

## Una visión de Mendelsohn

Miguel Angel Baldellou.

Nos queda en la memoria un gesto gráfico repetido hasta la exasperación, sus variantes infinitas, y el recuerdo de varias construcciones extraordinarias, irrepetibles. Y sin embargo, parece que su influencia se detecta en cualquier efecto con pretensión "moderna".

Pocos arquitectos tan citados, hasta el punto de poder considerarse como adjetivo genérico la alusión a su influjo, y al tiempo tan desconocidos como Mendelsohn. Tan favorecido por las circunstancias iniciales como perjudicado por su independencia, la fortuna que la historia oficial le ha negado ha sido compensada por la aceptación de su influencia real entre los arquitectos que, al margen de las ideologías, pretenden una obra de calidad.

Cronológicamente, pertenece a la gran generación de arquitectos alemanes que, nacidos a finales del siglo pasado iniciaron su actividad en pleno debate entre "Einfühlung" y "Sachlichkeit". Herederos aun de una formación artística profunda y seriamente implicados en los conflictos reales y sus construcciones teóricas, que estaban en la base de la guerra de 1914, sufrieron esta gran crisis de forma paralela con la de su propia identidad profesional.

Crisis es seguramente la palabra que acompañó para siempre la arquitectura de su generación. Desde una perspectiva de crisis, contemplaron su oficio como una misión, y como artistas, su mensaje como procedente de una especie de revelación.

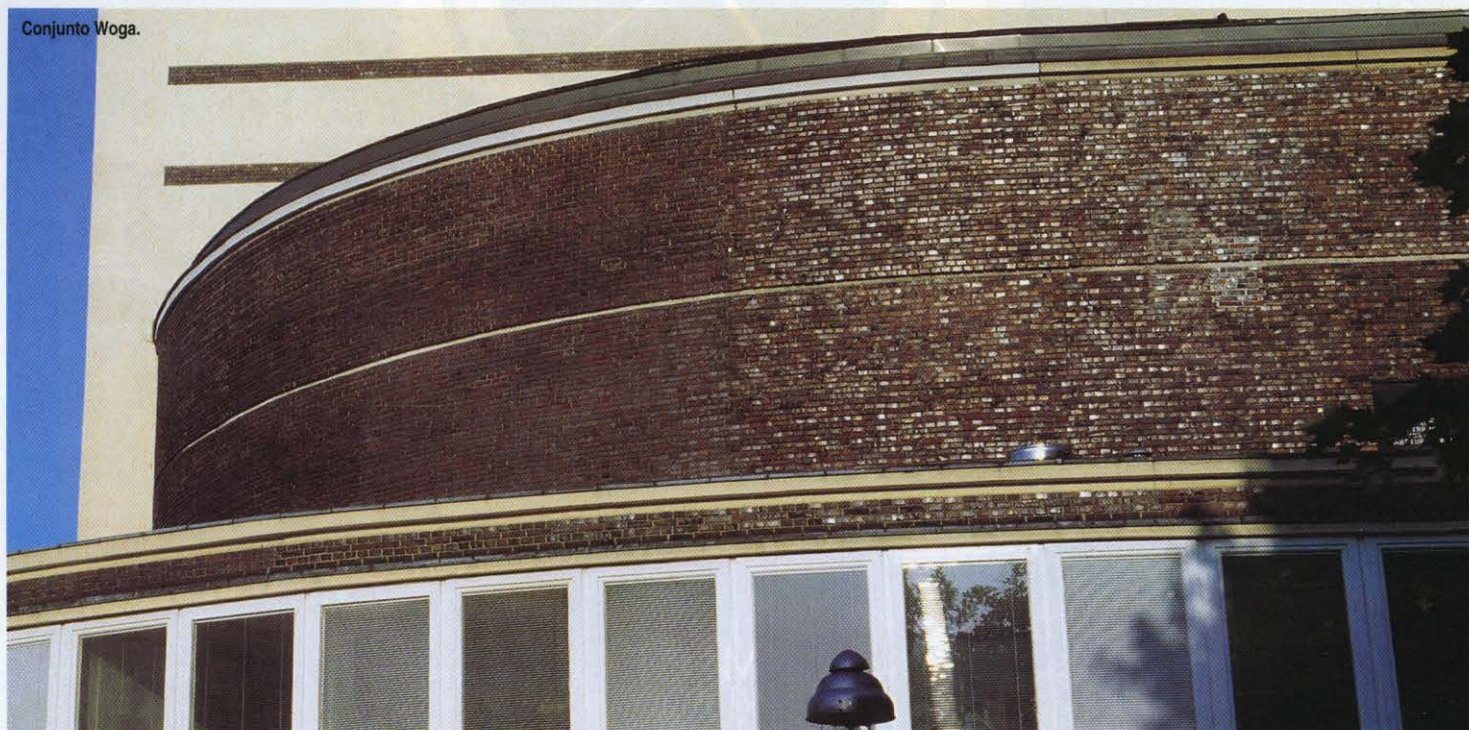
En este sentido, la arquitectura construida era consecuencia de una idea latente a la que se accedía, muchas veces desde la vigilia, por un proceso intuitivo y obsesivo, que captaba la realidad de forma

transcendente proyectándola mas allá en el tiempo, imaginado desde el presente o desde un pasado recuperado por la nostalgia, propiciando un futuro construido en positivo, opuesto a una situación considerada en todo caso como negativa. Negar el presente, como manifiestamente mejorable, suponía asumir la responsabilidad de proponer el futuro. La fe en el futuro se basaba en la seguridad de un mensaje transmitido por la Naturaleza y captado por seres superiores, los artistas, elevados a la categoría del mito. Sin la Gran Crisis, no se hubiese producido con tanta fuerza esta necesidad. La búsqueda de un origen al que sólo se podía acceder desde el interior más íntimo, buceando entre dudas, en un viaje iniciático en estricto sentido.

El viaje al origen se practicó desde muchos niveles. El caso de Mendelsohn necesitó la soledad, tras conocer la compañía. Después de su experiencia de Munich, donde coincidió con los miembros del "Der Blaue Reiter", y los estudios de arquitectura, se dieron las circunstancias precisas para la revelación de su "misión" como artista. Algunos acontecimientos clave se acumulan entre la muerte de la madre (1910), su iniciadora en la música, y su matrimonio con Louise Maas (1915), su esposa para siempre. El estallido de la Guerra, su alistamiento, la marcha al frente, y con ella, la soledad, sólo acompañada del recuerdo. La pérdida de la visión de un ojo, enfermo de un mal que terminará más tarde con su vida, que acentúa la percepción de los sonidos y de las texturas y le concentra en sí mismo, ensimismándole. Todo le conduce a la contemplación mística de su circunstancia.

