

Diseño Tectónico en Lilly Reich: una lectura del *Café Samt und Seide*

Márcia Câmara Bandeira de Figueiredo (*)
Elis Santiago Magalhães Sifuentes Abreu (**)

Resumen: El artículo propone una lectura tectónica del trabajo de Lilly Reich (1885–1947), profesional multifacética y precursora de un lenguaje moderno de diseño. A partir de su experiencia en el diseño expositivo y textil, se selecciona el *Café Samt und Seide*, proyectado en 1927. Desde el concepto de Diseño Tectónico, se analiza cómo los tejidos, las estructuras, el color, la luz, la textura y la transparencia funcionan como elementos poéticos en la creación de una ambientación expresiva y sensible. Se concluye que la obra, más que una experiencia histórica situada, constituye un ejemplo de diseño capaz de articular diferentes escalas y saberes artísticos, además de integrar materialidad, técnica, cultura y experiencia.

Palabras clave: Lilly Reich – Diseño Tectónico – Café Samt und Seide – transdisciplinariedad – diseño expositivo – arte textil

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 101 y 102]

(*) (**) Ver CV de Márcia Câmara Bandeira de Figueiredo y Elis Santiago Magalhães Sifuentes Abreu en página 102

Introducción

El presente artículo presenta resultados de una investigación de iniciación científica desarrollada en la Escuela de Diseño de la Universidade do Estado de Minas Gerais — UEMG —, con financiamiento del Programa Institucional de Apoyo a la Investigación — PAPq/UEMG. Realizada en 2025, la investigación integra las actividades del grupo Diseño Tectónico — De.Tekta, registrado y certificado en el Directorio de Grupos de Investigación de la Plataforma Lattes/CNPq.

Teniendo como telón de fondo una crisis ambiental amplia, que trasciende las fronteras

ecológicas tradicionales y afecta los estilos de vida, la producción del espacio y las relaciones socioespaciales, el artículo parte del entendimiento de que los impasses contemporáneos exigen enfoques integradores. En este sentido, Guattari (1990) advierte que los desafíos ambientales no pueden aislarse de las dimensiones sociales y mentales, ya que la ecología se articula en tres registros inseparables: ambiental, social y mental.

Al trasladar esta discusión al campo de la Arquitectura, del Urbanismo y del diseño de las espacialidades, Pallasmaa (2011) observa que el agotamiento de la vida social y mental repercute en el empobrecimiento de las experiencias en los ambientes construidos. Desde una perspectiva fenomenológica, el autor identifica la hegemonía de la visión sobre los demás sentidos. Esta tendencia, sumada a la fragmentación entre proyecto y construcción, ha dominado la interpretación, la enseñanza y la práctica proyectual de los espacios, debilitando las cualidades sensoriales y existenciales del ambiente construido y reduciendo su capacidad de engendrar relaciones espaciales significativas.

Comprendiendo este impasse como una crisis epistemológica y metodológica más amplia —no restringida a la Arquitectura y al Urbanismo, sino presente también en disciplinas vinculadas al diseño de espacialidades y tridimensionalidades, como las Artes Plásticas, el Diseño de Producto y el Diseño de Ambientes—, el artículo propone un reexamen crítico de la práctica del diseño desde una perspectiva transdisciplinaria. Para ello, moviliza el concepto de Diseño Tectónico, según lo establecido por Figueiredo (2025).

A partir de la potencialidad integradora de la Teoría de la Tectónica desarrollada en la Alemania del siglo XIX, especialmente en los escritos de Gottfried Semper, Figueiredo (2025) formula la idea de Diseño Tectónico como un campo proyectual expandido. En esta formulación, el diseño trasciende fronteras disciplinares y se reposiciona como un campo tectónico y transversal de creación, fundamentado en la articulación entre materialidad, constructividad, naturaleza, cultura y experiencia corporal. Así, al confrontar la superficialidad de la imagen y la fragmentación entre teoría y práctica, la tectónica reposiciona la creación formal a partir de la relación entre estructura, materia, técnica, expresión y experiencia.

Para desarrollar esta reflexión, el artículo propone un análisis de la obra de Lilly Reich (1885–1947), profesional multifacética que actuó en la Alemania de comienzos del siglo XX y desempeñó un papel precursor en el desarrollo de un lenguaje moderno de diseño. Su práctica se caracterizó por articular distintas escalas y campos disciplinares, reuniendo arte, artesanía, diseño de mobiliario y diseño expositivo en un mismo espacio arquitectónico.

A partir de la trayectoria de formación y actuación profesional de Reich, el artículo selecciona el *Café Samt und Seide*, proyectado en 1927 en colaboración con Mies van der Rohe, como objeto de análisis, aplicándole el sistema de conceptos formulado por Figueiredo (2025). Más que rescatar una experiencia histórica situada, la lectura tectónica de la obra

de Reich permite señalar caminos para restituir la integralidad y la amplitud del diseño como proceso transdisciplinario, capaz de articular diferentes escalas y saberes artísticos, además de integrar materialidad, técnica, cultura y experiencia.

Diseño Tectónico

La Teoría de la Tectónica tiene sus bases conceptuales en el siglo XIX, en Alemania, a partir de los escritos seminales de Karl Bötticher y Gottfried Semper. Este debate emerge en un contexto de transformación epistemológica y disciplinar, en el cual la Arquitectura dejaba de ser comprendida como arte meramente imitativo para afirmarse como praxis autónoma, fundada en elementos, lógicas y principios propios. En este escenario, la tectónica se constituyó como una teoría capaz de rearticular las dimensiones materiales, constructivas, culturales y expresivas del objeto arquitectónico, reintegrándolas al proceso proyectual. El debate tectónico fue retomado en la segunda mitad del siglo XX y se extiende hasta la actualidad mediante estudios y enfoques diversos, desarrollados en distintas partes del mundo. A pesar de la diversidad de formulaciones, las discusiones sobre la Teoría de la Tectónica convergen al resaltar sus conceptos seminales y al rearticular conocimientos históricamente separados, como teoría y práctica, dibujo y construcción, materia y expresión.

