



—  
**TRES RÈPLIQUES DEL  
PAVELLÓ ALEMANY**

—  
**TRES RÉPLICAS DEL  
PABELLÓN ALEMÁN**

—  
**THREE REPLICATIONS OF THE  
GERMAN PAVILION**

Després de la cloenda de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, el futur del Pavelló Alemany de Mies van der Rohe va quedar en suspens. Inicialment es va optar per una solució comercial, però després del fracàs de la negociació amb un hostaler local interessat a obrir-hi un restaurant, es va decidir desmuntar l'edifici. La destinació de les restes continua sent incerta. Sabem que l'acer cromat va tornar a Alemanya, l'estructura metàl·lica es va vendre a pes a Barcelona i els fonaments van quedar a la parcel·la coberts per un jardí de palmeres. Mies va reutilitzar l'estructura d'un dels tamborets en una taula baixa del seu apartament de Chicago, el seu col·laborador, el Dr. Ruegenberg, va convertir un dels panells d'ònix en l'escriptori de casa seva, a Berlín, i Philip Johnson va aconseguir una de les cadires Barcelona que encara es pot admirar a la Glass House de New Canaan.

Potser l'escassetat de restes va accelerar la urgència de la reconstrucció. El 1957, Oriol Bohigas ja va escriure a Mies per encarregar-li, de nou, el pavelló. L'arquitecte alemany va acceptar immediatament, però el projecte mai no es va portar a terme i va inaugurar així un seguit d'intents fallits que es van prolongar després de la seva mort: 1964, 1974, 1978, 1980, 1981...

La desaparició material del pavelló no era l'únic escull. Aquest existia com una sèrie d'imatges que circulaven en publicacions d'arquitectura, tot i que la majoria de plànols originals es van perdre en el precipitat trasllat de Mies d'Alemanya als Estats Units. A més a més, era impossible parlar d'una documentació definitiva atès que el procés de disseny i construcció havia tingut múltiples canvis d'última hora. En resum, els pocs documents existents no coincidien amb les fotografies. La reconstrucció requeria una doble operació: la reconstrucció de la materialitat del *Repräsentationspavillon* originàriament encarregat a Mies, i la selecció dels documents que validessin les decisions preses, és a dir, la construcció de la història del pavelló.

Aquest és el cas de les tres reconstruccions completades el 1986 a Barcelona (Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici i Fernando Ramos), Madrid (Josep Quetglas) i Milà (OMA/Rem Koolhaas), coincidint amb el centenari del naixement de Mies, cadascuna de les quals va donar lloc a una materialització i es va basar en una selecció de documents radicalment diferent. I totes tres il·lustren tres històries del Moviment Modern que utilitzen el pavelló com a argument historiogràfic. Posades en perspectiva, serveixen per aclarir el pas de les recuperacions de

Tras la clausura de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, el futuro del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe quedó en el aire. Inicialmente se optó por una solución comercial, pero tras el fracaso de la negociación con un hostelero local interesado en abrir un restaurante, se decidió desmontar el edificio. El destino de sus restos sigue siendo incierto. Sabemos que el acero cromado volvió a Alemania, la estructura metálica se vendió a peso en Barcelona y los cimientos se quedaron en la parcela cubiertos por un jardín de palmeras. Mies reutilizó la estructura de uno de los taburetes en una mesa baja de su apartamento en Chicago, su colaborador, el Dr. Ruegenberg, convirtió uno de los paneles de ónix en el escritorio de su casa berlinesa y Philip Johnson se hizo con una de las sillas Barcelona que aún puede admirarse en la Glass House de New Canaan.

Quizá la escasez de restos aceleró la urgencia de su reconstrucción. Ya en 1957, Oriol Bohigas escribía a Mies para encargarle, de nuevo, el pabellón. El arquitecto alemán aceptó de inmediato, pero el proyecto nunca se llevó a cabo, inaugurando así una serie de intentos fallidos que se prolongaron después de su muerte: 1964, 1974, 1978, 1980, 1981...

Su desaparición material no era el único escollo. El pabellón existía como una serie de imágenes que circulaban en publicaciones de arquitectura, aunque la mayoría de los planos originales se perdieron en el apresurado traslado de Mies de Alemania a los Estados Unidos. Además, era imposible hablar de una documentación definitiva dado que el proceso de diseño y construcción había sufrido múltiples cambios de última hora. Resumiendo, los pocos documentos existentes no coincidían con las fotografías. La reconstrucción requeria una doble operación: la reconstrucción de la materialidad del *Repräsentationspavillon* originalmente encargado a Mies, y la selección de los documentos que validaran las decisiones tomadas, es decir, la construcción de la historia del pabellón.

Este es el caso de las tres reconstrucciones completadas en 1986 en Barcelona (Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos), Madrid (Josep Quetglas) y Milán (OMA/Rem Koolhaas), coincidiendo con el centenario del nacimiento de Mies. Cada una de ellas resultó en una materialización y se basó en una selección de documentos radicalmente distinta, ilustrando tres historias del Movimiento Moderno que utilizan el pabellón como argumento historiográfico. Puestas en perspectiva,

Following the closure of the International Exposition of Barcelona in 1929, the future of the German Pavilion designed by Mies van der Rohe hung in the air. Initially a commercial solution was sought, but following the breakdown of negotiations with a local restaurateur interested in opening a restaurant, it was decided that the building would be dismantled. The fate of its remains is still uncertain today. We know that the chromed steel returned to Germany, the metallic structure was sold by weight in Barcelona and the foundations remained on the plot, covered by a garden of palm trees. Mies reused the structure of one of the Barcelona stools for a low table at his apartment in Chicago, his collaborator, Dr. Ruegenberg, converted one of the onyx panels into the desk of his house in Berlin, and Philip Johnson managed to get hold of one of the Barcelona chairs which can still be admired today at his Glass House in New Canaan.

Perhaps the scarcity of remains accelerated the urgency of its reconstruction. As early as 1957, Oriol Bohigas wrote to Mies to commission him to build the pavilion once more. The German architect accepted immediately, but the project never came to fruition, inaugurating a series of failed attempts that continued after his death: 1964, 1974, 1978, 1980, 1981...

Its material disappearance was not the only stumbling block. The pavilion existed as a series of images that had circulated in architectural publications, but most of the original plans were lost in the haste of Mies's move from Germany to the United States. Furthermore, it was impossible to talk of any definitive documentation, given that the design and construction process had undergone numerous last-minute changes. In short, the few remaining original documents did not coincide with the photographs. Its reconstruction would require a twofold operation: reconstructing the materiality of the *Repräsentationspavillon* originally commissioned to Mies, and selecting those documents that would validate the decisions taken, in other words, constructing the pavilion's history.

