

LA IDEALIZACION DEL ESPACIO LISO IDEALIZATION OF THE SMOOTH SPACE

Aurelio Vallespín Muniesa

Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* dedicaron un capítulo al concepto de lo liso y lo estriado. El ejemplo por excelencia del espacio liso es el laberinto. Este es un espacio sin referencia, sin escala, sin centro, infinito, un espacio sinestésico. Mies van der Rohe alcanzó una especial sutileza en la construcción del espacio laberíntico con el Pabellón que realizó para Alemania en la Exposición de Barcelona de 1929. Pero, antes de construir este pabellón, confeccionó una serie de montajes expositivos en Berlín y Stuttgart que fueron el inicio de esta línea de investigación.

Palabras clave: Laberinto, Mies van der Rohe, Espacio liso

In A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia by Gilles Deleuze and Felix Guattari, there is a chapter devoted to the concept of the smooth and the striated. The example par excellence of a smooth space is the labyrinth. This is a space with no reference, no scale, no centre, infinite, a synesthetic space. Mies van der Rohe achieved a particular subtlety in the construction of the labyrinthine space with the design of the German Pavilion for the 1929 International Exposition in Barcelona. But, prior to building this pavilion, he developed a series of exposition projects in Berlin and Stuttgart that were the origin of this research line.

Keywords: Labyrinth, Mies van der Rohe, Smooth space



Lo liso y lo estriado

Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1980), dedicaron un capítulo al concepto de lo liso y lo estriado **1**. Debemos tener presente que los dos espacios sólo existen de hecho a causa de las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido y trasvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso.

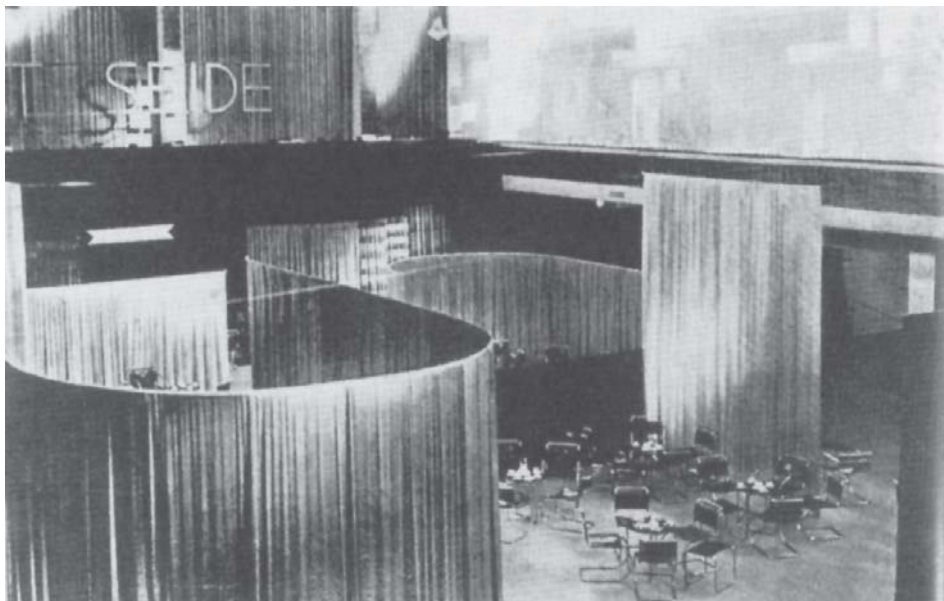
Lo liso es amorfo, informal, sin escala, adimensional, sin centro, infinito, sinestésico...

El mar, la estepa, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están ocupados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades sinestésicas.

A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y medibles. Contrariamente al mar, la urbe es el espacio estriado por excelencia, y así como el mar se deja estriar, gracias a las cartas de navegación o a la astronomía, así también la urbe se deja alisar, logrando que la ciudad sea un *quilt* **2**.

El arte de los nómadas del desierto es un ejemplo de arte liso. Los espacios carecen de orientación, varían sus referencias y sus conexiones. Estos problemas de orientación, de referencia, son expuestos en la construcción de los lugares sagrados. En las mezquitas se invierten los valores, lo pesado asciende y lo ligero desciende; la decoración geométrica de las mezquitas se coloca abajo, con el propósito de desmaterializar el muro, al tiempo que el muro pesado queda arriba.

Pero el ejemplo por excelencia de espacio liso es el laberinto. Éste es un espacio amorfo, sin referencia, sin escala, sin centro **3**, infinito, donde se invierten los valores, un espacio sinestésico **4**.