De los varios Mendelsohn posibles, se fraguó en ese tiempo un

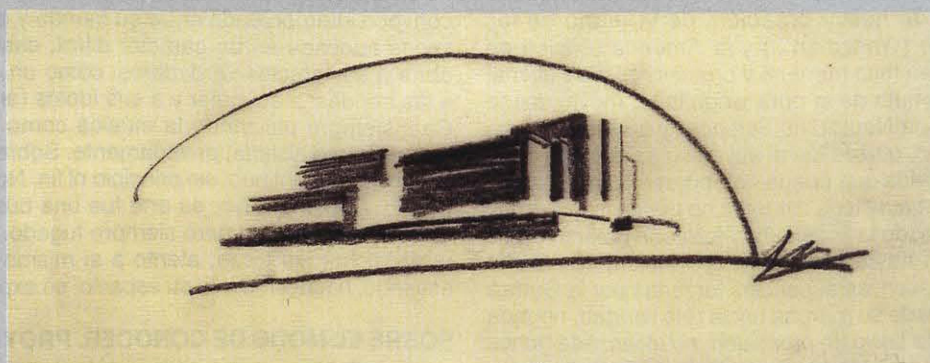
Conjunto Woga.







Dibujo imaginario. 9,2 X 9,2 cm. Tinta china.



Dibujo imaginario, 1920. 7,9 X 20,3 cm. Lápiz.





Conjunto Woga.

soñador de pensamiento tan seguro como pragmático para la acción. No puede extrañarnos la contundencia de una cuasiopera prima como la *Einsteinthurm* de 1919.

La aparición de E. Mendelsohn en el panorama alemán fue como una explosión deslumbrante. Si la exposición de sus dibujos del frente en las Galerías Cassirer (1919) pudieron tildarse superficialmente de visiones evasivas, su construcción de Potsdam, se convirtió inmediatamente en una de las referencias formales más contundentes de su generación. Más allá de su significado científico, del mítico apellido de la dedicatoria, de la literatura a la que pudo ligarse, está su imagen, su carácter totémico.

Los dibujos y la Torre Einstein marcaron para siempre al arquitecto como pieza clave del expresionismo, corriente decisiva del cauce general por el que discurrieron las diversas tendencias del Movimiento Moderno.

Aquel éxito tan temprano, permitió que Mendelsohn se destacase entre los de su generación y acaparase los encargos de una clientela económicamente poderosa, culturalmente avanzada e ideológicamente bajo sospecha desde los extremos de la derecha y la izquierda. Todos estos factores juntos, si en primer lugar le aseguraron al arquitecto la posibilidad de construir con suficiente libertad sus mejores ideas, a la larga contribuyeron a su aislamiento y su encasillamiento interesado. Entre sus grandes clientes iniciales, el editor Mosse jugó un papel decisivo. Para él construyó la obra de su periódico, el *Berliner Tageblatt*, los pabellones de la editorial para exposiciones, gracias a él pudo viajar como corresponsal a Oriente y al Sur de Europa, y sobre todo a Estados Unidos (1924) y Rusia (1926). Pudo observar, desde culturas distintas y opuestas, la crisis de valores en que se fraguó el siglo que ahora termina, e intentar una síntesis de opuestos en su pensamiento y en su arquitectura. Su capacidad de observación le permitió fotografiar con perspicacia y establecer comparaciones sugerentes. Su visión de Oriente y Occidente aun sigue siendo reveladora.

Dos destinos posibles se le aparecieron como meta desde entonces: la Palestina de nueva creación, de la mano de los fundadores del sionismo (Waitzman...) y la América utópica de Whitman y Wright, su gran mito humano y profesional. Esa última, desde la edición de Wasmuth de la obra wrightiana, movió desde Europa el viaje de Loos, de Neutra, de Schindler y de Mendelsohn entre otros. De todos ellos, quizás fue el suyo el más desarraigado y el mejor ajustado a una vida que puede entenderse como el de un nómada vocacional. Si su trayectoria alemana no puede fijarse a una localidad, pues recorre desde la Prusia (hoy territorio polaco) de su nacimiento en Alleinstein hasta la Baviera de Munich, con Berlín como centro inicial y final, con las ausencias forzadas por la Guerra y los viajes de estudio, desde su marcha hacia una libertad, negada en su país de origen, a una tierra de promisión, no alcanzada nunca del todo, le llevaron desde Inglaterra hasta Palestina y finalmente desde Chicago hasta los Ángeles.

## LA BUSQUEDA DE UN LUGAR EN EL MUNDO

La vida de Mendelsohn es la de un nómada que busca su mundo en algún lugar. En su viaje, sin embargo, lleva, como en un

tabernáculo, su propia raíz encerrada en sus sueños, sus dibujos, la memoria de una imagen entrevista y nunca realizada del todo. Un lugar prometido y nunca alcanzado.

En distintos oasis pareció identificar sus anhelos. En éste sentido resulta ejemplar su elección de la ciudad de los Ángeles como lugar de residencia. Parece como si el propio paisaje le hiciese oír la voz que le anuncia la tierra prometida, vinculada a la belleza deslumbrante de un lugar de naturaleza privilegiada.

Antes, quiso escuchar esa misma llamada en el Mediterráneo francés, donde intentó retirarse para dirigir una Academia artística, o en Palestina, donde se vinculó al gran proyecto de creación de la nueva Nación israelita. Y temporalmente, como en un alto momentáneo, en Inglaterra, desde donde pudo otear un horizonte más libre y más amplio. Si aquí cambió por primera vez de nacionalidad, fue sin embargo en América donde quiso renacer, adoptando la ciudadanía estadounidense y, aún más significativo, modificando su nombre. El nuevo Eric, nunca más Erich, quiso comenzar una última andadura, que resultó ser demasiado corta, en un país soñado como libre.

