

REIA #10 / 2018  
232 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Nuria Álvarez Lombardero

Architectural Association, School of Architecture  
Nuria.lombardero@aa.school.a.cuk

### *Soft-architecture. El trabajo de Lilly Reich y Petra Blaisse como "soporte lógico" de la arquitectura de Mies van der Rohe y Rem Koolhaas / Soft-architecture. A recovery of the spatial conception value in Lilly Reich's and Petra Blaisse's work*

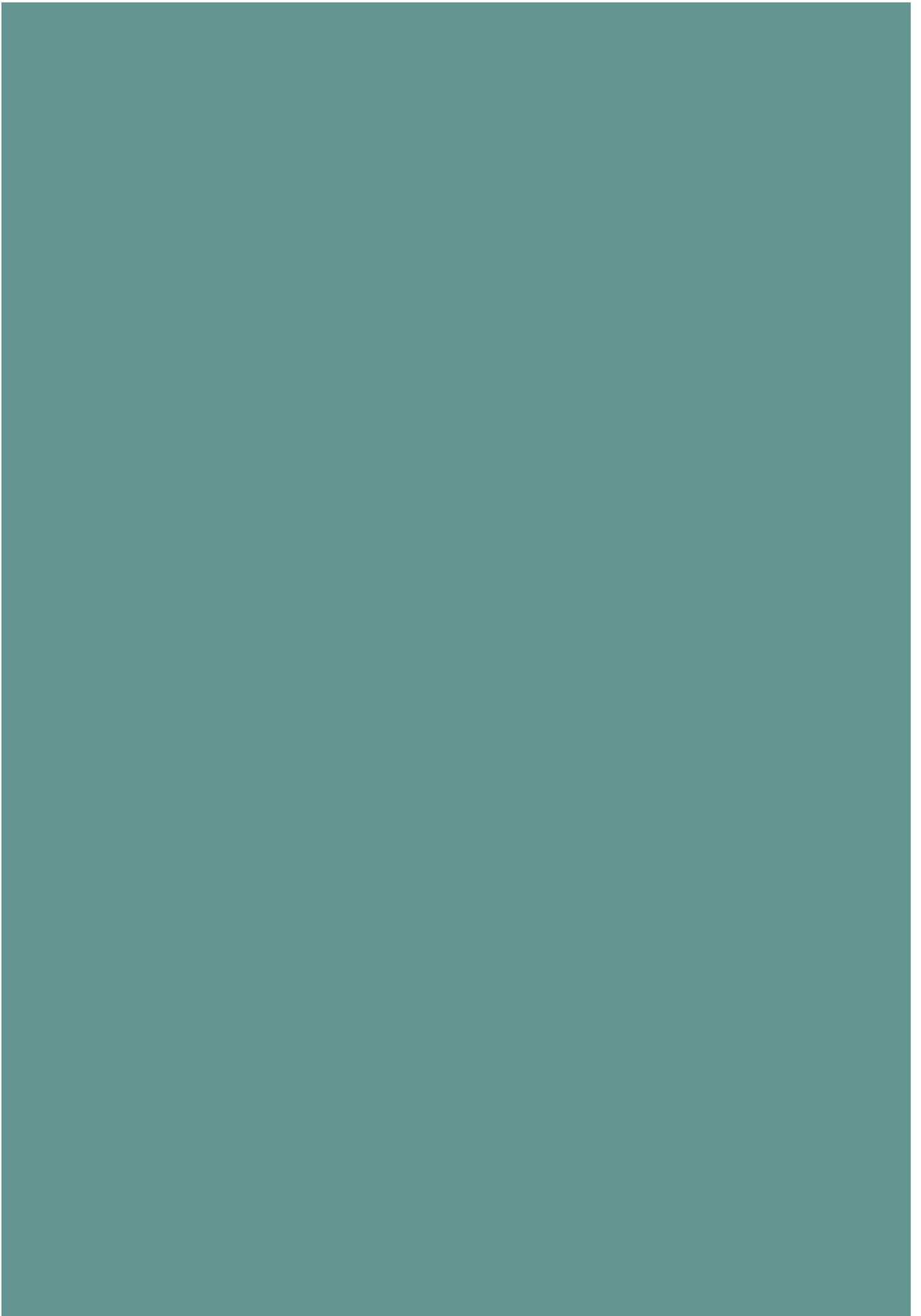
Tradicionalmente, los manuales de historia de la arquitectura han omitido el trabajo de ciertas arquitectas y diseñadoras por no seguir el criterio de los cánones historiográficos establecidos. Dentro de este grupo de creadoras cabe destacar aquellas que han sido obviadas por crear concepciones espaciales desde disciplinas fuera de la práctica arquitectónica más común, con elementos no tectónicos como mobiliario, cortinajes, revestimientos, texturas y color. A pesar de esta notable ausencia, el trabajo de estas mujeres ha sido clave en importantes ejemplos de la arquitectura del siglo XX, en los que estos elementos han amplificado su experiencia espacial. Este artículo explora estas prácticas entendiéndolas como soporte lógico o "soft-architecture" a través del trabajo de dos creadoras, Lilly Reich y Petra Blaisse, que en dos momentos diferentes constituyeron un elemento esencial que intensificó significativamente la obra de los arquitectos Mies van der Rohe y Rem Koolhaas respectivamente. En ambas experiencias se pusieron en común dos formas de entender el espacio desde diferentes disciplinas, las artes aplicadas y la arquitectura, dando como resultado un entendimiento transversal y acaso expandido de la espacialidad en arquitectura.

Traditionally, manuals of architectural history have omitted the work of certain women architects and designers for not following the criteria of established historiographic canons. Within this group of creators, some practitioners have been specially neglected for creating spatial conceptions from disciplines outside architecture practice by using non-tectonic elements such as furniture, draperies, coatings, textures and colour. Despite this notable absence, the work of these women has been key in important examples of twentieth century architecture, in which these elements have amplified their spatial experience. This article explores these practices by understanding them as software or "soft-architecture" through the work of two creators, Lilly Reich and Petra Blaisse. They worked in two different moments constituted an essential element that significantly intensified the work of the architects Mies van der Rohe and Rem Koolhaas respectively. In both experiences, two ways of understanding space from different disciplines, applied arts and architecture, were brought together, resulting in a transverse and perhaps expanded understanding of spatiality in architecture.

---

Soft-Architecture; Lilly Reich; Petra Blaisse; Mies van der Rohe; Rem Koolhaas

Fecha de envío: 02/11/2017 | Fecha de aceptación: 27/11/2017



Durante años la historia de la arquitectura ha obviado sistemáticamente el trabajo de ciertas diseñadoras y arquitectas. Sus trabajos no eran valorados al estar fuera de los cánones historiográficos establecidos desde el inicio de la Historia de la arquitectura como disciplina académica. Podemos destacar aquí varias figuras que ahora son consideradas como fundamentales en la historia de la arquitectura del siglo XX, pero que no han sido revisadas por historiadores hasta ya entrado el siglo XXI, como serían Eileen Gray, Lina Bo Bardi o Jane Drew entre otras. Su trabajo ha sido obviado, dejando áreas de la práctica arquitectónica sin ser exploradas hasta muy recientemente<sup>1</sup>. Entre estas creadoras, cabe destacar, un conjunto de diseñadoras que por trabajar desde fuera de la disciplina han sido especialmente obviadas por los historiadores de arquitectura. Al trabajar desde fuera de la disciplina arquitectónica en la definición espacial de varios ejemplos de arquitectura, no eran consideradas como objeto de estudio. En este grupo podemos destacar a Charlotte Perriand, Lilly Reich o Ray Eames, entre otras, quienes trabajaron colaborativamente con arquitectos para definir el espacio de algunos de los ejemplos más importantes de la arquitectura del siglo XX.

Cabría decir que esta forma de hacer arquitectura ha sido tradicionalmente rechazada por una crítica que ha construido la historia de la arquitectura en función de la objetualidad o profundidad estructural de los edificios. Sin lugar a dudas, producir efectos arquitectónicos sin elementos tectónicos era algo que no podía ser admitido por los defensores de un canon moderno levantado sobre la estela del idealismo visual de Wölfflin, y para los que el mobiliario y los revestimientos, las texturas, luces y colores, parecían ser poco más que un problema accesorio y de segundo orden. A pesar de esta oposición, el concepto de decoro ha coexistido inevitablemente con la arquitectura a lo largo del tiempo, transformando e intensificando la manera en que se han percibido los espacios, llegando incluso a proponer una nueva forma de generar arquitectura más allá de los elementos tectónicos. Sin embargo, no es hasta los años 60 que existen los primeros esbozos de esta proto-disciplina que aparece como una esperanzadora extensión de la arquitectura, y que se presenta como un modo de hacer más sensorial y estructuralmente más dinámico<sup>2</sup>.

