

TRABAJO FIN DE GRADO

LA CONTRIBUCIÓN DE LILLY REICH A LA OBRA EUROPEA DE MIES VAN DER ROHE

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA

AUTOR: Ana Lubiano Verdugo

TUTOR: Rodrigo Almonacid Canseco

SEPTIEMBRE 2018

RESUMEN

El siguiente trabajo se centra en la relación de colaboración entre Mies van der Rohe (1886-1969) y Lilly Reich (1885-1947), la cual tuvo lugar durante las primeras décadas del siglo XX, comenzando en 1927 y terminando con la migración de Mies a EEUU. Sus primeras obras de colaboración fueron la *Glasraum* (1927), dentro de la muestra *Die Wohnung* en Stuttgart y el *Café Samt und Seide* (1927) perteneciente a la exposición *Die Mode der Dame* en Berlín. Estos proyectos fueron la base de experimentación formal y material para sus futuras colaboraciones. Así en obras posteriores de la fase europea de Mies junto a Reich, se pueden ver claras similitudes con estas primeras obras.

PALABRAS CLAVE

Mies van der Rohe, Lilly Reich, materialidad, espacio interior, experimentación

SUMMARY

The following work focuses on the collaborative relationship between Mies van der Rohe (1886-1969) and Lilly Reich (1885-1947), which took place during the first decades of the 20th century, beginning in 1927 and ending with the migration of Mies to the USA. His first collaborative works were the *Glasraum* (1927), within the exhibition *Die Wohnung* in Stuttgart and the *Café Samt und Seide* (1927) belonging to the exhibition *Die Mode der Dame* in Berlin. These projects were the basis for formal and material experimentation for future collaborations. So in later works of the European phase of Mies with Reich, you can see clear similarities with these early works.

KEYWORDS

Mies van der Rohe, Lilly Reich, materiality, interior space, experimentation

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

- 1.1 INTRODUCCIÓN.pág. 3
- 1.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.pág. 3
- 1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN.pág. 4
- 1.4 METODOLOGÍApág. 5

2. LILLY REICHpág. 6

3. OBRAS A ANALIZARpág. 11

- 3.1 INTRODUCCIÓNpág. 11
- 3.2 GLASRAUMpág. 12
 - 3.2.1 RECORRIDO GRÁFICO: *GLASRAUM*pág. 16
- 3.3 CAFE SAMT UND SEIDEpág. 20
 - 3.3.1 RECORRIDO GRÁFICO: *CAFÉ SAMT UND SEIDE*.....pág. 24
- 3.4 COMPARACIÓN GRÁFICA OBRAS EUROPEASpág. 28

4. CONCLUSIONESpág. 32

5. BIBLIOGRAFÍApág. 35

1. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

1.1 INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XX fueron muchas las colaboraciones entre hombres y mujeres cuyas aportaciones fueron decisivas para la formación del movimiento moderno. Sin embargo es la figura masculina, en la inmensa mayoría de los casos, la que ha recibido el mérito y aplauso. Por lo general la figura de la mujer en estas colaboraciones quedaba a la sombra aunque su aportación estuviese al mismo nivel. Dentro de estas parejas de colaboradores encontramos figuras como Le Corbusier y Charlotte Perriand, Alvar Alto y Aino Marsio, Hermann Muthesius y Anna Trippenbach y por supuesto Mies van der Rohe y Lilly Reich.

No cabe duda de la importancia del papel de la mujer en esas colaboraciones y en la evolución del diseño y arquitectura durante esos años. Unos años en los que la sociedad comenzaba a moverse a un ritmo más acelerado, la industria agilizaba los procesos y la máquina había entrado como un elemento de la vida diaria. Los círculos de arquitectos vieron en estos cambios una oportunidad para cambiar la sociedad, para cambiar el estilo de vida de las personas y adaptarlas a los nuevos tiempos modernos. El medio para conseguirlo sería a través de la vivienda. Pensaban que con la transformación de la vivienda, núcleo donde se desarrolla la vida, la forma de vivir de las personas cambiaría amoldándose a la nueva modernidad. ¿Y quién mejor conocía ese núcleo que las mujeres?. Comenzó entonces una transformación de la vivienda desde el interior.

1.2 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El siguiente estudio se realiza con el objetivo de poner en valor la figura de Lilly Reich, su trabajo y la importancia que tuvo para la obra de Mies van der Rohe.

Mediante el análisis de los elementos configuradores de las primeras obras de colaboración llevadas a cabo, se pretende hacer ver de qué modo Reich pudo influir en la configuración de esos espacios. Y a través de la comparación con obras posteriores, demostrar la relevancia que estos experimentos iniciales tuvieron en la posterior obra de Mies junto a Reich

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

La decisión de Lilly Reich de confiar la salvaguarda del archivo de la obra europea de Mies a Edward Ludwig durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, hizo que tanto estos como los de la propia Lilly se salvaran.

El archivo contenía unos 3000 diseños de Mies y unos 900 de Lilly Reich. Gracias a la conservación de estos documentos podemos comprobar el papel de Reich como mujer pionera en el diseño y arquitectura en una época en la que la mujer no era bien vista llevando a cabo carreras profesionales y menos aún creativas, barrera que comenzaba a romperse. Aunque dentro de los trabajos de colaboración la autoría de cada uno queda diluida, sí es reconocible un legado propio de Reich pues poseía un estudio propio y ya gozaba de gran éxito antes de comenzar su colaboración con Mies.

En 1964, unos años después de la muerte de E. Ludwig, los documentos salieron a la luz y fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York quien se encargaría de salvaguardarlos. Los de Mies quedaron a cargo de Ludwig Glaeser y los de Reich a cargo de Matilda McQuaid y Pierre Adler. En 1996 M. McQuaid y P. Adler publican una biografía de Lilly Reich basada en los archivos existentes, en la cual hace una revisión Magdalena Droste. Este sería el documento más detallado publicado hasta el momento, pues en la multitud de biografías de Mies, Reich apenas es mencionada.

Este documento ha sido la principal fuente de información para elaborar el trabajo y conocer la vida de Reich. Dentro de todo lo consultado sobre ella, la biografía elaborada por McQuaid aparece como base referencial.

Para el conocimiento de las obras, de las cuales tan solo existen fotografías en blanco y negro, han sido esenciales las descripciones y aportaciones de María Melgarejo en *La arquitectura desde el interior: 1925-1937, Lilly Reich y Charlotte Perriand*, así como el estudio de Enrique Colomé sobre el *Café Samt und Seide* y las descripciones de Josep Quetglas sobre la *Glasraum*.

Por otro lado cabe destacar el creciente interés sobre la obra de la mujer arquitecta durante esos años en lo que estuvo a la sombra. La figura de Lilly Reich es cada vez más reconocida y los estudios sobre su trabajo continúan, este mismo verano la Fundación Mies van der Rohe presentó la beca *Lilly Reich por la igualdad en la arquitectura*, cuyo objetivo es estudiar la obra de dicha mujer en esta primera edición.

1.4 METODOLOGÍA

A través de la bibliografía consultada se conocen características de las obras a analizar que no son percibidas con la simple observación de las imágenes existentes. Unas imágenes en blanco y negro que poco cuentan sobre cómo realmente eran esos espacios creados. Basándome en las descripciones aportadas por los diferentes autores haré una hipótesis de como esos espacios pudieron ser.

Esta hipótesis se basará en el color principalmente, pues es de lo que carecen las imágenes. Partiendo de las imágenes en blanco y negro realizaré unas posibles combinaciones de colores que caracterizarían esos espacios, para así conocerlos mejor y conocer sus cualidades.

Tras haber analizado las dos obras iniciales a través de las imágenes, se hará una comparación visual con fotografías de obras posteriores. El objetivo de esta comparativa es mostrar como esas dos obras iniciales fueron el punto de partida, el momento de experimentación de las obras posteriores.

2.LILLY REICH



1. Lilly Reich, 1930. Imagen del archivo de Mies van der Rohe

Lilly Reich, una importante pionera en el diseño moderno, fue una de las profesionales más respetadas en Alemania durante los años veinte y treinta. Se forjó una carrera profesional como diseñadora de mobiliario, vestuario y exhibiciones, así como de arquitecta, comenzándola en la primera década del siglo XX y poniéndola fin hacia 1937 debido a las condiciones políticas alemanas. La mayoría del trabajo conocido de Reich corresponde al desarrollado en colaboración con Mies van Der Rohe, cuya fama ha ensombrecido su aportación.

Reich consiguió elevar las exhibiciones modernas hasta el concepto de arte, convirtiéndolas en una disciplina. Su trabajo estaba guiado por la simplicidad y una gran sensibilidad hacia los materiales. Usando los elementos esenciales exponía los objetos como elementos en sí mismos, sin artificio, ejemplificando el elevado

standard del diseño alemán. Su estrategia seguía los principios de la Deutsche Werkbund, asociación a la cual perteneció y en la cual se mantuvo como uno de los miembros más activos.

Nació en Berlín en 1885, en el seno de una familia acomodada. Recibió una educación principalmente práctica. En 1908 ingresó en los talleres vieneses de la Wiener Werkstatte, bajo Josef Hoffman, donde comenzaría a desarrollar un gusto especial por los materiales. En 1910, de nuevo en Alemania, ingresó en la Die Höhere Fachschule für Dekorationskunst (escuela superior de artes decorativas), donde sería alumna de Else Oppler-Legband, una importante diseñadora alemana cuyos trabajos se centraban en el diseño de escaparates, de interiores, de escenarios y de moda, quien la introduciría en el mundo del diseño. Con su ingreso en dicha escuela entró en contacto con sus principales líderes, quienes estarían presentes a lo largo de toda su carrera profesional, como Hermann Muthesius, Peter Behrens y Richard L. F. Schulz.

En 1911, mientras aún se formaba con Oppler, recibió el encargo de diseñar los acabados interiores y el mobiliario de treinta y dos salas para un Youth Center (centro juvenil) en Charlottenburg, Berlín. El trabajo incluía un comedor para profesores, cuartos de juegos, cocina y los diferentes trabajos de carpintería. La importancia de este encargo recae en el volumen del encargo y la responsabilidad otorgada a una joven en formación, más que en la innovación del diseño.

Un año más tarde la organización de mujeres Lyzeum-Klub organizó una exposición en Berlín bajo el nombre *Die Frau und Haus und Beruf* (La mujer en casa y en el trabajo). El objetivo de esta exposición era mostrar cómo la mujer estaba capacitada para realizar trabajos profesionales en todas las áreas. Reich fue invitada a proyectar una vivienda para una familia obrera y dos tiendas. Los requisitos a cumplir se basaban en un amueblamiento barato, sencillo y nada pretencioso. No existen fotografías de dicha obra, pero sí una descripción favorable en el catálogo de la misma, donde se destacaba el trabajo de Reich por su simplicidad, el buen uso de



2. Imagen del interior de una de las salas del Youth Center cuyo diseño interior fue proyectado por Lilly Reich. Berlín, Charlottenburg, 1911.

los materiales, su bajo coste y su confort¹. Otros arquitectos adheridos al estilo Jugendstil fueron invitados a diseñar apartamentos para trabajadores, como Richard Riemerschmid, Bruno Paul o Peter Behrens. A pesar de los buenos comentarios hacia la obra de Reich en el catálogo, el crítico Paul Westheim lo reprobó en la revista de artes decorativas *Kunstgewerbeblatt* por "presentar todas las faltas de la inhabilidad arquitectónica de la mujer"², pero sin elementos gráficos del resultado no podemos determinar si realmente presentaba tales faltas o si la crítica de Westheim estaba guiada por el pensamiento de la época sobre la incapacidad de la mujer para la práctica arquitectónica.

Más importante fue la elección de Reich ese mismo año (1912) como miembro de la Deutsche Werkbund. Fundada en 1907 en Munich por Herman Muthesius, era una asociación de arquitectos, artistas e industriales, que perseguía la mejora de la calidad de los productos alemanes aunando arte, artesanía e industria, así como educar el gusto de los consumidores. Su abanico de intereses era muy amplio, lo cual queda reflejado en su lema: *Vom Sofakissen zum Städtebau* (desde cojines de sofás hasta la construcción de ciudades)

La Werkbund vió en el escaparatismo una oportunidad para educar tanto al consumidor como al vendedor, así como un medio para unir arte y comercio. Se pretendía aumentar las ventas mediante una buena presentación de los productos, en unos escaparates artísticos y atractivos. Oppler-Legband indicaba para ello:

*Meditados arreglos, composiciones arquitectónicas y efectos de color que hagan ver la naturaleza del material.*³

Estas premisas de su maestra estarían muy presentes en la obra de Reich, empezando por el diseño en 1913 de una vitrina para la farmacéutica Elefanten-Apotheke. Llevó a cabo un cuidado arreglo donde los frascos de remedios fueron presentados junto utensilios de laboratorio, estrategia que sería una constante en sus trabajos expositivos: los propios productos y su mundo de producción constituían un espacio de propaganda. Lo cual se encuadra dentro de los objetivos de la Werkbund de aunar arte e industria.

En 1914 la Werkbund organizó su primera exposición. Tuvo lugar en Colonia y el objetivo era demostrar el progreso del diseño alemán ejemplificándolo con la obra de los arquitectos de mayor reconocimiento de Alemania y Austria. Algunas de las obras presentadas marcaron la historia de la arquitectura, como el Pabellón de Cristal de Bruno Taut o la fábrica experimental de Gropius y Meyer. El papel de Reich en la exposición general era el de *schriftführerin*⁴, organizadora de los participantes de la muestra, procedimientos y programa. Dentro de exposición fue creada una sección específica dedicada al trabajo de la mujer, bajo el nombre *Haus der Frau* (La casa de la mujer) y dirigida por Oppler-Legband, Anna Muthesius y la propia Lilly Reich, quien además diseñó para la cual una sala de estar y un pasillo de escaparates. Como sucede con la mayoría de la obra inicial de Reich, no hay fotografías conocidas de este trabajo. Cabe destacar la relevancia del papel de Reich en la muestra para su

¹ Sonja Günther, *Lilly Reich 1885-1947*, Stuttgart, 1888

² Paul Westheim, *Das Kunstgewerbeblatt* 23, 1912. En Magdalena Droste, *Lilly Reich: her career as an artist*, pág. 48

³ Else Oppler-Legband, "Die höhere Fachschule für Dekorationskunst," *Jahrbuch des deutschen Werkbundes*, 1912, págs. 105-14. En Magdalena Droste, *Lilly Reich: her career as an artist*, pág. 50

⁴ Matilda McQuaid, *Lilly Reich and the art of exhibition design*, pág. 13. Nueva York, 1996

carrera, pues como organizadora aprendió cuestiones prácticas sobre muestras de gran porte y amplió sus contactos profesionales.

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial la exposición tuvo un final repentino y fue cerrada en agosto de 1914. A diferencia de otras asociaciones la Werkbund mantuvo su actividad durante la guerra debido al apoyo de ejecutivos e industriales como Robert Bosch. Sus ideales se politizaron y se apoyaba una producción nacional de calidad, independiente de otros países, hecho que influyó sobre todo en la industria de la moda. En este contexto se creó la Asociación de la Werkbund por la Industria de la Moda Alemana y bajo la dirección de Lilly Reich y Lucius Bernhard una exhibición de unas cien piezas de vestuario para ejemplificar la calidad de la moda del país y “destruir la leyenda del gobierno autocrático de los talleres parisinos” y retirar a la moda alemana de “su sumisa dependencia de los países extranjeros”⁵.

