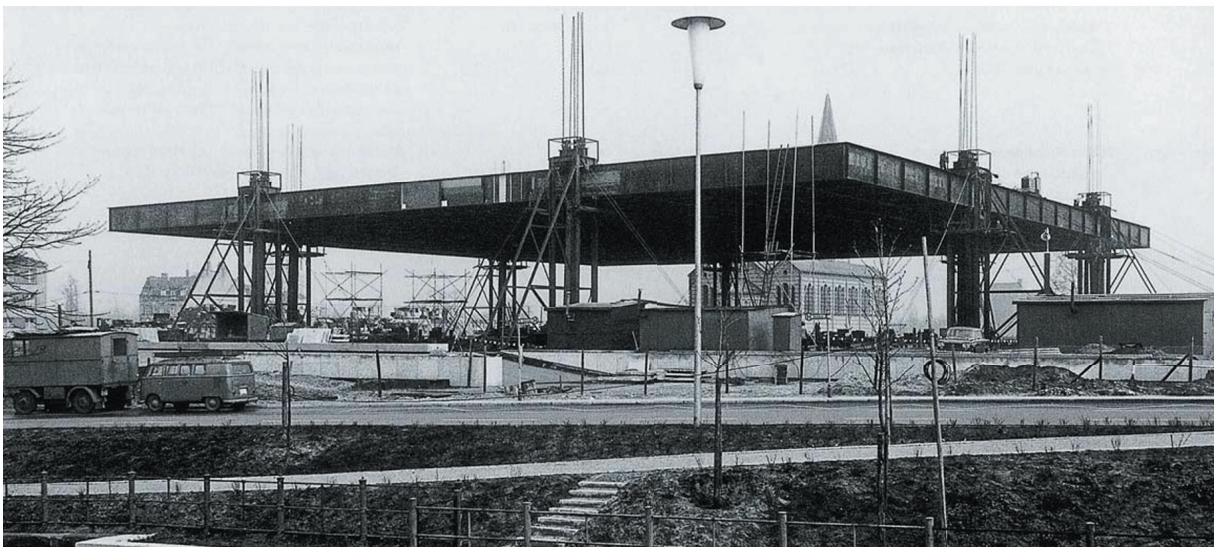
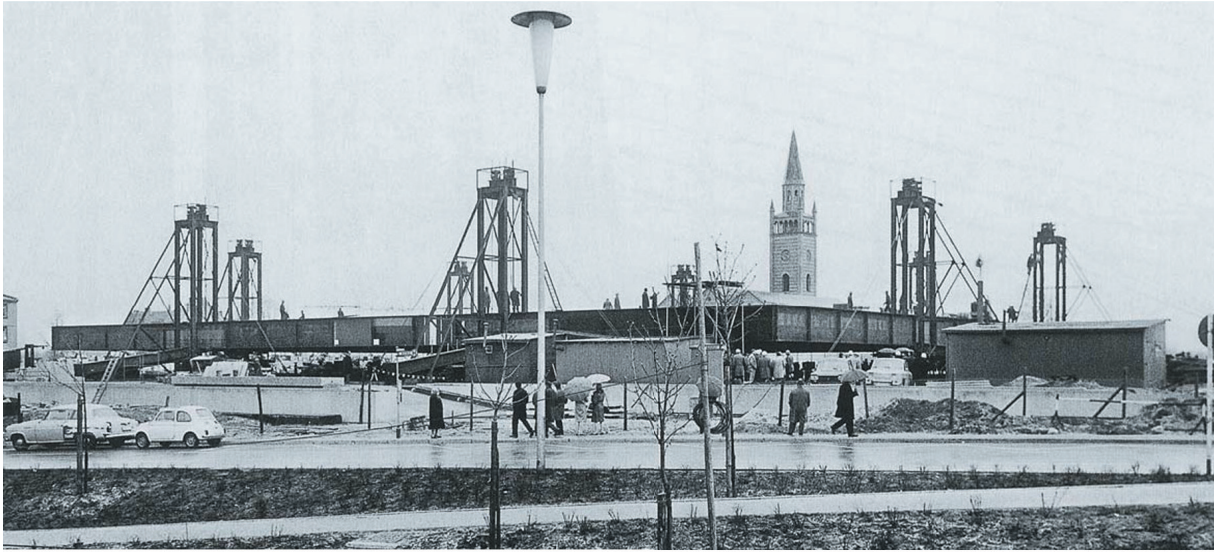




