

# **Experimentos de casas en el paisaje. Lo cotidiano y lo sublime**

## *Experiments of Houses in the Landscape. The Everyday and the Sublime*

**Rafael de Lacour**

Doctor Arquitecto, Profesor, Universidad de Granada, rdlacour@ugr.es

---

### **Resumen**

El programa Case Study House, promovido por el editor de la Revista *Arts & Architecture* John Entenza en California entre 1945 y 1966, constituye un extraordinario catálogo de experimentaciones aplicadas sobre prototipos de vivienda y sigue siendo un excelente punto de partida para reconsiderar la relación de la casa moderna con el paisaje. Sus planteamientos, conectados con algunas experiencias europeas previas, ayudan a entender su surgimiento en respuesta a la sociedad norteamericana de posguerra.

De esos conocidos modelos, la CSH #8 del matrimonio Eames representa un particular ensayo del programa, explorando una nueva relación con el entorno desde la cotidianeidad. Esta actitud novedosa se desarrolla de forma prácticamente coetánea al proceso seguido por Mies para llevar a cabo la casa Farnsworth, un manifiesto paradigmático en la relación sublime con el paisaje, abriendo ambas nuevas vías de innovación formal y conceptual con el paisaje desde postulados tecnológicos.

**Palabras clave:** casa, paisaje, modernidad, cotidianeidad, sublime

**Bloque temático:** La vivienda contemporánea desde el punto de vista patrimonial

---

### **Abstract**

*The Case Study House program, promoted by the editor of Arts & Architecture Magazine John Entenza in California between 1945 and 1966, constitutes an extraordinary catalog of applied experimentations on housing prototypes and continues to be an excellent starting point for reconsidering the relationship between Modern house with landscape. Their approaches, connected with some previous European experiences, help to understand their emergence in response to postwar American society.*

*From these well-known models, the CSH #8 of the Eames marriage represents a particular essay of the program, exploring a new relationship with the environment from everyday life. This novel attitude develops practically in a coeval way to the process followed by Mies to carry out the Farnsworth house, a paradigmatic manifesto in the sublime relationship with the landscape, opening both new ways of formal and conceptual innovation with the landscape from technological postulates.*

**Keywords:** house, landscape, modernity, everydayness, sublime

**Topic:** Contemporary housing from the patrimonial point of view

## 1. Experimentos norteamericanos en vivienda de posguerra. CSHP

El programa Case Study House (CSHP) se llevó a cabo en California entre 1945 y 1966 mediante el diseño y construcción de prototipos de arquitectura residencial con el objetivo fundamental de abaratar y facilitar la realización de viviendas para la clase media norteamericana. El experimento promovido por el editor de la revista *Arts & Architecture* John Entenza no tenía precedentes similares en el país, aunque contaba con algunas experiencias de la Europa de entreguerras, como la construcción de viviendas en las exposiciones de arquitectura moderna organizadas por la Deutscher Werkbund entre 1927 y 1932.

La Weissenhofsiedlung de Stuttgart, dirigida en 1927 por Mies van der Rohe, tomaba como *leitmotiv* la prefabricación industrial, la racionalización y la estandarización. Las siguientes ediciones tuvieron menos repercusión: en 1928 se celebró en Brno la Nový Dům (Casa nueva) y en 1929 en Bratislava la Wohnung und Werkraum, centradas en los logros de la arquitectura moderna checa y eslovaca, respectivamente. Esta última trataba sobre nuevas formas de vida colectiva. A ellas le siguió en 1931 la Werkbundsiedlung de Neubühl en Zúrich, la mayor de todas, y en 1932 se solaparon la Werkbundsiedlung de Viena, centrándose en la vivienda mínima, para finalizar con la Baba Estate en Praga, también de 1932, ya con financiación privada.

