

ACE 24

Electronic offprint

Separata electrónica

LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA EN LA ARQUITECTURA CONSTRUIDA. EL CASO DE MIES VAN DER ROHE

LAURA LIZONDO SEVILLA, JOSÉ SANTATECLA FAYOS, SANTIAGO JOSÉ
MARTÍNEZ GARCÍA e IGNACIO BOSCH REIG



Cómo citar este artículo: LIZONDO, L.; SANTATECLA, J.; MARTÍNEZ, S.J. y BOSCH, I. *La influencia de la arquitectura efímera en la arquitectura construida. El caso de Mies van der Rohe* [en línea] Fecha de consulta: dd-mm-aa. En: ACE: Architecture, City and Environment = Arquitectura, Ciudad y Entorno, 8 (24): 73-94, 2013. DOI: 10.5821/ace.8.24.2717. ISSN: 1886-4805.

ACE

Architecture, City, and Environment
Arquitectura, Ciudad y Entorno

C

ACE 24

Electronic offprint

Separata electrónica

THE INFLUENCE OF EPHEMERAL ARCHITECTURE IN BUILT ARCHITECTURE. THE CASE OF MIES VAN DE ROHE

Key words: Exhibition; memory; experimentation; Mies van der Rohe.

Abstract

Temporary architectures are not only relevant for configuring the scenes of major architectural experimentation from a certain period, but also for the influences they have on permanent architectures that were built at a later stage. Precisely, it was this conceptual search for the ephemeral, which enabled to a large extent, the research and development of the works of Mies van der Rohe: exhibition architectures that, despite the quantitative and qualitative importance represented in the Miesian production, are not referenced in its entirety, nor have there been an in depth study made; ephemeral architectures that offer new perspectives which are worth being investigated with rigor. And so, the aim of this article is to provide clarity to the exposed works of Mies van der Rohe, beginning with an exhaustive work in historical archives. A methodology based on and supported by photographs, catalogue and writings that immortalized the architectures that the past saw set up and dismantled. From the analysis and interpretation of said historic documents, the investigation concludes by suggesting a series of relevant discussions for theory and critique of ephemeral architecture as well as his permanent architecture. First, providing the full list of his exhibition legacy, (a list, to date unpublished and from there the originality of this study has been founded), and secondly, outlining the foundations tested in exhibition scenarios, which were later transferred to his buildings constructed in real environments.

ACE

Architecture, City, and Environment
Arquitectura, Ciudad y Entorno

C

LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA EN LA ARQUITECTURA CONSTRUIDA. EL CASO DE MIES VAN DER ROHE

LIZONDO SEVILLA, Laura ¹
SANTATECLA FAYOS, José
MARTÍNEZ GARCÍA, Santiago José
BOSCH REIG, Ignacio

Remisión inicial: 21-02-2013

Remisión definitiva: 15-10-2013

Palabras clave: Exposición; memoria; experimentación; Mies van der Rohe.

Resumen

Las arquitecturas temporales no sólo son relevantes por configurar los escenarios de mayor experimentación arquitectónica de una determinada época, sino también por las influencias que ejercen en las arquitecturas permanentes construidas con posterioridad. Precisamente, fue esta búsqueda conceptual a partir de *lo efímero*, la que permitió en gran medida, la investigación y evolución de la obra de Mies van der Rohe: arquitecturas expositivas que pese a la importancia cuantitativa y cualitativa que supusieron en la producción miesiana, no están referenciadas en su totalidad, ni estudiada en profundidad; arquitecturas efímeras que ofrecen nuevas perspectivas y por tanto merecen ser investigadas con rigor. Así pues, el objetivo del presente artículo es el de proporcionar claridad a la obra expositiva de Mies van der Rohe, a partir de un exhaustivo trabajo de archivo histórico. Una metodología basada y fundamentada en las fotografías, catálogos y escritos que inmortalizaron las arquitecturas que el pasado vio *montar y desmontar*. Desde el análisis e interpretación de dichos documentos históricos, la investigación concluye planteando una serie de discusiones de relevancia para la teoría y crítica, tanto de la arquitectura efímera de Mies como de su arquitectura permanente. En primer lugar aporta el listado completo del legado expositivo del arquitecto (listado hasta la fecha no publicado y de ahí estriba parte de la originalidad de este estudio) y, en segundo lugar, enuncia los fundamentos que ensayó en los ambientes expositivos que posteriormente trasladó a sus edificios construidos en entornos reales.

¹ **Laura Lizondo Sevilla:** Arquitecto Doctor. Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Valencia. Camino de Vera s/n. 46022, Valencia. E.T.S.A. Valencia. Email de contacto: laulise@pra.upv.es

1. Introducción

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” (Baudelaire, 1996: 361). Las palabras de Baudelaire ayudan a introducir directamente este discurso. Y es que las mayores manifestaciones de modernidad se han producido en los escenarios efímeros y volátiles. Todo aquello que no responde a lo *eterno e inmutable* se convierte en pretexto para la experimentación. Nunca ha sido diferente. Menos en Arquitectura. Cuando el arquitecto diseña un proyecto temporal, no sometido a las leyes estrictas de la permanencia y en donde no existe el peligro de dañar irreversiblemente el contexto en que se construye, el subconsciente se focaliza en dar una respuesta significada, incluso en ocasiones visionara. Así, “las exposiciones han sido el lugar para los proyectos más experimentales” (Colomina, 2009: 7); el lugar que ha servido de antesala de muchas arquitecturas permanentes. Sin pensar demasiado, nos vienen a la cabeza innumerables ejemplos. ¿Quién no asocia la *Unité d’Habitation* de Le Corbusier con su Pabellón de *L’Esprit Nouveau*, la casa para una familia en Berlín de Bruno Taut con el Pabellón de Cristal de la Exposición de Colonia, o la casa estudio en Moscú de Konstatin Melnikov con el Pabellón de la Unión Soviética (en adelante, URSS) de la Exposición Internacional de París de 1925?². Ante esta oportunidad experimental, las arquitecturas temporales se convirtieron en el escenario arquitectónico, donde gran parte de los arquitectos de la vanguardia dieron respuesta a sus preocupaciones proyectuales. Especialmente interesante es el caso de Mies van der Rohe, quien utilizó estos contextos, no de forma puntual, sino de manera continuada durante más de una década.

Son muchos los textos que analizan el pensamiento y la obra de Mies van der Rohe. Sin embargo son pocas las fuentes que investigan en exclusividad la totalidad de su obra expositiva berlinesa³. Aunque tras la fundación del Mies van der Rohe Archive se incrementó el número de arquitectos y críticos que comenzaron a interesarse por el legado expositivo de Mies, las únicas arquitecturas expositivas que recibieron una atención significativa fueron la exposición *Die Wohnung* de 1927 -incluyendo la colonia de viviendas de la *Weissenhof*, la *Glasraum* y la *Linoleumraum*-, el Café de Terziopelo y Seda de la exposición *Mode in der Dame* de 1929, el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y la exposición *Die Wohnung unserer Zeit* de 1931. El resto de montajes son mencionados de pasada u olvidados. Tal es el caso, por ejemplo, del Pabellón de la Energía Eléctrica y las veinticinco muestras industriales (ambos encargos realizados para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929) o el *quiosco* diseñado para la *Deutscher Linoleum Werke* en la Feria de Primavera de Leipzig de ese mismo año.

Indudablemente, tanto los montajes más conocidos como los menos, forman parte de la producción expositiva del arquitecto, siendo relevante su estudio no sólo por su valor arquitectónico *per se*, sino por la experimentación y reflexión que permitió sentar las bases conceptuales para su arquitectura construida. Las arquitecturas efímeras fueron para Mies el *manifiesto construido* que transformó la obra y el lugar en un laboratorio de intenciones

² No de manera casual, todas las arquitecturas que se han puesto como ejemplos responden a espacios expositivos construidos en forma de viviendas. O dándole la vuelta a esta idea, “(...) *Muchas de las viviendas más influyentes del siglo XX han sido producidas para las exposiciones (...) La casa se convierte así en el laboratorio de las ideas*” (Colomina, 1999b: 337).

