



LOS COLLAGES DE LA CASA RESOR DE MIES VAN DER ROHE COMO TRANSPARENCIA FENOMENAL

THE RESOR HOUSE COLLAGES BY MIES VAN DER ROHE AS PHENOMENAL TRANSPARENCY

Aurelio Vallespín Muniesa, Noelia Cervero Sánchez 1, Ignacio Cabodevilla-Artieda

doi: 10.4995/ega.2017.7392

La aplicación del concepto transparencia fenomenal al collage, según la definición de C. Rowe y R. Slutzky, desde su origen en el cubismo a la obra de Mies van der Rohe, desencadena una reflexión sobre cómo concibe el espacio. Se toma como base el proyecto de la *casa Resor* para analizar cómo se manifiesta en los collages, por su carácter inherente a la organización de las figuras, y se deduce cómo

se hubiera hecho sensible en su espacio al poner en relación los elementos que lo conforman.

**PALABRAS CLAVE: COLLAGE.
MIES VAN DER ROHE. CASA RESOR.
TRANSPARENCIA FENOMENAL**

The application of the concept of phenomenal transparency to collage as defined by C. Rowe and R. Slutzky from its origin in cubism to the work of Mies van

der Rohe triggers a reflection on how he conceived space. The Resor house project is taken as a basis to analyse how he expresses in the collages, because of their inherent nature to the organization of the figures, and it becomes apparent how it would have been made sensible in its space by the combination of the elements that comprise it.

KEYWORDS: COLLAGE. MIES VAN DER ROHE. RESOR HOUSE. PHENOMENAL TRANSPARENCY





Transparencia: literal o fenomenal

En su ensayo *Transparencia: literal o fenomenal*, C. Rowe y R. Slutzky exponen ciertos niveles de significación de la palabra transparencia (Rowe 1963 [1999], pp. 155-177). Establecen para ello una distinción que consideran básica para cualquier investigación:

La transparencia puede ser una cualidad inherente a la sustancia –como ocurre en una tela metálica o en una pared de vidrio–, o puede ser una cualidad inherente a la organización [...] y precisamente por esta razón podemos distinguir entre transparencia *literal* o real y *fenomenal* o aparente (Rowe, 1963 [1999], p. 157).

O dicho de otra manera, la transparencia literal podría asociarse al efecto de los objetos translúcidos en un espacio profundo y naturalista, y la transparencia fenomenal, a la articulación de objetos con situación frontal, generando estratificaciones en un espacio poco profundo y abstraído.

A pesar de que en el cubismo, según C. Greenberg (1959, p. 86), “la planitud no solo había invadido el plano cubista, sino que estaba amenazando con anegararlo”, C. Rowe y R. Slutzky son capaces de identificar en él los dos tipos de transparencia. Así se entiende en el análisis que realizan de dos obras representativas de este periodo, caracterizadas por una similar composición piramidal: *El clarinetista* de Picasso (Fig. 1) y *El portugués* de Braque (Fig. 2), ambas de 1911. En *El clarinetista*, el contorno delimita la figura de tal manera que la independiza de un fondo relativamente profundo. La forma queda definida por un claro armazón de aristas, aportándole una sensación de transparencia matérica. En *El*

portugués sin embargo, la lectura es inversa. Una retícula de planos y líneas interrumpidas, define un espacio inicialmente plano, que va adquiriendo profundidad por un aporte intelectual del observador. Mientras que en el primer caso, retícula y figura quedan intrínsecamente unidas al formar parte la una de la otra, en el segundo pueden percibirse como independientes. Gracias a estos mecanismos, con Picasso se tiene la sensación de mirar a través de una figura transparente, por ello se puede hablar de transparencia literal. Con Braque sin embargo, se consigue una expansión del espacio, no por existir ningún objeto físicamente tan evidente, sino por resultar inherente a la organización de los elementos en el plano del cuadro, que puede denominarse transparencia fenomenal.

Transparencia literal y fenomenal, el origen del collage

Podría entenderse que tanto la transparencia literal como la fenomenal sirven para explicar también la planitud a la que hace alusión C. Greenberg. Para él, en la pintura de Picasso y Braque se trata de impedir que el contenido del cuadro se funda con la superficie real del mismo. Esta separación entre la *planitud representada* y la *planitud literal* tiene como objeto permitir que entre ambas sobreviva una ilusión de espacio tridimensional. Se introducen para ello algunos recursos presentes en las obras analizadas, que culminan en el collage. Un primer recurso es la utilización de letras, cuya situación frontal hace que inconscientemente se ubiquen en el plano *literal*. Todo lo demás

Transparency: literal and phenomenal

In their paper “Transparency: literal and phenomenal”, C. Rowe and R. Slutzky describe certain levels of significance of the word “Transparency” (Rowe 1963 [1999], pages 155-177). They establish a difference that they consider is basic for any research:

Transparency can be a quality inherent to a substance – as is the case of metal mesh or a glass wall, or it can be inherent to an organisation [...] and that is precisely why we are able to differentiate between literal or real transparency and phenomenal or apparent transparency (Rowe, 1963 [1999], page 157).