This was the case for the three reconstructions completed in 1986 in Barcelona (Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici and Fernando Ramos), Madrid (Josep Quetglas) and Milan (OMA/Rem Koolhaas), to coincide with the centenary of Mies's birth. Each of them led to a materialisation and was based on a selection of documents that was radically different, illustrating three histories of the Modern Movement that use the pavilion as a historiographic argument.

les neoavantguardes als pastitxos historicistes postmoderns i revelen les relacions canviants amb el passat en l'origen d'aquesta transició. Els tres pavellons no són ni intents de completar el programa truncat del Moviment Modern, ni cites que demostrin amb ironia la disponibilitat dels llenguatges històrics, sinó una baula perduda entre aquestes dues actituds.

D'ara endavant les anomenarem *rèpliques*, un terme de doble significat que denota tant les reproduccions literals com les respostes a afirmacions prèvies. Cada rèplica del pavelló és una imatge exacta de l'original i una resposta a les afirmacions que fins avui s'havien fet sobre aquest.

1. La primera rèplica del pavelló alemany de Barcelona es va obrir al públic a Barcelona el 3 de juny de 1986, després de 56 anys d'absència, 19 mesos d'obres i una despesa bruta de 120 milions de pessetes. Els arquitectes Oriol Bohigas i Ignasi de Solà-Morales, gestors de la reconstrucció juntament amb Cristian Cirici i Fernando Ramos, van referendar nombroses correccions conceptuals, tècniques i històriques a l'original.<sup>1</sup>

La majoria d'aquests canvis no són apreciables a simple vista i només es descobreixen gràcies a la publicació *Mies van der Rohe: el Pavelló de Barcelona*,<sup>2</sup> llibre oficial del pavelló que es pot adquirir a la botiga de records situada a l'interior. El llibre comença amb una descripció de l'edifici de 1929 que recopila tota la informació original existent, incloent-hi documents inèdits fins ara. Els autors, Solà-Morales, Cirici i Ramos, van utilitzar aquesta informació per detectar incongruències i llacunes en el disseny original.<sup>3</sup> De fet, la resta del llibre és una acurada enumeració de les correccions necessàries per tornar el pavelló a un estat que mai no va existir, però possible gràcies als mitjans de producció actuals i a la seva nova condició no efímera.<sup>4</sup> Com es desprèn de la citació, l'adequació tecnològica i programàtica no respon només a criteris pragmàtics. Segons els autors, en el cap de Mies el pavelló va ser sempre una estructura permanent tot i que les condicions de l'època no van permetre construir-lo tal com havia estat concebut.

1 A les cobertes: 1. Es va optar per una llosa de formigó en comptes d'una estructura de perfils metàl·lics. 2. Les teles bituminoses es van substituir per polièster gris impermeabilitzant. 3. El disseny general dels pendents es va modificar. 4. S'hi van afegir sis drenatges, inexistents el 1929. Als murs: 5. S'hi van encastar sis baixants. 6. Per a l'aplatat, es va optar per un sistema d'ancoratge metàl·lic de junta oberta que va substituir el sistema anterior de junta segellada amb morter. 7. Les cares posteriors, de morter pintat a l'original, es van aplacar amb travertí o marbre verd, segons les zones. 8. S'aprecien canvis menors però consistents en la direcció i el gra de les vetes de les planxes de travertí, ònix i marbre verd (tant l'alpi com el grec). 9. El color dels aplacats petris, impossible de verificar, es va inventar. Al forjat: 10. El forjat sanitari de volta a la catalana va ser substituït per forjat reticular de revoltons de bloc de formigó. 11. La geometria irregular del paviment es va ajustar a una retícula d'1,09 x 1,09 m. 12. La pavimentació, morterada al forjat, es va substituir per un sistema de cambra de drenatge a l'exterior i per un sòl tècnic a l'interior. 13. La profunditat de les piscines es va reduir ostensiblement. Als tancaments: 14. L'acer cromat es va substituir per acer inoxidable polit. 15. Els vidres van variar pel que fa a la composició química. A l'interior: 16. Es va afegir una nova planta, un soterrani. 17. Es va modificar la distribució de l'edifici de servei canviant la posició del bany. 18. En el mobiliari, es va prescindir de les dues taules Barcelona dissenyades per Mies per al pavelló. 19. A les columnes, l'acer cromat es va substituir per acer inoxidable polit. 20. L'escultura de Kolbe es va substituir per una còpia. 21. Les bombetes d'incandescència de la caixa de llum es van substituir per fluorescents. A l'exterior: 22. Es va col·locar una reixa de tancament al jardí posterior. 23. Es va instal·lar un sistema de seguretat consistent en un circuit tancat de càmeres, una xarxa de cèl·lules fotoelèctriques i detectors de moviment a la zona del jardí. 24. La bandera alemanya es va canviar per l'europea. 25. No es van construir les columnes dòriques davant de la façana principal.

2 Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici i Fernando Ramos, *Mies van der Rohe: el pavelló de Barcelona* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993).

3 Ibid, p. 29.

4 Malgrat no aparèixer anomenat directament en el text, potser pel caràcter polèmic de les seves restauracions, el projecte de reconstrucció segueix la màxima de Viollet-le-Duc "the means to reestablish [a building] to a finished state, which may in fact never have actually existed at any given time". *The Foundations of Architecture* (Nova York: George Braziller, P.), p. 195.

sirven para aclarar el paso de las recuperaciones de las neovanguardias a los pastiches historicistas posmodernos, revelando las relaciones cambiantes con el pasado en el origen de esta transición. Los tres pabellones no son ni intentos de completar el programa truncado del movimiento moderno, ni citas que demuestren con ironía la disponibilidad de los lenguajes históricos, sino un eslabón perdido entre esas dos actitudes.

De aquí en adelante las denominaremos *réplicas*, término de doble significado que denota tanto a las reproducciones literales como a las respuestas a afirmaciones previas. Cada réplica del pabellón es una imagen exacta del original y una respuesta a las afirmaciones que hasta la fecha se habían hecho sobre el mismo.