1. Como ejemplo de revisión reciente está el trabajo elaborado por la arquitecta Carmen Espiegel en su libro *Heroínas del Espacio*. ESPEGEL, C. *Heroínas del Espacio*. Buenos Aires: Nobuco, 2007.
2. Ver por ejemplo: BANHAM, R. *Design by choice*. En: *Architectural Review*. Julio 1961, Vol. 130, n. 773, pp. 43-48; BANHAM, R., y SPARKE, P. (Ed.) *Design by Choice*. Londres: Academy Editions, 1981. AMBASZ, E. (Ed.). *Italy the New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: MOMA, 1973.

Esta arquitectura que responde a una mayor flexibilidad en la definición de espacio encuentra sus elementos de trabajo en los acabados de las superficies, los objetos y las divisiones móviles que se componen, manipulan y colocan con el fin de despertar en los espacios la posibilidad de transformación y la parte sensitiva de lo construido<sup>3</sup>. A esta forma de práctica arquitectónica se denomina en este artículo como *soft-architecture*, haciendo referencia al concepto de software en el ámbito de la informática que representa todos los componentes lógicos necesarios para poder realizar tareas específicas desde un componente físico o hardware<sup>4</sup>. En un intento de entender esta práctica, se asemeja en este artículo la idea de elementos tectónicos en arquitectura al hardware como continente que alberga todos esos elementos o software que hacen posible el uso y transformación del espacio interior. Aunque ambas partes, software y hardware, pueden existir por separado, es sólo en su simbiosis donde se puede producir un uso del sistema. Lo mismo ocurre con los ejemplos de arquitectura que veremos a continuación, donde el espacio arquitectónico no puede ser completo sin el “soporte lógico” de los componentes de la *soft-architecture*.

Junto a este concepto de *soft-architecture* se asocia aquí el trabajo de dos creadoras, Lilly Reich y Petra Blaisse, que muestran el principio y la continuación de una forma de trabajo relacionada con la *soft-architecture*. La primera representa una modernidad alternativa que nunca llegó a ser, que nunca fue recogida o entendida, mientras que la segunda desarrolla en la actualidad una práctica profesional que aún no ha encontrado un estatuto de la historia de la arquitectura que la represente. Por un lado, Reich reparte su trabajo entre el uso y diseño de mobiliario y textiles, poniendo gran interés en las técnicas de producción tradicionales de su país, y entre 1927 y 1938 mantiene una relación de trabajo con el arquitecto Mies van der Rohe con el que construye dos casas y varios pabellones de exposición que forman parte de los trabajos clave de la etapa europea del arquitecto. Por otro lado, Petra Blaisse trabaja disolviendo la arquitectura y los límites que separan el interior y el exterior, y a partir de 1987 su producción se ve ligada a la obra del arquitecto Rem Koolhaas, colaborando juntos en exposiciones, interiores y jardines del estudio OMA.

---

3. En este sentido, el trabajo de Ray Eames desde principios de los 40 debe considerarse pionero. En colaboración con su marido Charles, su uso y disposición de los materiales, objetos y colores en el interior de su casa, abriría un nuevo campo para este modo de hacer arquitectura, que más adelante propondrían sistemáticamente en diversos showrooms y exposiciones. Este modo de hacer se extendería en los 50 y 60 mundialmente en boutiques, restaurantes y discotecas, comenzando con instalaciones de gentes tan dispares como A+P Smithson, Archigram, Babara D'Arcy, Joe Colombo, Verter Pantone, Hans Hollein, GaeAulenti o Archizoom. Ver: GONZÁLEZ DE CANALES RUIZ, F. *Experimentos con la vida misma*. Barcelona: Actar, 2013; LAVIN, Sylvia: *The Flash in the Pan and Other Forms of Architectural Contemporaneity*. London: AA Publications, 2015.

4. Existen otros ejemplos de revisiones sobre aquellos elementos que han sido utilizados en la arquitectura como soporte del Espacio tectónico, como el libro *El principio del revestimiento* de Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani o *El estilo en las artes técnicas y tectónicas* de Gottfried Semper. Sin embargo, de forma diferente en este artículo se quiere destacar la intensificación sensorial del espacio. FANELLI, Giovanni y GARGIANI, Roberto. *El principio del revestimiento : prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 1999. SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas. Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Aspiazu, 2013.

La distancia en el tiempo entre ellas, setenta años, marca también una diferencia. Reich trabaja dentro de las pulsiones que generan el movimiento moderno alemán, donde se ahonda en el trabajo sobre la espacialidad y como ésta se percibe, de manera que sus trabajos se centran principalmente en el interior de las edificaciones y la recreación de las nuevas escenografías de lo cotidiano que la modernidad sugiere. Mientras que Blaisse desarrolla su trabajo en un marco arquitectónico en la primera década del siglo XXI, donde los límites de lo natural y lo artificial, lo interior y lo exterior, parecen haberse disuelto, y la idea de espacialidad deja de ser tan importante a favor de la de la creación de determinados ambientes. No obstante, ambas comparten una común vocación hacia lo material, móvil y sensual, un interés por la creación de micro-lugares a través de elementos efímeros, una gran atracción por lo textil<sup>5</sup> y un modo de trabajo en colaboración configurada a través de una sensibilidad compartida entre arquitecto y diseñador donde en muchos casos es imposible disociar Mies van der Rohe de Reich o Koolhaas de Blaisse<sup>6</sup>. La gran calidad de sus trabajos en este sentido invoca una reflexión sobre las posibilidades que ofrece la *soft-architecture* en la disciplina de la arquitectura, donde las respuestas sensitivas y móviles han complementado las estructuras tectónicas tradicionales. El estudio de ambos casos nos servirán para proponer el alcance y la visión de esta arquitectura, su sentido y su dilatado desarrollo.

### **El ejemplo de Lilly Reich – La *soft-architecture* como escenografía**

El interés profesional de Lilly Reich siempre estuvo ligado a los textiles y el diseño de mobiliario, mostrando una clara predilección por la artesanía tradicional. Tras formarse en la *Wiener Werkstatte* y *Die Hohere Fachschule für Dekorationskunst* (Escuela de Decoración)<sup>7</sup>, trabajar para

5. Reich considera que “los tejidos pueden también tener efectos metafísicos por medio de su regularidad inherente, su frescura y reserva, su coqueteo alegre y vivacidad, su gracia juguetona, su simplicidad sana y su dignidad”, a la vez que Blaisse piensa que “una cortina es una barrera con otro espacio, como los jardines son el intercambio entre una casa y el mundo exterior. Las cortinas pueden crear espacios.” MCQUAIL, M. (Ed.) *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996. p. 17. Traducción propia; BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007.
6. “Lo que OMA ha hecho, específicamente Rem con Petra, es permitir que ella habite este espacio e instale otro proyecto dentro de él,(...) Petra ha dado vuelta a estas artes domésticas convirtiéndolas en acontecimientos públicos de una manera espectacular, explica Terence Riley curador del MOMA, lo que falta en el último trabajo de Mies, después de que él emigra (trabajo sin Lilly), es este alter ego, esta clase de arquitectos del gran-hombre, como Mies o Rem, da la materia secundaria a las mujeres, pero realmente están contando en ella.” MILGROM, M. A softening of the edges: OMA Earth Mother Petra Blaisse makes curtains and gardens to temper the Koolhaas chill. En: *Metropolis* 200. Abril 2001, n. 8, pp. 84-89, 100-101. Traducción propia.
7. En esta escuela es alumna de ElseOppler-Legband, escenógrafa y diseñadora de interiores y moda, que la formará a través de las ideas de la Deutsche Werkbund. Tras ser la directora del departamento de las artes aplicadas en la Asociación para avance de las Mujeres de su ciudad natal Nuremberg, ElseOppler-Legband entra en contacto a través de su marido, el Dr. Paul Legband, con Anna y HermannMuthesius, con los que decide entrar a formar parte del grupo de fundadores del Werkbund Alemán y de la Escuela de Decoración, base educativa de la asociación.

