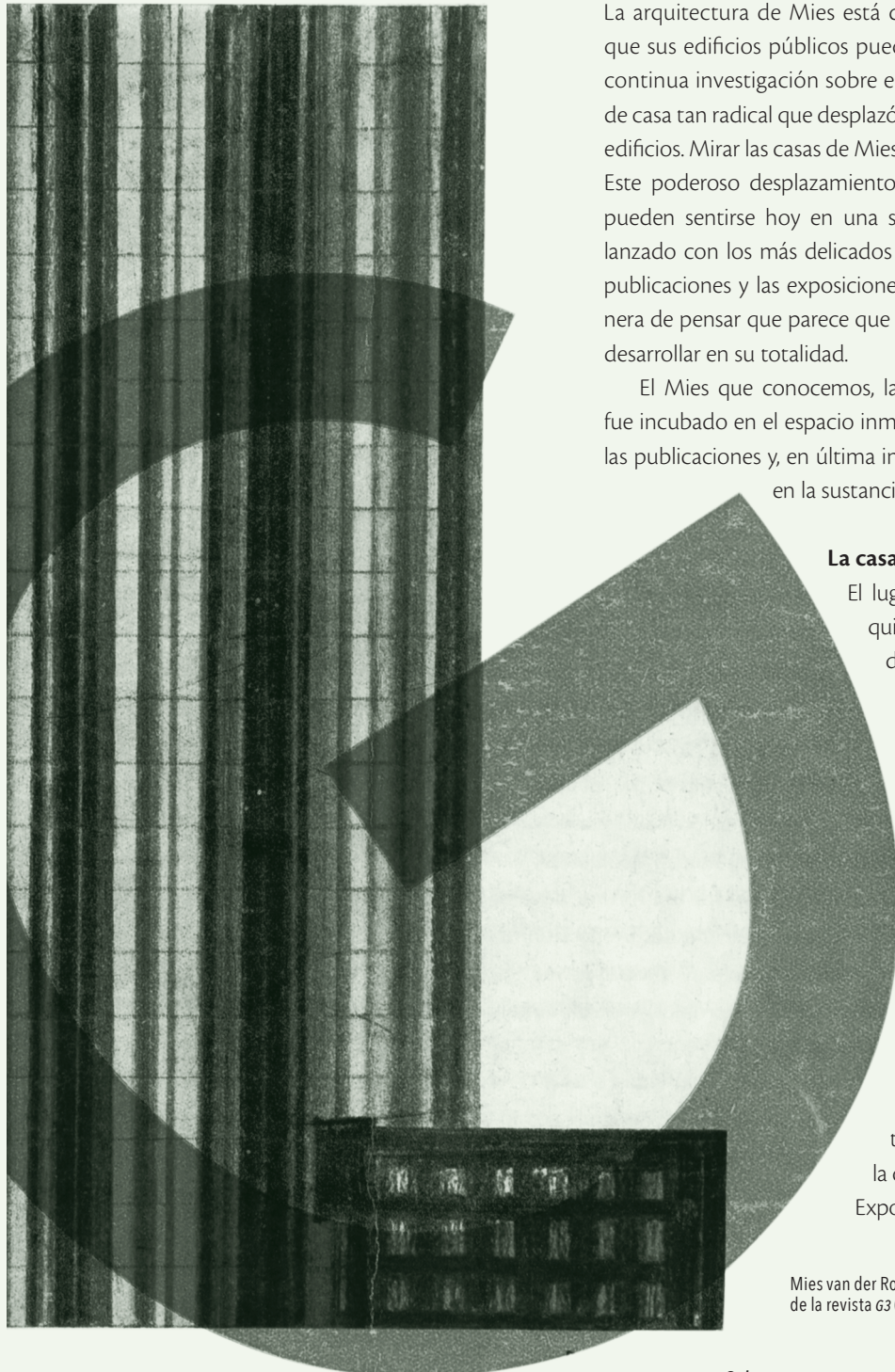


# Mies's house: exhibitionism and collectionism

## La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo

investigación — Beatriz Colomina  
pp. 4-19



La arquitectura de Mies está dominada por la idea de la casa, al grado que sus edificios públicos pueden entenderse como extensiones de una continua investigación sobre ella. De hecho, Mies desarrolló un concepto de casa tan radical que desplazó los supuestos que regían todos los tipos de edificios. Mirar las casas de Mies es mirar un cambio radical en arquitectura. Este poderoso desplazamiento de las tradiciones, cuyos efectos todavía pueden sentirse hoy en una serie de réplicas sísmicas continuadas, fue lanzado con los más delicados materiales e insinuaciones. Mies utilizó las publicaciones y las exposiciones efímeras para emprender una nueva manera de pensar que parece que a él mismo le sorprendió y le llevó décadas desarrollar en su totalidad.

El Mies que conocemos, la célebre figura del Movimiento moderno, fue incubado en el espacio inmaterial de las exposiciones temporales y de las publicaciones y, en última instancia, absorbió la lógica de la exposición en la sustancia misma de la arquitectura.

### La casa de exposición

El lugar que ocupa Mies en la historia de la arquitectura, su papel como uno de los líderes del Movimiento moderno, fue instaurado mediante una serie de cinco proyectos, ninguno de ellos construido (e incluso no construibles, pues no llegaron a ese grado de desarrollo), que hizo públicos a través de exposiciones y publicaciones durante la primera mitad de la década de 1920: su propuesta para el concurso de rascacielos en Friedrichstrasse de 1920, expuesto en el Ayuntamiento de Berlín; el rascacielos de vidrio de 1922 producido para la Grosse Berliner Kunstausstellung (la Gran Exposición de Arte de Berlín); el edificio de oficinas de concreto de 1923; la casa de campo de concreto y la casa de campo de ladrillo, presentadas en las Exposiciones Artísticas de Berlín de 1923 y 1924,

Mies van der Rohe, representación gráfica de Rascacielos de Cristal, en la portada de la revista *G3* (junio 1924)

respectivamente. Después de Berlín, los proyectos se presentaron de nuevo en una serie de lugares, incluyendo la exposición comisariada por Walter Gropius, Internationale Architekturausstellung (Exposición de Arquitectura Internacional) celebrada en el Bauhaus de Weimar, y la exposición De Stijl organizada por Theo van Doesburg en la galería L'Effort Moderne de París, y se publicaron en una larga lista de revistas de vanguardia y profesionales, como *Frühlicht*, *G*, *Journal of the American Institute of Architects*, *Merz*, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* y *L'Architecture Vivante*, al igual que en numerosos libros sobre arquitectura en la década de 1920.

Los primeros textos de Mies también fueron escritos en relación con estos proyectos. Su primer artículo, "Hochhäuser" ("Rascacielos", 1922), se publicó en el primer número de *Frühlicht*; "Bürohaus" ("Edificios de oficinas", 1923) en el primer número de *G*, acompañando al proyecto de Edificio de oficinas de concreto; y "Bauen" ("Constuir", 1923), escrito en colaboración con Han Richter, editor de *G*, apareció enmarcando la casa de campo de concreto en el segundo número de esa misma revista. En aquellos años, Mies escribió un total de siete artículos que contribuyeron de una manera significativa a la creación de su personaje.