³ Excluyendo la gran cantidad de monografías que estudian y analizan las arquitecturas expositivas más conocidas de Mies, tales como el *Pabellón de Barcelona* o la exposición *Die Wohnung*, una de las pocas críticas arquitectónicas que trata, exclusiva y globalmente, su obra expositiva es la realizada por Wallis Miller (2001: 338-350).

conceptuales y materiales, y le permitió adentrarse en lenguajes arquitectónicos, hasta la fecha sólo teorizados. Del mismo modo en que “*el genio no es más que la infancia recuperada a voluntad*” (Baudelaire, 1996: 358), las arquitecturas teorizadas y expositivas de sus primeros años le otorgaron un espíritu analítico que ordenó, acumuló y experimentó nuevos conceptos.

Pero es justo señalar que durante la época en que estuvo vinculado con las exposiciones (1926-1937), Mies no actuó sólo. Trabajó en alianza con las asociaciones más importantes del panorama vanguardista alemán y en estrecha relación con Lilly Reich, interiorista y diseñadora de exposiciones, que desde 1912 era miembro del *Deutscher Werkbund* como responsable del área expositiva⁴. El trabajo desarrollado entre Mies y Reich, produjo más de 80 espacios expositivos, que comprenden tres pabellones, cinco montajes arquitectónicos, sesenta y siete muestras industriales, seis amueblamientos para interiores expositivos y una ordenación de planeamiento. Pese al extenso período en asociación con Reich y la sorprendente cifra de montajes expositivos desarrollados en colaboración, son pocos los críticos que profundizan en el trabajo expositivo desarrollado por ambos. En primer lugar, no existe ninguna fuente que recoja el listado completo de las exposiciones realizadas por ambos durante la década de trabajo conjunto. Si bien Fritz Neumeyer se aproxima a lo proyectado por Mies (Neumeyer, 1986: 10-11), y Matilda McQuaid a lo diseñado por Reich (McQuaid, 1996: 60-61), ninguno de ellos proporciona una enumeración completa. Como respuesta a este vacío documental, desde aquí, se propone aportar el listado exclusivo y exhaustivo de todas las exposiciones que ambos realizaron, indicando además la autoría específica de cada montaje⁵ y los colaboradores que trabajaron en cada una de ellas.

En segundo lugar el texto profundiza en los diferentes conceptos arquitectónicos nacidos de las exposiciones y trasladados a sus edificios permanentes, que a día de hoy forman parte del legado arquitectónico de uno de los grandes maestros del siglo XX.

El número de fuentes utilizadas en esta investigación ha sido extenso. Además de la crítica bibliográfica que detalla la obra de Mies y Reich, han sido de gran relevancia los documentos originales y coetáneos de las exposiciones. Éstos se ciñen a la información existente en el Mies van der Rohe Archive del *Museum of Modern Art of New York*, y a las fuentes históricas relativas a todos los catálogos expositivos. A excepción del *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929* emplazado en la Biblioteca Nacional de España, el resto han sido localizados en el *Avery Architectural and Fine Arts Library* de la Universidad de Columbia. Y es que la naturaleza efímera de las exposiciones, hace que las fotografías y textos que documentaron estos espacios sean el único testimonio aportado en tiempo real que

⁴ Lilly Reich jugó un papel importantísimo en el despegue profesional de Mies van der Rohe. Sin embargo, el hermetismo de Mies al respecto, ha seguido siendo perpetuado por muchos críticos e historiadores. “(...) Estuvimos hablando acerca de Lilly Reich y del enorme papel que debía haber desempeñado en el desarrollo de la arquitectura de Mies van der Rohe: Mies nunca hubiera sido Mies sin ella (...) Juan (Navarro Baldeweg) dijo: Es un *sucio secreto* que nosotros- los arquitectos- guardamos. Algo que todos sabemos pero de lo que nadie habla” (Colomina, 1999a: 462). Entre los autores que han tratado esta relación profesional, cabe destacar: Sonja Günther, Matilda McQuaid, Elaine Hochman, Christian Lange o David Spaeth.

⁵ Existen contradicciones en las autorías de algunos de los espacios expositivos realizados por Mies y Reich, como, por ejemplo, en las veinticinco muestras industriales que diseñaron en Barcelona. El Diario de la Exposición, atribuyó la totalidad del diseño de los expositores alemanes a Mies van der Rohe. Sin embargo, la crítica arquitectónica diverge en estos planteamientos, y adjudica su creación a Lilly Reich: Matilda McQuaid atribuye una labor conjunta únicamente en la muestra de la cerveza Hackerbräu. Sonja Günther, por el contrario, en las muestras de los productos Textiles y Químicos. (McQuaid, 1996: 26) y (Günther, 1988: 25).

permite estudiar estas arquitecturas con el rigor necesario, porque “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad” (Benjamin, 1936: sección 9).

2. El valor de la memoria y el archivo histórico. Sobre los 90 espacios expositivos

“La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuáles hay dos que destacan por su polaridad. Uno de estos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística” (Benjamin, 1936: sección 5).

De acuerdo con las reflexiones de Walter Benjamin, en todas las arquitecturas, entendidas como *obras de arte*, subyace un valor cultural. Un valor que en la era moderna ya no está intrínsecamente ligado al valor de *culto*, sino al valor de *uso*. Adicionalmente, la obra contemporánea, vinculada a la sociedad de masas, adquiere un nuevo valor, el *exhibitivo*. La relación entre estos dos valores alcanza su máxima vinculación en las obras de naturaleza efímera; creaciones *montadas y desmontadas* en un corto período de tiempo, en donde el valor cultural de la exposición, transformado casi de inmediato en legado cultural, depende de los medios de difusión que se hayan hecho eco de ella. Si bien su capacidad expositiva es altísima, por ser un arte visible, público, mediático, etc., no conviene olvidar que es un arte abierto a unos pocos. A todos aquellos que están en un preciso momento y en un preciso lugar.

Por tanto, aunque su poder de exhibición es mayúsculo, es al mismo tiempo dependiente y acotado, todo arte expositivo que no despertó el interés suficiente para sobrevivir, habita escondido en las profundidades de la historia. Esto es lo que ocurrió con algunas exposiciones de Mies y Reich; algunas permanecieron eclipsadas por otras que sí fueron de interés. Mientras que las que despertaron fascinación sí han sufrido un proceso de crítica literaria *auténtica*, producida desde el aquí y ahora del momento histórico original (Benjamin, 1936: sección 9), las que no lo han hecho suelen estar supeditadas a una interpretación anacrónica basada en las fotografías, poco o nada publicadas, descubiertas durante el proceso de estudio centrado exclusivamente en ellas.

El procedimiento para recomponer las piezas del listado hasta ahora incompleto, no ha sido tarea fácil. Mientras que algunas arquitecturas estaban perfectamente detalladas desde su creación, otras presentaban datos parciales o erróneos, que han tenido que ser investigados a partir de un proceso de archivo histórico. Unas son más espectaculares que otras, pero todas ellas son necesarias para completar la producción expositiva de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Todas tienen un valor cultural y *exhibitivo*, todas forman parte del legado cultural de ambos, arquitecturas que a excepción del la colonia *Weissenhof* y el *reproducido* Pabellón de Barcelona, ya no existen, viven entre nosotros a través de los medios de comunicación que las capturaron y el espíritu experimental que imprimieron en las arquitecturas posteriores que todavía permanecen. He aquí dicho listado.

Exposición *Die Wohnung*. Stuttgart. Alemania. 1927.

- Colonia de viviendas de la *Weissenhofsiedlung*. Ordenación general. Mies van der Rohe (en adelante, MvdR).

- Bloque Lineal de Apartamentos. (MvdR).

- Sala 1 de la *Gewegehalle-Platz*: productos industriales. Lilly Reich (en adelante, LR).
 - Sala 4 de la *Gewegehalle-Platz*: *Glasraum*. (MvdR & LR).
 - Sala 5 de la *Gewegehalle-Platz*: *Linoleumraum*. (MvdR & LR) (ver Figura 1).
 - Sala 6 y 7 de la *Gewegehalle-Platz*: textiles impresos (LR).
 - Sala 9 de la *Gewegehalle-Platz*: papeles pintados (LR).
 - Interiorismo de tres de los apartamentos del bloque diseñado por Mies. (MvdR & LR).
- Colaboradores. Tipografía: Willi Baumeister.

