



Arquiteturarevista

ISSN: 1808-5741

arq.leiab@gmail.com

Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Brasil

Tárrago Mingo, Jorge

Más Mies que el propio Mies. Philip Johnson y algunos límites de la originalidad

Arquiteturarevista, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 56-63

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193645331002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Más Mies que el propio Mies. Philip Johnson y algunos límites de la originalidad

## More Mies than Mies. Philip Johnson and some limits of originality

Jorge Tárrago Mingo

jtarrago@unav.es

Universidad de Navarra

**RESUMEN** - Es conocida la controversia por el parecido entre la casa Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe (Plano, IL, 1950) y la Glass House de Philip Johnson (New Canaan, CT, 1949). Se ha convertido en todo un paradigma moderno y ejemplo sobre la alusión y la copia o el plagio arquitectónico. Sin embargo, no debería plantearse tal polémica, al menos en cuanto a su originalidad, pues Philip Johnson publicó en septiembre de 1950 un sorprendente artículo en *Architectural Review* donde revelaba “las fuentes de su inspiración” y reconocía abiertamente la deuda con la casa Farnsworth y, en general, con la arquitectura de Mies. Recuperando otros textos de Johnson y revisando lo que otros autores han escrito al respecto, planteamos cómo, con el modo iconoclasta en el que publicó la Glass House, más bien estaba cuestionando los límites de la originalidad del proceso creativo.

**Palabras clave:** Philip Johnson, Mies van der Rohe, Glass House, originalidad.

**ABSTRACT** - The controversy over the similarities between the Farnsworth House by Ludwig Mies van der Rohe (Plano, IL, 1950) and Philip Johnson's Glass House (New Canaan, CT, 1949) is well known. It has become a modern paradigm and an example of allusion and architectural copy or plagiarism. However, no such controversy should arise, at least in terms of its originality, as Philip Johnson published a startling article in *Architectural Review*, in September 1950, revealing “the sources of his inspiration” and openly acknowledged his debt to the Farnsworth House and, in general, to the architecture of Mies. Retrieving other texts of Johnson and reviewing what others have written about it, we suggest how the iconoclastic manner in which he published the Glass House was questioning the limits of the originality of the creative process.

**Keywords:** Philip Johnson, Mies van der Rohe, Glass House, originality.

### Originals y copias

*Todos los muebles son Mies [...] He diseñado algunas sillas, pero son simplemente terribles. Tomemos las obras maestras. ¿Por qué reinventar la cuchara? [...] (Lewis y O'Connor, 1994, p. 36).*

Esta es la respuesta de Philip Johnson en una de tantas entrevistas en las que, pasados bastantes años, explica recurrentemente la génesis y vicisitudes de su proyecto más célebre y polémico, su residencia en New Canaan, Connecticut. Cualquiera de estas conversaciones termina, de uno u otro modo, en la controversia que ha perseguido a la *Glass House* desde su misma concepción y construcción en 1949: su débito hacia la que proyecta Ludwig Mies van der Rohe para la Dra. Farnsworth en Plano, Illinois, en 1945, pero que no construye hasta 1950, haciendo que el ‘original’ sea paradójicamente posterior a la supuesta ‘copia’, por una diferencia de pocos meses.

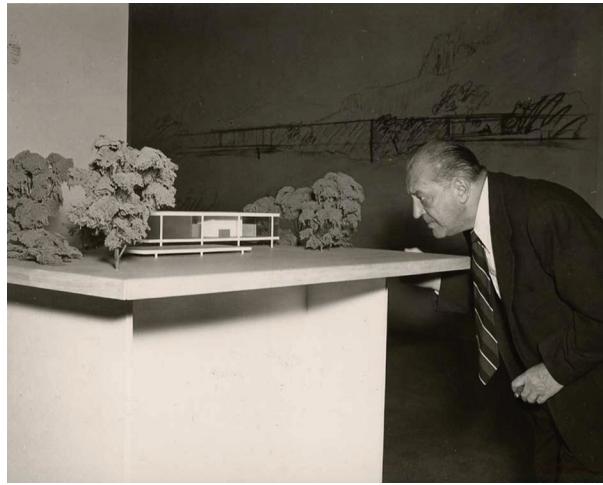
Los detalles son suficientemente conocidos. Entre el 16 de septiembre y el 23 de noviembre de 1947, Philip Johnson comisaría la primera exposición monográfica en Estados Unidos sobre la obra de Mies en el *Museum*

*of Modern Art* de Nueva York. En ese momento, el proyecto de la casa Farnsworth que Johnson pudo ver seguía ajustándose entre cliente y arquitecto. Para que fuera incluida en la exposición americana, en el estudio de Mies se produjo una maqueta y se dibujó una planta de la versión en la que se trabajaba, algo distinta de lo que se construiría más tarde (Johnson, 1947). En 1953, se edita una nueva edición revisada y aumentada del catálogo de la exposición cubriendo el periodo 1948-1953 donde ya aparece una planta y una fotografía de la obra acabada, por cierto, no demasiado afortunada (Lambert, 2001, p. 132). Johnson ya había tenido ocasión de visitar varias de las obras del alemán en compañía de Alfred H. Barr Jr. y Henry-Russell Hitchcock sin que le llamasen especialmente la atención. No es hasta el verano de 1930, a raíz de una estancia algo más prolongada en Berlín, que se conocen personalmente y Johnson determina su conocida y especial predilección por la arquitectura de Mies (Schulze, 1994).

