REIA #17/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Jorge Minguet Medina
Grupo de investigación Out-arquías (HUM-853) / Universidad de Málaga /
jminguet@gmx.es

Cortesanos y tronos. Mies, Johnson y el ascenso social en arquitectura / *Courtiers and thrones. Mies, Johnson and social upscaling in architecture*

La relación entre Mies y Johnson en las décadas centrales del siglo pasado configurará la arquitectura en su presente y futuro. Una relación tormentosa, que combina admiración y desprecio, compañerismo y competencia, pero que siempre estará regida por el mutuo interés. Veremos la doble transferencia de la gracia -la posición social privilegiada, dinero y buena cuna- de Johnson a Mies y de la gracia arquitectónica, de Mies a Johnson. Su gracia permitirá a Johnson acercarse al muy superior arquitectónicamente Mies, y vincularse a él aún a su pesar, o más bien a su total indiferencia. Veremos cómo, con el transcurrir del tiempo, la relación se vuelve más y más simbiótica, al tiempo que Johnson adquiere mayor poder y, contradictoriamente, mayor independencia por su permanente asociación con el maestro. Veremos, finalmente, como Johnson logra al mismo tiempo establecer su reinado independiente en el mundo arquitectónico americano, sobre las bases al mismo tiempo de la asociación y la ruptura con Mies. Un reinado cuyas ramificaciones llegan hasta hoy día y que tiene una representación física, en forma de aleturgia, en el Four Seasons del Seagram.

The relationship between Mies and Johnson in the central decades of the last century will shape architecture in its present and future. A stormy relationship, which combines admiration and contempt, companionship and competition, always governed by mutual interest. We will see the double transfer of grace -privileged social position, money and good birth- from Johnson to Mies and of architectural grace, from Mies to Johnson. His grace will allow Johnson to approach the architecturally superior Mies, and to bond with him even to his regret, or rather to his total indifference. We shall see how, with the passage of time, the relationship becomes more and more symbiotic, as Johnson acquires greater power and, contradictorily, greater independence through his permanent association with the master. We will see, finally, how Johnson succeeds in establishing his independent reign in the American architectural world, based at the same time on the association and the break with Mies. A reign whose ramifications reach to this day and which has a physical representation, in the form of alethurgy, in the Four Seasons of the Seagram.

Mies, Johnson, obliteración, aleturgia, ascenso social, Seagram /// Mies, Johnson, obliteration, alethurgy, social climbing, Seagram

Fecha de envío: 19/10/2020 | Fecha de aceptación: 06/11/2020

Era una pareja forjada en el cielo: Johnson era "Trotsky" para el "Lenin" que era Mies -al principio, Johnson era el ferviente creyente que se convirtió en contrarrevolucionario, y Mies era el revolucionario que se convirtió en santo embalsamado" (Bjone 2014, p. 19)

Para iniciar su curso de 1979-80 en el *Collége de France*, que luego se publicará bajo el nombre de *Del gobierno de los vivos,* Michel Foucault describirá una imagen que, tomada inicialmente de Dión Casio, elaborará magistralmente para respaldar su concepto de *aleturgia*: la sala de audiencias de Septimio Severo. Para Foucault, "podríamos llamar 'aleturgia' al conjunto de los procedimientos posibles, verbales o no, por los cuales se saca a la luz lo que se postula como verdadero en oposición a lo falso, lo oculto, lo indecible, lo imprevisible, el olvido, y decir que no hay ejercicio del poder sin algo parecido a una aleturgia" (2014, p. 24). Una verdad que *se postula* admite intrínsecamente la existencia de *otras* verdades en competencia con ella en un entorno de poder, en una lucha hegemónica.

Como la cara opuesta de la aleturgia , definimos la *obliteración* (Minguet 2017), como el conjunto de procedimientos de falsificación, ocultación, manipulación e intencionado olvido destinados a naturalizar una aleturgia, es decir, a hacer que una verdad postulada y devenida hegemónica se asuma consciente, o mejor inconscientemente, como algo incuestionable, indudable y previo, esto es, natural. El artículo que aquí empieza recoge algunos de los procedimientos que hemos identificado rastreando la posibilidad de una historia de la obliteración arquitectónica paralela a la acontecida en el mundo de la política, la economía política y la comunicación, y que se alimenta de sus métodos.

El ejemplo que usa Foucault para describir su concepto, originado a partir de una etimología algo torturada exprofeso, es de gran contundencia y belleza y, no sorprendentemente, arquitectónico. En su sala de audiencias donde, desde su trono, impartía justicia, Septimio Severo había hecho representar un cielo estrellado. No uno cualquiera. El cielo estrellado allí representado pretendía recoger, con la mayor precisión posible, la constelación exacta de estrellas que alumbraron el cielo el día del nacimiento del emperador, aquél que marcaba su destino. Severo, primer emperador de origen africano en acceder al trono, había nacido en la lejana Leptis Magna (hoy Libia), y había accedido al poder por la fuerza militar, acabando con el período de caos sobrevenido a la muerte del no menos caótico gobierno de Cómodo y que se dio en llamar "el año de los cinco emperadores". Así, pues, este "soldadote" como se permite llamarlo Foucault, tenía un enorme interés en justificar la legitimidad de su reinado de linaje, por lo demás, inexistente. Ese cielo estrellado, esa imagen que formaba parte de su representación como emperador ante el mundo estaba destinado a esta justificación. Mediante su presencia, Severo pretendía fundamentar su reinado en motivos trascendentes a la razón del hombre y superiores a su poder, Lo que él dictaba bajo aquel cielo estrellado estaba fijado por el destino, era su misma voz. Y aquel destino era su aleturgia, "arrancada a lo oculto" para imponerse al poder de sus contrincantes, a su linaje y a la misma razón, para obliterarlos. Aquella representación pictórico-arquitectónica debidamente asociada a la representación del poder –es importante recordar, aquella imagen destinada a sobrecoger–, condenaba por sí sola y sin necesidad de más explicación a la negación y al olvido, a la obliteración cualquier cuestionamiento del muy cuestionable poder de Severo, pasado y futuro –como señala Foucault. No solo amedrentaba a cualquier posible conspirador. Su presencia autónoma y auto justificada condenaba al olvido toda la tradición secular romana, desde la época electiva de la República, al recentísimo gobierno estoico y aún compartido del autor de las "Meditaciones", Marco Aurelio. Superponía un sistema de justificación místico y orientalista a la tradición práctica y racional romana. El interés personal por la justificación política de Septimio Severo daba así al traste, a través de una sola imagen, con siglos de tradición de un imperio, al que giraba irreversiblemente en una nueva dirección.