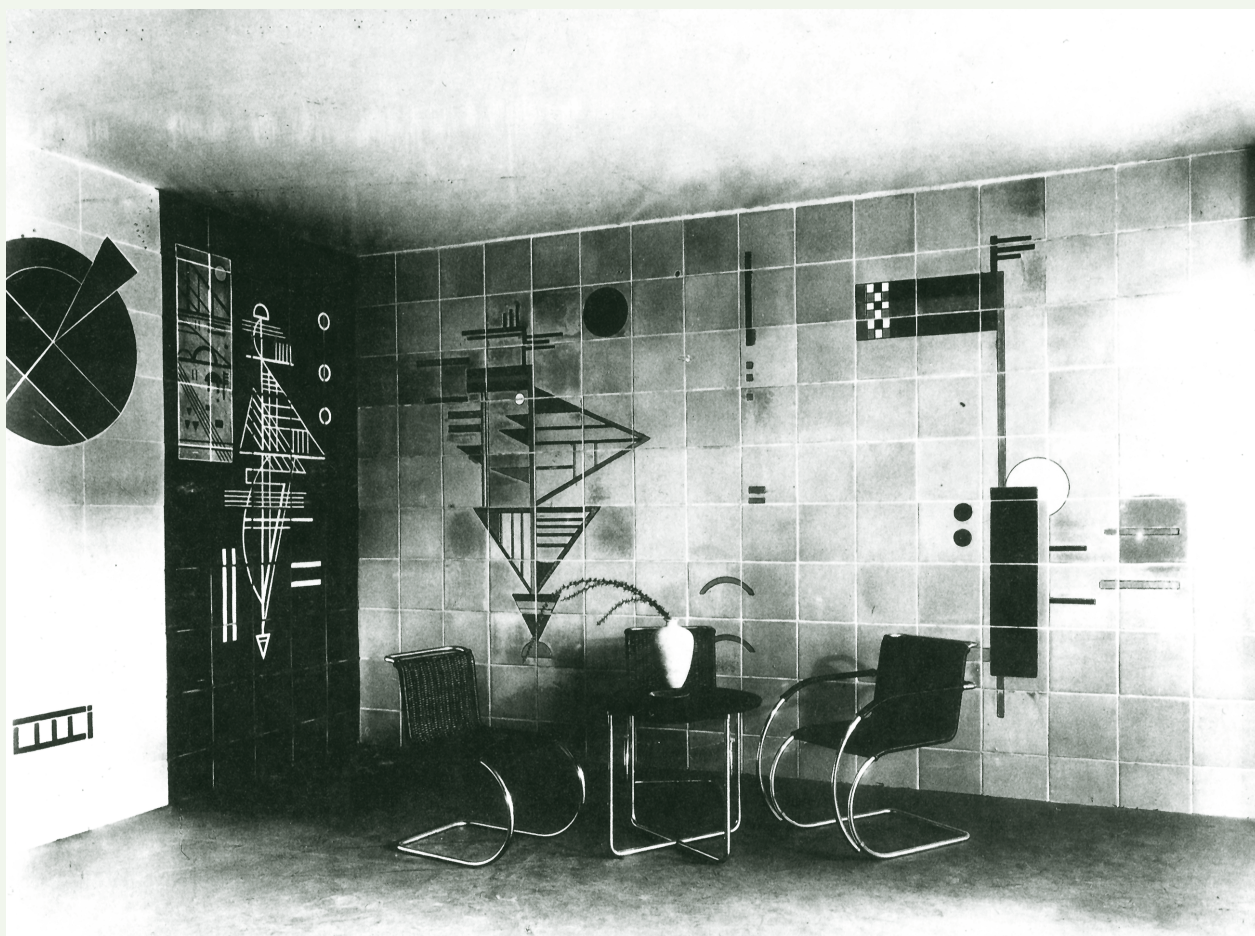
Fue también alrededor de 1920 cuando Mies se separó de su mujer y de su hija para dedicarse plenamente a la arquitectura, cambió su nombre a Miës van der Rohe, añadiendo el apellido de su madre, Rohe, junto con la denominación holandesa "van der". Según Sandra Honey, "por entonces lo holandés se exaltaba mucho en Alemania". Otros críticos han sugerido que él esperaba que sonara parecido al alemán "von", con sus matices aristocráticos; incluso añadió la diéresis a la "e" de Mies (que en alemán se pronuncia mis) para que se deshiciera el diptongo, pues en alemán *mies* significa "feo, malo, ordinario, pobre, miserable";<sup>1</sup> evidentemente, Mies no quería que ninguno de estos atributos se asociara a su obra. Su proyecto para el concurso de la Friedrichstrasse ya lo firmaba como Miës van de Rohe. Asimismo, a mediados

de la década de 1920 se había asegurado una fuerte posición dentro de las principales asociaciones de arte y de arquitectura de Alemania: Werkbund, Novembergruppe, Bund Deutscher Architekten (bDA) y Der Ring. Todos los aspectos de su vida y obra, de su autorrepresentación y teorización fueron reconstruidos durante los años de estos cinco proyectos experimentales.

Precisamente estos cinco proyectos, esta "arquitectura de papel", junto al aparato publicitario que los rodeaban, hicieron de Mies una figura histórica. Las casas que había construido hasta el momento, las cuales continuaría desarrollando durante esos mismos años, no lo hubieran llevado a ninguna parte. Si bien un crítico se había fijado en la casa Riehl de 1907, y ésta se publicó en las revistas *Moderne Bauformen* e *Innen Dekoration*, entre los un tanto modestos artículos de 1910 que informaban sobre esta casa y su artículo de 1922 publicado en *Frühlicht*, donde presentaba el rascacielos de vidrio, nada más de la obra de Mies aparece en ninguna publicación.

¿Podríamos atribuir este silencio a la ceguera de los críticos de arquitectura de entonces, como parecen insinuar algunos historiadores? La postura de Mies al respecto es muy clara. A mediados de la década de 1920, Mies destruyó los dibujos de la mayor parte de su obra anterior, y construyó de este modo una "imagen" muy precisa de sí mismo, de la que se había borrado toda incoherencia, todo paso en falso<sup>2</sup> (nótese el paralelismo con Adolf Loos, quien destruyó todos los documentos de sus proyectos cuando dejó Viena para instalarse en París en 1922; y con Le Corbusier, quien excluyó todas sus primeras casas en La Chaux-de-Fonds de su *Ouvre complète*). Todavía en 1947, Mies no permitió que Philip Johnson publicara la mayor parte de sus primeras obras en la monografía que estaba preparando como catálogo de la primera exposición, "retrospectiva exhaustiva", sobre la obra de Mies en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA, y que constituiría el primer libro sobre Mies. "No resulta suficiente como declaración", se supone que dijo Mies acerca de los dibujos de un proyecto temprano de una casa que





Wassily Kandinsky, Music Room en la Deutsche Bauausstellung

Johnson quería incluir en la exposición.<sup>3</sup> Mies excluyó de su exposición todas sus primeras y más tradicionales obras anteriores a 1924, a excepción de su proyecto no construido para la villa Kröller-Müller (1912-1913).

Tres décadas después, en ocasión de la tercera edición de su libro sobre Mies, le preguntaron a Philip Johnson en una entrevista cómo habría hecho el libro entonces, Johnson respondió: "Sobre todo, investigaré [...] la brusquedad con lo que Mies pasó de lo que había estado haciendo previamente al rascacielos de vidrio de 1921".<sup>4</sup> Una pista fundamental del repentino cambio de dirección de Mies la proporcionó Sandra Hone quien escribió que el momento crucial se produjo cuando Walter Gropius rechazó exponer el proyecto de Mies para la villa Kröller-Müller en su Ausstellung für unbekannte Architekten (Exposición de arquitectos desconocidos) de 1919.<sup>5</sup> Según Mies, Gropius le dijo: "No podemos exponerla; buscamos algo completamente diferente".<sup>6</sup>

El fracaso que supuso esta casa, un proyecto por el que sentía tanto apego como para incluir-

lo en la exposición del MoMA de 1947, o el trauma de ese rechazo, estimularon a Mies a llevar a cabo un cambio fundamental en su obra.

Excluido de una exposición dedicada a una sensibilidad emergente, Mies comenzó a proyectar directamente para las exposiciones; al hacerlo, revolucionó su trabajo. Los concursos, las exposiciones y las publicaciones de principios de la década de 1920 no sólo ofrecieron a Mies la oportunidad de presentar sus primeros proyectos modernos, sino que éstos fueron modernos precisamente porque se produjeron para dichos contextos. El lugar de la exposición se convirtió en su laboratorio.

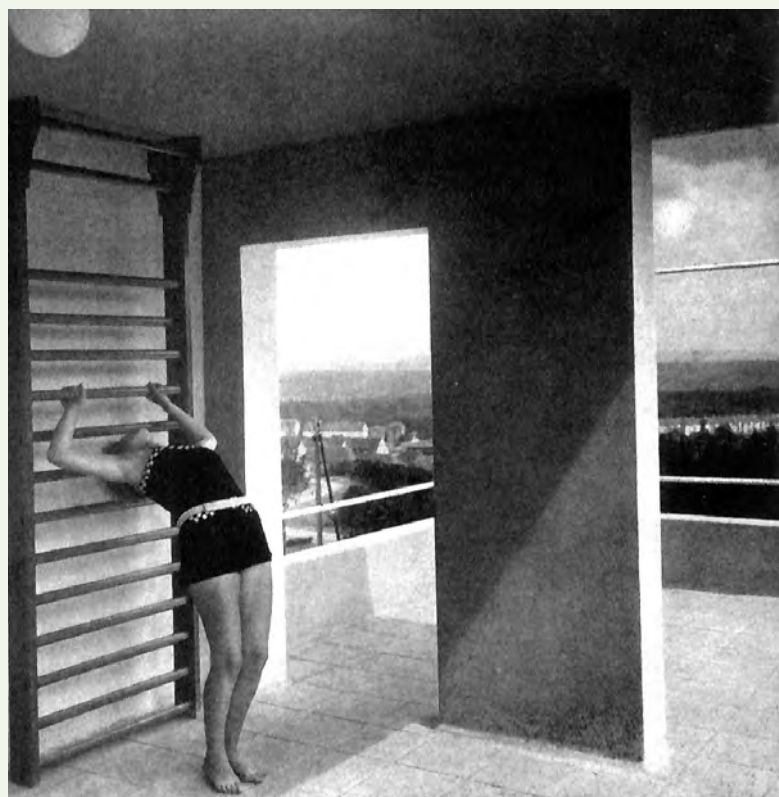
La obra de Mies es un caso clásico de un fenómeno más amplio. La arquitectura moderna no se hizo "moderna" tal como se entiende habitualmente, mediante el uso de vidrio, acero o concreto armado, sino al involucrarse con los medios de comunicación: publicaciones, concursos y exposiciones. Los materiales de comunicación se utilizaron para reconstruir la casa, literalmente en el caso de Mies. Lo que habían sido una serie

de proyectos domésticos bastante conservadores, cons-truidos para clientes reales (las casas Riehl, Perls, la villa Krölller-Müller, o las casas Werner y Urbig) se convirtieron, en el contexto de la Gran Exposición de Arte de Berlín y de las revistas *G*, *Frühlicht*, etcétera, en una serie de mani-fiestos de arquitectura moderna.