1. Exposición de la Seda, ambiente ambiguo generado por los biombos (1927).

1. Silk exhibition, ambiguous atmosphere created by the screens, 1927.

Mies van der Rohe constructor de laberintos

Mies alcanzó una especial sutileza en la construcción del espacio laberíntico con el *Pabellón de Barcelona* de 1929. Pero, antes de construir este pabellón, realizó una serie de montajes expositivos en Berlín y Stuttgart que fueron el inicio de esta línea de investigación. Navarro Baldeweg dice de ellos:

Que el stand adopte forma de laberinto es por otra parte lógico si se tiene en cuenta que el laberinto constituye un agente muy seguro de homogeneización espacial. La exposición debe alcanzar en todas sus partes y en su nivel de equivalencia, cierta simetría: simetría en el sentido de que los pesos o los equilibrios de las cosas sean ponderados. A lo largo de todos sus itinerarios tiene que entablarse un juego entre esperanza y frustración: una dialéctica del otorgar y del negar, como corresponde a la pugna entre sujeto y objeto **5**.

En 1927, Mies crea un laberinto de biombos para la exposición de la seda en Berlín. Hay biombos de terciopelo

The smooth and the striated

In *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (1980) by Gilles Deleuze and Felix Guattari, there is a chapter devoted to the concept of the smooth and the striated **1**. It has to be noted that both spaces can actually exist only in combinations between them: the smooth space is incessantly translated and transferred into an striated space; and the striated space in turn is constantly restored, returned to a smooth space.

The smooth is amorphous, shapeless, without scale or centre, adimensional, infinite, synesthetic... The sea, the steppe, the desert or the ice are smooth spaces, occupied by intensities, winds and noises, forces and synesthetic qualities.

On the contrary, striated space is extensive and dominated by visible and measurable qualities. As opposed to the sea, the city is the striated space par excellence. And just as the sea is striated by the nautical charts or astronomy, so the metropolis allows itself to be smoothed, turning the city into a quilt **2**.

The spaces built by desert nomads are an example of smooth art. These spaces lack orientation, varying their references and connections. The problems of orientation, of reference, are espe-



cially present in the construction of the sacred places. Mosques imply a reversal of values, the heavy rises and the light falls; geometric decoration is placed at the bottom of the walls, while the heavy wall is left on top of it, in an attempt to dematerialise the wall.

In any case, the example par excellence of a smooth space is the labyrinth. This is an amorphous space, with no reference, no scale, no centre ³, infinite, where values are reversed, a synesthetic space ⁴.

Mies van der Rohe, builder of labyrinths

Mies achieved a particular subtlety in the construction of the labyrinthine space with the design of the German Pavilion for the 1929 International Exposition in Barcelona. But, prior to building this pavilion, Mies developed a series of exposition projects in Berlin and Stuttgart that were the origin of this research line. Navarro Baldeweg points to

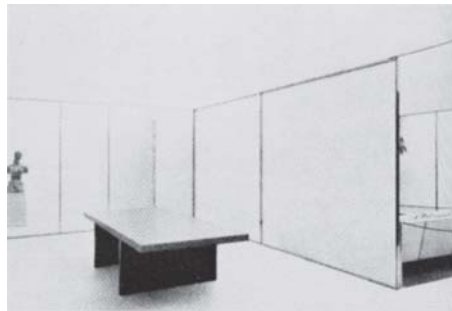
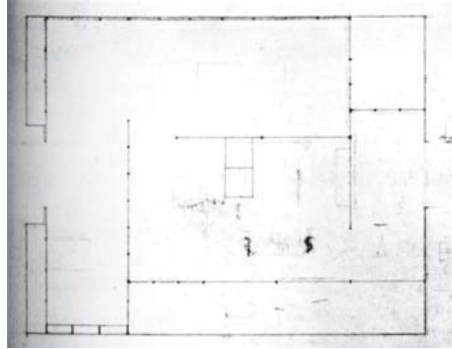
the logic of Mies' adoption of the labyrinthine form in these stands, since the labyrinth constitutes a very reliable agent for spacial homogeneity. The exposition must achieve in all its parts and in its level of equivalence a certain symmetry: symmetry that allows the weights and balances of things to be pondered. All and each one of its itineraries need to propose a play between hope and frustration: the dialectics of awarding and refusing which is proper to the struggle between subject and object ⁵.

In 1927 Mies built a labyrinth of screens for the exhibition of silk in Berlin. There were screens made of velvet (opaque) and silk (translucid), all of them coloured, and clearly showing the pleats of the cloths, which were not tightened. Screens had different heights that created an ambiguous atmosphere (fig.1).