Así, no hay que menospreciar el escándalo mayúsculo que suponía que un arquitecto ‘moderno’ pareciera estar imitando sin tapujos la obra del que ya se consideraba

un maestro (Petit, 2009, p. 20). Pero plantear la situación en esos términos convierte la polémica en inútil. Es sabido que Johnson reconoció desde el primer momento la admiración que entonces profesaba por el alemán y aquello que vinculaba a las dos casas, eliminando de ese modo y de raíz cualquier discusión sobre su originalidad. En el temprano y muy celebrado artículo publicado en *Architectural Review* en septiembre de 1950, por tanto con ambas casas ya acabadas, leemos claramente:

*La idea de hacer una casa de vidrio proviene de Mies van der Rohe [...] sólo cuando vi los bocetos de la casa Farnsworth empecé el trabajo de tres años de duración que ha supuesto proyectar mi casa de vidrio (Johnson, 1950).*



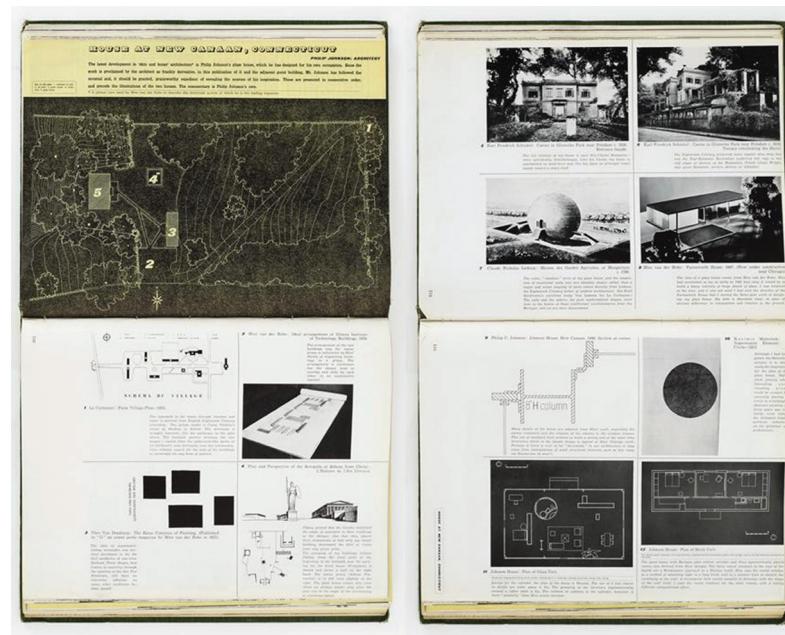
**Figura 1.** Ludwig Mies van der Rohe en el MoMA ante el modelo de la casa Farnsworth, 1947.

**Figure 1.** Ludwig Mies van der Rohe and the model of Farnsworth House. MoMA, 1947.

Fuente: Fotografía de William Leftwich.

El artículo de la revista, probablemente la más prestigiosa del momento en Norteamérica, supuso toda una revolución y una declaración de intenciones –o una “osadía” según Robert Stern (Johnson, 1981, p. 216)–, no tanto por esta confesión tan sincera como innecesaria, sino por ser la primera vez que se presentaba un proyecto de arquitectura de un modo realmente novedoso, iconoclasta e incluso un tanto irreverente: a través de la selección de veintidós imágenes con sus respectivos pies de foto –comentarios en su mayoría breves– donde su propio autor citaba los precedentes y las influencias y hasta reconocía abiertamente la copia.

Para situar mejor la importancia del artículo, cabe recordar que la *Glass House* no se había publicado en los medios profesionales, al menos en aquellos que podían suponer una divulgación amplia. Por el contrario, se había presentado en sociedad en *Life* justo un año antes, y lo verdaderamente relevante –su total transparencia– ya había suscitado el primer interés y la polémica en la opinión pública. Así se sugería en la página y media de esta revista de variedades, que reproducía una tira cómica que, a su vez, había sido incluida en el diario *New York Times*. En octubre de 1949 también había sido publicada en la menos



**Figura 2.** Páginas del artículo de Philip Johnson en *Architectural Review*.  
**Figure 2.** Philip Johnson's article in *Architectural Review*.