Figura 1. *Linoleumraum, Die Wohnung* exhibition. Stuttgart, 1927

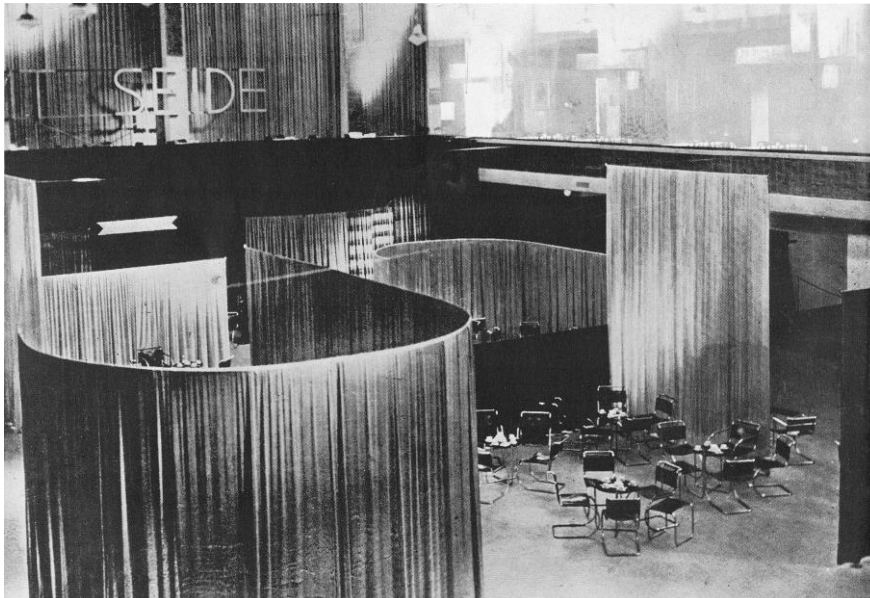


Fuente: Drexler y Schulze (1996).

Exposición *Mode Der Dame*. Berlín. Alemania. 1927.

- *Café Samt und Seide* (MvdR & LR) (ver Figura 2).

Figura 2. *Café Samt und Seide, Exposición Mode in der Dame*. Berlin, 1927



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

Exposición de la Construcción, Feria de Primavera de Leipzig. Alemania. 1929.
- Montaje para la *Deutsche Linoleum Werke AG*. (MvdR) (ver Figura 3).
Colaboradores. Tipografía: Willi Baumeister.

Figura 3. Stand para el *Deutsche Linoleum-Werke A.G. Leipzig Spring Fair, 1929*



Fuente: Armstrong's Historical Archive: <http://www.armstrong.baunetz.de/sixcms/detail.php?id=454897>.

Exposición Internacional de Barcelona. España. 1929.

- Pabellón Alemán. Mies van der Rohe. Colaboración de Lilly Reich en el diseño interior.
- Pabellón de la Industria Eléctrica. Mies van der Rohe y Fritz Schüller.
- Exposiciones Independientes de la Industria Alemana (MvdR & LR) ⁶:

- Muestra de los Productos Químicos y Farmacéuticos.
- Muestra de la Maquinaria, Herramientas y Equipos.
- Muestra de Óptica, Cinematografía y Fotografía.
- Muestra de los Automóviles, Motocicletas y Equipos para automóviles.
- Muestra de las Construcciones Navales y Medios de Comunicación.
- Muestra de Herramientas e Instalaciones por Sondeos.
- Muestra de la Comunicación Aérea (ver Figura 4).
- Muestra de la Maquinaria Textil.
- Muestra de la Seda.
- Muestra del Lino, Tapices, Cortinajes, Encajes y géneros de Algodón.
- Muestra de los Instrumentos de Música.
- Muestra de los Juguetes.
- Muestra del Celuloide, Porcelana, Cristales y objetos de Plata.
- Muestra de la Maquinaria Agrícola para fines alimenticios.

⁶ La lista de las 25 muestras alemanas es un dato aportado en este artículo. Esta enumeración no aparece publicada como tal en ninguna fuente, ni tan siquiera en los catálogos de la exposición. A partir de ir revisando cada uno de los artículos del *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929*, especialmente los referentes a la Sección Alemana, se ha podido formalizar el listado completo.

Muestra de Abonos, Semillas e Insecticidas.
Muestra de la Viticultura y fabricación de Cerveza.
Muestra del Papel y el Cartón.
Muestra de Tintas de Imprenta.
Muestra de Artes Gráficas y del Libro.
Muestra de Maquinaria para la Industria Editorial.
Muestra de Maquinaria y Material de Oficina.
Muestra de artículos de Menaje.
Muestra de Material Pedagógico.
Muestra de Material Médico.
Muestra de las Construcciones.

Colaboradores. Tipografía: Gerhard Severain. Fotografía periodística y fotografía mural: Wilhelm Niemann. Decoración de escaparate moderno: Elisabeth Hahn y Grete Uhland. Oficina de ingeniería para la construcción de edificios: Ernst Walther.

Figura 4. **Muestra de la Aviación, Exposición Internacional de Barcelona, 1929**



Fuente: AA.VV. (1929-1930).

Exposición *Deutsche Bauausstellung*. Sección *Die Wohnung Unserer Zeit*. Berlín. Alemania. 1931.

- Organización general de las viviendas dentro del recinto (MvdR).
- *Vivienda para un matrimonio sin hijos* (MvdR).
- *Vivienda en Planta Baja* (LR).
- Amueblamiento del *Apartamento para un soltero* (MvdR & LR).
- Amueblamiento del dormitorio masculino de la *Vivienda en Planta Baja* (MvdR).
- Amueblamiento del *Apartamento para una pareja casada* (LR).
- Almacén y la Sala expositiva del mobiliario para los grandes almacenes *Wertheim* (LR).

- Exposición *Muestra de los Materiales*. Veinticuatro grupos materiales vinculados con el sector de la vivienda. Lilly Reich (LR) (ver Figura 5).

Grupo 1: Muestra de los Mármoles. En colaboración con Mies van der Rohe.

Grupo 2-4: Muestra de la Madera y los Contrachapados.

Grupo 5-6: Muestra de Revestimientos de suelos.

Grupo 7: Muestra de Papel Pintado.

Grupo 8-10: Muestra tapices, Colchones y Papel Vinílico.

Grupo 11-12: Muestra de Pinturas y Lacados.

Grupo 13: Muestra de Tejidos.

Grupo 14-15: Muestra de Relojes.

Grupo 16-17: Elementos de Cerrajería y Carpintería.

Grupo 18-20: Muestra de Sillería.

Grupo 21-22: Muestra de los muebles en serie.

Grupo 23-24: Muestra del Vidrio.

Figura 5. **Muestra de los Materiales, *Die Wohnung unserer Zeit*. Berlin, 1931**



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

Exposición Internacional de Bruselas. Bélgica. 1934.

- Proyecto del Pabellón Alemán (MvdR).

Exposición *Deutscher Volk, Deutsche Arbeit*. Berlín. Alemania. 1934.

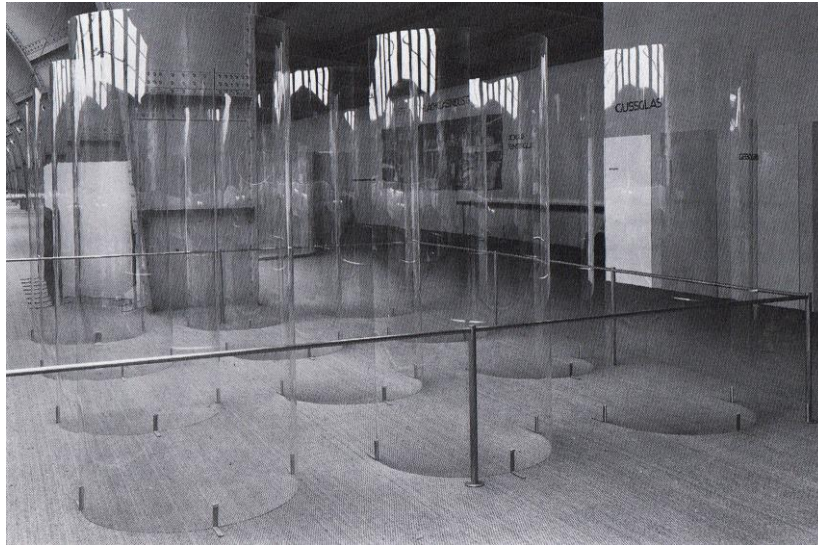
- Quince grupos materiales vinculados con los recursos naturales y la industria alemana (MvdR & LR).