Aunque el ejemplo de Séptimo Severo resulta demasiado simple para un curso en el que Foucault quiere hablar de formas mucho más complejas y elaboradas del ejercicio del poder y del gobierno, no podemos ignorar que la propaganda, desde que la teorizara Bernays (2008), viajando desde la guerra al comercio y finalmente a la política y a casi todo, ha venido trabajando con este tipo de asociaciones preconscientes y fuertemente emocionales y que éstas han adquirido un grandísimo peso en la forma en que nos comunicamos hoy en día a todos los niveles. El avance de la técnica no ha hecho sino ratificar la potencia de esa comunicación a nivel preconsciente.

En una sociedad más evolucionada, compleja y policéntrica como la nuestra, no es posible obtener el prestigio y la credibilidad de un completo absoluto como el destino, al modo de Severo. Las fuentes de tales ratificaciones son dispersas, relativas y cambiantes, resultando mucho

más complejo posicionarse entre ellas. Ello no quiere decir que hacerlo no sea posible, ni que la competencia intrínseca al capitalismo no haya generado expertos excelentes también en esta materia. Un punto de encuentro de esta sintomatología descrita para la contemporaneidad, lo resume certeramente Hilel Schwartz en su libro "La cultura de la copia", refiriéndose a uno de los más visibles de entre estos muchos expertos, Warhol: *"El* enfoque con el que Warhol se enfrentaba a las celebridades y las marcas era el de un libro de 1966 sobre *Breakthru Advertising*[1], llamado la Séptima Técnica, el Camuflaje: 'Tomar prestada la credibilidad de todos los lugares en nuestra sociedad donde se halle almacenada'. El hábito del camuflaje del siglo XX ha estado funcionando guerra tras guerra y Warhol tras Warhol, oscilando entre la obliteración y el brillo, la invisibilidad y la hipervisibilidad" (Schwartz 1998, p. 207).

La visión de Schwartz sobre Warhol combina, como vemos, esta necesidad de afirmación ajena, vehiculada a través de técnicas publicitarias hacia encontrar la preciada credibilidad allá donde se encuentre y apropiarla, en una tendencia que deviene histórica y que, menciona expresamente, tiene que ver con la lucha entre aquello que se invisibiliza y lo que se oblitera[2].

El fenómeno no es, por supuesto, aislado. No pertenece sólo a las habilidades de un Andy Warhol[3] sino que, como decimos, tiene una enorme expansión y un desarrollo histórico de interés. Para los intereses y limitaciones espaciales de este artículo nos centraremos solo en un posible origen y describiremos un ejemplo de este proceso en el ámbito arquitectónico que es, al mismo tiempo de un enorme peso en la interpretación hegemónica de su historia contemporánea, y espejo ampliado de algunas técnicas comunes, casi cotidianas, intrínsecas al ámbito disciplinar.

El propio Foucault, en el texto citado, hablará enseguida de la corte, como uno de los primeros métodos de racionalización y organización del poder en su evolución histórica hacia la democracia. Pero no será con Foucault, sino con un Castiglione rescatado por Tafuri, con quien nos introduciremos en la corte. Tafuri, hastiado por la mala recepción de sus teorías en el ámbito contemporáneo, se refugiará en el Renacimiento, pero aún desde el prólogo de su libro dedicado a esta época (1995), seguirá interpelando a la contemporaneidad. Como ya vimos con anterioridad, recurre a los *Cuatro Libros del Cortesano* de Castiglione (1873) -y no

---

1. En inglés en el original, a pesar de ser una versión ya traducida. *Breakthru advertising* sería algo así como publicidad rompedora. Nótese el tono coloquial implícito en la escritura apocopada de la palabra "breakthrough".

2. Es interesante el uso específico de una palabra que en español es tan poco frecuente, y que se encuentra relegada principalmente a la terminología médica. Los orígenes latinos de la palabra obliteración, sí contemplan la complejidad semántica que en este contexto le otorgamos, y que se ha mantenido también en el ámbito anglófono. Por ello no es tan extraño su uso en un libro escrito en inglés, y gracias a una traducción que, aunque literal, consideramos acertada al reivindicar la palabra para definir los asuntos que nos ocupan.

3. Originalmente Andrew Warhola, que posteriormente se cambia el nombre por uno más adecuado en un gesto nada gratuito y que presentará una coincidencia nada accidental más adelante.

es gratuito que lo haga al referirse a la disciplina arquitectónica- para introducir su concepto de *sprezzatura*, de transgresión estilizada, fingidamente carente de esfuerzo, de la norma (Minguet y Tapia 2016). Pero la cualidad principal del cortesano de Castiglione, de la que la *sprezzatura* solo es una expresión, es la *gracia*: una virtud "que le haga luego a la primera vista parecer bien y ser de todos amado. Sea esto un aderezo con el cual acompañe y dé lustre a todos sus hechos, y prometa en su rostro merecer el trato y la familiaridad de cualquier gran señor" (1873, p. 53). Una virtud, pues, que hace a nuestro cortesano preferible a otros en su competencia por el acceso a la corte o en su progreso dentro de ella. Su distinción[4], en definitiva.

La gracia (como el *habitus* de Bourdieu) procede de forma natural de una alta cuna, el linaje y la correcta educación de aquellos que, por su nacimiento, están destinados a formar parte de la corte. Pero pese a que "vulgarmente se diga que la gracia no se puede aprender" ([1528] 1873, 71), el libro de Castiglione se dirige a aspirantes a la corte y, como tal, versa precisamente de cómo esta gracia pueda obtenerse. Tras narrar las formas de adquirir la misma mediante el estudio, Castiglione ofrece una segunda manera de obtenerla, que viene a coincidir, no sorpresivamente, con la técnica comercial de Warhol: "Y en fin, como las abejas andan por los verdes prados entre las yerbas cogiendo flores, así nuestro cortesano ha de tomar la gracia de aquellos que a él le pareciere que la tienen, y de cada uno llevar la mejor parte" (Castiglione 1873, p. 72).