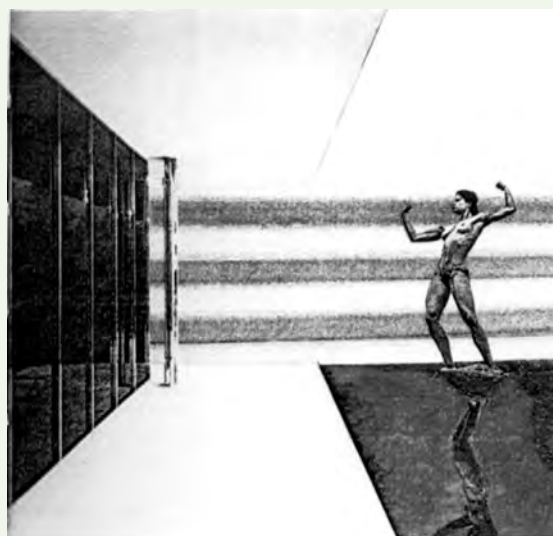
No sólo eso; además en Mies puede verse, quizá como en ningún otro arquitecto del Movimiento moderno, un verdadero caso de esquizofrenia entre sus proyectos de casas "publicadas" y lo que desarrolló para sus clientes. Todavía en la década de 1920, al mismo tiempo que de-sarrollaba sus proyectos más radicales, Mies construyó casas tan conservadoras como la casa Eichstaedt (1921-1923) en un suburbio de Berlín y la Mosler (1924-1926) en Potsdam. ¿Podemos echar la culpa de estos proyectos al gusto conservador de los clientes de Mies? Georg Mosler era un banquero, y se dice que la casa era un reflejo de sus gustos; sin embargo, cuando en 1924 el historiador del arte y artista constructivista Walter Dexer, quien tenía mucho interés en la arquitectura moderna y la apoyaba,<sup>7</sup> encargó a Mies que le hiciera una casa, Mies fue incapaz de proponer la casa moderna que deseaba el cliente en el plazo acordado. Como daba una excusa tras otra, la fecha de entrega se pospuso en repetidas ocasiones y Walter Dexer acabó encargando el proyecto a otro arquitecto. De hecho, no fue hasta 1927 que Mies fue capaz de romper con la tradición, cuando consiguió utilizar una estructura de acero y construir paredes no portantes en su edificio de viviendas en la Weissenhofsiedlung. Durante un largo periodo de tiempo, pues, existió una enorme distancia entre la arquitectura fluida de los proyectos publicados de Mies y su lucha por encontrar las técnicas apropiadas para produ-cir dichos efectos en la forma construida.

Durante muchos años literalmente intentó alcanzar el nivel de sus publicaciones. Quizá ésta sea la razón por la que trabajó tan duro para perfeccionar una sensación de realismo en la representación de sus proyectos; por ejemplo, en el fotomontaje del rascacielos de vidrio con coches circulando por la Friedrichstrasse de Berlín.

No es casualidad que Mies consiguiera finalmente alcanzar sus expectativas en el contexto de los edificios construidos a escala 1:1 para las exposiciones. Las pro-puestas más extremas e influyentes en la historia de la arquitectura moderna fueron construidas en el contex-to de exposiciones temporales. Piénsese en la Glashaus de Bruno Taut (el pabellón para la industria del vidrio de la Exposición del Deutsche Wekbund en Colonia, 1914), el pabellón de la revista *L'Esprit Nouveau* en París (1925) de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, el pabellón de la urss de Konstantín Mélnikov en París (1925), la casa del futuro (1956) de Alison y Peter Smithson, etcétera.



Mujer haciendo ejercicio en la terraza de la casa de Richard Döcker en la Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927



OMA, casa Gimnasio, Trienal de Milán, 1985





Dentro de esta tradición de experimentar en las exposiciones, la casa constituye el tema clave. Para los arquitectos, la casa tiene el atractivo del experimento. En situaciones de menores dimensiones, más compactas y controladas, se hace posible la especulación. La casa se convierte en un laboratorio de ideas y, por esta razón, quizá en el único lugar posible para la producción artística que le da al arquitecto; el resto no es más que infraestructura decorada. En el siglo xx la casa no fue simplemente una tipología más, sino el vehículo más importante para la investigación de las ideas arquitectónicas. Si el siglo xix no puede pensarse sin sus edificios públicos, el teatro, la ópera, la bolsa de valores y el museo, todo el siglo xx, de principio a fin, estuvo obsesionado con la casa. Desde Frank Lloyd Wright y Adolf Loos, hasta Peter Eisenman, Frank O. Gehry y oMA (Office of Metropolitan Architecture), prácticamente todos los arquitectos del siglo xx elaboraron sus ideas arquitectónicas más importantes a través de las casas.

Si la casa era el laboratorio de las ideas y la exposición el lugar para los proyectos más experimentales, la exposición de casas actuaba como la avanzada, con los arquitectos más radicales intercambiando propuestas y contrapropuestas en un debate continuo que discurrió durante todo el siglo. Mientras en una exposición de arquitectura las maquetas y los dibujos son el lenguaje que los arquitectos utilizan para hablar con otros arquitectos,

en la exposición de casas construidas los arquitectos logran comunicar el mensaje a un público más amplio. Un ejemplo del primer tipo de exposiciones fue la extraordinariamente influyente exposición De Stijl, celebrada en la galería L'Effort Moderne de París en 1923, donde se expusieron las innovadoras maquetas de casas de Theo van Doesburg y Cornelius van Esteren, maquetas cuya influencia todavía resulta patente.

Un ejemplo del segundo tipo fue el pabellón de la revista *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, una unidad de su proyecto de las Immeuble Villas construidas para la Exposition des Arts Décoratifs de París en 1925. La exposición De Stijl se celebró en lo que actualmente llamaríamos una galería comercial, con un público de expertos; mientras que la segunda se celebró en una enorme feria abierta al público. Con el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, la casa en sí misma se convirtió en material de exposición. El espacio de la exposición y lo expuesto eran la misma cosa.

Mies explotó completamente ambas oportunidades. Por un lado, en la exposición De Stijl, donde él fue el único arquitecto no holandés invitado, Mies expuso las maquetas y los dibujos de sus casas de campo de concreto y de ladrillo. Por otro, Mies fue el director de la quizá más influyente exposición de casas construidas, la Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927), un pequeño barrio residencial a las afueras de la ciudad, con sus calles e iluminación, su paisajismo y su mobiliario urbano, y

con casas proyectadas por muchos de los arquitectos internacionales más progresistas del momento.<sup>8</sup>

La Weissenhofsiedlung formaba parte de una exposición aún mayor, *Die Wohnung* (La vivienda), organizada por el Deutsche Werkbund, que abarcaba todos los aspectos de la casa, desde el equipamiento de la cocina hasta las técnicas y los materiales de construcción.

En la Deutsche Bauausstellung (Exposición Alemana de la Construcción) de Berlín de 1931, cuyo tema era *Die Wohnung unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo), se construyeron maquetas a escala 1:1 de casas y apartamentos en el interior de un edificio. Nada más entrar en el gran *hall* de la exposición, los visitantes se enfrentaban a casas construidas por los hermanos Hans y Wassili Luckhardt, Hugo Häring, Mies van der Rohe y Lilly Reich, las cuales ocupaban la parte central del espacio. Alrededor de éste había una franja continua de apartamentos modelo y estancias de Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Marcel Breuer, Otto Haesler, Karl Voelker y Vasili Kandinsky; y, en un altillo perimetral, Lilly Reich diseñó una exposición de materiales. Esta estratificación de materiales, estancias y edificios, con la obra de Mies van der Rohe y Lilly Reich ocupando el centro y el perímetro, proporcionó un espacio experimental aislado para volver a pensar exhaustivamente sobre la casa.

Mies van der Rohe y Lilly Reich constituyen un ejemplo particularmente bueno de cómo los arquitectos utilizan las exposiciones para producir su obra más experimental. En la Exposición Alemana de la Construcción de Berlín, ambos construyeron casas en el *hall* principal, unidas por un muro que se prolongaba desde el corazón de la casa de Mies hasta el de la de Reich. Reminiscente de los muros que se deslizaban hacia el infinito en la casa de campo de ladrillo, este cordón umbilical puede quizá un día ofrecer una pista sobre la enigmática relación entre Mies van der Rohe y Lilly Reich. Una vez más, Mies fue capaz de lograr uno de sus espacios más radicales en el contexto de una exposición.

