



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El peso de la intimidad

Autor/es

Álvaro Bermudo Lázaro

Director/es

Javier Pérez - Herreras

Codirector/es

José Antonio Alfaro Lera

Escuela de Ingeniería y Arquitectura

2015

EL PESO DE LA INTIMIDAD

Autor: Álvaro Bermudo Lázaro

Director/es: Javier Pérez Herreras y José Antonio Alfaro Lera

Departamento: Proyectos arquitectónicos

Centro: Escuela de Ingeniería y Arquitectura, EINA

Titulación: Arquitectura

Fecha: 25/09/2015

Resumen

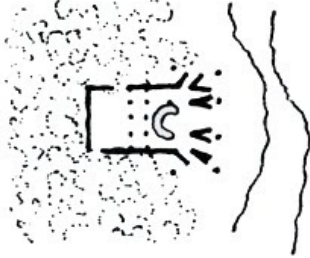
El conocimiento de la intimidad solo adquiere valor en su propia vivencia, en su experiencia; no tendría ningún sentido hablar de ella desde la lejanía, pues es desde su práctica donde se concibe su estrecha relación con el peso. Así, desde su entendimiento nos aproximamos a las propiedades físicas que la envuelven con una afirmación que puede ser abarcada de diversos modos pero siempre paralelos a la dicotomía entre la presencia de la gravedad y las propiedades que hacen íntimo un espacio. La fisionomía del hábitat se convierte en la protagonista, pues es la intermediaria entre nosotros y el ambiente que influye en nuestra percepción. Es necesario un lugar en el que podamos construir nuevos pensamientos y sensaciones, reflexionar y avanzar como personas en una intensa búsqueda hacia nosotros mismos. Este es un lugar que ha variado a lo largo del tiempo, muy determinado por las necesidades, por el contexto y en definitiva, por las inclinaciones sociales del individuo. Cada persona puede interpretar la intimidad de un modo diferente, adaptándose a la suya propia, esta última materializada de una forma específica. Los seres humanos necesitamos nuestro espacio, tenemos el menester de recluinos en un lugar de retiro que nos opone ante el mundo. Somos nosotros delante de la inmensidad, de lo extraño, estamos expuestos y por tanto necesitamos sentirnos protegidos, sentirnos a salvo de un mundo en el que la intimidad es nuestro bien más preciado. Hay muchas motivaciones en la búsqueda de ese lugar y ya hemos dejado entrever algunas en líneas anteriores; la protección, la reflexión... En definitiva, evitar la intromisión en lo personal. Para aproximarnos a una conclusión adecuada es vital saber el punto de partida, conocer cómo se ha desarrollado el trayecto y cuál es la distancia que hoy nos aleja de la meta.

Este es un trabajo que quiere ayudar a responder preguntas que nos hacemos en el desarrollo proyectual en la arquitectura, complementar un pensamiento que debe derivar en un espacio con alma, que no solo responda a unas funciones y tareas concretas sino donde además podamos avanzar como personas, un lugar en el que pensar, en el que estar y evadirse de lo mundano, en definitiva un lugar íntimo, seguro y confortable. Todo ello en términos materiales y físicos resumidos en una pregunta: **¿Cuánto pesa la intimidad?**



INDICE

03 Introducción
Objetivo
Metodología y estructura



05 Mi intimidad

08 La intimidad del Paraíso

10 La intimidad de la Tierra

31 La intimidad del Hoy



37 Anexos

39 Bibliografía

Croquis de los arquitectos James Biber y Jorn Utzon sobre la Casa Farnsworth y Can Lis respectivamente (*Fuentes: ONG Architecture for Humanity y Blog Stepien y Barno*).

Introducción

OBJETIVO DEL TRABAJO

El enriquecimiento del proceso proyectual a través del conocimiento de la intimidad se convierte en el protagonista de las nuevas miradas contemporáneas. La intensa búsqueda por complejizar y progresar en la reflexión por la intimidad supone una de las principales inquietudes que los arquitectos de este siglo han perseguido con fervor. En este trabajo, se pretende continuar esa investigación especificando dicha búsqueda en la relación que se establece entre la materia y la intimidad. Se pretende explicar cómo lo tangible y lo palpable, lo más puramente físico, evidencia el significado de la intimidad desde un punto de vista personal. Para ello, este documento se apoya en varios ejemplos arquitectónicos y algunos ejemplos pictóricos los cuales ayudan a introducir las intenciones analíticas del trabajo.

La primera y más importante pintura elegida será el *Jardín del Paraíso* obra de un pintor anónimo del siglo XV, a quien se llama Maestro del Paraíso de Fráncfort o Maestro del Jardín del Paraíso. El cuadro representa el tema religioso de María como una delicada y débil virgen encerrada en su jardín. La palabra "encerrada" en esta descripción es vital en su selección, pues es el cerramiento uno de los protagonistas del cuadro según la interpretación que se le asignará en este trabajo. El hecho de acotar una porción de la infinita naturaleza y hacerla propiedad de María, dominadora de su jardín proporciona al espectador la visión de dos mundos, el dentro y el fuera. El dentro visto desde la domesticidad de un lugar habitado por el ser humano, el cual ha sido capaz de someter a la naturaleza; y el fuera como el espacio descontrolado y ajeno a la intimidad humana.

Las obras arquitectónicas que se estudiarán son Can Lis, vivienda situada en Porto Petro, Mallorca, construida por el prestigioso arquitecto Jorn Utzon; y la Casa Farnsworth situada en un claro a unos 3 km de Plano, Illinois, en este caso, construida por el maestro Mies Van der Rohe. La elección se fundamenta en la comparativa física de ambas viviendas, una de ellas vista desde la pesadez de la piedra que la conforma y la otra desde la ligereza que el vidrio dota a la casa. De esta manera, la intimidad se visualiza desde la gravedad de los materiales y desde la relación que se establece entre el espacio interior y el exterior a través de estos. La escala fue otro de los motivos principales en su elección, pues los espacios estudiados son en ambas de la misma superficie, lo que nos ayuda a aproximar una comparativa más equitativa.

Este trabajo complementa una línea de investigación formada por cuatro trabajos cuyo argumento principal es **La Intimidad**. Esta indagación en la constante búsqueda por el conocimiento de la intimidad está tutelada por los profesores del área de Proyectos Arquitectónicos José Antonio Alfaro y Javier Pérez-Herreras.

MÉTODO Y ESTRUCTURA

El inicio del trabajo buscará explicar el significado propio de la intimidad, aclarar la relación que se establece entre lo físico y lo habitualmente entendido como espiritual desde una perspectiva personal. Fundamentalmente querría aclarar el camino que me ha llevado a la elección de este tema desde mi entendimiento del concepto de intimidad. Para ello pasaré por diferentes fases que desembocan en el vínculo entre el peso de lo tangible y el espacio al que llamamos íntimo.

A continuación con el apoyo de una obra pictórica intentaré ejemplificar de un modo quizás más poético mi significado de intimidad para intentar sumergir al lector en ese universo que cabalga entre lo divino y lo terrenal, lo físico y espiritual, que en el cuadro se traduce como el dentro y el fuera.

Después se establecerá una comparación entre dos obras arquitectónicas que caminan en paralelo, ambas con varios puntos en común que permiten hacer una adecuada comparación, sin embargo dichos puntos se interpretan de un modo muy diferente en ambos edificios. La estructura que se seguirá es desde fuera hacia dentro. Debido a que el contexto es fundamental, pues es uno de los dos actores secundarios, el hecho de describir el dónde y el cómo se llega a la casa implica convertirse en el inicio de la explicación. Por supuesto el intermediador entre el dentro y el fuera es el protagonista y es el que abarcará la gran parte del resto de la comparación. Por último se darán algunas pinceladas de cómo la estrategia seguida en este límite, se traspasa a otros elementos de las viviendas.

En la última parte de este documento, hablaré de las conclusiones que he sacado después de haber realizado el análisis de los dos edificios y las distintas percepciones de la intimidad que ambos ofrecen. Entre ellos se abre un abanico de posibilidades, de reinterpretaciones aplicables al proceso proyectual, las cuales nos ayudan a entender la fuerte vinculación entre materia e intimidad.

Mi intimidad

La intimidad atañe a un espacio que se describe gracias a su ensayo, haciéndose difícil de definir con palabras. De algún modo el significado de ello se hace poco palpable, fácilmente asociable a conceptos inmateriales; incluso la RAE adjunta en su definición el adjetivo "*espiritual*" lo que acentúa aún más si cabe esta relación entre lo íntimo y lo físicamente inexistente. Sin embargo, mi percepción de la intimidad es todo lo contrario, es algo material, algo tangible cuya relación con la gravedad y el peso especifica su significado. Esta deducción se produce gracias a un recorrido que ha ido enlazando distintos pensamientos relacionados con la intimidad, los cuales han desembocado en el motivo de este trabajo desde la siguiente conclusión: el conocimiento de la intimidad está estrechamente ligado con el peso de la materia que la conforma.

En primer lugar es positivo acercarse a la intimidad mediante conceptos que se aborden de un modo paralelo y que ayuden a entender la concepción de este concepto. De esta manera, discernimos entre un conocimiento general de lo íntimo y una perspectiva más personal que se va aproximando a un significado único para cada individuo. El más común es la **privacidad**, concepto que cabalga al lado de la intimidad pero que no llega a converger en un mismo punto. La privacidad, como el origen de la propia palabra indica, puede asociarse a privar, privar algo significa despojar a alguien de algo que poseía o de lo que gozaba. En cierto modo ello nos lleva a recuerdos negativos; quitar algo a alguien, arrebatarse algo que le interesa, actuar casi como un usurpador; sin embargo lo entiendo de otro modo más positivo, desde una perspectiva más ligada a la protección, interpretar esta privacidad como un derecho que me protege precisamente de aquello que en primera instancia define, de algo o alguien que quiera despojarme de algo que me produce un placer y un bienestar que ansío. En este sentido aparece un nuevo significado, el de la privacidad asociada a la **propiedad**. Buscamos nuestro espacio y nuestra intimidad y en consecuencia que nadie invada esta propiedad, es decir, que nadie se entrometa en nuestra privacidad. Aquello que nos pertenece por derecho, debe ser algo respetado, cuya intrusión signifique una falta de respeto o incluso gracias a un sistema de leyes y derechos, un delito.

La privacidad adquiere entonces un significado asociado a la limitación, a la **protección** e incluso a la reclusión vista siempre desde un punto de vista positivo. Se convierte en un apoyo para la intimidad, pues puede constituir el soporte en el que guardar aquello que consideramos íntimo. Se trata pues de la armadura, del abrigo, del escudo que hoy nos separa o une de lo que nos rodea.

Se habla de protección, de seguridad ante una posible invasión de la propiedad, sugiriendo de cierta manera el establecimiento de dos mundos, el ajeno y el nuestro. El dentro y el fuera, lo público y lo privado; la definición de dos partes implica un medio que las separe, que las delimite; y es aquí donde interpretamos ese filtro entre el mundo y nosotros como un **límite**. El acotar el espacio, privándolo de ser accesible por cualquiera de sus costados, no solo nos protege sino que también supone una intencionalidad en la definición de esos **cerramientos**.

Aparece entonces la palabra cerramiento en relación con la intimidad, situándose como el interlocutor entre esos dos universos que confieren el dentro y el fuera. El hecho de protegernos de alguna manera ante la inmensidad para crear nuestro propio mundo, un mundo en el que somos dueños de todo, controlamos el espacio y lo hacemos nuestro, nos aproxima al verdadero sentido de la intimidad. Este es uno de los grandes objetivos del establecimiento del límite físico, cuya composición, textura, color, olor, peso... son variables que interactúan de un modo concreto en nuestra percepción de aquel espacio al que llamamos nuestro.

Ahora la **materia** supone *la variante* fundamental en la creación de un espacio íntimo entendido desde una experiencia más física. Esta materia establece dos relaciones fundamentales: materia-lugar; el reflejo de la luz sobre una superficie, la absorción solar que un material nos ofrece, su temperatura... y materia-individuo; la brutal solidez al golpear un espeso muro de mampostería, el sentir una superficie áspera, escuchar el eco sobre una cara plana... Estas relaciones se establecen como una dualidad conjunta que nos ayuda a entender el espacio en el que vivimos.