Figueiredo (2025) argumenta que, aunque se haya consolidado históricamente como teoría arquitectónica, la Tectónica se desarrolló esencialmente como una teoría amplia del diseño, abarcando distintos campos del conocimiento e involucrando saberes estructurales y constructivos, así como reflexiones estéticas, fenomenológicas y culturales. Esta interpretación, basada sobre todo en las concepciones tectónicas de Semper (1851/1989, 1860-1863/2004), condujo a la formulación del concepto de Diseño Tectónico y de un sistema de categorías aplicado, en este artículo, al análisis de la obra seleccionada de Lilly Reich.

A continuación, se presentan las principales formulaciones tectónicas de Semper que fundamentaron la idea de Diseño Tectónico y el sistema de categorías delineado por Figueiredo (2025).

De las concepciones tectónicas de Gottfried Semper al Diseño Tectónico

Figueiredo (2025) observa que, si en Bötticher (1874) la tectónica se organiza en torno a la relación dialéctica entre núcleo estructural — *Kernform* (“forma nuclear”) — y forma artística — *Kunstform* (“forma artística”) —, en Semper se desplaza hacia una comprensión más amplia, procesual y sistémica de la creación formal. En *Die vier Elemente der Baukunst* (“Los cuatro elementos de la arquitectura”), publicado en 1851, Semper estructura su mito de origen de la arquitectura a partir de cuatro elementos primordiales: el hogar, el techo, la membrana envolvente o cerramiento y el terraplén o basamento (Semper, 1851/1989).

Estos elementos, sin embargo, no son tratados sólo como componentes morfológicos o estáticos, sino como resultado de operaciones productivas vinculadas a las artes aplicadas y a los saberes técnicos y artesanales.

En este sentido, Semper organiza su teoría en torno a procedimientos constructivos fundamentales: *Tektonik* (“tectónica”) y *Stereotomie* (“estereotomía”). De un lado, se sitúa la tectónica de los elementos ligeros y lineales, asociada al montaje de las estructuras del techo y al tejido de la membrana envolvente; de otro, la estereotomía de la masa comprimida, vinculada al basamento y al hogar, conformada por el modelado o el apilamiento de materiales pesados. Esta distinción entre ligereza tectónica y masa estereotómica es decisiva para comprender la forma arquitectónica no como imagen previa, sino como resultado de procesos materiales, técnicos y constructivos.

Entre los conceptos centrales de la teoría semperiana, se destaca la *Bekleidung* (“vestimenta” o “revestimiento”), por medio de la cual el cerramiento arquitectónico es comprendido como acto de vestir, envolver y cualificar simbólicamente la estructura. A diferencia de una concepción ornamental, el revestimiento, en Semper (1860-1863/2004), se vincula al origen textil de la arquitectura y a la primacía de la membrana envolvente como elemento espacial. La pared, en este contexto, no es solo límite físico, sino superficie expresiva, capaz de articular materia, técnica, color, textura y experiencia sensible. En este mismo horizonte, *Der Knoten* (“el nudo”), o la junta, pasa a ser comprendido como unidad tectónica fundamental, pues articula elementos, transfiere fuerzas y hace legibles las relaciones entre partes, materiales, sistemas estructurales y tradiciones constructivas.

Otro concepto decisivo es la *Stoffwechseltheorie* (“Teoría Metabólica” o “Teoría de los Intercambios de Materiales”), por medio de la cual Semper comprende la transformación de las formas artísticas y de los motivos constructivos al ser transpuestos entre distintos materiales, técnicas y contextos culturales. Desde esta perspectiva, un motivo originario del tejido puede reaparecer en otros materiales y técnicas, preservando vestigios simbólicos y formales de prácticas anteriores. La creación formal, por lo tanto, no se reduce a la sustitución técnica entre materiales, sino que involucra operaciones poéticas y constructivas de transposición, metamorfosis y memoria cultural.

Esta dimensión procesual de la teoría de Semper permite comprender su aproximación a una estética práctica, fundada no en una concepción abstracta de belleza, sino en las condiciones materiales, técnicas, estructurales y culturales de la forma. En su teoría, la arquitectura no se constituye como disciplina aislada, sino como síntesis dinámica de prácticas artísticas, técnicas y materiales, cercana al concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) (Dilthey, 1924, como citado en Semper, 1851/1989). Al mismo tiempo, al definir la tectónica como un “arte cósmico”, Semper (1859/1984) comprende la arquitectura como un arte regido por principios formativos propios —ritmo, proporción, fuerza, movimiento, simetría y equilibrio—, capaz de movilizar el cuerpo en el espacio y producir una experiencia sensible y dinámica.

Así, en la concepción tectónica de Semper, la tectónica deja de restringirse a la expresión de la estructura portante y pasa a ser comprendida como una teoría de la creación fundada en la articulación entre materia, técnica, saberes artesanales, procesos constructivos, cultura y experiencia corporal. Esta comprensión amplía su alcance más allá de la arquitectura edificada, permitiendo pensarla como clave interpretativa para prácticas orientadas a la creación de objetos, espacios, instalaciones, mobiliarios, ambientaciones y experimentaciones tridimensionales.

Con base en esta lectura, Figueiredo (2025) propone ampliar el dominio de la tectónica arquitectónica hacia un campo expandido del diseño, sistematizando categorías y conceptos que dan forma al Diseño Tectónico como metodología de lectura y de proyecto en la creación de objetos, espacios y ambientaciones. Si en la arquitectura, la tectónica permitió recolocar en relación forma, estructura, materialidad, construcción y experiencia, en el Diseño Tectónico esas dimensiones se desplazan hacia un campo más amplio, en el cual objetos, instalaciones, mobiliarios, artefactos y experimentaciones tridimensionales pueden ser analizados y concebidos a partir de principios comunes.

