

EL APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA EN EL CONTEXTO DE LAS EXPOSICIONES

MIES VAN DER ROHE Y LILLY REICH

[THE LEARNING OF ARCHITECTURE IN THE CONTEXT OF EXHIBITIONS. MIES VAN DER ROHE AND LILLY REICH]

Laura Lizondo · José Santatecla · Ignacio Bosch^o

^o
Laura Lizondo
Arquitecta Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Valencia
Valencia, España

José Santatecla Fayos
Arquitecto Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Valencia
Valencia, España

Ignacio Bosch Reig
Arquitecto Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Valencia
Valencia, España

Resumen: Las arquitecturas temporales supusieron para Mies van der Rohe un auténtico taller de experimentación, el escenario donde teorizó, ensayó y maquetó los conceptos que fue añadiendo, reconvirtiendo y descartando en sus edificios permanentes. Este aprendizaje progresivo, desarrollado entre 1926 y 1927, fue realizado en colaboración con Lilly Reich, a partir de un trabajo en equipo, poco analizado por la crítica desde el punto de vista de las posibles enseñanzas ejercidas por la diseñadora. Ella aportó ideas que Mies interpretó e incorporó en su búsqueda hacia la esencia de la arquitectura.

El artículo pone en valor estas influencias derivadas de la colaboración entre profesionales como un método más dentro del aprendizaje arquitectónico; aprendizaje que, por todos es sabido, no se limita al periodo de formación del arquitecto, sino que trasciende y evoluciona durante toda su carrera. Influencias, que aunque en el caso concreto de Mies no pueden extrapolarse de un modo directo, sino interpretado, fueron parte de su formación. Influencias que lograron mitificar un gran número de interiores, entendidos por la mayoría como exclusivamente miesianos.

Palabras clave: Mies van der Rohe, Lilly Reich, experimentación efímera, influencias profesionales

Abstract: Mies van der Rohe assumed the temporary architectures as an authentic experimentation workshop, the setting where he theorized, tested and modeled the concepts he was later adding remaking and discarding in his permanent buildings. This progressive learning, developed between 1926 and 1927 was done jointly with Lilly Reich as a result of a teamwork barely analyzed by the critic from the point of view of the possible teachings exercised by the designer. She contributed with ideas that Mies interpreted and incorporated in his search towards the essence of architecture.

The article values these influences derived resulting from the collaboration among professionals as a method more linked to the architectonic learning; learning that is, to everyone's knowledge, not limited to the architect's school period, but transcends and evolves during the architect's career. Influences, that when it comes to the concrete case of Mies cannot be directly extrapolated, but interpreted. They were part of his formation. Influences that got to mythicize a great deal of interiors, understood by many as exclusively Miesians.

Keywords: Mies van der Rohe, Lilly Reich, ephemeral experimentation, professional influences



La gran mayoría de los arquitectos contemporáneos han adquirido sus conocimientos teóricos en las escuelas de arquitectura, trasladándolos posteriormente a la práctica en la construcción y puesta en obra de los edificios. Sin embargo, muchos de los arquitectos más importantes del pasado siglo, tales como Mies van der Rohe, Le Corbusier o Frank Lloyd Wright gestaron sus arquitecturas desde su propia reflexión, nacida tanto en el contexto de las *arquitecturas de papel* (concursos, publicaciones y exposiciones), como en la interpretación que ellos mismos hicieron de sus maestros o colaboradores. Es precisamente esta segunda vía de enseñanza la que va a tratarse en este artículo. En concreto: sobre la influencia que Lilly Reich ejerció en Mies van der Rohe.

Entre 1926 y 1927 Mies teorizó y experimentó los conceptos base que marcaron sus estrategias arquitectónicas posteriores, principalmente, utilizando los escenarios expositivos como taller de proyectos. Pero Mies no actuó solo. 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. Esta colaboración ininterrumpida, durante más de una década, produjo más de 80 espacios expositivos, que comprenden tres pabellones, cinco montajes arquitectónicos, 67 muestras industriales, cuatro amueblamientos para interiores expositivos y una ordenación de planeamiento. Pese a la importancia que pueda suscitar esta relación profesional, son pocos los críticos que profundizan en las enseñanzas que Reich pudo aportar a Mies, siendo mucho más habitual encontrar respuestas en la dirección contraria.