Estas experimentaciones europeas habían partido de iniciativas gremiales, -la Deutscher Werkbund DWB era una asociación de arquitectos, artistas e industriales-, y se complementaban con un discurso teórico práctico elaborado por los propios arquitectos. En paralelo tuvieron lugar las tres primeras reuniones del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), fundado en 1928 en La Sarraz, y que ya en su segunda edición de 1929 en Fráncfort se centró en los planteamientos de la vivienda mínima a través del *existenzminimum*, para proseguir con el desarrollo racional del espacio en la edición de Bruselas en 1930. Así, la vanguardia moderna fomentó experimentos tipológicos para crear viviendas obreras con el fin de resolver los fenómenos migratorios, posicionándose en el debate técnico ideológico surgido entre las experiencias holandesas, alemanas y vienesas. Tras la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura en Centro Europa tendrá otro condicionante con diferentes efectos estilísticos, al enfrentarse al problema añadido de la reconstrucción de sus devastados centros históricos.

La experiencia del caso californiano CSHP surge igualmente de una necesidad tras la guerra, aunque con matices. La arquitectura será un laboratorio con el que ensayar una respuesta social ante una crisis económica característica de posguerra. La reconversión de la industria bélica hacia la producción de viviendas precisaba de experimentaciones técnicas, lo que afectaría definitivamente a los materiales que se habrían de emplear y con ello la connotación de modernidad pasó de lenguaje formal a transmitir con entusiasmo el valor de la supremacía tecnológica.

Una de las novedades con respecto a las experiencias europeas radicaba en que supuso un proceso dilatado en el tiempo, desarrollando a lo largo de dos décadas un programa iniciado con ocho casas, que se fue ampliando hasta llegar a la treintena de prototipos, de los cuales se llegaron a construir únicamente algo más de veinte viviendas. Son avances progresivos, dosificados para autopromocionar y garantizar el éxito de una operación que pretendía llegar plenamente a la sociedad. La otra novedad importante consistía en que la iniciativa no partía del ámbito institucional, sino privado. Además de los valores tipológicos aportados anteriormente, incluso estilísticos y propagandísticos de la arquitectura moderna, el programa

estará ahora en relación directa con el mercado inmobiliario, el sector del mobiliario y la industrialización.

En Europa ya se habían realizado ensayos en los que se trasladaba directamente a la vivienda algunos de los sistemas habituales de la industria del automóvil. El más significativo tuvo lugar en 1926 con el diseño de la *Frankfurter Küche* por parte de Margarete Schütte-Lihotzky para la Siedlungen Römerstadt de Ernst May, logrando una construcción a bajo costo con un importante esfuerzo de sistematización y organización eficiente.

De todos los factores que intervinieron en el programa CSH, el que a la larga resultó determinante fue la localización en un ámbito concreto, el californiano, con un clima suave que propicia un paisaje característico y unas condiciones de confort relativamente fáciles de solventar con los nuevos materiales procedentes de la industria tecnológica y con sistemas constructivos basados en la mecanización. La vivienda se va a concebir desde la prefabricación, adoptando sistemas modulares y tamaños estandarizados, manifestando ligereza y adaptabilidad al medio y con la finalidad de propiciar viviendas en serie dirigidas hacia una clase media a la que se incorporaban los soldados que regresaban de la guerra.

Para ello era necesario alentar a los promotores, animar a los proveedores de materiales, de mobiliario y de equipamientos para implicarlos en el proceso a través de la publicidad en la revista. Si no había promotores interesados, los visitantes podían obtener la vivienda mediante las subastas. John Entenza llamó para las primeras viviendas a arquitectos reconocidos que trabajaban en el Sur de California, como Julius Ralph Davidson, Summer Spaulding y Richard Neutra, pero también a otros más jóvenes como Eero Saarinen y Charles Eames, entre otros. Más adelante contó con otros arquitectos destacados, como Raphael Soriano, Craig Elwood y Pierre Koenig.