Porque, en definitiva, los tiempos productivos de E. Mendelsohn fueron siempre muy cortos, etapas interrumpidas por períodos de silencio. Intervalos de 14,7 y 7 años de actividad, entre 1919 y 1933; 1933-1940 y 1950-1957, estuvieron cortados por la 2ª Guerra Mundial y la adaptación americana a la posguerra entre 1945 y 1950. Las fases silenciosas fueron, sin embargo, provechosas para la reflexión interna, fraguándose en ellas, como en su particular travesía del desierto, las ideas básicas que desarrollaría en cada etapa siguiente.

## LA SOLEDAD

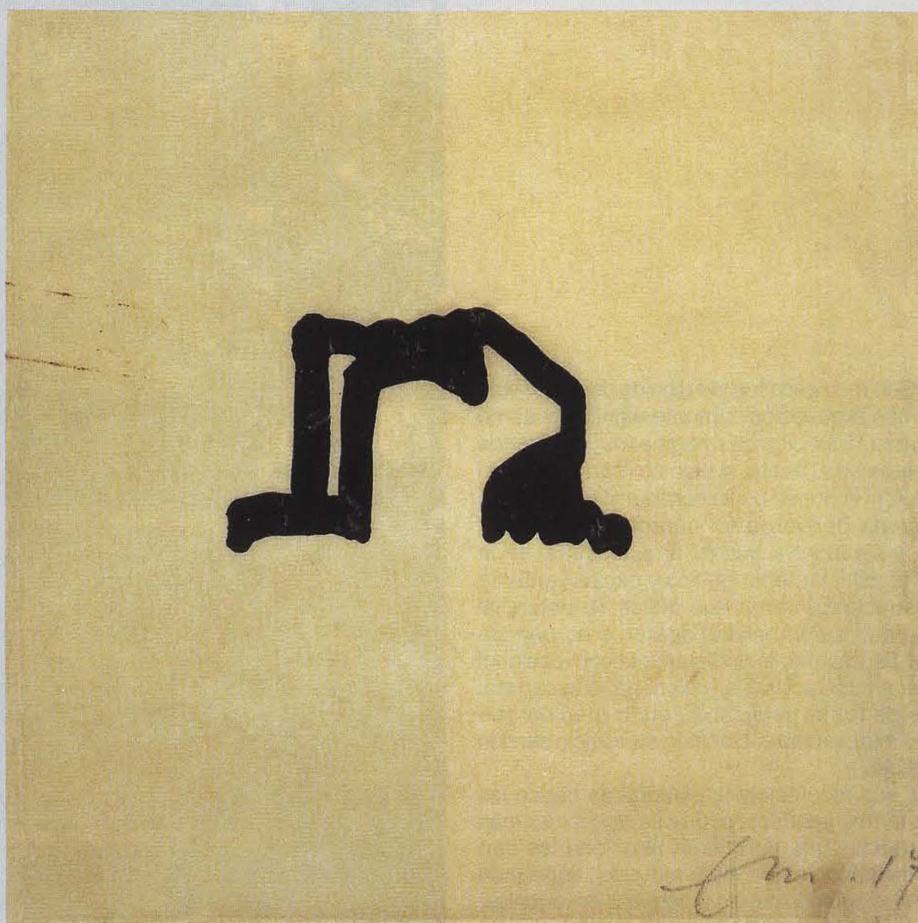
Compañera de Mendelsohn desde la infancia, probablemente, se presentó inevitablemente en el frente ruso, y ya no le abandonó. Resultó necesaria en la búsqueda de su sueño arquitectónico y la convocó interponiendo entre su mundo y el exterior una barrera. A veces apoyada en un carácter difícil, casi intratable, que sólo se abría a sus afectos verdaderos, como un ser sensible y temeroso a las heridas, a su mujer y a sus ídolos (arquitectos como Wright). Casi siempre utilizando la música como filtro, tras la que podía concentrarse aislada, privadamente. Sobre todo Bach, como un río o un bosque continuo, sin principio ni fin. No Beethoven, tan enorme y finito. Como el suyo, su arte fue una búsqueda sin pausa de un motivo vislumbrado pero siempre fugado.

Escuchar sin fijeza, atento a sí mismo como a la música que, entiendo, hacía presente su espacio, su experiencia, su existencia.

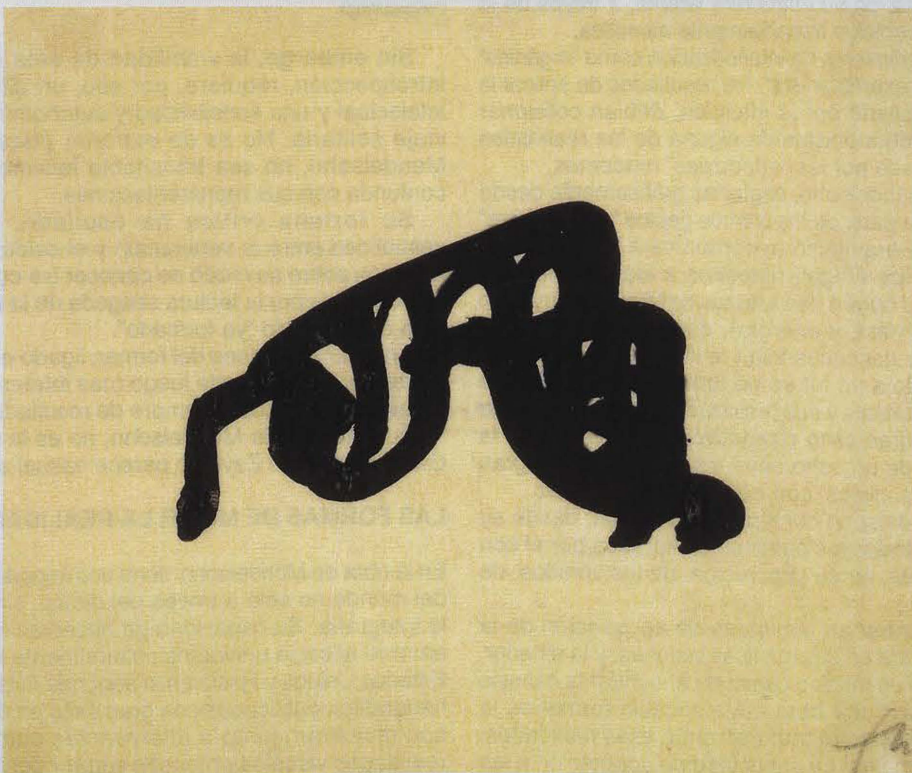
## SOBRE EL MODO DE CONOCER. PROYECTAR COMO UTOPIA

Si el particular modo de conocer de los arquitectos plantea serios conflictos a la interpretación desde la teoría, muy probablemente el "caso Mendelsohn" puede presentarse como uno de sus más significativos paradigmas. Porque si en casi todos los mejores ejemplos, el camino sugerido por los dibujos parece un recorrido por las dudas, en Mendelsohn actúa como un "medium" entre las visiones "imaginarias





Dibujo imaginario. 9,6 X 9,6 cm. Tinta.