La historia de sus carreras en solitario nos revela dos acontecimientos de partida. En primer lugar, es un hecho que el año en que comenzaron a trabajar juntos, 1926, fue el año en que la carrera de Mies ascendió de manera muy notable. En segundo lugar, también es un hecho que, hasta ese momento, Mies no contaba con ninguna exposición en su carrera profesional, mientras que Reich ya había diseñado varios escaparates y participado en más de una decena de exposiciones en calidad de organizadora y diseñadora (Günther, 1988; McQuaid, 1996). Surgen por tanto varias cuestiones que merecen ser meditadas. ¿Hubiese sido tan

^Δ Figura 1. Montaje comparativo respecto del concepto de "muebles" como configurador del espacio arquitectónico. Izquierda: Exposición "Kunsthandwerk in der Mode", Berlín, 1926. Diseño Lilly Reich. Derecha: Fotografía de la Muestra del Automóvil. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Mies van der Rohe y Lilly Reich. Créditos: Montaje realizado por la autora del presente artículo. Fotografía de la izquierda extraída de McQuaid, Mollida, Lilly Reich, *Designer and Architect*. New York: Museum of Modern Art, New York. Distributed by Harry N. Abrams, INC., 1996. Fotografía de la derecha extraída del Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930 (Texto impreso). Barcelona: [s.n.], 1929-1930.

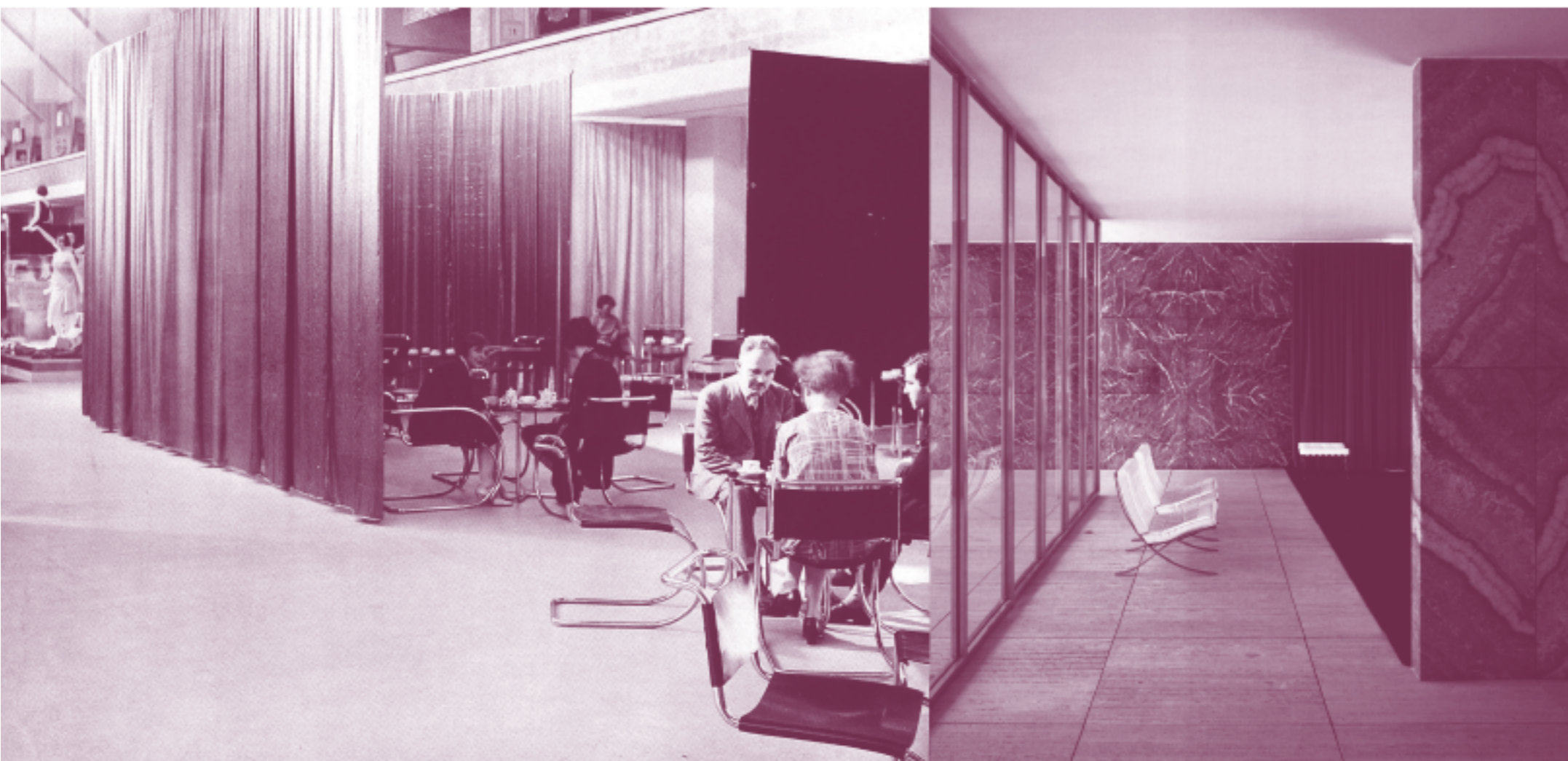
^Δ Figura 2. Montaje comparativo que muestra la similitud entre la estructura de las mesas diseñadas para la Muestra del Libro (Exposición Internacional de Barcelona, 1929) y la casa Farnsworth. Créditos: Montaje realizado por la autora del presente artículo. Fotografía de la izquierda extraída del Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930. Barcelona: [s.n.], 1929-1930. Fotografía de la derecha extraída de la revista 2G. "Mies van der Rohe Casas", no. 48-49. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