Todos ellos respondieron con un altísimo nivel de innovación tipológica a los requerimientos de una vivienda pensada en clave de producto industrial de diseño, al uso del acero estructural y de sistemas mecanizados. Pero, especialmente, en todos ellos es posible encontrar una respuesta al paisaje y, en esa nueva relación que se ensaya, el exterior es un espacio más de la vivienda. Los cerramientos de vidrio permiten nuevas conexiones, protegidos por la sombra de los voladizos, favoreciendo que se redefinan los límites y permitiendo que surjan nuevos modelos de vida contemporáneos a partir de estos ejercicios de integración con el lugar.

## 2. El paisaje de lo cotidiano. La casa Eames (1945-1949)

[...] para los Eames, la verdadera arquitectura de la casa debía encontrarse en la reorganización constante de los objetos coleccionables dentro de ella. El verdadero espacio debía encontrarse en los detalles de la vida cotidiana.<sup>1</sup>

De todas las casas del programa CSH, probablemente por la evolución que sufrió su diseño, la CSH #8 es representativa de una manera muy singular de entender la relación con el paisaje. Se trata de la casa del matrimonio Eames, situada en la zona del Noroeste de Los Ángeles conocida como Pacific Palisades, en una parcela sobre una colina con vistas al Océano Pacífico.

---

<sup>1</sup> Beatriz Colomina, "Reflexiones sobre la casa Eames", *RA: revista de arquitectura*, n.º 9 (2007): 7.

El primer proyecto para esta parcela fue diseñado en 1945 por Charles Eames y Eero Saarinen, publicado en la revista *Arts & Architecture* en diciembre de ese año, y conocido como *Bridge House*. La vivienda se situaba próxima a la CSH #9, diseñada casi de forma consecutiva por los mismos arquitectos para el propio Entenza. En aquel primer proyecto la casa parecía inspirada en el dibujo de Mies para la *casa de cristal en una ladera* de 1934, despegándose del suelo y elevándose como un puente. Se proyectó con materiales prefabricados pedidos por catálogos, pero la escasez de acero por la gran contienda mundial retrasó su llegada y esta demora propició el cambio en el diseño.

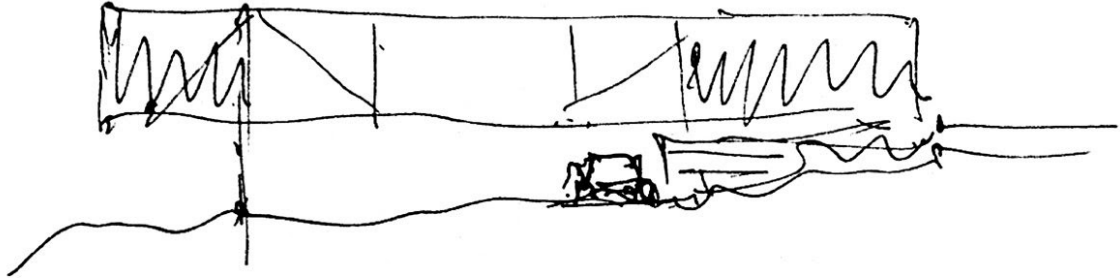


Figura 1: Mies van der Rohe, *casa de cristal en una ladera*, 1934  
Fuente: Colección del *Museum of Modern Art* de Nueva York