Expressed in other words, literal transparency can be associated with the effect of translucent objects in a deep, naturalist space, and phenomenal transparency as the articulation of objects placed facing the viewer, creating stratifications in a shallow, abstracted space.

Despite “flatness not only having invaded Cubism, but it also being a threat to reject it”, according to C. Greenberg (1959, page 86), C. Rowe and R. Slutzky are capable of identifying the two types of transparency in it. This can be construed from the analysis they make of the two pieces of work that are most representative of that period, characterised by a similar pyramidal composition: *Man with a Clarinette* by Picasso (Fig. 1) and *The Portuguese* by Braque (Fig. 2), both from 1911. In *Man with a Clarinette*, the outline delimits the figure making it independent from the relatively deep background. The form is defined by a clear framework of edges, conferring a sensation of material transparency. In *The Portuguese* however, the work is read the other way round. A grid of planes and broken lines define an initially flat space, which acquires depth through the intellectual look of the observer. Whereas in the first case, grid and figure are intrinsically linked so that they each form a part of the other, in the second case, they can be perceived as independent items. Thanks to these mechanisms, in Picasso’s case we get the sensation of looking through a transparent figure, and we can talk about literal transparency, while in Braque’s painting however, there is an expansion of space, not due to any evident physical objects, but



because it is inherent to the organisation of the items on the plane of the picture, which therefore can be called phenomenal transparency.

Literal and phenomenal transparency, the origin of collage

it could be construed that both literal and phenomenal transparency serve to explain the flatness referred to by C. Greenberg. To him, both Picasso's and Braque's paintings try to prevent the contents of the picture from merging with the real surface. This separation between the *depicted flatness* and the *literal flatness* intends to allow an illusion of three-dimensional space between both of them. We will introduce some resources used in these works, that culminate in

1. *El clarinetista*, Picasso 1911-1912 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)
2. *El portugués*, Braque 1911 (Kunstmuseum, Basilea)

se retrasa generando un espacio intermedio, y por tanto una cierta profundidad espacial. Cuando, como ocurre en *El portugués* de Braque (Fig. 2), aparecen letras con diferentes tamaños, la sucesión de planos intermedios se incrementa. Un segundo recurso que también puede percibirse en esta obra, es la incorporación de texturas. El efecto que estas consiguen se incrementa cuando se superponen en vez de imitarlas, dando lugar al collage.

La utilización del collage genera la ilusión de un *bajorrelieve* (Greenberg 1959, p. 95) en el que los elementos pegados surgen por delante de la *planitud literal* del cuadro, mientras

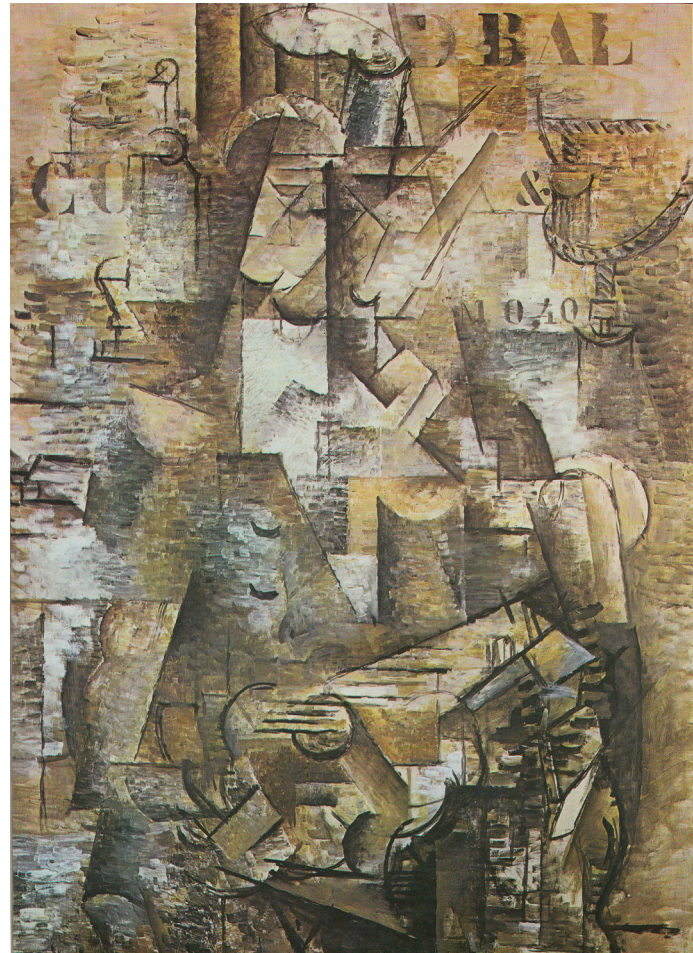
1. *Man with Clarinette*, Picasso 1911-1912 (Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid)
2. *The Portuguese*, Braque 1911 (Kunstmuseum, Basel)