Tafuri no se equivocaba, ni Schwartz tampoco, al elegir sus referentes para hablar del éxito de ciertas figuras. Llevándolo al nuestro terreno, el arquitectónico, repasaremos desde esta particular óptica la conocida relación entre dos arquitectos que, siguiendo estas trazas de Castiglione a Warhol, pasando por Bernays[5], determinará, tal vez como ninguna otra, el destino histórico de la arquitectura americana (y por destilación imperial, del mundo) en el siglo XX, y cuyas consecuencias son sensibles aún hoy. Hablaremos de la relación de Ludwig Mies y Philip Johnson, de sobra conocida, tratando de centrarnos en aquellos aspectos que confluyen a nuestra particular perspectiva.

Surgida como una relación de entusiasta admiración unidireccional, veremos cómo, gracias al fino olfato y pertinaz insistencia de Johnson y a la ilimitada ambición de ambos, evoluciona hasta convertirse en una compleja relación de amor y odio, pero finalmente simbiótica que logra

---

4. Hacemos un uso preciso de este término aquí, en el sentido en que es utilizado también por Bourdieu, quien teorizará de forma mucho más avanzada el avance y la organización y jerarquía de nuestras mucho más complejas sociedades actuales. Con conceptos como *distinción, capital* (en sus distintas afecciones: *humano, cultural*, etc.), *campo, habitus*, etc. las teorías de Bourdieu amplifican y precisan las intuiciones de Castiglione, pero precisamente por su complejidad y precisión, resultaría digresivo entrar a discutirlas en esta pieza. Cabe señalar, como referencia de estos temas dentro de la disciplina arquitectónica, el libro "The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction" (Stevens 1998), que se basa fuertemente en Bourdieu, pero no deja de considerar a Castiglione en sus premisas.

5. No sólo como figura clave en la publicidad psicológica en general, sino específicamente como estudioso y practicante de la publicidad por asociación de prestigio, mediante el uso de personalidades reputadas (famosos, pero también figuras emblemáticas como la del doctor en medicina, por ejemplo) en la publicidad.

posicionar a ambos como -tal vez[6]- los dos arquitectos sucesivamente más influyentes en la arquitectura americana del siglo XX.

El *admirador* Johnson, hijo de un rico empresario de provincias, educado en Harvard y muy bien situado en los círculos neoyorkinos, tenía la suficiente *gracia* como para haber sido elegido cortesano en la corte artística de los Rockefeller, que, en 1929 propuso a Alfred J. Barr, la creación del Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Y éste, tras una corta relación con Johnson, le ofreció la dirección de su departamento de arquitectura, aunque Philip estudiaba aún filosofía. "Yo tenía otra gran ventaja para él [Alfred Barr], ya que yo no quería ningún salario. [...] y, aunque no sabía nada de arquitectura, él se dio cuenta de que yo aprendería" (Johnson en Zane 1995, p. 6). Johnson accede pues al MoMA gracias principalmente a su estatus social previo, su entusiasmo y su solvencia, que lo convertían en un personal conveniente y gratuito, aunque evidentemente poco formado y carente de méritos específicos. Un joven cortesano recién llegado. Cuando Barr le ponga en manos de Henry Russel Hitchcock -"un verdadero académico" como cuenta Philip a su madre (Riley y Sacks 2009, p. 60)- será él quien corra con los gastos del viaje de preparación de la exposición y el libro a Europa, confirmando lo acertado de su elección: "Yo tenía el coche y el dinero" (en Zane 1995, p. 8). Lo que estará pagando Philip será también una impecable formación en primera línea de la actualidad de la arquitectura de la época y una posición inmejorable en la misma. Aunará a su gracia natural, la gracia aprendida: "Después de todo, lo que más deseo hacer es ser influyente, y si hay un método por qué no aprenderlo" (Johnson en carta a Barr (1931), citado en Riley y Sacks 2009, 61). Será en estos viajes de preparación de "The International Style" que conocerá, entre tantos otros, al Mies a quien comenzará a profesar auténtica devoción.

El *admirado*, Ludwig Mies *van der* Rohe, el hijo del cantero que cambia su apellido para darle un toque más nobiliario (como de otro modo Warhol, y no es mera coincidencia) contaba ya por aquél entonces con una excelente reputación en Alemania, acababa de construir el Pabellón de Barcelona y se disponía a dirigir (y cambiar diametralmente) la muy reconocida Bauhaus. Carente de la *gracia* de nacimiento de su admirador, disponía de todas las credenciales arquitectónicas de que carecía este. En la época, Johnson hablará así de él a su familia: "Mies es el hombre más grande que nosotros o yo hayamos conocido. Oud me gusta más... pero Mies es un gran hombre. Mantiene su distancia... sólo asintiendo graciosamente de vez en cuando, honrándote así, como lo haría la aprobación de un dios... Es un arquitecto puro" (en Schulze 1996, p. 69)[7]. Johnson le encargará inmediatamente, incluso antes de conocer en profundidad su obra, la

6. Obviamente, no olvidamos a Wright, ni a muchos otros, pero si es de influencia de lo que hablamos, son innegables el peso de Mies como modelo principal del modernismo fordista americano, y de Johnson como regulador y juez del ámbito disciplinar americano de finales del siglo.

7. Puntos suspensivos en la biografía original, extrayendo partes de menor interés o ilegibles. No se dispone de copia de la carta original. Johnson ve, en su proverbial pero siempre cambiante apasionamiento, gracia donde otros sólo han visto el no menos proverbial ensimismamiento, por momentos monosilábico de Mies. En el extremo opuesto: "Mies me recordaba a un campesino medieval", llegará a decir la muy irritada Dra. Farnsworth, en lo peor de su confrontación (Schulze y Windhorst 2016, p. 301).

