

13 de friedrich a mies

fragmento, composición, estructura

AURORA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Aurora Fernández es profesora asociada de Proyectos en la ETSA de Madrid



C.D. FRIEDRICH, CRUZ EN LAS MONTAÑAS O ALTAR DE TETSCHEN (1807-8). GEMÄLDEGALERIE, DRESDE.

N1 RAMDHOR, F.: "Übre kritischen despotismus und künstlerische originalität", artículo publicado en *Zeitung für die elegante Welt* 12-15, Berlín, 17-21 de enero 1808, págs. 89-112

N2 EISEMMANN, P.: "Mies and the figuring of absence", *Mies in America*, P. Lambert Ed., Whitney Museum, New York y Toronto, 2001, págs. 706-716.

N3 ROWE, C.: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Ed. Colección Arquitectura y crítica. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, Págs. 137-154.

"El arte no es la representación de lo visible, sino la visualización de lo oculto"
Paul Klee

Siempre se ha tenido a Caspar David Friedrich por uno de los pintores más importantes del romanticismo alemán. Muchos de sus cuadros ya pertenecían a las colecciones de los promotores privados de las primeras casas de Mies van der Rohe: aunque no se mencione con suficiente frecuencia, los señores Urbig, Perls, Fuch, Mosler y Wolf colgaban en las paredes de sus casas obras de Friedrich. Esta circunstancia permite plantear las posibles influencias de sus paisajes en los modos y planteamientos utilizados por Mies, puesto que ambos expresan, en último término, con lenguajes afines, la situación del hombre en la naturaleza que le rodea, un gran vacío cualificado.

Los elementos figurativos que utiliza Friedrich en sus paisajes –la cruz, el claro, el árbol, la puerta, el soldado,...– siempre entran a formar parte de sus cuadros con definiciones muy detalladas. Procediendo de diferentes contextos, interaccionan en ellos formando un "complejo formal". Como, además, la perspectiva y el foco lumínico –los mecanismos normales de unión de las partes– funcionan sólo parcialmente, las diversas figuraciones tienden a presentarse independientes, cada una funcionando en su realidad. Una vez disgregados los elementos figurativos, los distintos puntos de fuga del sistema de ordenación y los focos de luz, surge entonces una intensa relación entre el espectador y el motivo. Freiherr Ramdohr, en su crítica a Friedrich, después de ver el cuadro *Cruz en las montañas* (1807), comentó la discordancia de su método compositivo: "En vez de construir el cuadro con un orden de progresión entre el primer plano y el último, el artista aísla la masa vertical de la montaña, eliminando cualquier conexión con el suelo y colocándola ante nosotros... A la montaña le cubre el sol y el paisaje, tal como existe, es lanzado a la oscuridad y por lo tanto desnudado de las fuerzas tradicionales del género como son la perspectiva y la representación de la luz. Se aíslan las partes del cuadro" **N1**.

Friedrich, por tanto, no copia un único paisaje, sino que incorpora fragmentos de diferentes lugares para organizar y representar el "simulacro" de uno real. Bajo la idea de lo objetivo, de lo cierto, recupera la identidad original de la naturaleza mediante el triunfo de la ilusión óptica: el montaje y el paisaje se exponen al unísono, convirtiendo esta confrontación en lo más novedoso de su figuración. El "paisaje montado" y el "acontecimiento" quedan medidos por sus composiciones en el plano general, de forma que los distintos elementos, su principio de montaje, representen este "nuevo paisaje". Aluden los fragmentos a las fuerzas de la naturaleza con su máxima intensidad, siempre sobre un escenario elaborado artificialmente. Bajo este principio de partes inconexas, Friedrich consigue que las figuras queden suspendidas; intensamente, además, al iluminar los cielos y suelos con luces uniformes contrastadas.

En la elaboración del lenguaje arquitectónico de Mies, esta idea de desconexión de las partes es sugerida por Peter Eisenman hablando de la Casa de Ladrillo: "[Mies] Explota el edificio en fragmentos diseminados por el terreno como si los muros flotasen sobre el plano del jardín. La pérdida del plano del suelo en la obra de Mies provocará que la horizontalidad se convierta en ausencia, quedando los muros como figuras suspendidas" **N2**.