Durante el conflicto, aunque mantuviese su actividad, las exposiciones organizadas por la Werkbund disminuyeron y Reich centró su trabajo en el diseño de vestuario y mobiliario. Abrió su propio taller como modista en Berlín y algunos de sus muebles fueron publicados por Robert Breuer en 1915 en el artículo *Die Frau as Möbelbauerin* (La mujer como constructora de muebles) para la revista *Fachblatt für Holzarbeiter*⁶.

Para 1920 Reich ya gozaba de un gran reconocimiento como una respetada diseñadora, hecho por el cual pasa a formar parte del consejo directivo de la Werkbund, convirtiéndose así en la primera mujer en hacerlo. Esto tiene lugar tras petición de Margaret Nauman de presencia femenina en la dirección. Reich se había convertido en uno de los miembros más activos de la asociación y en sus trabajos sabía reflejar perfectamente los objetivos que esta perseguía. Así consiguió ser la primera mujer dentro del consejo directivo.

Por esas fechas recibiría el encargo de dos exposiciones de gran relevancia. La primera fue *Kunsthandwerk in der Mode* (Artesanía en la moda) en 1920 para la Asociación Alemana de la Moda. Consistía en una muestra de vestuario y accesorios de moda para mujer y su objetivo era promocionar un renacimiento de la moda alemana, así como mostrar una buena cooperación entre arte e industria. Reich como directora de la misma se encargó de realizar la selección de los artículos de calidad que mejor representasen estas ideas. Un artículo publicado en 1920 revela su posición con respecto a la idea de colaboración de arte e industria; en palabras de Magdalena Droste:

Ella sentía que en la artesanía el artista poseía un amor por los materiales y un deseo inherente de darlos forma y de disfrutar del trabajo creativo. El producto final es un artículo de lujo, sin duda, pero debido a su calidad también puede convertirse fácilmente en un objeto de arte atemporal. Contrastaba esto con el trabajo industrial de los grandes fabricantes, que apuntaba como temporal. Sin embargo, y de acuerdo con el espíritu de la Werkbund, vio una oportunidad en influir estéticamente en esta actividad temporal a través de la artesanía. También creía que el artista artesano debía respetar las leyes de trabajo mecánico y de ejercer influencia sobre la máquina en el taller. Sus comentarios son reflejo de la experiencia que arrastraba sobre el asunto. La atención puesta en los materiales y en la calidad del producto determinaban su relación con el arte y artesanía, posición que tomaría durante toda su carrera.

3. Muestra de la exposición *Kunsthandwerk in der Mode* (Artesanía en la moda), Berlín, 1920.

Reich como directora de la misma se encargó de realizar la selección de los artículos que serían expuestos, así como del diseño de los stands expositivos.



⁵ Robert Breuer, "Die Frau als Möbelbauerin," für *Holzarbeiter* 10, 1915. En Matilda McQuaid, *Lilly Reich and the art of exhibition design*, pág. 14

⁶ Jahresbericht 1914/15: *Die deutsche Werkbund Ausstellung Köln*. 1914. En Matilda McQuaid, *Lilly Reich and the art of exhibition design*, pág. 14

⁷ Lilly Reich, *Die Ausstellung 'Kunsthandwerk in der Mode'*, *Mitteilungen des Verbandes der deutschen Modeindustrie* 10, 1920.

La siguiente exposición en 1922, consistiría en una selección de unos 1600 objetos que serían exportados al Museo de Newark (New Jersey) con el objetivo de mostrar la esencia del diseño alemán. La muestra sería una colaboración entre la Werkbund y el Museo de Newark. La selección de los objetos que mejor ejemplificasen el standard de diseño alemán y que promoviesen la importancia de la estética en las manufacturas, estuvo a cargo de Reich, Otto Baur y Richard L.F. Schulz. Debido al sentimiento antialemán del momento la exposición no viajó por los Estados Unidos como se pretendía, aunque sí gozó de gran éxito.

En 1922 expresaría su postura sobre la moda en el artículo, de su autoría, *Modefragen* (Cuestiones de moda), publicado en la revista *Die Form*⁸. En él abogaba por la independencia de la industria alemana de los países extranjeros, por una moda alemana propia. Decía que la moda debía adaptarse a la vida de las personas, que aunque estuviese basada en modelos estandarizados, estos debían amoldarse a las individualidades y necesidades de cada uno, y ponía como ejemplo la ropa de deporte, adaptada a un uso específico. Rechazaba los cánones impuestos por “divas y famosas” quienes podían permitirse modelos originales, mientras que la gente de a



⁸ Lilly Reich, *Modefragen*, *Die Form*, 1922

⁹ Werkbund-Gedanken, suplemento de Stuttgarter Neues Tagblatt March 19, 1924. En Magdalena Droste: *Lilly Reich: her career as an artist*, pág. 52

¹⁰ Comunicados del Werkbund alemán, June 28, 1924. En Matilda McQuaid, *Lilly Reich and the art of exhibition design*, pág. 21

pie solo tenía acceso a burdas copias de estos. Estas ideas eran reflejadas en el vestuario diseñado por ella misma, una vestuario de líneas simples, sin florituras, cómodo, en el cual de cada modelo presentaba varias versiones con el mismo patrón base, haciendo énfasis en la estandarización e individualidad.

La autoría de Reich dentro de la Werkbund era notable, ya formaba parte del grupo interno que tomaba las grandes decisiones. Por ello fue elegida para formar parte del consejo de la Werkbund House en Frankfurt. Sus trabajos en Frankfurt comenzaron en enero de 1924 y el boletín de la Werkbund la describió como:

*Una persona tan preparada para la organización como para el diseño.*⁹

Junto con Ferdinand Kramer y Richard L. F. Schulz, serían los encargados del diseño y elección de objetos para los escaparates de la misma durante la Feria Internacional de Frankfurt.

A finales de ese mismo año formó parte del grupo de montaje de la exposición ambulante de la revista *Die Form* en el Kunstgewerbemuseum de Frankfurt. La filosofía y los preceptos empleados por Reich, tanto en esta como en otras exposiciones a lo largo de su carrera, se veían reflejados en el texto inicial de la muestra del primer vice presidente de la Werkbund, Peter Bruckman:

*Después de un trabajo duro, ahora podemos inaugurar la exposición Die Form. (...) Hay voces que nos reprochan haber iniciado una campaña contra la ornamentación, a la que se atribuyen consideraciones económicas populares, en el sentido de que esta propaganda de un arte sin ornamento priva a ciertas ramas de la artesanía de su medio de vida. (...) Esta exposición debería mostrarnos que la primera condición en el trabajo artístico debe ser una buena forma. Si se logra una buena forma, uno nota con asombro que no hay necesidad de ornamentación adicional y que ya de por sí crea una cantidad infinita de alegría y satisfacción.*¹⁰

Un momento crucial en la carrera de Reich fue la exhibición *Von der Faser zum Gewebe* (De la fibra al tejido), dentro de la Feria Internacional de Frankfurt de 1926. Una exposición dedicada a la materia prima de la que la industria de la moda hacía uso, tema ya de interés para Reich. La estrategia elegida para la muestra fue similar a la de su vitrina de la farmacéutica Elefanten-Apotheke, pero esta vez las técnicas de producción no eran presentadas como un mero adjunto del producto final, si no que a través de sucesivas secciones, "Textiles: su producción y comercio", "Características de los textiles" y "Evaluación de fibras textiles, hilados y tejidos"¹¹, se mostraba el proceso de elaboración, presentando la materia prima manufacturada como la forma deseada. Esta filosofía se volvería una constante en sus futuros trabajos. Con motivo de la partida de Reich de Frankfurt, Modlinger, director de la exposición, hizo la siguiente revisión sobre su trabajo en el periódico *Die Frankfurter Zeitung*:

*Ella se marcha, no sin dejarnos en la exposición Von der Faser zum Gewebe un último ejemplo de las habilidades expresivas con las que está dotada y de su capacidad para hacer sonar el acorde de nuestro tiempo, solo como una mano masculina podría hacerlo. (...) Pero nos gustaría que ninguna despedida fuese permanente y que Reich vuelva a sentir la llamada de Frankfurt y podamos agradecerle nuevamente una cosecha incluso más abundante que la de hoy.*¹²

Aunque elogia el trabajo de Lilly también da una idea del sentimiento del momento ante la capacidad de las mujeres para desempeñar cualquier profesión creativa. Pero gracias a su carácter, convicción y empeño, Reich consiguió esquivar este estereotipo, forjándose una consolidada carrera como en el ámbito de las exposiciones, del diseño y como uno de los miembros líderes de la Werkbund.

Un año más tarde se consolidaría su relación laboral con Mies van der Rohe. No se sabe con exactitud cuándo ni como se conocieron. Quizá fue a través de la Werkbund de la que Mies pasó a formar parte en 1925. Reich estuvo muy presente

desde ese momento en toda la obra europea de Mies. Forjaron una relación de colaboración muy estrecha y fue su socio más importante, a pesar de mantener estudios separados. Reich colaboró en la elaboración de numerosas obras que gozaron de un gran éxito y que hoy se incluyen dentro de las propuestas de arquitectura más relevantes del siglo XX, como la casa Tugendhat o el Pabellón de Alemán; también estuvo presente en la lucha por el mantenimiento de la Bauhaus, pues cuando Mies fue nombrado director en 1930 ella recibió la dirección del taller textil. Con la emigración de Mies a Estados Unidos la relación se rompió y este no volvería a encontrar un colaborador cuya capacidad se complementase tan bien con la suya¹³.

5. Lilly Reich hacia 1932 durante una sesión con alumnos de la Bauhaus.

Cuando Mies fue nombrado director de la institución en 1930 puso al mando del taller textil a Lilly Reich, quien lo mantendría hasta el fin de la Bauhaus.



¹¹ Directorio de expositores Feria Internacional de Frankfurt, 1926, pág. 10. En Matilda McQuaid, *Lilly Reich and the art of exhibition design*, pág. 21

¹² Modlinger, en *Die Frankfurter Zeitung*, September 24, 1926. En Matilda McQuaid, *Lilly Reich and the art of exhibition design*, pág. 21

¹³ Franz Schulze y Edward Windhorst: *Una biografía crítica, Ludwig Mies van der Rohe*, pág. 139

3. OBRAS A ANALIZAR

3.1 INTRODUCCIÓN

Se podría decir que no fue hasta la colaboración con Lilly Reich cuando la obra moderna de Mies se volvió tangible. Hasta este punto de su carrera su vanguardismo y su afán de cambio no se reflejaban en su obra construida, tan solo en sus ideas y en sus experimentos proyectuales, como sus casas de campo o sus rascacielos de cristal.

*Entre sus proyectos realizados, casi todos eran tan tradicionales que hacia 1925 se podía decir de él que de arquitectura moderna hablaba más de lo que construía.*¹⁴

Quizá fue el carácter experimental de las arquitecturas efímeras de las exposiciones lo que le llevó a dar el salto o, ¿fue tal vez Lilly Reich quien le animó a atreverse con la modernidad?.

Sería con en el proyecto de la *Glasraum* (Sala de cristal), dentro de la muestra *Die Wohnung* (La vivienda) de 1927 en Stuttgart, y con el café *Samt und Seide* (Café de seda y terciopelo), en la exposición *Die Mode der Dame* (La moda de la mujer) más tarde ese mismo año en Berlín, con los proyectos con los que comenzaría, al mismo tiempo, la modernidad en la obra de Mies y su colaboración con Reich.

Dichas obras serán analizadas a continuación.



6. Mies van der Rohe y Lilly Reich en el lago Wansee, 1933

¹⁴ Franz Schulze y Edward Windhorst: *Una biografía crítica, Ludwig Mies van der Rohe*, pág. 113

3.2 GLASRAUM

En julio de 1927 se inauguraba en Stuttgart la exposición de la Deutsche Werkbund, *Die Whonen* (La vivienda), cuyo objetivo era dar a conocer propuestas a nuevas formas de vivir, así como las tecnologías que harían posible la construcción de las nuevas viviendas. Se prolongó hasta octubre de ese mismo año y Mies van der Rohe fue nombrado director artístico de la misma, quien contó con la colaboración de Lilly Reich. La muestra de la nueva vivienda se dividió en tres secciones, por un lado en una colina al norte de la ciudad, Killesberg, se construyó un barrio con viviendas experimentales, el *Weissenhofsiedlung*, y cerca de esta un área expositiva donde se mostraban novedosos materiales de construcción y maquetas de las viviendas, mientras en el centro de la ciudad, en el *Gewerhalle*, se expusieron diferentes productos de la industria alemana como tejidos, papeles pintados, diseños textiles y diferentes novedades relacionadas con la nueva vivienda y forma de vivir pretendida, como la *cocina de Frankfurt* de Margarete Schütte-Lihotzky ¹⁵.

Mies contó con los arquitectos más destacados de la nueva arquitectura para la construcción de la colonia. El objetivo era dar a conocer sus propuestas ante el problema de la vivienda moderna. Fueron construidas treinta y tres viviendas. Los arquitectos elegidos fueron Peter Behrens, Victor Bourgeois, Joseph Frank, Hans Scharoun, J.J.P. Oud, Ludwig Hilberseimer, Adolf Rading, Mart Stam, Hans Poelzig, Adolf G. Schneck, Bruno Taut, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Max Taut, Walter Gropius y Richard Döcker. Se realizaron variedad de propuestas y diferentes tipologías surgieron bajo una misma estética de cubiertas planas donde el color blanco era el protagonista. Por su parte Mies se reservó para sí mismo la parte más alta de la colina, donde desarrolló un bloque de viviendas.

La estética asociada a los experimentos residenciales expuestos abogaba por la simplicidad, por las formas limpias. Esta llamada al rechazo de la ornamentación y de las formas antiguas de vivir estaba claramente presente en el

cartel promocional de la exposición. Diseñado por Willi Baumeister con la colaboración de Mies y Werner Gräff, presentaba en sus dos versiones una sala con una decoración recargada, un interior burgués con mobiliario de patas isabelinas, tallado y con imágenes en sus tapizados, tachada bajo una expresiva cruz roja que respondía a la pregunta *Wie whonen?* (¿cómo vivir?). El propio Mies ya señalaba la muestra como "un experimento" para dar respuestas a esta pregunta y Werner Gräff apoyaba esta postura:

La nueva generación quizá no sepa cómo quiere vivir, porque ni tan siquiera imagina la posibilidad. Por lo tanto, que se le enseñen las nuevas representaciones técnicas del vivir, que se familiarice con el equipamiento más funcional de la vivienda y sus aparatos, que se muestren aquellas novedades a las que aspiran las verdaderas cabezas entre los arquitectos del mundo, aunque sean planes fantásticos (...) ¹⁶

Aunque el bloque de Mies proponía una forma de vivir diferente, novedosa, no fue si no en la *Glasraum* donde, junto con Reich, experimentaron realmente el "qué" y el "cómo" de esa nueva forma de vida buscada, de esa transformación de la vida a través de la vivienda, de su interior. Eran libres de todo condicionante para experimentar realmente con el espacio, para crear espacio.