A su vez, la exposición permitió a Lilly Reich construir una casa por primera y única vez en su carrera. La casa de Reich fue muy austera, pero utilizó tejidos, texturas y colores sensuales para definir los espacios, de manera similar a lo que ya había experimentado en sus proyectos de exposiciones.<sup>9</sup>

De hecho, tanto Mies como Reich extendieron repetidamente el concepto de exposición al de la casa. Cuando la industria alemana del vidrio les encargó una exposición de sus productos para la exposición *Die Wohnung* de Struttgart, convirtieron su *Glas Raum* (Sala de Cristal) en una casa, un espacio fluido subdividido en comedor, sala de estar y sala de trabajo mediante paredes exentas de vidrio. La ilusión de un techo se produjo colocando unas bandas de telas tensadas; los suelos se recubrieron con zonas de linóleo blanco, gris, rojo y negro que producían sensación de movimiento, puesto que no coincidían con la división de las salas; las paredes eran de vidrio grabado al ácido, vidrio transparente y vidrio opaco de color gris; las sillas estaban forradas de gamuza blanca y de cuero negro, y la mesa de centro era de madera de palo de rosa.<sup>10</sup> Incluso se producía cierta sensación de exterior al colocar unas plantas y un busto femenino al otro lado de una de las paredes de vidrio. Esta estrategia anticipa la obra más famosa de Mies: el Pabellón de Barcelona.

Cuando Mies recibió el encargo de construir el Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, preguntó al Ministerio de Asuntos Exteriores alemán qué tenía que exponerse, a lo que le respondieron: "No tiene que exponerse nada, el propio pabellón será la exposición."<sup>11</sup>

Ante la ausencia de un cliente o de un programa tradicional, Mies fue capaz de llevar su obra hacia nuevos límites, y de este modo emergió uno de los edificios más influyentes del siglo xx. Una vez más, Mies y Reich, quien también colaboró en el

Interior de la casa Lange, Krefeld, 1927-1930. Publicado en *Museum der Gegenwart*, 1,4, The Museum of Modern Art Library, Nueva York, 1930-1931, LI 402 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, 2008



proyecto, aprovecharon la oportunidad para construir una protocasa. El espacio fluido del pabellón estaba definido por la colocación estratégica de materiales sensuales y constituía la continuación de las investigaciones que habían arrancado en la casa de campo de ladrillo y en la sala de cristal de Stuttgart. Incluso la estatua de esta última reaparece, como también lo hará en la Exposición Alemana de la Construcción en Berlín dos años más tarde, donde continuó el experimento. Lo significativo de la casa de Mies para la exposición de Berlín es que desarrolló el Pabellón de Barcelona para un uso específicamente doméstico, al tiempo que intimaba con sus casas patio no construidas de la década de 1930; en este sentido, se trata de una casa fundamental.

Con el tiempo, el experimento caería en otras manos, como sucedió cuando, en la Trienal de Milán de 1985, OMA construyó su casa gimnasio (Body Building House), un pabellón de Barcelona “doblado” para que encajara en el solar curvo que se les había asignado dentro del edificio de la exposición:

Para entonces, fóbicos sobre el deber de mostrar, decidimos incorporar nuestra resistencia en una exposición. Por aquella época, en Barcelona se estaba construyendo un clon del pabellón de Mies, ¿se diferenciaba fundamentalmente de Disney? En nombre de una mayor autenticidad, investigamos la verdadera historia del pabellón tras la clausura de la Exposición Internacional de 1929, y recopilamos cualquier resto arqueológico que hubiese dejado por Europa en un viaje de regreso. Como si fuera una villa pompeyana, estos fragmentos se volvieron a montar en la medida de lo posible para insinuar el conjunto anterior, pero con una inexactitud inevitable: dado que nuestro “solar” era curvo, el pabellón tendría que “doblarse”.<sup>12</sup>

La “verdadera historia” del pabellón de OMA resulta una fantasía presentada como homenaje al pabellón, y también a la arquitectura moderna, acusada en aquellos años de “puritana, vacía y sin vida”: “Siempre hemos creído que la arquitectura moderna es un movimiento hedonista, que su abstracción, rigor y austeridad son de hecho argumentos para crear los escenarios más provocativos para el experimento que es la vida moderna”.<sup>13</sup> En la casa gimnasio, el Pabellón de Barcelona está habitado por gimnastas, culturistas y aparatos para hacer ejercicio. La declaración minimalista de Mies pasó a encontrarse atiborrada de actividades. Las referencias se multiplican; el proyecto se refiere a la tradición de la casa gimnasio en la arquitectura moderna: desde el dormitorio de Marcel Breuer para Erwin Piscator en Berlín (1927), pasando por el gimnasio de Walter Gropius en su apartamento de la Exposición Alemana de la Construcción de Berlín (1931), la cubierta de Richard Döcker en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927) y la pista de atletismo de 1000 metros que Le Corbusier propuso para la cubierta de sus Immeuble Villas (1922), hasta la casa Lovell de Richard Neutra (1929), e incluso la transformación de la casa Tugendhat de Mies en Brno en un gimnasio infantil en la década de 1960, por parte de los burócratas comunistas a cargo de la casa. OMA llevó el sueño de la arquitectura moderna de un cuerpo saludable a un nuevo nivel. Al final, la experimentación en las exposiciones siempre se convierte en algo colectivo; otros arquitectos recogen algunas ideas, trabajan sobre ellas y después son ellos mismos quienes reciben respuesta en las diferentes exposiciones. Así se mueve al discurso arquitectónico.

Las exposiciones del siglo xx actuaron como lugares para incubar nuevas formas de arquitectura que en ocasiones eran tan sorprendentemente originales, tan nuevas, que incluso no se las reconocía como arquitectura. Piénsese de nuevo que el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe –considerado en el mundo de la arquitectura como el edificio más influyente del siglo xx– “nadie” lo vio en su momento. A pesar de su ubicación prominente en el trazado de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, incluso los periodistas de las revistas especia-

## STUTTGART, Weißenhofsiedlung



Postal de Weißenhofsiedlung, Stuttgart, 1927

lizadas de arquitectura lo pasaron completamente por alto, incapaces de detectar su importancia. Fueron los periodistas locales los únicos que dieron testimonio de su existencia, comentando el “misterioso” efecto, “porque una persona colocada frente a uno de esos muros se ve reflejada como un espejo, y si se traslada detrás de aquél, entonces ve perfectamente el exterior. No todos los visitantes se fijan en tan curiosa particularidad, cuya causa se ignora”.<sup>14</sup> Es necesario volver a este tipo de testimonios para entender la sorpresa que producía un edificio de vidrio en 1929, algo que, como dijo Alison Smithson, puede ser difícil de imaginar para una generación que ha crecido rodeada por hoteles Hilton International.

Sólo fue hasta la década de 1950, tras la exposición sobre la obra de Mies en el Museum of Modern Art de Nueva York de 1947, cuando el Pabellón de Barcelona desbordó todas las publicaciones de arquitectura.<sup>15</sup> A medida que la arquitectura de vidrio fue tomando una posición dominante, el Pabellón de Alemania fue acl-

mado como el edificio más bello del siglo, el ejemplo del culto a la transparencia. Un edificio que sólo se conocía a través de imágenes publicadas en las revistas –fue desmantelado tras la clausura de la exposición barcelonesa y sus fragmentos se extraviaron durante el viaje de vuelta a Alemania–, se convirtió en el monumento más significativo del Movimiento moderno. Retroactivamente, se considera el Pabellón como el ejemplo de la nueva óptica y de la libertad espacial, plasmadas en las casas de Mies y exportadas a todo tipo de edificios. Lo crucial del Pabellón de Barcelona es que era al mismo tiempo real, un edificio a escala 1:1 que existió durante un determinado periodo de tiempo, y una imagen, una construcción de los medios de comunicación. Todo lo que conocíamos de él antes de su reconstrucción en 1986 eras sus fotografías; el Pabellón vivía en las fotografías.



## La casa de cristal

Si la arquitectura moderna se produce en el espacio de las publicaciones, la fotografía, las exposiciones, etcétera, este espacio es en gran parte bidimensional, y en cierto momento la arquitectura interioriza de algún modo ese espacio, esa *planeidad*. En Mies se puede empezar a ver este fenómeno en el Pabellón de Barcelona, en la casa Tugendhat, en la casa para una pareja sin hijos, entre otros proyectos. Tradicionalmente, su arquitectura ha sido descrita en términos de espacio fluido tridimensional, pero, de hecho, la experiencia espacial se organiza en marcos bidimensionales; el espacio no está simplemente contenido entre las paredes.