En este contexto, la forma no es entendida como imagen final, sino como resultado de un proceso integrado en el que estructura, materialidad, técnica, cuerpo y experiencia constituyen dimensiones inseparables de la creación. Del mismo modo, el ambiente construido no es comprendido como simple yuxtaposición de elementos, sino como un todo expresivo en el cual materiales, técnicas, estructuras, luz, color, textura, movimiento y escala actúan conjuntamente en la producción de experiencias corporales y multisensoriales. El Diseño Tectónico, por lo tanto, no se limita al análisis de la construcción, sino que considera también los vínculos que el objeto o el espacio establece con el cuerpo, la memoria, la cultura material y los modos de habitar.

Esta perspectiva permite restituir a la enseñanza y a la práctica proyectual una dimensión experimental y crítica. Contra la fragmentación entre disciplinas, etapas y saberes, el Diseño Tectónico propone comprender el proyecto como proceso de investigación material, constructiva, expresiva y sensible. La estructura deja de ser tratada como solución posterior o dato técnico externo a la creación formal, pasando a operar como principio generador de la forma, de la espacialidad y de la experiencia. Al mismo tiempo, la materialidad y la técnica dejan de ser solo especificaciones productivas y pasan a ser comprendidas como medios de pensamiento, acción y expresión.

Sistema de categorías tectónicas

Con base en la teoría tectónica de Semper, Figueiredo (2025) sistematiza un conjunto de categorías y conceptos para aplicar el Diseño Tectónico como metodología de lectura y de proyecto en la creación de objetos y espacios. Este sistema no se presenta como un modelo cerrado, sino como un instrumento crítico y operativo para analizar procesos proyectua-

les en los cuales forma, estructura, materialidad, construcción, cuerpo y experiencia se constituyen recíprocamente. Así, la tectónica deja de ser solo una teoría arquitectónica históricamente situada y pasa a ofrecer fundamentos para el reexamen crítico del diseño.

La primera categoría se refiere a los elementos materiales e inmateriales, es decir, a los elementos tectónicos fundamentales —materiales, técnicos, sensibles y expresivos— que integran el proceso de creación espacial. Se incluyen aquí estructuras, materiales, técnicas constructivas, superficies, planos, texturas y colores, así como fenómenos físicos y ópticos, como gravedad, luz, transparencia, ritmo y movimiento. Se trata de los elementos que, en el discurso tectónico, son movilizados, manipulados y articulados por el arquitecto, artista o diseñador en el proceso de concepción de formas expresivas orientadas a la creación de experiencias espaciales significativas.

La segunda categoría corresponde a las operaciones, comprendidas como el propio trabajo creativo que manipula, articula y transforma los elementos tectónicos en la constitución formal del objeto o del espacio. Con base en la teoría tectónica de Gottfried Semper, Figueiredo (2025) destaca las siguientes operaciones o procesos tectónicos: *Tektonik* (“tectónica”), como proceso de montaje de estructuras ligeras y tensionadas; *Stereotomie* (“estereotomía”), vinculada al modelado o al apilamiento de la masa comprimida; *Der Knoten* (“el nudo”), asociado a la producción de detalles constructivos, juntas y articulaciones físicas y expresivas; *Bekleidungskunst* (“arte del revestimiento”), relacionada con el tejido, el revestimiento y la creación de planos ligeros, transparentes u opacos; y *Stoffwechsel* (“intercambio de materiales”), referente a la manipulación de materiales por medio de la transposición simbólica y material de técnicas, motivos y saberes artísticos tradicionales.

La tercera categoría se refiere a la forma expresiva y a la experiencia empática. En el discurso tectónico, la forma final no resulta de prescripciones abstractas ni de una imagen autónoma previamente definida, sino que emerge de las operaciones materiales, técnicas y constructivas que la constituyen. Su expresividad es, al mismo tiempo, fundamentada y reveladora de sus propios elementos, haciendo sensible el juego entre materia, técnica, estructura, superficie, color, textura y fuerzas estáticas. A diferencia del paradigma representativo, la forma expresiva manifiesta una voluntad de arte — *Kunsttrieb* (“impulso artístico”) — que orienta el acto proyectual y participa en la constitución de una sintaxis tectónica, es decir, de un sistema de articulaciones, juntas, contrastes y disyunciones entre materiales, sistemas estructurales, técnicas constructivas, temporalidades y culturas materiales. Esta forma, por lo tanto, es también experiencia: al organizar atmósferas multisensoriales, movimientos, percepciones, memorias y afectos, puede engendrar relaciones empáticas o de reciprocidad entre sujeto y espacio. La tabla 1, a continuación, presenta este sistema de categorías que informa el Diseño Tectónico como método aplicado a la lectura de la obra de Lilly Reich propuesta en este artículo.

Tabla 1. Sistema de categorías y conceptos

CATEGORÍAS DEL DISEÑO TECTÓNICO	CONCEPTOS ASOCIADOS	OPERACIONES Y DIMENSIONES DE ANÁLISIS
Elementos materiales e inmateriales	Materiales, técnicas, elementos estructurales y fenómenos físicos y ópticos	Materiales, estructuras, superficies, planos, luz, color, textura, fuerza, ritmo y movimiento
Operaciones	Tektonik, Stereotomie, Der Knoten, Bekleidungskunst y Stoffwechsel	Tejer, armar, articular, revestir, juntar, contrastar, transponer y transformar
Forma expresiva y experiencia empática	Kunsttrieb, arte cósmico, sintaxis tectónica, empatía — Einfühlung — y Gesamtkunstwerk	Formas y ambientaciones no prescritas o representacionales, sino expresivas y multisensoriales, constituidas por articulaciones, juntas y contrastes entre materiales, texturas, colores, sistemas estructurales y técnicas constructivas; creación de atmósferas, involucramiento corporal y relaciones empáticas entre sujeto y espacio

Fuente: Figueiredo (2025), modificado.