el arquitecto vienés Joseph Hoffmann<sup>8</sup> y realizar su primer diseño de la exposición *Die Frau in Haus und Beruf* (La Mujer en el Hogar y en el Trabajo, 1912)<sup>9</sup> en Berlín, Reich entra a formar parte de la directiva de la *Deutsche Werkbund*<sup>10</sup>: primero como parte del comité de organización de exposiciones<sup>11</sup> y más tarde como la primera mujer directora de la institución en 1920. Durante este periodo existía un interés desde la *Werkbund* por liberar la industria alemana “de la tiranía extranjera y avanzar en la dirección de un estilo alemán independiente”<sup>12</sup>. Un interés que se traducía en un énfasis de la promoción de diseñadores y el desarrollo del arte de mostrar los productos fabricados a través del escaparatismo. La base de este arte consistía en mejorar la muestra de los productos para atraer al cliente a través de una disposición precisa, composición arquitectónica y efectos de color y brillos adecuados que tuvieran en cuenta la naturaleza del material con el que el objeto estaba realizado.<sup>13</sup> Estas técnicas fueron

8. En el estudio de Hoffmann, Lily Reich aprende cierto rechazo a la máquina dentro del sistema de producción de objetos a favor de un trabajo manual, la integridad en el uso de los materiales y la implicación de los diseñadores en todo el proceso creativo. Este arquitecto vienés director de la *Wiener Werkstätte*, cuyo trabajo era antitético al estilo *Art Nouveau* que prevalecía en aquel momento, anticipó con sus formas rectilíneas lo que sería la estética y las preocupaciones del siguiente Movimiento Moderno.
9. Este encargo lo recibe de la primera asociación de mujeres profesionales *Deutscher Lyzeum-Klub* (Club Liceo Alemán) como canal de promoción de la mujer moderna alemana al público en general. Este club, creado en 1905 y de la que miembro desde la finalización de sus estudios, estaba dirigido a las nuevas necesidades profesionales y sociales de las mujeres de la era moderna. Para entrar en él había que ser una mujer profesional con un logro en su campo, como era el caso de Lily Reich o Emile Winklemann la primera mujer en tener su propio estudio de arquitectura en Alemania. La exposición la organizaban, diseñaban y construían sólo mujeres, algo sólo posible gracias al ambiente tolerante del momento. Ver: STRATIGAKOS, D. *A women's Berlin. How female patrons and Architects in Imperial Germany re-gendered the City*. En: BINGAMAN, A., SANDERS, L., y ZORACH, R. (Eds.). *Embodied Utopias. Gender, social change and the modern metropolis*. London, New York: Routledge, 2002; STRATIGAKOS, D. *A Women's Berlin: Building the Modern City*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008.
10. Siguiendo el movimiento de Artes y Oficios que se había desarrollado en otros lugares de Europa, la *Werkbund* se creó como una nueva alianza activa entre arte e industria. La organización fue fundada en 1907 por arquitectos, artistas y empresarios, como Hermann Muthesius, Friedrich Naumann y Henry van de Velde a la cabeza, o Joseph Hoffmann, Peter Behrens, Richard L F Schulz de forma secundaria. Entre sus miembros se encuentran sólo tres mujeres, la citada Else Oppler-Legband, Junge Brauchitsch y Lucks-Moscowsa.
11. En el comité de exposiciones está, junto a su mentora Oppler-Legband, la artista Anna Muthesius, que al igual que ella pertenecían a la clase alta alemana donde los gustos sofisticadamente refinados eran muy considerados. Anna Muthesius se había dedicado al mundo de la moda intentando crear un nuevo estilo para su momento más cómoda salubre y pragmática.
12. *Jahresbericht 1914/15: Die deutsche Werkbund Ausstellung Köln 1914*. En: *Mitteilungen des deutschen Werkbundes June 1915*, n. 1, pp. 6-7. Citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.*, p. 44
13. A veces se patrocinaban campañas de conferencias dirigidas a los minoristas para aumentar la calidad de los escaparates, puesto que “el escaparate es el más práctico significado de educación tanto para el vendedor como para el público en general”, y otras se utilizaban los museos como medio para influenciar al público consumidor. *Ibid.* p. 43. Traducción propia.

implementadas por Reich en sus primeros diseños<sup>14</sup>, destacando entre ellos el pabellón de la exposición *Von der Faser zum Gewebe* (De la Fibra al Tejido) para la Feria Internacional de 1926<sup>15</sup>, en el que se ensalzaba las materias primas y los procesos de producción a través de singularizar cada elemento que formaba parte de la producción. La maquinaria textil se mostraba como parte de la exposición y los tejidos se exponían enrollados, tal y como salían de fábrica, y colgados del techo, desde donde caían sobre unas mesas dejando ver sus pliegues y texturas. La absoluta objetividad del sistema mecánico de producción se mezclaba con una cierta sensualidad material que originaba un sistema de exposición novedoso que atacaba simultáneamente a la lógica de la máquina y a la de los sentidos<sup>16</sup>.

Es en este momento que Reich comienza su relación profesional con Mies van der Rohe, quien, fascinado por el despliegue de instrumentos-objetos de esta última exposición, colabora con ella en su siguiente exposición *Die Wohnung* (La vivienda, 1927) en Stuttgart<sup>17</sup>. El objetivo de esta otra gran exposición era mostrar las propuestas de vivienda moderna más representativas del momento a través de una *Siedlung* (urbanización de viviendas) en la

- 
14. Su primer encargo fue diseñar una serie de escaparates y una sala de estar para la sección *Haus der Frau* (La casa de la Mujer) en la exposición de la *Werkbund* en 1914, al que siguieron la exposición de moda en Berlín para el comité de la industria de la moda en el *Preussische Abgeordnetenhaus* (1915), donde Reich se encarga de la dirección artística junto a Lucius Bernhard seleccionando más de 100 piezas de ropa. Tras esta exposición decide abrir su propia tienda donde producirá y venderá sus diseños de moda y mobiliario, siendo publicados parte de ellos en la sección *Die Frau als Mobebauerin* (Mujer como constructora de Mobiliario) de la revista *Fachblatt für Holzarbeiter*. En una segunda petición de sus productos para la revista *Die Form*, entra por primera vez en contacto de forma epistolar con el entorno Bauhaus y con Mies van der Rohe. Es a partir de entonces comienza una intensa relación profesional y personal que continuará hasta 1938, cuando él se marcha a Estados Unidos para sólo encontrarse de nuevo en una breve visita que ella le hace en 1939. REICH, L.: *Modefragen. Die Form*, citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.* p. 51.
  15. En Frankfurt funda la *Werkstatt für Kleider und Wasche* (1923) y realiza una serie de exposiciones de relevancia. SCHULZE, F. *Mies van der Rohe: a critical biography*. London/Chicago: University of Chicago Press/Mies van der Rohe Archive of the Museum of Modern Art, 1985, p. 138.
  16. Coincidentemente con la entrada de Reich en la Deutsche Werkbund comienzan las famosas diferencias entre Henry van de Velde y Hermann Muthesius sobre la concepción del diseño y sus implicaciones para el proceso de producción. En realidad, no sabemos exactamente de qué lado estaba Reich, pero sí que podemos deducir sus ideas al respecto en el posterior artículo “Die Ausstellung «Kunsthandwerk in der Mode»” para las *Comunicaciones de la Asociación de la Industria* (1920). En el artículo, Reich defiende respecto a la producción que los artesanos-artistas son los que conocen realmente su profesión y pueden mantener el respeto a las “leyes de la máquina” a la vez que “ejercer influencia sobre el trabajo de la máquina”. Esta opinión se coloca en contra del trabajo industrial de los grandes productores que en aquel momento monopolizaban el mercado con sus productos de temporada, porque para ella los artesanos-artistas aman los materiales que utilizan, tienen un deseo inherente de darles forma y disfrutan de un trabajo creativo. REICH, L. Die Ausstellung ‘Kunsthandwerk in der Mode’. *Mitteilungen des Verbandes der deutschen Modeindustrie*. 1920, n. 10, pp. 208-211. Citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.* p.59. Traducción propia.
  17. En Junio de 1926 Gustav Stotz, uno de los personajes de la Exposición de la Werkbund, “atrajo” a Mies a una fiesta en un jardín diciendo que Lilly Reich estaría allí. Es en este momento que se conocen personalmente, resultado en un diseño de Reich para el interior de un apartamento en la casa n. 2 de Mies van der Rohe’s en la *siedlung* de Weissenhof, en el que se diseña la primera “silla voladizo”. VON VEGESACK, A., y KRIES, M. (Ed.). *Mies van der Rohe: architecture and design in Stuttgart*. Barcelona, Brno, Weil: Vitra Design Museum / Skira Editore, 1998.