Las casas de Mies pueden entenderse como marcos para vistas; de un modo más preciso, marcos que construyen una vista. En una ocasión escribió: "Abro huecos en las paredes allí donde los necesito para las vistas o para iluminar", pero, como en la mayoría de sus escritos, nada puede estar más lejos de su arquitectura. Las ventanas de Mies casi nunca son huecos en una pared; sus paredes ya no son planos macizos perforados por ventanas, sino lo que Le Corbusier llamaría "paredes de luz", es decir, las paredes se han desmaterializado, han reducido su espesor con las nuevas tecnologías de la construcción y han sido reemplazadas por ventanas amplias, franjas de vidrio cuyas vistas definen el espacio. Más que producirlo, las paredes no transparentes de la casa flotan en el espacio. Ver es una actividad primordial de la casa moderna: la casa no es más que un dispositivo para ver el mundo, un mecanismo de visión. Tomemos, por ejemplo, la casa Tugendhat (1928-1930), que se asienta en un terreno en pendiente sobre una colina. La casa interrumpe la vista desde la calle, excepto en un hueco que enmarca un pequeño fragmento –una imagen de postal– que simultáneamente te atrae y te mantiene a cierta distancia con el barandal. Esta imagen enmarcada define el espacio de entrada de la casa; te protege y te rodea tanto como el saliente, al mantener el "exterior" a cierta distancia. Sólo cuando ya se está dentro de la casa, al bajar la escalera de caracol, es posible contemplar la vista panorámica a través de una pared

de vidrio, que puede hacerse desaparecer en el suelo con ayuda de una compleja maquinaria. En las casas de Mies, el refugio y la protección del exterior vienen dados por la capacidad que tienen las ventanas de convertir el mundo exterior amenazador en una imagen, un cuadro que tranquiliza. El habitante se ve envuelto y protegido por imágenes que no son simples vistas neutras del mundo exterior. Al ser enmarcado, el mundo se convierte en un exterior interrogado, intensificado y transformado. Como dijo el propio Mies: "Cuando se mira la naturaleza a través de las paredes de vidrio de la casa Farnsworth, ésta adquiere un significado más profundo que cuando uno está afuera. De esta manera se realza la naturaleza, que pasa a formar parte de un todo mayor".<sup>16</sup> La casa de cristal no expone simplemente el mundo exterior, sino que lo transforma activamente en una exposición.

Este tipo de construcción representaba la realización del viejo sueño del siglo xx de una casa transparente, que iba desde las imágenes con cualidad casi de ciencia ficción de los edificios de vidrio en las novelas de un futuro ideal de Paul Scheebart, así como en su colección de aforismo *Glasmarchitektur* (Arquitectura de cristal) de 1914 dedicada a Bruno Taut, a la propia Glashaus de Taut (el pabellón para la industria del vidrio en la exposición del Deutsche Werkbund en Colonia, 1914), la Sala de Cristal de Stuttgart (1927) de Mies van der Rohe y Lilly Reich, su Pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y su proyecto para casa en una ladera (1934). En 1949, este sueño de una casa delimitada únicamente mediante paredes de cristal –o incluso podríamos decir por la ausencia de paredes– fue completamente realizada en la casa Farnsworth en Plano, Illinois. Una nave espacial había aterrizado, o mejor aún, flotaba justo por encima del suelo como si estuviera a punto de aterrizar. Lo que había sido experimentado en dibujos, maquetas, escritos y pabellones de exposiciones se había convertido en algo útil.

Ya en 1947, en el libro sobre Mies que acompañaba la exposición sobre su obra celebrada en el Museum of



Postal de Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927

Modern Art, Johnson había descrito la casa Farnsworth como una “jaula flotante autosuficiente”,<sup>17</sup> y Henry-Russell Hitchcock la había descrito como un “yate varado”, sin provisiones para la vida en el exterior más allá del espacio confinado entre la “cubierta” de toldo y el pequeño muelle de travertino un poco más abajo.<sup>18</sup> La idea de flotación ya puede encontrarse en los primeros artículos de la prensa popular, como cuando la revista *House & Garden* afirmó que la casa era “un estante de vidrio que flota en el aire”.<sup>19</sup> Es esta cualidad de flotación y desapego lo que permite que la casa saque la lógica de la exposición hacia el paisaje. La casa lo expone todo, convirtiendo todo en materia de exposición, incluida ella misma. La casa literalmente pone en escena una exposición para sus ocupantes y pasa a formar parte del espectáculo. Se le ha dado la vuelta a la galería de exposiciones. En lugar de estar aislada del mundo para exponer nuevos tipos de objetos, u objetos potenciales, es el propio mundo lo que se expone. El mundo pasa a ser tan radical como cualquier objeto efímero.

### La casa de colección

Esta lógica dominante de la exposición formaba parte del proyecto de la casa de Mies desde un principio. Las casas de Mies fueron ensambladas mediante un acto de colección y exposición.

No es casualidad que muchos de los clientes de Mies fueran destacados coleccionistas de arte: Hugo Perls, para quien Mies construyó una casa en Berlín entre 1911-1912, coleccionaba obras de Pablo Picasso, Henri Matisse y Edvard Munch; Helene Müller, quien encargó a Mies el proyecto para la villa Kröller-Müller en Holanda entre 1912-1913, era una formidable coleccionista de arte (la

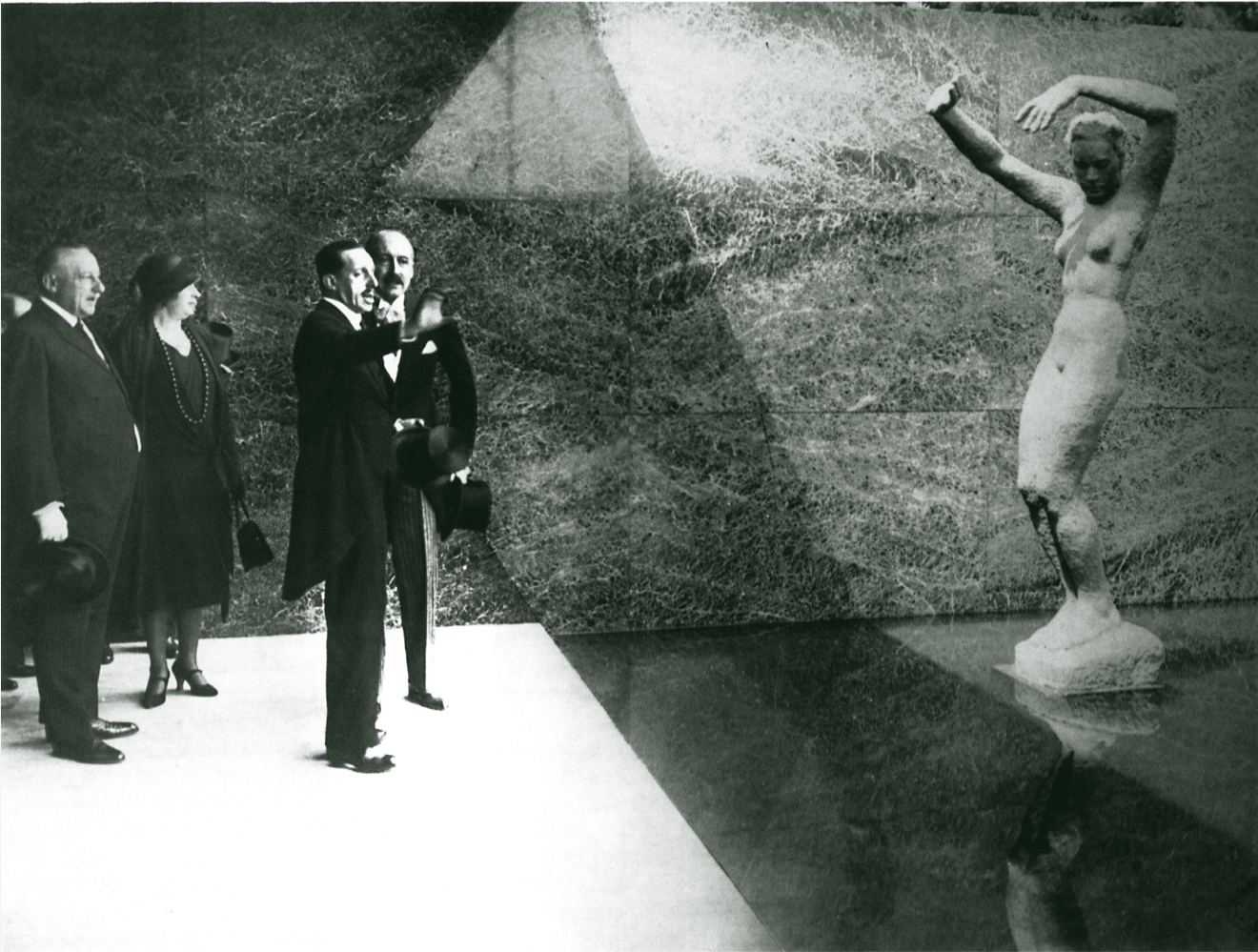
casa debía albergar más de cincuenta cuadros sólo de Van Gogh); Eric Wolf, cliente de la primera casa moderna de Mies, tenía una magnífica colección con obras de Caspar David Friedrich, Adolph von Menzel y arte expresionista alemán; Hermann Lange, quien encargó a Mies que le construyera una casa en Krefeld, era coleccionista de arte cubista y expresionista alemán; Karl Lemke, el cliente de la única casa patio construida, era impresor y coleccionista de arte. Pero quizá el más paradigmático de todos los clientes coleccionistas de Mies fue Eduard Fuchs, protagonista del ensayo de Walter Benjamin “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” (1931), quien compró la casa de Hugo Perls en 1927 y encargó a Mies una ampliación para albergar su colección.

De hecho, la mayor parte de los clientes de Mies – fueran banqueros, abogados o industriales– eran coleccionistas amateur de arte, y Mies siempre presentaba propuestas de cómo colgar sus obras de arte, considerando el emplazamiento de las obras como parte del proyecto de la casa.