Diálogo de contrarios. Relatos griegos en el museo de Mies en Berlín

Ángel Martínez García-Posada

A través del repaso de algunas ocupaciones efímeras de la planta de acceso a la Neue National Gallery en Berlín, proyectada por Mies van der Rohe, e inaugurada en 1968 con una exposición dedicada a Piet Mondrian diseñada por Mies, se desgranar algunas singularidades de esta construcción, y se enhebran algunas historias a propósito de la relación del arquitecto con algunos artistas. De este modo se dibuja una semblanza de la vida en el tiempo de este museo, que encuentra en el reciente doble trabajo de David Chipperfield, el de su instalación temporal *Sticks and Stones* antes del cierre por unos años para la realización de los trabajos de renovación del edificio, y el de este largo proceso que finalizó con la reapertura museográfica con la exposición de Alexander Calder; una manera de entrelazar relatos temporales sobre arquitectura, construcción y arte.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura, museo, exposición, instalación, vacío

KEYWORDS

Architecture, Museum, Exhibition, Installation, Void

En el verano de 2021 volvía a abrirse al público la Neue National Gallery en Berlín, el último gran proyecto en la carrera de Mies van der Rohe y al fin su primera gran obra en su ciudad, inaugurada en 1968, apenas unos pocos meses antes de su muerte. Son conocidas esas imágenes en las que el arquitecto alemán, envejecido, sin fuerzas para dirigir las obras, contempla desde el coche la evolución de los trabajos, con ese singular mecanismo hidráulico que iría haciendo aparecer el

Ángel Martínez García-Posada

Profesor titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla. Es autor de diversos libros, entre ellos *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (Lampreave, 2009), *Tiempos de Central Park* (IUACC, 2011), *Paseos en espiral* (Lugadero, 2013) o *Círculos en la Tierra* (Vibok, 2018) y editor de *La obra abierta* (Recolectores urbanos, 2020). Ha publicado numerosos artículos en revistas de arquitectura o arte y ha participado en diversos proyectos de investigación acerca de la relación entre arquitectura y paisaje, las transferencias entre arte y arquitectura, y la noción de tiempo en arquitectura, arte y territorio. Afiliación actual: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla
 E-Mail: angelmgp@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-1393-9706

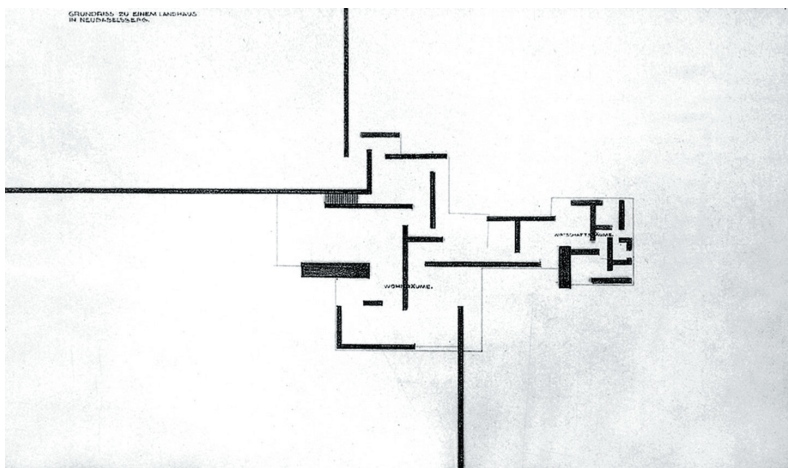
Fig. 01
 Elevación de la cubierta de la Neue National Gallery, Berlín. Mies van der Rohe. 5 de abril de 1967.

Fig. 02
Mies van der Rohe. Brick Country House.
1923.

proyecto en una danza lenta: sobre el gran pódium se había dispuesto la plataforma metálica reticular de la cubierta, luego sería elevada con grúas, una por cada uno de los ocho pilares que hoy la sostienen, escapando de las esquinas, dos por cada lado del perímetro cuadrangular de esa tapa que sobrepasa el cuadrado interior de vidrio que cierra la planta de acceso. (fig. 1).