que los pintados, quedan dentro de la superficie. De esta manera, el espacio no se limita desde la *planitud literal* hacia adentro, sino que se amplía también hacia delante. Esta posición relativa de los elementos que componen físicamente el cuadro, está directamente relacionada con la que ocupan en el espacio, por lo que genera, en mayor medida que en la pintura, una sensación espacial. Por esta razón, podemos entender que la incorporación al cubismo de la técnica del collage contribuye a enfatizar el efecto provocado por la transparencia fenomenal.

El potencial de la transparencia fenomenal en el collage es utiliza-



1



2



3. *Guitarra y clarinete*, Braque 1918
(Philadelphia Museum of Art)

3. *Guitar and Clarinet*, Braque 1918
(Philadelphia Museum of Art)



3

do por el cubismo de forma ambigua cuando estos mecanismos, que pueden generar un cierto espacio, producen efectos contrarios anulándose entre sí. C. Greenberg (1959, p. 92) lo interpreta como una profundidad cambiante de cada plano con respecto a los demás, que mantiene como única relación estable su posición ambivalente con la superficie. Por su parte, R. Rosenblum (1976 [1959], p. 66) lo denomina como una continua oscilación de planos en el espacio. Este efecto puede observarse en el collage *Guitarra y clarinete* (Fig. 3), realizado por Braque en 1918. En él, objetos situados en primer plano reciben sombra de otros situados en un plano posterior, y objetos transparentes adquieren cualidades de opacos al proyectar sombra y ocultar parcialmente el fondo. Se genera así una ambigüedad que consigue que

se entienda todo como si estuviese en el mismo plano.

Este tipo de condiciones cambiantes tan propias del cubismo, no son utilizados en los collages que Mies van der Rohe realiza para representar sus espacios. En su caso, como se verá a continuación, la transparencia fenomenal o relación intrínseca de los distintos planos, es utilizada de manera deliberada para generar profundidad espacial.

Los collages de la Casa Resor

El empleo del collage supone para Mies van der Rohe un intenso avance en la representación bidimensional de su idea del espacio (Spaeth, 1985, p. 119-120), ya que le permite investigar las condiciones de percepción de las obras desde un punto fijo o de manera secuencial

collage. The first resource is the use of letters, whose frontal position means that they are unconsciously placed in the *literal* plane. The remainder is positioned further back, creating an intermediate space, and therefore certain spatial depth. When, as it happens in *The Portuguese* by Braque (Fig. 2), there are letters in different sizes, the succession of intermediate planes increases. A second resource that can be observed in this work is the inclusion of textures. The effect that these confer is increased by their superposition rather than imitation, leading to collage.

The use of collage creates the illusion of *Bas-relief* (Greenberg 1959, page 95) where pasted items arise above the *literal flatness* of the picture, whereas painted figures remain within the surface. This way, the space is not limited inwards from the *literal flatness*, but it widens towards the front. This relative position of the items that physically comprise the picture is directly related to the position they hold in space, therefore generating a greater sensation of space than painting. Consequently, we can understand that including the collage technique in cubism emphasises the effect caused by phenomenal transparency.

The potential of phenomenal transparency in collage is used in cubism more ambiguously when these mechanisms, that can produce a certain degree of space, cause the opposite effect, cancelling each other out. C. Greenberg (1959, page 92) interprets it as a changing depth of each plane regarding the others, maintaining its ambivalent position as the only stable relationship with the surface. R. Rosenblum (1976 [1959], page 66) however, describes it as a continuous oscillation of planes in space. This effect can be seen in the collage *Guitar and Clarinet* (Fig. 3) by Braque (1918). In this picture, the objects in the foreground have shadows cast on them from others positioned in the background, and transparent objects acquire opaque qualities by casting shadows and partially concealing the background. Ambiguity is thus achieved, appearing as if the whole parts were on the same plane.