INTIMIDAD → PRIVACIDAD → PROPIEDAD → PROTECCIÓN → LÍMITES → MATERIAL

Podemos pensar que un lugar cuya privacidad esté protegida físicamente es lo que se conoce como un lugar íntimo, un lugar tranquilo en el que solo nosotros podamos estar gracias al límite que nos separa, adquiriendo una actitud mucho más separatista; sin embargo esto no tiene por qué estar siempre asociado a la intimidad. Existen otras posturas que nos han mostrado precisamente lo contrario y es a través de la materialidad cómo las expongo.

Una interpretación sería la del refugio, evocado por aquel cerramiento ante la inmensidad que convierte ese recuerdo en algo físicamente mucho menos penetrable, nuestro hogar es ahora una **cueva**. De alguna manera es algo que según algunos autores buscamos en nuestro subconsciente, esa sensación *intrauterina* en la que nos sentíamos protegidos y aislados en el vientre materno. La eterna búsqueda del abrigo que nos protege de la intemperie, nuestro cobijo hoy perdido pero que en nuestros primeros pasos existió aunque no lo recordemos.

- Anthony Vidler en su texto "*Homes for cyborgs*" ⁽¹⁾ realiza una reivindicación de dicha cueva y de la protección. Este autor hace una crítica del racionalismo corbusiano y miesiano en el que se produce una disolución entre lo público y lo privado, entre el exterior y el interior alejándose de ese estado de bienestar que nos produce el controlar un espacio delimitado. La llamada "Arquitectura intrauterina" es la que, según él, se convertirá en la arquitectura del futuro.

- Otro ejemplo es la novela de Daniel Defoe "*Robinson Crusoe*", ⁽²⁾ donde se conoce al hombre en su estado más esencial. La primera reacción que tiene el naufrago es preguntarse dónde puede sentirse protegido, dónde poder satisfacer sus necesidades más básicas. El protagonista necesita saber cómo solucionar sus preocupaciones de carácter doméstico, cómo protegerse de la violencia del mar, del frío de la lluvia, o quizás de otros habitantes que no acepten la existencia del naufrago en la isla. La gruta es uno de sus primeros refugios, reivindicando en los orígenes del habitar la necesidad de un espacio acotado y delimitado, adoptado a sus necesidades y en el que sentirse protegido.

- Georges Teyssot en su texto: *Paesaggio d'interni*, ⁽³⁾ "*Paisaje de interiores*" reivindica el motivo protohistórico, el arquetípico, la cueva como refugio por definición, imposible de borrar del pensamiento en torno al habitar.

El dilema de la **densidad espacial** y su relación con la intimidad se traduce en una proporción entre el lleno y el vacío de la arquitectura. Parece que en este caso, la balanza se inclina con claridad hacia el lleno pero, esta afirmación no tiene por qué ser la única respuesta a la intimidad. También ejemplos más etéreos, ligeros y abiertos se convierten hoy en espacios verdaderamente íntimos.

Encontrarse en medio de la naturaleza, sin un refugio más que la sombra que producen los árboles sobre nosotros, sin estar jamás completamente solos, siempre acompañados por el sonido del viento, de los pájaros que sobrevuelan aquellos árboles que nos coronan... todo ello convierte a este lugar en un espacio íntimo en el que pensar, reflexionar y avanzar como

personas. El hecho de reencontrarse con la naturaleza de la forma más íntegra y pura, sin ningún artificio entre ella y nosotros, nos hace volver a unos orígenes que nos transmiten una tranquilidad y un bienestar que puede traducirse en un tipo de intimidad muy interesante. En este caso, el límite es mucho más **ligero**, casi etéreo e inmaterial, haciéndonos más partícipes de nuestro entorno y estableciendo una relación más equitativa y amigable.

En ambos casos nos hemos inmerso en un estado de **soledad** plácido e imperturbable en el que no hay nadie que se inmiscuya. En este caso el concepto de soledad no aparece como algo negativo, sino como algo ansiado, como un estado que buscamos y que en cierto modo, se encuentra muy relacionado con la intimidad. Buscar la soledad y estar solo pueden interpretarse de formas distintas, con connotaciones mucho más negativas que las mencionadas anteriormente. Se puede estar solo en mitad de la urbe, rodeado de personas en medio de la ciudad, pero sentirse en un estado de soledad no deseado, sumergiéndonos en una fase de infelicidad de la que queremos salir. Sin embargo la soledad aquí es deseada, quizás como una forma de desconexión del mundo para centrarnos en nosotros. Heidegger en su obra "*El paisaje creador*"⁽⁴⁾ habla de estos conceptos defendiendo la postura de enfrentarse contra la naturaleza en esa búsqueda por una soledad tranquila y placentera. Este concepto es fundamental pues aquí la intimidad es interpretada desde el **vínculo entre persona, lugar y objeto**, sobrepasando las relaciones interpersonales y centrándonos en el individuo.

Distinguimos entonces entre dos posturas: buscar una soledad desde un punto de vista positivo sintiendo una vinculación directa con la naturaleza, o quizás encontrar esa sensación en un lugar más compacto y cerrado en el que nos sentimos físicamente más protegidos. Ambos nos transmiten la tranquilidad habitacional que buscamos, la primera, en una habitación mucho más etérea en la que las copas de los árboles son nuestra cubierta; y la segunda mucho más tangible en todas sus direcciones.

Siempre se habla de intimidad, pero indirectamente se deja entrever la importancia de la materia en este mundo del habitar. Los casos anteriores tienen un vínculo muy fuerte con el cerramiento, su materialidad o su peso, inclinándose más hacia algo que se difumina con su entorno y que en consecuencia nos hace muy partícipes de él; o algo que domina un lugar, lo delimita y lo acota mirando solo aquello que le interesa. El bosque frente a la celda, la intemperie frente a la cueva, el lleno frente al vacío, lo ligero frente a lo pesado... en definitiva, nos encontramos en una búsqueda continua por determinar **el peso de nuestra intimidad**.

⁽¹⁾ Vidler, Anthony: *The architectural uncanny: essays on the modern unhomely*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992. Chapter 2: Bodies, page 147-167; Text: *Homes for cyborgs*
Traducción de la versión inglesa: *Against the cold rationalism of the modernists, the Surrealist called for an architecture more responsive to psychological needs: what Tristan Tzara termed an "intrauterine architecture" was conceived as a radical criticism of the house of Corbusian and Miesian rationalism. "Modern architecture" Tzara argued, "as hygienic and stripped of ornaments as it wants to appear, has no chance of living."*

⁽²⁾ Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*. London, W.Taylor, 1719

⁽³⁾ Teyssot, Georges: *Paesaggio d'interni*. Milano, Electa, 1987

⁽⁴⁾ Heidegger, Martin: *Paisaje creador, ¿por qué permanecemos en la provincia?*. Freiburg, 1934. Traducción Nicolás González Varela, 2009.

La intimidad del Paraíso



Figura 1. El Jardín del Paraíso, autor anónimo, 1410, Fráncfort.

La vinculación entre materia e intimidad se traduce en el entendimiento de un dentro y un fuera, de lo público y lo privado; de alguna manera, se establece una dicotomía definida por este componente. Esa dualidad entre lo nuestro y lo ajeno se enlaza con la materialidad del límite, y es que es este último el que decide cuando un espacio se hace íntimo y cuando no. El acotamiento del interior no solo delimita dos partes sino que permite hacernos controlar una de ellas, pues somos partícipes ahora de ese interior. El hecho de encerrar la inmensidad en un espacio permite al hombre sentir la seguridad del control, **el control de la certidumbre**, de aquello que es capaz de dominar y que con este límite, ha dominado.

En la Figura 1 se muestra la pintura el *Jardín del Paraíso* obra de un pintor anónimo del siglo XV. El cuadro representa a varias mujeres y niños realizando distintas actividades en un jardín delimitado por un grueso muro de piedra almenado de media altura. La protagonista, María, se representa como una delicada y débil virgen encerrada en su jardín. Es una situación realmente significativa con respecto al tema que se está tratando. María, al igual que el resto de personajes, se muestra con una total serenidad, nos transmite tranquilidad, pues se encuentra en su jardín, en su propiedad. Se ha establecido un límite que define dos mundos, el seguro e interior jardín y la ajena y desconocida naturaleza. El ser humano ha sido capaz de domar parte de esa naturaleza y hacerla suya, ha domesticado algo incontrolable y esta sensación de control es la que deriva en la comodidad de este espacio al que se puede denotar como íntimo sin tapujos. La existencia del hombre así como de los objetos que le rodean, personifica el jardín y hace establecer una escala adecuada al ser humano. Este jardín se convierte en un espacio ordenado, tranquilo, destinado a la reflexión y a la meditación que de alguna manera, pretende mostrarse como contrapunto a la urbe, siendo esta un paisaje caótico, ruidoso y desordenado. Ello remarca como la mínima domesticidad de la naturaleza es capaz de crear intimidad, y como el exceso en la intervención de hombre en las ciudades ha creado un desorden espacial que nos hace hoy buscar lugares como éste, lugares íntimos. Es la falta de intimidad en las ciudades la que hace al hombre volver a sus orígenes, a su primaria vinculación con la naturaleza y al mismo tiempo, a buscar un espacio protegido, un espacio suyo, y no apropiado por la ciudad que habita. Por supuesto, acotar un jardín como muestra de la naturaleza y hacerlo con un grueso muro de piedra como medio protector, supone la lectura de un espacio íntimo.

La intencionalidad del muro como delimitador de dos universos supera su existencia física. A pesar de ser un muro de media altura, este parece ser incluso más alto e impenetrable. Ni uno solo de los individuos de la escena sobrepasa la altura del cerramiento, tampoco los objetos e incluso las plantas, parecen sucumbir a la protección del muro de piedra, pues tan solo una se eleva sobre la altura del muro. Esta única planta se muestra incluso difícilmente accesible por su elevación para uno de los personajes lo que aumenta la percepción de altura del elemento almenado. Todo ello nos está indicando la vital importancia de este límite como protector, separador e interlocutor entre este íntimo paraíso y la inmensidad.

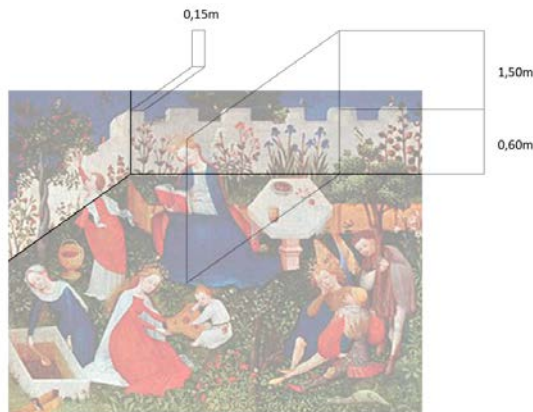


Figura 2. Análisis de proporciones de El Jardín del Paraíso.

La pretensión del anónimo pintor por acrecentar la existencia del muro en el cuadro se confirma cuando este se reinterpreta de un modo más físico. Por un estudio de proporciones es posible aproximarse a unas dimensiones gracias a las cuales podemos calcular el volumen del muro y demostrar si realmente es lo que parece. Se propone un jardín cuya superficie sea 180 m^2 , superficie que coincide con los ejemplos que se analizarán posteriormente; de esta forma la comparativa se hace equitativa y se establece una escala similar en todos los espacios. De estas suposiciones, el muro resultante es de $4,86 \text{ m}^3$. Por su clara tonalidad, su materialidad se podría asociar a la piedra caliza, una piedra que desde la antigüedad se ha utiliza en algunas construcciones como mampostería o sillería entre otras maneras. Conociendo la densidad de esta roca y el volumen del muro se deduce el peso de este lugar, $12.927,6 \text{ kg}$ lo que deriva en una densidad espacial de $71,82 \text{ kg/m}^2$. La principal conclusión que se saca de este dato es que el pintor ha conseguido acotar el paraíso con un peso relativamente bajo, ello dicho desde la referencia preconocida de los ejemplos posteriores. La densidad del material es alta, lo que transmite una fuerte pesadez, esta piedra se interpreta desde su gravedad e impenetrabilidad, con lo que su resistencia no se duda. Sin embargo, como cerramiento su volumen es escaso, realmente bajo, pero suficientemente alto como para hacernos sentir seguros y dueños del espacio que queda entre estos muros.