colina Weissenhof cercana a la ciudad y una exposición general de objetos y propuestas. En este trabajo conjunto<sup>18</sup>, Mies contribuía con su conocimiento de la arquitectura clásica, su aprendizaje de las vanguardias artísticas y su experimentación tipológica, mientras Reich aportaba el valor de los materiales y los procesos de producción, que en su caso se reconducirá hacia la escenografía y decoración como parte fundamental del proyecto arquitectónico.<sup>19</sup>

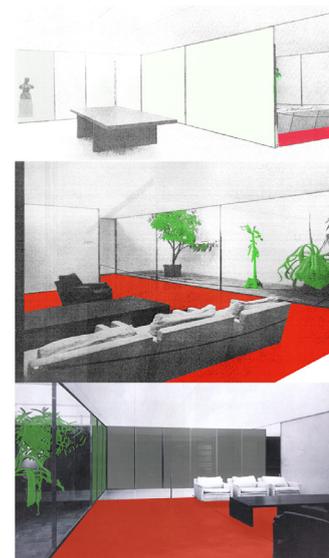
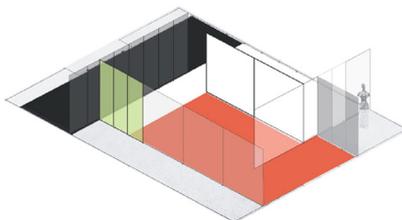
El resultado de esta primera colaboración puede observarse en el pabellón que realizaron para esta exposición que incluía la *Spielglasshalle* (La Sala de vidrio) y la *Exposición de linóleos*<sup>20</sup>. [fig. 1] El concepto de la instalación era que el material no estuviera sólo representado por sí mismo, sino que formara un conjunto con el hábitat y los espacios recreados, asociando el material a unas características habitacionales determinadas. De esta forma, los distintos vidrios transparentes, cristales grabados y de colores (verde oliva o gris) que constituían los paneles de separación irían articulándose formando distintos espacios de estancia y transición<sup>21</sup>. Al igual que con el vidrio, el suelo de linóleo de distintos colores (negro, blanco y rojo) procedente de la *Deutsche Linoleum Werke*, invitaban a moverse en los recorridos de una estancia a otra. Cuando uno acaba su recorrido tan sólo recuerda un suave discurrir deslizante envuelto por una serie de paneles de vidrio cuyo color y grado de transparencia determinaban una serie de ambientes por los que pasamos, mientras que unos pocos muebles nos indicaban qué tipo de estancia estábamos viendo.

Tras esta exposición, realizan juntos el *Café Samtund Seide*<sup>22</sup> (Café de Seda y Terciopelo, 1927) en el pabellón *Die Mode der Dame* de la Exposición de la Asociación Imperial de la Industria de la Moda, un lugar en donde los visitantes de la exposición podían descansar y relajarse. [fig. 2] En este recinto central de doble altura puede observarse una serie de ambientes

- 
18. La veracidad de esta colaboración se puede vislumbrar en el testimonio de Mia Seeger amiga cercana de ambos, que a su vez Franz Schulze corrobora en su libro sobre Mies. La forma en la que ambos trabajan es comentada por Eduard Ludwig, un estudiante y admirador de Mies, que escribe unas notas sobre los encuentros que ambos mantienen y que nos habla sobre Lilly de la siguiente manera: “Espacio Moderno. Valor intrínseco de los materiales por sí mismos. Uno tiene que ser audaz con los colores, los espacios de los jóvenes arquitectos generalmente son muy sosos. Breuhaus, Bruno Paul, llenos de gusto”. Schulze, F.: *Opus cit.*, p. 139; *The Mies van der Rohe Archives*, citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.*, p. 54. Traducción propia.
  19. “La influencia de Reich era menos en el mundo de las ideas que en la aplicación de esas ideas las cuales, antes de 1927, Mies sólo estaba comenzando a tratar – color, textura y mobiliario”. Spaeth, D.: Ludwig Mies van der Rohe: A Biographical Essay. En ZUKOWSKY, J. (Ed.). *Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples*. New York, Chicago: Rizzoli/The Art Institute of Chicago, 1986, p.34.
  20. En este pabellón se sugirió a la asociación de empresarios del sector que los materiales que lo conformaran fueran la publicidad misma de los productos que elaboraban, haciendo gala de un complejo repertorio de grandes cristales totalmente transparentes, cristales grabados y de colores (verde oliva o gris).
  21. Los espacios de transición son muy importantes dentro de la trayectoria posterior de Mies van der Rohe, como veremos más adelante. Sus casas patio son un claro ejemplo del estudio de los espacios de transición entre exterior e interior, que a su vez llevarán a las investigaciones que hace Petra Blaisse sobre el mismo tema pero de una manera diferente.
  22. Frank Schulze nos describe como “los materiales en sí mismos [en el Café de la Seda y el Terciopelo] eran tan importantes como el conjunto [...] refleja la manera excepcional en la que Reich trabaja con los textiles, así como el vívido, opulento sentido del color.” SCHULZE, F.: *Opus cit.*, p. 144. Traducción propia.

Fig 1. Imágenes de la *Spielglasshalle* (La Sala de vidrio) diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich para la exposición *Die Wohnung* (La vivienda) en Stuttgart (1927). Imágenes MCQUAIL, M. (Ed.): *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996. Dibujos realizados por la autora del artículo.

Fig 2. Imagen del diseño de Mies van der Rohe y Lilly Reich para el *Café Samtund Seide* en el pabellón *Die Mode der Dame* de la Exposición de la Asociación Imperial de la Industria de la Moda (1927). Imágenes MCQUAIL, M. (Ed.) *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996.



configurados mediante mamparas colgadas de railes rectos y forradas de terciopelo (negro, naranja y rojo) contrastadas con unas pantallas curvas discontinuamente suspendidas realizadas en seda (amarillo limón, plateado, dorado y negro). Las sensaciones cromáticas y táctiles de estos elementos creaban un efecto escenográfico en el ambiente incluso más potente que el de la exposición anterior, con la salvedad de que se sustituía el vidrio por tela como elemento de separación. El espacio es una impresionante escenografía de contrastes sensitivos, que se ajusta finalmente con la exquisita colocación de unas *cantilever chairs*<sup>23</sup> (sillas en voladizo) cuyas líneas curvas y rectas se adecuaban al diseño general. El Café representa un paradigma de la *soft-architecture* en cuanto a su capacidad para generar efectos espaciales sin la utilización de elementos tectónicos, sino a través de la textura, el movimiento y el color. Parte del trabajo de Petra Blaisse con cortinas, que más adelante, tratará de acercarse a este tipo de experimentos.

23. Realizadas en estructura metálica con asiento y respaldo de mimbre, diseñadas por ambos para las viviendas de Weisenhoff.

Un año más tarde el gobierno alemán cierra la Werkbund a la vez que les encarga a Mies y Reich la organización de su representación dentro de la Exposición Universal de Barcelona de 1928. El conocido Pabellón de Alemania recae en Mies<sup>24</sup>, quien se encarga de la parte arquitectónica manteniendo la idea de Reich de exponer a través de mostrar los materiales construcción. El objetivo de dicho pabellón era que a través de un recorrido trazado el visitante conociera los avances industriales, así como los buenos materiales que existían en Alemania. En su trabajo conjunto del diseño general deciden establecer de nuevo un recorrido fluido bajo un fondo neutro de suelo y paredes de mármol travertino alrededor de una serie de objetos que van apareciendo y que es interrumpido por una serie de quiebros creados por elementos no tectónicos (mobiliario, texturas, cortinas) que configuran las distintas escenografías. Esta configuración espacial formada por varios ambientes, que nos acerca a los pabellones de la exposición de Stuttgart en 1926<sup>25</sup>, es posteriormente repetida en el diseño que realizan de nuevo conjuntamente de la *Casa Tugendhat* de Brno<sup>26</sup> (1929-30) donde de nuevo el elemento unificador vuelve a ser el suelo blanco, continuo de linóleo sobre el que se colocan las paredes, tapices y cortinas que conforman distintos ambientes. La riqueza material de la escenografía es apabullante, con sillas y taburetes escogidos por Lily en intensos en piel verde esmeralda, terciopelo rojo rubí, blanco *vellum*<sup>27</sup> que dan una riqueza sensual a los espacios de la vivienda difícil apreciar en las fotos de época, pero referenciado en textos del momento.