This type of changing conditions, so inherent to cubism, are not used in the collages that Mies van der Rohe made to depict his spaces. In his case, as we will see later on, phenomenal transparency, or the intrinsic relationship between the different planes, is used in a much more deliberate way to create spatial depth.



4

The Resor House collages

To Mies van der Rohe, the use of collage represented a major step forward in the two-dimensional depiction of his idea of space (Spaeth 1985, pages 119-120), as it permitted him to investigate the perceptive conditions of the works from fixed or sequential points of view (Layuno 2016, Page 164). He used collage in the thirties to carry out theoretical work, such as the patio house projects linked to his teaching work in Bauhaus. The production of collages as a result of experimental works continued during his new phase in the United States, between 1937 and 1954, in projects such as: *Resor House* (1937-1943), *Museum for a Small Town* (1940-1943), *Concert Hall* (1941-1942) and *Convention Hall* (1953-1954). These works allowed him for the exploration of new lines of thought which tended to achieve more openness and abstraction of space. They culminated in his final phase projects, which continue with the logic of the large single space, such as the *Neue Nationalgalerie* in Berlin (Fernández-Galiano 2001, page 28). From the graphic production during those years, we analyse the collages that induce the sensation of three-dimensional space with a greater economy of two-dimensional resources, even ignoring perspective, as it happens in those of *Resor House*.



6



4. Mies van der Rohe, *Casa Resor collage 1*, 1937-1943 (Mies 1986, p. 83)

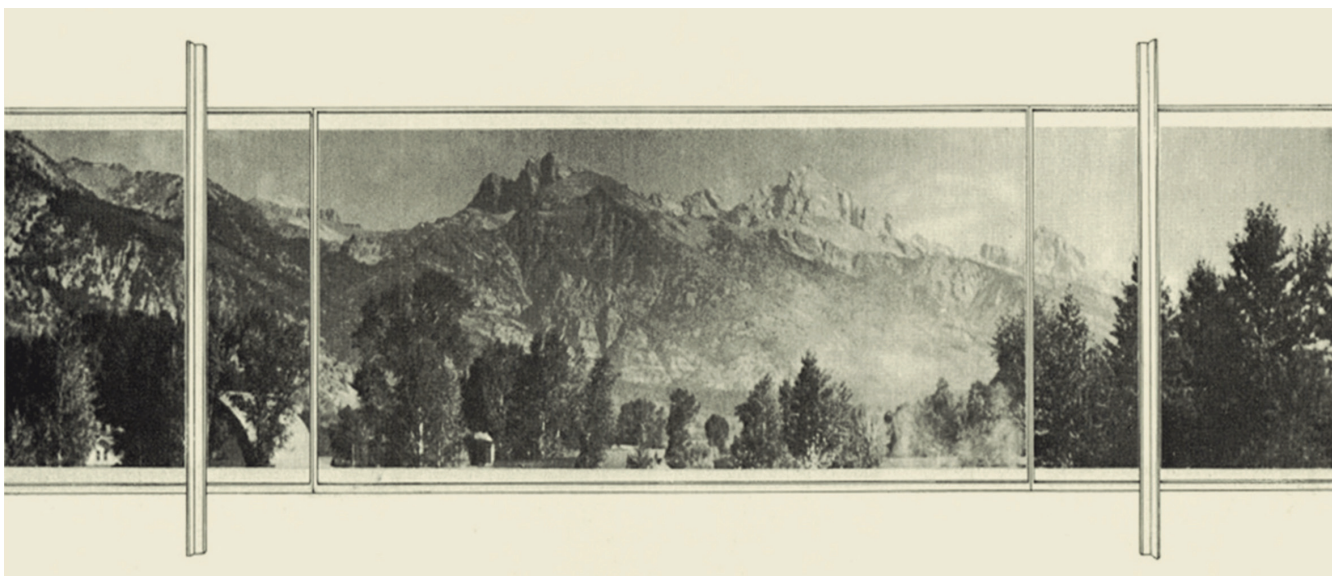
5. Mies van der Rohe, *Casa Resor collage 2*, 1937-1943 (Mies 1986, p. 82)