Grupo 1-5: Muestra del Vidrio: cristal de espejo, vidrio de chapoteo, vidrio de hoja, vidrio soplado en boca y vidrio hueco (ver Figura 6).

Grupo 6-14: de la Cerámica: porcelana, barro, porcelana China, técnicas y construcción de la porcelana, sanitarios, revestimientos, estufas de cerámica.

Grupo 15: Muestra de la Minería.

Figura 6. Muestra de Vidrio, Exposición *Deutscher Volk, Deutsche Arbeit*. Berlin, 1934



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

Exposición de la Construcción, Feria de Primavera de Leipzig. Alemania. 1935.
- Stand para la empresa *Villeroy & Boch* (LR)⁷ (ver Figura 7).

Figura 7. *Villeroy und Boch* Display. Leipzig Spring Fair, 1935



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

⁷ El stand diseñado para la empresa *Villeroy und Boch* no está registrado en ninguna fuente bibliográfica que estudie la obra de Lilly Reich. Ni siquiera en la monográfica escrita por McQuaid. Tan sólo se encontraron dos fotografías en el Mies van der Rohe Archive, que aunque indicaban su pertenencia a la Feria de Primavera de Leipzig, no estaban datadas. Durante el proceso e investigación, se encontró el dato en el archivo histórico del *Grassimesse*, situando la instalación en la Feria de Leipzig de 1935. Esta información ha sido facilitada al Departamento de Arquitectura del MoMA.

Exposición de la Construcción, Feria de Primavera de Leipzig. Alemania. 1936-38.
- Stand para la empresa *Vereinigte Lausitzer Glaswerke* (LR) (ver Figura 8).

Figura 8. *Vereinigte Lausitzer Glaswerke* Display. Leipzig Spring Fair, 1936-38



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

Reichsausstellung Exposition Der Deutschen Textil Und Bekleidungsindustrie. Berlín. Alemania. 1937.

- Proyecto del diseño de las Salas 4-8. Productos textiles (MvdR & LR).

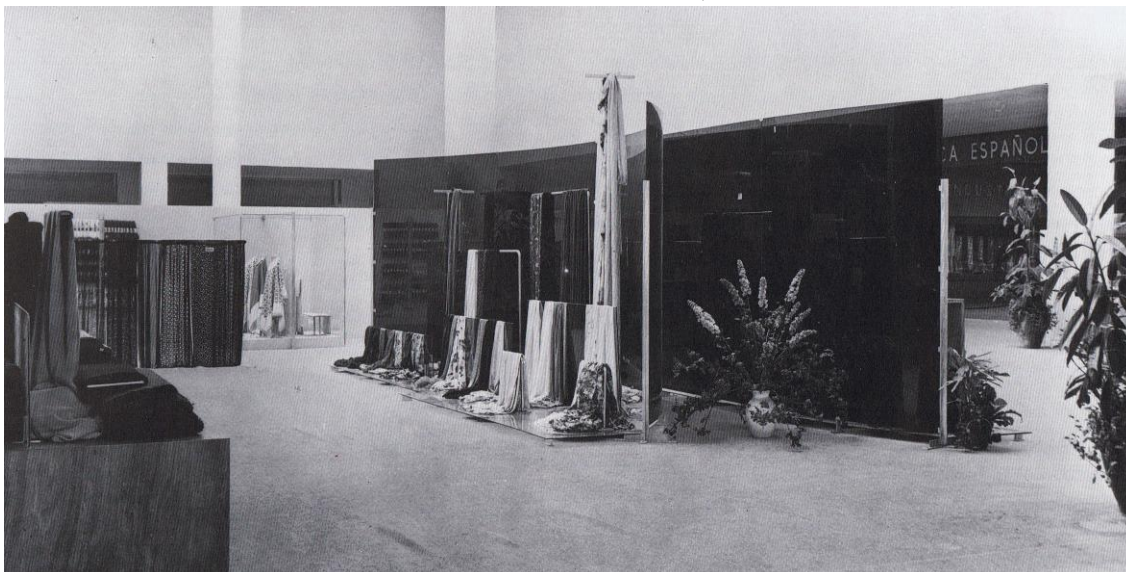
Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne. París. Francia. 1937.

- Muestra de la Industria Textil Alemana (LR) (ver Figura 9).

- Muestra de la Metalurgia y de los Materiales Sintéticos para Dispositivos de Precisión (MvdR?)⁸.

⁸ El catálogo de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans La Vie Moderne* de Paris de 1937 atribuye la autoría de esta instalación a los arquitectos Otto Renner y Peler Pixis. Sin embargo, en el Archivo Mies van der Rohe se han localizado tres fotografías en cuyo anverso aparece escrito: "¿Mies van der Rohe? Instalación para la Feria Mundial de París, porcedentes de *Architecture des Fêtes*. Ed. Morance, 1937". Efectivamente, en el índice de Badovi la instalación es atribuida a Mies van der. Dice así: "Sección Alemana del Pabellón Internacional por Mies van der Rohe. Lámina 27: Presentación de las materias sintéticas para dispositivos de precisión. Lámina 28: Stand de la metalurgia. Presentación de máquinas." (Badovi, 1937: s.p. índice). Además de lo que podamos encontrar escrito en os documentos históricos, el análisis de las fotografías proporciona muchas de las claves sobre si Mies van der Rohe fue el diseñador de este stand expositivo. Así pues, en la lámina de la *Muestra de Materiales Sintéticos para Dispositivos de Precisión*, se aprecia una grandísima vitrina curvilínea, materializada únicamente mediante una pletina metálica superior y otra inferior. Estos mecanismos constructivos no guardan relación con el sistema habitual el arquitecto. Mies nunca proyectó uniones de vidrios a hueso, sino que solía enmarcarlos con perfilera metálica, creando un juego de oscuros que proporcionaban modulación y orden dentro de la composición. En las láminas del *Stand de la Metalurgia*, se percibe como todos los objetos se apoyaron sobre pedestales oscuros. Aunque Mies había empleado este mecanismo expositivo con anterioridad, -véase por ejemplo en la *Linoleumraum* de Stuttgart- no era asiduo a emplear un único recurso expositivo en todo el sector. Por otro lado, si bien es cierto que parece vislumbrarse un panel exento modulado, éste, ni era base portante de los objetos expuestos, ni estaba modulado en piezas enteras, ni estaba materializado en vidrio como en sus últimas exposiciones. Asimismo, también conviene señalar la ausencia de algunos elementos característicos del estilo miesiano, tales como el mobiliario tubular o la tipografía, complementos de diseño que desde el Café de Tercipelo y Seda fueron utilizadas significativamente de sus espacios expositivos interiores. Por todo ello, y sin pretender enunciar ninguna verdad absoluta, desde esta investigación no se cree que este espacio fuera realizado por Mies.

Figura 9. *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie Moderne. Paris, 1937*



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

3. El valor de la experimentación. ¿Arquitectura o Exposición?

“Mies tendía, (...), a aproximar su actividad profesional (en el sentido más convencional de la palabra) al mundo de las instalaciones y las exposiciones. De este modo en última instancia, ampliaba los horizontes de la arquitectura, al desplazarla hacia un terreno donde no hay uso, donde las actividades se dejan en suspenso porque lo que más importa es el continente y poner de relieve la especificidad de los materiales” (Navarro, 1999: 82).