Este pintor nos revela la fórmula para conseguir la intimidad en el paraíso, con tan solo unos 70 kilos de piedra cada metro cuadrado es capaz de conseguirlo. El gran logro de este pintor es desvelar una intimidad con el volumen mínimo, a través de una materialidad sincera que nos transmite resistencia y seguridad a pesar de su escasez volumétrica; el artista elige bien el muro, su material, su textura y como este nos impresiona al verlo desde el exterior; su geometría y sus proporciones acompañan a esta impresión protectora, separadora de dos mundos muy diferentes; en definitiva, el pintor es capaz de expresar lo máximo, con lo mínimo.

La intimidad de la Tierra



Figuras 3 y 4. *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) y *El cazador en el bosque* (1814) ambas obras del pintor Caspar David Fiedrich (1774-1840).

En este apartado se estudian de forma paralela dos viviendas en términos de materia, peso e intimidad; y la forma de aproximarnos comienza desde lugar. Entramos en ambas casas analizando la interacción del entorno con el espacio íntimo desde el cerramiento, su composición y geometrías, determinando en última instancia una densidad espacial correspondiente a una intimidad concreta. Son dos ejemplos cuya confrontación comparte distintos puntos pero la interpretación de dichos puntos se realiza de un modo totalmente opuesto. Es en medio de esta oposición donde se abre un abanico de posibilidades y densidades espaciales que dan lugar a muy variados modos de afrontar y proyectar la intimidad.

En las figuras 3 y 4 se muestran dos pinturas del autor Caspar David Fiedrich, estas establecen un paralelismo cercano a las dos casas que se explicarán. Es importante ver la escala del hombre en el lugar, la actitud de este frente al mismo y por supuesto el propio lugar; pues son estos tres principios los fundamentales en el entendimiento de la intimidad en un contexto. En el primero, el hombre está en un primer plano y sobre el lugar, un lugar iluminado; el individuo es capaz de ver todo lo que sucede y se aprecian dos mundos: la percepción del hombre y lo que sucede a sus pies. El hombre ha sido lo suficientemente competente para dominar la naturaleza en este caso, desde una actitud soberana. En el segundo el hombre está inmerso en el bosque, los árboles le cubren y no es capaz de ver lo que sucede entre ellos; es más pequeño que su entorno, está en un segundo plano, sin embargo existe una conexión más directa entre el individuo y la naturaleza; la dicotomía entre hombre y natura se diluye.

Así, en toda obra de arquitectura la elección del lugar es fundamental, el entorno es determinante en el proyecto y más aún cuando hablamos en términos de intimidad y materia. El exterior es una fuente interminable de aprendizaje que nos obsequia con un sin fin de posibilidades aportando un ambiente concreto; en términos físicos supone un condicionante en el tratamiento y definición de los cerramientos para conseguir el confort deseado ya que estos, son la piel que separa al mundo de nosotros. En conclusión, el exterior determina una gran cantidad de aspectos que se reflejan después en nuestra estancia y es el límite de dicha estancia el que define cómo interactúan esas variables sobre nosotros.



Figura 5. Imágenes satélite de Portopetro, Mallorca.

En el primer caso, el **lugar** es Portopetro, una localidad en el término municipal de Santañy, **Mallorca**; más concretamente un solar sobre un acantilado de unos 20 metros situado entre mirtos y pinos con una vista extraordinaria del mar. Se trata de un lugar prácticamente virgen cuya accesibilidad se produce por una estrecha carretera con vegetación baja a ambos lados. Nos situamos en un lugar de clima mediterráneo, suave, con pocos altibajos, con una vegetación relativamente constante de hoja perenne; es decir, un paisaje de una cierta tranquilidad y dinamismo acotado.



Figura 6. Imágenes satélite de Plano, Illinois.

La segunda casa se coloca en el Estado de **Illinois**, más concretamente a 3 km de **Plano**, una pequeña de ciudad de menos de 11.000 personas, en un claro dentro del bosque con un relieve prácticamente plano. Este es un lugar tranquilo y muy poblado en vegetación de roble albar (*quercus alba*), un roble que puede llegar a medir alrededor de 30 metros, muy frondoso de corteza grisácea y hoja caduca, lo que implica cambios de imagen en el lugar significativos más aun con los cambios climáticos. Se aprecian altibajos de temperaturas que pueden oscilar entre los 40° y los 30° bajo cero, con una vegetación que literalmente desaparece en un manto blanco de nieve en invierno pero que se llena de colores ocres y marrones en otoño y verdosos en verano. Es decir, se trata un entorno cambiante y de gran dinamismo paisajístico.

Ambos lugares se alejan de la civilización, en una búsqueda por establecer una fuerte relación con la naturaleza las viviendas se colocan en entornos extremadamente naturales y tranquilos, lugares idóneos para reflexionar y establecer una cierta distancia con el mundo, un lugar ideal para encontrar la intimidad. A pesar de ello son lugares muy diferentes, en el primero el hombre se sitúa sobre la naturaleza adquiriendo una escala de superioridad, con un clima relativamente poco cambiante así como su vegetación; el segundo, un lugar el hombre está en la naturaleza, aquella vegetación aquí es cambiante y superior a él y le hace adquirir inferioridad. Intenciones iguales pero definidas de un modo muy diferente que empiezan a recordar a aquellas pinturas de Fiedrich (Figuras 3 y 4).



Figura 7. Carretera Santanyí-Alqueira Blanca.

En el primer caso, al **llegar a la casa** por esa estrecha carretera rodeada de vegetación y dejando ver a la derecha la inmensidad del mar sentimos que estamos llegando al límite, que dejamos el ruido atrás y que nuestro lugar está cerca. Es una sensación dual ya que por un lado nos sentimos tranquilos puesto que nos rodeamos de una plácida soledad pero sin embargo estamos aún desprotegidos y alejados de la sociedad y con el riesgo de caer al vacío a nuestra derecha, lo que de alguna manera, nos hace ansiar aún más la llegada a la casa. Una vez hemos llegado al lugar, la casa se erige como un volumen casi impenetrable, con un largo muro de piedra que permite la accesibilidad por un punto situado en la zona central. Ahora nos inunda una sensación de seguridad y de protección que nos recuerda a las primeras líneas de este texto; aquella relación entre intimidad y privacidad y como se entendía lo privado desde un punto de vista de la propiedad. Conforme nos acercamos al edificio el lugar comparte con nosotros un mundo de vegetación y la bella inmensidad del mar, sin embargo, al llegar a la altura de la casa, esta nos mira con egoísmo, impidiéndonos ver el mar y mostrando que se ha adueñado de esa zona, de esa perspectiva. Si no se entra en ese edificio jamás contemplarás este trozo de naturaleza que ahora es de la propiedad de la casa lo que invita a la curiosidad y a intensificar la entrada en la casa. El hecho de que el muro sea de 40 cm de espesor, de piedra del lugar casi como si esta creciese del suelo, trabajada de una forma tan pura y con esas geometrías, destaca la intención de delimitar aquello que pertenece de la casa de aquello que no lo es. Mostrar el límite como un elemento pesado, recio y casi inaccesible es el primer gesto de muchos para encontrar la intimidad. No sabemos exactamente qué mira la casa pero si a qué se enfrenta, a la inmensidad del mar; el edificio se erige en soledad con una actitud desafiante, pues es capaz de batallar contra el mar como El caminante sobre el mar de nubes.



Figura 8. Perspectiva de la entrada a Can Lis.



En el segundo caso, la **accesibilidad** se produce a través de una carretera secundaria que une Plano con Millbrook. Es una estrecha carretera rodeada de una densa vegetación que se abre en muy pocos puntos y es en uno de ellos en los que una grieta nos deja ver una puerta metálica que se coloca delante de un camino de tierra delimitado por estos árboles. La entrada tiene una vinculación fuerte con la naturaleza al igual que en el caso anterior pues en ambos, la relación es exclusiva entre hombre y natura. Aquí es más restringida; la puerta metálica ya nos advierte de la propiedad que vamos a invadir. Conforme nos acercamos a la casa, el estar rodeados de imponentes robles nos hace sentir pequeños, intimidados e incapaces de dominar un contexto que nos sobrepasa, como en El cazador en el bosque. Deseamos llegar a un lugar que nos cobije en el que seamos capaces de controlar lo que nos rodea y cuando aparece el claro, una sensación de desahogo y satisfacción ahora nos rodea.

Figura 9. Camino de acceso al solar en Plano.

La relación entre el lugar y el hombre es aquí dialogante, se entienden y ambos interactúan de una forma amigable. El individuo en este caso quiere volver a los orígenes, sentirse parte de la naturaleza de forma directa, sin filtros, y es que solo en la naturaleza el hombre se siente hombre y no un actor como en la urbe, ya que en la actualidad, el comportamiento social del individuo comienza a equivaler a una actuación. En el texto "*La horna del zapato: La (s) platea (s)*"⁽¹⁾ Fernando Quesada cita "... del hombre natural al hombre social, o lo que es lo mismo, del hombre al actor..." "... el hombre quiere generar códigos sobre lo doméstico que pudieran adquirir el mismo peso que en los códigos de lo aparental..." "... el hombre necesita expresar sus emociones de modo orgánico en la esfera pública..."



Figura 10. Perspectiva desde la carretera de entrada a la Casa Farnsworth.

Además de ese sentimiento que nos hace sentir reales y sin tamices en la naturaleza, el hombre siente una fascinación por lo fértil e inviolado siendo este otro motivo por el que se establece y se intensifica esta relación. En primera instancia al ver la casa podemos pensar lo contrario, que esa forma de separarse del lugar haciéndola flotar quiere establecer una distancia entre el hombre y la naturaleza, sin embargo no se trata de eso; es una actitud de respeto al no querer vulnerar el lugar, porque este mantenga en la medida de la posible la esencia, y que la arquitectura pueda también convivir con él. Además a efectos prácticos la cercanía de Fox River y sus posibles subidas de nivel eran otro motivo por el que elevar la casa. En conclusión el hombre se entiende con el lugar desde una actitud cortés, estableciéndose de la forma más mínima posible para no alterarlo y para encontrar en esa fertilidad la relación más directa y estrecha posible con la naturaleza.



Figura 11. Perspectiva desde la entrada a la casa (Fotografía Yoshiharu Tsukamoto, publicación A+U, Abril 2013).

Volviendo a Portopetro, el punto de **entrada** es de alrededor de 1.5 metros de ancho, es decir un 5% de la accesibilidad total de la casa. Este punto nos da acceso a un pequeño porche el cual nos indica dónde está la puerta que permite la entrada al corredor distribuidor. Esta puerta de apenas 60 cm de ancho, lo que supone un 1,8% de la accesibilidad real, dato que recalca lo fuertemente impenetrable que es la casa. Las geometrías desde el exterior son contenidas, algo más liberales conforme se avanza hacia la zona final de la casa, el muro se entiende como aquel cerramiento que se conforma por la suma de sillares paralelepípedos (40 x 80 x 20cm) colocados linealmente. Las columnas que sostienen el porche de entrada tienen la misma composición aunque con sillares de un tamaño algo menor (40 x 40 x 20cm).



Figura 12. Textura de la piedra de marés.

El **material** es la **piedra de marés**, una piedra caliza formada por granos de arena cohesionados por cementos naturales que en conjunto conforman un tipo de piedra con una media de porosidad alta y con una gama de colores que varía entre el rojizo, el dorado y el blanco. Es una piedra que se obtiene en este mismo lugar, y cuya porosidad permite absorber y eliminar

agua rápidamente en un entorno marítimo como Portopetro. Aparecen algunos otros materiales, como el azulejo que cubre algunos muebles y superficies (obra de la hija del arquitecto) o el hormigón prefabricado y bovedillas cerámicas que conforman los forjados, pero será la piedra la protagonista dibujando el 80% de la casa y a través de la cual entenderemos la intimidad de este lugar. Es importante destacar como estos materiales se muestran con total crudeza, sin intermediarios, para expresar su identidad a la máxima potencia intensificada también por la geometría que dibujan.