Es importante recordar que el propio Mies fue también un coleccionista de arte amateur, quien a lo largo de su vida compró más de cuarenta obras de arte (veintidós obras de Paul Klee, catorce de Kurt Schwitters y algunas de Max Beckmann, Vasili Kandinsky y Pablo Picasso).<sup>20</sup> La mayor parte de su colección eran obras de pequeño formato que utilizaba en su entorno doméstico. Como no tenía ahorros, Mies solía decir que su colección era un seguro de vida.

Fue también un coleccionista de arte, Helen Resor, quien trajo a Mies a Estados Unidos. Helen Resor era miembro del consejo de administración del Museum of Modern Art (MoMA) y Alfred H. Barr la introdujo en la obra de Mies.





El rey de España Alfonso XIII en la inauguración del pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929  
Publicado en *Diario Oficial de la Exposición Internacional* (Barcelona, 1929)

En el debate sobre quien debía proyectar el nuevo MOMA, Barr apoyaba a Mies mientras que Nelson Rockefeller prefería a Philip Goodwin y Edward Durrell Stone. Resor apoyaba a Barr a pesar de que era cliente de Goodwin, quien ya le había construido una pequeña cabaña para invitados en el rancho de los Resor en Jackson Hole, Wyoming. Para apoyar a Barr, Helen Resor despidió a Goodwin y encargó a Mies el proyecto de una casa en el rancho.<sup>21</sup>

Resor era un fenómeno. Directora de la agencia internacional de publicidad más grande del mundo (la J. Walter Thompson Company), era una publicista legendaria, famosa por haber acuñado la frase "*A skin you love to touch*" ("Una piel que te encanta tocar") para la campaña de publicidad del jabón Woodbury. También fue muy innovadora en las imágenes, con lo cual transformó el aspecto de la publicidad. En 1924 contrató en exclusiva al fotógrafo Edward Steichen, quien más tarde fuera director del departamento de fotografía del MoMA, y montó

novedosas campañas de publicidad que presentaban nuevos productos al consumidor estadounidense (como, el esmalte de uñas Cutex, el jabón Lever Brothers' Lux, etcétera). Si el MoMA intentaba reempaquetar la arquitectura moderna para presentarla al público estadounidense, Helen Resor tenía la capacidad para hacerlo. Mies era simplemente el siguiente producto que había que importar, mostrar y promocionar.

Resor fue una excelente recaudadora de fondos para el MoMA, y llegó a un acuerdo financiero con Barr para comprar sin restricciones obras de arte en Europa para el museo: ella se quedaría con todo lo que no quisiera el MoMA y el museo podría comprarlo más tarde al precio original. Incluso la importación de Mies parece seguir este mismo patrón. Finalmente, el MoMA se decidió por Philip Goodwin y Edward Durrell Stone, y Helen Resor se quedó con Mies.

Ella misma se trajo a Mies desde Europa, volviendo de Estados Unidos con él en un transatlántico que llegó a Nueva York en agosto de 1937. Resor quería ir

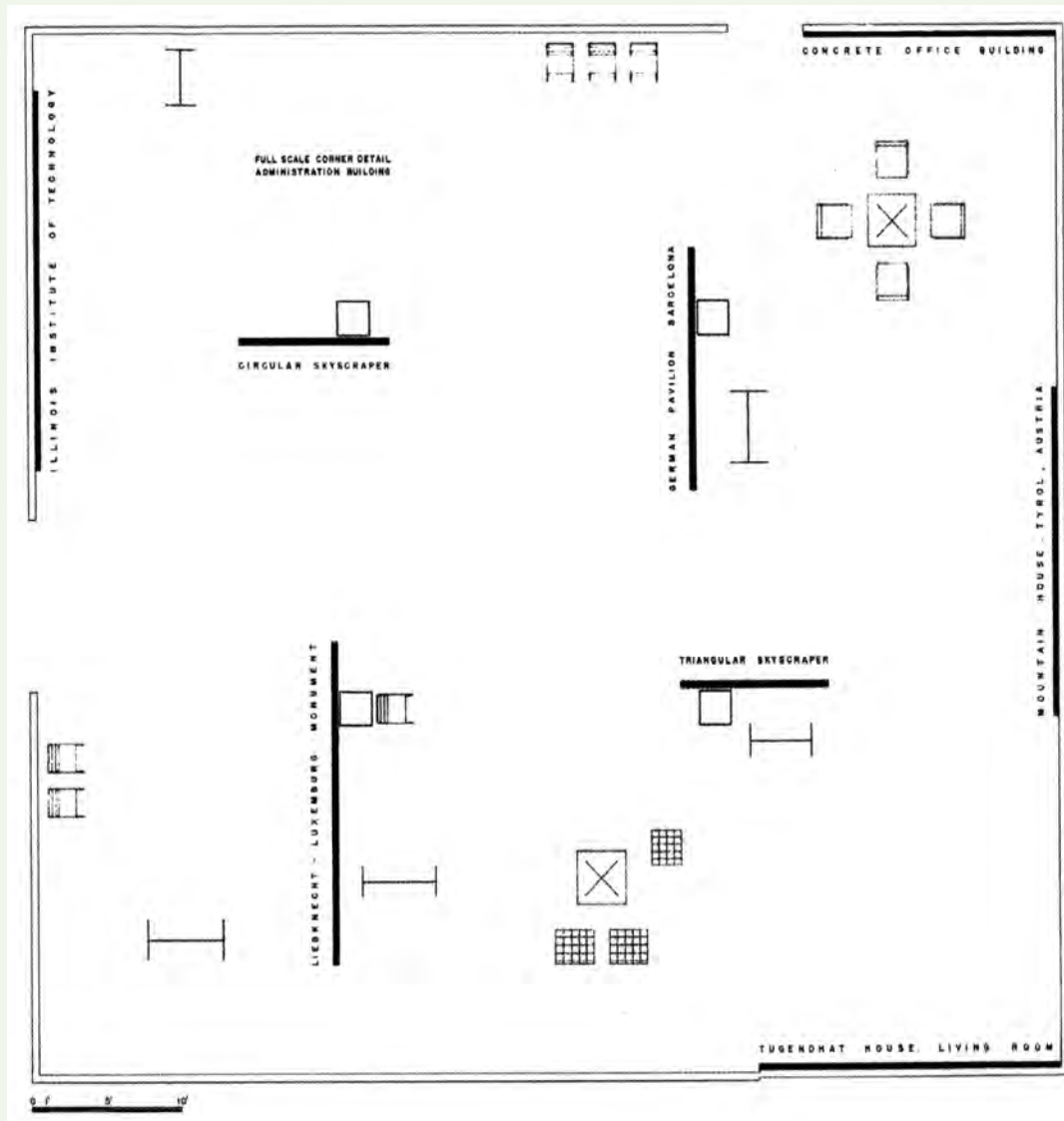
inmediatamente en avión a su rancho de Wyoming (la compañía aérea United Airlines era uno de sus clientes de la agencia de publicidad), pero Mies rechazó la idea y prefirió viajar en tren vía Chicago.<sup>22</sup>

De vuelta a Nueva York, Mies trabajó durante seis meses en el proyecto de la casa Resor produciendo más de ochocientos dibujos. La idea básica era crear un puente que produjera la sensación de una caja abierta que flotara en el aire. Philip Goodwin ya había decidido la ubicación de la casa sobre un riachuelo y construido una serie de pilares de concreto para soportarla. El proyecto de Mies utilizaba esos mismos pilares adelgazando todos los elementos para crear una gran sala de vidrio suspendida en el aire. Gran parte del interminable redibujo del proyecto consiste en intentos de colocar paredes flotantes en el espacio, culminando en un famoso *collage* donde la vista a través de la gran pared de vidrio se transforma en un nuevo tipo de espacio. La vista profunda hacia las montañas lejanas de la que dispone el solar ha sido sustituida por un fotograma de una película del oeste frente a una colina empinada, de modo que se lee como una pantalla plana sin profundidad, con una serie de paneles flotantes en el primer plano. Uno de los paneles, una producción ampliada del cuadro de Paul Klee Comida Colorida (de la colección de Resor, que había sido comprado durante la estancia de Mies en Nueva York, probablemente por consejo de este último) se convirtió en un elemento exento, yuxtapuesto a un panel de madera chapada en el primer plano que tiene las mismas proporciones que la vista del paisaje. La vista que ofrece la casa ya no es una exposición directa del exterior, sino que el exterior se reenmarca, se lleva al interior y se transforma en un gran cuadro o, para ser más exactos, en un fotograma cinematográfico. El proyecto fue cancelado en 1938, pero Mies siguió trabajando en él y presentó nuevas maquetas y dibujos de la casa en la exposición sobre su obra en el MoMA en 1947.

La casa había lanzado un concepto clave para Mies. Su transformación del estatus tanto del arte como de la arquitectura le condujo directamente a su proyecto de un Museo para una Pequeña Ciudad (1942); éste y el Museo de Crecimiento Ilimitado (1931) de Le Corbusier, se yerguen como las dos propuestas más significativas de museos del Movimiento moderno.