Dibujo imaginario. Rusia. 8,9 X 10,5 cm. Tinta china.



“y las formas construídas. Son muy escasos los dibujos del arquitecto en que la referencia a formas arquitectónicamente significativas no subyace de modo espectante. Sus dibujos imaginarios, realizados fundamentalmente en su etapa en el frente, si bien no representan en estricto sentido un “proyecto”, ni suponen un fin constructivo, ni indican una función de la que pueda derivarse un carácter específico, representan sin embargo, y sin lugar a dudas, arquitecturas, en la medida que, aun en un nivel estrictamente gráfico y exclusivamente formal, evidencian una estructura interna que indica su potencial constructivo. Poco importa que su formalidad aparente no permita su encuadre fácil en una referencia arquitectónicamente convencional y por ello induzcan a pensar en una actividad “visionaria” o escapista. Al contrario, sus visiones de futuro realizable, en la medida que estructuralmente pensable y representable, plantean su estricto sentido utópico, realmente construible.

El carácter obsesivo de sus reiteraciones, elaboradas desde las variaciones sobre un tema formal genérico, al que se acoplarán más tarde las cualidades específicas que permitirán relacionarles con propuestas concretas, denominándolas sin lugar a dudas, tipificando como silos, hangares, fábricas, monumentos, etc, imágenes envolventes, dinámicas, crecientes, cerradas, expansivas, con referencias a olas, nubes, montes, valles, desiertos, dunas, plantea un método de apropiación de la naturaleza, de su estructura latente, a través de lo formalmente patente, de condición esencialmente mimética.

Si aceptamos este procedimiento de interiorización como “orgánico” y su representación como “expresionista”, los resultados de aplicar la “razón” comprensiva, ampliada por la intuición, debían colisionar contra los mecanismos reduccionistas de alguna de las realidades propuestas de forma sesgada por las “ortodoxias” modernas.

Las propuestas de E. Mendelsohn, captadas gráficamente desde el aislamiento, elaboradas a partir de los últimos gestos “modernistas” en cuya órbita se formó el arquitecto (recordemos a Van de Velde y en cierto sentido el primer Wright, maestros a los que siempre admiró) para indagar en su origen (las fuerzas naturales, intuyendo la relación relativista de masa y energía), discerniendo en él la causa y justificando así su consecuencia (la línea del movimiento modernista), dando sentido a un futuro no formalizado a priori, de modo bien distinto a los futuristas y sus “estilizaciones” efectistas (de los efectos), suponen un gran salto cualitativo en la Historia de la Arquitectura. No se trata de un salto en el vacío, sino de un gran riesgo asumido, desde sus inicios, con extraordinaria lucidez.

La vía intuída por Mendelsohn contenía en potencia, desde su propio ensimismamiento, todos los caminos explorados por él con posterioridad, dependientes, en su concreción, de los sonidos, de las vibraciones exteriores.

En éste punto se encontrarían las líneas de apropiación de la realidad interior, la expresada en sus místicas visiones, y la exterior, captada con la atención de un músico capaz de encontrar la esencia de las cosas, para producir una obra cuya eficacia formal es la lógica consecuencia del encuentro “natural” entre esas realidades, en el fondo, confundidas en una. La capacidad de adaptación a las condiciones particulares de sus imágenes proteicas verifica su validez, su vitalidad.



Conjunto Woga.

M.A.B.

Sin embargo, la viabilidad de este cauce abierto desde la introspección, requiere, por ello, un altísimo grado de tensión intelectual y una sensibilidad y autonomía capaces de soportar el viaje solitario. No es de extrañar pues, que el propuesto por Mendelsohn, no sea transitable fácilmente y que su actitud se confunda con sus representaciones.

Su fortuna crítica ha oscilado, seguramente no por casualidad, entre la veneración y el ovido, mientras que la serena reflexión sobre su modo de conocer (re-conocer lo ya existente) se ha sustituido por la lectura sesgada de la expresión (consecuencia y no causa) de lo “ya formado”.

Analizar el proceso del formar, ligado en su caso íntimamente al de formar-se, es desde luego mas interesante en cuanto que mas arriesgado, pero casi siempre de resultado incierto. En busca de la “seguridad”, la vía Mendelsohn, no es la adecuada. El “olvido” de Giedion, querido Zevi, no parece casual de ningún modo.