A partir de estas categorías, el Diseño Tectónico será movilizado como método aplicado a la lectura del *Café Samt und Seide*, de Lilly Reich. En este análisis, interesa observar cómo tejidos, planos, estructuras ligeras, texturas, colores, luces, transparencias, mobiliario y técnicas constructivas conforman el espacio y producen ambientaciones, relaciones corporales y experiencias sensibles. Se trata, por lo tanto, de comprender cómo la obra articula arte, diseño y arquitectura por medio de una lógica tectónica expandida, en la cual construcción, expresión y experiencia se vuelven dimensiones inseparables del proyecto.

Tectónica en Lilly Reich

Lilly Reich nació el 15 de junio de 1885, en Berlín, Alemania, donde pasó su infancia y adolescencia (Rössler & Otto, 2019). Su formación combinó dimensiones teóricas, técnicas y prácticas, estando fuertemente marcada por saberes artesanales, especialmente aquellos vinculados al universo textil. De acuerdo con Lizondo-Sevilla y Domingo-Calabuig (2024), aún durante la infancia y la adolescencia, Reich estudió en una escuela femenina en Berlín, donde aprendió el bordado *Kurbel*, técnica de costura realizada con una má-

quina de manivela lateral. A los 23 años, se trasladó a Austria, donde estudió con Josef Hoffmann en la *Wiener Werkstätte* — “Taller Vienés de Artes y Oficios” —, contexto en el cual desarrolló el gusto por el diseño lineal, por el conocimiento de los materiales y por la construcción.

En 1910, dio continuidad a su formación en la *Die höhere Fachschule für Dekorationskunst* — “Escuela Superior de Artes Decorativas” —, bajo la orientación de Else Oppler-Legband. La escuela, fundada en Berlín por el *Deutscher Werkbund*, tenía como tarea formar escaparatistas y diseñadores de exposición, defendiendo la racionalidad de los arreglos formales, la composición arquitectónica y el uso de efectos de color atentos a la naturaleza de los materiales (McQuaid, 1996). Fue en este contexto donde Reich se especializó en escaparatismo, diseño de interiores y diseño de exposiciones, áreas en las que alcanzaría reconocimiento internacional y que contribuyeron a moldear su práctica multidisciplinaria.

Su trayectoria profesional se inició con pequeños proyectos de escaparatismo, como la instalación creada en 1908 para los grandes almacenes Wertheim. En 1911, con la apertura de su propio estudio, Reich inició su actuación independiente en el Diseño de Interiores (Rössler & Otto, 2019). En ese mismo período, mientras aún estudiaba con Else Oppler-Legband, realizó su primer gran proyecto: el diseño de interiores y de mobiliario de treinta y dos habitaciones para el *Jugendheim der Stadt Charlottenburg* — “Centro de la Juventud de Charlottenburg” —, proyectado por el arquitecto Hermann Dernburg, en Berlín. El proyecto fue reconocido por su carácter funcional, por el dominio de las proporciones, por la elegancia del dibujo abstracto y por la practicidad de los muebles extensibles ejecutados con perfiles estrechos de madera (Lizondo-Sevilla & Domingo-Calabuig, 2024).

En 1912, al participar en la exposición *Die Frau in Haus und Beruf* — “La mujer en el hogar y en el trabajo” —, realizada en el Jardín Zoológico de Berlín y organizada por el Deutsche Lyzeum-Klub, Reich proyectó, en colaboración con el estudio Oppler-Legband, un apartamento obrero en el Pabellón II. La intervención fue descrita como “un edificio industrial vestido por Reich y Oppler-Legband como una construcción arquitectónica” (Deutscher Lyceum-Club, 1912, p. 71, como citado en Lizondo-Sevilla & Domingo-Calabuig, 2024, p. 86). La vivienda fue concebida desde la perspectiva de la simplicidad, la economía y la practicidad, al mismo tiempo que buscaba utilizar formas lineales y suprimir el ornamento en favor de los efectos sensibles del propio material y del trabajo artesanal.

Aún en 1912, ya como miembro del *Deutscher Werkbund*, Reich desarrolló el proyecto para el escaparate de la farmacia *Elefanten-Apotheke*. En él, se evidenciaba una lógica positiva basada en la repetición seriada, la composición geométrica, la relación entre figura y fondo y el uso de los propios materiales y utensilios de la profesión farmacéutica como elementos de composición (McQuaid, 1996).

El carácter pionero de Reich se volvió aún más evidente en 1920, cuando fue nombrada para el consejo directivo del *Deutscher Werkbund*, convirtiéndose en la primera mujer

en integrar el cuerpo directivo de la organización (McQuaid, 1996; Lizondo-Sevilla & Domingo-Calabuig, 2024). Este hito revela no solo su reconocimiento profesional, sino también su capacidad de ocupar posiciones de liderazgo en instituciones centrales para el debate moderno sobre arte, industria, arquitectura y diseño. Entre 1920 y 1924, Reich participó en la organización de diversas exposiciones vinculadas a los propósitos del *Deutscher Werkbund*, orientadas a la educación del gusto y a la divulgación del diseño alemán.

En 1926, Reich volvió a actuar directamente como diseñadora, siendo responsable del proyecto y del montaje de la exposición *Von der Faser zum Gewebe* — “De la fibra al tejido” —, realizada en la Feria Internacional de Frankfurt. Como subraya McQuaid (1996), en este proyecto, cuya temática textil correspondía a uno de sus intereses consolidados, Reich presentó materias primas, máquinas, procesos productivos y manufacturas resultantes como esencia de la instalación, y no solo como elementos accesorios. Dividida en tres partes, la exposición incluía fibras de origen animal, vegetal y mineral, destacaba las características de los tejidos y presentaba maquinarias textiles que demostraban diferentes etapas de producción. Este enfoque revela una estrategia proyectual de su práctica que la articula directamente con la perspectiva tectónica discutida en este artículo: la comprensión de los materiales, de los objetos y de los procesos productivos no solo como componentes expositivos, sino como elementos de organización espacial y expresiva.