conocida la obra de Mies sin la colaboración de la diseñadora? ¿Sería tan mítico el Pabellón de Barcelona sin el interiorismo de Reich? ¿Cuáles fueron los principios que Mies pudo haber aprendido de Reich?

INFLUENCIAS OBJETUALES Y SENSITIVAS

Las influencias que Reich ejercía se movían menos en la esfera de las ideas que en la puesta en práctica de los problemas arquitectónicos, problemas que hasta 1927 Mies solo había empezado a tantear: el color, la textura y el mobiliario. (Spaeth, 1979: 55).

Figura 3. Montaje comparativo respecto del concepto del "textil" como elemento arquitectónico. Izquierda: Fotografía del *Café de terciopelo* y *Seda*. Diseño Mies van der Rohe y Lilly Reich; Derecha: Fotografía del interior del *Pabellón Alemán*. Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Diseño Mies van der Rohe y Lilly Reich. Créditos: Montaje realizado por la autora del presente artículo. Fotografía de la izquierda extraída de Reuter, H. o Schulte, B. *Mies and modern living: interiors, furniture, photography*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008. Fotografía de la derecha extraída de AA.VV. *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art, New York. Distributed by Harry N. Abrams, INC., 2001.



Antes de la primera monografía referida a Mies van der Rohe, la escrita por Philip Johnson con motivo de la exposición celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1947, la crítica arquitectónica que trató la obra expositiva del arquitecto se reduce, básicamente, a los artículos periodísticos de la época y a los catálogos expositivos que describían y publicitaban dichos espacios. Así pues, la primera persona que reconoce la colaboración entre Mies y Lilly Reich, es Philip Johnson, describiendo a Reich como "la brillante socia, que pronto le igualó en esta espacialidad (la de las exposiciones de arquitectura)" (1947: 43). Efectivamente, Johnson es impreciso en sus palabras, al suponer que Mies fue quien inició la relación en este campo arquitectónico, pero lo importante es que por primera vez alguien contempla la labor conjunta entre el arquitecto y la diseñadora. Es también interesante que uno de los rasgos que más ensalza Johnson de la arquitectura miesiana es su exquisitez en el diseño interior de sus espacios, hasta tal punto de encargarle la remodelación y mobiliario de su apartamento en Nueva York. Precisamente en torno al magnífico interiorismo destacado por Johnson surge la gran interrogante acerca de las influencias de Lilly Reich sobre Mies.