6. Mies van der Rohe, *Casa Resor collage 3*, 1937-1943 (Mies 1986, p. 84)

4. Mies van der Rohe, *Resor House collage 1*, 1937-1943 (Mies 1986, page 83)

5. Mies van der Rohe, *Resor House collage 2*, 1937-1943 (Mies 1986, page 82)

6. Mies van der Rohe, *Resor House collage 3*, 1937-1943 (Mies 1986, page 84)



5





The *Resor House* project is the first that Mies carried out in the United States, between 1937 and 1943 (Mies 1986, Vol. 7). It is a summer house located over a stream in Jackson Hole, Wyoming, where he retook his sketches of a project for a house in the Alps from 1934. The axial and static space of the large living room and how it opens up to the outside is particularly noteworthy (Schulze 1986 [1965], pages 212-219). This achieves the maximum vacation of a space which, rather than flow, rests on the landscape, making nature form a part of it (Norberg-Schulz 1958, pages 514-517). From the three collages that exist for this project, only the first one is part of the development prior to the cancellation of the commission (Riley 2001, pages 96-99). The second was shown, along with a model of the house, in a retrospective exhibition of his work organised by P. Johnson, which was held at MoMA in New York in 1947. This is displayed in the monograph that accompanied the exhibition (Johnson 1978, pages 154-155) where he describes that the house is spread over a river and rests on two stone bases, which can be seen in the first collage showing a real view of the place (Fig. 4). The second collage, however, comprises an idealisation of the environment where the project is located (Fig. 5).

7. Mies van der Rohe, *Museo para una ciudad pequeña* collage, 1940-1943 (Fernández-Galiano 2001, p. 37)

8. Fotografía de la exposición *Mies van der Rohe* en el MoMA de Nueva York, 1947 (Riley 2001, p. 97)

7. Mies van der Rohe, *Museum for a small town* collage, 1940-1943 (Fernández-Galiano 2001, page 37)

8. Photograph of the exhibition *Mies van der Rohe* at the MoMA of New York, 1947 (Riley 2001, page 97)

(Layuno 2016, p. 163). En la década de los años treinta utiliza el collage para realizar trabajos teóricos, como son los proyectos de casas-patio vinculados a su actividad docente en la Bauhaus. La producción de collages como resultado de obras experimentales continúa en su nueva etapa en Estados Unidos, entre los años 1937 y 1954, en proyectos como: *casa Resor* (1937-1943), *Museo para una ciudad pequeña* (1940-1943), *Sala de conciertos* (1941-1942) y *Centro de congresos* (1953-1954). Estos trabajos le permiten una exploración de nuevas líneas de pensamiento que tienden a conseguir una mayor diafanidad y abstracción del espacio. Culminan en proyectos de su última etapa que continúan la lógica del gran espacio único, como la *Neue Nationalgalerie* de Berlín (Fernández-Galiano 2001, p. 28). De la producción gráfica de estos años, se analizan aquellos collages que inducen la sensación de espacio tridimensional con una mayor eco-

nomía de medios bidimensionales, prescindiendo incluso de la perspectiva, como ocurre en los de la *casa Resor*.

El proyecto para la *casa Resor* es el primero que Mies realiza en Estados Unidos entre los años 1937 y 1943 (Mies 1986, Vol. 7). Se trata de una casa de verano situada sobre una corriente de agua en Jackson Hole, Wyoming, con la que recupera los croquis de un proyecto de 1934 para una casa en los Alpes. Destaca el espacio axial y estático de la gran zona de estar y su apertura al exterior (Schulze 1986 [1965], pp. 212-219). En él se consigue la máxima desocupación de un espacio que más que fluir, reposa sobre el paisaje, haciendo que la naturaleza pase a formar parte de él (Norberg-Schulz 1958, pp. 514-517).

De los tres collages que existen de este proyecto, tan solo el primero forma parte del desarrollo previo al cese del encargo (Riley 2001, pp. 96-99). El segundo se muestra, junto a una maqueta de la casa, en una





8

exposición retrospectiva de su obra organizada por P. Johnson que tuvo lugar en el MoMA de Nueva York en 1947. Así viene reflejado en la monografía que acompaña la exposición (Johnson 1978, pp. 154-155) en la que se describe que la casa se extiende sobre un río y descansa sobre dos basamentos de piedra, algo que puede apreciarse en el primer collage que nos ofrece una visión real del lugar (Fig. 4). El segundo collage, sin embargo, constituye una idealización del entorno en el que se sitúa el proyecto (Fig. 5).

En los dos, este entorno real o figurado compone la base de la imagen. Es delimitada por dos líneas horizontales trazadas en paralelo en los márgenes superior e inferior y por sus perpendiculares, que representan la carpintería de un plano de vidrio. Este plano frontal es cruzado por dos pilares cruciformes, trazados a línea, que lo sobrepasan en igual medida.

Con este recurso, Mies invierte el valor aparente del espacio al generar dos planos: el de la ventana que enmarca el espacio exterior y el de los pilares que se separan de él. Este último funciona como las letras de los cubistas, aportando transparencia fenomenal a la composición, en la que se deduce la existencia de un espacio intermedio hacia el fondo y de un espacio anterior hacia el primer plano.