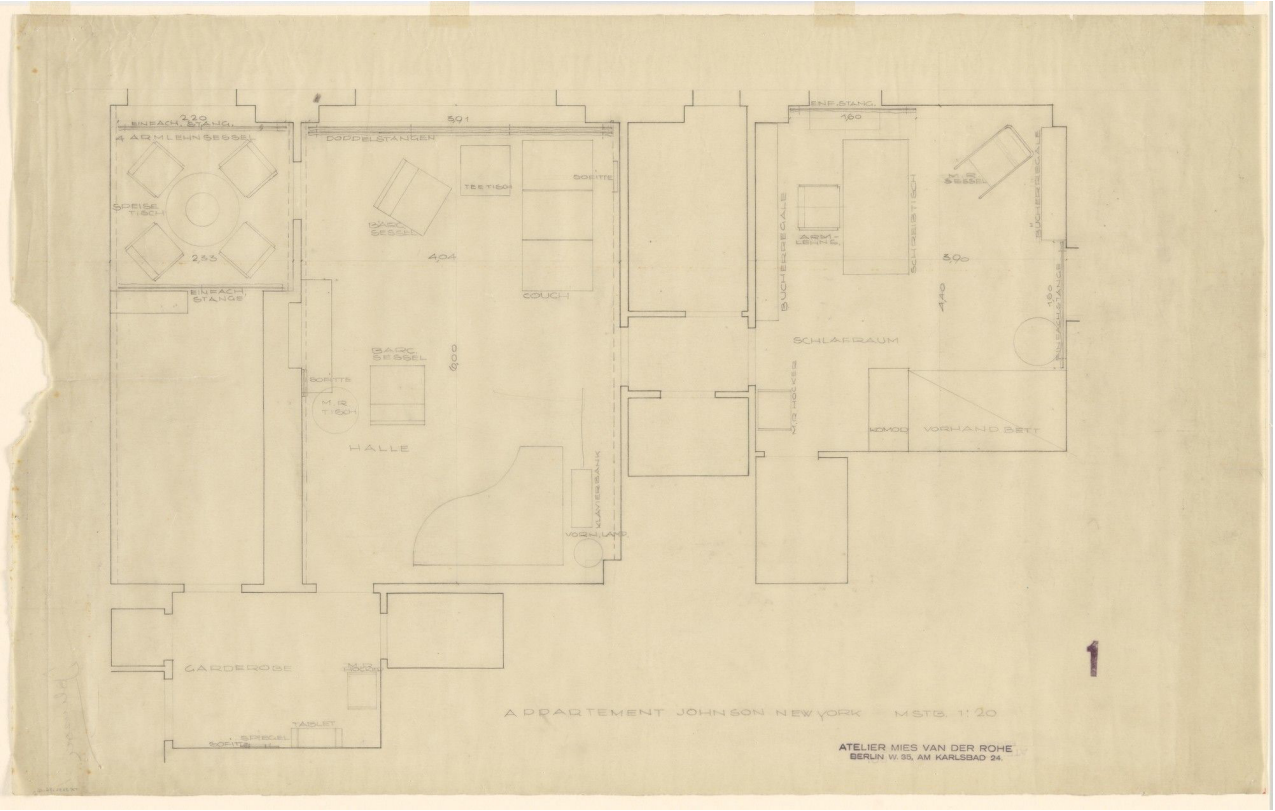

Fig. 1 Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich, Planos del apartamento de Philip Johnson en New York, 1931. The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

decoración del apartamento que ha alquilado en New York poco antes de embarcarse en su viaje europeo, atrayendo así sobre él una atención que, de otra forma, tal vez no hubiera podido alcanzar[8] (fig. 1). Será la primera obra de Mies en América, y el inicio de su extraña y duradera vinculación. "Durante las cuatro décadas siguientes, los dos mantendrían una relación marcada por la cordialidad y la frialdad polar, la armonía intelectual y la aversión personal. El germen fue la genuina admiración que sentía un joven privilegiado, brillante y en ascenso por alguien mayor e ilustre, aparentemente en peligro de quedar eclipsado" (Schulze y Windhorst 2016, p. 178).

Johnson y Barr tratarán de que sea el propio Mies quien se encargue del montaje de la exposición de 1932, incluyendo el proyecto exprofeso de una casa, pero un recorte presupuestario (se estaba en medio de la Gran Depresión) lo hizo imposible. La exposición y el posterior libro, de un impacto sin precedentes, servirán como consagración del Movimiento Moderno en general, y de la obra de Mies en particular, especialmente en América[9].

8. Tratándose de un proyecto menor, principalmente decorativo y de mobiliario, el mérito atribuible al proyecto del apartamento de Johnson probablemente sea más de Lilly Reich que de Mies, una obliteración flagrante que afortunadamente cada vez viene reconociéndose más y en más ámbitos (como en el archivo del MoMA del que proviene este plano). En la época, Johnson obtendría así el *reconocimiento por asociación* de Mies a través de un tercero interpuesto y oculto.

9. En el caso del Movimiento Moderno, consagración y perversión simultáneas (ver Minguet 2020a).

La veleta de los apasionamientos de Johnson irá cambiando poco a poco de la arquitectura a la política, acercándose al ámbito del nazismo americano al tiempo que Mies, salvajemente apolítico, intenta postular su arquitectura como modelo para el Reich de un Hitler recién subido al poder, que aún no se decanta por un estilo arquitectónico definido (más en Minguet 2020a). En sus paralelos, pero bien distintos acercamientos al nazismo, Philip permanecerá fiel a su maestro y lo postulará en su artículo "Architecture in the Third Reich", como una solución de consenso y calidad al problema de la imagen arquitectónica del nazismo (Schulze 1996, p. 107; Schulze y Windhorst 2016, p. 209)[10].

La veleta girará definitivamente y Johnson dejará su privilegiada posición en el MoMA para fundar un partido ultraderechista, al tiempo que Mies se verá obligado a cerrar la Bauhaus, y persistirá en su intento de trabajar para el Reich, hasta entender que no podrá hacerlo nunca. Abandonará Alemania con destino a Estados Unidos en 1938. Poco se ha escrito sobre la posible influencia de Johnson, aunque sí de su muy cercano Barr en el rescate de Mies de la Alemania nazi. Se sabe, sin embargo, que Johnson, pese a estar sumido en otras dedicaciones, visitó a un ya desesperado Mies en Alemania en 1937[11]. Sus intentos de rescate, de haber existido, habrían estado vinculados a Harvard, cuya oferta rechazará Mies en favor de la del *Armour Institute* de Chicago, eludiendo cualquier posible competencia con su odiado Gropius, que se llevará finalmente la plaza.

La medida de la posición de Johnson sobre Mies la dan muy bien sus elecciones a la hora de estudiar arquitectura, que será lo que se ponga a hacer cuando fracase su proyecto político. Johnson no estudia con Mies, en Chicago, un medio-oeste del que él proviene y al que no quiere por nada del mundo volver, tras haberse hecho un sitio en la gran ciudad. Además, tanto el menor rango social de sus compañeros, como el programa de Mies, jerárquico y progresivo, le impedirían brillar como él, con su bagaje acumulado en el MoMA, podía y necesitaba. Johnson irá de nuevo a Harvard, conectado con sus redes sociales de la Ivy League, donde su gracia cortesana puede lucir en un entorno adecuado y capaz de percibirla[12] y donde, conocido y reputado, se convertirá en todo un personaje casi tan admirado como un profesor y capaz de entrar en competencia con la mayoría de ellos. Allí se permitirá entregarle a Gropius y Breuer un proyecto de fin de grado de fuertes connotaciones miesianas, y no solo dibujarlo sino, gracias a su riqueza, construirlo para sí mismo (Blake 1993, p. 138). Su casa en Cambridge será la primera de

---

10. El artículo se publica en la revista literaria "Hound and Horn", de Lincoln Kirstein (por lo tanto, aún en los entornos de Harvard y el MoMA), en el número de otoño de 1933. Sin embargo, no se ha podido acceder al original, por lo que la cita tiene forzosamente que ser de fuente secundaria.