Esta coreografía estructural hacía posible que junto al paradigma del zócalo fuera despegando la cubierta a modo de palio. Entre un plano y otro, el aire aparecido, como al separar las placas de un condensador, daba volumen —vida— al famoso lobby del museo, sublimación de la noción de vacío neutro y potencial. Podría explicarse la dualidad del Movimiento Moderno, entre el funcionalismo y el racionalismo, en la conversación de las dos piezas casi vecinas en el Kulturforum, la Berliner Philharmonie de Hans Scharoun, terminada cinco años antes, y la galería nacional de Mies. El edificio de Scharoun, que algunos dicen expresionista, era un alarde funcionalista, su forma era deudora de la función, la disposición de sus bandejas en el auditorio o la silueta del edificio daban respuesta al estudio de la propagación del sonido, de manera que el expresionismo no sería sino el de hacer expresión de la mecánica de ondas, en una demostración arquitectónica de aquel verso de Baudelaire, “la música excava el cielo”; el de Mies, en su regularidad cartesiana, en su abstracción, en su claridad estructural, configuraba un espacio disponible para cualquier ocupación.

Suelo señalar a mis alumnos el acierto de William Curtis en la difícil elección de una única portada para su libro fundamental de *La historia de la arquitectura moderna desde 1900*. De manera invariable en las distintas ediciones, aparece como fachada el dibujo miesiano de 1923 para su propuesta teórica —como un manifiesto— de la casa de ladrillo en el campo (fig. 2). Con su fuga hacia dentro o hacia afuera, la planta resume en su indeterminación ambigua algunas de las lecciones de Mies sobre el espacio fluido, abierto y cerrado al mismo tiempo, como un templo hecho de muros que se hubiera arremolinado diluyendo cualquier idea de recinto hasta abarcar el suelo del mundo que continúa donde las líneas se interrumpen sólo porque el grafito de tres de ellas llega hasta



el final del papel. Al tiempo, el dibujo encarna la corriente entre vanguardias, recordando que Mies supo ver en el orden gráfico de Piet Mondrian la semilla de una nueva arquitectura. Puede también que Mondrian, que había empezado pintando árboles, intuyera aquel nuevo orden al mirar los dibujos de Frank Lloyd Wright —su portfolio alemán difundido por Europa central en la segunda década del siglo fue muy apreciado por aquella generación de artistas— y su afán por romper la caja. Más viajes de ida y vuelta entre la arquitectura y el arte. Si pudiéramos acompañar esa planta fundacional de la vivienda de ladrillo en el territorio con una fotografía, para resonar esta hilazón entre disciplinas creativas, esta podría ser la de la galería berlinesa recién estrenada, acogiendo la exposición inaugural dedicada a Mondrian, en una emocionante coherencia: la obra culmen del arquitecto que había construido su vanguardia al saber ver en las cuadrículas neoplásticas una pista, servía entonces para rendir tributo al pintor holandés. Sería, claro, el propio Mies, en cuya trayectoria tendría un papel clave el diseño de montajes expositivos, quien proyectase esta instalación: él mismo probaría así la capacidad de su claro en el bosque berlinés para acoger usos heterogéneos, disponiendo una serie de planos que colgaban del techo, dando sentido a su emparrillado de acero, y sobrevolaban el suelo, ocupando la franja intermedia del aire entre uno y otro, como alguna vez lo hiciera la cubierta en aquel proceso de obra, arquitecturizando un Mondrian de paneles blancos donde podrían verse, como todavía hoy en la instantánea, algunos de sus cuadros, invitando al espectador a hacer el trayecto de las tres dimensiones del proyecto a las dos de los lienzos, en dirección inversa a la que Mies había descubierto mirando a Mondrian medio siglo antes. (fig. 3).

Después de aquella primera escenografía en el nivel de acceso al museo berlinés, habrían de venir algunas otras, irían así desfilando otros artistas en diálogo con Mies, también algunas otras exposiciones de arquitectura, como las de Rem Koolhaas o Herzog y de Meuron, que diseñaron el montaje para contar la obra propia. La serie ha deparado

Fig. 03
Mies van der Rohe. Montaje para la exposición inaugural en la Neue National Gallery de Berlín dedicada a Mondrian. 1968.