Estos dos primeros collages funcionan de forma opuesta a los *bas-reliefs* cubistas que sacaban los planos fuera del soporte. Al contrario, en ellos el plano de los pilares hace que la fotografía del paisaje se incruste en el fondo. Al invertir el valor aparente del espacio y entender el paisaje ilusorio que captura la ventana como plano, la sensación de ambos collages es exactamente la misma. Independientemente de la profundidad del paisaje que aparezca, siempre se interpretan de

In both of them, this environment, real or imaginary, comprises the base of the image. It is delimited by two horizontal lines drawn parallel to each other in the upper and lower margins and their perpendiculars, which represent the frame of a glass plane. This frontal plane is crossed by two cruciform pillars, drawn with lines, that extend equal distances beyond it. With this resource, Mies inverts the apparent value of the space by creating two planes: that of the window framing the outer space and that of the two pillars that separate from it. The latter works as the letters did for cubists, providing phenomenal transparency to the composition, in which it can be deduced the existence of an intermediate space towards the background and a front space towards the foreground.

These two collages work in an opposing way to cubist Bas-relief, which brings the planes out from the frame. The plane created by the pillars moves the photograph of the landscape away to embed it in the background. By reversing the apparent value of space and understanding the illusory landscape that captures the window as a plane, the sensation of both collages is exactly the same. Regardless of the depth of the landscape depicted, it is always interpreted in the same way. That is precisely why the transparency of this glass plane is not literal, but phenomenal, inherent to its organisation.

This effect is increased in the third collage, where the transparency of the glass shows us details of the terrain that are impossible to perceive from such distance (Fig. 6). The new vision indicates us that it could be perfectly substituted by an opaque item, such as the two planes that are superimposed on it in this case. These are two cut-outs in colour: a partial reproduction of a picture by P. Klee, *BunteMahlzeit*, that is identified with a floor to ceiling plane, and another with a wooden texture, simulating a lower piece of furniture. Its visual strength turns them into protagonists and affirms their supporting function for the spatial structure (Gastón 2005, pages 17-18). They also permit the understanding of the collage as Bas-relief, as by arising in front of the plane, they come out of it. The interaction between them strengthens the depth of the



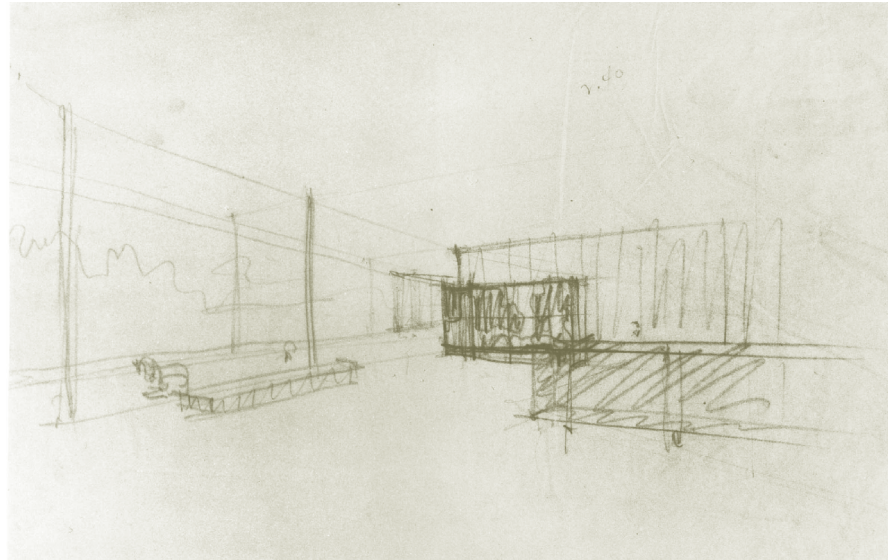
inhabited space created by the plane of the pillars. The phenomenal transparency is thus perceived more obviously as an articulated presentation of frontally aligned objects in a shallow, abstract space.