1. La primera réplica del pabellón alemán de Barcelona se abrió al público en Barcelona el 3 de junio de 1986, tras 56 años de ausencia, 19 meses de obras y un gasto bruto de 120 millones de pesetas. Los arquitectos Oriol Bohigas e Ignasi de Solà-Morales, gestores de la reconstrucción junto a Cristian Cirici y Fernando Ramos, referendaron numerosas correcciones conceptuales, técnicas e históricas al original.<sup>1</sup>

La mayoría de estos cambios no son apreciables a simple vista y sólo se descubren gracias a la publicación *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona*,<sup>2</sup> libro oficial del pabellón que se puede adquirir en la tienda de recuerdos situada en su interior. El libro comienza con una descripción del edificio de 1929 que recopila toda la información original existente, incluyendo documentos inéditos hasta la fecha. Los autores, Solà-Morales, Cirici y Ramos, utilizaron esta información para detectar incongruencias y lagunas en el diseño original.<sup>3</sup> De hecho, el resto del libro es una cuidadosa enumeración de las correcciones necesarias para devolver el pabellón a un estado que nunca existió, pero posible gracias a los medios de producción actuales y a su nueva condición no efímera.<sup>4</sup> Como se desprende de la cita, la adecuación tecnològica i programàtica no responde únicamente a criterios pragmàti-

1 En las cubiertas: 1. Se optó por una losa de hormigón en lugar de una estructura de perfiles metálicos. 2. La tela bituminosa se sustituyó por poliéster gris impermeabilizante. 3. El diseño general de las pendientes se modificó. 4. Se añadieron seis drenajes, inexistentes en 1929. En los muros: 5. Se empotraron seis bajantes en su interior. 6. Para el aplacado, se optó por un sistema de anclaje metálico de junta abierta que reemplazó el sistema anterior de junta sellada con mortero. 7. Las caras posteriores, de mortero pintado en el original, se aplacaron con travertino o mármol verde, según las zonas. 8. Se aprecian cambios menores pero consistentes en la dirección y el grano del vetado de las planchas de travertino, ónix y mármol verde (tanto el alpino como el griego). 9. El color de los aplacados pétreos, imposible de verificar, se inventó. En el forjado: 10. El forjado sanitario de bóveda a la catalana quedó reemplazado por forjado reticular de bovedillas de bloque de hormigón. 11. La geometría irregular del pavimento se ajustó a una retícula de 1,09 x 1,09 m. 12. La pavimentación, morterada al forjado, se sustituyó por un sistema de cámara de drenaje en el exterior y por un suelo técnico en el interior. 13. La profundidad de las piscinas se redujo ostensiblemente. En los cerramientos: 14. En las carpinterías, el acero cromado se sustituyó por acero inoxidable pulido. 15. Los vidrios variaron en su composición química. En el interior: 16. Se añadió una nueva planta, un sótano. 17. Se modificó la distribución del edificio de servicio cambiando la posición del baño. 18. Del mobiliario, se prescindió de las dos mesas Barcelona diseñadas por Mies para el pabellón. 19. En las columnas, el acero cromado se sustituyó por acero inoxidable pulido. 20. La escultura de Kolbe se sustituyó por una copia. 21. Las bombillas de incandescencia de la caja de luz se sustituyeron por fluorescentes. En el exterior: 22. Se colocó una verja de cerramiento en el jardín trasero. 23. Se instaló un sistema de seguridad consistente en un circuito cerrado de cámaras, una red de células fotoeléctricas y detectores de movimiento en la zona del jardín. 24. La bandera alemana se cambió por la europea. 25. No se construyeron las columnas dóricas frente a la fachada principal.

2 Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici i Fernando Ramos, *Mies van der Rohe: el pabellón de Barcelona* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993).

3 Ibid, p. 29.

4 A pesar de no aparecer nombrado directamente en el texto, quizá por lo polémico de sus restauraciones, el proyecto de reconstrucción sigue la máxima de Viollet-le-Duc "the means to reestablish [a building] to a finished state, which may in fact never have actually existed at any given time". *The Foundations of Architecture* (Nueva York: George Braziller, P.), p. 195.

Put into perspective, they serve to clarify the transition from the recoveries of the neo-vanguards to the post-modern historicist pastiches, revealing the changing relationships with the past at the origin of this transition. The three pavilions are neither attempts to complete the truncated programme of the Modern Movement, nor citations that demonstrate with irony the availability of historical languages, but a missing link between those two positions.

From here on we will call them *replications*, a term with a dual meaning that denotes both literal reproductions and responses to prior affirmations. Each replication of the pavilion is an exact image of the original and a response to the affirmations that had been made regarding it to date.

1. The first replication of the German Pavilion of Barcelona opened to the public in Barcelona on 3 June 1986, following an absence of 56 years, 19 months of building works and a gross cost of 120 million pesetas. The architects Oriol Bohigas and Ignasi de Solà-Morales, managers of the reconstruction together with Cristian Cirici and Fernando Ramos, endorsed numerous conceptual, technical and historical corrections to the original.<sup>1</sup>

The majority of these changes are not appreciable to the naked eye, and can only be discovered thanks to the publication *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona*,<sup>2</sup> the official book about the pavilion that can be purchased in the souvenir shop located inside the building. The book begins with a description of the 1929 building which compiles all the existing original information, including previously unpublished documents. The authors, Solà-Morales, Cirici and Ramos, used this information to detect incongruences and shortfalls in the original design.<sup>3</sup> In fact, the rest of the book is a careful listing of the corrections that were necessary to return the pavilion to a state that never existed, but possible thanks to modern production resources and to the building's new, non-ephemeral status.<sup>4</sup> As