7. Versiones del cartel promocional para la exposición de la Werkbund *Die Wohnung*, Stuttgart, 1927. Diseño de Mies van der Rohe, Werner Graff y Willi Baumeister



¹⁵ Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000): fue la primera arquitecta vienesa y dedicó su labor como tal a mejorar el espacio de trabajo doméstico. En 1926 desarrolló la *cocina de Frankfurt*, pensada para una mayor eficiencia en el trabajo diario, con superficies de fácil limpieza, relación modular de las partes que permitía variar su configuración y con el empleo de avances tecnológicos, llevan así la modernidad a la vivienda y aun precio más asequible.

¹⁶ Werner Gräff: *Zur Stuttgarter Weissenhofsiedlung* (Sobre la colonia Wissenhof de Stuttgart), en *Bau und Wohnung*

Más incluso que su bloque de viviendas en la Weissenhof, esta sala dio el paso a la fase madura de la carrera europea de Mies. ¹⁷

Mies era el director de la exposición y organizó y promovió la construcción de la colonia. Reich sería la encargada de la exposición complementaria a la colonia, para la cual diseñó ocho de las nueve secciones¹⁸. Creó su propia muestra de mobiliario y complementos y algunas de las secciones fueron diseñadas en colaboración con Mies como la *Glasraum*, cuyo objetivo era representar a la Asociación Alemana de Fabricantes de Cristal, o la *Linoleumraum* para la muestra de la Asociación Alemana de Fabricantes de Linóleo. Se situaban en un anexo de la *Gewerhalle*, en una sala rectangular con dos entradas, correspondiendo con la *Halle 4* (sala 4) y *Halle 5* (sala 5) respectivamente. Quizás Mies quiso participar en el diseño de estos espacios junto a Reich debido al material a exponer, el cristal, muy presente en sus propuestas experimentales en los años previos. Era la oportunidad perfecta para experimentar las posibilidades de este material y del espacio.

El diseño era una clara abstracción de un espacio residencial, y una verdadera joya. ¹⁹

La *Glasraum* fue concebida como un espacio residencial con un salón, un comedor, un cuarto de trabajo y un jardín de invierno, liberado de las ataduras que el propio Mies fijaba en su bloque para la colonia, cocina y baño, para así configurar libremente el resto del espacio ²⁰. Los tres espacios interiores forrados de cristal, salón, comedor y sala de trabajo, fluían uno tras otro configurando un espacio mayor, configurando un espacio realmente dinámico. Sería el primer reflejo construido de la planta abierta propuesta en su *Casa de campo en ladrillo* (1923).

Los planos verticales estaban configurados por láminas de cristal autoportantes de diferentes cualidades, transparentes, lechosos, espejados o

8. Imágenes del interior de la nave principal de la *Gewerhalle* durante la exposición *Die Wohnung*. Diseño y organización a cargo de Lilly Reich. Stuttgart, 1927



tintados, que caracterizaban y configuraban el espacio interior con sus reflejos, sus efectos y sus transparencias, además de mostrar las posibilidades constructivas del material. Se enmarcaban con unas carpinterías conformadas mediante perfiles de acero cromado que aportaban brillo y reflejos. Los planos transparentes cumplían la función de conectar visualmente los espacios, así la sala de estar parecía continuar a

¹⁷ Franz Schulze y Edward Windhorst: *Una biografía crítica, Ludwig Mies van der Rohe*, pág. 142

¹⁸ Carmen Espegel en *Heroínas del Espacio*, cap. *Lilly Reich*, pág. 143

¹⁹ Franz Schulze y Edward Windhorst: *Una biografía crítica, Ludwig Mies van der Rohe*, pág. 142

²⁰ Mies van der Rohe, en *Zu meinem block (sobre mi bloque)*: *Si nos limitamos a configurar sólo el baño y cocina como espacios constantes (...), creo que se puede satisfacer cualquier requisito de habitabilidad*. Citado en Fritz Neumeyer: *Mies van der Rohe*

través del jardín de invierno y la escultura del busto de la mujer parecía compartir espacio con la entrada y el comedor. Los paneles lechosos dividían el espacio visualmente pero lo conectaban lumínicamente, se sabía que había algo detrás; se situaban entre la entrada y la sala de estar, y entre esta y el comedor; aportaban una mayor luminosidad gracias a su color blanco. Por otro lado los planos espejados y tintados en negro se encargaban de separar e independizar el espacio, separaban la las estancias públicas de la que sería más privada, el estudio; además su color negro aportaba mayor intimidad. En definitiva, encontramos un estudiado color y grado de transparencia en los vidrios que dotaban a las diferentes secciones de la sala de unas características propias.

El plano horizontal del suelo lo configuraban secciones de linóleo de diferentes colores (rojo, gris y blanco) y tamaños que correspondían aproximadamente con las distintas partes de la sala y potenciaban el dinamismo invitando al recorrido. Recorrido que comenzaba en la *Linóleumraum*, desde donde una continuidad de alfombras sintéticas de colores nos invitaban a adentrarnos a descubrir la *Glasraum*. Estos planos recortaban y remarcaban los usos como si de alfombras de colores monocromos se tratasen. Las alfombras serían un recurso muy utilizado por Reich en los interiores de proyectos futuros, como objetos con carácter propio, capaces de dividir el espacio, de enmarcarlo.

Lo que nos hace definir los espacios de esta sala como comedor, sala de estar o sala de trabajo es el mobiliario presente. Un mobiliario de líneas simples que caracteriza las diferentes secciones del conjunto, que concretiza el espacio. Un mobiliario que parece estar esperando al hombre moderno que habitará ese lugar. Un mobiliario pensado para ocupar el lugar que ocupa, no otro y que por sí mismo, aunque bello, carecería de sentido. Así la sala de estar la identificamos como tal por la presencia de un conjunto de sillones enfrentados, separados por una mesa aparentemente de madera; tres tapizados en blanco y un oscuro. En el jardín de invierno encontramos una serie de plantas de diferentes tamaños dispuestas en macetas. En lo definido como comedor tan solo encontramos una oscura mesa de gran porte, no hay sillas, pero la estaticidad de la escultura presente en el fondo del espacio nos lo presenta como un lugar para quedarse, para restar y por qué no para

9. Imágenes del interior de la Linóleumraum, Stuttgart, 1927.

Composiciones a color de elaboración propia representando posibles combinaciones, sabiendo que dominaban el rojo,



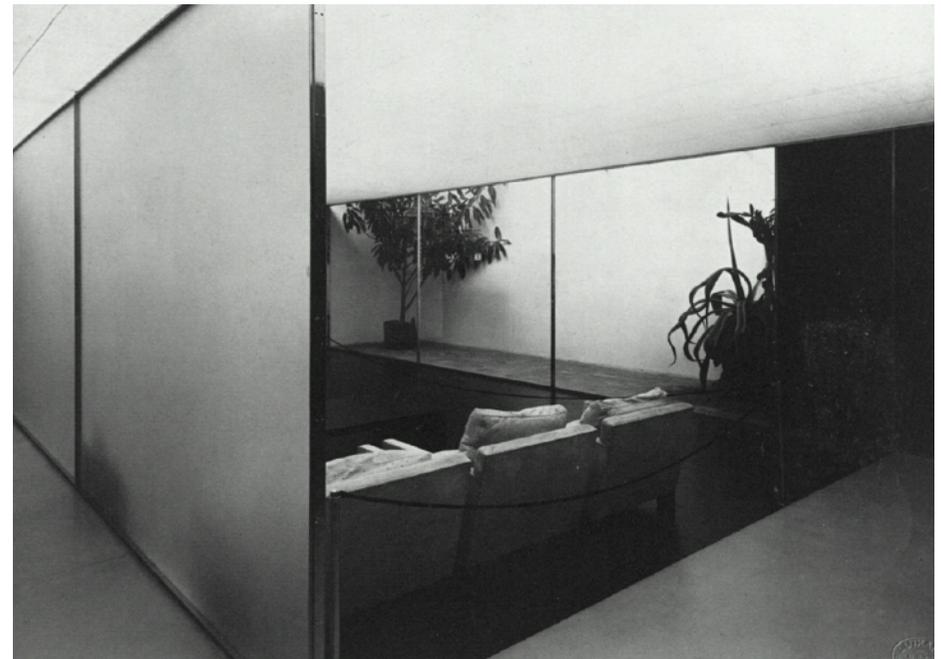
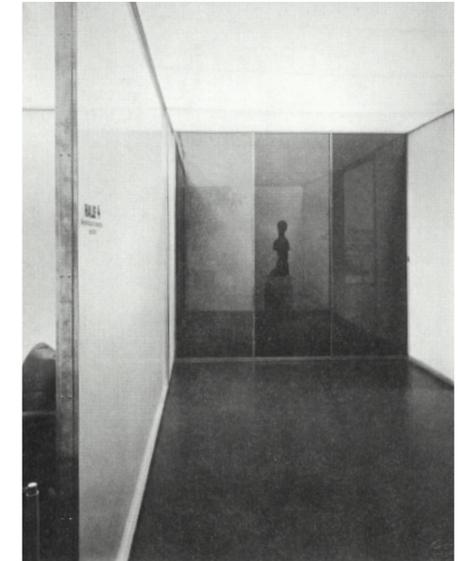
comer. Por último en el estudio nos encontramos una mesa, que por el tamaño y altura corresponde con un escritorio, y una estantería cerrando el espacio, con cantidad de libros relleno sus estantes.

Todas estas cualidades aportadas por los materiales las descubrimos al realizar un recorrido virtual por la sala a través de las fotografías existentes. Al comenzar el recorrido nos encontramos en primer lugar la escultura del busto de una mujer, encerrada en un cubículo vítreo lleno de brillos que confunden, haciendo pensar si la escultura está realmente ahí o es un reflejo, el panel de cristal lechoso nos separa del salón pero luminosidad nos indica que el recorrido continúa. Llegamos al salón donde nos encontramos con los tres sillones tapizados en blanco, perfectamente alineados entre sí, con la alfombra sintética de linóleo que delimita el espacio y con la mesa de centro, la cual les separa del cuarto sillón oscuro y virado hacia el jardín de invierno que cierra el salón en su lateral izquierdo. Este desorden, inducido por el giro del mueble, provoca una tensión que parece indicar que el recorrido debe continuar, pero no sin antes fijarnos en el jardín, hacia donde el sillón señala. La pared lechosa que desprende luz nos indica que algo hay al otro lado, es la que divide la sala de estar del comedor. En el centro del comedor se sitúa la gran mesa y en su fondo, de nuevo, el busto de la mujer, descentrado y desafiante. Por último llegamos a la sala de estudio donde la estantería configura el fondo, cerrando así el recorrido. Esta se refleja en el vidrio negro espejado del lateral multiplicando su tamaño y un escritorio completa la estancia. Sus paredes de vidrio negro espejado oscurecen el espacio y aportan mayor intimidad.

El conjunto se encontraba cubierto por un entramado de telas que conformaban el techo; telas blancas que limitaban la altura del espacio adaptándolo a una escala más humana y que eran permeables a la luz, la cual sin saber exactamente de donde venía, inundaba el espacio con una luminosidad, en principio, uniforme. Una uniformidad que se veía rota por interacción con los materiales. El mobiliario claro reflejaba la luz, mientras el oscuro la absorbía confundiendo con el pavimento cuando este era también oscuro, el suelo blanco destacaba sobre el rojo o el negro llamando la atención e invitando aproximarse a él. Los paneles de cristal translúcido aportaban una mayor luminosidad a las salas y los oscuros la absorbían dando una

10. Imágenes del interior de la Glasraum correspondientes a la entrada y a la sala de estar. Walter Lutkat, Stuttgart. 1927.

Se pueden percibir los diferentes vidrios empleados. En la entrada vemos unos vidrios lechosos en los laterales y de frente unos semitransparentes y tintados de oscuro. En la sala una pared transparente la separa del jardín de invierno, la lechosa translúcida del comedor y la negra brillante hace de frente hacia el pasillo.



sensación casi de penumbra. Parece que nos encontramos ante esa arquitectura que Paul Sheerbart ya había imaginado y descrito en *Glasarchitektur* (1914), donde hablaba de unos espacios enteramente de cristal que dejaba entrar la luz por todos sus frentes.

El resultado fue una instalación que representaba una perfecta simbiosis entre las ideas y gustos de Mies y Reich. Se puede ver el reflejo de un primer Mies moderno en la configuración espacial, en una planta dinámica que invita al movimiento, una planta abierta formada por planos deslizantes, unos planos de cristal, con cuyo material ya había experimentado, al menos teóricamente, en sus proyectos más vanguardistas.

De Reich vemos el buen uso de los materiales y del color, características presentes en todos sus trabajos y quizá aprehendidas en sus años de estudios en la Wiener Werkstätte²¹. Demostraron que era posible configurar un espacio a partir de los materiales más que de los elementos arquitectónicos, solo había que conocer sus características y saber cómo emplearlos. Y lo siguieron demostrando en los siguientes proyectos de su colaboración, como en el *Pabellón Alemán* (1929) o en la *Casa Tugendhat* (1929) o en los proyectos de las casa patio posteriores.

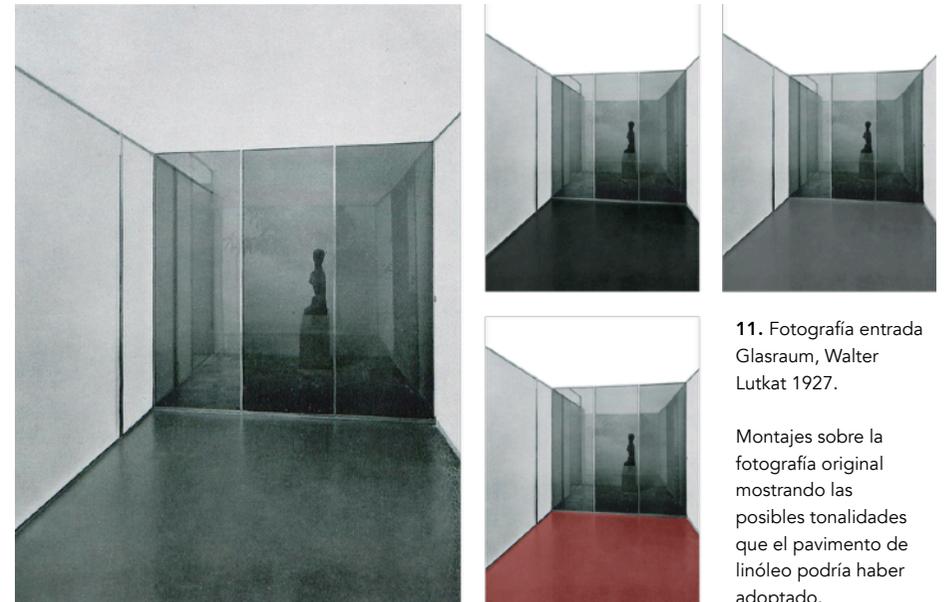
3.2.1 RECORRIDO A TRAVÉS DE LA GLASRAUM

La documentación gráfica que se conserva de la sala, a parte del croquis original, son unas fotografías en blanco y negro, realizadas por Walter Lutkat en 1927, que poco cuentan del empleo del color que Mies y Reich hicieron.