Una vez listados los más de ochenta espacios expositivos proyectados por Mies van der Rohe y Lilly Reich, surge la necesidad de fundamentar si tal y como afirma Navarro Baldeweg, Mies asoció su actividad profesional al mundo de las exposiciones. Para aproximarnos a dicha presunción cabe preguntarse, si existió una diferenciación proyectual a la hora de proponer un edificio de naturaleza *efímera* o *real*. El primer factor determinante a estudiar entre estos dos contextos arquitectónicos tan divergentes en cuanto a vida útil y repercusión en el paisaje, es el *lugar*. Mientras que en la construcción de sus edificios *reales* Mies tuvo en cuenta la topografía o las vistas, ¿podría decirse que en sus arquitecturas *temporales*, insertadas en recintos feriales o incluidos dentro de naves preexistentes, Mies obviaba este requisito de partida? Pensemos, por ejemplo, en el tan conocido Pabellón de Barcelona, un edificio que tuvo dos alternativas para su emplazamiento, la parcela propuesta por las autoridades de Barcelona, rechazada por Mies, y la parcela definitiva escogida por el arquitecto; un edificio pensado como final de un recorrido. Su inserción interactuaba con las visuales e itinerarios del lugar, creando un nuevo sistema de referencias ópticas y secuenciales en relación con la *Plaza de la Fuente*, en su acceso principal, y con la escalinata posterior, en su acceso trasero. Así, el lugar fue la primera decisión proyectual del arquitecto en esta obra (Gaston, 2005). Pero si se analiza un caso menos conocido y al mismo tiempo menos inmediato, como es el Pabellón de la

Electricidad Alemana (construido para la misma exposición barcelonesa) se puede apreciar con claridad que aunque éste se concibió de un modo antagónico al primero, Mies tuvo en consideración el lugar desde la premisa de no incluirlo dentro de su arquitectura: el cubo, blanco y opaco, autónomo y abstracto, se cerró completamente al recinto ferial, negando cualquier relación visual o espacial con los dos grandes palacios colindantes, el *Palacio de las Comunicaciones y Transportes* y el *Palacio de la Industria Textil*. Lejos de dejarse influir por el paisaje concreto y monumental del que formaba parte, inventó un paisaje industrial exhibido en el interior, el lugar ideal del objeto exhibido. Lo importante no era el aspecto exterior. Nada más lejos del pensamiento de Mies, lo que verdaderamente importaba estaba dentro de esta caja mágica, el resto se orquestaba para que dentro todo fuera perfecto, sorprendente, impactante, novedoso.

También en los montajes arquitectónicos construidos dentro de naves industriales Mies recreó paisajes artificiales que actuaban como fondo de escena. Tal es el caso de la ordenación diseñada para la muestra *Die Wohnung unserer Zeit*, en donde cada pieza tenía su lugar, que aunque específico era común al resto. Las fachadas de las viviendas perimetrales se prolongaban hasta configurar el antepecho de la galería superior y la rampa de conexión entre ambos niveles. Con este sencillo gesto la fachada se convertía en rampa,... la rampa a su vez formaba parte del *paisaje exterior* y el *paisaje exterior* envolvía el espacio de la exposición (Miller, 1999). En el interior de la sala, las viviendas se compusieron en continuidad y equilibrio de masas, de modo que los pavimentos, piezas de mobiliario, pérgolas, recorridos, planos y demás elementos arquitectónicos, difuminaron los márgenes entre lo público y privado, entre el interior y el exterior. Como ejemplo de dicho entrelazado la *Vivienda para un matrimonio sin hijos*, proyectada por Mies, y la *Vivienda en Planta Baja*, diseñada por Lilly Reich, se unieron físicamente a través de un plano *infinito* que podría ser considerado el esquema miesiano de plano continuo con el que vincular sus Casas Patio.

El segundo agente a considerar a la hora de comparar una arquitectura efímera con una permanente es el *tipo de construcción*. Por regla general, los sistemas empleados en las exposiciones responden a las necesidades del rápido montaje y desmontaje, a base de materiales ligeros construidos en seco. Por el contrario, la arquitectura permanente, con independencia de la estética que se quiera imprimir, requiere ciertas condiciones de durabilidad. Sin embargo, en Mies estas divergencias constructivas entre una tipología u otra no se producen de un modo tan tajante. Al comparar, por ejemplo, el Pabellón de Barcelona y el espacio principal de la Casa Tugendhat, se aprecia con claridad que ambos proyectos, experimentados desde el espacio regulado por la columna y la pantalla (Gale, 1986), utilizaron la misma sintaxis conceptual y constructiva. Dos espacios *sándwich*, encerrados en dos planos horizontales expansivos e ininterrumpidos (Ott, 1993), que fueron construidos a partir de materiales pesados e imperecederos en combinación con la tecnología incipiente del vidrio y el acero. Por tanto, la materialidad del pabellón no respondió a la materialidad lógica de la arquitectura pasajera de funcionalidad abstracta, sino que fue tratada como el lugar de ensayo de arquitecturas que si tenían un uso definido y unos clientes concretos.

Exposición y Arquitectura. Temporalidad y Permanencia. Ambos conceptos fueron tratados bajo un mismo criterio, o por lo menos, a partir de una reflexión progresiva en donde *lo montado y desmontado* precedió a *lo construido*. Ni el lugar ni la posibilidad de construcción efímera fueron determinantes. Por todo ello, se confirma la teoría planteada por Navarro

Baldeweg, y efectivamente, Mies aproximó su actividad profesional al mundo de las exposiciones. Las exposiciones le ofrecieron una experiencia inmediata de las tecnologías y los modos de vida relacionados con el nuevo espíritu, sin tener que preocuparse excesivamente por el uso y durabilidad de estas arquitecturas. Este concepto puede verse en la comparativa fotográfica de la Figura 10. *Arquitectura y Exposición* no constituyen un género de trabajo separado. Sencillamente, la *Exposición* actuó como escenario experimental de los conceptos que determinarían su *Arquitectura*. Pero, ¿a qué conceptos nos estamos refiriendo?

Figura 10. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Tugendhat House, Brno, 1928-30; Pabellón de Barcelona, 1929; Apartamento para una pareja sin hijos, *Die Wohnung unserer Zeit* exhibition, Berlin, 1931



Fuente: 2G. Mies van der Rohe. Casas (48-49), 2009; Drexler y Schulze (1996).

El primero de ellos es el concepto del *espacio fluido*. Sus inquietudes en torno a esta idea surgen en los proyectos teóricos de los años veinte pero son puestas en práctica por primera vez en las exposiciones, a partir de dos líneas de investigación muy diferenciadas, la caja pura y su antítesis. Por un lado, Mies practicó la rotura de la caja, el espacio quebradizo creado a partir del movimiento laberíntico. Para su funcionamiento era indispensable interponer planos u objetos, que configuraran las trazas de una circulación ininterrumpida y cualificaran el espacio con su materialidad intrínseca. A este concepto se le suma la desmaterialización de los límites interiores y exteriores practicados desde su primer montaje arquitectónico, la *Glasraum*. También en el *Café de Terziopelo* y *Seda* se hace evidente este espacio desdibujado, interconectado y continuo, llevado a su máxima expresión en la temporalidad del *Pabellón Alemán* y en *Vivienda para un matrimonio sin hijos* y en la permanencia del comedor-salón-biblioteca de la Casa Tugendhat, tal y como se muestra en la Figura 11. Y es que “el laberinto constituye un agente muy seguro de homogenización espacial” (Navarro, 1999: 79).

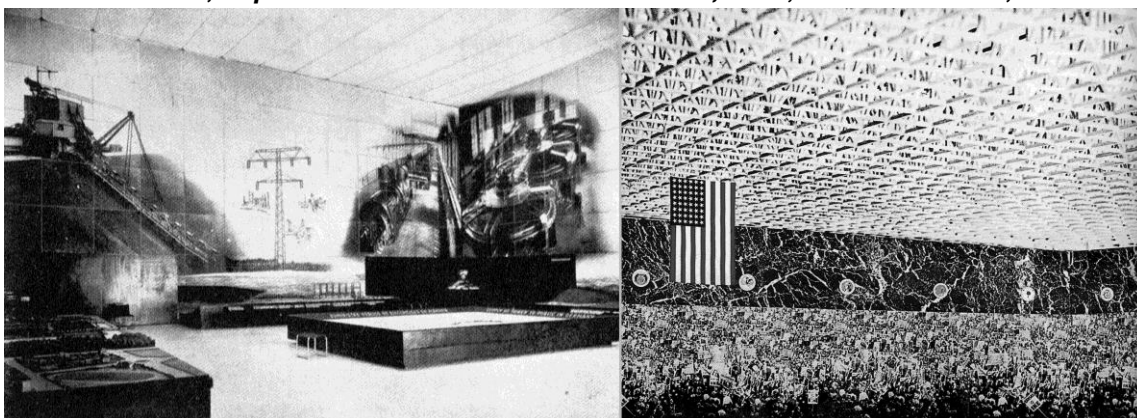
Figura 11. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: **Café de Terciopelo y Seda, *Mode in der Dame*, Berlin, 1927; Tugendhat House, Brno, 1928-30**



Fuente: Reuter y Schulte (2008); (Miller, 2001).

