



Lo más sencillo es lo más difícil de hacer

Laercio Redondo

Pabellón Mies van der Rohe. Av. Francesc Ferrer i Guàrdia 7. Barcelona

La opacidad de lo Moderno

Cecilia Fajardo-Hill

“Hay un vacío en el tiempo y en la imagen que refleja el Pabellón (como en un espejo - en negativo) que me interesa”.¹

Laercio Redondo

“El derecho a la opacidad no establecería el autismo, sería el verdadero fundamento de la Relación, en libertades. (...) Lo opaco no es lo oscuro, (sino) lo que no puede ser reducible”.²

Édouard Glissant

La intervención ‘Lo más sencillo es lo más difícil de hacer’ de Laercio Redondo en el Pabellón Mies van der Rohe, también conocido como el Pabellón de Barcelona, forma parte de la investigación en curso del artista sobre las grietas, borraduras y desigualdades, que se esconden detrás del “esplendor y la pompa” que encontramos en la historia del arte y la arquitectura.³ Las omisiones y grietas se “revelan” en sus obras con el fin de no sólo hacer más complejas las historias y verdades que conocemos y repetimos, sino para informar dialécticamente el presente en el pasado de una manera crítica y poética. Redondo trabaja con el archivo, y en cada proyecto de este tipo, desarrolla una extensa investigación que elude la producción de conocimiento académico con el objetivo de demostrar o no una teoría. Tampoco pretende crear una “transparencia” informativa distinguible o revelar una verdad definitiva y, en su lugar, crea una opacidad performativa. El escritor, poeta y filósofo Édouard Glissant (Martinica 1928 - Francia 2011) describe la “transparencia” como una construcción colonial a través de la cual se establecen verdades absolutas universales que crean totalidad e inmovilidad, relegando cualquier diferencia a la periferia. La “diferencia” en el Pabellón de Barcelona puede describirse como la omisión de Lilly Reich como coautora del Pabellón o, como identifica Redondo, la labor invisible de los albañiles del Pabellón, probablemente trabajadores pobres o migrantes, como sucedió en el caso de la construcción de la ciudad de Brasilia en 1960; o las razones ideológicas y comerciales para su construcción en 1929, para su destrucción y para la reconstrucción en 1986; o el papel de la única escultura del Pabellón, Amanecer (1925), de Georg Kolbe (Alemania, 1877-1947), mostrando una figura femenina idealizada con los brazos extendidos y su mirada encubierta (mientras que el talento de Lilly Reich permaneció invisibilizado), que encarnaba el

ideal estético de la modernidad clásica, aparentemente en contradicción con la modernidad vanguardista del Pabellón, y que pronto representaría en Kolbe un estilo estético favorito del nacionalismo de Hitler; o la ausencia en 1986 de la organicidad y vitalidad de las plantas del Pabellón; o los apuntalamientos nacionalistas por el hecho de que ambos pabellones “fueron proyectos políticos con relaciones y aspiraciones similares”: anunciar en 1929 un nuevo espíritu alemán de modernidad y progreso después de la Primera Guerra Mundial y en 1986, para Barcelona, como una forma de resaltar una era post-franquista y cosmopolitana. En su intervención, Redondo profundiza sobre estas diferencias.

Como brasileño y latinoamericano, Redondo tiene la ventaja y urgencia de la desconfianza de las meta-narrativas, dada la larga historia de relaciones disfuncionales entre la realidad política y la modernidad artística en América Latina y, sobre todo, en Brasil. Es por ende que su interés por el Pabellón no radica en reivindicar su condición de monumento canónico de la modernidad, sino como catalizador “para entender diversos problemas y supresiones del Movimiento Moderno, desde sus inicios”. El Pabellón de Barcelona, así como otros modelos arquitectónicos y urbanos de América Latina como la ciudad de Brasilia, comparten ideales similares, y lo que además los une, es la “catástrofe”; una secuencia de eventos desastrosos: La caída de la Bolsa de Valores de Nueva York de 1929, el régimen nazi en Alemania (1933-45), la dictadura franquista española (1939-1975) y la dictadura de Brasil (1964-85). La modernidad está inevitablemente entrelazada con la historia política y social, pero la historia del arte, así como las perspectivas, usos y posteriores representaciones de esta modernidad por parte de la sociedad han tendido a borrar las “diferencias” y crear una concepción “transparente” estable y perfecta de lo moderno; como culminación de ideales progresistas que suprime otras historias. Redondo, por otro lado, ve “un fantasma, una sombra del edificio original”. Para él “hoy el Pabellón todavía refleja su pasado. Sus fantasmas siguen presentes, como si estuvieran atrapados en un espejo en negativo”. Redondo revela las presencias invisibles fantasmales a través de la opacidad performativa de su intervención.