Tras la descripción aportada del espacio, presento un estudio del color empleado en la sala partiendo de esas fotografías en blanco y negro y suposiciones basadas en los contrastes y brillos presentes en las diferentes imágenes.



Situación del espectador



11. Fotografía entrada Glasraum, Walter Lutkat 1927.

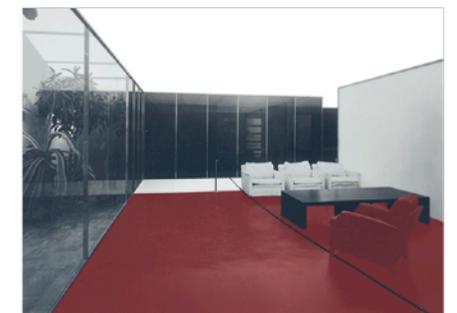
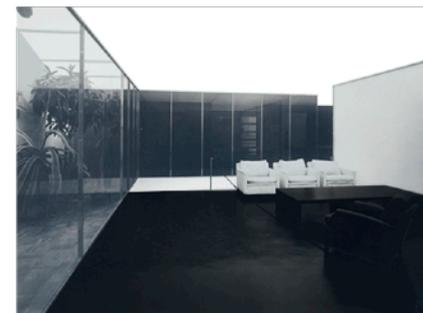
Montajes sobre la fotografía original mostrando las posibles tonalidades que el pavimento de linóleo podría haber adoptado.

²¹ Adolf Loos sobre los arquitectos vieneses: *Son discípulos de Semper y defienden con hechos la frase del gran maestro: cada material posee su propio lenguaje formal.* Adolf Loos: Escritos I



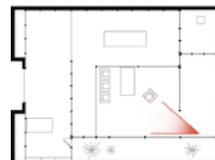
12. Fotografía acceso salón y jardín de invierno, Glasraum, Walter Lutkat 1927.

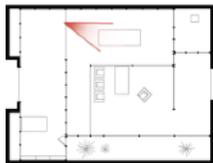
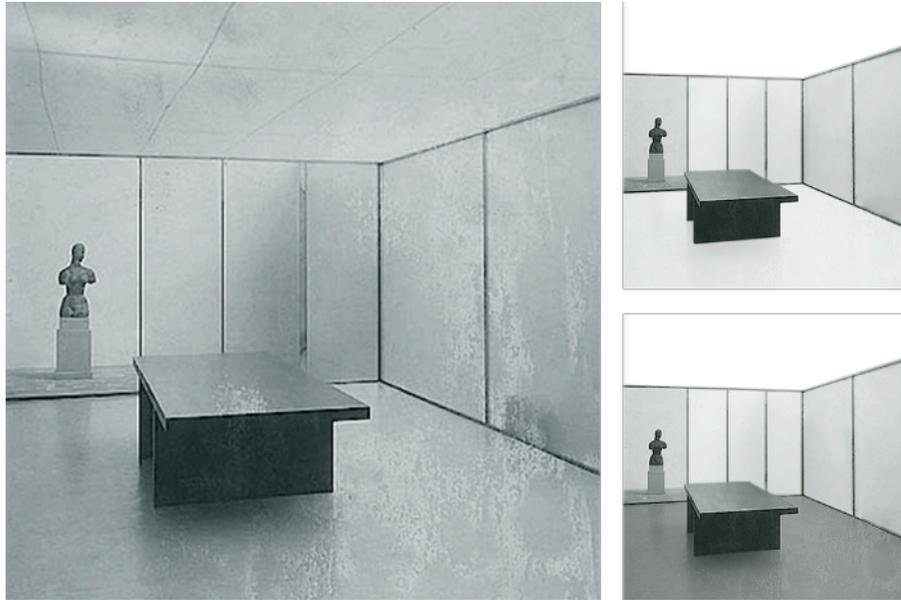
Montajes sobre la fotografía original. La coloración del pavimento modifica notablemente la atmósfera. El pavimento negro resulta más acogedor y crea una atmósfera más tenue, mientras la creada por el rojo es más agresiva



13. Fotografía salón, Glasraum, Walter Lutkat 1927.

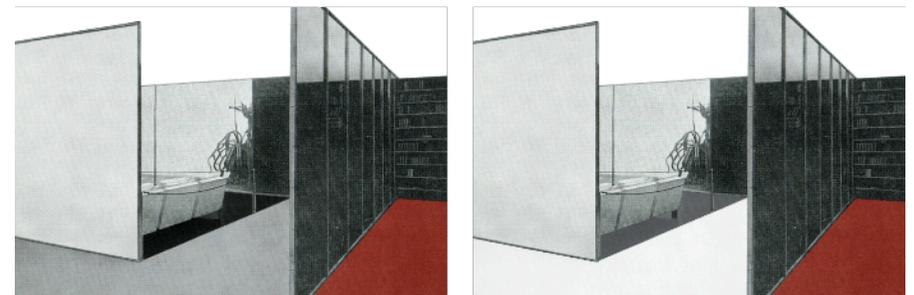
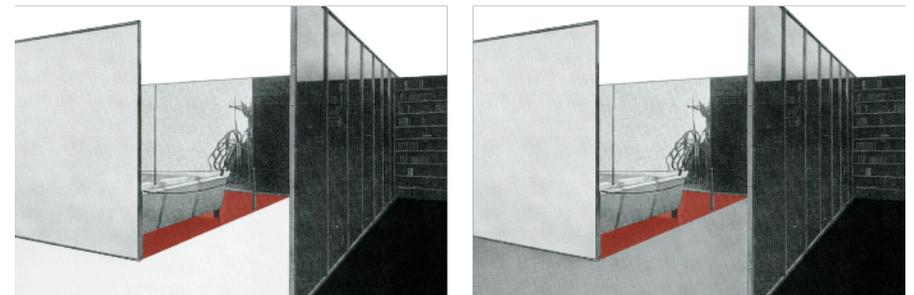
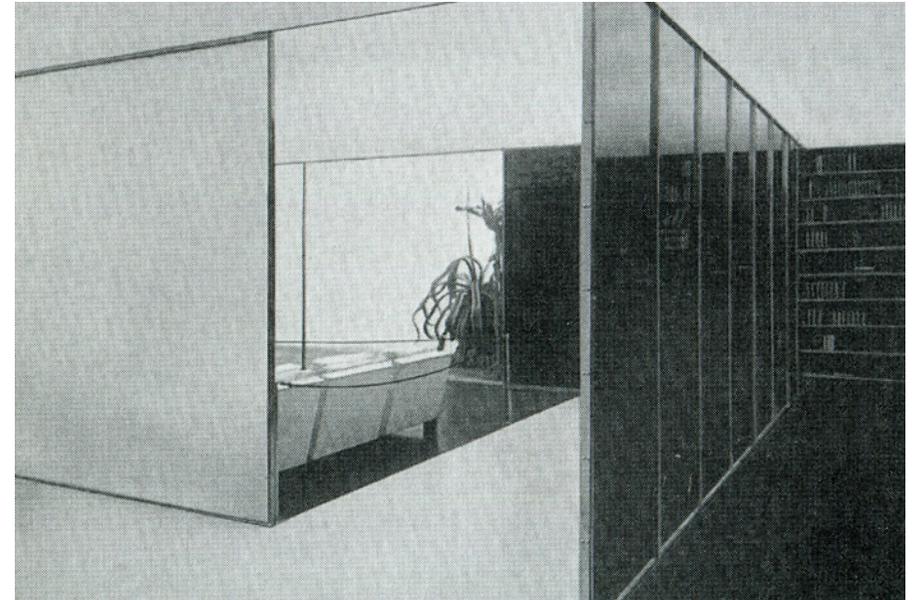
Montajes sobre la fotografía original. Mismo contraste de atmósfera tenue aportada por el pavimento negro y más agresiva por el rojo. El sillón virado, el cual se funde con el pavimento, podría tener un tapiz rojo o negro. Por otro lado el pavimento del fondo en su versión blanca sería una llamada de atención para continuar el recorrido, mientras en su versión gris aportaría mayor protagonismo al mobiliario blanco.





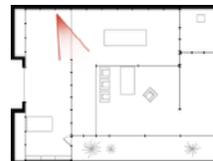
14. Fotografía comedor con visión de la escultura al fondo, Glasraum, Walter Lutkat 1927.

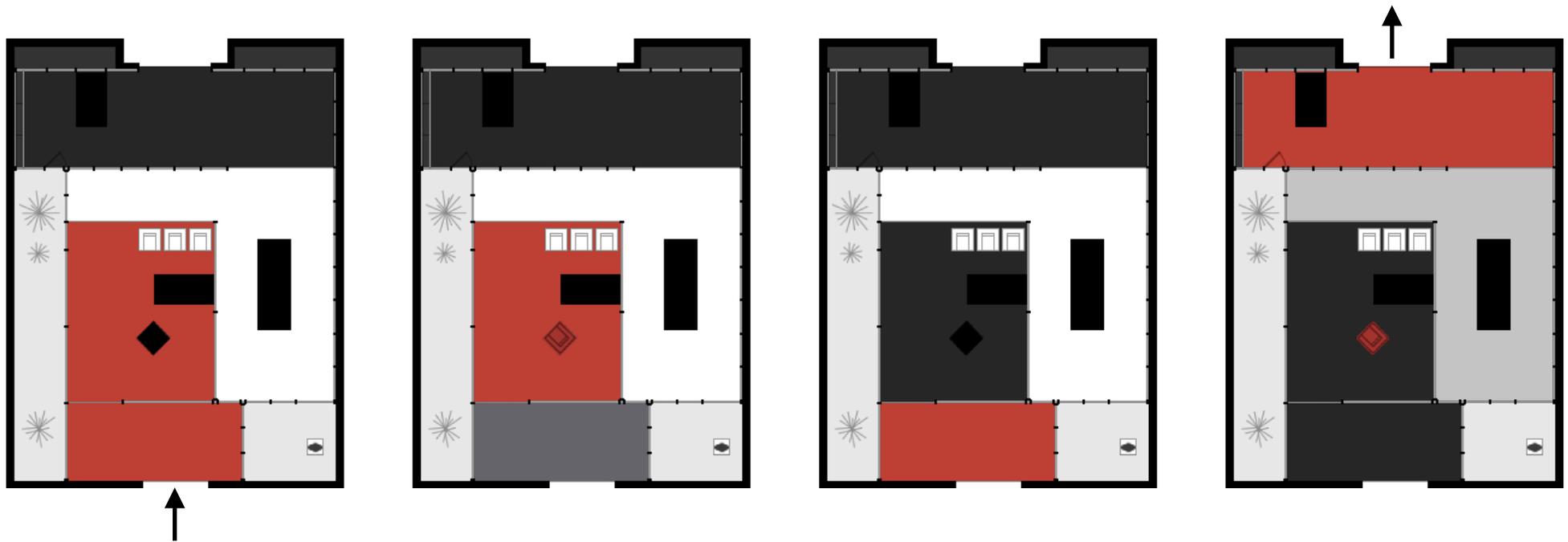
Montajes sobre la fotografía original. Pavimento supuesto en gris o blanco. El gris, que contrasta más con los paños translúcidos y menos con la mesa oscura parece dar más protagonismo a la escultura, mientras el blanco, aportando mayor luminosidad al conjunto, contrasta más con la oscura mesa otorgándole a ella el protagonismo.



15. Fotografía salón y entrada sala de trabajo, Glasraum, Walter Lutkat 1927.

Montajes sobre la fotografía original. Combinación posible de pavimentos en tonos blanco, gris, rojo y negro. El pavimento blanco de transición supone una llamada de atención desde el salón e invita a ir hacia él. Lo mismo que el rojo en la sala de estudio. Sin embargo el negro de la sala de estudio, combinado con los paneles de vidrio oscuro aporta mayor intimidad, una zona recogida, oscura, para finalizar el recorrido. Por otro lado el color gris en el pavimento de transición supone un contraste menor, una combinación más suave y continua.



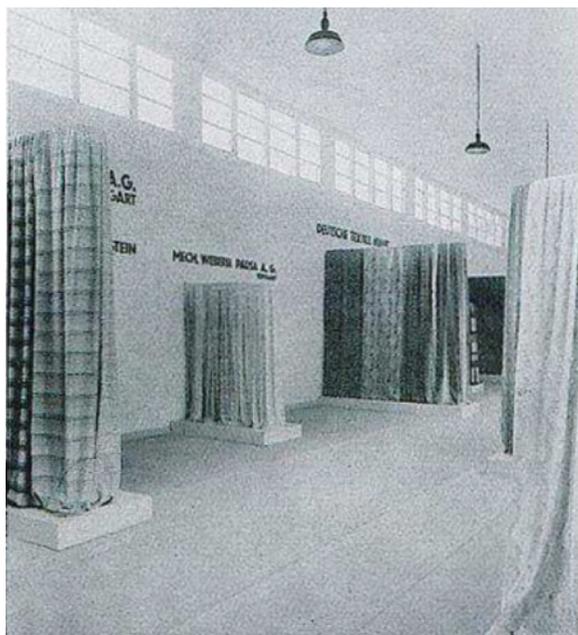


16. Esquemas de planta simulando las posibles combinaciones de color de los planos de linóleo, atendiendo a los contrastes visibles en las fotografías originales

3.3 CAFÉ SAMT UND SEIDE

Unos meses más tarde de la exitosa inauguración de la muestra *Die Wohnung*, Mies y Reich recibieron un encargo por parte de la *Vieren Deutscher Seidenweberein* (Asociación alemana de tejedurías de la seda), quizá por recomendación de Hermann Lange y Josef Esters, directores de la asociación y cuyas viviendas Mies estaba llevando a cabo en Krefeld, las casas Lange y Esters (1928). El encargo consistía en la proyección de un café complementario a la muestra *Die Mode der Dame* (La moda de la mujer), dedicada a la confección y a la moda femenina, que tuvo lugar en Berlín entre septiembre y octubre de 1927.

La participación de Reich en este proyecto se vuelve esencial. Involucrada en el mundo de la moda tenía gran experiencia con lo que a tejidos y telas respecta, además en su taller de Berlín confeccionaba sus propios diseños de vestuario. Ya había participado en alguna exposición dedicada a la moda y a los tejidos



17. Imagen de la sección de tejidos, obra de Lilly Reich, dentro de la exposición *Die Wohnung* (La vivienda). Stuttgart 1927.

industriales, como la celebrada en 1915 por parte de la Asociación Alemana de la Industria de la Moda, de la que fue directora artística o la organizada por la Asociación Alemana de Artesanos en 1920 bajo el nombre *Kunsthawerk in der Mode*, ambas emplazadas en Berlín. El trabajo con tejidos estuvo presente a lo largo de toda su carrera.

Dentro de la propia exposición *Die Wohnung* había una sección dedicada a telas y tejidos. La forma en que estaban dispuestos, como se ve en las fotografías, nos recuerda a lo que meses después sería el café *Samt und Seide* (Café de terciopelo y seda). Telas colgadas sobre unos soportes ocultos, a diferentes alturas y con multitud de pliegues que les aportaban una gran expresividad. Ese modo de disponer los tejidos y la capacidad de Reich de trabajar con ellos fue aprovechada, no solo para exponer un material, si no para crear espacio con él. Una vez más, como en la *Glasraum*, sería el material y sus propiedades los que generarían el espacio.