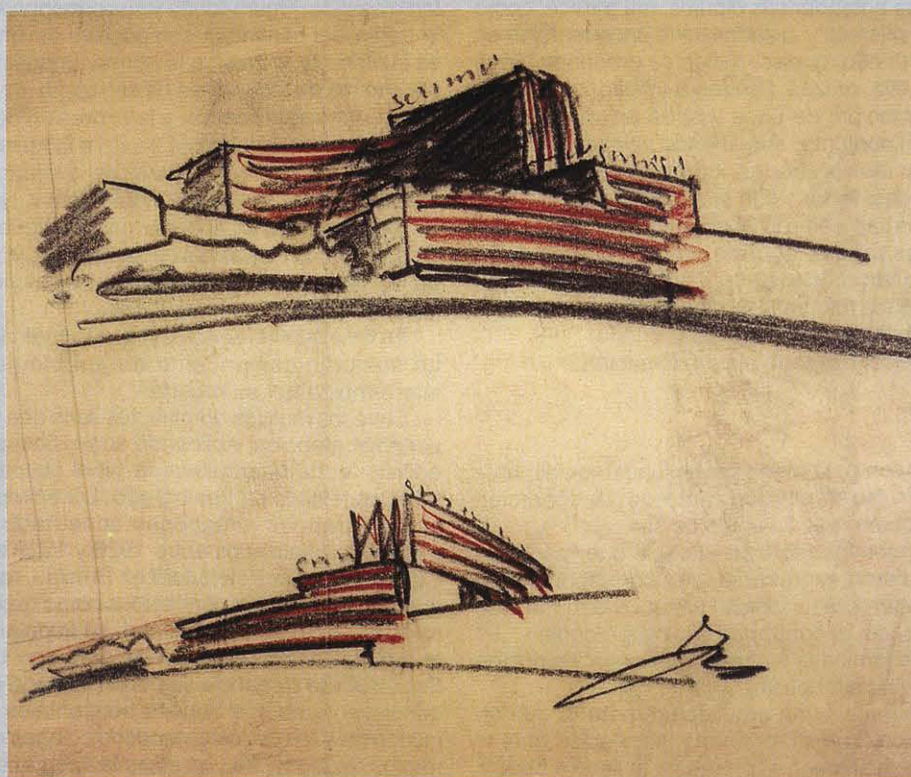
## LAS FORMAS DE MIRAR LA REALIDAD

En la obra de Mendelsohn tiene una importancia decisiva la captación del mundo no sólo a través del dibujo, sino también por medio de la fotografía. Su capacidad de observación le permitió reflejar con enorme eficacia universos culturalmente tan diversos como los de Estados Unidos y Rusia en la segunda mitad de los años veinte. Sus fotografías, publicadas con gran éxito en dos extraordinarios libros, nos muestran, junto a interesantes comentarios del arquitecto, realidades visuales entonces sorprendentes a los ojos de Europa, vista como la gran síntesis entre opuestos, captadas en sus cualidades esenciales. Es precisamente el “modo” de ver, el mismo





Silo. 7 X 7,6 cm. Acuarela.



Almacenes Schocken. Stuttgart.. 23,5 X 24,1 cm. Lápiz negro y rojo.





Casa Sternfeld en  
Charlottenburg.

con el que intenta atrapar una realidad en formación a través del dibujo, el que le permite penetrar el "carácter" y mostrarle con extraordinaria eficacia. Los elementos seleccionados por el arquitecto suelen corresponder con aspectos cotidianos pero muy reveladores de una realidad significativa, próxima o contrastante en su forma, con su propia visión interior. Mendelsohn encontró construidas en los silos americanos, por ejemplo, algunas de sus ensoñaciones, y en el dinamismo de aquella sociedad, reflejada en algunas de sus fabricaciones, el drama (de nuevo la crisis latente) de un cambio inevitable. Vislumbrar el futuro, dirigiéndole desde un presente acuciante, acentuó una angustia cuya expresión, también desde la fotografía, planteaba la dificultad de los medios visuales para captar una realidad a punto de estallar. Sin embargo, el arquitecto se preparaba para una reconstrucción del mundo que se hundía, proyectando sin cesar su propia utopía. El "reportero" Mendelsohn nos vino dando pistas de los aspectos positivos, el futuro ya construido, de piezas recuperables para después de la tormenta. La "toma" fotográfica le permite un encuadre en el que la descontextualización selecciona fragmentos, "instantáneas", respecto a su propia dinámica temporal y espacial. El relativismo fotográfico es en esto semejante al del dibujo con el que intenta atrapar la idea que se escapa. Por ello hay que entender sus dibujos, me parece, como "partes" fugaces. No en sí mismos y aislados, sino encadenados en continuum, en proceso. Por ello, quizás, nunca se proponen, unos y otros, como finitos. Por ello, quizás, tienden a infinito.

La técnica de representación, de unos y otros, es mucho más coherente si se aprecia en conjunto, adquiriendo valor la sucesión de las aproximaciones y los enfoques, como si se tratara de secuencias cinematográficas, incluso con sus cambios de escala (o de "planos"), explicables tan sólo en el conjunto percibido; que muchos de los elementos tengan enorme valor visual en sí no supone más que la gran coherencia de la idea global reflejada (expresada) en alguna fotografía (o dibujo) en el que el azar ha resaltado lo fascinante de forma inesperada.

Si E. Mendelsohn hubiese realizado alguna filmación...

## TEMAS Y TIPOS

Los temas arquitectónicos son para Mendelsohn fundamentalmente una cuestión de carácter. No dependen tanto de su condición funcional sino de lo que "quieren ser", antes de ser.

Concibe formas que denomina fábricas, silos..., que "parecen" silos o fábricas porque quieren expresar la idea correspondiente. Naturalmente (de forma natural), la función se adapta a la forma, que no la sigue, sino en todo caso, al contrario, ésta la precede.

Porque en Mendelsohn domina la "voluntad de forma", la noción de tipo no es pragmática sino simbólica.

En especial cuando "inventa" una arquitectura para la que no acepta la inmediata tradición. La extraordinaria fascinación ante lo nuevo, que quiere hacer coincidir con el progreso, le lleva a buscar en su carácter las cualidades sobre las que la forma se quiere hacer pregnante. Por ello las que persigue pretenden la continuidad y el movimiento como cualidades determinantes del tiempo

contemporáneo, aplicables en mayor medida a los edificios que con mas claridad le representan. Los que, en un sentido histórico, expresan los tiempos nuevos. Sin embargo, los procedimientos compositivos, equilibrio entre opuestos, contraste y contrapunto, revelan la "inercia cultural" en la que el conocimiento del arquitecto queda siempre atrapado. Forma "barroca" de componer, reinterpretando la intuición dinámica de la fuga. En algunos "modos" compositivos particulares se revela con mayor fuerza este proceder "barroco". En el empleo de la línea "salomónica" de las escaleras de caracol voladas, en la redundancia de las barandillas en un apoyo final (resulta inevitablemente "descendente" su recorrido, frente al "ascendente" de su línea de zanca). La idea de elemento alto (torre, chimenea) se convierte en lucernario / salida de humos que contrapuntea en serie la sucesión de naves. El rótulo vertical u horizontal que contrapesa o subraya la estratificación horizontal de las bandas luminosas de día, hacia dentro, y de noche, hacia fuera.