That same year Mies also created the *Glass Room* for the Werkbund exhibition in Stuttgart. On a surface of a hundred square metres inside the exhibition site, Mies projected some glass panels of different tonalities and degrees of transparency, creating a labyrinthine space that needed to be crossed diagonally: "...the passing from one place to another is made obliquely or in turbine" ⁶. There were two enclosed spaces in the labyrinth, places that could be seen but were not accessible. The first one was an elongated patch of vegetation, and the second was a square that guarded inside a female torso sculpted by Wilhelm Lehmbruck.

2. Planta de la *Glass Room* de Stuttgart, Mies Van der Rohe (1927).

2. Plan of the *Glass Room* in Stuttgart, Mies Van der Rohe, 1927.



(opacos), y de seda (translúcidos), todos ellos de colores, y en ellos se muestra claramente el pliegue de las telas, que no están tensadas. Los biombo son de diferentes alturas, con lo que consigue crear un ambiente ambiguo (fig. 1).

Ese mismo año, también realiza la *Glass Room* para la exposición de la Werkbund en Stuttgart. En una superficie de unos cien metros cuadrados dentro de un recinto expositivo, Mies proyecta unos paneles de cristal de distintas tonalidades y con distinto grado de transparencia para crear un espacio laberíntico, que se va atravesando en diagonal: "...se pasa de unos lugares a otros de forma sesgada o en turbina" ⁶. En el laberinto hay dos espacios cerrados, que pueden verse pero a los que no se puede acceder; el primero es alargado y con vegetación, y el segundo es

3. *Glass Room* de Stuttgart, límites parciales (1927).

3. *Glass Room* in Stuttgart, partial boundaries, image 1927.

cuadrado con una escultura de Wilhelm Lehmbruck, un torso de mujer desnudo, en su interior. Estos espacios se nos muestran como límites parciales, ya que no los podemos pisar ni acceder a ellos pero los podemos ver, tal y como se aprecia en las fotografías de la época. Estos espacios son las referencias de un laberinto que con sus reflejos y juegos de transparencias nos desconcierta (figs. 2 y 3). Escribiendo sobre la *Glass Room* dice Quetglas:

La intervención de Mies consistirá en movilizar ese espacio interior, forzándolo primero por un sesgo según la diagonal principal del rectángulo, y recortándolo posteriormente por pantallas de poca altura –algo mayores que el tamaño de una persona– que van determinando circulaciones en diagonal menores que se prolongan unas en otras, dando como paisaje resultante un vertiginoso molinete de biombo que van remitiendo cada vez a cuanto está al otro lado de ellos mismos –un ansioso laberinto, de tránsito imposible, si tenemos en cuenta que las pantallas estaban resueltas con distintos tipos de cristal y que, al espacio físicamente construido, se añadía, de forma visualmente inextricable, el espacio virtual de las transparencias y los reflejos. En ese remolino de atenciones, donde la voz y el eco intercambian sus presencias, sólo se reconoce una figura densa, quieta, una forma compacta, un centro y final del viaje: una estatua, el busto de una mujer sobre una piana... ¿Lo que se veía era la estatua o la imagen reflejada de la estatua? No hay respuesta. Esa ansiedad constantemente incitada y continuamente aplazada, nunca resuelta, es lo que constituirá, también, la experiencia del visitante en el pabellón ⁷.

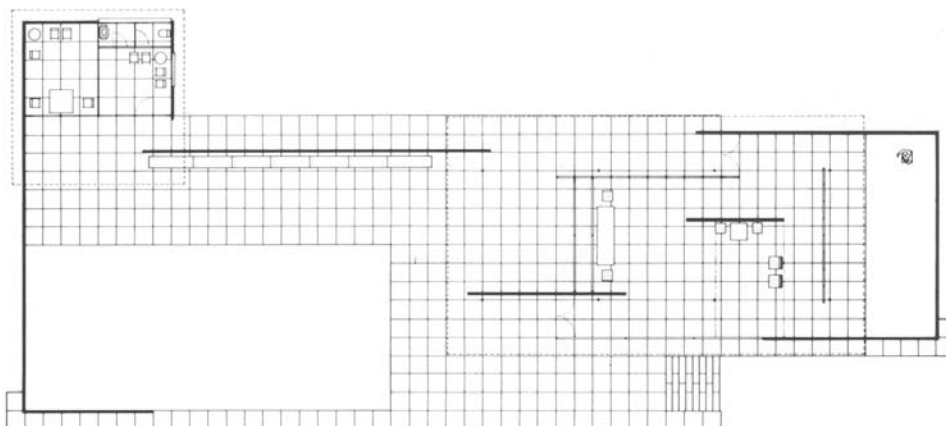
El Pabellón de Barcelona como espacio liso