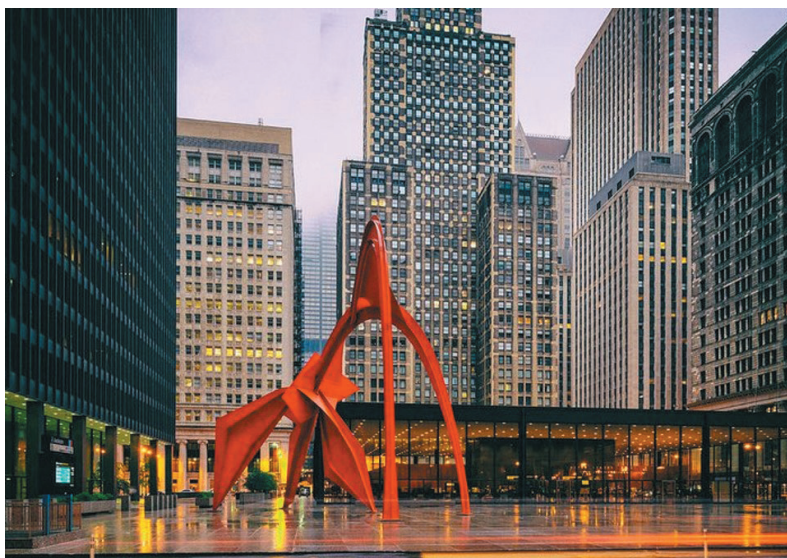


Fig. 04
Alexander Calder. *Heads and Tails*. Berlin.
1965.

Fig. 05
Alexander Calder. *Flamingo*. Federal
Plaza, Chicago. Mies van der Rohe. 1974.



04



05

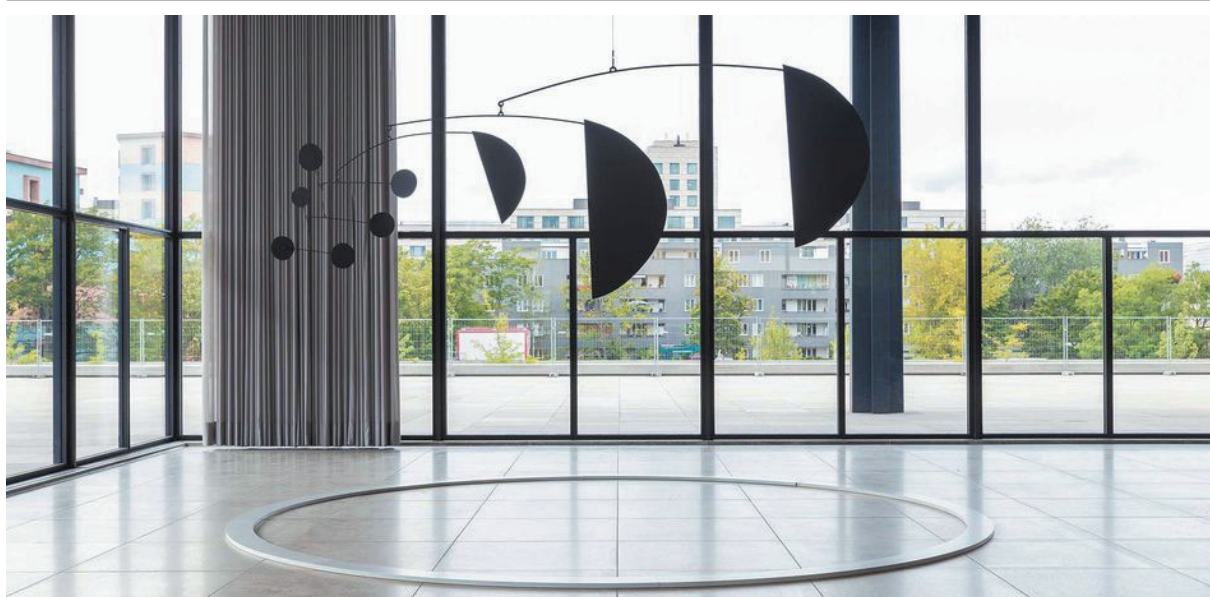
algún encuentro interesante. En todo este transcurso una única obra ha permanecido como testigo de esta secuencia, *Head and Tails*, de Alexander Calder, que Mies situó sobre la peana de piedra del museo, desplazada respecto a una de las esquinas de la cubierta, en una carambola de tres bandas que cose en una mirada la pieza de acero de Calder, el templo moderno de Mies, y la iglesia decimonónica de St. Matthäus. (fig. 4).

El contraste entre la organicidad de la naturaleza, aquí evocada en la figuración del título de la obra de Calder, fue una de las