11. Philip presumirá más adelante de haberle llevado e invitado a los mejores restaurantes de Berlín, al igual que en 1930, proyectando una imagen de mecenazgo que ya excedía los límites de su relación maestro-discípulo de la época.

12. Es llamativo a nuestros efectos cortesanos, la extensión y el detalle que su biógrafo dedica a la descripción de la apariencia y el porte del Johnson que ingresa, a sus 34 años, en la escuela de diseño de Harvard. En declaraciones mucho posteriores, Mies, explicando por qué Philip no estudió con él, se referirá a Harvard, con no poco desprecio, como "una escuela muy especial a la que solo va gente fina" (Schulze y Windhorst 2016, p. 405).

Fig. 2 Ludwig Mies van der Rohe, Foto del montaje de la exposición "Mies van der Rohe" curada por Philip Johnson, 1947. Foto de Soichi Sunami. The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

sus casas de cristal y de sus imitaciones de Mies, y se convertirá en un centro social en el entorno de Harvard. En ellas se producirá en 1942 la seminal conferencia de Kauffmann que tanto le influirá, y que marcará su giro hacia el neoclasicismo y la historia (Minguet 2020b), acentuando su permanente deriva hacia lo monumental que, como en el caso de Mies, se había ya acrecentado en su acercamiento al nazismo.

En la América en guerra, Johnson tendrá que purgar sus más que flirteos con el nazismo y pasará por un calvario de investigaciones, acusaciones y cuestionamientos, de los que de nuevo saldrá indemne gracias a la muy estimable colaboración de sus contactos en las altas esferas, y haciendo un servicio militar tardío y compensatorio. La sombra de estos años le perseguirá, no obstante, toda su vida[13].

Tras más de una década desde su abandono, Johnson vuelve al MoMA y se encuentra de nuevo a Barr, dirigiendo de facto el museo bajo la responsabilidad, meramente nominal de René d'Harnoncourt, y de nuevo le incorpora a una posición semejante a la suya, en el departamento de arquitectura. Tras eliminar de forma cruel a la entonces directora Elizabeth B. Mock[14], Johnson colocará al frente del departamento a una

13. Mies también será investigado a causa de acusaciones infundadas, pero ni siquiera llegará a saberlo.

14. La B. es de Bauer. Elizabeth es la hermana de Catherine Bauer, la excelente crítica y arquitecta especialista en vivienda, que ya aconsejara en la materia para la exposición "International Style" de 1932. La machista y obliteradora costumbre americana de llamar a las mujeres por el nombre de sus maridos nos hace aún más difícil seguir la traza de estas dos magníficas arquitectas gravemente obliteradas en la historia, no sin consecuencias para la historia misma.

Es muy interesante que Shulze, el biógrafo de ambos, narre esta escena de clarísimo *mobbing* en su biografía de Johnson (Schulze 1996, p. 174), aunque sin mucha empatía por Bauer y, sin embargo, resuelva el episodio con este fragmento -elíptico e inexacto cuanto menos- en la biografía de Mies: "Johnson regresó al museo. Allí, aliado con Alfred Barr -e impulsado por su ambición y por el *despliegue de su considerable encanto personal*- consiguió asumir el indisputado liderazgo del departamento de arquitectura" (Schulze y Windhorst 2016, p. 290) (las itálicas son mías, por cuanto reinciden en la misteriosa *gracia* que respalda todos y cada uno de los movimientos de Johnson y afecta incluso al, en otras ocasiones muy crítico, Schulze).

serie de testaferros que le permitirán dirigirlo de facto sin necesidad de contaminar el buen nombre de la institución con su entonces cuestionable presencia oficial. Su primer y previsible movimiento será organizar una exposición monográfica sobre Mies, asegurándose esta vez de contar con el máximo apoyo del museo. Con 450 m^2 y un generoso presupuesto, será la mayor exposición de arquitectura organizada hasta entonces por el museo. Johnson sí conseguirá esta vez que el montaje de la exposición corra a cargo del propio Mies. Logrará con todo ello romper su habitual reticencia hacia su demasiado insistente discípulo, con quien ya tuvo una relación difícil en 1932 y cuyas reclamaciones había dejado sin respuesta en más de una ocasión, y aun así "a costa -como era de esperar- de inducirle con halagos y lisonjas a cumplir unos plazos que Mies a veces desatendía" (Schulze y Windhorst 2016, p. 291).

Johnson, a pesar de todo el esfuerzo vertido en su apuesta por Mies, no es ya el ferviente seguidor que era. En las cartas que escribe a J.J.P. Oud[15] durante este periodo, menciona ya que está construyendo una casa para sí mismo "con techos altos y muy monumental (como LeDoux [sic], quien me gusta mucho)", mostrando como la deriva monumental y la influencia anteriormente mencionada de Kauffmann le desvían de Mies justo mientras organiza su exposición. En una carta solo un poco posterior, manifestará sus dudas sobre Mies de forma mucho más explícita: "Muchos arquitectos y críticos piensan que el eslogan [de Mies] de *'beinahe nichts'* [casi nada] ha ido tan lejos que no hay realmente *nichts*. No lo sé... La historia nos dirá y nos lo dirá sin duda muy pronto" (Schulze 1996, p. 177)[16]. Y así lo hizo, efectivamente. La exposición, y su catálogo asociado -la primera monografía publicada sobre Mies (Johnson 1960)[17] resultan un completo éxito que reposiciona por completo las carreras de ambos. "...la exposición, que abrió en septiembre de 1947, demostró ser al mismo tiempo un debut y una resurrección para ambos, Philip y Mies. Para el primero, representó la irrefutable restauración de su autoridad personal en al mundo arquitectónico americano. Para Mies, representó igualmente cierto reconocimiento formal en la misma esfera tras la casi obliteración de su nombre internacional durante el periodo nazi" (Schulze 1996, p. 178) (fig. 2).