Estas simetrías y dualidades, que nos desorientan, que hacen que no podamos conocer los límites, y que nos fuerzan a buscar información del espacio



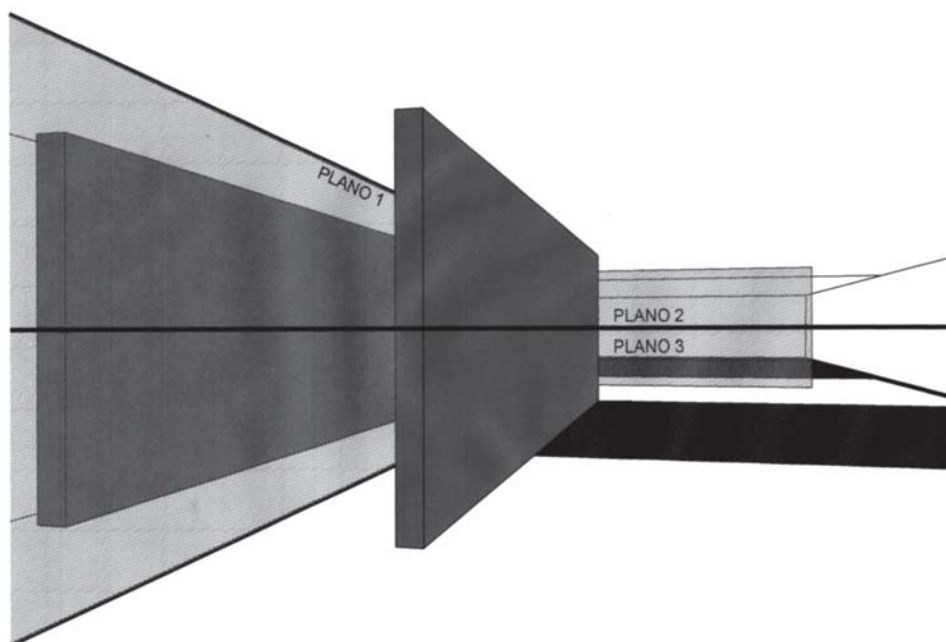
4. Planta de la reconstrucción del Pabellón de Barcelona, según Ignasi Solá-Morales (1986).

4. Plan for the reconstruction of the Barcelona Pavilion, by Solá-Morales, 1986.



5. Esquema de los ejes de simetrías existentes en el Pabellón de Barcelona.

5. Diagram of the symmetry axes present in the Barcelona pavilion.



por otros sentidos diferentes a la vista, también aparecen en el *Pabellón de Barcelona* (fig. 4). Después de realizar un estudio de los ejes que aparecen en el pabellón, tanto de duplicidades, como de reflejos, podemos destacar los siguientes (fig. 5):

El primero es el plano vertical del vidrio, que duplica el plano de ónice y transforma la realidad, ya que la duplicidad de éste surge sobre el plano de

mármol verde, o a la inversa, de tal manera que no sabemos cuál es el muro real y cuál el muro reflejado. Quizá los dos muros son reales, o por el contrario ambos no son sino reflejos, o puede ser que sea un único muro en el que al superponerse el real y el reflejado se dupliquen los límites, desvaneciéndose, dando la sensación de que el muro vibra, y perdiendo por ello su materialidad (figs. 6, 7 y 8). De forma análogo

These spaces worked as partial boundaries, for visitors were not allowed to put a step on them but they could still look, as it is shown in the photographs of the time. These spaces worked as references within a labyrinth of disorienting reflections and transparencies (figs. 2, 3). Josep Quetglas wrote about the *Glass Room* that

Mies's intervention consisted of movilising this interior space. To begin with, he forced it along the rectangle's main diagonal crossline and trimmed it by means of low-standing screens (somewhat taller than a person) which give shape to circuits along shorter diagonal lines which lead into one another. The resulting scene is a dizzy, spinning pinwheel of screens which always refer to that which lies beyond them: an uneasy labyrinth which could not be crossed, given the different types of glass used for the screens and their attendant jumble of reflections and transparencies which inextricably adds a virtual, visual space to the physically constructed space. In this eddy of divided attention where voices and echoes play off one another, there is only one dense, still figure, a compact form, a centre for and end of the journey: a statue, the bust of a woman on a pedestal (...) Did the visitor see the statue itself or its reflection? There is no answer. This anxiety, brought on constantly and constantly deferred, never resolved, is that which also constitutes the experience of the visitor to the pavilion 7.