El Museo para una Pequeña Ciudad fue el resultado de un encargo para proyectar una iglesia, que surgió de la revista *Architectural Forum* para un número especial dedicado a los "Nuevos edificios de la década de 1940", que se publicó en 1943. Mies, que había sido tutor de George Danforth, un estudiante que estaba haciendo una tesis sobre museos, le propuso a *Architectural Forum* proyectar un museo en lugar de una iglesia. Danforth, que había trabajado ya en los collages de la casa Resor, estaba haciendo pruebas con el mismo tipo de estrategia pero a una escala mayor.<sup>23</sup> Los *collages* del museo eran muy parecidos a los de la casa Resor; en el museo se utilizaron cuadros y esculturas como si fueran paredes y pilares que delimitaban un espacio que daba una sensación de exterior. Para Mies, el tema principal no era contener el arte en la arquitectura, sino utilizar el arte para crear arquitectura. En un texto para *Architectural Forum*, Mies escribió:

El primer problema consiste en concebir el museo como un centro para disfrutar el arte, no como un lugar donde confinarlo. En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte y la comunidad mediante una aproximación paisajística a la disposición de las esculturas. Las obras en el interior disfrutan de la misma libertad espacial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes. El espacio arquitectónico que así se consigue define el espacio más que confinarlo. Una obra como el Guernica de Picasso es difícil de colocar en un museo o en una galería convencional. Exponiéndolo aquí, puede apreciarse todo su valor y, al mismo tiempo convertirse en un elemento en el espacio que se recorta contra un fondo cambiante.<sup>24</sup>



Para Mies, el arte era un elemento espacial. En el Museo para una Pequeña Ciudad el Guernica pasa a ser una pared exenta. Como en el *collage* de la casa Resor y en algunas imágenes parecidas de los anteriores proyectos de casas patio, todos los elementos tradicionales de la arquitectura –suelo, paredes, techo y pilares– estaban apenas delineados o simplemente eran invisibles. Es el arte incontrolado el que se hace con el poder. Las obras expuestas se convierten en la verdadera arquitectura que está ocupada.

Esta estrategia continúa en el proyecto no construido para la sede de Bacardí en Santiago de Cuba (1957-1960) y culmina en la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), donde todos los elementos del edificio han reducido su grosor o se han enterrado en el zócalo, de manera que la estructura ofrece la mínima definición y las obras de arte expuestas definen una arquitectura diferente para cada exposición.

Una vez más, los *collages* sin profundidad de paneles colgados comunican la esencia del edificio, a pesar de que el propio edificio no aparece en los *collages*. En las

fotografías de las exposiciones, los paneles blancos colgados del techo y diseñados como soporte de los cuadros actúan como cuadros minimalistas por derecho propio, “La arquitectura como exposición”.

### La casa exhibicionista

Cuando Mies presenta su obra en el MoMA en 1947, la exposición se convierte en arquitectura, en la última confusión suprema entre diseño y exhibición. Murales fotográficos de suelo a techo, maquetas y piezas de mobiliario escultórico flotan en una sala de planta cuadrada, redefiniendo el espacio. Enviado por la revista *Arts & Architecture* para fotografiar la exposición, Charles Eames al principio se sintió decepcionado porque no vio nada nuevo en los proyectos expuestos, sin embargo, quedó impresionado por el propio diseño de la exposición. Según Eames, la exposición era significativa no por los objetos expuestos, sino por cómo Mies los había organizado.<sup>25</sup> El sistema organizativo comunicaba la idea de la arquitectura de Mies mejor que cualquier objeto de la exposición (maquetas, dibujos, fotografías, etcétera).





Exposición Mies van der Rohe en el Museo de arte moderno (MoMA), Nueva York, 1947

Exposición Mies van der Rohe en el Museo de arte moderno (MoMA), Nueva York, 1947. Planta. Publicado en *Arts and Architecture* (Los Angeles, diciembre de 1947)

Cuando Charles Eames publicó sus fotografías de la exposición de Mies en la revista *Arts & Architecture*, escribió: “Lo significativo parece ser cómo Mies ha tomado los documentos de su arquitectura y mobiliario y los ha usado como elementos para crear un espacio que dice: ‘de esto es de lo que se trata.’”<sup>26</sup> Eames quedó muy impresionado por el uso del zoom y la superposición de escalas: un enorme mural fotográfico de un pequeño boceto a lápiz, junto a una silla que domina una maqueta, al lado de una fotografía de tamaño del doble del natural, y así sucesivamente. Eames también se fijó en la interacción entre la perspectiva de la sala y la de las fotografías a escala natural. El visitante experimenta la arquitectura de Mies, más que una representación de la misma, al caminar a través del montaje y mirar cómo se mueve la gente en él. Se trata de un encuentro sensual: “La propia exposición facilita el olor y la sensación de lo que hace de ella, y de Mies van der Rohe, algo magnífico.”<sup>27</sup> Lo que Eames aprendió de Mies es menos de los edificios y más de la disposición de los objetos en el espacio. El diseño de exposición, el diseño gráfico y la arqui-

tectura son indistinguibles, como Mies demostró en su maqueta de la revista *G* y sus numerosas exposiciones con Lilly Reich, el Café de la Seda, el Pabellón de Barcelona, etc. Eames recogió la idea de que la arquitectura es exposición y la desarrolló.

Sin embargo, no es que Mies comunicara todo el efecto de su arquitectura en el diseño de exposición, sino que la arquitectura fue incubada en el espacio de la galería desde un principio. La casa de Mies es un instrumento óptico nacido en los espacios de exposición temporales, utilizado después en diferentes paisajes a lo largo del mundo, y que transforma los entornos construidos y naturales en lugares de exposición y redefine el espacio doméstico como espacio de exposición.

Al volver a mirar todas las casas canónicas de Mies, uno se da cuenta de que tienen un carácter exhibicionista. No se trata sólo de que estén proyectadas para ser publicadas, para que se fotografíen bien, sino que se preocupan por las nuevas formas de exposición, nuevas formas de visualización, nuevas formas de transparencia. La casa moderna ha sido afectada profundamente tanto por el hecho

de estar construida en los medios de comunicación como por haber sido infiltrada por ellos. Siempre en exposición, la casa ha pasado a ser perfectamente exhibicionista.

Todo queda expuesto, pero esta exposición tiene una forma perfectamente calibrada. En las casas de Mies, el infinito se ve sistemáticamente frustrado; a pesar de la im- placable exposición a través del vidrio, al ojo no se le permite viajar lejos; éste es el punto de los *collages*. Todas las vistas a través del vidrio se ven interrumpidas rápidamente por las superficies planas bidimensionales formadas, por ejemplo, por imágenes de un paisaje plano o el muro de un patio, e incluso el agua horizontal aparece como una pantalla vertical en el *collage* para el Museo para una Pequeña Ciudad. El exterior siempre conserva la lógica del interior. El paisaje en la casa Resor parece estar en la misma distancia del vidrio que los cuadros que flotan en el interior. Está domesticado. En cierto sentido, no hay exterior en Mies. El interior simplemente se expande para absorberlo todo. El espacio doméstico se traga el mundo.



Invitación a la exposición De Stijl celebrada en la galería l'Effort Moderne de París en 1923

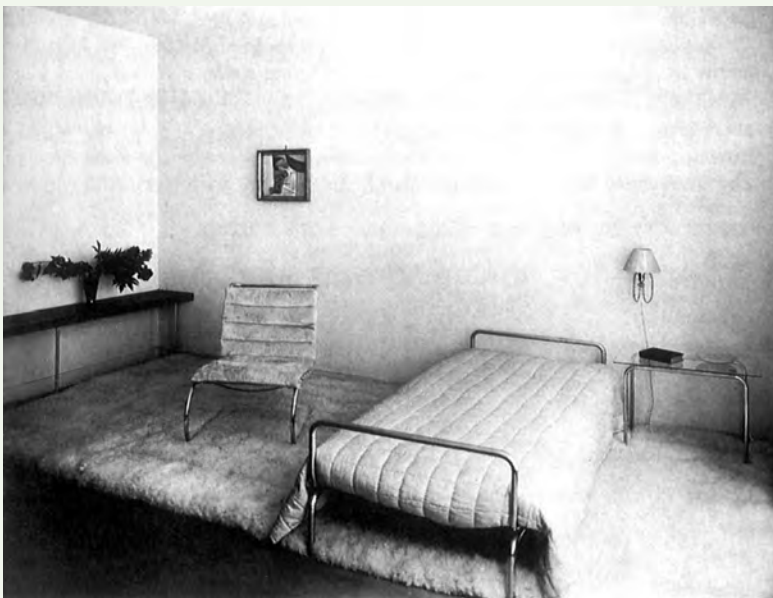
### Beatriz Colomina

Arquitecta, doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura

Directora del Programa de Doctorado en Arquitectura y del Programa Media and Modernity, Princeton University