En segundo lugar, investigó el movimiento libre, compacto e isótropo inscrito en la caja vacía donde todo tenía cabida. Tal y como el propio Mies escribió *el edificio completo es una gran sala*⁹. Comenzó esta experimentación de manera muy tímida en su bloque de viviendas de Stuttgart, intentando compactar las instalaciones en una caja independiente, dejando *todo lo demás* como espacios libres, y continuó la idea de un modo más radical en varios proyectos desarrollados durante 1929: el *Pabellón de la Energía Eléctrica* y el Stand del *Deutsche Linoleum Werke* (ver Figura 12). Dos arquitecturas expositivas donde la estructura metálica y los cerramientos se trasladaron al perímetro para posibilitar el mayor espacio posible interior. Espacios contenedores, globales, vacíos, anónimos, universales; en donde los cerramientos se desmaterializaban a través del vidrio reflectante o las foto-collages, consiguiendo una percepción ilusoria sin límites.

Figura 12. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: ***Pabellón de la Electricidad, Exposición Internacional de Barcelona, 1929; Convention Hall, 1952.***



Fuente: Drexler y Schulze (1996).

⁹ "Pensamos que esta es la manera más económica y práctica para construir hoy. El propósito es que el edificio pueda cambiar continuamente y no tener que ir modificándolo con el tiempo" (Broyken, 1990: 142).

El segundo principio se refiere a la *proporción, la escala y la horizontalidad*. Las exposiciones, como espacios mediáticos y culturales, tenían un propósito social y divulgativo, por lo que se solían proyectar y organizar como grandes y monumentales espacios públicos. A pesar de esta significación, Mies trabajó la escala y las proporciones del edificio, rompiendo el molde clásico del monumento singular y de gran dimensión. Los pabellones y montajes se integraron al lugar a partir de una escala que intentaba encontrar la medida adecuada para una arquitectura humanizada, con tendencia a reforzar la tensión horizontal. Una escala que, lejos de ser monumental, tenía una concepción doméstica, de forma que el visitante se encontrara inmerso en espacios reconocibles y habitables. Espacios comprimidos por los forjados, en donde muros, vidrios y puertas se concebían de suelo a techo propiciando la continuidad de los planos horizontales (ver Figura 13). La escala, la proporción y la horizontalidad, no sólo fueron significativas de sus arquitecturas efímeras, sino que fueron extrapoladas en primera instancia a sus arquitecturas residenciales alemanas y posteriormente a su arquitectura americana (Gale, 1986). Si como dice Christian Norbert Schultz la vertical es la componente sagrada de la arquitectura, en Mies la horizontal fue la componente abstracta de su arquitectura.

Figura 13. **Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Pabellón de Barcelona, 1929; Farnsworth House, Plano, 1951**



Fuente: Drexler y Schulze (1996); 2G. Mies van der Rohe. Casas, (48-49) 2009.

El tercer fundamento surgido de las exposiciones es el *patio*. Iniciado por primera vez como un espacio figurado en la *Glasraum*, el patio se convirtió en elemento clave e indispensable de las arquitecturas expositivas miesianas. Fue tratado como un espacio más, un espacio interior y exterior en el que incorporó arte y naturaleza, esculturas, cielo y agua. Sin embargo, el patio no se aplicó de un modo tajante a sus viviendas, y así, el único acercamiento construido fue el jardín de invierno de la casa Tugendhat. Por el contrario, si tuvo una gran repercusión en sus *arquitecturas de papel*, y así, en proyectos como las Casas Patio o el *Museo para una pequeña ciudad*, el patio fue el elemento generador. Pero de nuevo, y a pesar de la importancia que tuvo en sus proyectos desarrollados durante el período de entreguerras, el patio fue prácticamente abandonado cuando emigró a los Estados Unidos (Padovan, 1995). Tan sólo lo materializó en una de sus últimas arquitecturas construidas, la *Galería Nacional de Berlín*, concebida en América pero edificada en Alemania. Aquí, al igual que en sus exposiciones, el patio está recortado por cielo y envuelto por arte (ver Figura 14).

Figura 14. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Pabellón de Barcelona, 1929; New National Gallery, Berlín, 1968



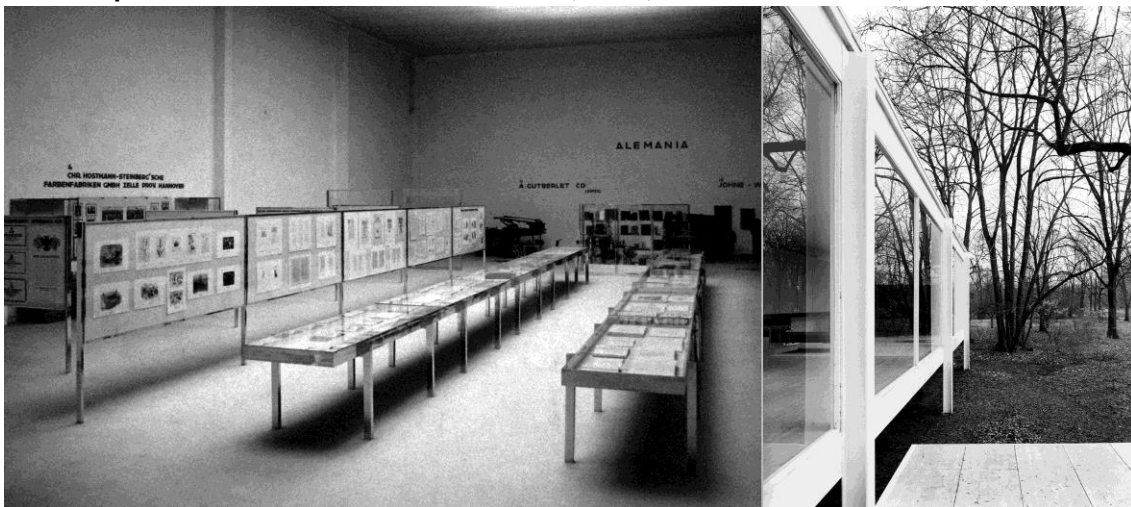
Fuente: Drexler y Schulze (1996); Von Ursel y Pavel (2006).

La *noble materialidad* es el cuarto concepto. El respeto por los materiales y la construcción, así como la exploración de sus límites, se mantienen constantes en toda la carrera profesional de Mies. Aunque sus primeras preocupaciones sobre el tema son manifestadas en los textos y proyectos teóricos de la primera mitad de los años veinte (en los que el propio material de construcción dio nombre al edificio) su materialización, propiamente dicha, se inicia dentro de las exposiciones. Las superficies puras de los materiales junto con el cromatismo o reflexión que estos provocaban, generaron una concepción del espacio que nunca abandonó. Materiales nobles y expresivos, situados mayoritariamente en los planos verticales, capaces de generar por sí mismos un espacio arquitectónico moderno, matérico y modulado. De este modo, los mármoles, el acero, el vidrio, las maderas, los tejidos y las piezas de mobiliario, éstos dos últimos herederos del interiorismo de Lilly Reich, fueron el contenido y continente exclusivo de sus muestras y de su arquitectura en general.