Figuras 13 y 14. Perspectiva desde el porche de entrada a la vivienda y desde la primera sala (Fotografía Lluís Casals).

Ya hemos entrado a la casa y nos sentimos seguros, hemos tocado aquel muro que nos separa de la carretera, hemos sentido la dureza y compacidad del mismo y sabemos que nadie realizará ninguna intromisión en este lugar con el muro a nuestra espalda. Sentimos formar parte de algo pesado y difícil de derribar.

Sin embargo la primera imagen que tenemos al entrar es enigmática, la silueta de una curva perfecta en forma de media luna perforando una zona del muro recubierta de azulejos nos deja entrever el mar, ese mar que solo pertenece a aquel que habita este lugar. Por un segundo nos invade un sentimiento de inseguridad, alguien había sido capaz de perforar aquel muro pesado, despojando parte de su resistencia; pero el hecho de que este haya sido perforado en un lado interior a la casa nos tranquiliza, pues este no es directamente accesible. Además la abertura no se realiza directamente sobre el muro sino sobre azulejos lo que evita la percepción de debilidad sobre la piedra.



Figura 15. Fotomontaje de la entrada a la Casa Farnsworth.

La **entrada** en Illinois se produce también a través de un porche que supone la elongación de la cubierta de la vivienda. En este caso el porcentaje de lleno y vacío es contrario a la claridad de Portopetro pues todo el cerramiento parece ser vacío. Es gracias a la carpintería de color blanco y a ese porche previo donde podemos adivinar por donde acceder al interior. Aquí la protección no se obtiene de un modo tan directo con el objeto como en el caso anterior; en una primera fase es el lugar, el claro delimitado por los altos robles, el que supone un primer límite protector lo suficientemente potente como, en una segunda fase, poder culminar nuestra seguridad con una ligera y sutil estructura metálica de color blanco. La estabilidad aquí no se transmite por un conocimiento de la materia y su resistencia sino por el conocimiento visual de un espacio acotado, somos capaces de saber que sucede dentro de la casa y en el claro. El muro de piedra protector que no nos deja ver a través de él es aquí la densa disposición de árboles que delimita la parcela.

Al entrar a la casa nos sentimos rodeados de naturaleza pero en este caso la balanza está de nuestra parte, lo que antes era intimidación de los árboles ahora es un control sobre los mismos, dos líneas acotan una perspectiva de la que nos acabamos de adueñar. El sentir ese paisaje a nuestro alrededor, sus cambios y movimientos, nos hace mucho más partícipes de este que en el proyecto anterior, el cual era mucho más acotado y concreto con aquella luna; en este caso la libertad visual tan solo se reduce con dos líneas.



Figura 16. Perspectiva exterior frontal de la casa (Fotografía Alessandro Prodan).

La materialización del proyecto se caracteriza por su abstracción, el color blanco cubre cualquier propiedad. El arquitecto cita: "*...También la naturaleza debería vivir su propia vida. Debemos evitar perturbar la naturaleza con el colorido de nuestras casas y del mobiliario. Deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre...*". En este caso el material quiere ceder completamente el protagonismo al contexto y más aún al estudiar la proporción entre el vidrio y el metal la cual en la caja habitable es del 97,1% vidrio y 2,8% acero blanco, es decir mayoritariamente transparente. El color blanco evita cualquier sinceridad en el uso del acero, pues las propiedades que le hacen identificable desaparecen, su personalidad física adquiere un tercer plano en la interpretación del objeto para eludir perder el protagonismo de la naturaleza como material.

La mínima proporción blanca es necesaria para entender la máxima proporción de naturaleza fundida en el proyecto y para recordarnos lo transparente que es esta casa. Si estas líneas no existiesen, la caja de cristal se desvanecería, convirtiéndose en un no-lugar, un sitio que no busca establecer una relación con la naturaleza, sino que se camufla y diluye en el bosque sin ser visto. El establecer diálogos en un lugar implica que las dos partes aporten su identidad y en este caso el arquitecto lo hace a través de la abstracción para dar a entender que el material que verdaderamente le interesa es aquel que linda entre las líneas blancas. La armonía entre naturaleza, vivienda y hombre de la que habla el arquitecto, es una armonía que se basa en la coexistencia paralela y no interceptada, de ahí la identificación de las partes pero relacionadas con amabilidad en un todo.

-

Una vez conocido el lugar de ambas viviendas, la materialidad de las mismas y como estas interactúan en un contexto determinado es el momento de adentrarse en ellas para descubrir la intimidad que revelan. El lugar ya ha desvelado un ambiente, una atmósfera y una tensión entre el objeto y aquello que le rodea que apunta hacia el tipo de intimidad en el que adentrarse. Todo sucede de un **modo lineal**, como una película; salir de casa, arrancar el coche y conducir hasta esas dos carreteras, cada una conmueve a su manera y nos inicia una serie de sensaciones; aparece entonces el pesado muro de piedra, o aquel claro y la pieza flotante, y por último vemos la sinceridad de un material perteneciente al lugar frente a la abstracción de aquello que no pertenece. De aquí se deduce un interesante planteamiento: **el peso en el lugar**.

Aquello que pertenece al lugar, que parece brotar del mismo y cuya relación material es tan íntima que llega incluso a solaparse; hace que de alguna manera el objeto y el contexto formen una unidad y la sensación que transmite sea de una inmensa pesadez. Sin embargo, cuando el material no pertenece al lugar y es ajeno al contexto en el que se posa, la distancia que se establece en esta relación hace distinguir dos partes y en consecuencia, aligerar aquella cuya escala es tremendamente inferior, es decir, reducir el peso de la casa. Empujar unos metros Can Lis en Mallorca supondría casi mover el acantilado, pero si intentamos mover la Casa Farnsworth parece una tarea fácil pues manifiesta ser un objeto cómodamente transportable. Estos planteamientos son llevados al extremo por los arquitectos; la piedra es utilizada de forma sincera, íntegra, se muestra tal y como es, su identidad pertenece a Mallorca; mientras que el acero se pinta, no se exhibe con sinceridad y su personalidad se evapora en un contexto ajeno al material intensificando la personalidad de la natura que le rodea.



Figura 17. Perspectiva de la terraza de Can Lis (Fotografía Lluís Casals).

Seguimos ahora avanzando en Can Lis hacia la derecha, aquel espacio denso y oscuro que nos dejaba entrever la luz y el mar a través de una grieta en forma de media luna cambia por completo. La densidad desaparece y aquellos muros se convierten en columnatas, las cuales a pesar de tener 40 cm de espesor, parecen más ligeras después de haber experimentado el espacio previo. El arquitecto manipula el material en forma y medida y consigue alterar nuestra percepción sobre su físico. Al entrar a la casa, éramos nosotros los que observábamos al mar en ese habitáculo oscuro a través de la luna, sin embargo, es ahora el mar el que parece que nos observa entre esas columnas de piedra que forman y dibujan este templo del mar. Esta sensación recíproca es plácida y tranquila, nos transmite una soledad serena, solo el mar y yo estamos aquí, la casa nos revela desde dos perspectivas muy diferentes una **intimidad concreta**.



Figura 18. Perspectiva desde el porche de la terraza de Can Lis (Fotografía Héctor Manresa).

Cuando estamos bajo el porche de esta terraza sentimos que hemos encontrado el cobijo en la naturaleza. La geometría del refugio permite transmitir esa sensación de protección contra la naturaleza, su rotundidad y peso, a pesar de verse aligerado en esta estancia, revelan seguridad, seguridad necesaria ya que gracias a ella podemos enfrentarnos al paisaje. Se habla de enfrentamiento porque aquí somos capaces de combatir variables de la naturaleza, variables que la geometría ordena en nuestra cabeza. Esta obra permite hacernos viajar a nuestros orígenes gracias al lugar y a la manipulación del material. El hecho de dibujar el espacio con geometrías sencillas y puras, naturales no en un sentido orgánico/formalista sino desde un punto de vista estructural y por supuesto el expresarse con el material de forma sincera, hace pensar que el edificio no desvirga el lugar. **Es la sencillez de un habitar puro, un habitar que permite que el terreno que colinda en él siga siendo fértil.**



Figura 19. Perspectiva desde el porche de la terraza de Can Lis (Fotografía Lluís Casals).

Conforme volvemos al punto de partida para llegar al resto de estancias encontramos la pared que separa la cocina de la terraza. Esta pared se dibuja a través de un mueble de obra en el que la modulación es la gran protagonista. Este mueble sigue los 20 cm de canto de las piedras que constituyen los muros, en este caso a modo de estante, es mucho más hueco que estos pero al ser un mueble de obra y encajar con la junta de la piedra, sigue transmitiendo la sobriedad y peso de toda la casa sin desentonar. El arquitecto es capaz de manipular la densidad del muro siguiendo la estructura y la percepción general de la casa con maestría.



Al salir al **corredor** que nos lleva al resto de las estancias un universo de piedra nos envuelve en todas las direcciones salvo en la superior. Los mirtos y pinos sobrevuelan los sillares dorados casi como si estos los sostuviesen. De alguna manera recalca la importancia de lo pesado frente a lo ligero, de aquello que se siente más asentado al terreno con lo leve que lo sobrevuela. Este conocimiento de la gravedad nos desvela aquello casi invariable en el tiempo, esa piedra que parece que lleva siglos en el lugar, frente a la vegetación que según la época adquiere tonos o densidades diferentes. Los maceteros y algunos muebles que aparecen en el corredor son también de la misma piedra y se anclan al lugar de la misma manera que los muros. El macetero de la esquina, los asientos... solo pueden estar donde están, ese es su lugar, de nuevo invariable frente a la vegetación o las personas que lo ocupan; lo inerte e inamovible frente a lo vivo y móvil. Se recalca hasta la máxima potencia la intención de expresar el peso de la casa.

Figuras 20, 21 y 22. Perspectivas del corredor exterior de Can Lis.



Figura 23. Perspectiva de la sala principal de Can Lis.

Cuando entramos a la **sala** una sensación nueva nos invade, estamos ante probablemente, la estancia más bella de la casa. Lo primero que llama la atención son los tres chorros de luz frontales que entran por los lienzos que conforman las tres ventanas principales. Las carpinterías están por fuera con lo que no hay nada que desvíe ahora mi atención, mis ojos están enfocados en esa zona y solo estamos el mar, la piedra y yo. El reducir los protagonistas en todas las escenas de la casa es algo que el arquitecto persigue continuamente. La geometría de las ventanas es especial, se asemejan a puertas que se han quedado medio abiertas en una posición concreta. Al ser estas *puertas* de piedra, pierden todo el carácter dinámico que pueda tener propiamente una puerta, y adquieren una expresión estática totalmente intencionada. El arquitecto enfoca, o como Alberto Campo Baeza dice en su texto *A gift from God*,⁽²⁾ encañona tres perspectivas determinadas y el peso de los muros que delimitan esas perspectivas las hace inmutables. Enmarcar y acotar la inmensidad es un gesto que demuestra dominio, estamos ante un paisaje entendido como una porción de la naturaleza rendida ante el hombre. Al no ser vistas las carpinterías ni ser accesibles las ventanas, se recalca la intención exclusivamente de contemplar estos paisajes pero sobretodo, se acentúa la limpieza de la imagen. Solo la piedra en su estado más natural y puro enmarca la naturaleza.

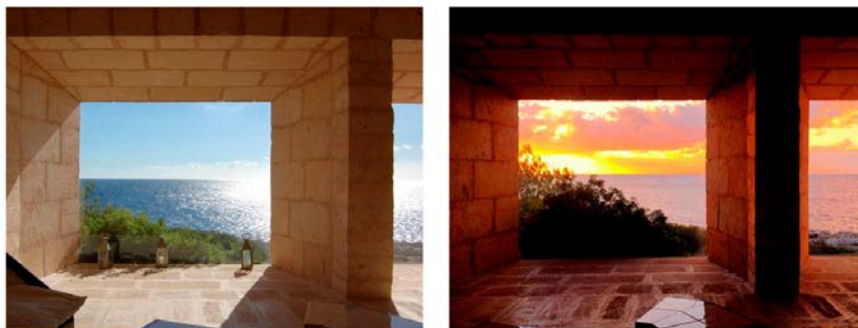


Figura 23. Perspectiva de la sala principal de Can Lis.