Un último ejemplo interesante en el que se pueden comparar las ideas proyectuales de Mies y Reich<sup>28</sup> es su participación en la exposición *Die Wohnung Unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo, 1930) en Fairgrounds, Berlín, que mostraba los avances en materia de vivienda. Entre

---

24. Aunque para la toma de decisiones y diseño general trabajan juntos, deciden repartirse el programa en dos partes. La primera, y menos conocida, es la exposición en 25 salas de una serie de productos alemanes de la que se encarga Reich principalmente, y la segunda parte, y más conocida, es el Pabellón de Alemania, cuya parte arquitectónica estaba en manos de Mies, quién toma la idea de presentar lo que se quiere exhibir a través de mostrar los materiales de construcción. El sistema de exposición vuelve a ser el mismo que ella había utilizado en 1926, y destacan especialmente la sala de la industria textil y el stand de la empresa Cervecería Heineken.

25. La escenografía completa varios ambientes con un esquema constructivo casi imperceptible y unos materiales “puros”, dejando un regusto a esa Alemania profunda y moderna, racional e irracional, que ellos mismos querían presentar. Una Alemania que Quetglas no ha dejado de asociar con la emergencia del nazismo. Ver QUETGLAS, J. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001.

26. “Grete Tugendhat recuerda como los dos discutían el concepto interior de la Villa Tugendhat, y elegían las telas juntos”. VON VEGESACK, A., y KRIES, M. (Ed.). *Opus cit.* “Grete Tugendhat recalca cuidadosamente fueron seleccionados los materiales y colores para la Casa Tugendhat de Mies de 1930, en Brno, Checoslovaquia: su mobiliario estaba cubierto de lana gris-plateada, cuero verde esmeralda, y terciopelo rojo rubí. Las cortinas contrastaban en seda negra y gris plateada con terciopelo blanco y negro” GÜNTHER, S. *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988, p.27.

27. Ver por ejemplo Schulze, F.: *Opus cit.*, p.170

28. La situación ocurre en 1930, cuando Mies se hace director de la Bauhaus y se rodea de la ayuda de varios de sus amigos, como Lilly Reich que trabajará como directora del taller textil, para luego enseñar en Dessau diseño interior y de mobiliario. A través de sus cargos en la Bauhaus ambos consiguen la oportunidad de trabajar a la vez, aunque por separado en la exposición *Die Wohnung Unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo) en Fairgrounds, Berlín.

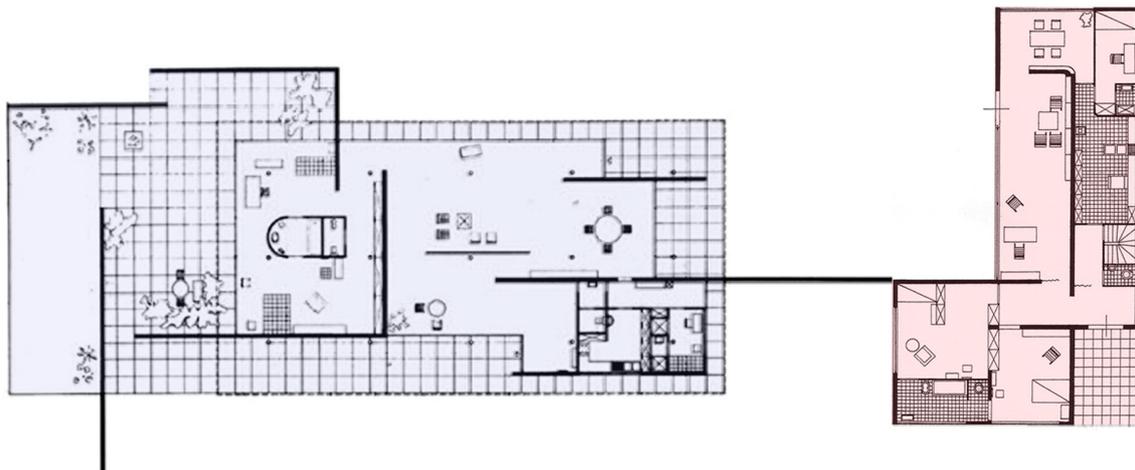


Fig. 3. Imágenes de los dos diseños de vivienda realizados por Lilly Reich (en rojo) y Mies van der Rohe (en azul) y de apartamento mínimo (izq. Mies y dcha. Reich) para la exposición *Die Wohnung Unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo) en Fairgrounds, Berlín, 1930. Imágenes MCQUAIL, M. (Ed.) *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996.

los ejemplos de vivienda unifamiliar situados la planta baja del Pabellón 2 encontramos unidas por un muro las propuestas de Mies y Reich<sup>29</sup>. Analizando ambos proyectos podemos observar como Mies continúa su investigación sobre la relación exterior/ interior mediante la composición de los muros que la configuran, mientras Reich trabaja en una casa más compacta, donde la volumetría exterior es más sencilla y concentra todo el diseño en el interior. En los dos proyectos el espacio fluye sin interrupciones, pero es en la división de sus estancias donde encontramos las diferencias: mientras Mies utiliza los muros y espacios cerrados a modo de elemento de separación, como baños y estancias de servicio, Reich usa el mobiliario, como los armarios en las habitaciones<sup>30</sup>. [fig. 3]

En la planta de la exposición encontramos sus propuestas de vivienda mínima<sup>31</sup> en las que se puede observar una misma preocupación en

29. Cuatro viviendas proyectadas por Hugo Haring, los hermanos Wassili, Hans Luckhardt, Mies van der Rohe y Lilly Reich.

30. Los programas son muy parecidos: un estar, un baño, una cocina, un comedor y las habitaciones; añadiendo la particularidad de que existe una habitación separada para el marido y la mujer, y sin estancia para los niños, tratándose quizá de lo que ellos pensaban como su modelo de apartamento ideal. Es curioso como Lilly para su proyecto coloca en la habitación del hombre mobiliario de Mies: la “silla voladora” de 1927, la cama de 1930 o la mesa también de 1927; mientras que para el de la mujer crea unos muebles propios como son la cama de día (LR610), la mesilla o la silla de comedor (LR120), quizá sea esta la estancia más personal.

31. Donde participaron, a parte de ellos, gente como Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Otto Haesler, Josef Albers, Marcel Breuer y Wasily Kadinsky.

ambos por un espacio libre en un tamaño mínimo pero expresada de un modo distinto: mientras Mies realiza una vivienda mínima en la que los elementos divisorios quedan relegados a los límites, Reich busca una vertebración dirigida por un mobiliario específicamente diseñado que en ocasiones trabaja como muro<sup>32</sup>, como es el caso de un gabinete cocina que al estar cerrado funciona como un armario pero que cuando se abre posee todo el equipamiento de una cocina normal<sup>33</sup>. Es en esta última propuesta que podemos resumir la estrategia de Reich y su forma de entender el decoro. El espacio diseñado está provisto de conexiones intermedias que lo relacionan con nuestro cuerpo, y que deben ser hábilmente dispuestas para integrarlo en él: cortinas de terciopelo y seda, asientos de fino cuero, alfombras de lana natural, todo un universo sensual en el que rendir nuestros sentidos<sup>34</sup>.