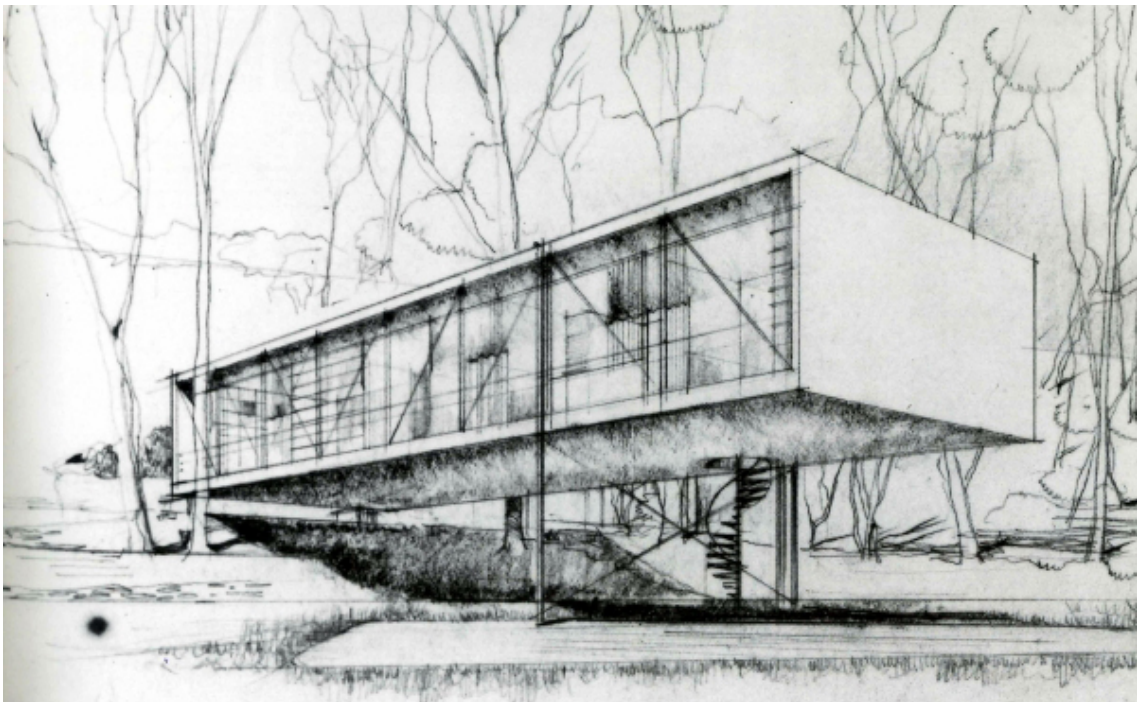


Figura 2: Charles Eames y Eero Saarinen, *Bridge House*, 1945  
Fuente: *Arts & Architecture*

Ese cambio se sitúa cronológicamente tras la visita de Charles Eames a la exposición sobre Mies que organizó el MoMA en 1947. Pudo influir que se hiciese público aquel boceto de Mies de 1934, seguramente ya conocido por Eames, como apunta Beatriz Colomina,<sup>2</sup> o incluso

<sup>2</sup> Colomina, "Reflexiones...", 12.

puede que influyera la presencia de la mismísima maqueta de la casa Farnsworth en la exposición,<sup>3</sup> tal y como sugiere James Steele.<sup>4</sup>

Según Ray Eames la decisión obedecía a la fascinación por la zona de pradera que la pareja había experimentado durante sus numerosas excursiones campestres a la parcela en el periodo entre 1946 y 1949.<sup>5</sup> Consecuentemente, aquello les llevó a sentir que el sitio requería una solución diferente: apoyarse y no sobre elevarse, renunciando a las vistas sobre el Océano. De ese modo, la casa finalmente quedó alineada con la de Entenza, en lugar de estar girada como inicialmente; se apoyó en un muro de contención por su parte trasera y por la delantera se situó tras una hilera de eucaliptos. La casa, así, se desdibujaba en el paisaje, se escondía y a la vez se diluía en la pradera.



Figura 3: John Entenza, Charles y Ray Eames en la estructura de la casa Eames, 1949

Fuente: John Neuhart y Marilyn Neuhart, *Eames Design* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1989), 108

Utilizando los mismos elementos estructurales, aunque con alguna viga de acero adicional, Charles y Ray reconfiguraron la casa en un volumen que maximizaba los materiales mínimos, pero integrando el nuevo diseño en el paisaje. Esto hacía que la casa se asemejase más a un

<sup>3</sup> La casa Farnsworth fue concebida en 1945, pero el proyecto se paralizó desde mediados de 1946 hasta mediados de 1949. La maqueta expuesta en el MoMA en 1947 mostraba la sobre elevación de la casa sobre el terreno.

<sup>4</sup> James Steele, *Eames House* (Londres: Phaidon, 1994), 8.