Debido a su altura, en la zona superior de la sala se dibuja una línea de sombra a la cual la luz de las ventanas a ras de suelo no es capaz de llegar, a excepción de una línea de luz que aparece por uno de los laterales. Estamos pues, ante un lugar predominantemente oscuro lo

que intensifica las entradas de luz estableciendo, como Alberto Campo Baeza cita en su texto *More sea*,⁽³⁾ "marcos de sombra" y por tanto, centrando completamente nuestra atención en las esas entradas de luz. Como decía Le Corbusier: "... *es necesaria una pequeña entrada de luz para saber lo realmente oscuro que es un espacio...*" Lo que además se consigue con este contraste entre la zona superior sombría y la iluminada zona inferior es recalcar que la proporción de lleno y vacío inclina la balanza hacia el lleno, ello nos recuerda a un refugio, un lugar protegido. Aparece entonces un punto importantísimo en la búsqueda de la intimidad: la **protección**. Además, el hecho de que estas ventanas proporcionen unas perspectivas concretas e inamovibles dominando la naturaleza como previamente se ha comentado nos hace sentirnos también dominadores del vacío. Somos dueños de este espacio, el lleno nos protege y dominamos el vacío con sobriedad, estamos cómodos en este lugar. Controlamos todo lo que nos rodea pues además la construcción es totalmente sincera, podemos sentir la humedad y el frío en la roca en invierno, quizás no sea algo tan comfortable pero a veces con el lujo y la confortabilidad se borran las experiencias más innatas del habitar. El polvo que desprende la roca con el tiempo, el envejecimiento de los materiales... todo se muestra con total crudeza y eso nos tranquiliza, es la seguridad de la certidumbre, nada se escapa de nuestro control pues conocemos todo lo que sucede.

Carl Petersen en sus 3 conferencias "*Contrastes, Texturas y Colores*"⁽⁴⁾ habla del correcto uso de los materiales en arquitectura. En la conferencia *Texturas* afirma que las texturas de los materiales deben estar de acuerdo con la naturaleza y para el arquitecto de esta obra, una piedra perteneciente al lugar, imperfecta en su acabado, con texturas imprecisas pero naturales en contacto con la inmensidad del mar, lo está. Petersen criticaba el modernismo como un movimiento individualista y sin jerarquías en el que no hay límites, en el que se mezcla todo. En una de sus citas habla de la suciedad que produce la mezcla de muchos colores como paralelismo a estas posturas con un resultado sucio e impreciso. En esta casa sin embargo la textura es la adecuada, la perteneciente a la identidad del material, sin tratamientos; y los colores dorados de la piedra, marrones y ocres y de la madera envejecida de las puertas, y las pinceladas blancas en algunos puntos; combinan en total serenidad y armonía. "...*El arquitecto buscaba la belleza en la naturaleza de los materiales y la precisión la encontraba en la disposición de los mismos...*" cita la arquitecta Cristina Gómez García en su conferencia *Veranos en Can Lis*, impartida en Valencia en 2014⁽⁵⁾.



Figura 24. Perspectiva exterior de la sala principal de Can Lis (Fotografía Lluís Casals)

El **peso** es sigue siendo fundamental. Ver una masa de piedra de casi dos metros de altura posándose sobre muros de 40 cm de espesor girados aparentemente de forma azarosa pero en busca de una perspectiva, sorprende. Ello indica la importancia de la piedra como un material sobrio y seguro ya que, a pesar de su supuesta colocación irracional, es capaz de soportar grandes cargas. Pero *no es oro todo lo que reluce* y es que tras esos muros girados se esconden cuatro columnas exteriores que ayudan a sostener un pequeño porche que vuela sobre las tres ventanas principales. Al no ser accesibles estas ventanas es difícil contemplar estas columnas con lo que la percepción se mantiene, seguimos pensando que son solo esos muros encañonando el paisaje los que sostienen todo el peso.



Figura 25. Perspectiva interior de la sala principal de Can Lis.

Como crítica la iluminación de la estancia se lleva a cabo con unas lámparas colgantes aparentemente lujosas mientras que el lujo de esta casa debería estar solo en la naturaleza, en los materiales y en la geometría que estos dibujan que contradictoriamente parecen pertenecer a la naturaleza y no al hombre que los habita.

Con la forma semicircular y centrada, el arquitecto parece invitarnos a colocar una hoguera y sentarnos en torno a ella, iluminando y aportando calor a la estancia, pudiendo eliminar así las lámparas colgantes. Esta es una casa que nos hace viajar a nuestros orígenes y cualquier atisbo de modernización como estas lámparas, parece incomodar.

Por otra parte, en esta escena aparece una columna que rompe la simetría espacial así como la limpieza estructural del muro, es un refuerzo cuya ausencia intensificaría la resistencia de la piedra que envuelve la estancia. Esto acompaña al movimiento del banco que también se coloca asimétricamente girándose sutilmente a la derecha. Probablemente esa columna debería desaparecer, el espacio continuaría la simetría y orden de la entrada y explotaría con esas visuales en el límite, este sería el planteamiento más preciso, pues el orden previo intensificaría el azaroso enfocar de las ventanas. Se leerían dos lenguajes claros, y ahora, esa columna, los hace diluirse confundiendo en parte la intencionalidad espacial.

Definitivamente este es un lugar íntimo, un lugar mágico que pertenece tanto él mismo al lugar como el lugar a él mismo, capaz de fundirse en un universo líquido marítimo desde la sequedad de su materia. El arquitecto ha conseguido en el límite del mundo una soledad placentera y confortable a pesar de toda la falta de lujos que la casa tiene. Y esto dice aún más si cabe del arquitecto puesto que esta casa, era su casa, y a sabiendas de ello la hizo como es hoy, un lugar a veces frío, húmedo y áspero pero al mismo tiempo, refugiado, protegido y acogedor; un lugar pesado, anclado y fijo al terreno donde la piedra fuerte y dura envejece en el tiempo sin apartarse, haciéndonos sentir ligeros volando sobre la inmensidad del mar;



Figura 26. Perspectiva exterior de la Casa Farnsworth.

Al volver a la Casa Farnsworth se aprecia que el exterior está muy presente en el interior de la casa, la dualidad entre protección versus peligro, cerrado versus abierto, interior versus exterior... se diluyen. Desproveer al espacio privado de un cerramiento visual haciendo el contenedor transparente y su interior observable, supone un nuevo entendimiento en la concepción de la intimidad. La casa no se entiende como aquel espacio cerrado y protegido, el habitante observa y es ahora observado, la casa se erige como una casa escaparate o como Bruno Zevi la denominó: "*una casa museo*". Los límites físicos parecen desbordarse en un lugar en el que el límite parece estar más en los robles que rodean el claro, que en el propio vidrio. Este motivo es el que contradice todas aquellas interpretaciones de intimidades invadidas en la concepción del contenedor transparente, el lugar es tan fundamental que, es el que en gran medida nos transmite la tranquilidad de un sitio íntimo, pues para que no lo sea y se convierta en aquella casa escaparate, se necesita un público y aquí el lugar evita esta intromisión. El extraño, el usurpador de nuestra intimidad, no está presente.

El **lugar** y el **diseño** de la casa determinan entonces un concepto muy importante en la concepción de la intimidad: **la soledad**. La casa está diseñada para una doctora de Chicago como su segunda residencia; una residencia pensada para apartarse del mundo y desde una soledad ansiada, reflexionar y entrar en una búsqueda en la que encontrarnos a nosotros mismos. Este concepto de la soledad está estrechamente ligado con la intimidad; a pesar de ser una edificación cuyo interior es observable, el lugar dibuja una estancia en la que poder observar pero su emplazamiento evita ser observado, nadie mira, lo que nos transmite una tranquilidad que se vincula directamente a la concepción de un hogar íntimo.

La casa a penas tiene aberturas, solo la puerta de acceso y dos pequeñas y bajas ventanas en la zona de la habitación, hablamos aquí de paredes de cristal. El hecho de no ser accesibles nos coacciona a la contemplación del entorno entendido como una representación, un marco de la naturaleza como si de un cuadro cambiante se tratase, conteniendo parte de ese lugar en el interior de la casa: la variante naturaleza se contempla desde las impasibles paredes de cristal. La inmensidad de la natura se ve acotada entre esas dos líneas blancas haciéndonos dominadores de la panorámica. María Teresa Muñoz en su texto "*Cuerpos enjaulados*" ⁽⁶⁾ escribe: "*...la geometría que sustenta toda construcción es para subrayar el afán del hombre por controlar su ambiente exterior...*" En este caso el control no pretende adueñarse del lugar, sino transmitir la seguridad cuya ausencia caracteriza el intimidador bosque.



Figura 27. Perspectiva interior de la Casa Farnsworth (Fotografía Alessandro Prodan)

Estar dentro de la caja de cristal establece una relación intensa pero no plena con el entorno, pues se limitan los **sentidos**. El olfato, ya que no podemos sentir el aroma de los robles que nos rodean; del oído, ya que no podemos oír con claridad el cántico de los pájaros o el susurro del viento; o incluso el tacto se limita, puedes sentir la variabilidad de la temperatura pues el vidrio es un material de baja inercia térmica pero fenómenos como el viento o la lluvia no son palpables en el interior. Limitar la relación del hombre con la naturaleza en algunos sentidos, intensifica otros. Al igual que un invidente potencia su sentido del oído, limitar algunos sentidos en el interior de la casa incrementa uno de ellos: la vista. Es tan intenso el propósito de intensificar este sentido que el arquitecto llega a decir que: *"...un día permanecí en la casa de la mañana hasta la noche. Hasta entonces no había conocido la plenitud de colores de la naturaleza..."*

Siempre se ha hablado de una relación casi directa del hombre y la naturaleza en esta casa, pero poco a poco se van precisando matices que no la hacen así y que precisamente nos ayudan a distinguir mejor a los formantes de dicha relación. Ya hemos hablado de la limitación de los sentidos, pero hemos dejado abierto el sentido de la vista. Cuando el arquitecto decide levantar la casa en este lugar, no lo transforma negativamente sino que lo **culturiza**, lo completa y mejora obteniendo un magnífico objeto visual. Ese culturizar se aplica también al sentido óptico, pues la percepción del lugar no se produce exactamente de forma literal; de alguna manera, el vidrio nos hace aportar de nuevo algo más. La recepción de la lluvia podría ser el primer ejemplo que nos viene a la mente, el cristal con gotas de agua nos hacen ver de forma distinta algunos centímetros del paisaje curvándose y deformándose adquiriendo este otro sentido.



Figura 28. Sesión fotográfica del Chicago Sun Times al actor Brad Pitt en la Casa Farnsworth.



Figura 29. Reflejo interior de la Casa Farnsworth

Pero esto es algo puntual y temporal, en mi opinión lo realmente interesante es el reflejo y la reacción de la luz ante el vidrio. Observar el paisaje que se deja ver tras la casa desde fuera de esta recibe una aportación distinta por los reflejos que se producen del paisaje que tenemos detrás de nosotros, es decir, no solo vemos aquello detrás del cristal sino también aquello que tenemos detrás. Un fenómeno similar ocurre cuando estamos dentro de la casa, al observar el paisaje podemos ver nuestra silueta y la de los objetos que nos rodean en ese vidrio. Este fenómeno complementa a la naturaleza, nos recuerda que estamos ahí, como si el vidrio quisiese rememorar nuestra parte entre esta relación, la escala del hombre frente a la naturaleza, la fragilidad del ser humano frente a la inmensidad. Por supuesto todo depende de la luz, pues en un material como el vidrio su efecto es fundamental tanto de día como de noche.

En la noche podemos ver la silueta de los robles que nos rodean pero sobre todo, el reflejo del interior de la casa se traslada a la fachada, ahora protagonizamos la escena de este cuadro cambiante en el que durante el día, somos los actores secundarios. El vidrio nos recuerda que estamos allí, solos ante la natura pero de alguna manera protegidos, nos recuerda que formamos parte de esa íntima relación, de este íntimo lugar.