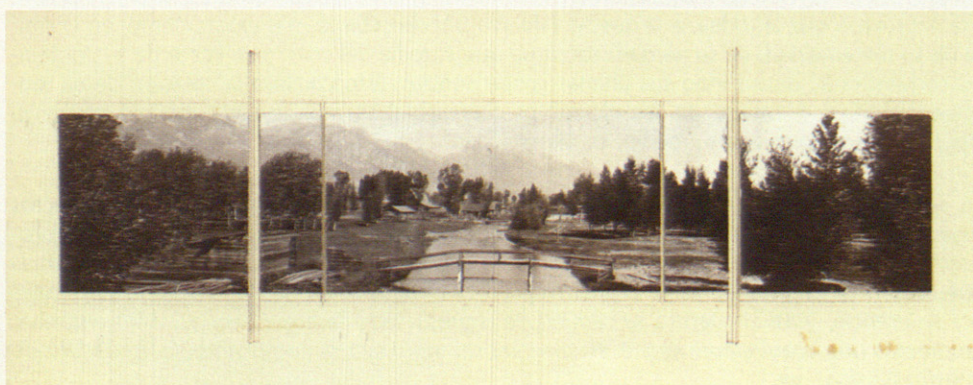
C.D. FRIEDRICH, *ABADÍA EN EL ROBLEAL* (1809-10). NEUE NATIONALGALERIE, BERLÍN.

En el cuadro de *Abadía en el robleal* (1809-10), se aprecia una secuencia uniforme, constituida por variaciones de carácter formal. Cada árbol representado es independiente y autónomo, y en su conjunto los troncos determinan un ritmo pautado verticalmente. La abadía es una ruina determinada por un hueco de ventana y una puerta, situada en el centro de la composición. El suelo, la espesura del bosque y el cielo están marcados por tres manchas horizontales. En este sentido, sobre la estructura horizontal del lienzo se establecen tres realidades distintas: la del suelo de bruma; la de la espesura, en la que se recortan los troncos desnudos de árboles; y la del cielo aligerado mediante nubes homogeneizadas por una luz blanquecina. La coexistencia de superficies horizontales tratadas como planos y de paramentos verticales tratados con pautas ritmadas en la representación contradice el orden de la profundidad dictado por la perspectiva. Así, el territorio queda enmarcado por los troncos de robles, lo conocido y lo ordenado, y constreñido entre el plano del suelo y del cielo.

Este tipo de representación es reiterada por Mies en las atribuciones que le da al podium como elemento límite y soporte de su arquitectura. El interior se cualifica con la modulación estructural que define las direcciones espaciales y, como llega a decir Colin Rowe, con el cambio del pilar en forma de "cruz" al soporte "H": *"La nueva columna implica la existencia de una célula estructural autónoma... La columna deja de flotar ambiguamente bajo el techo"* N3.

Esta descripción formal enunciada requiere ignorar el título del cuadro: *Abadía en un robleal*. Y es que el espectador, bajo la indicación de "una abadía en el bosque", concibe una espesura enmarañada en lugar de una serie lineal de troncos desnudos. Friedrich ha eludido la imagen aparente del bosque como espesura y maraña, suprimiendo el follaje inherente a los árboles. La representación de la sección del impenetrable tronco se opone a la transformación en un trenzado lineal, diáfano, fino y continuo. Al eliminar las hojas y el follaje, el orden del cuadro se impone por la repetición de los troncos como unidades independientes y autónomas. El plano del bosque se concibe así como un gran vacío pautado por líneas verticales entre un suelo de niebla y un cielo de nubes blanquecinas.

MIES VAN DER ROHE, COLLAGE DE LA CASA RESOR EN WILSON, WYOMING (1938-47). ARCHIVO MOMA, NUEVA YORK.



From Friedrich to Mies. Fragment, Composition, Structure.

"Art is not the representation of the visible, but the visualization of the hidden", Paul Klee.