1 In the roofs: 1. A slab of concrete was chosen instead of structure of metallic profiles. 2. The asphalt roofing felt was substituted by waterproof grey polyester. 3. The general design of the pitches was modified. 4. Six drainage points were added, in-existent in the 1929 original. In the walls: 5. Six down-pipes were built into their interior. 6. For the cladding, the system chosen was an open-joint metallic fixing system which replaced the previous system of mortar-sealed joints. 7. The rear exterior, of painted render in the original, was clad with travertine or green marble, according to the zones. 8. Minor but consistent changes are appreciated in the direction and grain of the veins of the sheets of travertine, onyx and green marble (Alpine and Greek alike). 9. The colour of the stone cladding panels, impossible to verify, was invented. In the floor slab: 10. The floor slab supported by Catalan arches was replaced by a waffle slab with concrete block arches. 11. The irregular geometry of the flooring was adapted to a 1.09 x 1.09 m grid. 12. The flooring, applied to a mortar layer on the slab, was substituted by a drainage chamber system on the outside and a suspended floor on the inside. 13. The depth of the pools was ostensibly reduced. In the partitions: 14. In the fittings, chromed steel was substituted by polished stainless steel. 15. The glass used varied in its chemical composition. In the interior: 16. A new, basement floor was added. 17. The distribution of the services building was modified, changing the position of the bathroom. 18. Of the furniture, the two Barcelona tables designed by Mies for the pavilion were dispensed with. 19. In the columns, the chromed steel was substituted by polished stainless steel. 20. The sculpture by Kolbe was substituted by a copy. 21. The incandescent bulbs in the light wall were substituted by fluorescent lights. On the outside: 22. Enclosure railings were added to the rear garden. 23. A security system was installed consisting of closed-circuit television cameras, a network of photoelectric cells and movement sensors in the garden area. 24. The German flag was changed to the European flag. 25. The Doric columns opposite the main facade were not built.

2 Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici i Fernando Ramos, *Mies van der Rohe: El pabellón de Barcelona* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993).

3 Ibid, p. 29.

4 Despite him not being named directly in the text, perhaps because of the controversy raised by his restorations, the reconstruction project follows the maxim of Viollet-le-Duc: "The means to reestablish [a building] to a finished state, which may in fact never have actually existed at any given time". *The Foundations of Architecture* (New York: George Braziller, P.), p. 195.

Aquesta versió idealista de la modernitat del pavelló es corregeix en els darrers paràgrafs del text, on la rèplica queda ubicada entre aquelles obres pròpies de l'època de la reproductibilitat tècnica i altera la lògica de les correccions. Aquestes deixen de dependre de la interpretació de la idea de Mies per acomodar la reproductibilitat de l'objecte a les condicions actuals. Així, les imatges en color de la rèplica del pavelló que van substituir les antigues imatges en blanc i negre en la majoria de manuals d'arquitectura, l'estatus de monument garantit a la rèplica i la constitució d'una fundació per gestionar-la van facilitar la incorporació de l'edifici als circuits de consum cultural.

2. La segona rèplica va obrir uns dies abans, en forma d'una conferència titulada "We can't go home again", llegida al Col·legi d'Arquitectes de Madrid al maig de 1986. El 1991 es va publicar com a *Imágenes del Pabellón de Alemania*<sup>5</sup> i novament, el 2001, sota el títol *El horror cristalizado*.<sup>6</sup> L'autor, Josep Quetglas, havia traçat l'argument general en un article anterior, "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies" publicat a *Carrer de la Ciutat* el 1980.<sup>7</sup> Per molt etèria que pugui semblar aquesta rèplica, segueix a la perfecció els paràmetres definits en la introducció. Aglutina els documents que defineixen la història del pavelló i presenta un objecte: el buit deixat pel desmuntatge de l'edifici de 1929. L'absència d'aquest buit, desaparegut en el moment en què al damunt es va construir la rèplica de Solà-Morales, Cirici i Ramos, explica, parcialment, la bel·ligerància dels arguments de Quetglas en contra de la primera rèplica. No obstant això, en la definició de la història del pavelló de 1929 les incompatibilitats entre les dues rèpliques encara són més grans.<sup>8</sup>

En la descripció de Quetglas, el pavelló és un escenari temporal erigit per representar múltiples dramatitzacions. Algunes d'òbvies, com la cerimònia d'obertura de la representació alemanya en l'exposició, presidida pel rei Alfons XIII. D'altres no tant. El seu argument se centra en les últimes i, seguint el mateix format teatral, s'estructura en tres actes. Al pavelló de 1929 són els visitants els qui queden atrapats en els seus propis reflexos. L'espai buit ja no funciona com a signe de buit sinó que és buit en si mateix i exhaurix la possibilitat d'expressió. El tercer acte, més curt i explícit, utilitza l'evolució de Mies des del monument a Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg de 1926 fins a les missives de 1937 signades amb un explícit "Heil Hitler!". En el punt mitjà d'aquesta trajectòria es troba el pavelló, que ja presagia el futur de la República de Weimar i el col·lapse ideològic del projecte modern.

Les tres històries defineixen un punt final en la concepció de l'arquitectura d'entreguerres. La caracterització del pavelló com un teatre reforça aquesta hipòtesi i la dirigeix contra la rèplica

cos. Según los autores, en la mente de Mies el pabellón fue siempre una estructura permanente aunque las condiciones de la época no permitieron construirlo como se había concebido.

Esta versión idealista de la modernidad del pabellón se corrige en los últimos párrafos del texto, donde la réplica queda ubicada entre aquellas obras propias de la época de la reproductibilidad técnica, alterando la lógica de las correcciones. Estas dejan de depender de la interpretación de la idea de Mies para acomodar la reproductibilidad del objeto a las condiciones actuales. Así, las imágenes en color de la réplica del pabellón que sustituyeron a las antiguas imágenes en blanco y negro en la mayoría de los manuales de arquitectura, el estatus de monumento garantizado a la réplica y la constitución de una fundación para su gestión facilitaron la incorporación del edificio a los circuitos de consumo cultural

2. La segunda réplica abrió días antes, en forma de una conferencia titulada "We can't go home again", leída en el Colegio de Arquitectos de Madrid en mayo de 1986. En 1991 se publicó como *Imágenes del Pabellón de Alemania*<sup>5</sup> y de nuevo, en 2001, bajo el título *El horror cristalizado*.<sup>6</sup> Su autor, Josep Quetglas, había trazado el argumento general en un artículo anterior, "Pérdida de la Síntesis: el Pabellón de Mies," publicado en *Carrer de la Ciutat* en 1980.<sup>7</sup> Por muy etèria que pueda parecer esta réplica, sigue a la perfección los parámetros definidos en la introducción. Aglutina los documentos que definen la historia del pabellón y presenta un objeto: el vacío dejado por el desmontaje del edificio de 1929. La ausencia de este vacío, desaparecido en el momento en que sobre él se construyó la réplica de Solà-Morales, Cirici y Ramos, explica, parcialmente, la beligerancia de los argumentos de Quetglas en contra de la primera réplica. Sin embargo, en la definición de la historia del pabellón de 1929 las incompatibilidades entre ambas réplicas son todavía mayores.<sup>8</sup>

En la descripción de Quetglas, el pabellón es un escenario temporal erigido para representar múltiples dramatizaciones. Algunas obvias, como la ceremonia de apertura de la representación alemana en la exposición, presidida por el rey Alfonso XIII. Otras no tanto. Su argumento se centra en las últimas y, siguiendo el mismo formato teatral, se estructura en tres actos. En el pabellón de 1929 son los visitantes quienes quedan atrapados en sus propios reflejos. El espacio vacío ya no funciona como signo de vacío sino que es vacío en sí mismo, agotando la posibilidad de expresión. El tercer acto, más corto y explícito, utiliza la evolución de Mies desde el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo de 1926 hasta las misivas de 1937 firmadas con un explícito "Heil Hitler!". En el punto medio de esta trayectoria se encuentra el pabellón, que ya presagia el futuro

can be surmised from the quote, the technological and programme adaptation does not respond solely to pragmatic criteria. According to the authors, in Mies's mind the pavilion was always a permanent structure although the conditions of the time meant it could not be constructed as it had been conceived.