Figura 30. Perspectiva interior de la Casa Farnsworth con la iluminación del artista Luftwerk y la colaboración de Petra Bachmaier y Sean Gallero.



Figuras 31 y 32. Reflejo interior y exterior de la Casa Farnsworth.

En esta relación del vidrio con la luz nos damos cuenta de la ausencia de contrastes en el cerramiento, estamos rodeados de luz o de oscuridad, la vinculación es total pues no se quiere ocultar algo pero enfocar más otro algo, la totalidad es observable. El cambio se produce desde la naturaleza, su variabilidad oscurece zonas o las ilumina, el árbol en su plenitud produce una sombra que desnudo no consigue. El material que oscurece o ilumina la estancia, es la naturaleza.

Esta moderna obra maestra es el perfecto dominio de la gravedad y ligereza, del reflejo y la transparencia, de la abstracción y la natura; en definitiva el arquitecto sabe lo que es el "*llegar, cruzar, estar*" en la intimidad, todo está estudiado al milímetro, aquella llegada asustadiza, la aparición del claro tranquilizador y por supuesto, el objeto motivo de culto depositado con levedad en un lugar que mejora gracias a él. Hablar de construcción de intimidad es sentirnos cómodos, seguros y protegidos en un lugar estudiado, con apenas unas líneas que flotan de forma magistral; y no hay un lugar en el que *menos es mas* se identifique de mejor manera.



Figuras 31 y 32. Mobiliario de la Casa Farnsworth.

Es interesante ver como toda la configuración del cerramiento, la relación de la construcción con el lugar, el ambiente y la intimidad creada a través del entorno en este ejemplo, también se ve determinada por el peso. Por supuesto esta casa es mucho menos pesada que la anterior, concretamente harían falta 24 casas como esta para alcanzar el peso de los pabellones estudiados en Can Lis. Visualmente, sin realizar ningún cálculo o medida, la casa ya nos habla de su ligereza al levantarse del suelo y al ser apenas líneas blancas las que dibujan el espacio. En conclusión es una casa ligera, casi transportable, una construcción que fácilmente podríamos llevar a otro lugar y que pudiese establecer otras relaciones.

En Plano, los **muebles** se mueven sin problemas, la distribución de la casa es prácticamente libre, ligera, sin compromisos gravitatorios que impidan su deslizamiento a excepción del núcleo de servicios. Podemos mover las sillas o las mesas como nos convenga, adaptándonos a esa libertad visual que nos proporciona la panorámica; incluso la cama, el mueble más grande de la casa parece flotar. Los apoyos del mobiliario, metálicos y finos intensifican a través de los brillos del metal la ingravidez de los objetos que habitan la casa. En nuestra caja de cristal incluso el cerramiento interior que evita la entrada de luz se realiza con algo temporal, efímero y desplazable, una ligera cortina acorde a todo ese sistema ingravido de la casa.

El peso del cerramiento, la movilidad y ligereza de los muebles e incluso la perspectiva panorámica que ofrece la estancia hace que el espacio adquiera un fuerte dinamismo. Lo estático de esta casa se limita a dos líneas entre las cuales la libertad protagoniza una variabilidad continua.

Esa imagen total que engloba los conceptos de dinamismo, libertad, panorámica, ingravidez... define correctamente la intimidad en relación a todos los integrantes de la casa, pues sin ellos el descontrol haría perder el deseo de habitar la casa. Es decir, ese dinamismo visual protagonizado por la panorámica, sería intimidatorio, pues sentirnos completamente rodeados nos asusta y no nos transmite la tranquilidad de un lugar íntimo. Aquí los muebles cobran protagonismo pues a pesar de su ligereza y movilidad, un núcleo central correspondiente a las zonas húmedas, cubre nuestra espalda transmitiéndonos seguridad cuando en la frontal nos envuelve la naturaleza. El hecho de ver una silla, un armario, una cama... el objetualizar esa caja de cristal, la hace habitable, en definitiva, controla el espacio interior. Sin ellos, el exterior desbordaría sobre nosotros y la incomodidad nos sobrepasaría volviendo a aquel sentimiento intimidatorio que los robles trasladaban sobre nosotros al entrar. La escala del espacio es la causante de estas sensaciones, la caja de cristal acota parte de la naturaleza, y los muebles, nos hacen controlar el interior de la caja.



Figuras 33, 34 y 35. Mobiliario de Can Lis.

La ausencia de dinamismo en Mallorca se hace evidente, el peso de la piedra como algo inamovible y anclado al terreno se manifiesta; incluso se hablaba de aquella reinterpretación de la puerta giratoria, aquella puerta que perdía todo movimiento cuando era capaz de sostener una gran carga y además enfocaba una perspectiva inapelable. Ese aspecto estático que presencia toda la vivienda también se lleva al mobiliario. Este emerge con elementos aferrados al suelo y hechos de la misma piedra que construye la casa. Tienen remates con azulejos cromáticamente adecuados que además, hacen más amigable su tacto perdiendo la aspereza de la piedra. Al igual que en Plano, los muebles domestican el espacio, aquel templo de piedra se personifica con la presencia de asientos o mesas que ayudan a establecer una escala adecuada para el hombre.

Antes de irse de ambas casas es vital realizar una aproximación **constructiva** para saber cómo los arquitectos han conseguido transmitir estas sensaciones de gravedad, peso e intimidad sobre el espectador a través de algunas decisiones técnicas.

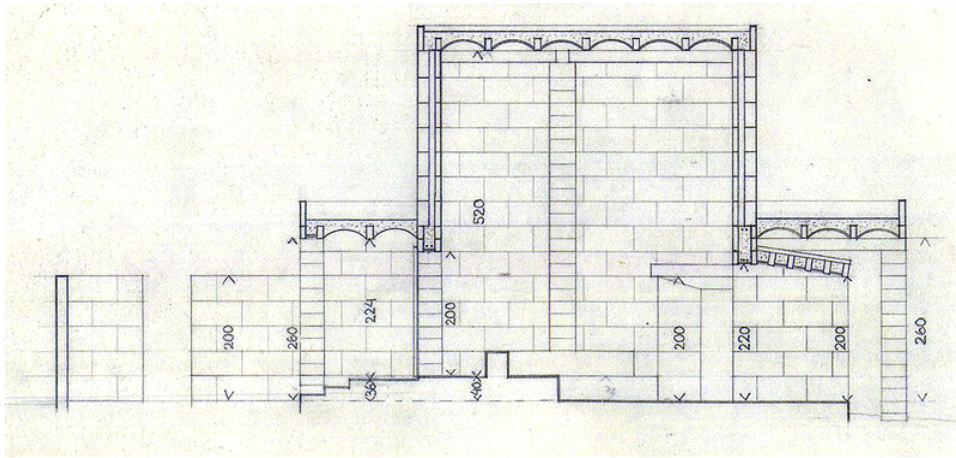
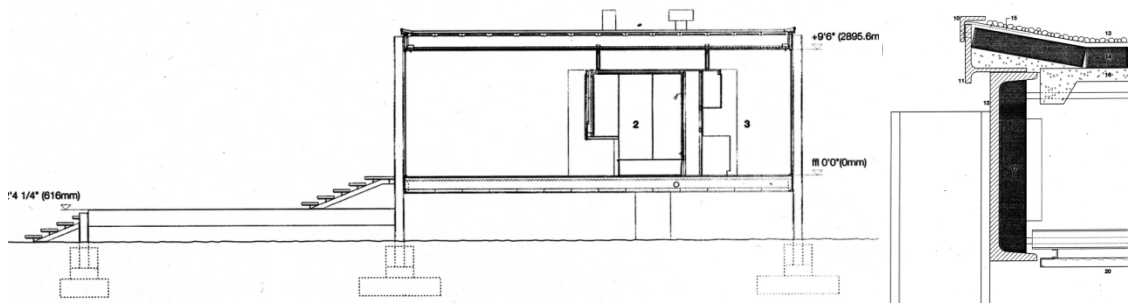


Figura 36. Sección de Can Lis.

En Can Lis la construcción continua los planteamientos a cerca del entendimiento del material como medio para transmitir una idea concreta. El hecho de colocar la piedra con la junta llena y evitar cualquier visibilidad de los refuerzos estructurales de su interior contribuye a hacer más pesada la vivienda. A pesar de que la piedra contenga un alto grado de porosidad, su colocación traslada una fuerte gravedad. Al estar la junta de este modo, los muros simulan una intensa compacidad y una resistencia que engloba al cerramiento no como una suma de sillares, sino como una unidad.



Figuras 37 y 38. Sección de la Casa Farnsworth y detalle constructivo de su cubierta.

La levedad conquista todo el planteamiento constructivo de la Casa Farnsworth. Desde el inicio el arquitecto utiliza la mínima sección posible para soportar los esfuerzos estructurales y así hacer de la casa un elemento más ligero. Para ello usa recursos como; colocar los pilares por fuera de la cubierta, esto engaña al ojo humano, haciendo parecer que la cubierta flota y que la solidaridad con los pilares desaparece; colocando el remate superior de la cubierta separado totalmente del pilar contribuyendo a esa trampa visual; o manipulando la gravedad de los materiales pues el suelo tiene una cobertura de mármol travertino, un material realmente pesado, y el arquitecto lo eleva del suelo sin apenas esfuerzo aligerando su peso real. Además realiza un vuelo en el porche de entrada que culmina la idea de levedad en la casa.

Es el momento de irse, de alejarse de ambas casas y ver la intimidad que se ha experimentado desde la distancia, analizar aquello vivido desde una perspectiva menos involucrada. El análisis de la vivienda una vez conocido el lugar, el material utilizado y la intimidad descrita hace ver el planteamiento general con otros ojos.



Figuras 38 y 39. Perspectivas exteriores de Can Lis.

Cuando nos marchamos de Can Lis confirmamos que las **geometrías** son puras y rígidas, sin aspavientos formales, la arquitectura se inserta en el lugar casi sin hacer ruido, la casa parece haber formado parte de este durante siglos coronando el acantilado, como si fuese una prolongación de la roca sobre la que se posa, pues la casa está hecha de esa misma roca. La vivienda domestica, redibuja, e incluso podríamos decir sin tapujos que personifica el paisaje desde la prudencia, nunca violentando el entorno.

Hemos hablado pues de tres conceptos importantes, el **lugar**, el **material** y la **geometría**. Es importante entender cómo estos conceptos determinan la arquitectura, ya que a través del lugar en el que nos asentamos, dentro de una geometría concreta que se ha materializado de un modo preciso, encontramos verdaderamente una intimidad determinada.

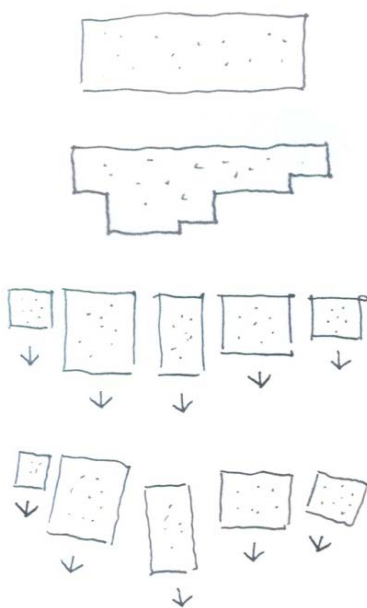


Figura 40. Croquis de Can Lis.

Cuando observamos el proyecto desde esta perspectiva es fácil leer dos **lenguajes** contrapuestos pero unidos con inteligencia: el orden y la sistematización frente la irregularidad y arbitrariedad. El proyecto se compone por cuatro pabellones dispuestos sin ningún orden concreto pero sin embargo cada uno de ellos sigue unas estrictas reglas compositivas en su ordenación interior. Parece como si el arquitecto hubiese "tirado" las cuatro piezas sobre el terreno y luego hubiese ordenado al milímetro cada una de ellas aunque probablemente esa aparente irregularidad azarosa con la que se colocan los pabellones sea precisamente solo eso, apariencia y en el fondo la colocación sea minuciosa y estudiada. Y es precisamente ello, es tan vital la importancia del lugar que el arquitecto selecciona las **perspectivas** exactas que quiere contemplar en cada uno de los volúmenes orientándolos de una manera u otra asignando una identidad. Su volumetría fragmentada, orientada, estableciendo una posición más camuflada con el entorno, así como el uso del material; hacen a este proyecto convivir en total armonía con el lugar.