búsquedas permanentes de Mies: el enorme *Flamingo* del mismo artista, que pareciera una criatura pausada entre la pureza geométrica del prisma vertical y el horizontal de Mies en la Federal Plaza de Chicago (fig. 5); la mujer que protege sus ojos del sol de la mañana en el *Amanecer* de George Kolbe entre los muros tensos del pabellón de Barcelona, como en otros proyectos expositivos anteriores Mies había ensayado la colocación de una escultura al otro lado de un vidrio esbozando este mismo ejercicio contrapuntístico; la naturaleza contemplada, a través o reflejada, en los vidrios de la casa Farnsworth. Es cierto que la escultura de Kolbe había sido pensada para su ubicación en un jardín berlinés junto a otra figura hermana, el *Atardecer*, y que fue Lily Reich quien llamó a Mies, que estaba de visita de obra en Barcelona, y le anunció que había encontrado una figura que sería perfecta en el menor de los dos estanques de su arquitectura expositiva en Barcelona; como lo es también que algunos de los dibujos preliminares de Mies para el pabellón germánico sí señalaban en ese espacio una presencia escultórica, todavía sin forma clara, ni siquiera indiscutiblemente humana, pero sí orgánica. Si la relación con la figura de Kolbe fue pues sobrevenida, en virtud de la intuición de Reich, cabe pensar que ya en ese momento último de su vida, cuando estaba finalizando el museo, fuera Mies quien eligiera la obra de Calder, tal vez advirtiendo en ella una adecuada conciliación entre naturaleza y abstracción, que sintetizaba esa indagación suya sobre la dualidad entre la geometría y la organicidad.

Hay en esta conversación entre Mies y Calder una hermosa disociación entre lo móvil y lo estático, que al mismo tiempo remite al ente entre Calder y Mondrian: el escultor norteamericano relataba que había encontrado su camino artístico el día en que en una visita al estudio de Mondrian, tan pulcramente ordenado como uno de sus cuadros, imaginó que un viento repentino empezaba a mover aquellas masas de colores por el aire y las mantenía en suspensión, como pareció estar la cubierta berlinesa de Mies por unas horas. A mí las piezas estáticas de Calder en acero, como la que sigue estando en el exterior del museo de Mies, me parecen menos logradas que sus móviles, quizás porque me atrapa esa ficción narrativa del artista que sitúa la idea mágica de una escultura que se mueve en la ensoñación de una pintura que alza el vuelo, también por lo que tiene de acuerdo de contrarios. Es difícil sustraerse a la fascinación infantil que despiertan esos artefactos sensibles al contexto, como los juguetes en las cunas, a lo que uno de adulto suma la constancia de que ello requiere un cálculo estructural que garantice el milagro del equilibrio orbitante. Pese a que la de la criatura roja aflamencada de Chicago esté conseguida, algunas otras me parecen demasiado infladas en sus acartelamientos, soldaduras y roblones, musculosas en exceso, menos desafiantes y juguetonas que las varillas de alambres que pueden cambiar de dirección o velocidad según la atmósfera. Aunque su forma sea bella, no les encuentro tanto mérito, más allá del ejercicio, en la estela de Paul Klee, de estar entre la abstracción y la figuración de rumor orgánico.

Las dos familias calderianas, las obras rígidas de acero y la de los móviles con alambres, operan sobre la idea del extrañamiento, la del entronque de una cosa con su opuesta: unas, por su quietud, a diferencia de la fauna o la flora a la que aluden; otras, en cautivadora intensidad metalingüística, por haber dado movimiento a la tradicional inmovilidad de la escultura, esencialmente estática. Podríamos evocar también la señalada excepcionalidad de *Mercury Fountain*, que en 1937



06

Fig. 06
Alexander Calder. 3 Segments. 1973.
 Exposición de Alexander Calder en la
 Neue National Gallery de Berlín. 2021.

se expusiera junto al *Guernica* de Picasso en aquel pabellón parisino de José Luis Sert para la República Española: al sustituir el agua por mercurio, al trucar pues el peso esperado, el movimiento de las gotas en las cuencas de la escultura daría lugar a una contemplación hipnótica, como hoy sigue siendo posible en el edificio de Sert para la Fundación Miró de Barcelona; la idea de unas gotas con apariencia de metal fundido, otra manera de socavar la idea de estabilidad, tendría entonces una carga semántica añadida en aquellos tiempos de contienda.