This idealist version of the modernity of the pavilion is corrected in the final paragraphs of the text, where the replication ends up sited between those works typical of the era of technical reproductibility, alternating the logic of the corrections. These no longer depend on the interpretation of Mies's idea to accommodate the reproductibility of the object to current conditions. Thus, the colour images of the pavilion's replication which substituted the old images in black and white in the majority of architecture manuals, the monument status guaranteed to the replication and the constitution of a foundation for its management facilitated the building's incorporation into the circuits of cultural consumption.

2. The second replication opened a few days before, in the form of a conference paper titled: "We can't go home again", read at the Madrid School of Architecture in March 1986. In 1991 it was published as *Imágenes del Pabellón de Alemania*<sup>5</sup> and in 2001 it was published again, under the title *El horror cristalizado*.<sup>6</sup> Its author, Josep Quetglas, had outlined the general argument in a previous article, "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies", published in *Carrer de la Ciutat* magazine in 1980.<sup>7</sup> However ethereal this replication may seem, it follows to perfection the parameters defined in the introduction. It draws together the documents that define the pavilion's history and presents an object: the void left behind by the dismantling of the 1929 building. The absence of this void, which disappeared at the moment in which the replication by Solà-Morales, Cirici and Ramos was built upon it, explains, partially, the belligerence of Quetglas's arguments against the first replication. However, in the definition of the history of the 1929 pavilion, the incompatibilities between both replications are even greater.<sup>8</sup>

In Quetglas's description, the pavilion is a temporary stage-set erected to represent numerous dramatisations. Some of these were obvious, such as the opening ceremony of the German representation at the exhibition, presided over by King Alfonso XIII. Others were less obvious. His argument focuses on the latter, and, following the same theatrical format, is structured into three acts. In the 1929 pavilion it is the visitors who are trapped in their own reflections. The empty space no longer functions as a sign of emptiness but is emptiness in itself, exhausting the possibility for expression. The third act, shorter and more explicit, uses the evolution of Mies from his monument to Karl Liebknecht and Rosa

5 Josep Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Alemania* (Montreal: Section, 1991).

6 *Ibid.*, *El horror cristalizado* (Barcelona: Actar 2001).

7 *Ibid.*, "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies", *Carrer de la Ciutat* núm. 11, abril de 1980, p. 17-27.

8 El 2001 Quetglas reduceix la rèplica de Solà-Morales, Cirici i Ramos a l'estatus de simulació descrivint-la com "un parque temático de apariencia Miesiana" (*El horror cristalizado* (op. cit.) contraportada) però l'atac personal a les hipòtesis de Solà-Morales sobre la modernitat del pavelló de l'article de 1980 "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies" (op. cit.) i la nota que l'acompanya, escrits anteriorment a la reconstrucció, són els que desvelen la discussió històrica existent darrere la rèplica.

5 Josep Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Alemania* (Montreal: Section, 1991).

6 *Ibid.*, *El horror cristalizado* (Barcelona: Actar 2001).

7 *Ibid.*, "Pérdida de la síntesis: el pabellón de Alemania" en *Carrer de la Ciutat*, n° 11, abril de 1980, p. 17-27.

8 En 2001 Quetglas reduceix la rèplica de Solà-Morales, Cirici i Ramos al estatus de simulació al describirla com "un parque temático de apariencia Miesiana" (*El horror cristalizado* (op. cit.) contraportada) però son el atac personal a les hipòtesis de Solà-Morales sobre la modernitat del pabellón del artículo de 1980 "Pérdida de la síntesis: el pabellón de Mies" (op. cit.) i la nota que lo acompaña, escritos con anterioridad a la reconstrucción, los que desvelan la discusión histórica existente detrás de la réplica.

5 Josep Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Alemania* (Montreal: Section, 1991).

6 *Ibid.*, *El horror cristalizado* (Barcelona: Actar 2001).

7 *Ibid.*, "Pérdida de la síntesis: el pabellón de Mies", in *Carrer de la Ciutat* no. 11, April 1980, p. 17-27.

8 In 2001 Quetglas reduced the replication by Solà-Morales, Cirici and Ramos to the status of simulation by describing it as "a theme park with a Miesian appearance" (*El horror cristalizado* (op. cit.) back cover.) but it is the personal attack on the hypotheses of Solà-Morales regarding the modernity of the pavilion in the 1980 article "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies" (op. cit.) and the note that accompanies it, written prior to the reconstruction, which reveal the historical debate existing behind the replication.

construïda a Barcelona. En primer lloc perquè permet desmuntar l'argument d'inadequació tecnològica. Les imprecisions conceptuals descobertes per Solà-Morales, Cirici i Ramos són en realitat solucions pròpies del disseny escenogràfic congruents amb la lògica del pavelló.<sup>9</sup> En segon lloc, perquè hi ha implícit que el pavelló de 1929 és una obra anterior i inadequada per ser reproduïda tècnicament atès que la reproducció de representacions teatrals elimina tot el que en aquestes és transmissible: el testimoni històric i la durada material.

El buit reivindicat per la segona rèplica afirma una modernitat que va acabar amb el desmuntatge del pavelló, la reconstrucció del qual s'ha de conceptualitzar com el reconeixement del final d'un procés històric per no caure en la impostura.

3. El mateix any, els comissaris Mario Bellini i Georges Teyssot van invitar OMA, juntament amb disset despachos més, a "Il progetto domestico", la primera de les tres seccions de la XVII Triennial de Milà. Els holandesos van dissenyar *La Casa Palestra*, una casa gimnàs subtítolada "Barcelona Redux", que en realitat era una rèplica del pavelló corbada per ajustar-la a la nova parcel·la, una habitació semicircular del Palazzo dell'Arte, seu de la Triennial, de conegut passat feixista.