### **Situando a Petra Blaisse. *La soft-architecture* como ambiente**

Por otro lado, Petra Blaisse es una artista consecuente con los tiempos en los que nos ha tocado vivir, practicando una espacialidad inmersiva, móvil y de continuo estímulo sensorial. Tras comenzar sus estudios de arte en Londres y Groningen, Petra comenzó su trabajo en el *Stedelijk-Museum* (1978-87) como diseñadora de las exposiciones de fotografía, la arquitectura y diseño, siendo la encargada de realizar la primera muestra de la *Office for Metropolitan Architecture* (OMA). Rem Koolhaas, impresionado por el resultado, comienza a trabajar con Blaisse en el diseño del auditorio del Centro de Danza de la Haya (1987) compartiendo ideas sobre mobiliario, colores y materiales. Con un estrecho presupuesto, Blaisse ideó para este espacio un ambiente en el que las cortinas adquirirían en el oscuro auditorio todo el protagonismo que Koolhaas deseaba a través de utilizar una densa lana aterciopelada gris oscura que buscaba un efecto inesperado sobre un material ya pasado de moda<sup>35</sup>. Asimismo, en cada cortina de 495 m<sup>2</sup> se estamparían unos discos dorados que como brillos punteados se reflejarían sobre el terciopelo azul-agua de las butacas. Como resultado las cortinas se convertirían en “la insignia del edificio” y elemento significativo del espacio escénico. [fig. 4]

---

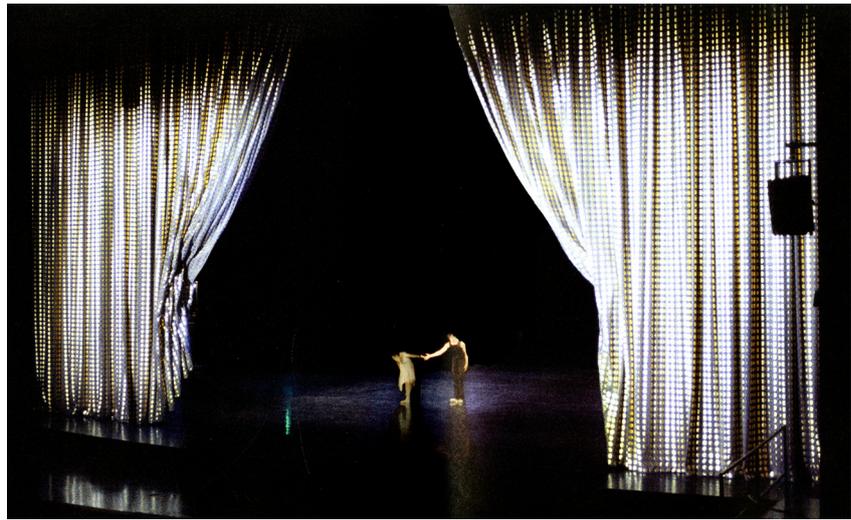
32. Se trata de un apartamento para una pareja casada y otro para una persona sola cuyo programa consiste en: un vestíbulo de entrada, un estar, una habitación, un baño; las piezas de mobiliario se escogen con cuidado, diseñando algunas específicamente, como la cama de día (LR610), la mesa de comedor y la silla (LR120), un escritorio y una estantería.

33. Este diseño de Reich, realizado por Otto Kahn, nos lleva al uso de Mies en su etapa americana del mobiliario como elemento de división y almacenaje, como la cocina que Mies realiza para la casa Farnsworth.

34. Cuando Phillip Johnson visitó esta muestra buscando material para su exposición Internacional Style quedó tremendamente impresionado, seleccionando una de las habitaciones diseñada por Reich para la exposición del MoMa, siendo la única representación de la *soft-architecture*. Debido a esta visita, Philip Johnson encargó ese mismo año la reforma de su apartamento en Nueva York a Lilly y Mies, quedando totalmente fascinado. “*Todavía uso el grupo de asientos que diseñó Lilly para aquel apartamento en la Casa de Vidrio*”, diría Johnson más adelante recordándolo. Ver: HITCHCOCK, H-R.; JOHNSON, P. *The internacional Style. Architecture since 1922*. Nueva York: MOMA, 1932; FILLER, M. Late-blooming Lilly. En: *House beautiful*. Marzo 1996, vol.138, n.3, pp.90-92.

35. Idea que sustituiría la idea inicial de Koolhaas de una pesada cortina metálica.

Fig. 4. Imagen del interior del auditorio del Centro de Danza de la Haya proyectado por el arquitecto Rem Koolhaas donde destacan los brillos dorados de las cortinas diseñadas por Petra Blaisse. BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 66-67.



Comienza aquí un trabajo en colaboración con Koolhaas que continuará en diversos proyectos que veremos a continuación, complementándose en todas las ideas del arquitecto con las inquietudes de Blaisse. Koolhaas, comenta sobre el trabajo de Blaisse que lo interesante es “cómo una decoración o forma de debilidad puede casi dominar con su efecto, y cómo por ello puedo hacer edificios más ásperos, más puros, porque siempre habrá este contrapunto”, a lo que Blaisse responde que “Rem mira en grandes líneas el conjunto, pero si eres jardinero miras los efectos pequeños. Si lo juntas, se une en algo más grande.”<sup>36</sup>

Siguiendo esta búsqueda del engrandecimiento del efecto, Blaisse abre su propia oficina InsideOutside en Amsterdam (1991) donde estudia materiales, desarrolla objetos y crea nuevos ambientes, grandes o pequeños, públicos o privados, que no sólo determinan la experiencia del espacio a través del sonido, la luz, el color y el clima, sino que resuelven complejos problemas técnicos relacionados con la acústica o la iluminación de los edificios. Uno de esos objetos podría ser la *cortina habladora* de forma triangular de 300 m<sup>2</sup> de superficie para el salón actos del Museo *Kunsthal* en Rotterdam (1993). La cortina colgada de una guía elíptica embebida en el forjado tapa el frente lateral de vidrio del salón de actos, y se recoge alrededor de una columna lateral dejando una apariencia de sensual vestido de noche<sup>37</sup>. En su interior alberga una serie de altavoces para el sonido a la vez que su acabado permite proyectar imágenes sobre ella. [fig. 5] Otro de estos objetos podría ser el “calcetín de los sonidos” para la tienda PRADA de Nueva York (2001)<sup>38</sup>. Se trata de un objeto textil con la función proteger y ocultar el sistema de audio

36. Exposición “Movements” en el año 2000 en la Galería Store front Nueva York, US, con trabajos de InsideOutside y Petra en 10 años.

37. La cortina mantiene esos atributos sensoriales de la producción de Blaisse. En su cara hacia el público cuando se despliega es de suave terciopelo negro, mientras que se vuelve de tela de fibras de vidrio coloreadas en plata cuando se recoge, mostrando así un efecto reversible.

38. El concepto de la tienda se basaba en la llamada “ciudad colgada”, formada por una serie de armarios metálicos que se mueven dirigidos por un ordenador a lo largo de unas guías paralelas colocadas en el techo. Dentro de esta idea se presenta el diseño de Blaisse como estructura blanda y suave colgada.

Fig. 5. Imagen de las "cortinas habladoras" diseñadas por Petra Blaisse para el Museo *Kunsthall* en Rotterdam (1993), proyecto del arquitecto Rem Koolhaas. BLAISSE, P.: *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 108.



fig. 6. Imágenes del "calcetín de los sonidos" para la tienda PRADA de Nueva York realizada por Rem Koolhaas (OMA) y Petra Blaisse (2001). BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 122-123.



del almacén y sus posibles reparaciones o modificaciones. El calcetín se hizo de punto de gasa coloreada en plata tejida hasta crear un túnel de 10 x 5 metros. La escala de las puntadas era coincidente con el tamaño de la estructura de metal móvil del edificio. Más allá de condiciones estándar, ambas propuestas solucionan conflictos generados por el propio planteamiento del edificio, proveyendo elementos absolutamente específicos y artesanales.<sup>39</sup> [fig. 6]

39. Este túnel suave-estructurado fue doblado en sí mismo y se colgó como una capa doble sobre la pista-sistema, cubriendo así el racimo de sound-boxes y cables de suelo a techo. Dentro del objeto se instaló una lámpara iluminando hacia arriba el interior, demostrando así la complejidad y la transparencia de la estructura hecha de punto.



fig. 7. Imágenes del trabajo de Petra Blaisse para el proyecto de la Biblioteca de Seattle, E.E.U.U., del arquitecto Rem Koolhaas (OMA, 2004). BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 211.