Figura 41. Fotomontaje de la Casa Farnsworth.

En la Casa Farnsworth el dinamismo del lugar repercute completamente en la arquitectura. La rigidez que se apreciaba en Can Lis desaparece en una cambiante percepción tanto de la casa como del lugar. De este modo al igual que en Can Lis, el lugar y la vivienda establecen una relación adecuada y respetuosa; la primera, como elongación del mismo pero con una fuerte identidad coronando el acantilado, y la segunda, difuminando su identidad en un marco abstracto que deja pasar a través de sí el material más importante, la naturaleza. Desde luego esto trasciende en lo gravitatorio, pues ambas actitudes reflejan una intencionalidad clara en la interpretación del peso. La Casa Farnsworth, en ese afán por actuar con la naturaleza aligera su cuerpo con el vidrio convirtiéndose en un cuerpo permeable. El hecho de levantarse del suelo y apoyarse ligeramente también contribuye a atravesar visualmente la casa. Can Lis es una barrera visual, no deja ver si se forma parte de ella, es un límite físico que en Plano, se materializa en los robles que delimitan el claro. Todo ello puede aclararse de un modo más técnico en la comparativa de pesos de ambas viviendas, así como en sus densidades espaciales. Los pabellones analizados en Can Lis pesan **91.740,4 Kilogramos** en 180 m² lo que equivale a una densidad de **509,66 kg/m²**, sin embargo la Casa Farnsworth pesa **3.725,2 Kilogramos** en 180 m² con una densidad de **20,69 kg/m²**. Esta comparativa, confirma las ideas explicadas anteriormente, físicamente la resolución de aquella intimidad ligera que se ve en la obra de Mies se confirma con apenas 20kg/m² un peso 25 veces menor que la pesada piedra utilizada en Mallorca.

⁽¹⁾ Quesada, Fernando: *La horma del zapato; la (s) platea (s)*. Publicado en: Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Editado por Roger Bernat e Ignasi Duarte. CENDEAC. Murcia, 2009.

⁽²⁾ Campo Baeza, Alberto: *A gift from God*. Madrid, Revista de arquitectura COAM nº 355, 2009

⁽³⁾ Campo Baeza, Alberto: *More Sea*. Madrid, www.campobaeza.com/writings/, 1996

⁽⁴⁾ Petersen, Carl: *Textures (1919), Contrasts (1920), Colours (1923-24)*. Estocolmo. Reinterpretación por Felix Solaguren-Beascoa con el texto: "El color de la luz: tres conferencias y un edificio"

⁽⁵⁾ Gómez García, Cristina: *Veranos en Can Lis, a propósito de Jørn Utzon*. Conferencia en Valencia, 2014.

⁽⁶⁾ Muñoz, María Teresa: *Cuerpos enjaulados*. CIRCO. Madrid, 2011.

La intimidad del Hoy



Figuras 42 y 43. Acantilado de Portopetro, Mallorca.

Voy a seguir la misma estructura en la descripción de los ejemplos para explicar el por qué de su selección. En primera instancia por supuesto, el **lugar**. En ambos se erige como un factor fundamental en la definición del proyecto, este es determinante en la descripción de la intimidad que nos envuelve. Los dos edificios sienten la necesidad de vincularse a un lugar cuya pureza es indiscutible. Las dos casas se sitúan en sitios privilegiados, ambos relativamente apartados de la urbe en una búsqueda por la individualidad y soledad que se ansían en este tipo de segundas residencias. En Can Lis el edificio se coloca en un acantilado, a 20 metros sobre el mar, en el límite del mundo, coronando el lugar, la naturaleza queda bajo los pies de la casa estableciendo una relación de superioridad frente al mar, dominando un enfrentamiento entre arquitectura e inmensidad. Sin embargo en la Casa Farnsworth observamos que el edificio se establece en la naturaleza no sobre ella, se encuentra en un claro rodeado de vegetación, parece que el edificio es ahora el observado por el lugar y no el observador. La arquitectura y la natura se encuentran al mismo nivel incluso podríamos decir que la casa se encuentra a un nivel inferior cuando nos encontramos rodeados por esos imponentes robles. Ambas arquitecturas tienen el objetivo de colocarse en el lugar de una forma minuciosa; el primero a modo de finalización del entorno, casi como una necesidad, como si ese acantilado exigiese terminarse en la zona superior y la arquitectura, consiguiese dibujar ese final a la perfección; y el segundo a modo de control, acotando parte de esa naturaleza que nos invade a nuestro alrededor transmitiendo una sensación de tranquilidad en el claro. La protección es fundamental pues ambas casas se levantan como refugios, en Mallorca, en un lugar violento en el que las olas rompen contra las afiladas rocas del acantilado, con una gran caída hasta el mar y dejando atrás la ciudad, la necesidad de un lugar seguro se palpa en ese emplazamiento vertiginoso. En Plano, los intimidatorios robles, la densidad del lugar que nos impide ver y ser vistos, y la soledad del hombre en medio del bosque son los motivos que nos transmiten la inseguridad que hace de la casa Farnsworth el refugio que nos protege.

Ambas viviendas establecen una fuerte **vinculación** con el lugar aunque de formas distintas, la primera, mucho más desafiante e imponente, frente a la segunda, más humilde y amigable. La arquitectura frente al mar, la lucha contra la inmensidad, el dominio del agua; frente a disolución en el lugar, la mimetización respetuosa.



Figura 44. Solar de la Casa Farnsworth, Plano, Illinois (Fotografía Alessandro Prodan).

La **materialización** del objeto confirma la relación que se establece entre hombre, arquitectura y lugar. En ambos proyectos la definición del cerramiento es vital en la forma de enfrentarse a su entorno. La desafiante Can Lis, según la descripción anterior, debe ser de un material fuerte, imponente y pesado, que nos transmita la seguridad que necesitamos en ese lugar elevado, una seguridad que se traduce en evitar cualquier dinamismo, la casa debe estar anclada al lugar, prevenir cualquier movimiento que nos transmita inseguridad... por supuesto, la casa tenía que ser de piedra, además obtenida en el mismo lugar, lo que intensifica la relación del material con el entorno. Pero la amigable Casa Farnsworth, humilde y tranquila, aquella que quería posarse respetuosamente en aquel claro rodeado de robles, tenía que adoptar otra postura en su materialización, algo cuyo protagonismo no eclipsase al lugar el cual es el actor principal de esta película; algo etéreo, casi inmaterial, donde la vista no olvide que es lo que realmente queremos mirar. La Casa Farnsworth no podía ser de otro material que no fuese vidrio y el hecho de pintar de blanco la estructura, abstrayéndola, evitando competencias cromáticas en lugar, acentúa la actitud del objeto. La pureza y sinceridad del material en Can Lis supone una búsqueda de identidad, de protagonismo; en esta arquitectura la piedra cruda y en geometrías sencillas determinan la interpretación del espacio y de su intimidad. El anonimato que Mies busca establecer con el color blanco en geometrías casi etéreas cubre las propiedades de un material cuya identidad se diluye en el paisaje.

Todo ello puede traducirse en el **peso**; en un lugar rocoso, duro, escabroso, con un clima equilibrado, un lugar relativamente estático; la arquitectura debía ser pétrea y pesada, pertenecer impasible al emplazamiento transmitiendo una imperturbable gravedad. Sin embargo sobre una llanura envuelta en un manto de vegetación cambiante, con fuertes cambios climáticos, un lugar paisajísticamente más dinámico; la arquitectura debía aligerarse, dejando ver esos cambios que pueden interactuar con la casa fácilmente y haciéndonos partícipes de los mismos.

Cuando en Can Lis hablábamos de la pesada piedra de la zona arraigada al lugar casi como si brotase del terreno y no pudiese moverse, en la Casa Farnsworth ocurre lo contrario. Las interpretaciones del mobiliario por parte de ambos llevan implícitas estas teorías. Utzon, realizaba los muebles con la misma piedra, anclados al suelo, inamovibles, hablan de la movilidad de lo vivo, de las personas y las plantas frente a la fijación de lo inerte, de los muros y muebles; sin embargo Mies coloca sus muebles de forma ligera, el dinamismo se apodera del lugar, todo es desplazable y la ingravidez de este espacio contrasta con el arraigamiento al suelo en Mallorca.



Figura 45. La perspectiva hacia el exterior en ambas casas.

El **lleno** frente al **vacío**, lo **ligero** frente a lo **pesado**, lo **desafiante** frente a lo **amable**, estar encima o estar entre el lugar; propiedades físicas que se traducen en una actitud ante un contexto determinado, en este caso ambas muestran una vinculación con la naturaleza pero en cada caso, vistas desde la masividad o vistas desde la levedad. La materia se entiende como límite de relación del objeto frente al mundo, como aquello que nos separa y nos une al mismo tiempo del exterior, como aquello que dibuja de una forma u otra el exterior en nuestro interior, en nuestro mundo, en nuestra intimidad.

El lugar y la materia han sido determinantes en la elección, pero el uso y la superficie de estos ejemplos también nos ha ayudado a establecer una comparativa adecuada gracias a un cierto paralelismo en su escala. En Can Lis, a pesar de ser una casa de mayor superficie, concretamente de 403,9 m², se analizan los dos pabellones más importantes, la terraza y la sala principal, adquiriendo una superficie de 180 m², precisamente la misma superficie de la caja de cristal que conforma la Casa Farnsworth. Es curioso comparar como los 87.281,4 Kilogramos que dibujan el cerramiento de los pabellones de Can Lis se solucionan con tan solo 3.725,2 Kilogramos en la Casa Farnsworth, obteniendo en ambos edificios un resultado completamente válido en la búsqueda de la intimidad. Cada metro cuadrado en Mallorca pesa unos 500 kilogramos, es necesaria media tonelada por cada unidad superficial que se pretende cerrar para conseguir esa intimidad tan concreta; sin embargo, Mies es capaz de, con poco mas de 20 kilogramos, cerrar un refugio acogedor e íntimo, aunque es obvio que el lugar favorece a cumplir los objetivos del arquitecto.



Figuras 46 y 47. Fotomontaje Casa Farnsworth y fotografía original de Can Lis por Yoshiharu Tsukamoto, publicación A+U, Abril 2013.

¿Qué pasaría si Utzon hubiese intentado resolver Can Lis con los kilogramos utilizados por Mies o viceversa? No funcionaría. En la llegada a Can Lis, a través de esa estrecha carretera rodeada de vegetación que dejaba entrever el mar en uno de sus márgenes, la casa se erigía altiva, adueñándose de esa perspectiva, el carácter desafiante de la pesada piedra que brotaba del suelo era acorde a un egoísmo que nos incitaba a formar parte de él y de esa privada perspectiva. La transparencia de Mies en este lugar no aportaría la seguridad y sobriedad que hoy ofrecen, casi pasaríamos por la carretera sin ver la casa, no habría un motivo por el que parar. La inseguridad y el vértigo invadirían aquí nuestra percepción.

En Plano, la violencia con la que se asentaría algo pesado e imponente como Can Lis desvirtuaría todo atractivo de aquel limpio claro en el bosque. Aquel límite de la Casa Farnsworth que parece diluirse hasta el límite de los robles que dibujan el claro desaparecería, se crearían dos mundos, aquel que sucede dentro de la casa y aquel que sucede entre la casa y los robles, siendo este último casi carente de sentido. Querriamos ser participes de aquello que nos rodea pero la piedra nos lo impediría. La interpretación del material tampoco concuerda, aquella roca que se diluye en la arena del terreno no tendría sentido en Plano, una piedra con una vinculación tan fuerte a su lugar, desencajaría en el bosque. El acero pintado de blanco, su pérdida de identidad como material, transmite dudas sobre sus propiedades; no vemos esas líneas como irrompibles y esta ausencia de resistencia, de peso, es incompatible en un emplazamiento como Portopetro donde la sinceridad y pureza del material debe ser equitativa con el lugar.