A pesar de sus dudas, Johnson había acertado de nuevo al apostar por vincularse a Mies, a pesar de sus muchas dificultades[18]. Los motivos de su elección los reiterará muchas veces, también en ocasiones posteriores. De los más grandes, siendo todos de difícil trato, Le Corbusier le parecía

---

15. Quien, como hemos visto "le gustaba más" ya en en los primeros treinta, y con quien mantiene aparentemente una comunicación mucho más fluida que con Mies, pero a quien, sin embargo, no agasaja con una permanente solicitud de colaboración, como sí hace con el mucho más áspero y desapegado Mies, por motivos que sólo Johnson sabría en su momento, pero que resultaron bien medidos a la luz del éxito que su colaboración aportó a ambos.

16. Los corchetes aparecen en el original de Schulze, las itálicas (y la traducción) son mías.

17. En su primera versión en español, y ya ampliada.

18. No olvidemos que la mayor parte de la documentación de los proyectos de Mies se había quedado en la Alemania del Este y era, por lo tanto, prácticamente irrecuperable, lo que suponía un buen número de dificultades añadidas a las del carácter de Mies, para la labor de Johnson.

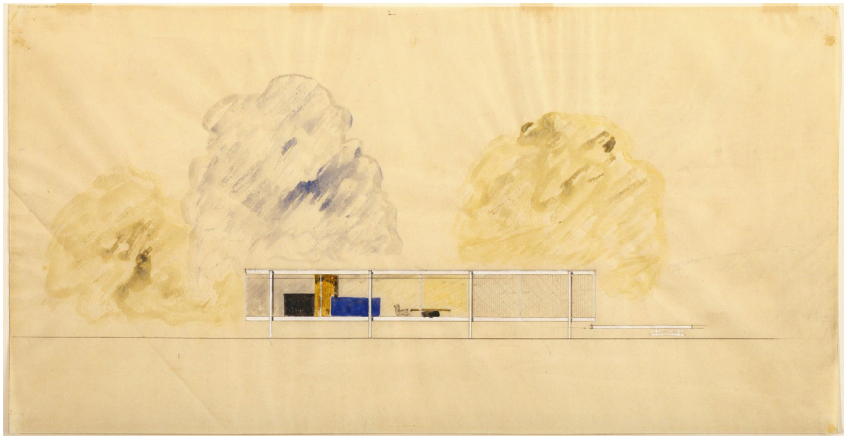

Fig. 3 Ludwig Mies van der Rohe, Alzado de la casa Farnsworth, 1945. The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

particularmente intolerable, por lo que nunca estuvo en su punto de mira, y frente a Wright, cuyo estilo era demasiado personal, Mies era "el más fácil de copiar" (Schulze 1996, p. 200)[19]. Tras esta sencilla afirmación se encuentra uno de los nodos del éxito de su relación. La exposición fue tan exitosa y tuvo una tan enorme repercusión en la arquitectura fordista americana gracias a la afinadísima percepción de Johnson sobre esta sustancial peculiaridad del trabajo de Mies. Una percepción, además, con la que Mies estaría de acuerdo, dada su nunca traicionada aspiración a la objetividad – *sachlichkeit*, a la posibilidad de plantear proyectos que actúen como "soluciones generales" y, por lo tanto, susceptibles de ser copiadas. En sus propias palabras, sobre ser copiado: "Creo que es la razón por la que trabajamos, para encontrar algo que todo el mundo pueda utilizar. Sólo espero que se utilice correctamente" (en Puente 2006, p. 56).

Gracias a la exposición, Mies fue masivamente copiado por el *modernismo fordista*[20] de posguerra. Y Johnson, por supuesto no fue a la zaga de otros copistas. El salón en voladizo de su Leonhardt House (1956) está "al borde del plagio" (Schulze 1996, p. 214) del boceto de casa de vidrio en una colina, de 1934, que Johnson había incluido en su monografía (Johnson 1960, p. 109). Algunos colaboradores de Mies cuentan que, en sus visitas al estudio, Johnson llevaba pequeñas fichas en las que iba copiando detalles que veía aquí y allá (Bjone 2014, p. 23). Pero Johnson copió mal. Justo aquello que Mies no quería. Aquella casa que antes de la exposición era Ledoux, acabó siendo un híbrido de influencias, dominando sobre todas ellas una demasiado personal interpretación de la casa Farnsworth de Mies, que se construyó, además, antes que ésta[21] (fig. 3). En la famosa publicación de la casa en Architectural Review (1950), Johnson reconocía la enorme influencia de Mies, mezclada con otras que iban desde Ledoux a Schinkel (un referente heredado igualmente de Mies), o al Partenón. El resultado era equidistante entre la copia de la arquitectura de Mies y la negación de lo que aquella significaba. Según Lavin, "para algunos

19. En respuesta a una serie de preguntas planteadas por Peter Blake para su publicación en el *Architectural Forum*, en 1951.

20. Esta terminología se explica en (Minguet 2020a).

21. Los primeros planos de la casa Farnsworth de Mies eran de 1945, y es seguro que Johnson los conoció durante el montaje de su exposición. La primera versión de la casa Farnsworth incluía además, poco frecuente en Mies, un cilindro, que también incorporaría la casa de cristal de Philip Johnson.

Fig. 4 Philip Johnson, casa de cristal, 1949. Foto del usuario de Flickr: n e o g e j o (CC BY-NC-ND 2.0).

observadores, un nombre más apropiado para la casa de Johnson habría sido 'al modo de Mies', o 'Mies, según Johnson'. Como un trabajo precoz de apropiación postmoderna" (Lavin 2010, p. 32)[22]. Sin embargo, la doble simetría de sus alzados, el hecho de que esté plantada directamente sobre el suelo, o su techo de madera, entre otras cosas, hablaban de otras referencias específicamente antimiesianas[23]. A Mies, a quien la anticipación del discípulo tampoco debió agradar demasiado, no le gustó, y no dudó en hacérselo saber con toda la crudeza que en él era habitual. En palabras del propio Johnson: "Mies pensó que el trabajo era malo, que el diseño era malo, que era una mala copia de su casa Farnsworth en la que me había inspirado. Pensó que debería haber entendido mejor su trabajo" (Whitney y Kipnis 1993, p. 160). Se abría entre ellos una fisura que les hacía divergir. (fig. 4)

No obstante, Johnson siguió siendo igual de solícito con Mies y, cuando finalmente consigue visitar la casa Farnsworth, le escribe una carta abrumadoramente elogiosa sobre ella. Por otro lado, Mies usará la casa de Johnson para estimar los costes de la suya, y defenderlos cuando Farnsworth le lleve a juicio (Schulze y Windhorst 2016, p. 317-22). La relación, más o menos tensa, se mantiene en los mismos términos de siempre: admiración desmedida (al menos exhibida así) por parte de Johnson, calculado desprecio sólo mitigado por el interés, por la de Mies.