La instalación además de ser una oportunidad para trabajar de nuevo con las cualidades de los materiales también lo era para volver a experimentar con la planta libre y el espacio abierto, esa planta que Mies ya representaba en sus proyectos más vanguardistas. Pero esta vez, nuevamente, gozaban de gran libertad para componer este espacio, solo las dimensiones de la nave condicionarían la configuración del mismo. Proyectaron un espacio abierto donde fluía el aire por todos sus rincones. Un espacio configurado por cortinajes colgados de seda y terciopelo que creaban una atmósfera textil de planos que se cruzan y curvas que envolvían. La forma de disponer los planos creaba un gran dinamismo en planta que remite al movimiento de una turbina, acentuado aún más por los planos curvos.

Así como en la *Glasraum*, el espacio es completado por el mobiliario, un mobiliario de acero tubular que se dispone en los íntimos recovecos creados por la intersección de las telas. Conjuntos de sillas *Weissenhof* (MR10) que giraban en torno a mesas MR140 y taburetes auxiliares, resultaban ser los protagonistas del espacio. Mismo papel que jugaban en la opereta *Evelyne de Granichstädten*, donde dispuestos frente a unos telones recuerdan a la propia instalación del café. Este mobiliario a pesar de haber sido diseñado para los apartamentos de la *Weissenhof*



18. Imagen del interior, llevado a cabo por Lilly Reich, de una vivienda de la colonia *Weissenhof*. Fuente Magdalena Droste, Lilly Reich: her career as an artist.

Podemos ver como ya el cortinaje era empleado por Reich para acondicionar un espacio, en este caso como elemento divisorio ocasional. Al fondo vemos el espejo de base curva diseñado por ella misma.

gozaba de gran importancia en el café pues las mismas ideas de ligereza, movimiento y flexibilidad, aportadas por la estructura tubular de acero, estaban presentes en la propia estructura de la que colgaban los grandes paños de seda y terciopelo del café y que configuraban su forma.

Mies y Reich eran conscientes de las posibilidades del acero tubular y se unieron a la revolución de la estética del metal. Esta revolución, ligada al diseño de mobiliario, ya había comenzado unos años antes de que Mies crease la silla *Weissenhof* o de que Reich diseñase el espejo LR 30, también para la colonia. Sería hacia 1925, paradójicamente, en el taller de ebanistería de la Bauhaus a cargo de Marcel Breuer. Allí Breuer comenzó a diseñar sus primeras sillas en metal, inspiradas

por el manillar de su bicicleta, en la búsqueda de unas cualidades de flexibilidad, ligereza, modernidad y economía, de las que el anterior mobiliario en madera, pesado y anticuado carecía. La cualidad que más valoraba Breuer del tubo de acero era su condición de elemento hueco, por donde el aire podía fluir, ya que según él:

Su masa no ocupaba ningún espacio. ²²

El trazado de la curva no era una novedad en el trabajo de Mies, ya había experimentado con él en su proyecto del *Rascacielos de Cristal* (1922) y sería una constante en su pensamiento, demostrado al menos en muchos de sus dibujos. La curva también está presente en el proyecto del café y se configura del mismo modo que el mobiliario, con soportes tubulares metálicos, quizá hasta del mismo diámetro, 24 mm. Estos elementos tubulares configuraban la estructura de la que colgaban los grandes paños de seda y terciopelo, quedaban ocultos bajo las telas y unos hilos metálicos arriostaban el conjunto. La estructura organizaba las telas en el espacio y era la responsable de la forma curva que adoptaban, pues para Mies, como escribió en el artículo *Sobre la forma en arquitectura*:

La estructura no sólo determina la forma, sino que constituye la propia forma y esta se encuentra partiendo de la vida. ²³

Pero era el cortinaje el que dotaba al espacio del café de sus características y de su atmósfera. No era la primera vez que empleaban recursos textiles en sus interiores, ya en la vivienda de la *Weissenhof*, amueblada por Reich, vemos como una cortina de denso terciopelo se dispone entre dos estancias funcionando como elemento ocasional de división del espacio. En el café, las telas, aunque algunas más altas que otras, se dispusieron a una distancia del suelo inferior a la de la nave para adaptar el espacio a una escala más humana e íntima. Esta diferencia de altura de las telas aportaba un mayor dinamismo permitiendo percibir el conjunto como una sucesión de espacios; desde un punto del café se podían ver los paños que

²² Marcel Breuer: *Metallmöbel und moderne Räumlichkeit*, *Das Neue Frankfurt*, núm. 2, 1928

²³ Mies van der Rohe: *Über die Form in der Architektur (Sobre la forma en arquitectura)*, *Die Form* 2, núm. 2 (1927)

configuraban el espacio siguiente. Su condición de elementos colgados aportaba una levedad e ingravidez acentuada por el hecho de que no llegaban a tocar el suelo.

La caída de las telas, aportada por su peso, no era igual en todos los planos debido a los dos materiales tan diferentes empleados, seda y terciopelo, lo que hacía aún más rico el espacio. En un momento en el que todo lo decorativo era rechazado y se pretendía eliminar cualquier imagen que recordase a los interiores burgueses del pasado, cabe preguntarse por qué se empleaban estos materiales tan asociados a esos interiores recargados. La cuestión es que ya no eran empleados como elementos de decoración, si no como elementos configuradores de un espacio. Reich tenía una más que suficiente experiencia en el ámbito textil y poseía una gran sensibilidad por los materiales, lo que le permitió exprimir sus cualidades debidamente y acondicionar un espacio exquisito.

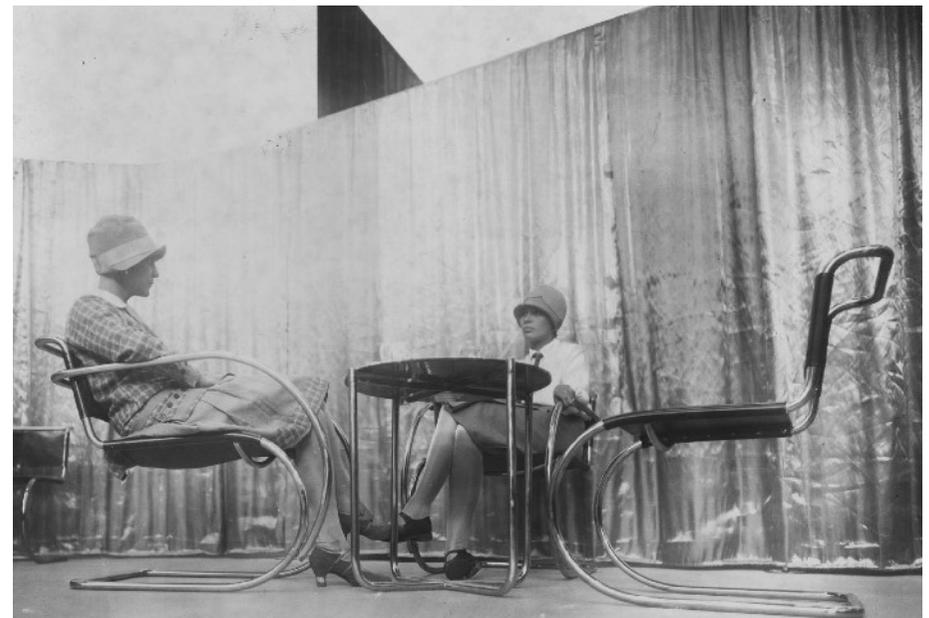
El café no dejaba de ser una muestra de material, una muestra de los tejidos de calidad que la industria alemana producía. Pero aquí ya no eran exhibidos como simples elementos de exposición, si no que creaban un espacio vividero, exprimiendo las posibilidades de los mismos, mostrando los colores que podían adoptar y pudiendo experimentar su tacto.

El resultado era un espacio de contrastes. El terciopelo se presentaba como un material denso, opaco, que no dejaba pasar la luz, aportaba calidez y serenidad al espacio; era el más pesado de los dos, su caída era mayor y al moverlo era silencioso y suave al tacto. Los paños configurados con este material funcionaban como pantallas separadoras que aislaban del resto del conjunto, independizándolo, protegiéndolo. Por otro lado la seda empleada era una seda Shantung, cuyo tejido es irregular y más áspero al tacto. Se trata de una seda brillante que permite el paso tenue de la luz. Jugaría por tanto un papel como materia viva, como elemento activo del espacio.

Las cualidades propias de los materiales empleados, textura, opacidad, ligereza, transparencia, etc., se veían intensificadas por el empleo del color. Las fotografías en blanco y negro que se conservan, realizadas por Hendrich Blessing,

19. Imagen del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlin, 1927.

Los planos textiles se cruzan y elevan unos sobre otros creando una envolvente que oculta la nave de hormigón en la que se sitúan. Desde el punto de observación vemos como el espacio continúa, vemos como los planos de seda y terciopelo se suceden.



20. Imagen del café Samt und Seide. John Gaudenz, 1927. Colección del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal

Dos mujeres sentadas sobre sillas MR 10 se mantienen ajenas a lo que ocurre en el resto del café, debido a la cortina de seda brillante que las envuelve detrás de sí. Se puede observar en la parte superior como otra cortina, puede que de terciopelo, asoma por encima de la primera.

fueron publicadas en *Cahiers d'Art*, vol. 3 (1928) junto con un texto descriptivo en el que se hacía énfasis del atrevido uso del color y gracias al cual conocemos el cromatismo empleado²⁴. Los terciopelos eran de colores fuerte y brillantes, naranja, rojo y negro; las sedas por su parte adoptaron colores más suaves y claros, gris plata, amarillo limón y dorado. La elección resultaba un tanto opulenta comparada con el criterio moderno de la época donde destacaba una preferencia por el blanco. Es de suponer que la cuidada elección de la gama de colores fue labor de Reich, quien predicaba:

*Uno debe tener valor con el color.*²⁵

Observando las fotografías y con las cualidades descritas se puede hacer una suposición sobre la materialidad de cada uno de los paños. Mientras los más brillantes, los que reflejan la luz, corresponderán con las sedas Shantung, los más oscuros representarán los terciopelos. Conocer la tonalidad de cada uno resulta más complicado, pero se puede suponer que los que adopten unos colores más blancos presentarían unos colores más suaves como el amarillo limón o el plata, mientras los que aparezcan más oscuros tendrían unos colores más fuertes como el negro o el rojo.

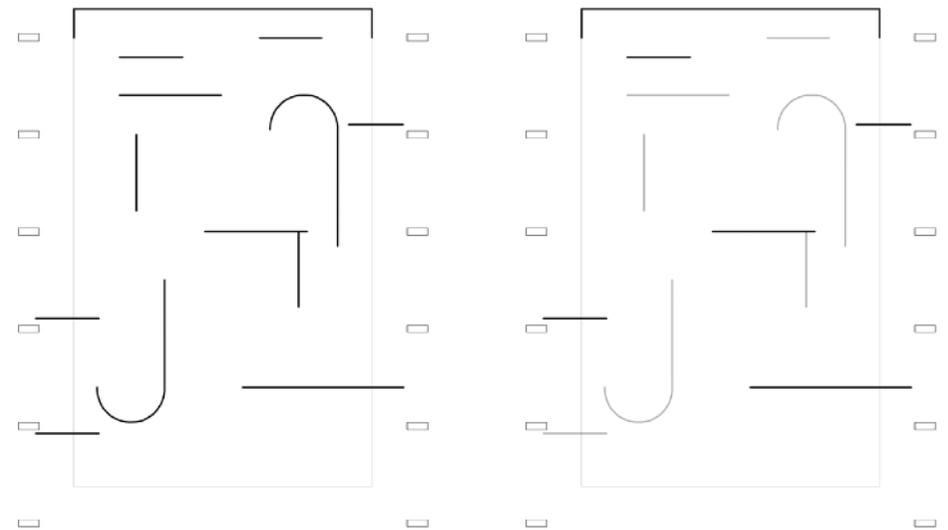
El café no presenta un recorrido fijo, ni tiene una entrada o una salida. El movimiento a través de él es libre. Haciendo un recorrido virtual, mediante la observación de las fotografías, vemos como las telas envuelven los conjuntos de sillas y mesas, ocultando casi por completo la nave en la que se sitúa la instalación, aislando a los personajes que las ocupan. Debido a esto y con el objetivo de mostrar el espacio en su conjunto, la mayoría de las fotografías existentes están tomadas desde un plano superior.

Una vez más el espacio conseguido resulta de una perfecta combinación entre las habilidades de Mies y Reich. La configuración de una planta libre y la precisión de las estructuras de soporte empleadas en perfecta simbiosis con el

²⁴ Ludwig Glaeser: *Ludwig Mies van der Rohe, Furniture and Furniture Drawings*, pag. 10, 1977

²⁵ *Ibidem*.

mobiliario serían obra de Mies, mientras el atrevido, pero perfectamente justificado uso del color sería labor de Reich, así como el trato exquisito de los materiales



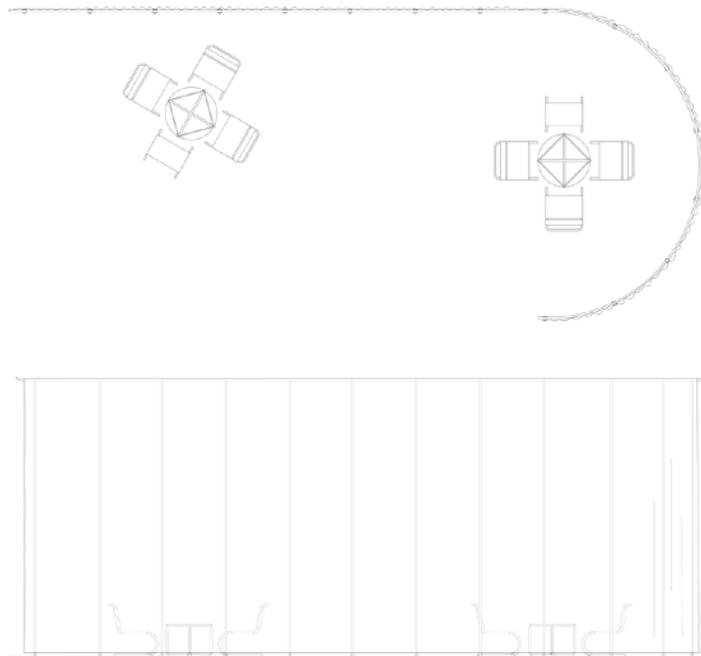
21. Esquemas en planta de elaboración propia.

En el primero se muestra la composición general, la situación de los planos rectos y de las telas curvas. En el segundo una relación tono-material; los cortinajes representados en negro corresponden a terciopelos y los representados en gris a las sedas brillantes.