D'acord amb els seus autors, la rèplica estava concebuda contra la versió "sense vida, buida, puritana i inhabitable"<sup>10</sup> de la modernitat que alimentava el discurs postmodern de l'arquitectura de l'època. El pavelló de Milà era hedonístic, "dirigit a forçar el públic a conscienciar-se de possibles dimensions amagades de l'arquitectura moderna."<sup>11</sup> Ho confirmen tant el pla corbat de la instal·lació, curull de notacions programàtiques que inclouen neons, imatges en moviment, projeccions, altaveus i tota mena de tecnologies que intensifiquen el deliri de la metròpoli, com els fotomuntatges que en capturen l'atmosfera, on la figura d'una culturista substitueix l'escultura de George Kolbe *Llum de l'Alba* i l'interior del pavelló es converteix en una pista de circ on ballen les *rockettes*. Aquesta intensitat programàtica se sustenta en la precarietat material. La temporalitat de l'edificació de 1929 es manté. Fòrmica, alumini i metacrilat, materials utilitzats actualment per a la construcció de pavellons firals, substitueixen els originals. Els valors de la modernitat que l'ideòleg d'OMA, Rem Koolhaas, havia identificat en la Nova York dels anys vint<sup>12</sup> no sols eren compatibles amb el pavelló de 1929, n'eren el principal valor.

9 A les cobertes: la temporalitat feia preferible una estructura metàl·lica (1), igual que el defectuós sistema d'impermeabilització i desguàs (2, 3, 4 i 5). Als murs: (6 i 7) la frontalitat de l'escena feia redundant l'aplatat a la part posterior del pavelló així com una solució tècnica de llarga durada. Al forjat: l'escenari temporal no exigia res més permanent que un forjat sanitari de volta a la catalana (10). La frontalitat de l'escena feia irrellevant la regularitat de les juntes del paviment, invisibles des de la posició de l'observador (11). La solució tècnica de les piscines i el paviment responia a la tècnica utilitzada per a la construcció del plint (12 i 13). Als tancaments: només l'acer cromat, la il·luminació original i els vidres originals aconseguien produir els efectes que van impressionar tant els visitants (14, 15, 19 i 21). A l'interior: com tot escenari temporal, s'erigia directament sobre el lloc, sense necessitat d'excavació prèvia (16). El mobiliari era part estructural de l'escenografia preparada per a la inauguració de la representació alemanya a l'exposició per part dels reis (18). A l'exterior: atesa la temporalitat del muntatge i la inclusió en un recinte firal, la mesures de seguretat eren innecessàries (22 i 23). Les columnes dòriques davant de la façana principal definien la visió frontal del pavelló en les representacions (25).

10 Office for Metropolitan Architecture, "Body-building home: la Casa Palestra", publicat a Georges Teyssot, *Il Progetto domestico: la casa dell'uomo: archetipi e prototipo* (Milà: Electa, 1986), p. 52.

11 Ibid., "La Casa Palestra" a *AAFiles* núm. 13, Autumn 1986, 8.

12 Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010).

de la República de Weimar i el colapso ideològic del proyecto moderno.

Las tres historias definen un punto final en la concepción de la arquitectura de entregueras. La caracterización del pabellón como un teatro refuerza esta hipótesis y la dirige contra la réplica construida en Barcelona. En primer lugar porque permite desmontar el argumento de inadecuación tecnológica. Las imprecisiones conceptuales descubiertas por Solà-Morales, Cirici y Ramos son en realidad soluciones propias del diseño escenográfico congruentes con la lógica del pabellón.<sup>9</sup> En segundo lugar, porque en ella está implícito que el pabellón de 1929 es una obra anterior e inadecuada para su reproductibilidad técnica, ya que la reproducción de representaciones teatrales elimina todo lo que en ellas es transmisible: su testimonio histórico y su duración material.

El vacío reivindicado por la segunda réplica afirma una modernidad que acabó con el desmontaje del pabellón, y su reconstrucción debe conceptualizarse como el reconocimiento del final de un proceso histórico para no caer en la impostura.

3. El mismo año, los comisarios Mario Bellini y Georges Teyssot invitaron a OMA, junto a otros diecisiete despachos, a "Il progetto domestico", la primera de las tres secciones de la XVII Triennial de Milán. Los holandeses diseñaron *La Casa Palestra*, una casa-gimnasio subtítolada "Barcelona Redux," que era en realidad una réplica del pabellón curvada para ajustarse a su nueva parcela, una habitación semicircular del Palazzo dell'Arte, sede de la Triennial, de conocido pasado fascista.

De acuerdo con sus autores, la réplica estaba concebida contra la versión "sin vida, vacía, puritana e inhabitable"<sup>10</sup> de la modernidad que alimentaba el discurso posmoderno de la arquitectura de la época. El pabellón de Milán era hedonístico, "dirigido a forzar al público a concienciarse de posibles dimensiones escondidas de la arquitectura moderna."<sup>11</sup> Lo confirman tanto el plano curvado de la instalación, repleto de notaciones programáticas que incluyen neones, imágenes en movimiento, proyecciones, altavoces y toda suerte de tecnologías que intensifican el delirio de la metrópolis, como los fotomontajes que capturan su atmósfera, donde la figura de una culturista sustituye a la escultura de George Kolbe *Luz del Amanecer* y el interior del pabellón se convierte en una pista de circo donde bailan las *rockettes*. Esta intensidad programática se sustenta en la precariedad

9 En las cubiertas: la temporalidad hacía preferible una estructura metálica (1), al igual que el defectuoso sistema de impermeabilización y desagüe (2, 3, 4 y 5). En los muros: (6 y 7) la frontalidad de la escena hacía redundante el aplacado en la trasera del pabellón así como una solución técnica de larga duración. En el forjado: el escenario temporal no exigía nada más permanente que un forjado sanitario de bóveda a la catalana (10). La frontalidad de la escena hacía irrelevante la regularidad de las juntas del pavimento, invisibles desde la posición del observador (11). La solución técnica de las piscinas y el pavimento respondía a la técnica utilizada para la construcción del plinto (12 y 13). En los cerramientos: sólo el acero cromado, la iluminación original y los vidrios originales conseguían producir los efectos que tanto impresionaron a los visitantes (14, 15, 19 y 21). En el interior: como todo escenario temporal, se erigió directamente sobre el lugar, sin necesidad de excavación previa (16). El mobiliario era parte estructural de la escenografía preparada para la inauguración de la representación alemana en la exposición por los reyes (18). En el exterior: dada la temporalidad del montaje y su inclusión en un recinto ferial, la medidas de seguridad eran innecesarias (22 y 23). Las columnas dóricas frente a la fachada principal definían la visión frontal del pabellón en las representaciones (25).