The Barcelona Pavilion as a smooth space

These symmetries and dualities are disorienting for the visitor who, unable to know the limits, is forced to use senses other than sight to apprehend the space. Mies makes use of them again in the *Barcelona Pavilion* (fig. 4). After analysing the axes present in the pavilion, both regarding duplicities and reflections, the following characteristics stand out (fig. 5): The first axis is the vertical plane of the glass that duplicates the onyx plane and transforms reality, since this duplicity emerges over the plane of green marble, and the other way round, in such a way that it is hard to know which one is the real and which the reflected wall. Maybe both walls are real, or both are only reflections. Maybe there is a single wall and the superposition of the real and the reflection duplicate its limits, blurring them, creating a sense of vibration in the wall that dematerialises it (figs. 6, 7, 8). It resembles the rotating disc arranged by Yves Klein and Jean Tinguely in *The Excavator*



6



7

6. Pabellón de Barcelona, simetría respecto al plano de vidrio, realidad.

7. Pabellón de Barcelona, simetría respecto al plano de vidrio, reflejo.

8. Pabellón de Barcelona, simetría respecto al plano de vidrio, vibración.

6. Barcelona pavilion, symmetry with respect to the glass plane, reality.

7. Barcelona pavilion, symmetry with respect to the glass plane, reflection.

8. Barcelona pavilion, symmetry with respect to the glass plane, vibration.



8

of Space (1958), which vibrations duplicate its limits, blurring them (fig. 9).

Something similar happens in the living area of the Tugendhat House (1928-1930), where the double glass facade with a cruciform-shaped column and vegetation inside confuses the viewer. From the interior of the house, he does not know if the column is real or a reflection of the columns in the living room, and is equally uncertain whether the vegetation is inside or outside the house. And, placed in the outside and looking at the vegetation inside, he cannot tell whether he is looking at real plants or only the reflection of the garden in the glass.

ga a como sucede en el disco que vibra de Yves Klein y Jean Tinguely, *Excavadora del espacio* (1958), en el cual, al vibrar se duplican sus límites, desvaneciéndose (fig. 9).

Algo semejante sucede en el salón de la *Casa Tugendhat*, donde aparece una doble fachada de vidrio con un pilar cruciforme y vegetación en su interior, de tal manera que desde dentro no se sabe si el pilar que se ve es real o es reflejo de los pilares del salón, y tampoco se puede apreciar si la vegetación

que se ve está dentro o está fuera. Desde el exterior, al ver la vegetación en el interior, no se puede saber con certeza si ésta es real o si lo que se ve es sólo el reflejo en el vidrio del jardín exterior.

El segundo eje es el despiece del plano de ónice con una junta horizontal colocada justo a la mitad de la altura interior del pabellón, a 1,55 metros, por lo que además, coincide con la altura de los ojos del visitante (fig. 10). Este eje es la línea del horizonte, y como se sitúa a la mitad de la altura, significa



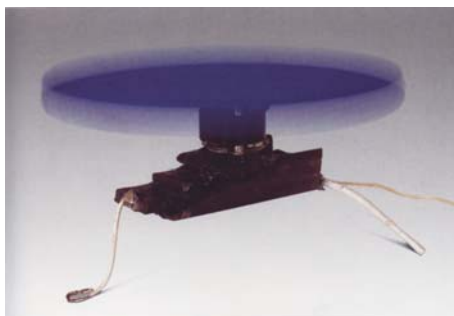
9. Yves Klein y Jean Tinguely. *Excavadora del espacio* (1958).

9. Yves Klein and Jean Tinguely. *Excavator of Space*, 1958.

que las líneas de fuga de la cubierta son simétricas respecto de este eje a las del suelo, con lo que se crea un equilibrio entre el techo y el suelo, manteniéndose como un espacio liso en el cual se sitúa el hombre. Se logra la homogeneidad del espacio con unos acabados diferentes en el techo –enlucido y blanco– y en el suelo –travertino y amarillento–. Esta diferencia inicial viene a corregirse por el hecho de tener uno luz directa y reflejada el otro, lográndose así la buscada homogeneidad 8.

Respecto a los ejes situados en la línea del horizonte hay que mencionar el plano del pódium. Desde el acceso, la altura del pódium donde se sitúa el pabellón es de 1,55 metros, es decir la altura de la vista, y por tanto desde el acceso el plano donde se encuentra el pabellón se presenta al visitante como una línea. A juzgar por lo que se ve en ese punto el plano podría ser infinito, ya que el visitante situado en el acceso no tiene manera de percibir su tamaño real. Ese plano representa el universo, y por tanto no hay que interpretar el pódium como un límite sino como la representación de un plano ideal (fig. 11). El uso del pódium a esta altura ya aparece en el Partenón, y más tarde Mies, en la *Casa Farnsworth* (1945-51), volverá a colocar el plano del suelo a la altura de los ojos.