Si la celebración de la exposición de Mondrian inaugurando el museo de Mies fue simbólica, lo sería también que tras esa nueva apertura de 2021, a la casi media centuria de la muerte de Mies, fuera Calder el primer artista exhibido en una nueva ocupación de aquel cuadrado cubierto sobre el basamento (fig. 6). Mondrian y Calder son aparentes extremos antitéticos en la línea de la abstracción: en uno de ellos esta esencialización pretende ser ordenada pero es juguetona, así Mondrian ensayando en Nueva York cuadros con cintas americanas hacia el final de su vida; en el otro es de apariencia revoltosa, como la eterna sonrisa de niño grande del escultor norteamericano y sin embargo implica un gran rigor, para que los recortes sigan sin caer al suelo tal que si aquel viento no hubiera cesado. Al ver las formas de Calder revoloteando, haciendo moverse a la idea convencional de la escultura, nos acordamos de Isadora Duncan —cual estatua clásica que hubiera cobrado vida— bailando entre las columnas del Partenón, prolongando el edificio estático con la brisa que agitaba sus ropas y sus brazos irguiéndose como las columnas. Verlaine describía a Rimbaud como el hombre con suelas de viento. Si a Calder le pareció que una corriente entraba en el estudio de Mondrian, es como si esta siguiera todavía pasando, igual que en aquella proclama de Dylan Thomas en que, como un conjuro anti gravitatorio, definía así la poesía: “la pelota que arrojé cuando jugaba en el parque aún no ha tocado el suelo”.

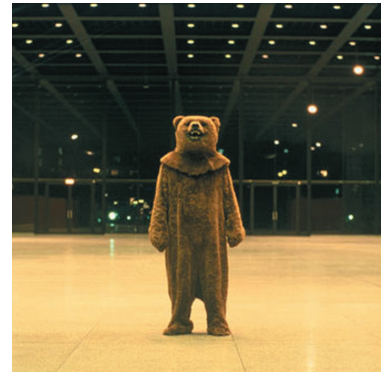
Entre la exposición primera de Mondrian con la inauguración y la de Calder tras la nueva apertura, ha habido otras presencias

sutiles en aquel marco. La intervención de Keith Sonnier en 2002 pretendía explicitar, quizás muy literalmente, la conexión de Mies con Mondrian, utilizando las líneas de los pórticos para dibujar mondrianes en fibra con luces tubulares de colores primarios. La de Jenny Holzer, usaba esas mismas líneas de los nervios de acero en la cubierta para hacer desfilar mensajes en destellos que parecían escribir palabras que también se reflejaban en el suelo y en los vidrios. De todas ellas, me resulta querida la de Mark Wallinger, de título *Sleeper*, en 2004, porque era a la vez entrañable y provocativa, porque hacía guiños a otros momentos duchampianos en el arte, como la performance de Joseph Beuys y el coyote en el *downtown* neoyorquino, y porque parecía entender bien la singularidad del edificio. En ella, Wallinger se disfrazaba de oso, y se encerraba en solitario en esa pecera que podía ser la planta alta del museo, interactuando con los visitantes al otro lado de los vidrios, o bien paseando sobre el suelo, en animal añoranza del bosque ausente. (fig. 7).

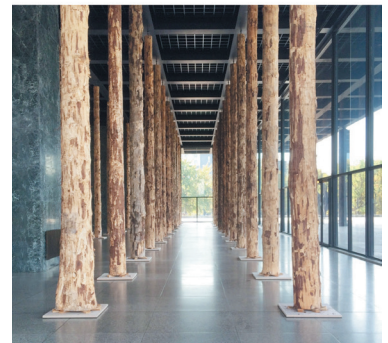
Durante diez noches del mes de octubre, entre las 10 y la 1, el artista recorría aquel escenario. Luego rodaría un vídeo que presentaría en la Bienal de Venecia de 2005 y que después ganaría el Turner; pueden imaginar la reacción en los tabloides británicos, con el juego de palabras con el infinitivo inglés “to bear”, que fue hábilmente traducido en el paragón español con el verbo “osar”, el premio más osado. La acción de Wallinger estaba llena de claves sugerentes, sin dejar de ser la gesta desafiante de un tipo que se disfrazaba de oso y se grababa en un museo, más fuego para la noción del arte como desplazamiento de contexto. El título aludía al término con que en el régimen socialista germánico la gente denominaba a los informadores de la policía, veladamente escuchando como testigos hibernados. La figura del oso era asimismo la del emblema de la ciudad, y ese icono turístico está todavía casi en todas partes. Quedaba claro el acento *site-specific* de su encierro: en otro edificio, su fiereza de disfraz hubiera sido muy distinta. En algunos de sus comentarios por aquellos días Wallinger parecía ser crítico con la idea de transparencia del proyecto miesiano, era el suyo un discurso un tanto ajeno a lo arquitectónico, poco interesante, algo críptico; una pena, sigo viendo virtudes en la corporeidad del oso, precisamente en ese edificio, aunque parecen insospechadas para su autor, empeñado en otras causas.