10 Office for Metropolitan Architecture, "Body-building home: la Casa Palestra" publicado en Georges Teyssot, *Il Progetto domestico: la casa dell'uomo: archetipi e prototipo* (Milán: Electa, 1986), p. 52.

11 Ibid., "La Casa Palestra" en *AAFiles* n.º 13, Autumn 1986, 8.

Luxemburg of 1926 to his missives of 1937 signed with an explicit "Heil Hitler!" At the midpoint of this trajectory stands the pavilion, which already augurs the future of the Weimar Republic and the ideological collapse of the modern project.

The three stories define an end point in the conception of interwar architecture. The characterisation of the pavilion as a theatre reinforces this hypothesis and directs it against the replication built in Barcelona. Firstly because it allows the argument of technological inadequacy to be dismantled. The conceptual inaccuracies discovered by Solà-Morales, Cirici and Ramos are, in fact, solutions typical of stage-set design congruous with the logic of the pavilion.<sup>9</sup> Secondly, because it implies that the 1929 pavilion is a prior work and one unsuitable for technical reproductibility, as the reproduction of theatrical performances eliminates everything in them that can be transmitted: their historical testimony and their material duration.

The void defined by the second replication affirms a modernity that ended with the dismantling of the pavilion, and its reconstruction must be conceptualised as the recognition of the end of a historical process in order to avoid the risk of imposture.

3. That same year, the curators Mario Bellini and Georges Teyssot invited OMA, together with another seventeen architectural firms, to "Il progetto domestico", the first of the three sections of the XVII Triennale of Milan. The Dutch partners designed *La Casa Palestra*, a house/gym subtitled "Barcelona Redux", which in reality was a curved replication of the pavilion to adapt it to its new plot, a semi-circular room in the Palazzo dell'Arte, the venue for the Triennale, with a known fascist past.

According to its creators, the replication was conceived against the "lifeless, empty, puritanical and uninhabitable"<sup>10</sup> version of modernity that fed the post-modern discourse of architecture of the time. The Milan pavilion was hedonistic, its aim being "to shock people into an awareness of the possible 'hidden' dimensions of modern architecture."<sup>11</sup> This is confirmed by both the curved plane of the installation, filled with pragmatic notations that include neon lights, images in motion, projections, loudspeakers and all sorts of technologies that intensify the delirium of the metropolis, and the photo-montages that capture its atmosphere, where the figure of a bodybuilder substitutes George Kolbe's sculpture *Luz del Amanecer* and the interior of the pavilion is converted into a circus ring where *Rockettes*

9 In the roofs: the temporary nature made a metallic structure preferable (1), the same goes for the faulty waterproofing and drainage system (2, 3, 4 and 5). In the walls: (6 and 7) the frontality of the scene made the cladding on the rear part of the pavilion redundant, along with a long-term technical solution. In the floor slab: the temporary scenario required nothing more permanent than a suspended floor over Catalan arches (10). The frontality of the scene made the regularity of the joints in the flooring, invisible from the position of the observer, irrelevant (11). The technical solution for the pools and the flooring responded to the technique used for the construction of the plinth (12 and 13). In the partitions: only the chromed steel, the original lighting and the original glass managed to produce the effects that so impressed visitors (14, 15, 19 and 21). On the inside: like all temporary stage-sets, it was erected directly on the site, without the need for prior excavation (16). The furniture was a structural part of the stage-set prepared for the inauguration of the German representation at the exhibition by royalty (18). On the outside: given the temporary nature of the set-up and its inclusion within a fair site, security measures were unnecessary (22 and 23). The Doric columns opposite the main facade defined the frontal vision of the pavilion in the illustrations (25).

10 Office for Metropolitan Architecture, "Body-building home: la Casa Palestra" published in Georges Teyssot, *Il Progetto domestico: la casa dell'uomo: archetipi e prototipo* (Milan: Electa, 1986), p. 52.

11 Ibid., "La Casa Palestra" in *AA Files* no. 13, Autumn 1986, 8.

La versió d'OMA de la història del pavelló completava aquesta hipòtesi i va sortir a la llum a la tardor de 1986 a la revista *AA Files*.<sup>13</sup> Es tracta d'un *storyboard* de vint-i-quatre imatges que narra la improbable història de les seves restes des que van ser desmuntades fins a la reconstitució a Milà. Atesa la complexa realitat alemanya, el pavelló s'hauria quedat a Espanya i viscut esdeveniments com l'abdicació del rei per al qual va ser construït, l'arribada de la Segona República, la primavera anarquista a Barcelona (durant la qual s'hauria convertit en el lloc de comandament de la CNT) o la Guerra Civil. Després de la victòria feixista, les restes haurien estat tornades a Alemanya, on haurien servit per construir tant escenaris cinematogràfics per a la propaganda nazi com obres d'Albert Speer. Transformades en gasolinera després de l'alliberament de Berlín, haurien acabat convertides en els vestidors d'un estadi inacabat on els autors les haurien descobertes recentment.

En aquesta versió de la modernitat sense discontinuïtats, el pavelló mai no desapareix, sinó que s'adapta a diferents moments històrics. La flexibilitat ideològica li permet de sobreviure en tota classe d'escenaris, adaptant-se sense distinció a diferents règims polítics i avenços tecnològics. Conseqüentment, la tercera rèplica corba la seva geometria per adaptar-se a l'espacialitat del Palazzo dell'Arte. No nega ni corregeix els flirteigs de l'arquitectura amb Mussolini, revela aquesta condició i la utilitza per augmentar la intensitat del projecte.

Les paradoxes de les tres rèpliques són evidents. L'acurada reestructuració de la reproductibilitat del pavelló de Solà-Morales, Cirici i Ramos l'ha acabat convertint en un original que rares vegades s'identifica com a rèplica, mentre que la fragilitat del pavelló de Quetglas ha tingut l'efecte contrari i la rèplica només sobreviu circulant en publicacions d'arquitectura. En el cas d'OMA, les escasses imatges de la rèplica mostren una flexibilitat ideològica molt allunyada del deliri urbà.