<sup>5</sup> Esa fascinación debió continuar, como da prueba que en el cortometraje *Powers of Ten* (1977) en el que Ray y Charles Eames eligen la merienda junto al lago en Chicago como punto de partida de los alejamientos y acercamientos en potencias de diez.

diseño de autoconstrucción móvil, adquiriendo una componente de aleatoriedad y juego desmontable en su orden compositivo, al disponer mediante un rápido montaje las mismas piezas de acero de manera completamente diferente.<sup>6</sup> Con ello, la tarea del arquitecto se aleja del artista y se aproxima a la de un diseñador que opera como un distribuidor por catálogo. El ocupante gana en autonomía y el arquitecto debe anticiparse a sus necesidades.

La supuesta pérdida de elegancia estilizada del modelo inicial se contrarresta con el dinamismo que aportan los elementos industriales prefabricados. La estructura está formada por vigas de celosía de acero sobre las que se apoya una cubierta de chapa metálica y la fachada sur se compone por una retícula con paneles de fibra de vidrio, de madera, asbesto gris y aluminio en colores básicos: rojo, azul y amarillo, lo que le confiere un toque desenfadado por sus referencias neoplásticas.

Pero, sobre todo, la vivienda finalmente construida en 1949 permite una nueva manera de ser habitada hasta convertirse en un contenedor de situaciones. La estructura difumina su presencia, los elementos móviles del interior convierten la casa en un decorado, un escenario cambiante.<sup>7</sup> Se conforma un marco tecnológico en el que lo cotidiano surge y transforma el espacio desde el hecho habitable que el propio sujeto crea. Se asume con ello el carácter performativo de la cotidianeidad.

El interior se encuentra lleno de objetos y colecciones; el espacio toma densidad al coexistir simultáneamente trabajo, juego, vida y naturaleza. Esto debió sorprender al propio Entenza, ya que representaba un intento de expresar una idea en lugar de un patrón arquitectónico fijo. Con ese concepto enunciado de cotidianeidad dinámica no es de extrañar que las vistas ya no sean fundamentales, y que la relación deseable de la casa con el exterior se produzca a ras de suelo, porque el suelo exterior es entendido como una alfombra natural, similar a las del interior.

Sin duda en todos estos planteamientos de prefabricación, juego y cotidianeidad están presentes de alguna manera el surrealismo y el *ready made*. Estos divertimentos, no exentos de cierto atrevimiento, supondrán una conexión con el Pop Art concebidos en clave de un estilo californiano. La influencia en futuras experimentaciones relacionadas con el paisaje será determinante.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> La pareja Eames, además de conocidos por sus diseños de mobiliario, desarrollaron juegos desmontables, casa de piezas de naipes y otros juguetes similares. Esta otra fascinación explica su interés en conseguir que la casa se montase en el menor tiempo posible.

<sup>7</sup> Charles Eames contaba con una trayectoria en la realización de escenografías cinematográficas en Metro Goldwyn Mayer. El carácter dinámico que caracterizaba a sus espacios, de componente cinematográfico, en el que no había nada permanente, también fue reflejado por Peter Smithson en el número especial "Eames Celebration", de la revista *Architectural Design* de septiembre de 1966.

<sup>8</sup> Así como el Pop art surge en el Reino Unido en los años 1950, y a finales de los años 1960 aparece en Estados Unidos, de un modo recíproco la casa de los Eames tuvo su especial difusión en el ámbito británico algo más de una década después, gracias al número de septiembre de 1966 de la revista *Architectural Design* (Celebración de los Eames) que Alison y Peter Smithson prepararon en honor a sus amigos estadounidenses.