La evolución del trabajo de Blaisse se ha ido dirigido a su vez hacia “ablandar los límites<sup>40</sup>” entre interior y exterior centrándose en el diseño de la intermediación y los espacios transitorios entre dentro y fuera<sup>41</sup>. Por ejemplo, en la Biblioteca Pública de Seattle (EE. UU., 2004), el paisaje interactúa con la arquitectura a través del uso de cortinas, alfombras y jardines. El paisaje urbano se mezcla con el interior del edificio, y las áreas ajardinadas exteriores entran dentro del edificio como alfombras con fotos de vegetales a gran escala. Por un lado, la biblioteca es rodeada por Blaisse con un amplio jardín formado por una “biblioteca de árboles” que al acercarse al límite del edificio se convierte en una serie de salientes que invitan al visitante a sentarse, protegido y abrigado por una serie de planos que se doblan e inclinan. Estas dobleces funcionan como alfombras de color que intentan romper el límite de la envolvente extendiéndose su interior hacia el jardín externo.

Por otro lado, ya en la entrada del edificio, dos pequeñas mantas vegetales se unen al límite del cristal para ser complementadas en el interior por alfombras con un patrón artificial fabricado con fotografías a grande escala de esas mismas plantas<sup>42</sup>. Estas alfombras impresas con imágenes vegetales que se van introduciendo dentro del espacioso y transparente volumen del edificio, se doblan y superponen para generar una sensación de recogimiento en las distintas salas de lectura, dentro del circuito espiral del edificio que finaliza en la azotea como cubierta vegetal. Este sofisticado tratamiento de los acabados pretende romper de nuevo los límites estableciendo una relación del interior con el paisaje exterior a través de la explotación de distintas reflexiones entre la reproducción artificial de la sensación de lo vegetal. De hecho, la experiencia real de la alfombra vegetal se intensifica con la copia amplificada, el pliegue de la misma, sus reflejos interiores y exteriores en los planos de cristal inclinados, multiplicando y amplificando extraordinariamente los efectos que una misma alfombra verde vegetal podría producir. Blaisse se beneficia de la confusión en el uso de la replica como potenciador de lo sensible, haciendo desaparecer la existencia de un original y una copia, y creando un todo interior-exterior como un ambiente etéreo y sensible<sup>43</sup>. [fig. 7]

40. Publicaciones en las que un diseño novedoso de los jardines abombados entre las casas, un estar oriental o un extraño sillón rojo sorprendieron a muchos lectores de revistas.

41. En palabras de Petra “hay un hilo común de escala, movimiento, luz y estructura. El gran punto es la conexión entre interior y exterior. Los interiores y los exteriores más que coexistir juguetonamente, se desdibujan y chocan, para después recombinarse para formar algo nuevo. Son profesiones totalmente distintas, pese a ello están totalmente conectadas con los papeles que tienen, abra la ventana y el jardín viene adentro, la cortina sale.” BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007. Traducción propia.

42. Ya Ray Eames había hecho algo parecido en su casa, reproduciendo contra la fachada de la casa un panel con los reflejos que los eucaliptos producían sobre el cristal de la casa en sí, confundiendo los reflejos reales y artificiales. Ver Colomina, Beatriz: “Reflections on the Eames House”. En ALBRETCH, D. (ed.). *The work of Ray and Charles Eames. A legacy of invention*. Nueva York: Abrams, 1997, pp. 127-149.

43. Las alfombras reproducen digitalmente una y otra vez los efectos visuales de la vegetación en sí, reproducen la sensación misma intensificada hasta su máximo grado. Tal como ha señalado Peter Eisenman, en la época de la reproducción digital ya no existen el sentido de copia o replica, todo son originales, originales en este caso de la sensación que se produce. EISENMAN, P. *Visions unfolding: architecture in the age of electronic media*. En: *Domus*. Enero 1992, n.734, pp.17-24

fig. 8. Imágenes de las cortinas realizadas por Petra Blaisse para el Centro McCormickdel Campus IIT Illinois Insititute, Chicago (98-2003). BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 312.



Esta misma investigación la aborda en otros trabajos como en el Centro McCormickdel Campus IIT Illinois Institute, Chicago (1998-2003), donde diseña cuatro grandes cortinas de 300 m<sup>2</sup> cada una que sirven para cualificar visual y lumínicamente la fachada oeste del edificio. El proyecto de OMA se impregna de la omnipresente trama dibujada con precisión por el arquitecto Mies Van der Rohe para el conjunto. Son estos dibujos el punto de partida creativo de Blaisse para las cortinas, que utilizan simbólicamente la representación de los árboles que Mies había dibujado en los planos de la ITT, marcando la situación real de los arboles existentes en el campus. Los contornos de las formas de estos árboles se aumentan hasta una escala gigante, e imprimen en colores muy contrastados, blancos y negros, que como sombras de la memoria se dejan ver sobre el edificio desde lejos. Al recogerse en varios puntos, las cortinas dejan ver la reversibilidad de su patrón, el exterior es el negativo del interior, donde las paredes anaranjadas y brillantes, con impresiones holográficas, varían su intensidad según la situación del observador. Cuando se extienden hacia el exterior, sin embargo, provocan un juego de reflejos con el paisaje mientras que en el interior hacen eco de los árboles que rodean al edificio y aluden al origen del campus. En este sentido, la memoria y su representación se unen a este juego de reflexividades, ya practicado en la biblioteca de Seattle, complejizando aun más sí cabe las ambiciones intensificadoras de Blaisse. [fig. 8]

Este trabajo con las cortinas como elementos para desdibujar los límites de la arquitectura es utilizado por Blaisse en la Exposición "Movements" que la galería Storefront de Nueva York le dedica en el año 2000 recopilando 10 años de sus trabajos con InsideOutside. La galería, diseñada en 1982 por los arquitectos Steven Holl y Vito Acconci, tiene en su fachada una serie de paneles pivotantes que permiten que el interior de la galería se conecte con el exterior, pero que a la vez limitan la zona de visualización interior ya de por sí estrecha. Así que de manera estratégica Blaisse coloca sus trabajos adheridos a la cara exterior de los paneles, aprovechando la mayor cantidad de superficie, y colocando una dramática cortina de 12 metros de alto formada por tres capas superpuestas de red plástica transparente. Estas redes, normalmente usadas en la agricultura, se tiñen de un color distinto cada una, y al unir las producen una gran cantidad de combinaciones que convierten al edificio en una especie de

enigmático salón urbano. Para aumentar el carácter de *dentro/fuera se* colocan en la acera unas almohadillas desde las que brota la hierba -como en los animales domésticos gigantes de Chia- y unas hojas de Mylar que adornan las paredes y reflejan la luz del sol invitándola a entrar. Ya en el interior se muestran parte de las cortinas de su trabajo para los teatros y los salones de conciertos. Colgadas en el umbral y con altavoces estéreos llenan el cuarto de sonidos rítmicos acompañando a las cortinas que se abren y que se cierran, como un elemento acústico que evoca al mar. Un conjunto de efectos que pueden resumir lo que Blaisse habla al principio: La sensualidad, el límite interior y exterior es aprovechado para aumentar los efectos multisensoriales, crear un ambiente mágico, flexible, mostrándose como un auténtico manifiesto de su forma de trabajar.

### Conclusiones

Como se ve en los trabajos de ambas diseñadoras los resultados de edificios, en sí ya complejos arquitectónicamente, se ven influenciados por sus elementos ligeros o arquitecturas blandas que cambian completamente la percepción de sus espacios. Edificios como el Pabellón de la exposición Internacional de Barcelona, que fascinó a la arquitectura europea de varias generaciones de arquitectos, cambió su carácter completamente cuando se reconstruyó en 1984 dejando ver los colores originales que Reich y Mies había pensado, colores que en los planos y fotos de época en blanco y negro no se podían apreciar. A pesar de la “adorniana” o “barthiana” predilección por el blanco y negro como expresión más elevada, el color, el movimiento y el decoro participaron brillantemente de la modernidad, aportando una forma más dinámica y sensual de entender la arquitectura, tal y como demostró Lilly Reich.