No obstant això, les tres es resisteixen a reduir la relació amb el passat a la continuació d'un vocabulari formal o a cites iròniques. Repeteixen paraules pòstumes que en el present no tenen sentit i les validen evitant divertiments lingüístics, prenent responsabilitat del seu estatus en el present. El 1986, amb la postmodernitat historicista al punt àlgid, aquestes tres obres van descobrir que dissenyar un edifici que ja està totalment dissenyat suposava un gran avantatge: permetia deixar de banda discussions formals per centrar-se en les actualitzacions dels mecanismes arquitectònics existents entre tecnologies de representació i poder econòmic.

<sup>13</sup> Office for Metropolitan Architecture, "La Casa Palestra" (op. cit): 8-12.

material. La temporalidad de la edificación del 1929 se mantiene. Formica, aluminio y metacrilato, materiales usados en la actualidad para la construcción de pabellones feriales, sustituyen a los originales. Los valores de la modernidad que el ideólogo de OMA, Rem Koolhaas, había identificado en la Nueva York de los años veinte<sup>12</sup> no sólo eran compatibles con el pabellón de 1929, eran su principal valor.

La versión de OMA de la historia del pabellón completaba esta hipótesis y salió a la luz en el otoño de 1986 en la revista *AA Files*.<sup>13</sup> Se trata de un *storyboard* de veinticuatro imágenes que narra la improbable historia de sus restos desde que fueron desmontados hasta su reconstitución en Milán. Dada la compleja realidad alemana, el pabellón se habría quedado en España y vivido eventos como la abdicación del rey para el que fue construido, la llegada de la Segunda República, la primavera anarquista en Barcelona (durante la cual se habría convertido en el puesto de mando de la CNT) o la Guerra Civil. Tras la victoria fascista, los restos habrían sido devueltos a Alemania, donde habrían servido para construir tanto escenarios cinematográficos para la propaganda nazi como obras de Albert Speer. Transformado en gasolinera tras la liberación de Berlín, habría acabado convertido en los vestuarios de un estadio inacabado donde los autores lo habrían descubierto recientemente.

En esta versión de la modernidad sin discontinuidades, el pabellón nunca desaparece, sino que se adapta a diferentes momentos históricos. Su flexibilidad ideológica le permite sobrevivir en toda suerte de escenarios, adaptándose sin distinción a diferentes regímenes políticos y avances tecnológicos. Consecuentemente, la tercera réplica curva su geometría para adaptarse a la espacialidad del Palazzo dell'Arte. No niega ni corrige los flirteos de la arquitectura con Mussolini, revela esta condición y la utiliza para aumentar la intensidad del proyecto.

Las paradojas de las tres réplicas son evidentes. La cuidadosa reestructuración de la reproductibilidad del pabellón de Solà-Morales, Cirici y Ramos ha acabado convirtiéndolo en un original que rara vez se identifica como réplica, mientras que la fragilidad del pabellón de Quetglas ha tenido el efecto contrario y la réplica sólo sobrevive circulando en publicaciones de arquitectura. En el caso de OMA, las escasas imágenes de la réplica muestran una flexibilidad ideológica muy alejada del delirio urbano.

Sin embargo, las tres se resisten reducir la relación con el pasado a la continuación de un vocabulario formal o a citas irónicas. Repiten palabras pòstumas que en el presente carecen de sentido y las validan evitando divertimentos lingüísticos, tomando responsabilidad de su estatus en el presente. En 1986, con la posmodernidad historicista en su punto álgido, estas tres obras descubrieron que diseñar un edificio que ya está diseñado en su totalidad implicaba una gran ventaja: permitía dejar de lado discusiones formales para centrarse en las actualizaciones de los mecanismos arquitectónicos que median entre tecnologías de representación y poder económico.

<sup>12</sup> Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010).

<sup>13</sup> Office for Metropolitan Architecture, "La Casa Palestra" (op. cit): 8-12.

dance. This programmatic intensity is sustained by material precarity. The temporality of the 1929 building is maintained. Formica, aluminium and Plexiglas, materials used today for building fair pavilions, substitute the original materials. The values of modernity that OMA's ideologist Rem Koolhaas had identified in the New York of the 1920s were not only compatible with the 1929 pavilion. They were its main value.

The OMA version of the pavilion's history completed this hypothesis and was revealed in autumn 1986 in the magazine *AA Files*.<sup>12</sup> It was a storyboard of twenty-four images that narrate the improbable history of its remains from when they were dismantled until their reconstitution in Milan. Given the complex German situation, the pavilion would have remained in Spain and lived through events such as the abdication of the king for which it was built, the arrival of the Second Republic, the anarchist spring in Barcelona (during which it had become the command post of the CNT) and the Civil War. Following the fascist victory, the remains would have been returned to Germany, where they would have served to construct film sets for Nazi propaganda and works by Albert Speer alike. Transformed into a petrol station following the liberation of Berlin, they would have ended up converted into an unfinished stadium where the authors had recently discovered them.

In this version of modernity without discontinuities, the pavilion never disappears, but adapts to different historical moments. Its ideological flexibility allows it to survive in all kinds of settings, adapting without distinction to different political regimes and technological advances. Consequently, the third replication curves its geometry to adapt to the spatial properties of the Palazzo dell'Arte. It does not deny nor correct the flirtations of architecture with Mussolini; it reveals this condition and uses it to increase the intensity of the project.

The paradoxes of the three replications are evident. The careful restructuring of the reproductibility of the pavilion by Solà-Morales, Cirici and Ramos has ended up converting it into an original that is rarely identified as a replication, whilst the fragility of the pavilion by Quetglas has had the contrary affect and the replication only survives circulating in architectural publications. In the case of OMA, the scarce images of the replication show an ideological flexibility far removed from the urban delirium.

However, the three resist reducing the relationship with the past to the continuation of a formal vocabulary or to ironic citation. They repeat posthumous words that in the present lack meaning and validate them by avoiding linguistic divertissements, taking responsibility for their status in the present. In 1986, with historicist post-modernity at its peak, these three works discovered that designing a building that is already designed in its totality implies a great advantage: it allows formal discussions to be left aside to focus on updatings of architectural mechanisms that mediate between technologies of representation and economic power.

<sup>12</sup> Office for Metropolitan Architecture, "La Casa Palestra" (op. cit): 8-12.