### 3. El paisaje de lo sublime. La casa Farnsworth (1945-1951)

La naturaleza también debe vivir su propia vida, no debemos destruirla con los colores de nuestras casas e interiores. Pero debemos tratar de unir la naturaleza, las casas y los seres humanos en una unidad superior. Cuando ves la naturaleza a través de las paredes de vidrio de la Casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo que vista desde el exterior. Se realza la naturaleza, porque pasa a formar parte de un gran conjunto.<sup>9</sup>

La casa Farnsworth constituye la máxima expresión de un espacio habitable en relación con el paisaje empleando los mínimos elementos arquitectónicos. Se trata de la primera vivienda que Mies construye en Estados Unidos, considerada un ensayo para otros edificios de mayor escala: el Crown Hall del Illinois Institute of Technology (1950-1956) en aspectos técnicos y los apartamentos 860-880 Lake Shore Drive (1948-1951) en aspectos habitacionales.

El encargo reúne los requisitos idóneos, una casa de campo para fin de semana junto al río Fox, a unos 75 kilómetros de Chicago, para una mujer soltera y culta; la mejor oportunidad para experimentar un espacio interior único solo separado por un vidrio del exterior, determinante a la larga del modo de vida americano desde esa época: tratamiento de las cocinas incorporadas, muebles estructurales y estanterías empotradas.

Ante una naturaleza cambiante, manifestada en la variabilidad de la vegetación en su colorido durante las distintas estaciones, Mies sitúa con pleno acierto un objeto arquitectónico depurado, concebido a partir de sus elementos portantes claramente identificados en un ejercicio de reducción formal, construido con los materiales imprescindibles.

La vivienda se proyecta dotada del máximo confort en la búsqueda de una habitabilidad amable frente a un clima de dureza extrema caracterizado por veranos calurosos e inviernos fríos y nevados. Entendida como casa de recreo, se concibe como un pabellón habitable, un mirador hacia el paisaje de ribera con árboles de enorme porte, una pieza diseñada para el disfrute del acto contemplativo.<sup>10</sup>

En esa relación con el paisaje se asume el sentimiento romántico de contemplación, de apreciación de la naturaleza en su máxima plenitud mediante una arquitectura que pone en valor el contexto natural generando armonía, para lo cual queda justificado por su autor la elección del color blanco. Mies aborda el paisaje experimentando el impacto y sobrecogimiento que produce la naturaleza a través del sentimiento de lo sublime y que, gracias a la arquitectura, convierte a la naturaleza en una experiencia amable y reconfortante. El propio Mies lo expresó de esta manera:

En el caso de la casa Farnsworth, creo que no se ha entendido el concepto. Yo he habitado esa casa de la mañana a la noche. Ignoraba lo colorida que es la naturaleza. Hay que ser cauto y elegir tonos neutros para el interior, porque los colores del exterior cambian constantemente. Es fantástico.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ludwig Mies van der Rohe en conversación con Christian Norberg-Schulz, en "L'oeuvre de Mies van der Rohe", *Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 79 (1958): 100.

<sup>10</sup> La actitud contemplativa remite inevitablemente al modo en que Caspar David Friedrich contempla el paisaje en su conocida obra *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (El viajero contemplando un mar de nubes) de 1818.

<sup>11</sup> Entrevista concedida a la BBC en 1959, realizada por el arquitecto y urbanista Graeme Shankland, reproducida en Peter Carter, *Mies van der Rohe trabajando* (Londres: Phaidon, 2006), 181.



La elección del sitio no fue arbitraria:<sup>12</sup> Mies sentía una especial atracción por la vegetación de la zona de pradera próxima al río con árboles imponentes de hoja caduca, en especial el gran arce, y que gozaba de unas condiciones excelentes de privacidad por la protección de las masas de árboles de la parte más alta de la finca, que la separaban de las carreteras circundantes y del puente sobre el río. La implantación en la zona inundable obligaba a la elevación de la casa, con un sobrecoste considerable, lo que motivó la paralización del proyecto entre 1946 y 1949, hasta que la doctora Farnsworth consiguió los recursos económicos suficientes para llevar a cabo la construcción de la casa.