En 1927, su colaboración con Mies van der Rohe, iniciada en la exposición *Die Wohnung* — “La Vivienda” —, en Stuttgart, amplió esta investigación. La muestra tenía como eje principal el conjunto habitacional *Weissenhofsiedlung*, bajo supervisión de Mies, e incluía exposiciones dedicadas a materiales, equipamientos domésticos y productos industriales, entre ellas las salas del *Gewerbehalle-Platz* (McQuaid, 1996; Lizondo-Sevilla & Domingo-Calabuig, 2024). En la *Weissenhofsiedlung*, Reich fue responsable del diseño de interiores del apartamento n.º 9, concebido con mobiliario simple y funcional, materiales como acero lacado y vidrio, además de tejidos empleados como elementos de flexibilidad espacial, como la cortina suspendida por un perfil tubular que funcionaba como pared móvil (Lizondo-Sevilla & Domingo-Calabuig, 2024).

En el *Gewerbehalle-Platz*, Reich participó en la concepción de las salas dedicadas a los productos industriales, como la *Spiegelglas-Halle* — “Sala del Vidrio Plano” — y la *Linoleumhalle* — “Sala del Linóleo” —, en las cuales utilizó divisiones de vidrio plano y pisos de linóleo coloreado para integrar los espacios, definir zonas de transición y dirigir la mirada y el movimiento de los visitantes. Para estos ambientes, también se diseñaron muebles cuya forma y disposición revelaban, implícitamente, la función del espacio y, explícitamente, la misma lógica proyectual fundamentada en la expresión de las propiedades de los materiales y de las técnicas aplicadas a los ambientes.

Estos procedimientos reaparecen en otros proyectos desarrollados conjuntamente con Mies van der Rohe, como el *Café Samt und Seide* — “Café Terciopelo y Seda” —, concebido para la exposición *Die Mode der Dame* — “La Moda de la Mujer” —, realizada en Berlín

entre septiembre y octubre de 1927, y el Pabellón Alemán, desarrollado para la Exposición Internacional de Barcelona, entre 1929 y 1930. Sin embargo, es en el *Café Samt und Seide* donde tales procedimientos pueden observarse de modo especialmente expresivo y asociados a la práctica autoral de Reich, cuya participación en el proyecto fue esencial. En este caso, se consolida la articulación entre su práctica proyectual y el arte textil, saber inicialmente incorporado a su trayectoria por medio de una formación artesanal y que, a lo largo de su desarrollo profesional, pasó a mezclarse con técnicas industriales, atravesando sus diferentes campos de actuación. En este sentido, este proyecto representa una especie de síntesis de la práctica tectónica de Reich, razón por la cual fue seleccionado en este artículo como objeto de análisis.

Análisis tectónico del Café Samt und Seide

Como se ha relatado, el *Café Samt und Seide* fue concebido por Lilly Reich en colaboración con Mies van der Rohe para la exposición *Die Mode der Dame* (“La Moda de la Mujer”), por invitación de la *Vieren Deutscher Seidenweberein* (Verdugo, 2018). La exposición fue realizada en un parque de exposiciones próximo a Kaiserdamm, en Berlín, entre el 21 de septiembre y el 16 de octubre de 1927 (McQuaid, 1996). La lógica espacial experimentada anteriormente en *Die Wohnung* fue, en este proyecto, transpuesta al interior de un galpón industrial, en el cual el ambiente fue definido casi enteramente por la disposición de tejidos. En el café, en lugar del vidrio y del linóleo, Reich utilizó, sobre todo, tejidos transparentes y coloreados como elementos de concepción espacial. El análisis tectónico de este proyecto permite observar cómo Reich, a partir de estos planos textiles, moviliza otros elementos materiales e inmateriales, operaciones tectónicas y efectos expresivos para conformar una ambientación sensible, multiescalar y espacialmente fluida, capaz de contribuir a la cualificación de las experiencias espaciales.

Elementos materiales e inmateriales

De acuerdo con McQuaid (1996), aunque no existen dibujos conocidos del proyecto del *Café Samt und Seide*, las fotografías de la instalación revelan un conjunto de pequeños espacios continuos, parcialmente definidos por cortinas suspendidas mediante varillas metálicas curvadas. Aunque estas imágenes sean en blanco y negro, las descripciones señalan una paleta cromática marcada por el uso de terciopelo negro, naranja y rojo, además de seda negra y amarillo limón.

En el café, los principales elementos materiales son, por lo tanto, los tejidos —terciopelo y seda— y las varillas metálicas curvas, responsables de crear la estructura de sustentación y tensionamiento de las superficies textiles. Estos componentes se articulan con dimensiones inmateriales, como luz, color, brillo, textura, transparencia, opacidad y gravedad, que

desempeñan un papel decisivo en la configuración sensible del ambiente.

Lilly Reich moviliza este conjunto de elementos materiales e inmateriales como parte de un trabajo creativo de organización espacial, fundamental para la lectura tectónica del proyecto. Operando simultáneamente en su dimensión física, relacionada con la sustentación y el comportamiento material de los componentes, y en su dimensión expresiva, estos elementos contribuyen a la construcción de una espacialidad ligera, dinámica y sensorialmente cualificada.

Operaciones tectónicas

La primera operación identificable es la *Tektonik* (“tectónica”), comprendida como montaje de estructuras ligeras. El espacio es sostenido por elementos metálicos lineales que definen la posición, la altura y la curvatura de los planos textiles, estabilizando superficies maleables y haciendo posible el efecto de ligereza y desmaterialización. La secuencia de planos suspendidos revela esta lógica de montaje y organización.