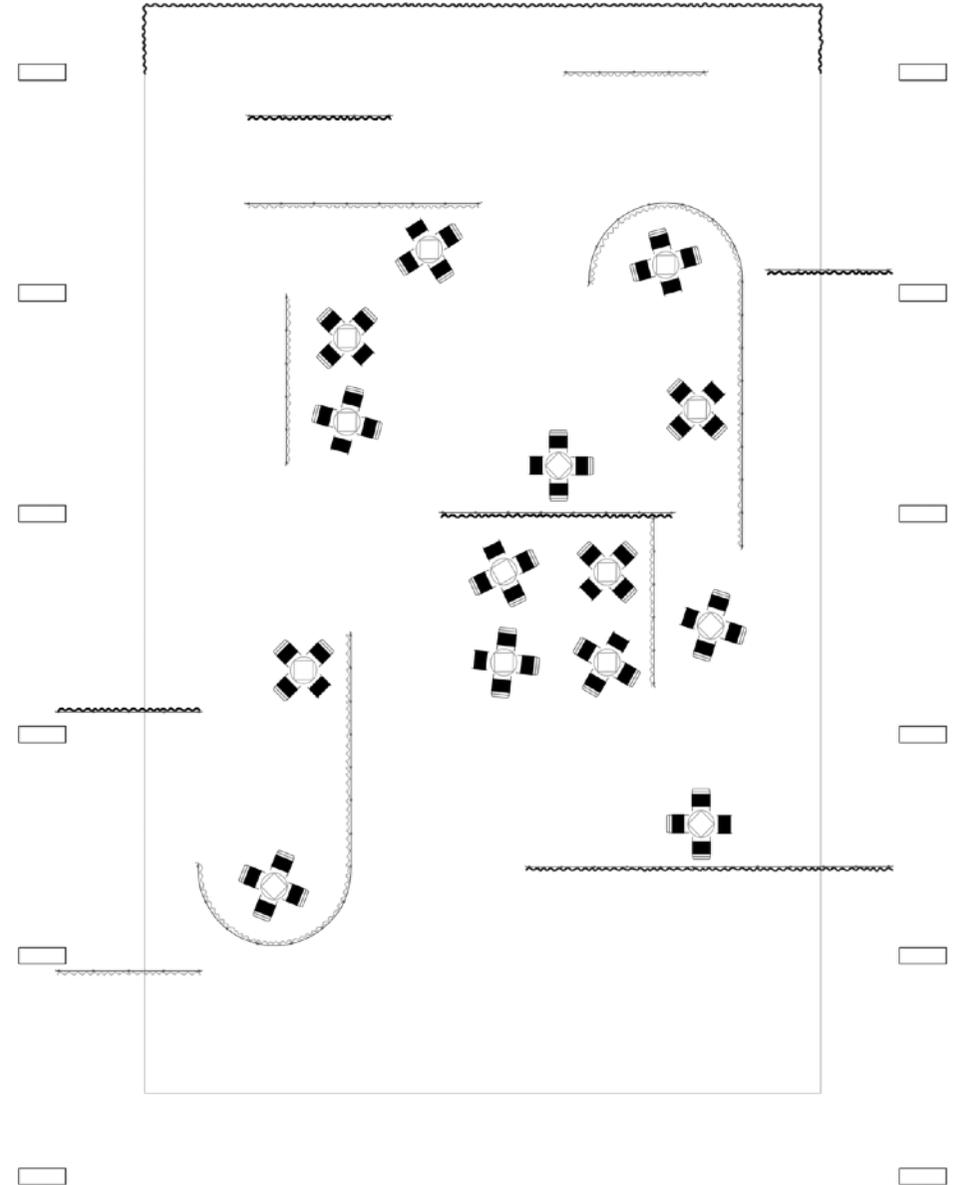
3.3.2 RECORRIDO A TRAVÉS DE LA GLASRAUM

A partir de las fotografías existentes y del croquis original es posible esbozar una planta del café, donde se percibe la relación entre los planos y la planta dinámica creada.

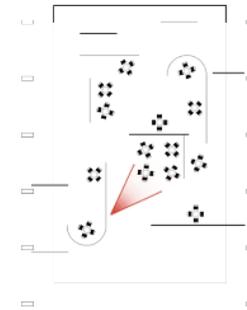
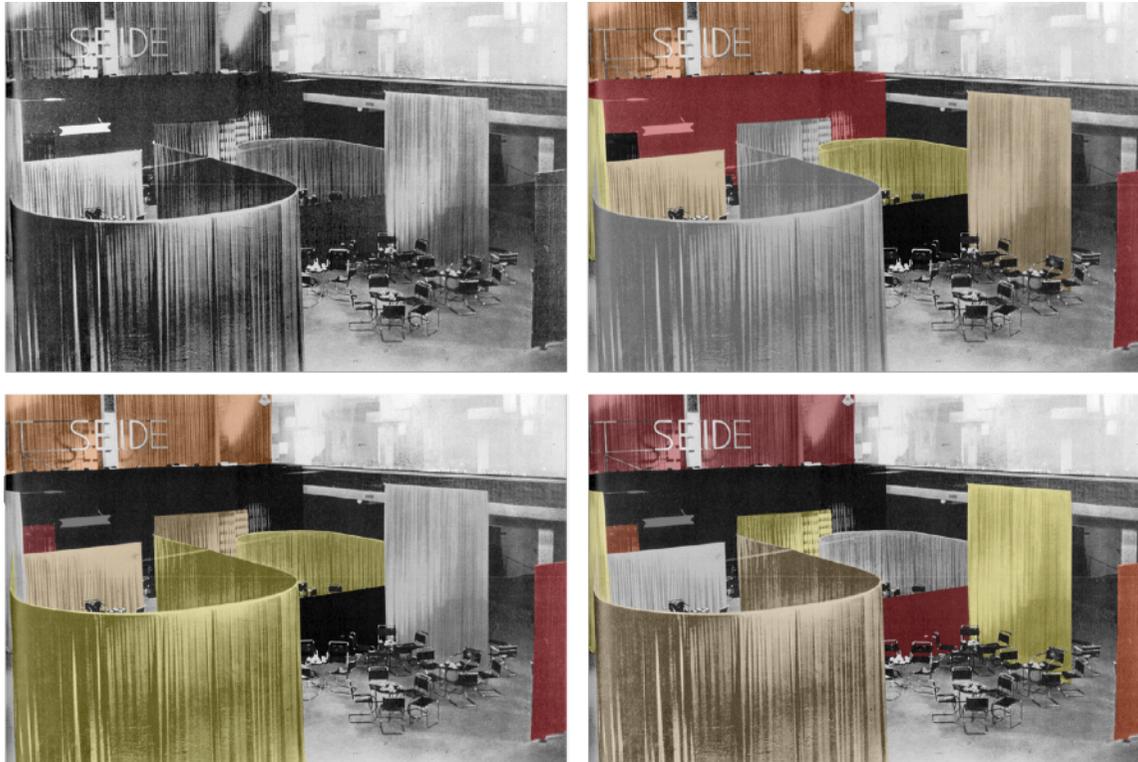
Pero no será si no a través de una suposición, basada en los contrastes y brillos presentes en las fotografías y el conocimiento ya descrito de los colores empleados en las sedas y terciopelos, como realmente podamos acercarnos a cómo fue el espacio interior de dicho café.



22. Esquemas de elaboración propia sobre la planta y el alzado de una sección del café

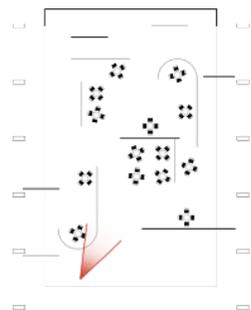
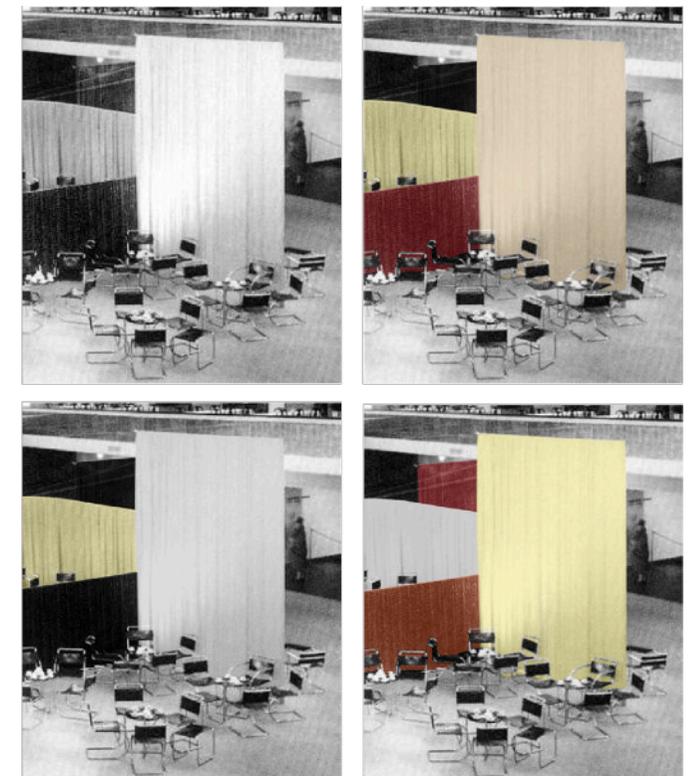


23. Planta de elaboración propia del Café de Seda y Terciopelo.



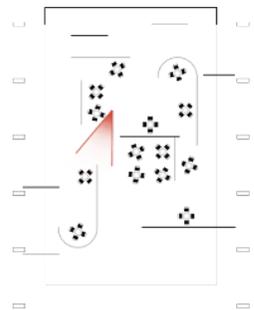
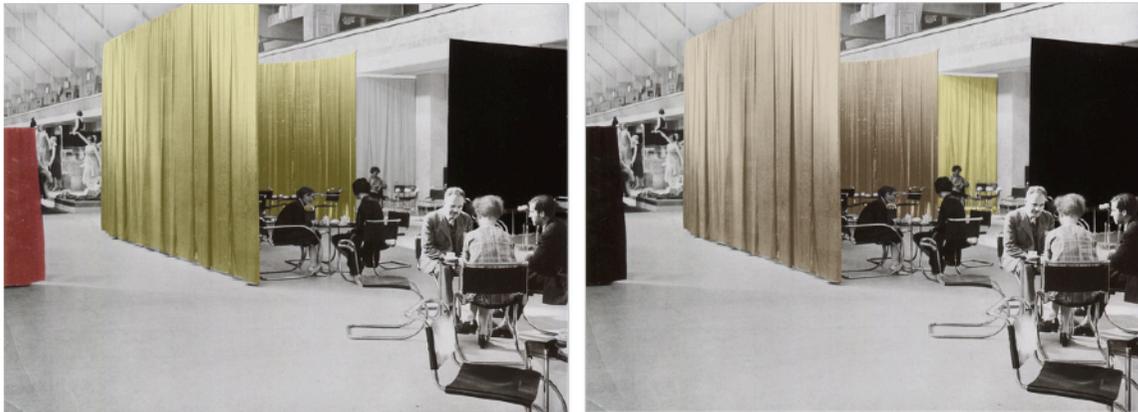
24. Fotografía del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlin, 1927.

La escena de esta imagen aparece dominada por una gran cortina brillante, supuesta de seda, y un telón oscuro que la separa de la siguiente zona. Así la cortina adoptaría unos colores amarillo, dorado o plateado y el telón rojo, naranja o negro. El fondo de la imagen se compone con el mismo criterio.



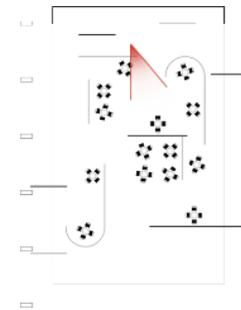
x. Fotografía del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlin, 1927.

Montajes sobre la fotografía original. La suposición de colores parte del cromatismo conocido, sedas amarillas, doradas y plateadas; terciopelos rojos, negros y naranjas. Partiendo de la imagen en blanco y negro se han supuesto como sedas los tejidos más brillantes. En las diferentes composiciones se muestra como los colores pudieron ser empleados en el café, todas ellas muy coloridas se alejan bastante de lo que la imagen en blanco y negro transmite, resulta un café vivo y lleno de colores brillantes



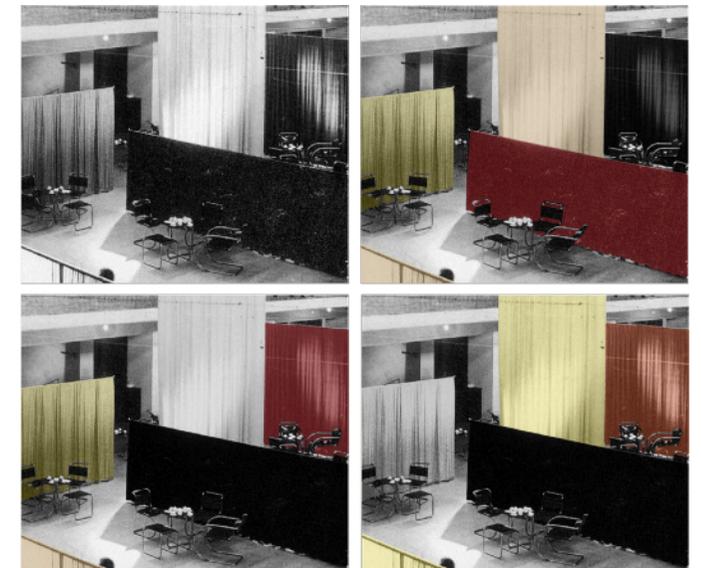
24. Fotografía del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlin, 1927.

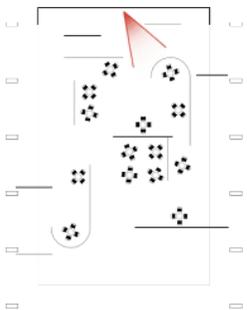
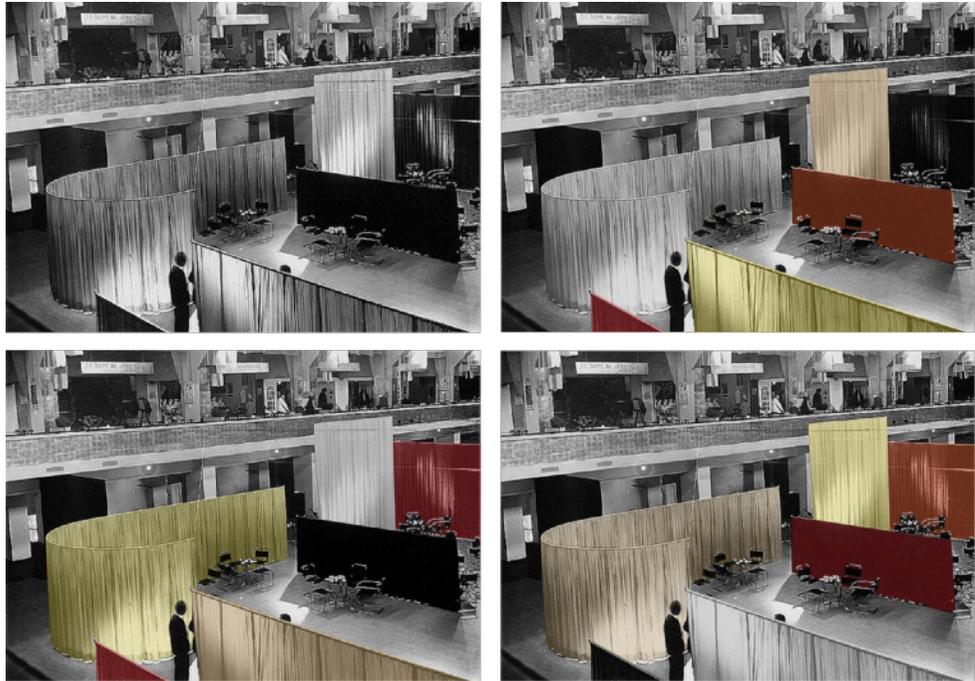
En esta imagen dos planos telones oscuros destacan y llaman la atención sobre los laterales de la imagen. Serán cortinas de terciopelo, aunque en la imagen aparezcan completamente negras puede que su tono original fuese rojo o naranja y que quedase oscurecido por su versión en blanco y negro. En el centro un plano curvo brillante acoge en su interior grupos de mesas y sillas, será de seda, dorada, plateada o amarilla-limón. Detrás del plano curvo encontramos otra cortina brillante.