El tercer eje es el plano del agua, donde se encuentra la estatua, que duplica el plano de mármol verde, dando así la sensación de estar más alejada de este plano de mármol, y provocando al mismo tiempo una pérdida de las referencias. Este estanque, que se relaciona visualmente con la alfombra del interior, no se puede pisar; es un límite físico más que visual, similar a los que comentábamos en la *Glass Room*. El agua en este estanque actúa como espejo casi perfecto, ya que el fondo es negro (fig.



9



10

12). En el otro estanque el fondo es de piedras claras (fig. 13), por lo que no es un espejo tan perfecto como el anterior, con lo cual se crea una dualidad de elementos que por un lado son parecidos y por otro son diferentes, complementándose y no pudiendo entenderse el uno sin el otro. Lo mismo ocurre con otros elementos del pabellón. Los dos tipos de mármoles verdes, los diferentes tipos de vidrios, transparentes, traslúcidos y opacos, y la relación dentro-fuera que es constante en el Pabellón hacen que nunca se sepa si se está dentro o se está fuera, no hay borde del espacio... 9 Este efecto de dentro-fuera se enfatiza con “las ventanas” en el muro de vidrio.

En el muro vemos el exterior pero también vemos el reflejo del otro muro de vidrio, y este reflejo se nos presenta como una ventana en un muro macizo, opaco, dando la sensación de que la luz entra a través de un hueco en un muro material. No sabemos si en realidad el muro es transparente y lo que vemos es un reflejo, o si el muro es opaco y tiene un hueco que nos permite ver la luz (fig. 14).

10. Pabellón de Barcelona, simetría interior, coincidiendo con la altura de los ojos.

10. Barcelona pavilion, Symmetry at mid-height of the inside of the pavilion, at eye level.

The second axis is the division of the onyx plane by an horizontal joint placed at the exact mid-height of the pavilion, at 1,55 metres, which is the viewer’s eye level (fig. 10). This axis is the horizon line, and its position at mid-height means that the vanishing lines from the roof and the floor are symmetrical to this axis. This creates a balance between ceiling and floor, resulting in a smooth space where the human figure places himself. Homogeneity is maintained in spite of the different finishes for the ceiling –white plaster– and the floor –yellow travertine–. This initial difference is corrected by the fact that one receives direct light and the other reflected light, thus achieving the desired homogeneity 8.

With regards to the axes in the horizon line, it is worth mentioning the plane of the podium. From the entrance, the height of the podium where the pavilion rests is 1,55 metres, that is the eye level. Therefore at the access the visitor perceives the plane of the pavilion as a line. Judging by the view from that point the plane appears to be infinite, the visitor is unable to perceive its real size. This plane represents the universe, where the podium is not to be seen as a boundary but the representation of an ideal plane (fig. 11). A similar use of the podium at this height already appears in the Parthenon, and later on Mies will again place the floor plane at the eye level in the *Farnsworth House* (1945-51). The third axis is the plane of the water where the sculpture is placed. The water duplicates the plane of the green marble, giving the impression that the sculpture is further away from the marble plane, and causing a loss of references. This pool, which is visually connected to the indoor carpet, cannot be trodden; similarly to the aforementioned *Glass Room*, it is a physical rather than visual boundary. The water in this pool works as a mirror, almost perfect due to its black bottom (fig. 12). The bottom of the other pool is covered with light stones (fig. 13), so its reflection does not result in such a perfect mirror as the previous one. There is a duality of elements, on the one hand they are similar and at the same time they are different, they complement each other, one cannot be understood without the other. The same is valid for other elements in the pavilion. The two kinds of green marble, the different kinds of glass –transparent, translucent and opaque–, and the

11. Pabellón de Barcelona, acceso, altura de los ojos coincidiendo con el plano horizontal del podium.

11. Barcelona pavilion, entrance.

226



inside-outside connection that is constant in the pavilion, where the visitor never knows if he is inside or outside, since the space does not have a clear boundary... 9 This inside-outside effect is emphasized with “the windows” in the glass wall. This wall shows the outside but also the reflection of the other glass wall, which appears as a window in a solid opaque wall, as if the light were coming through a hole in a physical wall. The visitor does not know if the wall is actually transparent and what he sees is a reflection, or if the wall is opaque and there is an aperture in it that allows the light to get in (fig. 14). Those axes, together with the different degrees of transparency of the materials used and their great variety—meaning not only visual variety, but also the different textures perceived by the sense of touch—, produce a labyrinthine, fluid space, a smooth space, a space without definite boundaries. The *Barcelona Pavilion* is all appearance, even the podium, which stands as a representation of the universal, is not conti-