En el *Café Samt und Seide*, el ambiente expositivo no se apoya en paredes rígidas ni en un entorno arquitectónico convencional; se construye por la disposición de grandes paneles textiles suspendidos. Dispuestos como superficies de gran escala, los tejidos no revisten simplemente una arquitectura preexistente, sino que “visten” el interior del galpón e instauran un espacio autónomo, compuesto por planos verticales, curvos y flexibles. En otras palabras, así como en el concepto tectónico de *Bekleidungskunst* (“arte del revestimiento”), los tejidos constituyen la propia operación constructiva del espacio.

La presencia del edificio industrial permanece perceptible al fondo, pero es parcialmente ocultada por la disposición de los tejidos, que pasan a definir el ambiente del café, organizando recorridos y espacios internos. En este sentido, terciopelo y seda actúan también como membranas envolventes: delimitan áreas, sugieren pasajes, crean zonas de permanencia y configuran atmósferas. La Figura 1 evidencia el carácter montado y recorrible del conjunto. Los planos, ora rectilíneos, ora curvos, recortan el vacío del pabellón en rincones y aberturas graduales, configurando una espacialidad que se revela por capas conforme el desplazamiento del visitante. Los tejidos funcionan simultáneamente como fondo, envoltura y límite para los rincones de permanencia, en diálogo con el mobiliario de acero tubular.



Figura 1. Café Samt und Seide de la exposición *Die Mode der Dame*

Fuente: McQuaid, 1996, p. 24

Se observa que, aunque las conexiones, las juntas estructurales y los detalles constructivos no estén explícitamente visibles, el funcionamiento del conjunto depende de puntos de fijación que regulan el tensionamiento entre tejidos, varillas metálicas y estructura de soporte. En este sentido, *Der Knoten* puede ser comprendido como un principio tectónico implícito: una lógica de articulación que garantiza cohesión al conjunto y regula la relación entre ligereza, gravedad y comportamiento material.

En diálogo con McQuaid (1996), la lectura del proyecto a partir de la operación de manipulación y transposición material, asociada al concepto de *Stoffwechsel*, esclarece uno de sus aspectos más innovadores: el tejido, tradicionalmente vinculado al vestuario, la moda y el universo decorativo, es desplazado para desempeñar funciones arquitectónicas, operando como pared, límite, envoltura y organizador espacial. La obra preserva, así, una lógica semejante a la de las instalaciones con vidrio plano, como la *Spiegelglas-Halle*, asociada a la idea de “paredes flotantes”, pero la transfiere a un medio flexible y textil, intensificando sus efectos táctiles y atmosféricos.

Forma expresiva y experiencia empática

Como resultado, la forma del Café Samt und Seide no se presenta como instancia previamente concebida, sino como emergencia directa de las articulaciones entre materialidad, estructura, técnica, conexiones y fenómenos naturales. El proyecto del café se configura, por lo tanto, como un experimento tectónico en el cual la espacialidad nace de un juego creativo entre materialidad textil, técnica de montaje, suspensión, tensionamiento, conexión, transposición, transparencia, opacidad, luz y color. En este sentido, materia, estructura y ambientación se vuelven indisociables.

La ambientación expresiva resultante de las operaciones tectónicas es también experiencia: se abre al desplazamiento del cuerpo, a la percepción por capas y a la construcción de una relación sensible entre sujeto, mobiliario, materialidad y espacio. Se trata de un espacio fluido, abierto y dinámico, sin recorrido fijo, que se transforma conforme el desplazamiento del observador.

Además de la flexibilidad y de la fluidez, la experiencia ambiental se constituye por la percepción de contrastes estructurales y táctiles. En este sentido, estructuras lineales montadas, comprimidas y flexionadas contrastan visualmente con superficies suspendidas y tensionadas; del mismo modo, la fluidez de la seda contrasta con la textura densa del terciopelo. La experiencia es cualificada también por la luz, por la variación cromática de los tejidos y por la tensión entre transparencia y opacidad. El terciopelo, más denso y opaco, tiende a absorber la luz y a consolidar zonas de recogimiento; la seda, más brillante y translúcida, filtra la iluminación y actúa como plano visualmente activo. El color intensifica la diferenciación entre los planos, mientras la gravedad condiciona el comportamiento de los tejidos suspendidos, sus pliegues, caídas y tensiones (McQuaid, 1996).

Los elementos materiales y sus propiedades visuales y estáticas inherentes son, por lo tanto, decisivos para la concepción y para la lectura tectónica de la obra. Estructuras ligeras y tejidos no actúan apenas como recursos decorativos, sino como medios activos de conformación de la forma y de la ambientación, organizando recorridos, cualificando la percepción de los materiales y produciendo atmósferas sensibles. Este sistema de planos y contrastes configura una atmósfera textil etérea y elegante, otorgando al ambiente una cualidad sensorial marcada por la textura, el brillo, el color y la ligereza de los planos.

Verdugo (2018) afirma que el espacio es complementado por el mobiliario, compuesto por piezas tubulares de acero dispuestas en los rincones formados por la intersección de las superficies textiles. Conjuntos de sillas MR10, organizadas en torno a mesas MR140 y acompañadas por banquetas auxiliares, se volvieron puntos focales del espacio. Su presencia amplía la coherencia tectónica del conjunto, pues la ligereza, el movimiento y la flexibilidad proporcionados por la estructura tubular de acero del mobiliario también estaban presentes en la propia estructura que suspendía los grandes planos de tejido responsables de conformar el espacio (Figura 2). Al mismo tiempo, el mobiliario evidencia la articula-

ción multiescalar entre objeto, ambiente y espacio expositivo. De este modo, el *Café Samt und Seide* aproxima diseño de mobiliario, diseño expositivo y arquitectura, demostrando cómo la lógica tectónica puede operar simultáneamente en la escala del detalle, del objeto y de la ambientación.