Ya en 1969 Ludwig Glaeser planteó a modo de reflexión si "no es una coincidencia que Mies comenzara a trabajar en el diseño de muebles y en el montaje de exposiciones en el mismo año en que comenzó su relación personal con Lilly Reich" (1969: 10). Dicha

aserción, junto con otros comentarios posteriores efectuados en la misma dirección y procedentes de David Spaeth, Mia Seeger o Sergius Ruegenberg, entre otros, han motivado la investigación para buscar las respuestas. El primer elemento a estudiar es el mobiliario. Si bien Lilly Reich llevaba muchos años diseñando mobiliario, así como estudiando su disposición precisa en el espacio, Mies, a excepción del grupo de piezas que había proyectado para su apartamento en la calle *Am Kasisbad*, ideó su primer mueble en 1927, con motivo de la exposición de Stuttgart y, para ser exactos, en colaboración con Reich. Al examinar las arquitecturas de ambos desarrolladas antes de conocerse, se observa una línea secuencial distinta. Mies comenzó a plantear sus proyectos desde las posibilidades espaciales que los materiales eran capaces de producir: vidrio, hormigón, ladrillo. Reich, por el contrario, construiría sus primeros encargos rellenando un vacío concreto, el cual cualificaba por la colocación, forma y materialidad del mobiliario. Así es como se interpreta, por ejemplo, en el Centro juvenil de *Goethestrasse* (Charlottenburg, 1912) o en la Exposición *Kunsthandwerk in der Mode* (Berlín, 1920).

Al iniciarse su colaboración profesional con Reich, las piezas de mobiliario comienzan a jugar un papel mucho más corpóreo y sugestivo en la arquitectura de Mies. A nivel corpóreo, su importancia es evidente en los interiores de viviendas o pabellones miesianos. El mobiliario anónimo y disperso dispuesto por Reich en su etapa en solitario, fue trasladado a las instalaciones conjun-

tas, solo que multiplicado en cantidad y con un mayor grado de abstracción en su diseño. Como resultado, el mobiliario se mostró en conjuntos de mesas, sillas y taburetes de tubo de acero cromado, capaces de conferir escala y uso específico al espacio expositivo (Figura 1). A nivel sugestivo aportaron ideas que más tarde insinuarían soluciones arquitectónicas. Los muebles se anticiparon a ciertos problemas estructurales: el estudio de las relaciones entre el soporte y lo soportado dio lugar a que determinados diseños de vitrinas, por ejemplo, incorporaran soluciones estructurales que después aplicaría en sus edificios. Sin ir más lejos, las mesas diseñadas para la Industria del Libro en la Exposición Internacional de Barcelona, en donde el soporte está tangencialmente por delante de los planos horizontales, puede entenderse como el precedente de la relación estructural entre los planos horizontales y los soportes verticales de la casa *Farnsworth*. Así, mientras que para Reich el mobiliario era estudiado como un objeto de diseño, para Mies era un objeto arquitectónico, significaba el estudio a pequeña escala de sus arquitecturas (Figura 2).

El interiorismo de Reich no solo se limitó a la disposición del mobiliario, sino que también trabajó mucho con los textiles. Reich determinaba sus materiales y texturas y utilizaba el color con atrevimiento. El tejido aportaba valor al vacío. El tapizado de muebles, las cortinas, las alfombras aparecían recortadas sobre fondos continuos, neutros y blancos. Mientras que por todos es conocido el respeto de Mies por los materiales y la construcción, de igual modo debe hacerse mención a la demostración que Reich hizo del conocimiento exhaustivo de los textiles en particular, y de los materiales en general, así como la comprensión de su naturaleza. Este rasgo lo había aprendido de Hoffmann, quien a su vez fue discípulo de Semper. Como dijo Loos en sus escritos, Hoffmann "defendió con hechos la frase del gran maestro: 'Cada material posee su propio lenguaje formal'" (1993: 251). Bajo estas enseñanzas, Reich se preocupó por la nobleza de cada textil, su correcto uso y la manera más adecuada de percibirlos. "El trabajo que sigue a la moda debe seguir los requisitos básicos de las formas de vida y debe corresponderse con su tiempo..." (Reich, 1922: 82).