Mies era consciente de que el río se desbordaba en primavera y se preocupó por obtener datos fiables sobre la cota de inundabilidad para situar la edificación protegida de las crecidas, lo cual determinó el diseño de la casa, no solo en sus niveles, sino en las soluciones estructurales y de cimentación adoptadas y hasta en su propia concepción formal, en sus proporciones perceptivas desde el exterior y en relación con el entorno. La ausencia de caminos en el interior de la finca y el estudio de axialidades en los escalones previos a las plataformas acentuaban el aislamiento de la casa, que quedaba exclusivamente en relación directa con la naturaleza, sin ningún otro elemento adicional más.



Figura 4: Mies van der Rohe en la casa Farnsworth, 1945-1951

Fuente: *Mies van der Rohe: The Villas and Contry Houses*, PL. 21.9. Mies Archives, MoMA

Al situar los pilares por la cara exterior, el suelo y el techo no se perciben apoyados, sino suspendidos. La estructura intencionadamente marca, pauta y modula el exterior de la vivienda, pero en el interior se difumina, porque el cerramiento de vidrio se percibe continuo. El exterior se hace presente en el interior y se logra que el espacio habitable sea visible también en la naturaleza, por su colorido. Se establece un diálogo pleno, asumido desde la arquitectura. La decisión de realizar la casa en vidrio obedece a poder disponer de vistas en todos los sentidos en clara sintonía con la fascinación experimentada por el lugar: todas las vistas están enmarcadas.

Si la elección de los materiales y los detalles para la construcción fueron minuciosamente cuidados, el emplazamiento de la casa contó con un especial esmero hasta el punto de que

---

<sup>12</sup> Myron Goldsmith comenta las visitas asiduas que realizaba con la Dra. Farnsworth al lugar en la Entrevista a Goldsmith incluida en Phyllis Lambert, ed., *Mies in America* (Montreal/Nueva York: CCA/Whitney Museum, 2001), 509.



este manifiesto paradigmático tuvo en su localización la más pensada de sus decisiones con repercusiones estéticas y perceptivas. El replanteo de la vivienda se realizó respecto de los árboles circundantes: dos arces, varios almececes, un tilo y un nogal, que fueron cuidadosamente situados en los levantamientos planimétricos y tenidos en cuenta en la ubicación final de la casa.

La mayoría de monografías realizadas hasta mediados de los años 1980 sobre Mies destacaban la importancia que tuvo la casa Farnsworth en las estructuras de grandes luces que realizaría posteriormente y se detienen con profusión en el concepto de planta libre.<sup>13</sup> Ciertamente, la estructura es concebida a la vez que la propia distribución, algo que en sus proyectos europeos no había sucedido. En esos primeros estudios se mencionaban las decisiones que Mies tomó para situar la casa, aunque sin prestar excesiva atención. Estudios posteriores, como los de Cristina Gastón Guirao,<sup>14</sup> o Carsten Krohn sí que se detienen con mayor profusión en estos aspectos.<sup>15</sup>

Esta puesta en valor reciente conecta con paradigmas actuales, ecológicos y de sostenibilidad. Se descubre así que la naturaleza es el principal material empleado por Mies en la casa Farnsworth, fascinado ante un paisaje sublime, logrando que la casa se sitúe como una bailarina que pisa elegantemente sobre la pradera cercana al río. El origen del diseño está en el lugar, en el paisaje sublime.

#### **4. Paisaje de contacto frente a paisaje contemplativo**

La casa Eames es considerado el ejemplo más paradigmático del programa CSH, al menos entre las primeras construcciones realizadas hasta 1950.<sup>16</sup> Esto se debió a su total adscripción a los principios del programa, puestos en práctica a partir de un diseño industrializado. Fue elaborada desde la total convicción de unos propósitos que aprovechaban el diseño para transformar los hábitos de la clase media norteamericana utilizando la tecnología con unos presupuestos ajustados.

Partiendo de la utilización de una producción industrial de posguerra, su contribución más singular está en que la casa remite a una arquitectura vernacular, en este caso en el contexto californiano, mediante una actitud entusiasta y positiva del estilo de vida de la Costa Oeste. La técnica y el lugar son los ingredientes fundamentales con los que se logra trasladar al imaginario propio de una época y un ámbito concreto la convivencia del habitar con la tecnología.