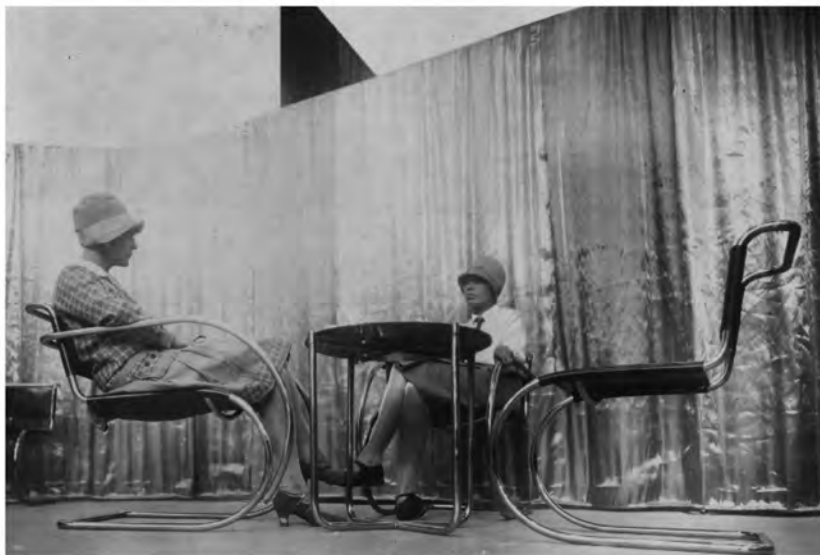


Figura 2. Rincón de permanencia en el Café: tejido como envoltura y mobiliario de acero tubular. Fuente: Verdugo, 2018, p. 22.

La tabla 2, a continuación, sistematiza la lectura tectónica del *Café Samt und Seide*, explicitando las relaciones entre elementos fundamentales, operaciones tectónicas, forma expresiva y experiencia resultante, de modo que el análisis sea más claro y replicable en otros estudios.

Tabla 2. Análisis tectónico del *Café Samt und Seide*

CATEGORÍAS TECTÓNICAS	LECTURA EN EL CAFÉ SAMT UND SEIDE
Elementos materiales e inmateriales	Terciopelo, seda, acero tubular, varillas metálicas curvas, mobiliario, luz filtrada, color, brillo, textura, transparencia, opacidad y gravedad.
Operaciones	Tektonik: montaje de estructuras ligeras; <i>Bekleidungskunst</i> : tejidos como membranas espaciales; <i>Der Knoten</i> : juntas y puntos de fijación que regulan suspensión y tensionamiento; <i>Stoffwechsel</i> : transposición del tejido de la moda hacia una función arquitectónica.
Forma expresiva y experiencia	Espacio fluido, ligero, multiescalar y en capas, constituido por planos curvos y flexibles, contrastes estructurales, cromáticos y táctiles, articulación entre mobiliario y ambiente, y creación de una atmósfera sensible abierta al movimiento y a la percepción corporal.

Fuente: elaborado por las autoras.

Conclusión

La trayectoria de Lilly Reich evidencia una práctica profesional multidisciplinaria y multiescalar, situada entre el escaparatismo, el diseño de interiores, el diseño de mobiliario, el diseño de moda, el diseño textil, la arquitectura y el diseño expositivo. A lo largo de este recorrido, el diseño de exposiciones se consolidó como campo privilegiado de su actuación, pues en él Reich pudo articular sus diferentes facetas profesionales en una especie de arte total, integrando materiales, objetos, mobiliario, superficies, tejidos, estructuras, luz, color y recorrido espacial. Por lo tanto, la lectura conjunta de su formación y trayectoria revela que Reich practicó un diseño tectónico que, por medio del diálogo entre diferentes campos, se constituyó como espacio de articulación poética entre materia, técnica, estructura, superficie, ambientación y experiencia corporal.

El proyecto *Café Samt und Seide* es ejemplar de esta práctica proyectual. El análisis del proyecto reveló concepciones formales y espaciales no prescritas previamente, sino emergentes de la manipulación, de la transformación y de la articulación poética de elementos materiales e inmateriales. De este proceso resultaron ambientaciones expresivas, orientadas a los sentidos, a la participación corporal de los sujetos y a la posibilidad de experiencias espaciales significativas. En este contexto, se observa cómo Reich movilizó elementos y operaciones próximos a los conceptos tectónicos formulados por Gottfried Semper e incorporados al concepto de Diseño Tectónico.

Considerando la centralidad que el arte textil ocupa en la concepción tectónica de Semper,

puede afirmarse que Reich practicó también una tectónica textil. Esto no se debe sólo al hecho de que el tejido sea el elemento dominante y, en gran medida, responsable de la configuración del ambiente analizado, sino también al modo en que su práctica proyectual se organiza por medio de la creación de juntas. Tal como ocurre en el sentido expandido que *Der Knoten* asume en la historiografía de la tectónica, en el proyecto de Reich estas juntas operan no solo en el nivel técnico-constructivo, sino también como articulaciones temporales, disciplinares y espaciales.

Como juntas temporales, su obra articula saberes artesanales y técnicas industriales. Estas articulaciones, materializadas en el espacio, expresan la memoria o el legado de una cultura artística transformada y combinada con elementos contemporáneos a su tiempo. Las juntas disciplinares, a su vez, se manifiestan en el encuentro entre Diseño, Arte y Arquitectura, del cual emerge un todo integrado y expresivo. Se trata de un ambiente construido destinado tanto a albergar funciones, como también a suscitar juntas socioespaciales, es decir, a permitir que los sujetos experimenten texturas, colores y movimientos, reactivando relaciones del cuerpo con y en el espacio por medio de una atmósfera multisensorial.