Phenomenal transparency in spaces by Mies

Very similar to the third Resor House collage is the one for the Museum for a Small Town project (Fig. 7). In this piece of work, the space is created with the same resources, vertical planes that juxtapose the *Guernica* painting by Picasso over a natural or architectural background, and in front of them, two sculptures by Maillol. As it happened in the previous case, the distant landscape reference is eliminated (Gastón 2005, pages 17-18), and a more defining than limiting architectural space is reflected. (Mies 2003 [1981], pages 52-53). The phenomenal transparency is thus obvious, inherent to the organisation of the figures and the depiction of the landscape behind the glass. Mies conceives *Guernica* as an item that "is cut over a mutable background". According to Layuno (2016, page 163), the verb "cut" or "cut out" refers to the use of the collage technique, transferred to the formalisation of space. The compositions of these collages are a step-by-step illustration of the space Hilberseimer refers to (1956, page 41) in his monograph on Mies, according to which the objective of his architecture is to make the space sensitive by relating it to the objects positioned in it, i.e. to establish references that organize the visual perception. Although unfortunately none of the two projects were ever built, relationships can be established between the space created in his collages and that of the built work, the retrospective exhibition of his work organised at MoMA in 1947, designed by himself. Mies puts forward a configuration of free-standing planes with photographs and mural drawings that appear to float in space, in the same way as *Guernica* in the collage of *Museum for a Small Town* or the painting by Klee in *Resor House*. Phenomenal transparency is therefore perceived in the very space, with the same meaning as it can be observed in the cubist works. The comment by C. Eames

9. Mies van der Rohe, *Casa Resor* perspectiva, 1937-1943 (Mies 1986, p. 112)

9. Mies van der Rohe, *Resor House* perspective, 1937-1943 (Mies 1986, page 112)



9

la misma forma. Por esta razón, la transparencia de ese plano de vidrio no es literal sino fenomenal, inherente a la organización.

Este efecto se incrementa en el tercer collage, en el que la transparencia del vidrio nos muestra un detalle del terreno imposible de apreciar a esa distancia (Fig. 6). La nueva visión nos indica que perfectamente podía ser sustituida por un elemento opaco, como los dos planos que en este caso se superponen a él. Se trata de dos recortes a color: una reproducción parcial de un cuadro de P. Klee, *BunteMahlzeit*, que se identifica con un plano de suelo a techo, y otro con textura de madera, que simula un elemento de mobiliario de menor altura. Su fuerza visual los convierte en protagonistas y afirma su función de soporte de la estructura espacial (Gastón, 2005, pp. 17-18). Permiten además que se entienda el collage como *bajorrelieve*, ya que, al surgir por delante del plano del cuadro, salen fuera de este. La interacción entre ellos refuerza la

profundidad del espacio habitado que genera el plano de pilares. Se percibe así de forma más evidente la transparencia fenomenal como presentación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído.

Transparencia fenomenal en el espacio de Mies

Muy similar a este tercer collage de la casa Resor es el realizado para el proyecto de *Museo para una ciudad pequeña* (Fig. 7). En él, el espacio se genera con los mismos recursos: planos verticales que yuxtaponen el *Guernica* de Picasso sobre un fondo de naturaleza o arquitectónico y delante de ellos, dos esculturas de Maillol. Como ocurría en el caso anterior, se elimina la referencia al paisaje lejano (Gastón 2005, pp. 17-18) y se refleja un espacio arquitectónico, que resulta más definidor que limitador (Mies 2003 [1981], pp. 52-53). Es así evidente la transparencia fenomenal, inherente a la organización de las figuras y



a la representación del paisaje tras el vidrio. Mies concibe el *Guernica* como un elemento “que se corta sobre un fondo mudable”. Según Layuno (2016, p. 163), el verbo cortar o recortar alude al empleo de la técnica del collage, trasladada a la formalización del espacio.

Las composiciones de estos collages ilustran paso a paso el fundamento del espacio que refiere Hilberseimer (1956, p. 41) en su monografía sobre Mies, según la cual el objetivo de su arquitectura es hacer sensible el espacio al ponerlo en relación con los objetos en él situados, es decir, establecer referencias que ordenen la percepción visual. Aunque lamentablemente ninguna de las dos obras llega a construirse, se pueden establecer relaciones entre el espacio que se genera en sus collages y el de una obra construida, la exposición retrospectiva de su obra, organizada en el MoMA en 1947, diseñada por él. Mies plantea una configuración de planos exentos con fotografías y dibujos murales que parecen flotar en el espacio, de la misma forma que el *Guernica* en el collage del *Museo para una ciudad pequeña* o el cuadro de Klee en la *casa Resor*. Se percibe por tanto en el propio espacio la transparencia fenomenal con el mismo sentido que se apreciaba en las obras cubistas. Así puede interpretarse el comentario de C. Eames cuando advierte que: “Se siente el impacto de cada nueva relación conforme uno se desplaza y gira dentro de estos elementos simples” (Spaeth 1985, p. 120), algo que queda plasmado no solo en sus fotografías sino también en las de H. Matter (Fig. 8), que podrían entenderse en sí mismas como collages. De igual forma, los sencillos collages de la *casa Resor* definen con gran precisión el espacio que Mies

pretendía generar, tal como se aprecia en los croquis (Fig. 9). Se puede pensar por ello que la lógica de la transparencia fenomenal en la *casa Resor* va más allá de los collages, para llegar a su espacio. ■

Notas

1 / Miembro del grupo de investigación consolidado OAAEP, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE.