Estados Unidos

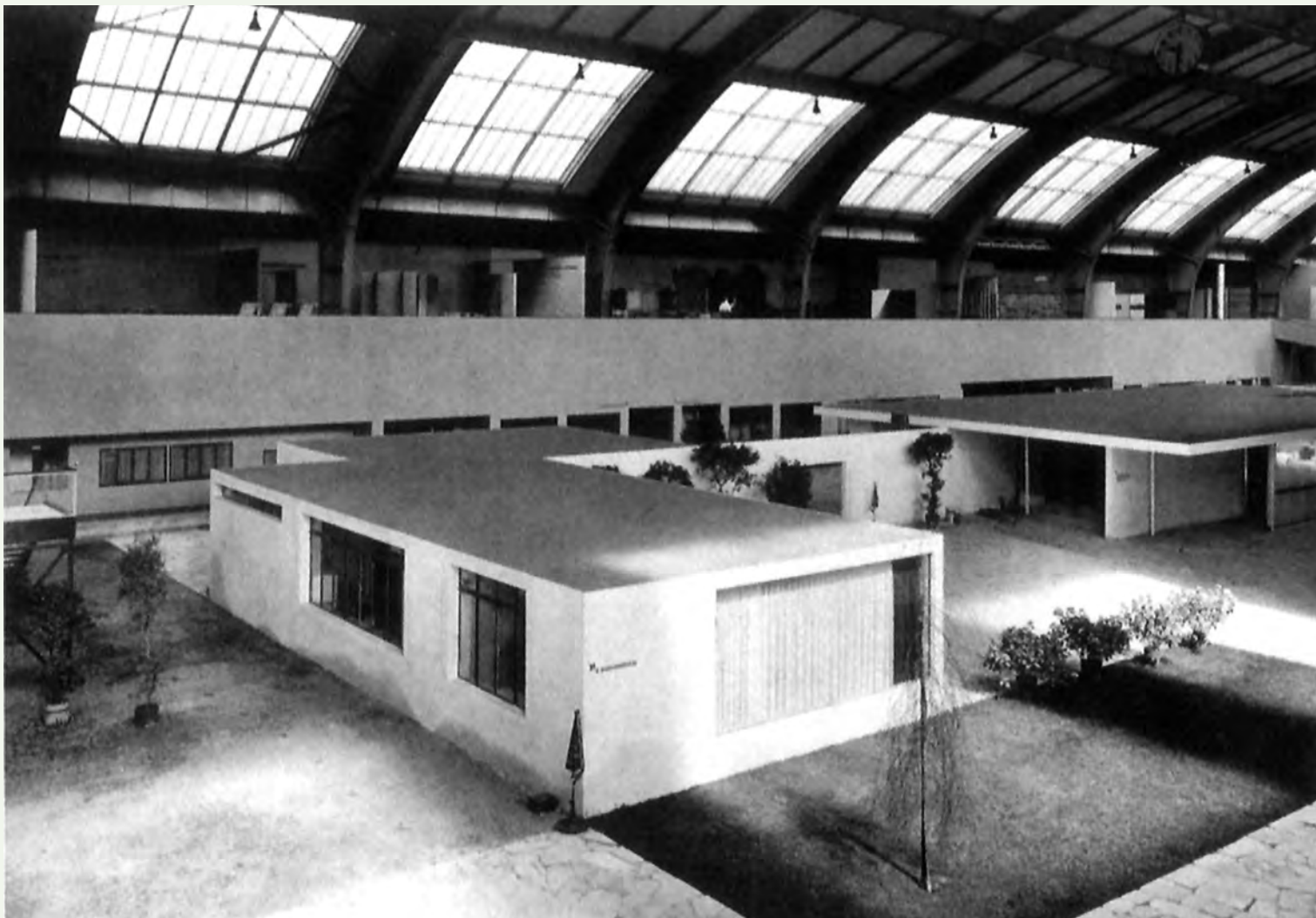
✉ colomina@princeton.edu



Interior de la casa de Lily Reich en la Deutsche Bauausstellung (Exposición Alemana de la Construcción), Berlín, 1931. Publicado en *Moderne Bauformen* 30 (Stuttgart, 1931)

### Notas

1. Sandra Honey, "Mies in Germany", en *Mies van der Rohe: European works* (Londres: Academy Editions), 14, 25 (nota 14). David Spaeth, "Ludwing Mies van der Rohe: A biographical essay", en John Zukowsky (ed.), *Mies reconsidered: His career, legacy and disciples* (Chicago/Nueva York: The Art Institute of Chicago, 1986), 15. Versión castellana: *Mies van der Rohe: su carrera y sus discípulos* (Madrid: Ministro de Obras Públicas y Urbanismo, 1987).
2. "En algún momento entre finales de 1925 y principios de 1926, Mies ordenó a su ayudante Sergius Ruegenberg que subiera al desván de su estudio en el número 24 de la calle Am Karlsbad y destruyera todos los planos y dibujos antiguos que allí tenía almacenados". Wolf Tegethoff, "From obscurity to maturity", en Franz Schulze (ed.), *Mies van der Rohe: Critical essays* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1989), 33.
3. Philip Johnson, *Mies van der Rohe 1947* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1978), 208.
4. Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, 211.
5. La exposición fue organizada por Walter Gropius para el Arbeitsrat für Kunst. Sandra Honey, "Who and what inspired Mies van der Rohe in Germany", en *Architectural Design*, 3/4, 1979, 99; y "Mies in Germany", en *Mies van der Rohe: european works*, 16.
6. Mies van der Rohe, entrevista con Ulrich Conrads, Berlín, 1966 ("Mies in Berlin" [LP], en *Bauwelt Archiv*, 1), citada por Sandra Honey en "Mies in Germany", 16.
7. Como director del Jena Kunstverein, Walter Dexel había organizado una exposición sobre arquitectura moderna alemana (*Neue deutsche Baukunst*, 1924) que incluía la casa de campo de ladrillo y otros proyectos de Mies. Wolf Tegethoff, 57-58.
8. Richard Pommer y Christian F Otto, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in architecture* (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991). Karin Kirsch, *The Weissenhof-siedlung: Experimental housing built for the Deutsche Werkbund, Stuttgart, 1927* (Nueva York: Rizzoli International, 1989).



Deutsche Bauausstellung (Exposición Alemana de la construcción), Berlín, 1931. Las casas de Lily Reich y de Mies van der Rohe, Publicado en *Die Form VI* (Berlín, 1931)

9. Sobre la obra de Lilly Reich, véanse los libros: Matilda McQuaid, *Lilly Reich: Designer and architect* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1996) y Sonja Günther, *Lilly Reich 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988).
10. Franz Schulze, *Mies van der Rohe, a critical biography* (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1985), 141-142. Versión en español: *Mies van der Rohe: una biografía crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1986), 146-147. Matilda McQuaid, 25.
11. Julius Posener, "Los primeros años: de Schinkel a De Stijl", en *A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda 6* (número dedicado a Mies van der Rohe) (1986): 33.
12. OMA/Rem Koolhaas y Bruce Mau, *s, m, l, xl* (Nueva York: The Monacelli Press, 1995), 49.
13. OMA/Office for Metropolitan Architecture, "La Casa Palestra", en *AA Files 13* (1987): 8.
14. Reseña de un periodista barcelonés sobre el pabellón, citada en: Josep Quetglas, *Der gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania* (Montreal: Editions b, 1991), 48.
15. Juan Pablo Bonta, *Architecture and its interpretation: A study of expressive systems in architecture* (Nueva York: Rizzoli International, 1979), 131-174.
16. Mies van der Rohe en conversación con Christian Norberg-Schultz, en *Baukunst und Werkform 11* (noviembre, 1958).
17. Philip Johnson, *Mies van der Rohe*.
18. Henry Russell Hitchcock, "The current work of Philip Johnson", en *Zodiac 8* (1961): 66.
19. "A glass shell that floats in the air", en *House & Garden* (febrero, 1952).
20. Para un listado detallado de la colección de Mies, véase Vivian Endicott Barnet, "The architect as collector", en Phyllis Lambert (ed.), *Mies in America* (Nueva York: Harry N. Abrams, 2001), 90-131.
21. Véase Cammie McAtee, "Alien #5044325: Mies's first trip to America", en *Mies in America*, 132-191.
22. Cammie McAtee, "Alien #5044325: Mies's first trip to America".
23. Durante aproximadamente un año, estuvo experimentando con *collages* de obras de arte de gran formato que definían una galería de arte. Un día entró en el estudio y Mies estaba sonriendo con un telegrama en la mano: "Dijo: 'Sí, haremos?' Y aquello interrumpió mi trabajo en la tesis". Kevin Harrington, entrevistado por George Danforth, citado en Phyllis Lambert, "Space and structure", en *Mies in America* 426.
24. Ludwig, Mies van der Rohe, "Museum for a Small City", en *Architectural Forum* 78, 5, (1943): 84-85. Versión en español: "Museo para una pequeña ciudad", en Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968* (Madrid: El Croquis Editorial, 1995), 485.
25. Beatriz Colomina, "Reflections on the Eames House", en Donald Albrecht (ed.), *The work of Charles and Ray Eames: A legacy of invention* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1997), 146.
26. Charles Eames, "Mies van der Rohe" (fotografías tomadas en la exposición), en *Arts & Architecture* (diciembre de 1947): 27.
27. Charles Eames, "Mies van der Rohe".