En la sucesión de ocupaciones temporales de ese espacio, resulta sugerente que unos meses antes de que el museo de Mies se cerrara temporalmente por un total de siete años, en 2014, el arquitecto encargado de los trabajos de renovación del edificio, David Chipperfield, ideara una intervención que venía a soplar en todos estos paradigmas, entrelazando, como Mies con Mondrian o con Calder, la arquitectura con el arte. La instalación *Sticks and Stones*, surreal y a la vez matérica, era potente y atractiva tanto desde el registro artístico como desde el arquitectónico, pues aquí venían a ser el mismo. En ese vacío techado berlinés, que hemos descrito ya como un claro en el bosque, el arquitecto británico venía a recuperar la foresta perdida, que añoraba el oso de Wallinger, colocando un tronco, calzado con planchas de piedra, por cada intersección en el damero metálico de la cubierta, oponiendo la rusticidad de la madera irregular de cada tallo, con la perfección lisa del acero. (fig. 8).

Visto desde la perspectiva del tronco, es como si ahora las copas fueran la cubierta. Visto desde la naturaleza es como si el bosque que se vació hubiera vuelto a aparecer. Visto desde la piel de un oso, tal vez ese entorno era ahora un lugar menos ingrato. Visto desde la física cuán-



07



08

Fig. 07
Mark Wallinger. *Sleeper*. Neue National Gallery, Berlin. 2005.

Fig. 08
David Chipperfield. *Sticks and Stones*. Instalación temporal en la Neue National Gallery de Berlín. 2014.

tica es como si el templo estuviera y no estuviera, es como si el bosque estuviera vivo y a la vez muerto. Visto desde la teoría de la relatividad era como si el tiempo fuera a la vez eterno y transitorio. Visto desde el continuo zen, vacío y bosque eran lo mismo. Visto desde el arte, entre minimalista y conceptual, los troncos hacían visible ese vacío, que ahora temporalmente no estaba, como esas acciones en que Martin Creed introducía globos en la volumetría de ciertos museos hasta ocupar un porcentaje de aire enunciado en el título de cada pieza de la serie. Visto desde la complicidad con Beuys, si lo de Wallinger se asociaba a la acción con el coyote, esta es equiparable a sus *7000 robles*. Visto desde el señuelo pictórico es como si no se volviera de Mies al Mondrian de las tramas, sino al Mondrian primero de los árboles. Visto desde la inmediatez de la obra, era como si ella estuviera acabada o como si estuviera a punto de empezar. Visto desde la albañilería traslocada era como colocar puntales a un material que no lo necesita, o como contraponer la simplicidad de la madera a la tecnología del acero. Visto desde la búsqueda de Mies, la disimilitud entre naturaleza y artificio aparecía sublimada. Visto desde la historia de la arquitectura, se nos traía la Mezquita de Córdoba al epicentro cultural germánico, o se aludía al templo japonés que se construye en madera y deja sobre el vacío gemelo colindante un pequeño pilar de madera como única pauta del área en barbecho, donde habrá de construirse el nuevo cuando se desmonte el que está en pie, o se volvía a insinuar el mutuo aprecio entre Wright y Mies, al evocar, la sala de la Johnson Wax en Wisconsin.

Desde el ancestral paradigma arquitectónico, es como si ahora se hubiera subrayado la conexión del proyecto de Mies con el templo, en esta encrucijada de hipótesis: se traslucía la premisa estructural de Mies al haber eliminado de dentro los pilares para llevar hasta afuera, como si al interior de la capilla Bruder Klaus de Peter Zumthor en el campo se le hubieran vuelto a adherir los troncos que le dieron forma y luego ardieron, remitiendo con su ausencia a la invisibilidad material de la espiritualidad; se hacía literal aquel grabado de la portada del *Ensayo sobre el origen de la arquitectura* de Marc Antoine Laugier en que la diosa señalaba al ángel el origen del templo en la observación de los árboles; se evidenciaba desde el verso metafórico que Mies era un constructor de templos, porque las filas de troncos parecían ahora columnas en torno a una cella, entre las que podría haber danzado Duncan. Cabe recordar que el arquetipo de templo griego, en una decantación de siglos, acabó siendo así como consecuencia de las propiedades de la madera, que obligaba a sobrevolar la cubierta más allá de los muros para protegerlos de la humedad de las cabezas de las vigas, o que tenía esa pendiente exacta para evitar la caída de las placas que conformaban la techumbre; luego, cuando el perfeccionamiento del proceso constructivo hizo posible construirlo en piedra, el vuelo y el ángulo se quedarían, ya no como razón lógica y sí como atributo, incluso ornato, como sucedía con los triglifos y metopas, que tenían sentido cuando había que trabar las piezas de madera como los nudos de carpintería. Mies, en cambio, sí que hacía diferente, en lo formal que no en la esencia, sus templos atemporales, sacando el máximo partido del acero, por ello aquí la cubierta plana, por ello era suficiente con los ocho pilares donde estaban.