Juegos, al fin, "aprendidos" y transformados al servicio de una forma "intuida" y desconocida. La doble escala del presente, próximo y en la memoria, y del futuro, en fuga y en proyecto. El cerca-lejos temporal que necesariamente se repite en avance por la experiencia, se traduce en términos espaciales en el detalle y el conjunto en el que toma sentido. Figura-fondo y su correspondiente valor relativo, forman la trama del continuum compositivo de una arquitectura cuyo tema es indiferente, o casi, a la norma impuesta desde el tipo, y plantea por encima de todo, antes de ser, como una cuestión previa, la noción de la Forma significativa, y la expresión de su propio carácter.

El carácter de la forma frente a la forma del carácter. La función de la Forma antes que la forma de la función. Esta inversión dialéctica de los opuestos, resultaba inquietante y, elegantemente, subversiva.

Sin embargo, en el desarrollo de algunos temas, especialmente en sus últimas etapas del exilio, hubo de intentar un ajuste pragmático de los temas a los tipos. Algo a lo que ya se había enfrentado en sus inicios de "arquitecto fabril".

En este sentido tienen especial interés las sinagogas americanas. La solución convincente del problema, sin embargo, quedó interrumpida por su muerte.

Entre los motivos dominantes a los que E. Mendelsohn prestó una especial atención, aplicando sus visiones formales al carácter del edificio, el de la arquitectura fabril ocupa un lugar primordial. Las fábricas textiles en Leningrado, Lukenwalde...

Los grandes almacenes construidos por Mendelsohn para Schocken, realizados entre 1926 y 1929 en Nuremberg, Stuttgart y Chemnitz y para Petersdorff en Breslau, modificaron radicalmente el tipo, hasta entonces concebidos como "palacios" de la moda. Buena parte del éxito de Mendelsohn, su popularidad universal, se debe a la interpretación moderna de este tipo de edificios, en el que lo funcional y la elegancia se daban la mano y se expresaban de forma concluyente en sus bandas horizontales de ventanas de longitud indefinida y las de los antepechos ciegos de ladrillo intermedio. Los rótulos rotundos, de una eficacia tipográfica definitiva, con las cajas de escaleras, eran los elementos con que completaba y componía la sedimentación en bandas de estas fantásticas fachadas, en las que el movimiento se reflejaba tanto de día como de noche. El





Dibujo imaginario. 15,2 X 14 cm. Tinta china.



Conjunto Woga y Cine Universum. 15,3 X 24,8 cm. Lápiz.



espectáculo nocturno de las bandas iluminadas ejerció una fascinación sin precedentes entre la población, que se sintió incorporada sin remedio al consumo propuesto.

Cuando más tarde, en los Estados Unidos, Mendelsohn retomó el tema, sólo tuvo que adaptar a la escala propuesta la experiencia europea sin cambios significativos.

La arquitectura religiosa de E. Mendelsohn, se produce por primera vez en el cementerio judío de Königsberg. Barbaramente destruido por la furia nazi, de esa pieza, ideada en volumen según los esquemas compositivos tan explorados en sus dibujos en base a piezas opuestas en equilibrio que refuerzan la idea de jerarquía y orden inmutable, sólo nos quedan las fotografías de época. En su etapa americana, sin embargo, se convirtió en el tema casi monográfico. Proyectó en ese tiempo hasta 7 sinagogas y centros comunitarios, de los que construyó 4, aparte el proyecto malogrado a las víctimas del Holocausto judío.

En la serie de sinagogas terminó por fijar un tipo del que, al parecer, no había antecedentes en Estados Unidos. La idea básica trataba de conciliar dos opuestos: por un lado la jerarquía fijada según un esquema simétrico y axial, con un clímax formal final de la experiencia visual y ritual, proponiendo un elemento vertical dominante en el conjunto, y la flexibilidad de una planta adaptable tanto al uso cotidiano como al de las grandes reuniones. Por otro parte la idea de centro comunitario cerrado, en torno a un espacio abierto común introducía compositivamente la variabilidad sobre el eje dominante. La organización de la planta en secuencia hacia el altar, de forma que se podían habilitar los sucesivos espacios para asamblea, supuso una novedad en estas construcciones, que desde entonces, al parecer, se resolvieron según ese esquema. Entre los posibles antecedentes de esta solución, creo que habría que señalar el de las capillas abiertas mexicanas, que probablemente conoció directamente en los años "inactivos" americanos, entre 1941 al 46, cuando fue nombrado miembro de Honor de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

La flexibilidad de la planta fue obtenida gracias a ingeniosos mecanismos de paredes móviles y al empleo de tejidos y paneles, que como en los templos primitivos o como en los escenarios teatrales permitían dividir el espacio del modo más conveniente.

Precisamente en estos templos, el sentido con que Mendelsohn entendía la percepción del espacio al modo escenográfico resultó posiblemente más patente que en ningún otro. Los cambios de altura y los juegos con la luz (cenital o superior) le permitieron elaborar unas propuestas emotivas sin dejar de lado una fría racionalidad, lejos de los efectos de religiosidad primigenia. Parece



Casa Sternfeld en Charlottenburg.

proponer con más énfasis la fe en la razón que en el misterio. En cualquier caso, la serie de sus sinagogas americanas, cuyo colofón había sido el primer proyecto para los seis millones de judíos exterminados por

los nazis, merece una atención mayor de la que hasta ahora ha tenido, eclipsada sin duda por la deslumbrante etapa alemana. Las sinagogas y centros comunitarios de B'nai Amoona, en San Luis, y la de Cleveland (ambos de 1946), la de Washington (no realizada), la de Beth-El, en Baltimore (solo parcialmente construida), la de Emanu-El en Grand Rapids, Michigan, (todas de 1948), la de Mount Zion en Saint Paul (Minnesota) de 1950 y la de Emanu-El en Dallas (Texas), tampoco realizada, y el monumento en Riverside Park, New York, de 1951, constituyen una secuencia de "variaciones" sobre un tema como pocas veces pueden observarse en la obra de un maestro, realizado además en un período muy corto.

De hecho, la obra de E. Mendelsohn, parece centrarse en sus distintas etapas, en temas dominantes y sus variaciones, en las que destacan, como contrapunto, obras atípicas, en sentido literal, que sin embargo también manifiestan las posibilidades de la aplicación del motivo fundamental sobre temas diversos.