Dado que la mayoría de los planos originales se perdieron, la reconstrucción de 1986 tuvo lugar sin dibujos fiables o precisos, y con únicamente trece fotografías originales en blanco y negro del pabellón de 1929 como referencia. Como señala Remei Capdevila-Werning, “una nota – una partitura, un guión, un plano – es abstracta y define una obra sólo desde el punto de vista de sus rasgos necesarios”.⁴ La forma en que los documentos existentes fueron interpretados en la reconstrucción fue completando y perfeccionando el “carácter ideal” del Pabellón, reconstruyéndolo como un modelo único de arquitectura moderna “teleológica”, “un tipo muy específico de modernidad: una modernidad asociada al formalismo, la autonomía y la pureza”⁵ donde se han borrado los contextos sociales, políticos y culturales. La reconstrucción del Pabellón de Barcelona fue un ejercicio de restauración, una disciplina enormemente compleja, ya que a menudo se toman decisiones importantes sin tener la información necesaria sobre la obra original, o se toman decisiones para borrar aspectos materiales e ideológicos específicos de su historia. Este es el caso de la restauración de, por ejemplo, la Capilla Sixtina, 1481 concluida en 1994, que devolvió los colores brillantes “originales” de los frescos, y cambió para siempre nuestro entendimiento de este monumento; o la difícil restauración inaugurada en 2012 del mural de David Alvaro Siqueiros America Tropical, pintado en 1931 en Los Angeles y encalado casi inmediatamente como acto de censura, que resultó en una débil representación de esta obra política, particularmente en comparación con el llamativo figurativismo de la fotografía

original en blanco y negro del mural. Las razones para resaltar o reducir ciertos aspectos estéticos o momentos de la historia de un monumento u obra son una mezcla de decisiones ideológicas y estéticas que son contextuales en su tiempo, específicas del sitio y cargadas.

La opacidad es un tipo diferente de ejercicio de restauración o reconstrucción que tiene como objetivo crear una “transparencia” - una verdad - incluso cuando es falsa. En cambio, la arqueología y materialidad temporal que Redondo desentierra, crea opacidad, que según Glissant es la “subsistencia dentro de una singularidad irreductible”, donde “las opacidades pueden coexistir y converger, creando tejidos”.⁶ En esta intervención, Redondo yuxtapone a la estructura arquitectónica del pabellón, fotografías del edificio original de 1929 impresas en seda y nuevas fotografías del pabellón de 1986 realizadas por el artista. La superposición de los dos registros crea una tensión que revela no sólo las transformaciones que se han realizado, sino “la dicotomía entre la arquitectura expositiva frente a la arquitectura permanente”, es decir, tanto las mutaciones formales y funcionales del edificio ante la ilusión de autenticidad de la reconstrucción. La impresión de fotografías sobre seda tiene varios objetivos, en primer lugar, intervenir sutilmente en el edificio sin ejercer la violencia de una nueva verdad o la reivindicación de una corrección; en segundo lugar para ofrecer al espectador la libertad performativa de participación, interpretación y reconstrucción del pabellón; y en tercer lugar rendir tributo y hacer visible a Lilly Reich y su experiencia única con los textiles. En última instancia, como explica el artista, la seda es una metáfora, ya que “los grabados de seda se asemejan a paisajes nublados de la memoria, imágenes capturadas en el viento”. El artista realiza una segunda intervención importante creando monocromos negros sobre madera y travertino. El monocromo como forma de arte ocupa un lugar especial en la historia de la abstracción y el arte, ya que es una suerte de excentricidad que nunca llegó a ser un movimiento artístico y no se localiza en ningún momento específico de la historia, aunque se considera un invento moderno. Es en muchos sentidos la zona cero del arte, una superficie que puede contener todo y nada al mismo tiempo. El monocromo puede ser una encarnación “perfecta” de las capas complejas de la memoria; una superficie opaca donde podamos vernos reflejados, o que pueda activar diferentes formas de conciencia y conocimiento. El monocromo también puede ser un recipiente y un detonante para el potencial de libertad informada y subjetiva. Las impresiones en seda o madera en el monocromo negro yuxtapuestos al pabellón utilizan “la reproducibilidad al tratar de extender el límite de la imagen a través de su opacidad”. El monocromo de Redondo son grabados de fotografías del nuevo Pabellón en serigrafía, similares al daguerrotipo del siglo XIX, precursor de la reproducción fotográfica.