La última escena comienza en 1954, cuando Phyllis Lambert, la rica heredera del imperio Seagram, se pone en busca de arquitecto para edificio de su central en New York. Acude a Barr, este a Johnson, y este a Mies, en una secuencia más que predecible[24].

---

22. Ese posmodernismo precoz subyacente en la casa de cristal de Johnson, se realimenta con su interés autonomista en una historia que se vuelve un repositorio formal desvinculado de sus contextos históricos respectivos (Minguet 2020b).

23. Blake cuenta la anécdota de cuando Jean Paul Carlhian, un arquitecto francés formado en Beaux-Arts le recriminó que, para respetar completamente la doble simetría de la casa, hubiera sido necesario que las puertas fueran dobles. "'¡Maldita sea!, dijo [Johnson], golpeándose la frente con la palma de su mano. '¡Cómo he podido estar tan ciego!'. Fue la única vez que le vi afectado por un comentario crítico de su obra" (Blake 1993, p. 155)

24. "Le dije: 'Te llevaré por todo el país y encontraremos uno'. Luego la convencí poco a poco hasta que le gustó más Mies. No dije: 'Tienes que elegir a Mies', pero fui influyente. Eso es poder, ¿eh?" (Johnson, en Volner 2020).

Fig. 5 Mies van der Rohe y Philip Johnson, edificio Seagram, 1957. Foto del usuario de Flickr: Gabriel de Andrade Fernandes (CC BY-SA 2.0).

Los argumentos de Johnson seguían sin cambiar demasiado. No estaba interesado en asociarse con uno de sus compañeros más jóvenes de Harvard que ya empezaban a despuntar, pero que no le ofrecían seguridad (oficialmente) ni prestigio (extraoficialmente); y de los grandes arquitectos consagrados, Mies seguía siendo, a pesar de todo, el más asequible. De hecho, imposible saber si de forma calculada, Johnson acabó como verdadero asociado en el proyecto del edificio Seagram. "Según su propia narración, los ojos de Philip Johnson se llenaron de lágrimas cuando Mies van der Rohe le ofreció una asociación como co-arquitecto del edificio Seagram. ¿Lo hacemos Van der Rohe y Johnson?" (Lambert 2005, p. 39). La asociación resulta extraña por varios motivos: el primero lo adelanta Lambert en el mismo artículo, el desapego de Johnson por la doctrina miesiana se había hecho ya más que palpable; el segundo, Mies era poco afecto al trabajo en equipo, como declararía pocos años después: "No sirve para nada trabajar con otros arquitectos. ¿Qué pueden hacer? ¿Quién hace qué? [...] De todos modos, las cosas más importantes no pueden discutirse. Preferiría no trabajar con otra gente. Trabajo con despachos de arquitectos de mayor envergadura de diferentes maneras, pero no discuto mis ideas con ellos. Nunca lo haría." (Puente 2006, p. 22, entrevista a Mies en Londres, 1959).

Efectivamente, el relato oficial durante muchos años, sostenido por la propia Lambert que escribe el artículo citado en parte para desdecirse, sostenía a Mies como autor total del edificio, relegando a Johnson a un papel de mero intermediario. Lo cierto es que Johnson fue necesario cuando Mies tuvo problemas con su licencia para ejercer en New York, lo que le provocó una ira y una humillación desbordadas. Johnson sirvió como mínimo para poder continuar la obra cuando Mies volvió, irritado, a Chicago. Sin embargo, la propia Lambert y otros autores sugieren más recientemente que la contribución de Johnson fue fundamental en otros aspectos, como la iluminación, que había estado ensayando en su propia casa con el consultor específico Richard Kelly. Lambert elogia la aportación de Johnson, a quien su artículo presta homenaje. Sin

Fig. 6 Philip Johnson, restaurante Four Seasons, 1957. Foto del usuario de Flickr: D_M_D (CC BY-SA 2.0).

embargo, Koolhaas sugiere (es verdad que en fecha anterior) que aquella iluminación teatral (ambos coinciden en el uso de este preciso término) traiciona los principios de sinceridad estructural tan caros a Mies y que, bien podría deberse a traiciones y travesuras hechas por Johnson durante el periodo de ausencia de Mies de New York (Koolhass 1997) (fig. 5).

De una forma u otra, la colaboración en el Seagram marcó diferencias definitivas entre ambos arquitectos cada vez más distantes entre sí, que cobraron forma una noche de invierno en la casa de cristal, cuando la abierta desaprobación de Mies por los detalles de la casa encontró respuesta en un sutil pero afilado cuestionamiento por Johnson de su interés por Berlage. El discípulo encontraba los límites de su menguante admiración, y el maestro no toleraba la menor insolencia. Aunque acabaron la obra cordialmente, aquella noche marcó una ruptura definitiva. En declaraciones posteriores, Mies confirmaba las acusaciones de sus empleados sobre la malas copias de Johnson (Schulze y Windhorst 2016, p. 404-05), o le llamaría w*indhund* -marioneta- "con matices de nerviosa superficialidad" (Blake 1993, p. 156). Johnson dirá de Mies que "era un quejica y un gruñón" (Stern 2008, p. 150).

El legado definitivo y reconocido de Johnnson en el Seagram será el Four Seasons, el restaurante que, con definitiva teatralidad y mano libre, alejadísima de Mies, diseñó en el interior del edificio, con el permiso de aquél. En él establecerá su conexión con el legado del genio, al tiempo que marcará sus distancias con él, y escenificará la salida de su influjo hacia una carrera autónoma y definitivamente personal (fig. 6).