Estos ejes, ayudados por los diferentes grados de transparencia de los materiales y la gran variedad de éstos—al hablar de variedad, no sólo nos referimos a la que se percibe a través de la vista, sino también a través de sentidos como el tacto, por las diferentes texturas—, producen un espacio laberíntico, un espacio fluido, un espacio liso, un espacio sin límites definidos. En el *Pabellón de Barcelona* todo es apariencia, hasta el pódium como soporte que representa lo universal, no es continuo, se acaba al dar la vuelta, donde empieza el seto.

Necesitamos recurrir a todos los sentidos para entenderlo. Es un espacio sinestésico como los descritos en los cuentos de Paul Scheerbart 10.

Con una fuerte influencia de la tradición romántica alemana, Paul Sche-

erbert escribió en 1914 *La arquitectura de cristal*, donde hablaba de los efectos sensoriales del vidrio y, más que de sus cualidades de transparencia, se centraba en los reflejos y las sensaciones sinestésicas que éste produce.

Para que los pilares resulten en los grandes vestíbulos aún más ligeros, pueden forrarse enteramente de cristal y disponer de luces en su interior. Así estas columnas de luz ya no darán la sensación de cargar peso y la arquitectura en su conjunto resultará mucho más libre, como si todo se sustentase por sí solo. Con las columnas luminosas la arquitectura de cristal parecerá flotar en el aire 11.

Aunque Mies no perteneció abiertamente a ningún grupo expresionista de los años 20, no obstante se puede apreciar cierta influencia del expresionismo



12. Pabellón de Barcelona, reflejo en el estanque de fondo negro.

12. Barcelona pavilion, reflection in the black bottom pool.



nuous, it ends when there is a turn and the hedge takes its place.

The *Barcelona Pavilion* demands the use of all the senses to be understood. It is a synesthetic space like the ones described in Paul Scheerbarth's stories **10**.

Strongly influenced by the German Romantic tradition, Paul Scheerbarth wrote in 1914 *Glass architecture*, where he praises the sensorial effects of glass and, leaving aside its transparent qualities, focuses on its reflections and the synesthetic sensations it provokes.

For the pillars to result even lighter in the great lobbies, they can be fully covered with glass and equipped with lights inside. Therefore these columns of light will not give the impression of carrying the weight, and architecture as a whole will gain much more freedom, as if the matter would support itself. With the use of light columns, glass architecture will seem to float in the air **11**.

Although Mies was not an overt participant in the Expressionist groups of the twenties, the influence of Paul Scheerbarth's crystalline Expressionism is visible in his early work, and notably in the *Barcelona Pavilion*. For example, in the competition for the Friedrichstrasse Skyscraper (Berlin, 1922), Mies's project was a glass skyscraper full of acute and obtuse angles that would create unexpected reflections on the inside, rendering it impossible to define the limits of the building. Mies himself said that, when working with the glass models, he discovered that the most important thing is the play of reflected light, rather than the effects of light and shade of an ordinary building **12**.

The *Tugendhat House* makes use of another of the Expressionist ideals, in the form of the floor-to-ceiling plate glass windows that retract into the floor. According to Marie Haag Bletter:

They can be read as a complete abstraction of the tactile, material basis of architecture, recalling the kind of transformational, flexible space that Taut had proposed in *Die Auflösung der Städte* for a house with walls and enclosures that could be altered according to one's mood. These windows are also reminiscent of Scheerbarth, whose technological proposals were designed to achieve results outside the realm of science **13**.

It has already been said that Mies did not participate in any Expressionist group. His connection with the work of Scheerbarth should be considered one of those fortunate and productive influences among different artistic disciplines.

13. Pabellón de Barcelona, reflejo en el estanque de fondo de piedras.

13. Barcelona pavilion, reflection in the stone bottom pool.



As a result, Mies took the artistic aspirations of Scheerbart himself further than anyone else. When Deleuze and Guattari wrote about the smooth spaces, they were undoubtedly defining those spaces already dreamt by Scheerbart and built by Mies. ■

NOTES

1 / Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2008, pp. 483-509.

2 / Type of cloth typical of nomadic tribes, made by joining patches of different materials in a similar way to a collage, being the pieces placed without logic or order, without beginning or end, without a centre.

3 / There is, indeed, a physical centre, but a person never has the feeling of being there.