También los textiles coloreados fueron introducidos en la arquitectura miesiana a través de Reich. Pero de nuevo, Mies los reinterpretó, convirtiéndolos en configuradores y compartimentadores del espacio arquitectónico. Como grandes lienzos o telones de fondo, componían diferentes escenografías o paisajes 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 provocado sombras misteriosas. En su primer espacio realizado en colaboración, la *Glasraum*, el tejido tensado que materializó el plano de techo fue el responsable de acotar el espacio en altura a la escala doméstica deseada, así como de filtrar la luz procedente del exterior. Esto mismo ocurre de forma más evidente en el *Café de terciopelo* y *Seda*, una exposición estructurada en ambientes y planteada desde el protagonismo de las propiedades cromáticas y materiales de los textiles empleados. También el espacio principal de la casa *Tugendhat*, por ejemplo, incorporó las propiedades arquitectónicas de los textiles; el espacio del estar-comedor-biblioteca no solo se podía compartimentar con el muro de ónice y la pared curva de madera de Macasar, sino también con cortinas negras y blancas de terciopelo y seda de Shantung; o el *Pabellón de Barcelona*, ¿produciría las mismas sensaciones si se quitasen sus cortinajes de terciopelo rojo? (Figura 3).

El tercer y último concepto es el plano exento, un elemento muy característico de la arquitectura de Mies. Aunque muchos autores referencian la *Casa de Campo de Ladrillo* como el proyecto que engendró el concepto miesiano del plano libre y exento, este fue practicado y experimentado por primera vez en las salas expositivas que diseñó junto con Reich. En las exposiciones, el plano presenta una materialidad distinta del 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. Pero si se profundiza en la arquitectura expositiva de Reich, proyectada durante su etapa en solitario, sorprende que el muro exento ya apareciera esbozado tímidamente en el stand del textil para la exposición *Kunsthandwerk in der Mode* de 1920. Reich lo utilizó como biombo de madera que, sobre un pódium circular, situado estratégicamente en el centro del stand, dividía el espacio en ambientes y generaba el recorrido expositivo. Este simple elemento, apoyado sobre una base de geometría curva, derivó progresivamente en paneles cuya forma y materialidad fueron evolucionando. El plano comenzó a construirse con el propio material expositivo, aportando al espacio cualidades sensitivas como el color y la textura: los vidrios de la *Glasraum* se convirtieron en muros brillantes y reflexivos, las telas del *Café* en paramentos sensuales y elegantes, y el ónix y la madera del *Pabellón de Barcelona* o la casa *Tugendhat* en planos independientes y ennoblecidos, así hasta llegar a materializarse en las dos grandes masas pétreas de imponente textura y despice construidas para la exposición *Deutscher Volk/Deutsche Arbeit*. En cualquiera de los casos, Mies y Reich llevaron al extremo las cualidades plásticas del plano material, elevándolo al nivel de elemento arquitectónico. Eliminaron las posibles alusiones de cotidianidad, añadiendo el atractivo de cultura. El plano objetual además

de su valor decorativo o funcional era capaz de conformar el espacio arquitectónico; se exhibía a sí mismo y al montaje.

Bajo esta estrategia consiguieron que contexto y contenido fueran una misma entidad. El material exhibido, llevado al límite de sus posibilidades y trabajado desde la esencia, configuró escenarios y escena. Mies demostró "un hábito o especial capacidad para abstraer un elemento (...) y utilizarlo unilateralmente hasta rozar la inverosimilitud arquitectónica" (Navarro, 1999: 78). Reich, en cambio, tuvo el talento de sintetizar cada elemento dentro de un conjunto armónico de formas, colores y texturas. Juntos trabajaron las dos escalas: la espacial y la del objeto dispuesto en su lugar preciso; la escala del conjunto y la del fragmento, "la totalidad hecha partes, cada una de las cuales interviene independientemente en cuanto a unidad relativa" (Navarro, 1999: 78).

DIVERGENCIAS ESPACIALES

Lilly Reich, que estaba formada en las Artes y Oficios, tenía menos práctica en el diseño de edificios (...) Los planos de la "Vivienda en Planta Baja" (diseñada por Reich para la exposición *Die Wohnung unserer Zeit*) resultaban arquitectónicamente rígidos y sin la elegancia del experto. Mientras que la vivienda de Mies se había construido con el más fino sentido del espacio (...) Reich partía demasiado de la construcción acabada, que más tarde dividiría en habitaciones (Günther, 1988: 37).