Friedrich has always been considered one of the most important painters of German romanticism. Many of his paintings were in the collections of the private developers of the first houses by Mies van der Rohe. Although it is not mentioned frequently enough, Mr Urbig, Mr Perls, Mr Fuch, Mr Mosler and Mr Wolf had Friedrich's works hanging in their houses. This circumstance lets us set the possible influences of his landscapes in the ways and approaches used by Mies, as both express, in the end, with similar languages, the situation of man and the nature that surrounds him, a great qualified emptiness.

The figurative elements used by Friedrich in his landscapes -the crossing, the clearing, the tree, the door, the soldier- are always part of his painting with very detailed definitions. Coming from different contexts, interact in them forming a "formal group". Moreover, as perspective and light focus -the normal mechanisms to unite the parts- work only partially, the diverse figurations tend to become independent, each functioning in its own reality. Once the figurative elements, the different points of vanishing of the ordering system and the focus of light have disaggregated, then emerges an intense relation between the observer and motive/motif. Freiherr Ramdohr, in his criticism of Friedrich, after seeing the painting *Cross in the mountains* (1807), commented on the discordance of his method of composition: "Instead of constructing the painting with an ordered progression between the first background and the last, the artist isolates the vertical mass of the mountain, eliminating any connection with the ground and putting it before us... The mountain is covered by the sun, and the landscape, as it exists, is thrown into obscurity and, therefore, is bared of traditional forces of the type, such as perspective and representation of light. Parts of the painting are isolated" N1.

Friedrich, therefore, does not copy just one landscape, but incorporates fragments off from other places to organize and represent the "simulation" of a real one. Under the idea of the objective, the truth, he recuperates the original identity of nature through the success of the optical illusion: the montage and the landscape are shown in unison, making this confrontation the most novel thing in his figuration. The "assembled" landscape and the "event" are measured by their compositions on the general plane, so that the different elements, their principle of assembly, represent this "new landscape". They allude to the forces of nature, at their maximum intensity, always on an artificially elaborated stage. Under the principle of unconnected parts, Friedrich achieves leaving the figures suspended, intensified when the skies and the grounds are illuminated by homogeneous contrasted lights.

In the elaboration of Mies' architectonic language, this idea of disconnecting the parts is suggested by Peter Eisemann writing about the Brick House: "[Mies] makes the building explode in fragments disseminated on the territory as if the walls floated over the garden plane. The loss of the ground plane in Mies' works would mean that horizontality will become an absence, leaving the walls as suspended figures" N2.

In the painting, *Abbey in the oak grove* (1809-10), a uniform sequence is appreciated, constituted by variations of formal character. Each represented tree is independent and autonomous, and the group of the trunks determines a rhythm that is lined vertically. The abbey is a ruin defined by the gap of a window and an entrance by a door, which is situated in the centre of the composition. The ground, the density of the wood and the sky are marked by three horizontal stains. In this sense, on the horizontal structure of the canvas three different realities are established: the hazy ground; the density, in which the bare tree trunks are cut; and the sky liberated from weight through clouds homogenized by whitish light. The coexistence of horizontal surfaces treated as planes and vertical faces treated with rhythmic lines in the representation contradicts the order of deepness dictated by perspective. Thus, the territory is framed by the oak's trunks, something known and ordered, and constrained between the plane of the ground and the sky.

This type of representation is repeated by Mies in the attributions given the podium as a limiting element and support of his architecture. The interior is qualified with the structural modulation that defines the spatial directions and, as Colin Rowe said about the change from the "cross" pillar to the H support: "The new column implies the existence of an autonomous structural cell... The column stops floating ambiguously under the ceiling" N3.

This enunciated formal description requires ignoring the painting's title: *Abbey in the oak grove*. The spectator under the indication "an abbey in the oak grove" conceives a muddled thickness and not the linear guidelines of the peeled trees. Friedrich has eluded the apparent image of the wood as density and undergrowth, eliminating the inherent foliage of the trees. The representation of the section of the impenetrable trunk is opposed to the transformation in a linear, diaphanous, thin and continuous plaiting. Eliminating the leaves and the foliage, the order of the painting is imposed by the repetition of the independent and continuous unities of the trunks. The plane of the wood is a great space lined by vertical lines between a floor of mist and a sky of whitish clouds.