Referencias

- GALIANO, L., 2001. Mies ‘ad usum Delphini’: 60 años en 60 obras. *AV Monografías*, n. 92, pp. 4-55.
- GASTÓN GUIRAO, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GREENBERG, C., 1959. Collage. En: Clement Greenberg, 2002 (1961). *Arte y Cultura*. Barcelona. Paidós, pp. 85-99.
- HILBERSEIMER, L., 1956. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald.
- JOHNSON, P., 1978 (1947). *Mies van der Rohe*. Nueva York: MOMA.
- LAYUNO ROSAS, A., 2016. Concepto y representación espacial en la arquitectura expositiva del Movimiento Moderno. Reflexiones sobre la retícula, el vacío y la transparencia. *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n. 28, pp. 156-167.
- MIES VAN DER ROHE, L., 2003 (1981). *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: COAAT.
- MIES VAN DER ROHE, L., 1986. *Mies van der Rohe Archive: an illustrated catalogue of the Mies van der Rohe drawings in the Museum of Modern Art*. Vol. 7. Nueva York: Garland Publishing.
- NORBERG-SCHULZ, C., 1958. Una conversación con Mies van der Rohe. En: Neumeyer, F., 2000 (1995). *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis, pp. 514-517.
- RILEY, T., 2001. *Hacer historia: Mies y el MoMA*. *AV Monografías*, n. 92, pp. 96-115.
- ROSENBLUM, R., 1976 (1959). *Cubism and Twentieth-century art*. New York: Harry N. Abrams.
- ROWE, C. y SLUTZKY, R., 1963. Transparencia: literal o fenomenal. En: Rowe, C. 1999 (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: GG reprints, pp. 155-177.
- SCHULZE, F., 1986 (1965). *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Herman Blume.
- SPAETH, D., 1985. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.

can be interpreted in the same way when he states: “The impact of each new relationship is felt, as one moves and turns within these simple items” (Spaeth 1985, page 120), which is not only established in his photographs, but also in those by H. Matter (Fig. 8), which can be construed as collages themselves. Likewise, the simple collages of *Resor House* define very accurately the space that Mies wanted to create, as it can be seen in the sketches (Fig. 9). One could think that the logic of phenomenal transparency in *Resor House* goes beyond collages, to reach his space. ■

Notes

1 / Member of the consolidated research group OAAEP, financed by the Aragon Regional Government with FSE funds.

References

- FERNÁNDEZ-GALIANO, L., 2001. Mies ‘ad usum Delphini’: 60 years in 60 works *AV Monografías*, n. 92, pages. 4-55.
- GASTÓN GUIRAO, C., 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GREENBERG, C., 1959. Collage. In: Clement Greenberg, 2002 (1961). *Arte y Cultura*. Barcelona. Paidós, pp. 85-99.
- HILBERSEIMER, L., 1956. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald.
- JOHNSON, P., 1978 (1947). *Mies van der Rohe*. New York: MOMA.
- LAYUNO ROSAS, A., 2016. Concept and spatial representation of exhibition architecture in the Modern Movement. Reflections on the grid, emptiness and transparency. *EGA Architectural Graphic Expression Magazine*, n. 28, pages 156-167.
- MIES VAN DER ROHE, L., 2003 (1981). *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: COAAT.
- MIES VAN DER ROHE, L., 1986. *Mies van der Rohe Archive: an illustrated catalogue of the Mies van der Rohe drawings in the Museum of Modern Art*. Vol. 7. New York: Garland Publishing.
- NORBERG-SCHULZ, C., 1958. A conversation with Mies van der Rohe. In: Neumeyer, F., 2000 (1995). *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis, pages 514-517.
- RILEY, T., 2001. *Hacer historia: Mies y el MoMA*. *AV Monografías*, n. 92, pages 96-115.
- ROSENBLUM, R., 1976 (1959). *Cubism and Twentieth-century art*. New York: Harry N. Abrams.
- ROWE, C. y SLUTZKY, R., 1963. Transparency: Literal and Phenomenal. In: Rowe, C. 1999 (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: GG reprints, pages 155-177.
- SCHULZE, F., 1986 (1965). *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Herman Blume.
- SPAETH, D., 1985. *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.