4 / Meaning that one is forced to use senses other than sight to understand it.

5 / Juan Navarro Baldeweg, *La Habitación Vacante*, Pre-textos, 1999, pp. 79-80.

6 / Juan Navarro Baldeweg, *La Habitación Vacante*, Pre-textos, 1999, p. 80.

7 / Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*, Actar, 2001, p. 69.

cristalino de Paul Scheerbart en algunas de sus primeras obras, y por supuesto en el *Pabellón de Barcelona*. Así por ejemplo, en el concurso de *Rascacielos en la Friedrichstrasse*, (Berlín, 1921) el edificio proyectado por Mies estaba formado por ángulos agudos y obtusos de vidrio, con lo que en el interior se producirían unos reflejos imposibles de dominar, que imposibilitarían la definición del límite del edificio. El propio Mies dice que descubrió trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de los reflejos, y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra 12.

En la *Casa Tugendhat* aparece otro de los ideales expresionistas; nos refe-

rimos a los ventanales del salón que van de suelo a techo y que se retraen en el suelo. Según Rose Marie Haag Bletter:

Pueden interpretarse como una completa abstracción del fundamento táctil de la arquitectura, lo que recuerda esa clase de espacio transformativo y flexible que Taut había propuesto en “Die Auflösung der Stadte” para una casa con paredes y recintos que pudiesen alterarse según el talante de cada cual. Estos ventanales también son una reminiscencia de Scheerbart, cuyas propuestas tecnológicas se diseñaron para dar resultados fuera del ámbito de la ciencia 13.

Ya hemos dicho que Mies no llegó a formar parte de ningún grupo expresionista. Su relación con la obra de Scheerbart debe considerarse una de esas



14. Pabellón de Barcelona, muro de vidrio con falsa ventana.

14. Barcelona pavilion, glass wall with false window.



afortunadas y fructíferas influencias entre diferentes disciplinas artísticas. El resultado fue que consiguió llevar más lejos que nadie los anhelos artísticos del propio Scheerbart. Cuando Deleuze y Guattari hablaban de espacios lisos, definían sin duda aquellos soñados por Scheerbart y construidos por Mies. ■

NOTAS

1 / Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2008, pp. 483-509.

2 / Tejido característico de los nómadas, hecho con restos de otras telas de tal manera que parece un collage, al estar los trozos de tela colocados sin ninguna lógica ni orden, sin principio ni final, sin centro.

3 / Puede tener un centro físico, pero nunca se tiene la sensación de estar en él.

4 / En el sentido de que hay que recurrir a otros sentidos para poder entenderlo.

5 / Juan Navarro Baldeweg, *La Habitación Vacante*, Pre-textos, 1999, pp. 79-80.

6 / Juan Navarro Baldeweg, *La Habitación Vacante*, Pre-textos, 1999, p. 80.

7 / Josep Quetglas, *El Horror Cristalizado*, Actar, 2001, p. 69.

8 / Rovin Evans, *Traducciones*, Pre-textos, 2005, pp. 247 - 289.

9 / Aunque sí existe límite entendido en el sentido heideggeriano, de acuerdo con el cual el límite no es lo que bordea las cosas y donde terminan, sino que más bien es donde las cosas comienzan su presencia.

10 / Paul Scheerbart (1863-1915), escritor utópico alemán relacionado con el movimiento expresionista, amigo de Bruno Taut. Scheerbart murió de inanición en protesta por el inicio de la primera guerra mundial.

11 / Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colección de arquitectura, 1998, p. 130.

12 / Mies van der Rohe, *Escritos, Diálogos y Discursos*, Colección de arquitectura, 1993, p. 22.

13 / Rose Marie Haag Bletter, "Mies y la Transparencia Oscura", en *AV Monografías*, 92, 2001, p. 66.

8 / Rovin Evans, *Traducciones*, Pre-textos, 2005, pp. 247 - 289.

9 / Although there are still limits in the Heideggerian sense, considering the limit not as the border and ending of things, but rather as the point where things start their presence.

10 / Paul Scheerbart (1863-1915), German utopian writer connected to the Expressionist movement, friend of Bruno Taut. Scheerbart died of starvation in protest against the beginning of the First World War.

11 / Paul Scheerbart, *La Arquitectura de Cristal*, Colección de arquitectura, 1998, p. 130.

12 / Mies van der Rohe, *Escritos, Diálogos y Discursos*, Colección de arquitectura, 1993, p.22.

13 / Rose Marie Haag Bletter, "Mies and Dark Transparency", in *AV Monographs*, n. 92, 2001, p. 67.