La historiografía no había sido justa con este tipo de arquitectura. Es por eso por lo que cuando Alison y Peter Smithson visitan el pabellón<sup>44</sup>, que conocían perfectamente a través de los referentes de su época de estudiante, se llevan una enorme sorpresa ante la gran cantidad de reflejos, sensaciones y texturas que aparecieron ante ellos. En sus reflexiones, unidas a sus estudios sobre las casas Wolf (1926) y Lange (1928)<sup>45</sup>, nos llevan a pensar que el papel determinante que Reich tuvo en la evolución de la obra de Mies, y como su relación con ella es lo que hace posible que su obra evolucione, cambiando totalmente su manera de concebir los materiales dentro del sistema cons-

---

44. Visitaron el pabellón hacia 1985 buena prueba de ello son las fotografías que aparecen en el libro *Cambiando el arte de habitar*. SMITHSON, A., y SMITHSON, P. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp 35, 36, 37 y 152.

45. “Y hay algo más que no resulta fácil de describir: Mies consideraba a los materiales como un lujo como, por ejemplo, la superficie enlucida y plana del muro de las viviendas de Afrikanischestrasse (1925) resalta la esencia del enlucido como tal y desempeña su función de tal modo que lo corriente adquiere una especie de dignidad. Y, después de la poco característica casa Wolf (1926), cuyos ladrillos son casi “sexys”, el ladrillo de la casa Lange, en Krefeld (1928), es tan ladrillo como lo puede ser un ladrillo: austero, puritano, absoluto, representativo de las actitudes de Mies antes y después de la Weissenhofsiedlung. [...] El lujo reside en el hecho de ser consciente de la esencial objetualidad del ladrillo, y esta fachada en particular está diciendo “y esto es todo lo que vas a conseguir”; una calidad que se percibe de manera obvia en el travertino/mármol/lamina de cromo (níquel)/seda salvaje de las primeras obras y en la casa Tugendhat. Mies ha sido sorprendentemente constante con esta actitud.” Ibid. pp.16-17.

tractivo desde que comienzan a trabajar juntos. A partir de entonces, los objetos del pabellón, como cortinas, escultura y mobiliario, son tan importantes como los elementos tectónicos, ya que la unión intensa y determinante en un potentísimo todo es el objetivo del trabajo.<sup>46</sup>

La aspiración de Blaisse sin embargo es muy diferente, aunque los medios podrían ser comparables. En la Biblioteca de Seattle Blaisse y Koolhaas intentan resolver los límites entre exterior e interior, en un mundo público en el que interior y exterior parecen ya haberse disuelto. Por eso Blaisse trabaja a ambos lados del edificio como un todo continuo de jardines y alfombras. Manteniendo ese objetivo conjunto de recrear la experiencia primaria de sentarse en un césped a leer un libro, las alfombras de grandes patrones vegetales en las salas de lectura, multiplicadas por los reflejos y transparencias de los jardines exteriores, nos llevan a ese recuerdo que muchos tenemos, y a la vez nos establece una relación entre la escala humana y escala inmensa del edificio. Todo ello llevado a un punto imposible, mágico.

Lilly Reich crea una escenografía que encierra un determinado espíritu y forma de vida moderna, Petra Blaisse expande los ambientes de la arquitectura invadiendo el espacio público introduciendo lo público en los interiores y acercando la escala humana a la gran escala arquitectónica o *bigness*<sup>47</sup>, y a la vez. Ambas experiencias evocan los sentidos como mecanismo de acción, y no sólo se limitan a la vista o la percepción espacial, sino que nos hacen necesarios el sonido o el tacto para poder comprenderlos completamente. Tras muchos años de una arquitectura sesgada por una visión tectónica y objetual, la *soft-architecture* nos evidencia ese *alter ego* al que la arquitectura tradicional siempre aspiró pero que nunca llega a alcanzar, esa envoltura más cercana, móvil y táctil que todos llevamos con nosotros casi intuitivamente, pero que la arquitectura por sí misma no nos puede ofrecer. Es entonces cuando la *soft-architecture* se presenta como una disciplina complementaria, necesaria e incluso autónoma, donde la promesa de la ensoñación intangible se puede recobrar de una manera sensible.

---

46. Una evocación muy de acuerdo con el momento de Mies y Reich, la del espíritu de Alemania: sus paisajes, su industria, su sentido de la elegancia y su actividad artística. Se trata de configurar unas escenografías que nos transmitieran lo que ellos entendían que era el alma de su país y con ello producir lo moderno. No quiero confundir amor a su país con el nacionalsocialismo. Como se sabe los nazis no permitieron tanto a Mies como a Lilly que continuaran con su actividad en la Bauhaus, lo que llevó a Mies al exilio. Aun así, José Quetglas ya ha dejado caer entre líneas esta componente política, que anunciaba un inevitable desastre.

47. Se hace aquí referencia al concepto de *bigness* que define Rem Koolhaas en 1995 y que desarrollo en algunos de los proyectos aquí mencionados. KOOLHAAS, R. *Bigness and the Problem of Large*. En OMA, KOOLHAAS, R. y MAU, B. S. *M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995, pp. 494-516

## Bibliografía

- ALBRETCH, D. (ed.). *The work of Ray and Charles Eames. A legacy of invention*. Nueva York: Abrams, 1997. ISBN: 9780810992320
- AMBASZ, E. (Ed.). *Italy the New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: MOMA, 1973. Catálogo de la exposición celebrada en 1972. ISBN: 9780870703942; 9780870703935
- BANHAM, R. Design by choice. En: *Architectural Review*. Julio 1961, Vol. 130, n. 773, pp. 43-48
- BANHAM, R., y SPARKE, P. (Ed.). *Design by Choice*. Londres: Academy Editions, 1981. ISBN: 0847803848; 978-0847803842
- BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007. ISBN: 9789056624538
- EISENMAN, P. Visions unfolding: architecture in the age of electronic media. En: *Domus*. Enero 1992, n. 734, pp. 17-24
- ESPEGEL, C. *Heroínas del Espacio*. Buenos Aires: Nobuco, 2007.
- FANELLI, Giovanni y GARGIANI, Roberto. *El principio del revestimiento : prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 1999.
- FILLER, M. Late-blooming Lilly. En *House beautiful*. Marzo 1996, vol. 138, n. 3, pp. 90-92.
- GONZÁLEZ DE CANALES RUIZ, F. *Experimentos con la vida misma*. Barcelona: Actar, 2013. ISBN 978-84-92861-66-8.
- GÜNTHER, S. *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988. ISBN: 342102930X; 9783421029300
- HITCHCOCK, H.-R., y JOHNSON, P. *The internacional Style. Architecture since 1922*. Nueva York: MOMA, 1932. ISBN: 9780393003116
- KOOLHAAS, R. Bigness and the Problem of Large. En OMA, KOOLHAAS, R. y MAU, B. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995, pp. 494-516.
- LANGE, C. *Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich: furniture and interiors*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- LAVIN, S. *The Flash in the Pan and Other Forms of Architectural Contemporaneity*. London: AA Publications, 2015. ISBN: 9781907896323
- MCQUAIL, M. (Ed.). *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996. ISBN: 0810961598; 978-0810961593
- MILGROM, M. A softening of the edges: OMA Earth Mother Petra Blaisse makes curtains and gardens to temper the Koolhaas chill. En: *Metropolis 200*. Abril 2001, n. 8, pp. 84-89,100-101.
- QUETGLAS, J. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001. ISBN 978-84-95273-52-9
- SCHULZE, F. *Mies van der Rohe: a critical biography*. London / Chicago: University of Chicago Press / Mies van der Rohe Archive of the Museum of Modern Art, 1985. ISBN: 9780226756004
- SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas. Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Aspiazu, 2013.
- SMITHSON, A., y SMITHSON, P. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. ISBN: 9788425218361.
- STRATIGAKOS, D. A women's Berlin. How female patrons and Architects in Imperial Germany re-gendered the City. En: BINGAMAN, A., SANDERS, L., ZORACH, R. (Eds.). *Embodied Utopias. Gender, social change and the modern metropolis*. London, New York: Routledge, 2002, pp.139-155. ISBN: 9780415248143
- STRATIGAKOS, D. *A Women's Berlin: Building the Modern City*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008. ISBN: 9780816653232
- VON VEGESACK, A., y KRIES, M. (Ed.). *Mies van der Rohe: architecture and design in Stuttgart*. Barcelona, Brno, Weil: Vítro Design Museum / Skira Editore, 1998. ISBN: 9788881183951
- ZUKOWSKY, J. (Ed.). *Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples*. New York, Chicago: Rizzoli / The Art Institute of Chicago, 1986. ISBN: 9780847807710