Ahora bien, la influencia de Mies a través de la casa Farnsworth puede considerarse decisiva en el proceso de la casa Eames, como pudo serlo también para la Glass House de Philip

---

<sup>13</sup> El concepto de planta libre es resaltado por la mayoría de autores de las monografías sobre Mies: Peter Carter, Ludwig Glaeser, David Spaeth, Franz Schulze, Dirk Lohan y especialmente Phyllis Lambert.

<sup>14</sup> Cristina Gastón, *Mies: el proyecto como revelación del lugar* (Barcelona: Arquia, 2005), 137-187.

<sup>15</sup> Carsten Krohn, *Mies van der Rohe: The Built Work* (Basel: Birkhäuser, 2014).

<sup>16</sup> La casa Stahl (1959-1960), de Pierre Koenig, numerada como CSH #22, ha perdurado como un hito visual del programa hasta convertirse en un objeto de culto. A ello contribuyeron las imágenes icónicas de la vivienda tomadas por el fotógrafo Julius Schulman con su salón y voladizo flotando en la colina próxima a Hollywood, elevándose sobre las vistas de Los Ángeles.

Johnson en New Canaan, Connecticut (1949).<sup>17</sup> A diferencia de esta última, la casa Eames muestra un aprendizaje real sobre el trabajo de Mies en su disposición de objetos en el paisaje, que se plasma, entre otros aspectos, en los reflejos del exterior en el interior.



Figura 5: Charles Eames, *What is a house*, 1944  
Fuente: *Arts & Architecture*

Siendo unos procesos coetáneos, divulgados también muy próximos en el tiempo,<sup>18</sup> las dos casas establecen maneras complementarias de relacionar el habitar con el paisaje exterior. En la casa Eames la cotidianeidad del interior sale hacia el exterior para establecerse un contacto directo con el lugar, a ras de suelo. En la casa Farnsworth es el exterior el que penetra en el interior habitable llenándolo de sentido desde la contemplación y, desde la elevación, se genera un manifiesto de hibridación con la naturaleza que experimenta lo sublime del paisaje.

## Bibliografía

Carter, Peter. *Mies van der Rohe trabajando*. Londres: Phaidon, 2006.

Colomina, Beatriz. "Reflexiones sobre la casa Eames". *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 9 (2007): 3-16.

Gastón, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Arquia, 2005.

Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. Nueva York: MoMA, 1947.

<sup>17</sup> Aunque finalizada un par de años antes, la Glass House era deudora de la maqueta de la casa Farnsworth que se exhibió por primera vez en la exposición individual del MoMA dedicada a Mies en 1947 a instancias de Philip Johnson. A Mies le sirvió la experiencia previa de Johnson como ensayo para conocer su comportamiento y para tener una estimación económica, sin que Mies escatimase en críticas al discípulo por haberle copiado los detalles.

<sup>18</sup> La casa Eames se publicó en *Architectural Forum* en 1950 y la casa Farnsworth en 1952.

- Krohn, Carsten. *Mies van der Rohe: The Built Work*. Basel: Birkhäuser, 2014.
- Lambert, Phyllis, ed. *Mies in America*. Montreal/Nueva York: CCA/Whitney Museum, 2001.
- Lohan, Dirk. *Farnsworth House*. Tokio: A.D.A., 1976.
- Mc Coy, Esther. *Case Study Houses 1945-1962*. Santa Monica: Hennessey and Ingalls, 1977.
- Neuhart, John y Marilyn Neuhart. *Eames Design*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1989.
- Schulze, Franz. *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid: Herman Blume, 1985.
- Smith, Elizabeth A.T., ed. *Blue prints of modern living: History legacy of the Case Study Houses*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- , ed. *Case Study Houses. The Complete CSH Program*. Colonia: Taschen, 2002.
- Steele, James. *Eames House*. Londres: Phaidon, 1994.