25. Fotografía del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlin, 1927.

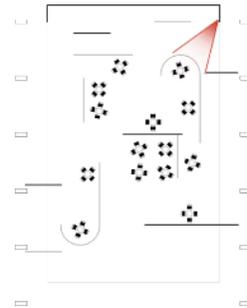
Esta fotografía estaría tomada desde el otro lado del telón descrito en la segunda composición. Ahora el telón de terciopelo parte como protagonista, mientras la gran cortina de seda brillante aparece en segundo plano, tras el telón. Gracias a la diferente altura de las telas el espacio dividido es mucho más rico.





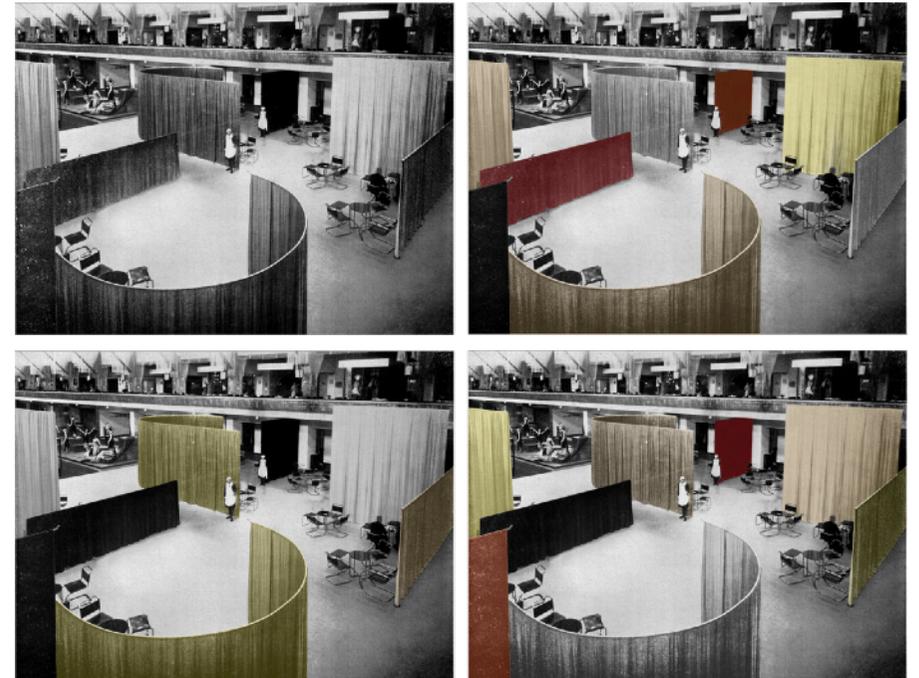
26. Fotografía del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlín, 1927.

El estudio de las posibles combinaciones empleadas sobre una imagen más general resulta atractivo. Al mencionar colores tan dispares como el rojo y el dorado o el naranja y el plateado podemos pensar que sus combinaciones no sería agradable a la vista. Pero en todas estas composiciones, donde el espacio abarcado es mayor, vemos como el efecto de colores tan dispares resulta agradable.



27. Fotografía del café Samt und Seide. Hendrich Blessing, Berlín, 1927.

Quizá de esta imagen lo que más llama la atención, a parte de las combinaciones de colores, es la disposición del mobiliario. Vemos como los conjuntos de mesas y sillas se adosan a los tejidos dejando libre el espacio central. Al y al cabo los que se pretendía era exponer esas seda y terciopelos al público, así que cuando más cerca estuviesen más podrías percibir su textura y calidad.



3.4 COMPARACIÓN GRÁFICA OTRAS OBRAS EUROPEAS

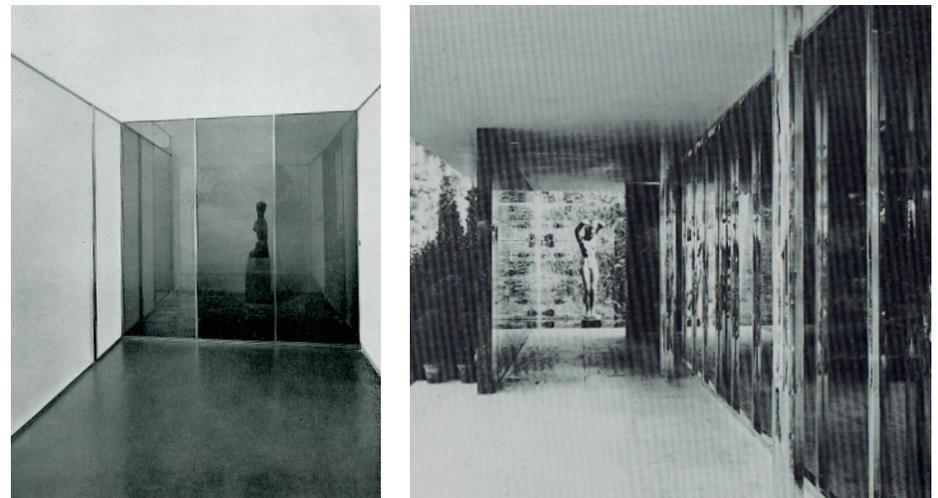
Tras el trabajo realizado en la *Glasraum* y en el *Café Samt und Seide* en 1927, se forjaría una fuerte relación de colaboración entre Mies van der Rohe y Lilly Reich, que se mantendría hasta la migración de este a los Estados Unidos en 1937. La experiencia y gustos de Lilly Reich influirían tanto en Mies, como él lo haría en ella.

Estas dos obras resultaron germinales para el resto de encargos llevado a cabo en colaboración. La creación de unos ricos espacios a través de los materiales, de sus cualidades, de sus colores. El empleo de una planta abierta, generada por planos, cortinas o paneles, a veces incluso móviles, que dejaban fluir el aire de unas estancias a otras. La arquitectura de cristal que inundaba los interiores de luz. Estos recursos serían una constante empleada en los siguientes trabajos de Mies y Reich, que ya habían experimentado en las obras de 1927.

Las dos obras más influyentes y trascendentes que siguieron, dieron continuación a la carrera de Mies y Reich, serían el *Pabellón Alemán* en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y la casa *Tugendhat*, en Brno, desarrollada ese mismo año. Ambas obras presentan similitudes entre sí, quizá hasta los planos de ambos proyectos estuvieron presentes en la misma mesa al mismo tiempo y las ideas de uno pasaron al otro. Pero lo que sí está claro es la influencia de la *Glasraum* y el *Café* en ellas.

La *Glasraum* y el *Café* serían proyectos experimentales para tratar las posibilidades y cualidades de los materiales. Mientras en la primera trabajaron con el vidrio, en la segunda con los tejidos, seda y terciopelo en concreto. Tras estos experimentos Mies y Reich ya conocían mejor sus características y sabían como usarlos de forma concreta.

A continuación se mostrará un análisis gráfico basado en la comparación de fotografías originales de las obras para determinar cuales son los puntos en común y la influencia de las dos obras iniciales sobre el resto.



28. Fotografías correspondientes a la entrada de la *Glasraum* y a la parte trasera del *Pabellón de Barcelona*.

Una escultura de mujer domina ciertas perspectivas en ambas obras. Aunque en la actualidad la única entrada del pabellón sea la delantera, originalmente poseía una entrada trasera desde el *Pueblo Español*. Así, teniendo en cuenta esta entrada, el efecto de dominación creado por escultura femenina sería el mismo en ambos casos, nos encontraríamos con ella incluso antes de adentrarnos en el interior, como si



I. Fotografía sala de estar Glasraum. Walter Lutkat 1927



II. Fotografía interior Pabellón Alemán. Archivo Mies van der Rohe.

29. Fotografías del interior de la *Glasraum* y del *Pabellón de Barcelona*.

Ambas imágenes presentan escenas similares. Un mobiliario, incluso del mismo color blanco, reposa sobre un plano recortado en el suelo. En el caso de la *Glasraum* sería una sección de linóleo más oscura que las que lo rodean, en el pabellón esa sección se convierte en una alfombra. La perspectiva, en ambos casos, la crean una conjunción de planos perpendiculares y paralelos no llegando ni a tocarse, siendo el fondo de ambas una pared de vidrio tintado de oscuro que contrasta con el blanco del mobiliario haciéndolo destacar. Los planos mencionados presentan diferentes características; en la sala de cristal a pesar de ser el mismo material, unos son transparentes, otros lechosos y el del fondo oscuro; en el pabellón serían de mármol y el oscuro que configura el fondo. Ambas estancias se prolongan a través de un espacio exterior que las sucede, un jardín de invierno en el caso de la *Glasraum* y el patio de agua en el caso del pabellón.

III. Fotografía estudio Glasraum. Walter Lutkat 1927



30. Fotografías del estudio de la *Glasraum* y de la casa *Tugendhat*.

El elemento que nos servía para identificar esta sala como estudio era la estantería. Una estantería oscura, que configura el fondo de la sala, con la que parece fundirse. Lo mismo sucede en el estudio de la casa *Tugendhat*, donde la estantería de madera oscura está configurada con el mismo material del que se forra la pared, se trata de una estantería inserida en ella, con la que se funde. Otro aspecto a destacar es el contraste entre las paredes oscuras de ambas estancias y el techo blanco impoluto, de tela y luz en el primer caso y pintado en el segundo. Por otro lado las imágenes quedan iluminadas en ciertos puntos debido a los reflejos producidos en el acero cromado, de las carpinterías en la sala de cristal y del pilar en la vivienda.

II. Fotografía estudio casa *Tugendhat*. Archivo Mies van der Rohe.

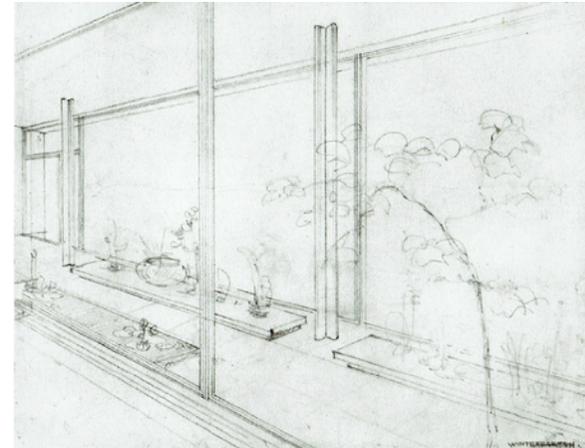




IV. Fotografía jardín de invierno Glasraum. Walter Lutkat 1927



V. Fotografía jardín de invierno casa Tugendhat. Archivo Mies van der Rohe



31. Fotografías del jardín interior de la *Glassraum* y fotografía y croquis de la casa *Tugendhat*.

Puede que con intención de ampliar los límites del espacio hacia el exterior o como forma de aproximarse a la naturaleza, en ambos proyectos fue incluido un jardín de invierno, con macetas y verdes plantas. En la sala de cristal la composición y presencia de vegetación es más pobre, al fin y al cabo era un experimento, mientras en la casa *Tugendhat* encontramos una cuidada disposición, donde las abundantes macetas se elevaban sobre bajos bancos de madera rectangulares y una lámina de agua completaba el conjunto. Muestra del estudio llevado a cabo es el croquis existente.

32. Fotografías de *Café Samt und Seide* y de la entrada a la sala de la casa *Tugendhat*.

La composición de ambas imágenes es casi idéntica. Un plano horizontal de escasa altura y de color negro, junto con un cortinaje vertical, alto, blanco y brillante dominan la perspectiva. Aunque en el primer caso el plano oscuro sea de terciopelo y en el segundo un mueble con el frente probablemente de madera oscura, la sensación transmitida es la misma. Los cortinajes podrían ser incluso del mismo material. El más claro podría ser una seda *Shantung* amarillo-limón y el más oscuro un terciopelo anaranjado. O quizá las tonalidades experimentadas en el café no fueron repetidas y podríamos hacer otras suposiciones materiales, como que se tratase de un terciopelo blanco en primer plano y una seda naranja al fondo. Aquí, en ambos casos, también percibimos los brillos del acero cromado, ya sea causado por el mobiliario o por los pilares cruciformes.

Universidad de Valladolid

VI. Fotografía café *Samt und Seide*. Hendrich Blessing, 1927



VII. Fotografía entrada casa *Tugendhat*. Archivo Mies van der Rohe



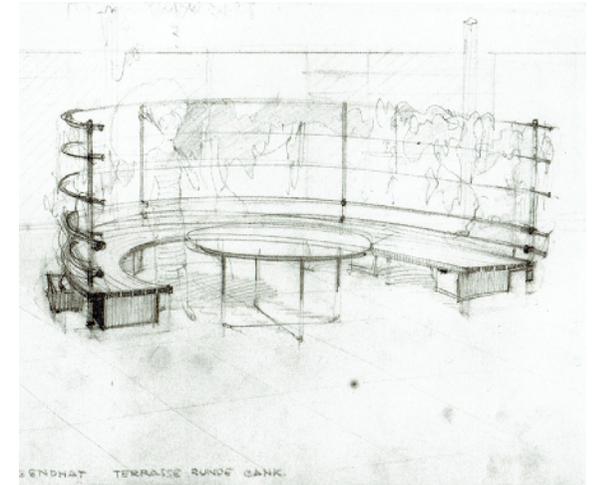
Autor: Lubiano Verdugo, Ana



VIII. Fotografía café Samt und Seide. Hendrich Blessing, 1927



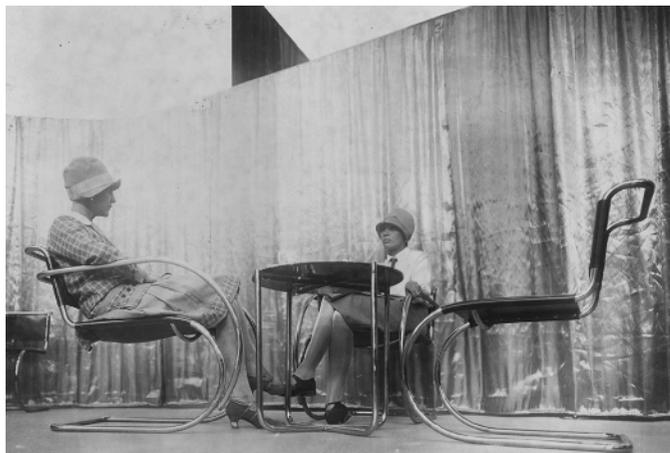
IX y X. Fotografías comedor casa Tugendhat y croquis mobiliario de jardín. Archivo Mies van der Rohe



33. Fotografías de *Café Samt und Seide*, fotografías del comedor y escalera de la *Tugendhat* y croquis de mobiliario de jardín.