La formación adquirida y desarrollada por Reich le concedió la destreza de proyectar desde el interior. La arquitectura planteada desde adentro hacia afuera daba resultados extraordinariamente ricos, tanto en los montajes y stands incluidos dentro de naves existentes, como en los espacios interiores de los edificios. Al igual que Charlotte Perriand, Eileen Gray u otras muchas diseñadoras de la primera mitad de siglo, Reich pensaba cada pieza para el lugar exacto en el que iba a colocarse, un lugar construido con sus límites concisos. Pero fue esta especialización en el ámbito del interiorismo la que en gran medida le limitó en su práctica arquitectónica. De hecho, durante toda su carrera profesional tan solo construyó un edificio, con la particularidad de que se trataba de una vivienda unifamiliar que formaba parte de un escenario efímero. El hecho de que se *atrevera* con un proyecto expositivo residencial, se relaciona con el significado que la casa y la exposición tenía para los miembros de las vanguardias. Según Beatriz Colomina, "la casa era el laboratorio de las ideas y la exposición el lugar para los proyectos más experimentales", por tanto, "la exposición de casas actuaba como la avanzadilla, en donde los arquitectos más radicales intercambiaban propuestas y contrapropuestas en un debate continuo" (2009: 7). Las viviendas temporales fueron el escenario previo, el taller de maquetas a escala 1:1 de muchas de las viviendas construidas más representativas del siglo XX.



▷ Figura 4. Montaje comparativo entre los salones de las viviendas Δ diseñadas por Mies van der Rohe y Lilly Reich para la Muestra Die Wohnung unserer Zeit. Exposición Deutsche Bauausstellung de 1931. Izquierda: Vivienda para un matrimonio sin hijos. Diseño: Mies van der Rohe. Derecha: Vivienda en Planta Baja. Diseño: Lilly Reich. Créditos: Montaje realizado por la autora del presente artículo. Fotografía de la izquierda extraída de Mies in Berlin. New York: Museum of Modern Art. Distributed by Harry N. Abrams, INC., 2001. Fotografía de la derecha extraída de McQuaid, Matilda: Lilly Reich. Designer and Architect. New York: Museum of Modern Art, New York. Distributed by Harry N. Abrams, INC., 1996.

▷ Figura 5. Fotografía de la Vivienda para un matrimonio sin hijos. Muestra Die Wohnung unserer Zeit. Exposición Deutsche Bauausstellung de 1931. Diseño: Mies van der Rohe. Créditos: The Mies van der Rohe Archive. Part 1, 1910-1937. Vol. 1. New York: Carl Land, 1986.

▷ Figura 6. Montaje comparativo de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Créditos: Montaje realizado por la autora del presente artículo. Fotografía de la izquierda extraída de Von Ursel, H. o Pavé, T. Barcelona Pavilion. Mies van der Rohe o Kolbe. Architecture o Sculpture. Berlin: Jovis Verlag, 2006. Fotografía de la derecha extraída de Blaser, W. Mies van der Rohe. Furniture and Interiors. London: Academy Editions, 1982.

Por ejemplo, podría leerse la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier, como la concreción de muchas de las ideas manifestadas en el *Pabellón de L'Esprit Nouveau*; la casa para una familia en Berlín de Bruno Taut, como el resultado de experimentar con los vidrios coloreados del *Pabellón de Cristal* para la Exposición de Colonia; o la casa estudio en Moscú de Kostantin Melnikov, como parte de la investigación

de las intersecciones entre cuerpos geométricamente complejos que simultáneamente desarrolló en el *Pabellón de la URSS* de la Exposición Internacional de París de 1925.

De forma análoga ocurre en el caso de Mies van der Rohe. Sus viviendas expositivas —bloque de apartamentos de la *Weissenhof*, el espacio doméstico de la *Glasraum*, el *Pabellón Alemán*, entendido por algunos críticos como una protocasa (Colomina, 2009: 11), o la Vivienda Exposición de la *Deutscher Bauausstellung*— fueron las arquitecturas “transitorias, relativas y circunstanciales” que como diría Baudelaire implicaban los escenarios de la “época, la moda, la moral y la pasión” (1863). Pero mientras que para Mies la vivienda fue un escenario de experimentación en su sentido más amplio —tipológico, material, espacial— no tuvo la misma magnitud en Reich. Y esto es algo que se comprende al comparar las dos viviendas que construyeron para la muestra *Die Wohnung unserer Zeit*: la *Vivienda para una pareja sin hijos*, proyectada por Mies y la *Vivienda en planta baja* planteada por Reich.