El Four Seasons del Seagram es para Johnson lo que su sala de audiencias para Septimio Severo. En él se escenifica su poder y su linaje, tan inexistente y ganado en la batalla como el de aquél. En él, treinta años de infatigable lucha por la absorción de credibilidad cobran la forma de una herencia sustraída y forzada a la vez que de un poder autónomo y definitivo sobre ella. Es su afirmación simultánea de su vinculación y

Fig. 7, Fiesta del nonagésimo cumpleaños de Philip Johnson en el restaurante Four Seasons, 1996. Sentados en el suelo: Peter Eisenman y Jacquelin Robertson. Primera fila: Michael Graves, Arata Isozaki, Philip Johnson, Phyllis Bronfman Lambert y Richard Meier. Segunda fila: Zaha Hadid, Robert A.M. Stern, Hans Hollein, Stanley Tigerman, Henry Cobb y Kevin Roche. Tercera fila: Charles Gwathmey, Terrence Riley, David Childs, Frank O. Gehry y Rem Koolhaas. Foto: Timothy Greenfield-Sanders.

ruptura con Mies. Es, en definitiva, su aleturgia, la verdad que quiere hacer prevalecer, para obliterar cualquier competencia, mediante el deslumbrante halo de su poder indiscutiblemente genuino, naturalizado. Y si el trono de Severo daba al traste con la tradición clásica romana en favor del orientalismo y el misterio, el de Johnson anunciaba el desplazamiento del racionalismo y la objetividad miesiana por un incipiente posmodernismo de tendencia contradictoria, teatral e irónica.

Desde su fundación, Johnson establecerá en el Four Seasons su propia sala de audiencias, donde escenificará públicamente su trabajo, sus relaciones, sus juicios e influencias sobre otros, a la vista de todos quienes quieran notar el influjo de su poder[25]. Desde allí, y desde el MoMA donde, como en un reconocimiento de su recién alcanzado estatus, entrará como consejero el mismo año que finaliza la obra de Seagram, superando al fin las dudas sobre su pasado, Johnson reinará como el líder indiscutible y el centro de todas las influencias de la arquitectura americana. Primero en recibir el premio Pritker, su poder se confirma particularmente bien en la foto de su nonagésimo cumpleaños. Con Lambert haciendo las funciones de reina, rodeado de todos sus cortesanos, que acuden a rendirle tributo. Los nombres más relevantes de la arquitectura del final de siglo, y aún algunos de hoy, se concentran a su alrededor. Y Philip sentado en su trono, en el centro (fig. 7).

25. Dispondrá, además, de una oficina con impresionantes vistas en la parte alta del edificio para tratar con mayor intimidad aquellos asuntos que lo precisen.

Bibliografía

BERNAYS, E.L., 2008. *Propaganda*. Barcelona: Melusina. ISBN 978-84-96614-42-0.

BJONE, C., 2014. *Philip Johnson and his mischief: appropriation in art and architecture*. Mulgrave: Images Publ. ISBN 978-1-86470-524-9.

BLAKE, P., 1993. *No place like Utopia: modern architecture and the company we kept*. New York: Alfred A. Knopf. ISBN 0-394-54896-5.

CASTIGLIONE, B., 1873. *Los cuatro libros del cortesano*. Madrid: Librería de los bibliófilos. Libros de Antaño, 3.

FOUCAULT, M., 2014. *Del gobierno de los vivos: curso en el Collège de France (1979-1980)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. ISBN 978-987-719-052-6.

JOHNSON, P., 1950. Philip Johnson: House at New Canaan, Connecticut. *Architectural Review*, vol. 108, no. 645, pp. 8-15.

JOHNSON, P., 1960. *Mies van der Rohe*. Buenos Aires: Victor Leru, S. R. L.

KOOLHASS, R., 1997. Eno/abling Architecture. En: R. SOMOL (ed.), *Autonomy and ideology: positioning an avant-garde in America*. New York: Monacceli Press, pp. 292-299. ISBN 978-1-885254-59-7.

LAMBERT, P., 2005. «Stimmung» at Seagram: Philip Johnson Counters Mies Van Der Rohe. *Grey Room*, no. 20, pp. 38-59.

LAVIN, S., 2010. What's in a Name: That Which We Call a Glass House. En: P. LAMBERT, *Modern Views: Inspired by the Mies Van Der Rohe Farnsworth House and the Philip Johnson Glass House*. S.l.: Assouline Publishing, ISBN 978-2759404674.

MINGUET, J., 2017. *Obliteración en la arquitectura del tardocapitalismo*. Tesis no publicada. Universidad de Málaga.

MINGUET, J., 2020a. Del Movimiento Moderno al 'modernismo' fordista: la desactivación de sus ideales en su translatio imperii. *Constelaciones*, no. 8, pp. 171-186.

MINGUET, J., 2020b. Von Ledoux bis Johnson, and beyond. La trascendencia americana de Emil Kaufmann. *Cuaderno de Notas*, no. 21, pp. 86-97.

MINGUET, J. y TAPIA, C., 2016. El desprecio del estatuto de la arquitectura: la transgresión funda la regla. *Critic-All 2* [en línea]. Madrid: Critic/all press, pp. 295-314. ISBN 978-84-608-9062-1. Disponible en: http://dpa-etsam.com/criticall_es/files/CRITICALL_Proceedings_final.pdf. [Consulta: 29 abril 2017].

PUENTE, M., 2006. *Conversaciones con Mies Van Der Rohe: certezas americanas*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2047-0.

RILEY, T. y SACKS, J., 2009. Philip Johnson: Act One, Scene One- The Museum of Modern Art? En: E. PETIT (ed.), *Philip Johnson: the constancy of change*. New Haven: Yale University Press, pp. 60-67. ISBN 978-0-300-12181-0.

SCHULZE, F., 1996. *Philip Johnson: life and work*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-0-226-74058-4.

SCHULZE, F. y WINDHORST, E., 2016. *Ludwig Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Barcelona: Reverte. ISBN 978-84-291-2128-5.

SCHWARTZ, H., 1998. *La cultura de la copia: Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Navalcarnero (Madrid): Cátedra.

STERN, R.A.M., 2008. *The Philip Johnson tapes: interviews by Robert A.M. Stern*. 1st ed. New York: Monacelli Press. ISBN 978-1-58093-214-1.

STEVENS, G., 1998. *The favored circle: the social foundations of architectural distinction*. Cambridge, Mass: MIT Press. ISBN 0-262-19408-2.

TAFURI, M., 1995. *Sobre el Renacimiento : principios, ciudades, arquitectos*. Madrid: Cátedra. ISBN 9788437613420.

WHITNEY, D. y KIPNIS, J., 1993. *Philip Johnson: the Glass House*. 1st ed. New York: Pantheon Books. ISBN 978-0-679-42373-7.

ZANE, S., 1995. Entrevista a Philip Johnson. [en línea], [Consulta: 31 octubre 2016]. Disponible en: https://www.moma.org/research-and-learning/research-resources/archives/oralhistory?x-iframe=true#iohp.