A primera vista el monocromo negro se percibe como totalmente abstracto, pero a medida que el espectador se mueve e interactúa con el espacio y la instalación, puede descubrir las imágenes del Pabellón, y por lo tanto participar activamente en la interacción (y las tensiones) entre lo visible y lo invisible que el artista expone sobre las borraduras relacionadas con la historia del edificio. Volviendo al punto de Remei Capdevila-Werning donde indica que un plano es abstracto, tiene sentido que Redondo recurra a la abstracción para cuestionar la naturaleza moderna del Pabellón, así como la interpretación forzada y ultimadamente subjetiva de los dibujos para resaltar una modernidad perfecta; pero también, importantemente, para resaltar el potencial de lo abstracto para revelar algo más allá de la sobredeterminación de lo conocido y lo reconocible. En muchos sentidos Redondo crea el reverso a la excesiva visibilidad y asertividad del nuevo Pabellón, proponiendo invisibilidad para empezar y luego

una opacidad performativa, añadiendo capas de complejidad al monumento. El artista explica que “el interés por estas imágenes puede ocurrir exactamente debido a su opacidad, debido a la falta total de afirmación de una imagen en primera instancia”. Como propone Glissant, esta opacidad no significa la disolución o negación del Pabellón de Barcelona, sino como si “al tramar tejidos”, al tejer las historias no contadas en el presente, creara una encarnación dinámica de la materialidad, ideología, complejidades y borraduras del edificio, dando forma a un modelo relativo para la modernidad, no un absoluto.

Un aspecto clave de la intervención de Redondo es la inclusión de una instalación sonora en los jardines del Pabellón, que concierne a su historia y sus supresiones. La protagonista de la pieza sonora es Lilly Reich. Como escribe el artista, “Lilly Reich es una figura fundamental para entender una modernidad constructiva que floreció (y desapareció) en Alemania a principios del siglo XX”. Fue una pionera del diseño moderno; una diseñadora de moda y mobiliario consolidada, así como diseñadora de exposiciones modernas y arquitecta.⁷ Entre 1926 y 1938 colaboró en varios proyectos con Mies van den Rohe, y fue directora artística de veinticinco exhibiciones para la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona, y co-comisaria del Pabellón de Barcelona. Pero, ¿cómo desapareció Reich como co-creadora del Pabellón? Su ausencia es clave para la noción de amnesia patriarcal que hace que la modernidad sea lo que es; Reich es un gran símbolo de las diferencias borradas en el Pabellón para forjar un ideal de modernidad, junto a los albañiles pobres, las historias políticas, y la disciplina sesgada de la historia del arte, que tanto en teoría como en la práctica promueve una ideología clínica de modernidad puramente estética. Aquí radica la importancia de la intervención de Redondo, que mientras revela los fantasmas del pasado y que “el Pabellón ya no tiene el mismo propósito y ya no es efímero”, al mismo tiempo destaca la presencia de Lilly Reich en las delicadas huellas de seda del pasado y presente del edificio, y en la pieza sonora que acompaña al espectador en su viaje a través de la intervención opaca del artista. Laercio Redondo crea no sólo una teatralización velada del pasado, destacando las contradicciones entre la intención original del Pabellón y la nueva reconstrucción idealizada, así como las reverberaciones de las trágicas historias que ocurrieron tanto en Alemania como en España, mientras que el Pabellón era sólo un recuerdo; pero también pone de relieve una historia paralela invisible de la modernidad brasileña y los fracasos políticos que llevaron a la dictadura en Brasil y el fracaso de facto de la modernidad - como ideal estable - allí, y por períodos de tiempo, tal vez por siempre, también en Alemania y España, y podríamos también decir en gran parte del mundo, a la luz de la actual agitación política global.

1 → Correspondencia personal con el artista el 20 de agosto de 2020 e intercambios subsiguientes. A menos que se indique lo contrario, las citas del artista provienen de esta correspondencia y escritos personales del artista a los efectos de nuestros intercambios durante el mes de julio de 2020.

2 → Édouard Glissant, “Para la opacidad” en *Poética de la Relación* (Universidad Nacional de Quilmes, 2017), p. 219.

3 → Redondo ha explorado algunos momentos y monumentos importantes de la propia historia de Brasil como “Contos sem Reis” (Cuentos sin Reyes) en Casa França Brasil, Río de Janeiro, 2013 y “Relance” (Mirada) en Pinacoteca do Estado, Sao Paulo, 2018. Redondo también ha explorado las intervenciones de Athos Bulcão en la arquitectura de Oscar Niemeyer en proyectos como *Memory from Brasilia*, en la Galería Silvia Cintra + Box 4 Gallery, Río de Janeiro, 2012.

4 → Remei Capdevila-Werning, “Every Difference Makes a Difference: Ruminating on Two Pavilions and Two Modernities” en *Mies van der Rohe: Barcelona, 1929* (Barcelona: Fundació Mies van der Rohe Barcelona y Editorial Tenov), p. 213. Edición y Coordinación: Joana Teixidor / Llorenç Bonet

5 → Ibid Capdevila-Werning, p. 218.

6 → Ibid Glissant, p. 219.

7 → “Questions of Fashion: Lilly Reich”. Introducción de Robin Schuldenfrei. Traducido por Annika Fisher. Este artículo, titulado “Modefragen”, fue publicado originalmente en *Die Form: Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1922. West 86th, Vol. 21 N° 1 (Primavera-Verano 2014) The University of Chicago Press.
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/677870?mobileUi=0>