A partir de trabajar con Reich las piezas de mobiliario jugaron un papel corpóreo y sugestivo en la arquitectura de Mies. A nivel corpóreo, la importancia del mobiliario en sus interiores residenciales o expositivos es más que evidente. A nivel sugestivo, aportó ideas. Los muebles se anticiparon a ciertos problemas estructurales, y así, el estudio de las relaciones entre el soporte y lo soportado dio lugar a que determinados diseños de vitrinas fueran el antecedente estructural de sus edificios¹⁰. Sin ir más lejos, las mesas diseñadas para la Industria del Libro en la Exposición Internacional de Barcelona, cuyos soportes están tangencialmente por delante de los planos horizontales, podrían entenderse como el precedente del concepto estructural de la casa Farnsworth. Véase en las imágenes que componen la Figura 15.

¹⁰ "Ciertos proyectos (la casa Tugendhat o la casa Fifty by Fifty, por ejemplo) surgen por el agigantamiento de la estructura de los muebles vitrina que, debido a su doble plano de apoyo, requieren pletinas extrusionadas. Se podrían hacer más consideraciones (...) sobre como la experiencia de los muebles, agigantada, determina más decisivamente todavía otros proyectos de Mies van der Rohe: así el Segundo rascacielos de Cristal (...) quizá proceda de algún mueble de Bruno Paul. O la casa Resor, que parece prefigurada en un mueblecito del cuarto de estar de la casa Tugendhat". (Navarro, 1999: 89).

Figura 15. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Muestra del Libro, Exposición Internacional de Barcelona, 1929; Farnsworth House, Plano, 1951

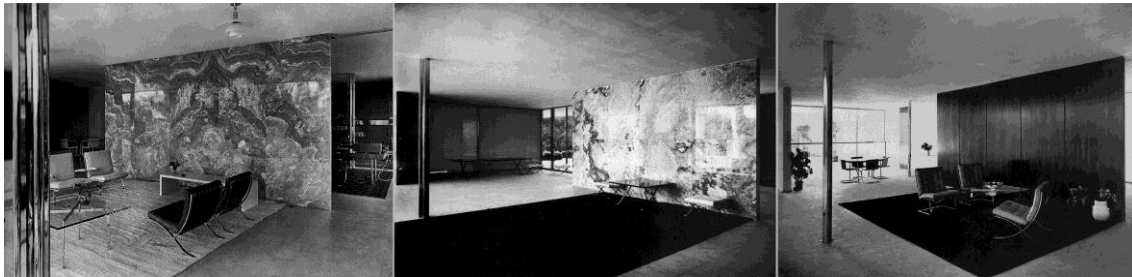


Fuente: Fuente: AA.VV. (1929-1930); 2G. Mies van der Rohe. Casas, (48-49) 2009.

Mientras que para Reich el mobiliario era estudiado como un objeto de diseño, para Mies era un objeto arquitectónico, utilizado como maqueta. También fue responsabilidad de Reich la introducción de los textiles en la arquitectura miesiana. Ella utilizaba el color y las texturas con atrevimiento. El tejido cualificaba el vacío. Las cortinas y alfombras aparecían recortadas sobre fondos continuos, neutros y blancos. Mies reinterpretó la funcionalidad de las telas, convirtiéndolas en configuradoras y compartimentadoras del espacio arquitectónico. Como telones de fondo, creaban diferentes escenografías para el habitante. Los terciopelos, pesados y densos, marcarían la separación entre lo público y lo privado, de igual modo que el telón separa a los actores de la escena. Las sedas y gasas marcarían la transparencia y sinuosidad entre espacios de un mismo usuario, tamizando la luz y provocando sombras misteriosas.

El quinto fundamento. El *plano exento*. Aunque muchos autores referencian la *Casa de Campo de Ladrillo* como el proyecto que engendró el concepto miesiano del plano libre y exento, éste fue practicado y experimentado por primera vez en las salas expositivas. En las exposiciones, el plano tiene una materialidad distinta al resto y aparece como un elemento que tiene las propiedades innatas para ser, al menos, visualmente independiente; guía la percepción visual, genera recorrido y acota ámbitos espaciales. La primera vez fue utilizado de forma muy elemental por Reich como un simple plano de madera que dividía el espacio en ambientes y focalizaba el punto de vista del espectador (*Kunsthandwerk in der Mode*, Berlín, 1920). Progresivamente, Mies y Reich sofisticaron su forma, materializándolo en los planos blancos de Stuttgart, las láminas de vidrio de la *Glasraum*, los paños textiles del *Café de Terciopelo y Seda*, el independizado y ennoblecido muro de ónix, Tinos o Macasar de Barcelona y Brno (ver Figura 16) o el conjunto de doce cilindros de cristal y dos grandes masas pétreas que conformaban parte de la Exposición *Deutsches Volk / Deutsche Arbeit*. También lo utilizaron para reforzar la continuidad entre exterior e interior, de modo que el plano exento fue el elemento que unió sus viviendas proyectadas para la muestra *Die Wohnung unserer Zeit*.

Figura 16. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Tugendhat House, Brno, 1928-30; Pabellón de Barcelona, 1929; Apartamento para una pareja sin hijos, *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlín 1931

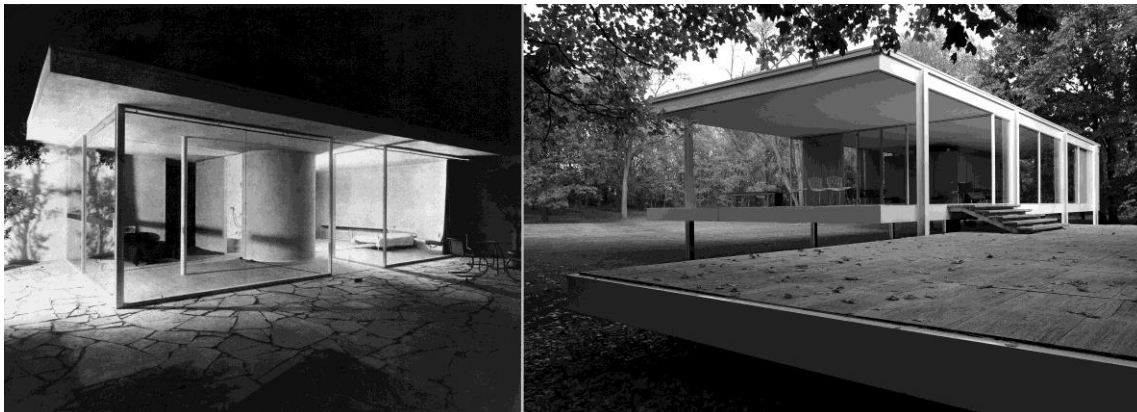


Fuente: Drexler y Schulze (1996).

Mientras que en las exposiciones los muros mantienen su identidad a través de la materialidad, poco a poco se fueron transformando en imágenes más abstractas. De este modo, en sus Casas Patio, en el *Museo para una pequeña ciudad*, en la casa Resor o en el *Concert Hall*, la materialidad es reemplazada por la imagen (Levine, 1998). Este proceso de desmaterialización del muro es acompañado por un aumento en la transparencia de los límites entre interior y exterior, produciendo un espacio menos laberíntico y más vacío. El vidrio se desplaza a los límites adquiriendo la forma de un marco que muestra el paisaje y los planos pierden su carácter másico y significan una escenografía contra el vacío de fondo, el paisaje del fondo. En sus proyectos americanos el plano también se transforma en objetos tridimensionales cuya identidad adquiere la categoría de objeto, y así, la caja de madera de la casa Farnsworth es el equivalente al muro extrusionado propio de sus proyectos alemanes, e incluso la traslación madurada del contenedor funcional que maquetó en la *Vivienda Exposición* veinte años antes.