From this approach, Mies' collages are always contained between two abstract planes: the floor plane and the ceiling, which fuse in the background of

the paper. Thus the surrounding nature is trapped as an elevation and is incorporated as part of the representation.

Friedrich therefore sacrificed the objective content "grove" for a certain formal principle, the repetition of the trunks, from abstraction and the concept of emptiness. The lined rhythmic of the fragment conserves an ambiguous status, its figuration being objective, while the tree, is continually remade in the subjective, repetitive and singular. The ambiguity in the attributions of the architectonic elements used by Mies is a characteristic that transcends the merely objective: the columns of the Pavilion in Barcelona, for example, become a reflection through its chromed cover, and the onyx wall vanishes through the reflection. The material is dematerialized in its desire for maximum abstraction.

Friedrich sets three very clear purposes in his paintings: simplifies and systematizes the image of nature, liberates the represented of its conventional content, and reduces the elements to particular basic lines aspiring to discover their internal structure, the essential and characteristic construction of a "landscape". In his painting *The Glacial Sea* (1823-24), extending in the foreground there are some ice blocks that look like stones; on the middle ground, glide some whitish patches forming a mountain of ice fragments; and in the background a bluish light unifies the sea and the sky. The observer sees how the composition brings him to the blue horizon as the floor disappears along its route, resulting, despite the explosion that it suggests, balanced.

Friedrich sees in material reality a concealment of the universal, of the essential: man and the nature that surrounds him, which he makes an effort to describe it as exactly as possible; at the limit of its materiality, of its truth, achieving that the theme of the painting is liberated from its conventional content, reaching its ultimate consequences. This entails the creation of a scientific and natural language of the represented elements, where each element offers us a language related to its environment, its materiality.



C.D. FRIEDRICH, *MAR GLACIAL* (1823-4). KUNSTHALLE, HAMBURGO.



C. D. FRIEDRICH, *EPITAFIO A LA MEMORIA DE J. E. BREMER* (1827). PALACIO DE CHARLOTTENBURG, BERLÍN.

Desde este planteamiento, también los collages de Mies están siempre contenidos entre dos planos abstractos, el del suelo y el del techo, fundidos en el fondo del papel. De este modo, la naturaleza circundante queda atrapada como un alzado, e incorporada como parte de la representación.

Friedrich sacrifica por tanto el contenido objetivo y previsible de un "bosque" a un determinado principio formal: la repetición de los troncos, desde la abstracción y el concepto de vacío. El ritmo pautado del fragmento conserva un status ambiguo, resultando objetiva su figuración, mientras el árbol se rehace sin cesar en lo subjetivo, lo repetitivo y lo singular.

La ambigüedad en las atribuciones de los elementos arquitectónicos usados por Mies es una característica que trasciende lo meramente objetivo: las columnas del Pabellón de Barcelona, por ejemplo, quedan convertidas en reflejos por el cromado de su recubrimiento, y el muro de ónice se desvanece a través del reflejo. El material queda así desmaterializado en su búsqueda de la máxima abstracción.

Friedrich plantea tres propósitos muy claros en su pintura: simplifica y sistematiza la imagen de la naturaleza, libera lo representado de su contenido convencional, y reduce los elementos a determinadas líneas básicas aspirando a descubrir su estructura interna, la construcción esencial y característica de un "paisaje". En su cuadro *El Mar Glacial* (1823-4), extiende en primer plano unos bloques de hielo que parecen piedras; en su plano medio, desliza unos trozos blancuecinos formando una montaña de fragmentos de hielo; y sobre el plano de atrás una luz azulada unifica el mar y el cielo. El espectador advierte cómo la composición le asciende hacia el azulado horizonte a medida que el suelo se desvanece en su recorrido, resultando, a pesar de la explosión que sugiere, equilibrada.

Friedrich ve en la realidad material un encubrimiento de lo universal, de lo esencial: el hombre y la naturaleza que le rodea, a la que se esfuerza por describir lo más exactamente; en el límite de su materialidad, de su verdad, consigue que el tema del cuadro se libere de su contenido convencional, alcanzando sus últimas consecuencias. Esto conlleva la creación de un lenguaje científico y natural de los elementos representados, donde cada modelo ofrece el lenguaje relacionado con su medio, su materialidad.