Ambas fueron construidas a escala 1:1 en el interior de una gran nave, junto con otras viviendas diseñadas por distintos miembros

del movimiento moderno, pretendiendo ilustrar una nueva manera de ver y vivir la vida, en donde la distinción entre público y privado no tenía un límite definido. La intención de continuidad quedó patente en los proyectos de Mies y Reich, siendo sus viviendas las únicas que estaban conectadas físicamente mediante un muro. Este mecanismo, considerado por algunos como un vestigio del esquema teórico miesiano de sus *casas patio*, fue construido por primera y única vez en estas dos viviendas, diseñadas independientemente pero con un elemento arquitectónico común: el plano exento. Sin embargo, el hecho de ser dos viviendas unidas no implicó planteamientos similares. Mies concibió la *Vivienda para un matrimonio sin hijos* como si de un pabellón se tratase. Su condición de espacio expositivo ampliaba sus horizontes espaciales; espacios que aunque con un uso doméstico definido, fueron planteados como si no los tuviesen, espacios ininterrumpidos, sin puertas ni compartimentaciones estancas. Mies continuó la investigación del plano exento e infinito que avanzaba más allá del límite requerido, consiguiendo la ansiada fluidez del recorrido laberíntico característico de sus exposiciones. De este modo, el muro de mayor impacto se extendía indefini-

damente. A modo de grapa, conectaba con la casa de Reich, una vivienda que, en contraposición, presentaba un trazado en planta absolutamente convencional.

Mientras la vivienda de Mies se formalizó como un espacio único, definido con elementos independientes y donde era clara la continuidad interior-exterior, la vivienda de Reich fue una pieza volumétrica de límites precisos con una concepción del espacio tradicional (Figura 4). Además, el plano libre y exento que unía ambas viviendas, dejó de serlo al entrar en contacto con la casa de Reich. La fotografía que engloba la panorámica de las dos viviendas muestra cómo el plano entra en conflicto con el cerramiento y con la cubierta. Las maneras proyectuales de Reich no estaban preparadas para aspectos específicamente arquitectónicos y como consecuencia de ello, la independencia de los elementos y materiales puesta en práctica en sus espacios expositivos se convirtió en una tangencia confusa en su único edificio construido. También la estructura de su vivienda respondió a un sistema tradicional de muros de carga. No dispuso estructura metálica ni ningún elemento volado que sobresaliese del prisma. Una configuración que nada tenía que ver con el espacio fluido y concatenado de la *Vivienda para un matrimonio sin hijos* creado a partir del plano exento, vertical y horizontal, real y virtual (Figura 5).

EPÍLOGO

En la formación de Mies, no solo influyó su afición por la filosofía o su gusto por las arquitecturas de época de los grandes maestros como Schinkel. También el interiorismo de

Reich le enseñó, abrió su mente. Las arquitecturas expositivas diseñadas conjuntamente le hicieron reflexionar y experimentar conceptos que fue añadiendo a su repertorio arquitectónico: la incorporación de tejidos, el color, las formas sensuales, el plano del expositor, la importancia del mobiliario, el uso del vidrio y la perfilera metálica en vitrinas que agigantó hasta hacerlas edificios... El interiorismo de Reich le sugirió ideas, aprendió de él. Y no solo eso, el interiorismo de Reich fue capaz de hacer conocidos muchos de los edificios que lo canonizaron como uno de los arquitectos más importantes del siglo XX. Así pues, el escenario expositivo y la colaboración incondicional de Reich ayudaron a que sus arquitecturas comenzaran a exponerse a sí mismas y fueran materia de exposición en todo el mundo (Figura 6).



Laura Lizondo Sevilla Arquitecto por la ETSA de Valencia (2003). Proyecto final de carrera premiado por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), la revista VIA, Premios Azulejos de España (ARCER) y el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Profesor ayudante en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 2008. Doctor en Arquitectura desde 2012 con la tesis titulada “¿Arquitectura o exposición? Fundamentos de la arquitectura de Mies van der Rohe”, actualmente en fase de publicación. Miembro del grupo de Investigación Intervención en la Arquitectura Monumental e Histórica. Visiting Scholar en the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation de la Universidad de Columbia, Nueva York durante el curso 2011/2012. Profesor invitado en la University of Stavanger con motivo del “Cultural Layers of Public Space” en 2012. Ha escrito artículos en revistas como EGA, PPA, TC y En Blanco.