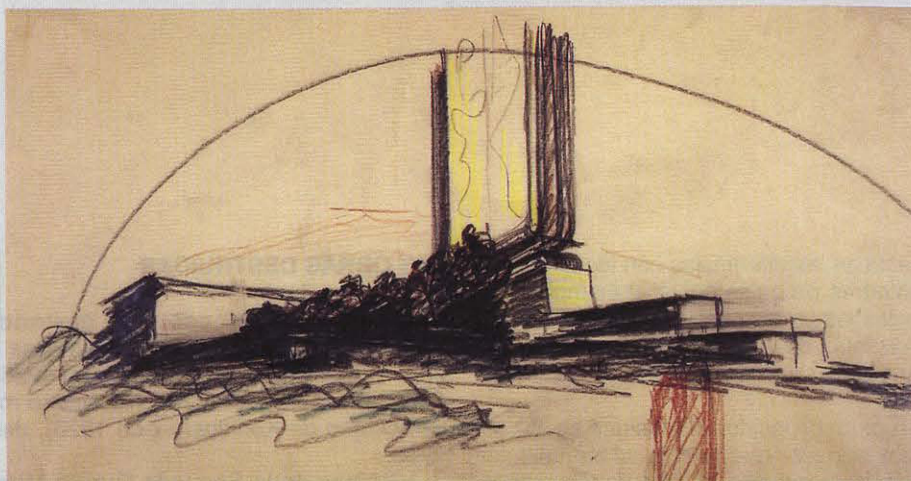
Movimiento, continuidad de las superficies, unificación de las partes en una unidad de orden superior. Sobre una estructura continua, el contrapunto de los elementos, subrayando tanto la complejidad de las relaciones visuales como estableciendo los límites de la figura sobre el fondo urbano y sobre la base de la trama superficial. Pueden entenderse así las pulsaciones compositivas más características de Mendelsohn. Descendiendo a lo particular, en cada caso, se superpone un motivo de identificación. El carácter simbólico de ciertos elementos convencionales en los edificios religiosos (las tablas de la Ley, el candelabro, unificados como luz y guía espiritual), es asumido por los carteles y los luminosos (en una visión nocturna que permite que la presencia de los edificios sea insomne y resuelva el paso día-noche en un continuum) en los centros comerciales, sin una

Forma expresiva particular, en un anonimato que permite el uso como incipiente contenedor masivo indiferente a la mercancía (los edificios Stocken...), frente a la forma expresiva de la Fábrica (Mosse) y el Laboratorio (Einstein, en cierto sentido Herpisch) que aspiran a transmitir la idea de lo Nuevo frente a lo novedoso.

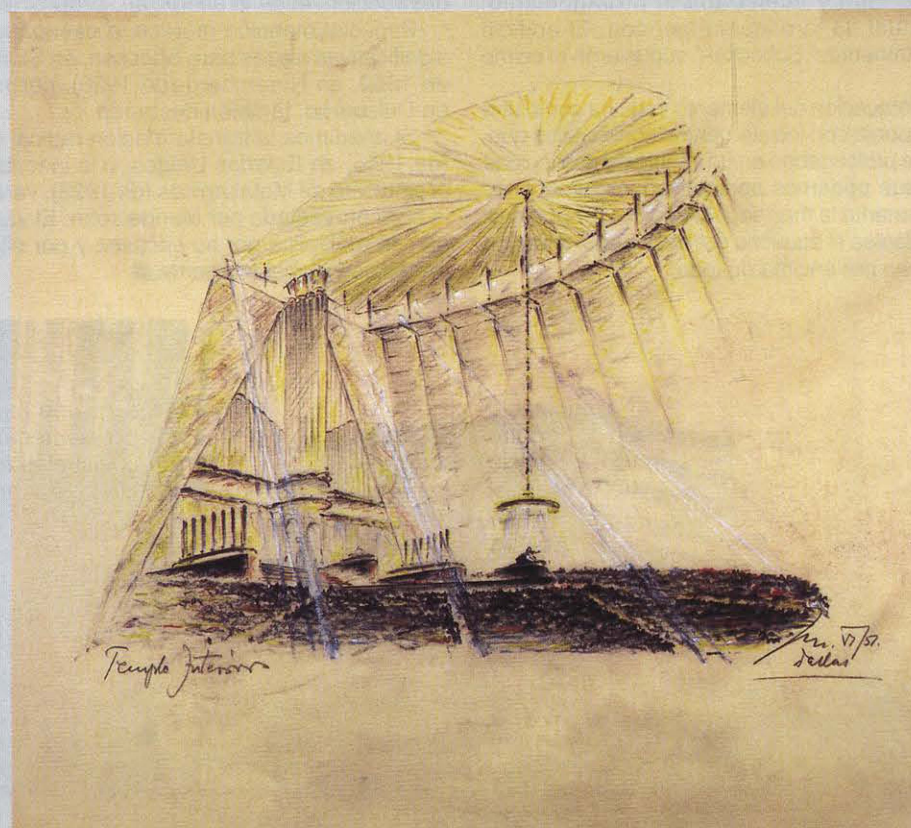
La fascinación por la Forma singular y por la envolvente "anónima", anima una lucha por definir la Idea, subyacente en sus dibujos iniciales, iniciáticos, en cierto sentido expiatorios.

Si sus fachadas "continuas" tienden a apropiarse de sus bordes con una vocación urbana y por ello infinita, también con un profundo





Monumento a seis millones de judíos. 18,4 X 34 cm. Lápiz y crayon.



Sinagoga, Dallas. 1951. 10,8 X 10,8 cm. Lápiz.



sentido de la "distinción", acusan las diferencias con los laterales. El caso del Berliner Tageblatt es probablemente el ejemplo más claro de la capacidad de incluir las preexistencias apropiándose las como parte, en este caso "distinta", de un conjunto que las "supera" y que propone un crecimiento según una imagen genérica "estratificada".

La esquina presenta la ruptura de los dos planos que en ella se encuentran. Las diversas posibilidades que supone su tratamiento, bien como límite, bien como elemento que articula los planos adyacentes y su singularización respecto a ellos, por presencia tanto como por ausencia, en positivo o en negativo, fueron explorados por Mendelsohn con un éxito sin precedentes. Su solución favorita consistió en hacer de la esquina, la fachada. De modo que la continuidad, a partir de ella, se establecía sin ruptura hacia sus bordes. El tratamiento en bandas, en estratos, del plano de fachada, aumentaba el sentido de fuga y acentuaba el protagonismo, ascendente, del lugar virtual de la esquina-fachada. El edificio "Columbushaus" y los apartamentos "Schocken" supusieron el colmo de esta experiencia.