En sus aforismos de 1953, Mies nos remite al material y a su lenguaje: "Los arquitectos muestran que los elementos abstractos del contraste, del ritmo, del equilibrio, del peso, proporción y medida, se convierten en activos sólo cuando están en resonancia con las fuerzas que actúan en su interior. Es el artesano quien determina la calidad de esas formas fijadas por su esencia, y así encuentra su camino de regreso hacia la arquitectura... Sólo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre: arquitectura como símbolo verdadero de nuestro tiempo" **N4**.

N4 MIES VAN DER ROHE, L: "Discurso en ITT", *Escritos, Diálogos y Discursos de Mies van der Rohe*, Colección Arquitectura, Yerba, Murcia, 1993, pág. 55.

N5 VON KLEIST, H.: "Verschiedene empfindungen vor einer seelandschaft von Friedrich", artículo publicado en *Berliner Abendblätter*, Berlín, 13 octubre 1810.

N6 GIEDION, S.: *Space, time and architecture*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1978, págs. 461.

Mies, in his aphorisms in 1953, reminds us to the material and its language: "Architects show that the abstract elements of contrast, rhythm, balance, weight, proportion and measure, become active only when they are in resonance with the forces that act in their interior. It is the artisan who determines the quality of these forms fixed by their essence, and thus finds his way back towards architecture... Architecture as a true symbol of our times." N4.

The observation of *Traveller contemplating a sea of mist* (1817-18), causes the relation of symbolism with representation, understanding the sea and the sky as planes, the rocks as separation, and the traveller as floating element. The composition of the painting balanced the left side of the painting with the right one, as equivalent parts in which the fragments can be counted one by one. The traveller, represented in elevation dominates a substantially bigger space than the space of the viewer of the painting; his figure frames of the represented on the background plane, symbolizing the desire of the immense space outside, in the sea of mist. Schlegel denominated it the "poetry of possession and desire": the intimate inside confronted with the tempting exteriority. On one hand, Friedrich uses the rivalry with the visible through a meticulous imitation; the illusion and the exposed conforms a representation, an apparent image. On the other, parting from certain real elements suggests other concepts evoked by allusion, so the empirical image becomes a language of symbols. In this dialectic between representation and symbol a vocabulary is sought, which depending on how it is used, fits the different planes of reality, reaching different spheres/environments.

Observing the painting *Monk by the seashore* (1808-10), the writer Heinrich von Kleist expressed: "It is magnificent to look over a desert of water without limits from the infinite solitude of the shore, under a cloudy sky. For this, it is necessary to have been there, to yearn for everything that desires to live and, in spite of it, to hear the voice of life... and thus I became a capuchino myself... Nothing can be as sad and more unbearable than this position in relation to the world: to be the only spark of life in the vast king-

dom of death, the solitary centre of the solitary circle..." N5. We can see waves. The dune is wet but is not affected by the wind that impels the sea and the clouds, a storm about to break. Nature is represented by the elements that move natural life in each environment. The monk has lost his shadow on the dune and again the human figure floats. However, it is the relative measure of the sea, the sky and the dune. It represents the known measure in contrast with the unlimited measure of each one.

In this dialectic space changes. A non Euclidean space is elaborated, corroborating what was enunciated by Albert Einstein: "The three dimensional space of the Renaissance is the space of the Euclidian geometry. But around 1830, a new kind of geometry was created, one that differs from the Euclidian using more than three dimensions... Space, in modern physics, is conceived as relative in relation to a point of reference in movement. It is not like the absolute and static baroque system, Newton's system. And for the first time since the Renaissance, a new concept of space leads us to a self consciousness" N6.

In Friedrich's painting we verify the existent discontinuity between the ground of the hypothetical ground of the spectator and the ground of what we observe. This cut provokes a succession of grounds upwards as well as downwards, which are not comparable as they unfold without articulation between the foreground and the background, with a strange polarity between what is near and what is far. In the painting *Monk by the seashore*, the distances between the sky and the sea; dune and sea; and dune and the sky are not articulated. Each of the elements represents an infinite extension comparable to the finiteness of the monk's dress.