José Santatecla Fayos Arquitecto por la ETSA de Valencia (1986) y doctor en Arquitectura (2005). Profesor asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Valencia desde 1990. Miembro del grupo de Investigación Arte y Arquitectura Contemporánea. Profesor del curso de doctorado “Pensamiento y forma en la arquitectura de Mies van der Rohe” (2006-07). Profesor invitado en el curso “Maestros de la arquitectura del siglo XX. Mies van der Rohe” (Departamento de Composición Arquitectónica de la UPV, 2005-2006). Profesor invitado en el curso “Las secretas aventuras del orden. Mies van der Rohe” (Universidad de Granada, 2006).

Ignacio Bosch Reig Arquitecto por la ETSA de Valencia (1972) y doctor en Arquitectura (1995). Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Valencia. Director de la Escuela de Arquitectura de Valencia (2003-2008), director del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV (2000-2005), director de la revista Internacional Patrimonio, Restauración y Rehabilitación, R+R (2002-2012). Ha escrito 10 libros y

alrededor de 50 artículos en revistas como *Disegnare*, *EGA*, *LOGGIA*, *R+R*, *GEO*, *VIA*, *TC* y *En Blanco*. Premiado en 1995 por la Comisión Europea por el proyecto “Intervention Pilot Project Heritage” y en 2006 con el premio Europa Nostra, en Conservación del Patrimonio Arquitectónico.

Laura Lizondo Sevilla Architect from the ETSA, Valencia (2003). His degree's final project was awarded by the Polytechnic University of Valencia (UPV), the magazine VIA, Tiles from Spain Award (ARCER) and the Superior Council of Colleges of Architects of Spain. Assistant professor at the Department of Architectonic Projects from UPV since 2008. Doctor in Architecture since 2012 with his thesis “Architecture or exhibition? Fundamentals of architecture by Mies van der Rohe” soon to be published. Member of the research group intervention in the Monumental and Historic Architecture. Visiting scholar at the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation from Columbia University, New York during the course 2011/2012. Visiting professor at the University of Stavanger on the occasion of the “Cultural Layers of Public Space” in 2012. Lizondo has written some articles in magazines such as EGA, PPA, TC and En Blanco.

José Santatecla Fayos Architect from the ETSA, Valencia (1986) and doctor in Architecture (2005). Associate professor at the Department of Architectonic Projects from the Polytechnic University of Valencia since 1990. Member of the research group Contemporary Art and Architecture. Professor for the doctorate degree “Thinking and shape in the XX century Architecture. Mies van der Rohe” (Department of Architectonic Composition from UPV, 2005-2006). Visiting professor for the course “Masters of XX century Architecture. Mies van der Rohe” (Department of Architectonic Composition from UPV, 2005-2006). Visiting professor for the course “The secrets adventures of the order. Mies van der Rohe” (University of Granada, 2006).

Ignacio Bosch Reig Architect from the ETSA, Valencia (1972) and doctor in Architecture (1995). Professor at the Department of Architectonic Projects from the Polytechnic University of Valencia. Director of the School of Architecture of Valencia (2003-2008), director of the Restoring Institute of Heritage from UPV (2002-2012). Bosch has written 10 books and around

50 articles in magazines such as *Disegnare*, *EGA*, *LOGGIA*, *R+R* and *En Blanco*. Ignacio Bosch was awarded in 1995 by the European Commission for his project “Intervention Pilot Project Heritage” and in 2006 received the Europa Nostra award in Conservation of the Architectonic Heritage.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1994.
- Colomina, Beatriz. “La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo”, *2C. Mies van der Rohe*. Casca, Barcelona, nº 48-49, 2009.
- Glaeser, Ludwig. *Ludwig Mies van der Rohe. drawings in the collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1969.
- Günther, Sonja. *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin Designerin Ausstelligungsgestalterin*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.
- Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1947.
- Loos, Adolf. *Escritos 1910-1932*. Madrid, El Croquis, 1993.
- McQuaid, Matilda. *Lilly Reich. Designer and architect*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1996.
- Navarro, Juan. *La habitación vacante*. Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: Pro-Textos. Demarcació de Girona, 1999.
- Reich, Lilly. “Modefragen”, *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1922.
- Spaeth, David. *Ludwig Mies van der Rohe: An Annotated Bibliography and Chronology*. Nueva York, Garland Publishing, 1979.