Por último, también las exposiciones fueron el lugar donde Mies trabajó las relaciones entre la *estructura metálica* y el *cerramiento*. Los perfiles de acero, utilizados por primera vez en su primer encargo de naturaleza expositiva -el bloque residencial de la *Weissenhof*- fueron evolucionando, descubriéndose primero en tangencia con el cerramiento y después situados exentos, sufriendo un proceso de depuración y esencialización que simultáneamente fue puesto en práctica en su arquitectura perecedera. En la arquitectura expositiva de Mies, el cerramiento tiene un lenguaje absolutamente moderno y abstracto. No existen ventanas, entendidas como huecos recortados en las paredes (Colomina, 1994: 214), sino planos materiales independientes, transparentes, translúcidos u opacos. En los pocos edificios en los que trabaja el concepto de caja, las ventanas, o bien son muy reducidas -como sucede en el *Pabellón de la Electricidad*- o bien son grandes superficies de vidrio que convierten parte del volumen en cristalino -al igual que en el quiosco de Leipzig. El cerramiento expositivo no tuvo como propositito principal exhibir el exterior, sino simplemente formar parte del *espectáculo* expositivo que delimitaba. Tanto la envolvente como el vacío de los montajes y pabellones, marco y espacio, contexto y contenido, fueron las componentes a exhibir. La exposición se concibió como *Exhibición Arquitectónica*. Sin embargo, conforme avanza en sus proyectos y construcciones americanas de acero y cristal, se produce un efecto equivalentemente inverso; la arquitectura lo expone todo y se convierte en pura exposición,... arquitectura transformada en *Arquitectura Expositiva* (ver Figura 17). ¿Arquitectura o Exposición? ¿Arquitectura Expositiva o Exhibición Arquitectónica?

Figura 17. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Apartamento para una pareja sin hijos, *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlín 1931; Farnsworth House, Plano, 1951



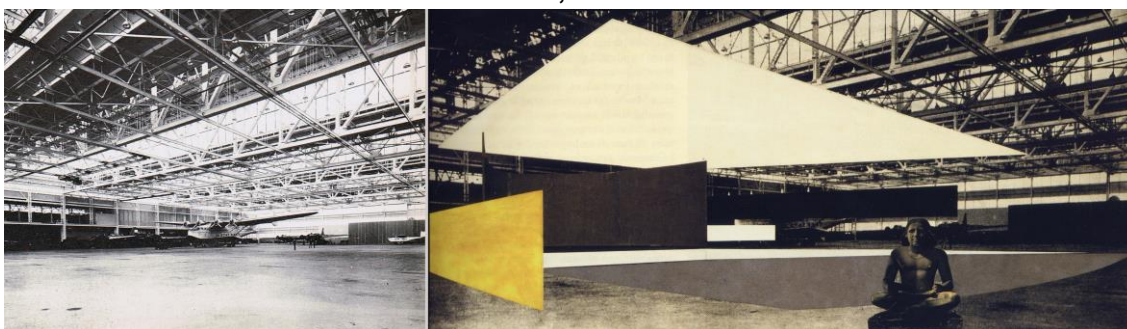
Fuente: Drexler y Schulze (1996); 2G. Mies van der Rohe. Casas, (48-49) 2009.

4. Epílogo

“Mies fue el arquitecto de los edificios con espacios unitarios más grandes del siglo. Su concepto se había iniciado en la planta abierta de los años veinte, con sus espacios dinámicamente fluidos, y había acabado en la simetría equilibrada y la vastedad inmóvil de sus salas diáfanas cuadradas de los años cincuenta y sesenta (...) Su lugar en las historia está asegurado no tanto por la infalibilidad de su pensamiento como por la sutileza y exquisitez de su arte” (Schulze, 1985: 333).

En las exposiciones, Mies repitió ideas materiales, ideas estéticas, ideas funcionales. *Esencia construida* en la temporalidad de las exposiciones, que instaurará la base arquitectónica de sus *construcciones esenciales* americanas, donde en lugar de sumar, resta; en lugar de experimentar, depura; en lugar de teorizar, construye; en lugar de inventar proyectos sin cliente resume su producción en unas pocas tipologías ensayadas reiterativamente, una y otra vez, una y otra vez (ver Figura 18). A así, al igual que Viollet-le Duc, Mies eligió el *gran espacio* como prueba final que mide la talla de una civilización (Frampton, 1995).

Figura 18. Comparativa hecha por el autor. De izquierda a derecha: Albert Kahn & Associates, Glenn Martin Aircraft Company, Maryland, 1941; Mies van der Rohe, Concert Hall, 1943



Fuente: Kahn (1970); Drexler y Schulze (1996).

Agradecimientos

A la Universidad Politécnica de Valencia y en especial al Vicerrectorado de Profesorado y Ordenación Académica por la financiación de mi estancia en la Universidad de Columbia.

A Kenneth Frampton, tutor de la presente tesis durante mi estancia en la *Graduate School of Architecture Planning and Preservation* de la Universidad de Columbia de Nueva York.

A Barry Bergdoll, director del *Department of Architecture and Design* del MoMA por permitirme consultar los documentos relativos a las exposiciones de Mies van der Rohe y Lilly Reich.

Bibliografía

AA.VV. *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930* (Texto impreso). Barcelona, 1929-1930.

A.A.V.V. *La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo*. En: 2G. Mies van der Rohe. Casas (48-49), 2009. 269 p.

ARMSTRONG. *The birth of a brand. DLW and the modern age*. En: Armstrong Magazine. Archive. Disponible en: <http://www.armstrong.baunetz.de/sixcms/detail.php?id=454897>.

BADOVI, J. *Architecture de Fêtes. Arts et Techniques*. Paris, Albert Morancé, 1937. 68 p.

BAUDELAIRE, C. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996. 424 p.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: BENJAMIN, W. (Ed.) *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, pp: 13-57.

BROYKEN, I. *Ludwig Mies van der Rohe and Egon Eiermann: The Dictate of order*. En: JSAH 49 (1): 133-153, 1990.

COLOMINA, B. *La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo*. En: 2G. Mies van der Rohe. Casas, (48-49): 4-21, 2009.

COLOMINA, B. *The private life of Modern Architecture*. En: JSAH 58 (3): 462-471, 1999a.

COLOMINA, B. *The private site of public memory*. En: The Journal of Architecture, 4: 337-360b, 1999.

COLOMINA, B. *Mies Not*. En: MERTINS, D. (Ed.) *The Presence of Mies*. New York, Princeton Architectural Press, 1994, pp: 193-222.

DREXLER, A. y SCHULZE, F. *Mies van der Rohe Archive 1910-1937*. New York, Museum of Modern Art, 1986 (v. : chiefly ill.).

GALE, A. *Mies van der Rohe: an Appreciation*. En: AA.VV. *Mies van der Rohe: The European Works (Architectural Monographs)*. London, Academy Editions / New York, St. Martin's Press, 1986, pp: 95-100.

GASTON, C. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2005. 247 p.

GÜNTHER, S. *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin. Designerin. Ausstellungsgestalterin*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988. 93 p.

KAHN, A. *The legacy of Albert Kahn*. Wayne State, University Press, 1970. 183 p.

FRAMPTON, K. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge, The MIT Press, 1995. 430 p.

LEVINE, N. *The significance of facts': Mies's collages up close and personal*. En: *Assemblage* (37): 70-101, 1998.

MCQUAID, M. *Lilly Reich. Designer and Architect*. New York, Museum of Modern Art, 1996. 64 p.

MILLER, W. *Mies and Exhibitions*. En: AA.VV. *Mies in Berlin*. New York, Museum of Modern Art, 2001, pp: 338-350.

MILLER, W. *Tangible Ideas: Architecture and the Public at the 1931 German Building Exhibition in Berlin* (Doctoral Thesis). In candidacy for the degree of Doctor of Philosophy. New York, Faculty of Princeton University, 1999. 449 p.

NAVARRO, J. *La habitación vacante*. Girona, Demarcació de Girona del Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999. 168 p.

NEUMEYER, F. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1986. 524 p.

OTT, R. *The Horizontal Symmetry of Mies van der Rohe*. En: *Dimensions* (7): 112-131, Spring 1993.

REUTER, H. y SCHULTE, B. *Mies and modern living: interiors, furniture, photography*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2008. 287 p.

PADOVAN, R. *Espacio fluido versus espacio sistemático. Lutyens, Wright, Loos, Mies, Le Corbusier*, Barcelona, Ediciones UPC, 1995. 72 p.

SCHULZE, F. *Mies Van der Rohe. A critical biography*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1985. 355 p.

VON URSEL, H. y PAVEL, T. *Barcelona Pavilion. Mies van der Rohe & Kolbe. Architecture & Sculpture*. Berlin, Jovis Verlag, 2006. 191 p.