The instability of the figure in the painting, not only supposes the end of the classical space, of the space built from the body of the spectator and from the body defined by the scene, but affirms its autonomy: man defined in his limitation. Man knows that something exists beyond but does not know what it is. Friedrich repeatedly represents a limited man opposed to the unlimited



C.D. FRIEDRICH, VIAJERO SOBRE EL MAR DE NIEBLA (1818). KUNSTHALLE, HAMBURGO

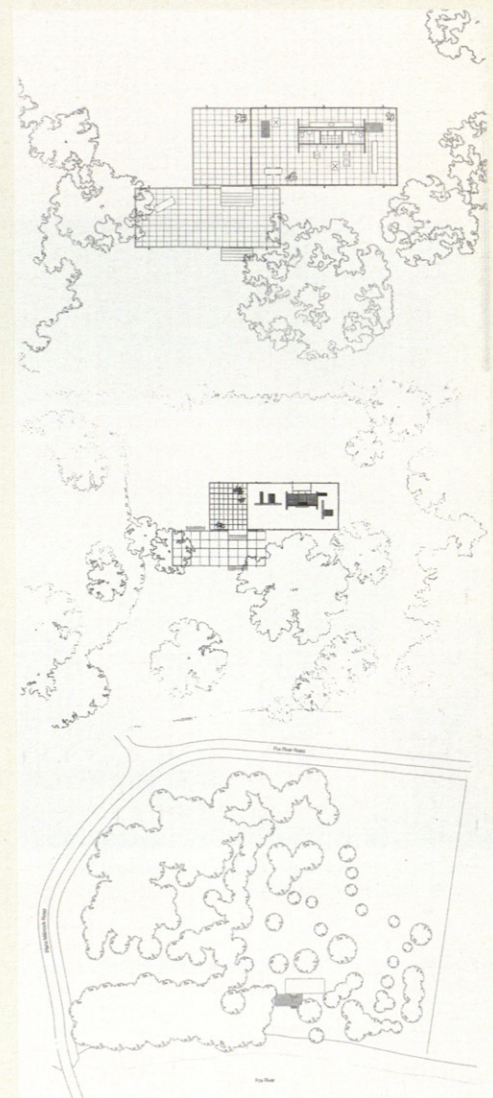
La observación de *Viajero contemplando un mar de niebla* (1817-18) suscita relacionar el simbolismo con la representación, entendiendo el mar y el cielo como planos, las rocas como separación, y el viajero como un elemento flotante. La composición del cuadro equilibra su lado izquierdo con el derecho, como partes equivalentes en las que los fragmentos se pueden contar uno a uno. El viajero, representado por su alzado, domina un espacio sustancialmente mayor que el del espectador del cuadro; su figura enmarca lo representado en el plano del fondo, simbolizando el anhelo del inmenso espacio exterior, el mar de niebla. Schlegel lo denominó la "poesía de la posesión y del anhelo": el interior íntimo confrontado a la tentadora exterioridad. Por un lado, Friedrich utiliza la rivalidad con lo visible mediante una minuciosa imitación; la ilusión y lo expuesto conforman una representación, una imagen aparente. Por otro, a partir de ciertos elementos reales sugiere otros conceptos evocados por alusiones, de modo que la imagen empírica queda convertida en un lenguaje de símbolos. En esta dialéctica entre representación y símbolo se busca un vocabulario que, según se utilice, engarza los distintos planos de la realidad, alcanzando diferentes ámbitos.

Delante del cuadro *Monje a la orilla del mar* (1808-10), el escritor Heinrich von Kleist expresó: "Es magnífico mirar sobre un desierto de agua sin límites, bajo un cielo nublado, desde la soledad infinita de la orilla. Para ello, es necesario haber estado allí, añorar todo lo que se desea para vivir y a pesar de ello oír la voz de la vida... y así yo mismo me convertí en capuchino... Nada puede ser más triste y más insoportable que esa posición ante el mundo: ser la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el solitario centro del círculo solitario..." N5. Se distingue el oleaje. La duna está mojada sin que le afecte el viento que impulsa el mar y las nubes, presta a desatarse una tormenta. La naturaleza está representada por los elementos que mueven la vida natural de cada medio. El monje ha perdido su sombra sobre la duna y de nuevo la figura humana flota. Y sin embargo, es la medida relativa del mar, del cielo y de la duna. Representa la medida conocida frente a la ilimitada de cada uno de ellos.