Encontramos además en la intervención de Chipperfield previa a la clausura otra sugerente ambivalencia: el trabajo del arquitecto inglés para renovar el proyecto de Mies pretendía, en elogiabile discreción,

no dejar ningún rastro de autoría que eclipsara el proyecto original, como sería comprobado en cuanto el museo volvió a reabrirse, y sin embargo, ya es difícil evitar el recuerdo de esta acción efímera de unos días previa a la intervención de siete años —tres meses frente a tres años, esa era la estimación inicial del calendario—, pese a que la estudiada fijación de esos palos y esas piedras pretendía no dejar huella, y en efecto no dejaron ninguna marca física. Con su instalación Chipperfield estaba montando el bosque que el progreso había ido desmontando, recuperando el valor de la columna, inventando habitaciones y encuadres donde antes y después habría claro, haciendo coexistir verdades complementarias: en su elegante diplomacia de madera y piedra —*sticks and stones* es el inicio de una rima popular entre los niños británicos— antes de desmontar para volver a montar la obra de Mies, agitaba el concepto mismo de ese espacio, recordando a eso que decía Saenz de Oíza: “Un arquitecto, cuando tiene verdadera fuerza interior, ha de decir con García Lorca romperé todos los partenones por la noche y los levantaré cada mañana”.

Seguimos habitando un territorio de paradojas: la operación de renovación arquitectónica ha obrado el rejuvenecimiento del edificio, volviendo atrás hasta medio siglo, saneando el acero o la piedra, y aunque parezca no haberse hecho nada, ha sido un trabajo arduo y prolongado, actualizar la edificación original causando el mínimo impacto visual y estructural posible, desmontando los revestimientos de piedra y otros elementos interiores, retirando miles de piezas para restaurarlas antes de devolverlas a su posición original, introduciendo nuevas instalaciones mejorando en funciones técnicas al edificio originario; la intervención artística —tan artística como arquitectónica— ha permitido la vuelta atrás hasta los mismos orígenes conceptuales de la arquitectura.

Chipperfield ha jugado con el tiempo. Con su trabajo de siete años ha logrado la ficción de que el tiempo no hubiera pasado en el proyecto de Mies, de que el viento hubiera seguido soplando, mientras que en su instalación efímera ha jugado a dar marcha atrás en muchos siglos. Hace algo menos que la instalación de Chipperfield, en 2017, Anna y Eugeni Bach llevaban a cabo una afortunada manipulación del proyecto de Mies, de la que alguna vez quisiera escribir también, que en ciertas claves significantes, y metarquitectónicas, no es distante de esta en Berlín, cuando lograban la alquimia de hacer desaparecer la materialidad del pabellón alemán en Barcelona, como si pudieran volver atrás en el almanaque, hasta el momento en que el proyecto era sólo una maqueta de papel en la mesa de su estudio. En el deslumbrante arranque de *La cripta de invierno* de Anna Michaels leíamos este subyugante pasaje, que también revolotea sobre esta convulsión en la línea de tiempo que cambia de dirección como cambia la del aire: “Tal vez pintáramos sobre nuestra propia piel, con ocre y carbón, mucho antes de pintar sobre la piedra. Pero hace cuarenta mil años, en todo caso, dejamos huellas de manos pintadas en las paredes de las cuevas de Lascaux, de Ardennes, de Chauvet. El pigmento negro utilizado para pintar los animales de Lascaux estaba compuesto por dióxido de manganeso y cuarzo molido, y casi la mitad de la mezcla era fosfato de calcio. Para hacer fosfato de calcio hay que calentar huesos a cuatrocientos grados centígrados, y luego molerlos. Fabricábamos pintura con los huesos de los animales que pintábamos. Ninguna imagen olvida esta imagen. El futuro proyecta su sombra sobre el pasado”. RA

Bibliografía

- BACH, Anna y Eugeni. *Mies Missing Materiality*. Fundación Mies van der Rohe. Barcelona, 2019.
- CURTIS, William. *La historia de la arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon. Madrid, 2012. [1982].
- MICHAELS, Anna. *La cripta de invierno*. Alfaguara. Madrid, 2010.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Pre-textos. Gerona, 1999.