El elemento formal más característico del *Café Samt und Seide*, era la curva configurada por dos de sus cortinas. Esta curva también estaba presente en el mobiliario utilizado, en la silla MR 10, con o sin reposabrazos. La curva sería una constante en el pensamiento de Mies y en la casa *Tugendhat Reich* y él la vuelven a emplear. En el *Café* la curva generaba un espacio de recogimiento, un espacio más íntimo en cuyo centro eran dispuestas un grupo de sillas en torno a una mesa. Lo mismo ocurre en el comedor de la vivienda, donde una curva, esta vez configurada en ébano, abraza las sillas y la mesa que conforman la zona de comer, además unas cortinas permitían cerrar el espacio. El estudio sobre la curva y la configuración de un espacio recogido da una vuelta más en el diseño del mueble de jardín. La curva se convierte en el asiento y en el respaldo de un banco corrido y es el respaldo el que ahora proporciona la sensación de recogimiento, un respaldo por donde la hiedra, según parece indicar el croquis, trepará. En el centro de este mueble curvo de dispone una mesa circular, aparentemente la misma empleada en el *Café*. Por otro lado las escaleras de acceso a la planta inferior general una curva que acompaña en el movimiento de ascenso y descenso, esta además está configurada por un cristal translúcido lechoso, como los ya empleados en la *Glasraum* o en el *Pabellón de Barcelona*.

XI. Imagen del *Café Samt und Seide*. John Graudenz, 1927.



Universidad de Valladolid



XI. Fotografías escaleras casa Tugendhat. Archivo Mies van der Rohe

5.CONCLUSIONES

Lilly Reich, una importante pionera en el diseño moderno, fue una de las profesionales más respetadas en Alemania durante los años veinte y treinta. Se forjó una carrera profesional como diseñadora de mobiliario, vestuario y exhibiciones, así como de arquitecta, comenzándola en la primera década del siglo XX y poniéndola fin hacia 1937 debido a las condiciones políticas alemanas. La mayoría del trabajo conocido de Reich corresponde al desarrollado en colaboración con Mies van Der Rohe, cuya fama ha ensombrecido su aportación.

Su formación fue principalmente práctica y desde el principio estuvo rodeada de importantes figuras del diseño y la arquitectura del momento. Comenzaría sus estudios en los talleres de la Wiener Werkstatte con Josef Hoffman, aunque no hay certeza de ello puede que se especializase en el taller de materiales, pues sus aptitudes hacia los mismos así lo demuestran. Más tarde entraría en la Die Höhere Fachschule für Dekorationskunst (Escuela superior de Artes Decorativas), donde pasaría a ser discípula de Else Oppler-Legband, una reconocida diseñadora cuyo trabajo se centraba en el diseño de mobiliario, interiores y escaparates; de ella aprendería el oficio. Gracias a su relación con Oppler-Legband y su posterior contacto con Anna Muthesius, comenzaría a recibir encargos de diseño de interiores y escaparates. Sus aptitudes, su esfuerzo y sus contactos, harían que entrase a formar parte de la Deutsche Werkbund en 1912.

La Deutsche Werkbund estuvo muy presente en su carrera y como miembro de tal perseguía sus ideales y estos eran reflejados en su obra. Desde ese momento se dedicó principalmente a la organización y diseño de exposiciones, aunque también tenía su propio estudio en Berlín donde diseñaba mobiliario y vestuario. Reich consiguió elevar las exposiciones modernas hasta el concepto de arte, convirtiéndolas en una disciplina. Su trabajo estaba guiado por la simplicidad y una gran sensibilidad hacia los materiales. Usando los ingredientes esenciales exponía los objetos como elementos en sí mismos, sin artificio, ejemplificando el elevado standard del diseño alemán. Participó en multitud de exposiciones organizadas por la Werkbund, tanto como diseñadora como organizadora. Estuvo presente en la primera

exposición de Colonia de 1914, en la exposición *Kunsthandwerk in der Mode* (Artesanía en la moda) de 1920, sería encargada de la selección de 1600 objetos que reflejasen la calidad del diseño alemán para una muestra en Estados Unidos y sería la encargada de la exposición anual de la Werkbund en la feria de Frankfurt. Su fuerte relación con la asociación y la petición de Margaret Nauman de presencia femenina en la dirección, le hizo pasar a formar parte del consejo directivo de la misma, siendo la primera mujer en formar parte de él, pasó a formar parte del reducido grupo que tomaba las grandes decisiones.

No se sabe exactamente como se conocieron Mies y Reich, seguramente fuese a través de la Werkbund, en una de sus exposiciones donde Mies habría visto el excelente trabajo realizado por ella y habría decidido que la quería en sus proyectos. Mies recibió el encargo de la Werkbund, en 1927, de organizar una exposición en Stuttgart dedicada a la vivienda, recibiría el nombre de *Die Wohnung* (La vivienda) y Mies contaría con Reich para llevarla a cabo. Fue el momento en el que la relación profesional de Mies y Reich iniciaría.

Hasta este momento la obra de Mies estaba muy alejada de la modernidad, tan solo en sus dibujos de proyectos experimentales y en sus escritos era visible esa modernidad que predicaba. Sus proyectos construidos estaban más próximos a la tradición y muy alejados de los ideales perseguidos por los círculos vanguardistas a los que se aproximaba. Se podría decir que la obra moderna de Mies comenzó a tomar forma cuando empezó su colaboración con Reich. Quizá el carácter efímero y experimental de las exposiciones le ayudó a atreverse con la modernidad, o quizá fue Reich quien le animó.

Dentro de la muestra *Die Wohnung* Mies se encargaría de la colonia, la *Weissenhofsiedlung*, y Reich organizaría el resto de la exposición, que consistiría en una muestra de materiales novedosos de construcción y nuevas tecnologías para la vivienda. Pero Mies decidió colaborar con Reich en dos de las secciones, la dedicada a la Asociación Alemana de Fabricantes de Cristal cuyo resultado sería la *Glasraum* y la dedicada a la Asociación Alemana de Fabricantes de Linóleo que derivaría en la *Linoleumraum*. Quizá la decisión de Mies de participar en estas secciones surge del

material a exponer, el cristal. El cristal estaba muy presente en sus proyectos conceptuales de rascacielos y puede que viese en este proyecto la oportunidad de experimentar libremente con este material.

El objetivo era mostrar el material, sus posibilidades y características. Para ello en vez de situar la materia prima tal cual, decidieron crear espacio. El resultado sería un rico espacio interior, creado a partir de planos verticales de vidrio y secciones horizontales de linóleo. El vidrio se presentó en paneles autoportantes con brillantes carpinterías de acero cromado y adoptó diversos tonos y transparencias, lechoso, transparente, tintado, opaco. Las secciones de linóleo también se presentaban en diferentes colores, rojo, blanco, gris y negro y diferenciaban las diferentes estancias creadas. La creación de diferentes estancias y la presencia de un mobiliario concreto en cada una nos hacen ver como la *Glasraum* es la representación simplificada de una vivienda, con un salón, un comedor, un estudio y una jardín de invierno.

El espacio creado en la *Glasraum* es el resultado de una perfecta simbiosis entre las ideas arquitectónicas de Mies y la sensibilidad material de Reich. La disposición de los planos de vidrio en planta nos recuerda al proyecto de Mies de la *Casa de Lampo en Ladrillo*, donde unos planos paralelos y otros perpendiculares que apenas se tocaban en algún punto, creaban un espacio abierto y dinámico, como si del movimiento de una turbina se tratase, lo mismo que en la sala de cristal. De Reich sería el buen empleo de los materiales, la disposición de unos vidrios u otros en el lugar determinado, la división de las secciones de linóleo recortando el espacio y acogiendo el mobiliario y sobre todo el empleo del color, a lo que Reich siempre animaba a Mies.

Se podría decir que en la *Glasraum* lo que configura el espacio son los materiales más que los elementos arquitectónicos. Se trata de un espacio interior cuyas características y sensaciones vienen aportadas por el empleo del material. Unos vidrios transparentes que conectan el salón con el jardín de invierno, ampliando así el espacio. Otros opacos que aportan intimidad y nos impiden ver que hay más allá. Los lechos por su parte nos cuentan como el espacio continúa pero sin dejarlos verlo. La secciones de linóleo nos indican las diferentes partes divisiones y nos invitan a

recorres el espacio. Un mobiliario concreto nos indica qué representa casa sala, unos sofás nos indican que es un salón, una gran mesa en el centro un comedor y una estantería con libros nos cuenta como esa sala es un estudio. Por otro lado las carpinterías de acero reflejan la luz que entra desde arriba, desde el techo de tela y crean efectos brillantes que inundan el espacio.

Muchas de estas características se convertirían en una constante en la obra de Mies y Reich. Las secciones de linóleo recortadas en el suelo se convertirían en alfombras que delimitan el espacio del mobiliario. El empleo del acero en las carpinterías sería algo habitual y pasaría también a revestir pilares cruciformes, aumentando los efectos de brillo. Los contrastes de transparencia y opacidad de los vidrios seguiría estando presente, que llevados al extremo, la opacidad aparecería representada por planos de sólido mármol.

La siguiente obra de colaboración se llevaría a cabo pocos meses después de la exitosa inauguración de la exposición de Stuttgart. Correría a cargo de la *Vieren Deutscher Seidenweberein* (Asociación Alemana de Tejedurías de la Seda) y consistiría en la realización de un café para la muestra *Die Mode der Dame* (La Moda de la Mujer). Suponemos que por la temática de la exposición el empleo de telas era un requisito para el montaje de la instalación. Pero esto no supondría un problema para Reich pues ya tenía gran experiencia tratando con telas, no solo en exposiciones, si no también en su propio taller como diseñadora. Sabía como usarlas.

Las telas empleadas para la instalación serían terciopelo y seda *Shantung*. Estas se dispusieron colgadas sobre soportes de acero tubular que configuraban la estructura. Estos mismos elementos tubulares de acero y quizá hasta del mismo diámetro, 24 mm, eran los empleados para el mobiliario que completaba el café, sillas y mesas diseñadas por Mies y Reich bajo una estética de ligereza y movimiento. Estas estructuras de acero configuraban la distribución de las telas en el espacio, creando planos paralelos y perpendiculares en una composición nuevamente abierta, remitiendo a esas plantas experimentales con las que Mies trabajaba. Esta dinamismo ya presente en la planta sería acentuado por el empleo de la curva, una curva presente también en el mobiliario. El estudio de las posibilidades de la curva sería

constante en la obra de Mies, sobre todo en lo que respecta al mobiliario, del cual podemos encontrar multitud de bocetos de mobiliario al que curva diferentes partes de su forma.

Se sabe que las telas estaban teñidas de diversos colores. Rojo, negro y naranja los terciopelos; amarillo-limón, plata y dorado las sedas. Esta selección de colores es sin duda obra de Reich, aunque resulta un tanto extravagante para el gusto de la época por el blanco impoluto, pero la capacidad de Reich para el empleo de los materiales y el color le permitiría crear un espacio sorprendente, atractivo y nada opulento. Otro aspecto de las telas que caracteriza el espacio es el contraste entre el brillo de la seda y la sobriedad del terciopelo.

De nuevo Mies y Reich crearon aquí un espacio a partir de los materiales, con unas cualidades que volverían a ser empleadas. El cortinaje sería algo común en sus futuros proyectos, como barreras ante la luz exterior o como electos móviles divisorios de dos espacios. El plano curvo también se convertiría en un recurso empleado en proyectos posteriores, como un elemento que acoge en su cara interior cóncava y expulsa o repele en la convexa.

Tras el análisis de estas obras vemos como realmente ambas fueron puntos de partida, puntos de experimentación para proyectos posteriores. Como se puede ver en las comparaciones, muchas de las características encontradas en la sala o en café serán repetidas. Lo que también queda claro es la importancia de Lilly Reich en la obra de Mies, obra de Mies porque aunque sea de colaboración la autoría ha recaído sobre él. Es difícil demostrar cuales fueron las competencias de cada uno en las diferentes obras que realizaron conjuntamente, de momento tan solo con conjeturas, reflexiones y asociaciones lógicas podemos hacer un esbozo del papel que cada uno jugó. Lo que queda claro es que no fue hasta el comienzo de la colaboración con Reich cuando Mies comenzó a construir la modernidad, modernidad que continuaría el resto de su carrera y por cuyas novedades pasaría a la historia como uno de los mejor arquitectos del siglo XX. Mientras Reich ha permanecido en la sombra, pero esperemos que las investigaciones que se estén llevando a cabo sobre esta figura del diseño pongan en valor su trabajo.



34. Mies van der Rohe y Lilly Reich en el lago Wannsee, 1933

6. BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS Y TESIS:

LILLY REICH AND THE ROLE OF THE VICTIM

Gill Matthweson

Additions to architectural history XIXth conference of the Society of Architectural Horians, Australia and New Zealand, Brisbane: Sahanz, 2002

http://www.academia.edu/9122212/Pictures_of_Lilly_Lilly_Reich_and_the_Role_of_Victim

QUESTIONS OF FASHION

Lilly Reich

Introduction by Robin Schuldenfrei, translated by Annika Fisher

Original: *Modefragen*, published in *Die Form: Monatsschrift für gestaltende Arbeit*, 1922

<https://courtauld.pure.elsevier.com/ws/portalfiles/portal/8223946/>

[Introduction_to_Lilly_Reich_Questions_o.pdf](#)

DE ARMARIOS Y OTRAS COSAS DE CASA

María Melgarejo Belenguer

Feminismos

Universidad Politécnica de Valencia

<https://feminismos.ua.es/article/view/2011-n17-de-armarios-y-otras-cosas-de-casas>

MATERIAL, ESPACIO Y COLOR EN MIES VAN DER ROHE

Café Samt und Seide, hacia una propuesta estructural

Enrique Colomé Montañés

<http://oa.upm.es/32151/>

LILLY REICH

Monografía Lilly Reich

Amanda Halda, Birte Alpen, Daniela Uttemberghe, Gabriela Camelo, Luiza Monteiro, Natália Carli

https://issuu.com/portfolioamandah/docs/monografia_lilly_reich

LIBROS

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Furniture and furniture drawings from the Design Collection and the Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York

Ludwig Glaeser

HEROINAS DEL ESPACIO

Mujeres arquitecto en el movimiento moderno

Carmen Espegel

Madrid, 2007

LILLY REICH: DESIGNER AND ARCHITECT

Matilda McQuaid, with and essay by Magdalena Droste

The Museum of Modern Art, New York, 1996

LA ARQUITECTURA DESDE EL INTERIOR, 1925-1937.

Lilly Reich y Charlotte Perriand

María Melgarejo Belenguer

Arquia Tesis núm 34

EL HORROR CRISTALIZADO

Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe

Josep Quetglas

Barcelona, 2001

MIES IN BERLIN

Terence Riley y Barry Bergdoll

The Museum of Modern Art, New York, 2001

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Una biografía crítica

Franz Schulze y Edward Windhorst

Barcelona, 2016

MIES

Café de Terciopelo y Seda

Enrique Colomé y Gonzalo Moure

Arquitecturas ausentes del siglo XX

Ministerio de Vivienda, 2004

CONFERENCIAS

LA TRANSFORMACIÓN DE UNA IMAGEN: MIES, REICH Y LA BAUHAUS EN BARCELONA

LAURA MARTÍNEZ GUEREÑU

Universidad de Navarra, 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=hVXhcCla3u0>