En esta dialéctica, el espacio cambia. Se elabora un espacio no euclídeo, corroborando lo enunciado por Albert Einstein: "El espacio tridimensional del Renacimiento es el espacio de la geometría euclídiana. Pero alrededor de 1830, una nueva clase de geometría ha sido creada, una que se distingue de la euclídiana empleando más de tres dimensiones... El espacio en la física moderna es concebido como relativo respecto a un punto en movimiento de referencia. No es como el absoluto y estático del sistema barroco, el sistema de Newton. Y en arte moderno, por primera vez desde el Renacimiento, un nuevo concepto de espacio nos conduce a una autoconciencia" N6.

En la pintura de Friedrich se puede constatar la discontinuidad existente entre el hipotético suelo del espectador y el suelo de lo mirado. Este corte provoca una sucesión de suelos, tanto hacia arriba como hacia abajo, que no son comparables ya que se despliegan sin articulación entre el primer plano y el del fondo, con una extraña polaridad entre lo próximo y lo lejano. En el cuadro *Monje a la orilla del mar* las distancias entre el cielo y el mar, entre la duna y éste y

CASA FARNSWORTH. DE ARRIBA ABAJO: PLANTA REDIBUJADA PARA LAS PUBLICACIONES, 1951, ARCHIVO MOMA; SOLUCIÓN DE LA DOBLE ESCALERA, ARCHIVO DEL MOMA, 1947; PLANTA GENERAL DE SITUACIÓN SIN CAMBIAR EL PUENTE



nature. His clearings in woods, his ice scenes, his mountains are signs of "menace for the man". Show his place in the cosmos: "In the infinite space and time, the individual is seen as being an insignificant finite magnitude in relation to them, thrown at them; and because of this finiteness he always possesses a relative notion, never absolute, of the when and where of his own existence, as his situation and his duration are part of an infinite and limitless whole"^{N7}. The nature represented in his landscapes is, basically, a qualified emptiness confronted to man. Many of his paintings present a foreground that sustains our look, limited by an endless sky, without any firm point on the ground or the horizon.

Many of the elements analyzed as resources of Friedrich's language are close to *Farnsworth House*. Mies always worked in the definition of the limits of



C.D. FRIEDRICH, *MONJE A LA ORILLA DEL MAR* (1808-10).
NEUE NATIONALGALERIE, BERLÍN.



C.D. FRIEDRICH, *LOS ACANTILADOS BLANCOS DE RÜGEN* (1818-20).
COLECCIÓN WINTERTHUR, OSKAR REINHART.

^{N7} SCHOPENHAUER, A.: "Werke in zwei bänden",
Werner Brede, Viena, 1977, vol 1, pág. 400.

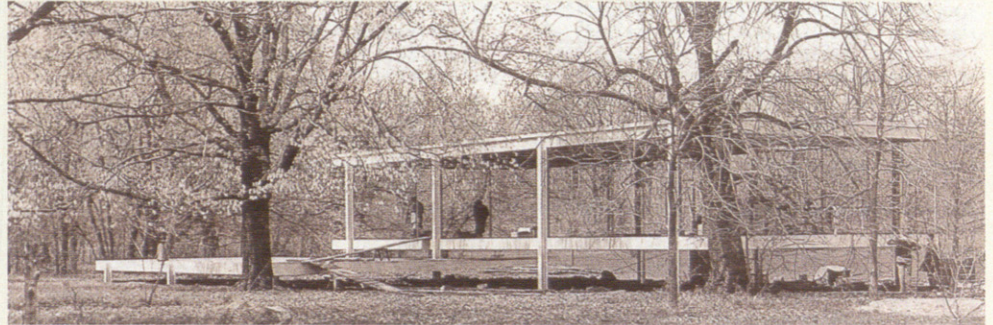
^{N8} SCHLEGEL, F.: *Fragmente* 66.

environments that have been placed in proximity, but of a different nature. Environments that the view, in this house, paradoxically hides and associates as continuous spaces: architecture and interior opposed to nature and exterior. Mies made an effort to redraw his plans to represent the interior and exterior environments confronted in terms of balance. After its construction, he offered different solutions of plans until it became a generic case, a house in the landscape, and not a unique case. But Farnsworth is not the only one. For Mies, the house is expressed through an emptiness qualified by the constructive elements confronted to nature.