En el polo opuesto, la acentuación del elemento esquina como una torre ascendente, se contraponía con los elementos horizontales que, sobre los planos laterales, se prolongaban en un intento de continuidad imposible. Esta solución, que podemos apreciar en los almacenes para Schocken, fue probablemente la más seguida de sus propuestas. Latente en la Einsteinurm, plantea el equilibrio entre opuestos, vocación formalizadora de Mendelsohn por encima de todo.

## LAS OBRAS DESTRUIDAS

Las obras de E. Mendelsohn destruidas son muchas y muy significativas. Aparte el Pabellón Mosse (1927) cuyo destino de origen era efímero, bien pronto (en 1925) desaparecía la fábrica de Lukenwalde (de 1920). No mucho más larga fue la vida del cementerio de Königsberg (de 1926), destruido por los nazis en 1938.

Víctimas de la Segunda Guerra Mundial fueron la peletería Helpirch (de 1924), la Deukon Haus o el Columbushaus (de 1929). Este, sin embargo, fue reconstruido aunque finalmente fue demolido en 1953, el año en que falleció su autor.

Distinta suerte, reconstruido tras su destrucción, corrió el conjunto Woga y su cine Universum. Sin embargo, en este caso, el antiguo cine, convertido hoy en teatro experimental, ha sufrido otro tipo de destrucción, el de la alteración, seguramente irreversible.

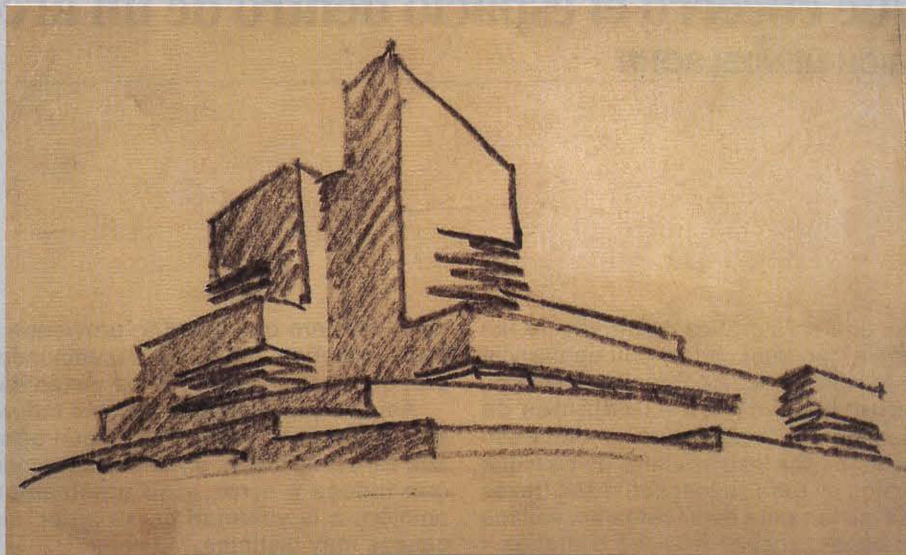
Especial mención merece la desaparición de las, quizás, mas significativas piezas para Schocken, en Stuttgart (de 1926), destruido en 1960, en Nuremberg (de 1926), por modificación sustancial y en Duisburgo, también destruido.

Si añadimos la transformación radical del Hospital Maimónides (de 1946) en Estados Unidos, o la inacabada obra berlinesa para el sindicato de Metalúrgicos (de 1928), veremos qué poco queda de la obra proyectada por Mendelsohn. El valor de lo que aun está en pie, se multiplica por su escasez y por ello habría que solicitar su protección global y urgente. ■

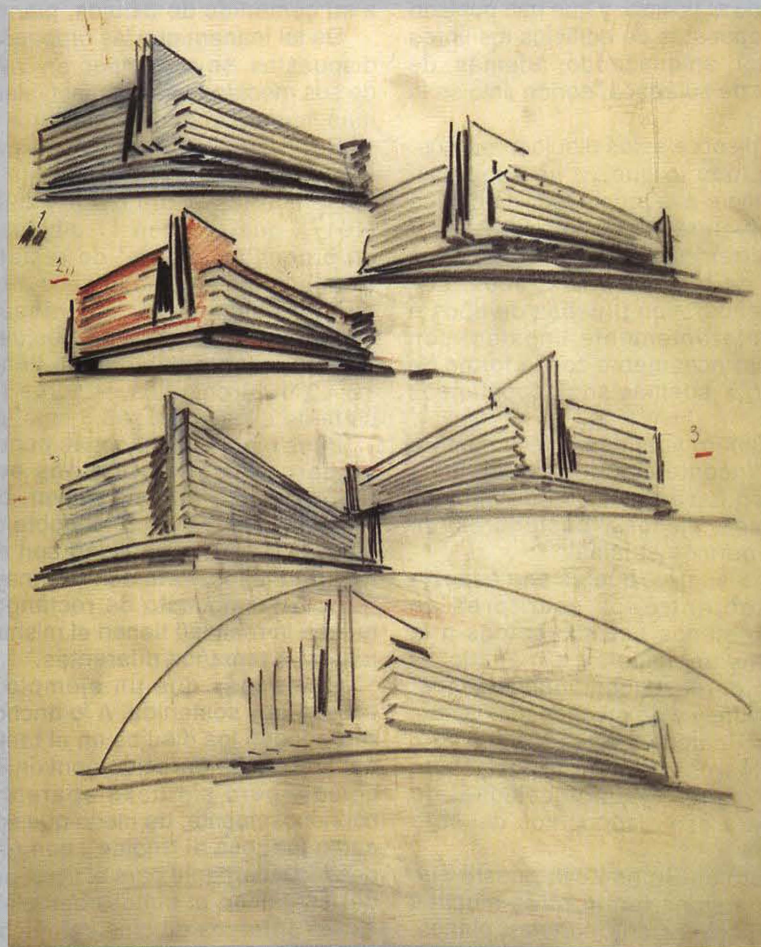


El Columbushaus tras los bombardeos en Berlín.





Dedicado a Frank Lloyd Wright. 16,5 X 27 cm. Lápiz.



6 dibujos. 31,9 X 26,1 cm. Lápiz, crayon.