Figuras 48 y 49. Fotomontaje de Can Lis y fotografía original de la Casa Farnsworth por Alessandro Proda.

Can Lis dice la verdad, el material es del lugar como el lugar del material; **la Casa Farnsworth miente**, el material quiere decir menos de lo que es, esconderse, pues así recalca su material máspreciado, la naturaleza que le rodea.

La combinación perfecta, casi como si de una receta de cocina se tratase, ni un gramo más de piedra, ni uno más de vidrio y acero; no sirven otros ingredientes para este lugar ni otro lugar para estos ingredientes, pues para obtener la magnificencia de ambos platos, el recipiente debe ser exactamente el qué es. El hombre habita hoy una combinación de materia y peso. Ello le distingue del asentarse en un espacio interior o exterior, en un espacio público o privado, un espacio doméstico o civil, lo individual frente a lo social. Habitamos el espacio lleno o el espacio vacío, lo pesado frente a lo ligero, aquello que acota los límites frente a aquello que los diluye. Habitamos el límite, lo atravesamos y vivimos en esas fracturas.



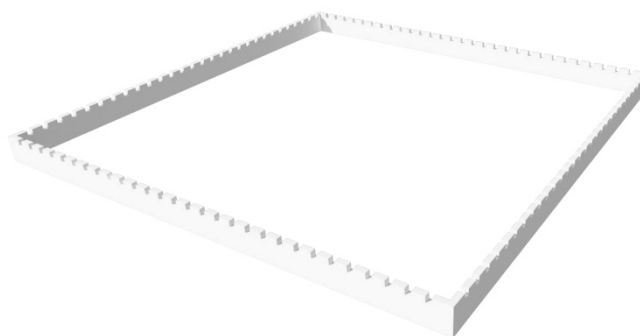
"...En un sentido tanto inmediato como simbólico, tanto corporal como espiritual, somos a cada instante aquellos que separan lo ligado o ligan lo separado..."

Georg Simmel, Puente y piedra

-

ANEXO: CÁLCULOS

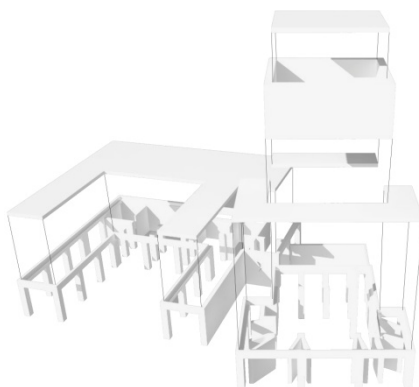
JARDÍN DEL PARAÍSO, PINTOR ANÓNIMO. Fráncfort



$$13,5\text{m} \times 4 \times 0,15\text{m} \times 0,6\text{m} = 4,86\text{m}^3$$

$$4,86\text{m}^3 \times 2.660\text{kg}/\text{m}^3 = 12.927,6\text{kg en } 180\text{m}^2 = 71,82\text{kg}/\text{m}^2$$

CAN LIS, JORN UTZON. Mallorca



Pabellón 1: Terraza

Columnas

- $40 \times 40\text{cm}: 0,16\text{m}^2 \times 22 = 3,52\text{m}^2 \times 2\text{m} = 7,04\text{m}^3$
- $80 \times 40\text{cm}: 0,32\text{m}^2 \times 2 = 0,64\text{m}^2 \times 2\text{m} = 1,28\text{m}^3$

Dintel columnata

- $0,4\text{m} \times 8,82\text{m} \times 0,4\text{m} = 1,41\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 1,84\text{m} \times 0,4\text{m} = 0,29\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 6,74\text{m} \times 0,4\text{m} = 1,07\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 6,21\text{m} \times 0,4\text{m} = 0,99\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 6,74\text{m} \times 0,4\text{m} = 1,07\text{m}^3$

Muros 1

- $0,9\text{m} \times 0,4\text{m} = 0,36\text{m}^2 \times 2\text{m} = 0,72\text{m}^3 \times 2 = 1,42\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 6,74\text{m} \times 2,4\text{m} = 6,47\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 6,71\text{m} \times 2,4\text{m} = 6,44\text{m}^3$

Muros 2

- $0,2\text{m} \times 2,71\text{m} \times 2,4\text{m} = 1,3\text{m}^3$
- $0,2\text{m} \times 2,36\text{m} \times 2,4\text{m} = 1,13\text{m}^3$
- $0,2\text{m} \times 0,57\text{m} \times 2\text{m} = 0,22\text{m}^3 \times 2 = 0,44\text{m}^3$

Total: $7,04\text{m}^3 + 1,28\text{m}^3 + 1,41\text{m}^3 + 0,29\text{m}^3 + 1,07\text{m}^3 + 0,99\text{m}^3 + 1,07\text{m}^3 + 1,42\text{m}^3 + 6,47\text{m}^3 + 6,44\text{m}^3 + 1,3\text{m}^3 + 1,13\text{m}^3 + 0,44\text{m}^3 = 30,35\text{m}^3$

$30,35\text{m}^3 \times 1462 \text{ kg/m}^3 = 42.427,24 \text{ kg}$

Pabellón 2: Sala principal

Columnas

- $40 \times 40\text{cm}: 0,16\text{m}^2 \times 17 = 2,72\text{m}^2 \times 2\text{m} = 5,44\text{m}^3$

Dintel columnata

- $0,4\text{m} \times 5,79\text{m} \times 0,4\text{m} = 0,92\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 2,09\text{m} \times 0,4\text{m} = 0,33\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 5,06\text{m} \times 2\text{m} = 4,04\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times (2,45\text{m} + 5,06 + 1,49) \times 2\text{m} = 7,2\text{m}^3$

Muros 1

- $0,4\text{m} \times 1,87\text{m} \times 4\text{m} = 2,99\text{m}^3$
- $0,4\text{m} \times 3,22\text{m} \times 4\text{m} = 5,15\text{m}^3$

Muros 2 (ventanas)

- $0,2\text{m} \times (1,47\text{m} + 0,63\text{m} + 0,94\text{m} + 1,04\text{m} + 1,56\text{m} + 1,53\text{m} + 1,32\text{m} + 1,39\text{m} + 1,32\text{m} + 1,29\text{m} + 1,22\text{m} + 1,26\text{m}) \times 2\text{m} = 5,9\text{m}^3$

Mobiliario: banco

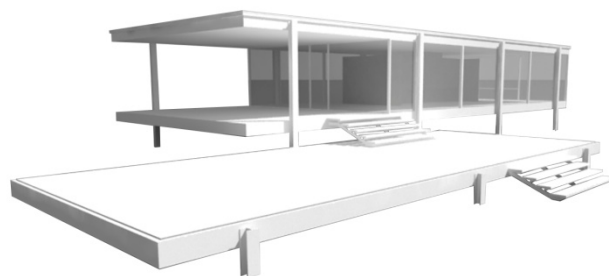
- $3,53\text{m}^2 \times 0,5\text{m} = 1,76\text{m}^3$

Total: $5,44\text{m}^3 + 0,92\text{m}^3 + 0,33\text{m}^3 + 4,04\text{m}^3 + 7,2\text{m}^3 + 2,99\text{m}^3 + 5,15\text{m}^3 + 5,9\text{m}^3 + 1,76\text{m}^3 = 33,73\text{m}^3$

$33,73\text{m}^3 \times 1462 \text{ kg/m}^3 = 49.313,26 \text{ kg}$

TOTAL FINAL (Pabellón 1 + Pabellón 2) = $42.427,24 \text{ kg} + 49.313,26 \text{ kg} = 91.740,5 \text{ kg}$
 $91.740,5 \text{ kg en } 180\text{m}^2 = 509,66\text{kg/m}^2$

CASA FARNSWORTH, MIES VAN DER ROHE. Plano, Illinois



Vidrio (cristal simple)

- $6,4\text{mm} \times 2,5\text{kg} \times ((41,72\text{m}^2 \times 2) + (22,4\text{m}^2 \times 2)) = 1395,84 \text{ kg}$

Perfiles metálicos

- $61,3\text{kg/m} \times 4,75\text{m} = 291,15\text{kg/pilar} \times 8 = 2329,36 \text{ kg}$

TOTAL FINAL = $1.395,84 \text{ kg} + 2.329,36 \text{ kg} = 3.725,2 \text{ kg en } 180\text{m}^2 = 20,69\text{kg/m}^2$

BIBLIOGRAFÍA

Mi intimidad / La intimidad del paraíso

Vidler, Anthony: *The architectural uncanny: essays on the modern unhomey*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992. Chapter 2: Bodies, page 147-167; Text: *Homes for cyborgs*
Traducción de la versión inglesa: *Against the cold rationalism of the modernists, the Surrealist called for an architecture more responsive to psychological needs: what Tristan Tzara termed an "intrauterine architecture" was conceived as a radical criticism of the house of Corbusian and Miesian rationalism. "Modern architecture" Tzara argued, "as hygienic and stripped of ornaments as it wants to appear, has no chance of living."*

Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*. London, W.Taylor, 1719

Teysot, Georges: *Paesaggio d'interni*. Milano, Electa, 1987

Heidegger, Martin: *Paisaje creador, ¿por qué permanecemos en la provincia?*. Freiburg, 1934. Traducción Nicolás González Varela, 2009.

Pereira Da Silva, Ana Sofía: *La intimidad de la casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Tesis doctoral dirigida por los Dres. María Teresa Muñoz y Fernando Quesada, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

Anónimo, Fotografía de *El Jardín del Paraíso*. www.wikipedia.org, 2014.

La intimidad de la tierra

Campo Baeza, Alberto: *A gift from God*. Madrid, Revista de arquitectura COAM nº 355, 2009

Campo Baeza, Alberto: *More Sea*. Madrid, www.campobaeza.com/writings/, 1996.

Petersen, Carl: *Textures (1919), Contrasts (1920), Colours (1923-24)*. Estocolmo. Reinterpretación por Felix Solaguren-Beascoa con el texto: *"El color de la luz: tres conferencias y un edificio"*

Gómez García, Cristina: *Veranos en Can Lis, a propósito de Jørn Utzon*. Conferencia en Valencia, 2014.

Quesada, Fernando: *La horma del zapato; la (s) platea (s)*. Publicado en: Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Editado por Roger Bernat e Ignasi Duarte. CENDEAC. Murcia, 2009.

Muñoz, María Teresa: *Cuerpos enjaulados*. CIRCO. Madrid, 2011.

Pereira Da Silva, Ana Sofía: *La intimidad de la casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Tesis doctoral dirigida por los Dres. María Teresa Muñoz y Fernando Quesada, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid, 2013.

Blackwood, Michael: Mies Van der Rohe. Documental N°26. Arquia. Imágenes de 1956-1986, EEUU. Dvd editado por la Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2012.

Valencia, Juan Fernando: *Baukunst: del enunciado teórico a su realización práctica en la Casa Farnsworth*. Plataforma Arquitectura, 2015.

Casals, Lluís: *Colección de imágenes sobre Can Lis*. www.redfundamentos.com, 2013.

Tsukamoto, Yoshiharu: *Colección de imágenes sobre Can Lis*. Publicación A+U, Japón, 2013.

Prodan, Alessandro: *Colección de imágenes sobre la Casa Farnsworth*, www.marlas.cgsociety.org, 2009.

Manresa, Héctor: *Colección de imágenes sobre Can Lis*. www.flickr.com, 2012.

Luftwerk, Bachmaier y Gallero: *Iluminación de la Casa Farnsworth*. www.archpaper.com, 2014

La intimidad del hoy

Simmel, George: *Puente y piedra*. Fragmento del texto El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Ediciones Península, Barcelona, 2001.

Prodan, Alessandro: *Colección de imágenes sobre la Casa Farnsworth*, www.marlas.cgsociety.org, 2009.

Utzon, Jorn: *Plataforma maya en Yucatán (1949)*. Blog de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Projectando Leyendo. Apuntes del departamento de Proyectos Arquitectónicos, Sevilla, 2011.