The control of perception is done from the ground and the ceiling and what unites them, the carrying structure. The wall makes reference to its material condition, to its flatness, to its transparency, its assembly laws, and its modu-

lation by the structure. The natural terrain is touched in the minimum number of places possible, whereas the travertine floor of the house, flat on the abstract plane of the roof does not alter the perception of the surrounding nature. From the outside, the flat image of the house is suspended in relation to the landscape: the fragment comes in dialectic with the whole.

"The total mass of modern poetry is an unfinished principle, whose cohesion can be completed to perfection only mentally. The unity of this, perceived in part, thought in part, is the artificial mechanism of a product fabricated by human work"^{N8}.



HENRICH BLESSING, FOTOGRAFÍA DE LA CASA FARNSWORTH (PRIMAVERA 1950).

el cuadro *Monje a la orilla del mar* las distancias entre el cielo y el mar, entre la duna y éste y entre ella y el cielo no están articuladas. Cada uno de los elementos representa una extensión infinita comparable con la finitud del vestido del monje.

La inestabilidad de la figura en el cuadro no sólo sugiere el fin del espacio clásico, del espacio construido desde ella y desde el definido por la escena, sino que afirma su autonomía: el hombre definido en su limitación. El hombre sabe que existe algo que se extiende más allá pero lo desconoce. Friedrich representa repetidamente al hombre limitado frente a la naturaleza ilimitada. Sus claros de bosque, sus escenas del hielo, sus montañas son signos de "amenaza del hombre". Muestran su lugar en el cosmos: "En el espacio y en el tiempo infinitos el individuo se ve como magnitud finita insignificante con respecto a aquellos, lanzado a ellos; y a causa de esa infinitud siempre posee una noción relativa, nunca absoluta, de cuándo y dónde de su propia existencia, pues su situación y su duración son partes de un todo infinito y sin límites"^{N7}. La naturaleza representada en sus paisajes es, en último término, un vacío cualificado confrontado al hombre. Muchos de sus cuadros presentan un primer plano que sostiene la mirada, limitados por un cielo sin fin, sin puntos firmes ni en el suelo ni en el horizonte.

Muchos de los elementos analizados como recursos lingüísticos de Friedrich resuenan en la casa Farnsworth. Mies siempre trabajó en la definición de los límites de ámbitos dispuestos como contiguos, pero de distinta naturaleza. Ámbitos que la mirada, en esta casa, solapa y asocia paradójicamente como espacios continuos: la arquitectura y el interior, frente a la naturaleza y el exterior. Mies se esforzó en redibujar sus plantas hasta representar los ámbitos interior y exterior confrontados en términos de equilibrio. Después de su construcción, ofreció diferentes soluciones de planta hasta convertirla en un caso genérico; una casa en el paisaje, y no un caso único. Pero la Farnsworth no es la única. Para Mies, la casa se expresa mediante un vacío cualificado por los elementos constructivos enfrentados a la naturaleza.

El control de la percepción se hace desde el plano del suelo y el techo y lo que les une, la estructura portante. El muro hace referencia a su condición material, a su planitud, a su transparencia, a sus leyes de montaje, y a su modulación por la estructura. El terreno natural queda tocado en los puntos indispensables, mientras que el suelo de travertino de la casa, plano sobre el plano abstracto de la cubierta, no altera la percepción de la naturaleza circundante. Desde fuera, la imagen plana de la casa queda suspendida respecto del paisaje: el fragmento entra en dialéctica con el todo.

"La masa total de la poesía moderna es un principio inacabado, cuya cohesión puede ser completada hasta la perfección sólo mentalmente. La unidad de ésta, en parte percibida, en parte pensada, su totalidad, es el mecanismo artificial de un producto fabricado por el trabajo humano"^{N8}.