En diálogo con el concepto de Diseño Tectónico, la lectura de la obra de Reich promueve una reflexión capaz de restituir la integralidad del acto proyectual como un juego creativo de doble vía. De un lado, la diseñadora, arquitecta o artista concibe espacios y objetos capaces de activar los sentidos y establecer relaciones empáticas entre sujeto y ambiente construido; de otro, esta intencionalidad puede ser percibida por el sujeto como una invitación al movimiento y al desarrollo de experiencias espaciales significativas. Se trata de un tipo de involucramiento por medio del cual el sujeto revigora su relación consigo mismo, con los otros y con el mundo. En este sentido, frente a la crisis ambiental contemporánea, la experiencia de Reich nos recuerda la importancia del diseño y el potencial del ambiente construido para suscitar vínculos significativos entre cuerpo, materialidad y vida colectiva.

La relevancia tectónica del trabajo de Reich es mencionada por el arquitecto e historiador Kenneth Frampton en su obra emblemática sobre la cultura tectónica. En esta obra, Frampton (1999) analiza una serie de proyectos atribuidos a Mies van der Rohe, desarrollados en colaboración con Reich, sin, sin embargo, conferir a las contribuciones individuales de la diseñadora la misma visibilidad dada a Mies. Actualmente, existen trabajos dedicados a recuperar su trayectoria y a destacar su producción individual como artista, arquitecta y diseñadora. En este sentido, el análisis de las contribuciones de Reich permite también llenar esta laguna interpretativa, reconociendo la riqueza de una producción que ofrece aportes esenciales al debate sobre la tectónica y al reexamen de las formas contemporáneas de diseño.

Referencias

- Bötticher, K. (1874). *Die Tektonik der Hellenen: Die Lehre der tektonischen Kunstformen: Dorische, ionische und korinthische Bauweise* (Band 1). Berlin.
- Figueiredo, M. C. B. de. (2025). *Fundamentos para um design tectônico supradisciplinar a partir das experimentações da Bauhaus (1919–1928)* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura].
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ediciones Akal.
- Guattari, F. (1990). *As três ecologias*. Papirus.
- Lizondo-Sevilla, L., & Domingo-Calabuig, D. (2024). Mapping Lilly Reich. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(4), 96371. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.96371>
- McQuaid, M. (1996). *Lilly Reich: Designer and architect*. The Museum of Modern Art; Harry N. Abrams. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/278>
- Rössler, P., & Otto, E. (2019). *Frauen am Bauhaus: Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*. Knesbeck.
- Semper, G. (1984). The attributes of formal beauty. In W. Herrmann, *Gottfried Semper: In search of architecture* (pp. 219–244). MIT Press. <https://direct.mit.edu/books/oa-monograph/5069/Gottfried-SemperIn-Search-of-Architecture>
- Semper, G. (1989). *The four elements of architecture and other writings* (H. F. Mallgrave & W. Herrmann, Trans.). Cambridge University Press. Original work published 1851.
- Semper, G. (2004). *Style in the technical and tectonic arts, or practical aesthetics* (Vol. 2; H. F. Mallgrave & M. Robinson, Trans.). Getty Research Institute. Original work published 1860–1863.
- Verdugo, A. L. (2018). *La contribución de Lilly Reich a la obra europea de Mies van der Rohe* [Trabalho de conclusão de curso, Universidad de Valladolid].

Abstract: This article proposes a tectonic reading of the work of Lilly Reich (1885–1947), a multifaceted professional and precursor of a modern language of design. Based on her experience in exhibition and textile design, the article selects *Café Samt und Seide*, designed in 1927. Drawing on the concept of Tectonic Design, it analyzes how fabrics, structures, color, light, texture, and transparency operate as poetic elements in the creation of an expressive and sensorial ambience. It concludes that the work, more than a historically situated experience, constitutes an example of design capable of articulating different scales and artistic forms of knowledge, while integrating materiality, technique, culture, and experience.

Keywords: Lilly Reich – Tectonic Design – *Café Samt und Seide* – transdisciplinarity – exhibition design – textile art

Resumo: O artigo propõe uma leitura tectônica do trabalho de Lilly Reich (1885–1947),

profissional multifacetada e precursora de uma linguagem moderna de design. Com base em sua experiência no design expográfico e têxtil, seleciona-se o *Café Samt und Seide*, projetado em 1927. A partir do conceito de Design Tectônico, analisa-se como tecidos, estruturas, cor, luz, textura e transparência, funcionam como elementos poéticos na criação de uma ambiência expressiva e sensível. Conclui-se que a obra, mais do que uma experiência histórica situada, constitui um exemplo de design capaz de articular diferentes escalas e saberes artísticos, além de integrar materialidade, técnica, cultura e experiência.

Palavras-chave: Lilly Reich – Design Tectônico – *Café Samt und Seide* – transdisciplinaridade – design expográfico – arte têxtil

Márcia Câmara Bandeira de Figueiredo: Graduada em Arquitetura y Urbanismo, magíster en Urbanismo y doctora en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Federal de Minas Gerais, con estancia doctoral en la Bauhaus-Universität Weimar. Es profesora de la Escuela de Diseño de la UEMG, donde imparte docencia y actúa como investigadora del CPqD y líder del grupo “Design Tectônico”, orientando proyectos de investigación y extensión. Integra la Red de Investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo y posee publicaciones en arquitectura, urbanismo, diseño y arte.

Elis Santiago Magalhães Sifuentes Abreu: Concluyó la enseñanza media en el IFMG y es estudiante de Diseño de Ambientes en la Escuela de Diseño de la Universidad del Estado de Minas Gerais. Participó en el proyecto de extensión “Patrimônio em Traços” y como becaria de iniciación científica PAPq/UEMG en el proyecto “A Tectônica na Obra de Lilly Reich”, ambos bajo la coordinación de la Prof. Dra. Márcia Câmara Bandeira de Figueiredo. Integra el grupo de investigación “Design Tectônico”.