**Figura 3.** *Life magazine*, septiembre 1949 (Johnson, 1949).  
**Figure 3.** *Life magazine*, September 1949 (Johnson, 1949).

influente *Contract Interiors*, donde su editor, Arthur Drexler, que muy poco después sería director del departamento de arquitectura y diseño del MoMA, se limitaba a describir el proyecto, deslizaba algunas consideraciones, pero evitaba la polémica fundamental (Drexler, 1949).

Johnson reunía en las páginas de *Architectural Review* una lista de fuentes –entre directas, forzadas, incluso incongruentes– y de combinaciones de elementos disímiles y ahistoricos que situaban a la casa en una especie de corriente narrativa –fundamentalmente visual– y en un orden nuevo. Con las veintidós ilustraciones y sus comentarios explicaba su genealogía y al mismo tiempo su origen. Esto es, la manera en la que se había gestado, un cierto orden de preferencia lógica al abordarlo y, si vamos más allá, hasta un modo de proyectar basado en la combinación de referencias conectadas históricamente.

La colección de imágenes y comentarios, por este orden y de modo no exhaustivo, explican cómo en este pequeño proyecto (por entonces sólo contaba con el aparcamiento de vehículos, la casa de invitados de ladrillo, la casa de vidrio y entre ambas una escultura de Jacques Lipschitz de los años veinte) la aproximación a través de “prados y matorrales” deriva de “precedentes ingleses del siglo XVIII”, y el modelo concreto de sendas, nada más y nada menos que de “la propiedad del conde Pückler en Muskau (Silesia)”, aunque –dice– “lo copié” de Le Corbusier, para lo cual aporta un plano del *Schéma de village* de 1933, uno de los planos ordenadores de los estudios con el sindicalista Norbert Bézard de la *Ferme Radiuse* y la *Village coopératif* de Piacé.

Le sigue la explicación de la disposición de los edificios en la propiedad, recurriendo la primera vez a



**Figura 4.** *Life magazine*, septiembre 1949 (Johnson, 1949).  
**Figure 4.** *Life magazine*, September 1949 (Johnson, 1949).

Mies van der Rohe y a su plan de ordenación para el Instituto Tecnológico en Illinois (1939) y también a Theo van Doesburg, mientras que a la Acrópolis de Atenas y los ángulos de acercamiento y campos de visión –según los explica Auguste Choisy– se debe su agrupación. Después, la relación con el paisaje –“puro romanticismo neoclásico”– es schinkeliana y las formas puras de ambos pabellones se deben a Claude N. Ledoux, “padre de la arquitectura moderna”, para cuya comprobación nos sugiere



**Figura 5.** Fraser Stables, *Circus*. Fotografía tomada desde el sur de la Glass House.

**Figure 5.** Fraser Stables, *Circus*. Photograph taken from the south of the Glass House.

Fuente: Brett Davidson (2011). *Glass House*. Atopia Projects.



**Figura 6.** Elie Nadelman, *Two Circus Women* (c. 1928-1930).

**Figure 6.** Elie Nadelman, *Two Circus Women* (c. 1928-1930).

acudir al por entonces muy poco conocido libro de Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*.

La idea de hacer una casa de vidrio –ya nos hemos referido a ello– se debe a Mies. Los detalles constructivos, como la sección de las esquinas, también son “adaptaciones de la obra de Mies”. La fuente de inspiración “inconsciente” para resolver la planta se debe al suprematismo de Kasimir Malevitch; la casa de invitados de ladrillo otra vez a Mies; así como la forma de agrupar mobiliario, los reflejos, y el grupo escultórico que preside la sala, que también derivan de Mies.

Precisamente esa escultura, obra del polaco-norteamericano Elie Nadelman titulada *Two Circus Women*, que separa virtualmente el espacio entre el estar, el comedor y la barra de la cocina –una pieza de yeso recubierta de *papier mâché* de apenas metro y medio–, no podría ser una mejor metáfora sobre aquello que ha convertido a la Casa Farnsworth y a la Glass House en todo un paradigma moderno y ejemplo sobre la alusión, los límites de la originalidad y la copia o el plagio arquitectónico, según el grado de intencionalidad que le supongamos. A lo que se añade, apoyándonos en una acepción contemporánea, a un modo de proyectar basado en el montaje, la recomposición o el reciclaje de referencias.

Estas mujeres indistintas, de contornos francamente voluptuosos, vestidos idénticos y algo indefinidos, y facciones imprecisas e indistintas, encarnan a la perfección esta relación cruzada entre las dos casas y por extensión la de sus arquitectos. Yendo más allá, no deja de ser curioso que esa pareja genérica abrazada –mis ‘diosas protectoras’ las llamaba Johnson– esté ahora bastante deteriorada a causa de un proceso de copia en bronce que se hizo para Nelson A. Rockefeller. Una copia idéntica puede verse en el Whitney Museum of American Art, New York, e

incluso otra más, ésta de mármol y tres veces más grande, puede verse en el vestíbulo del New York State Theater del Lincoln Centre for the Performing Arts (Lewis y O'Connor, 1994, p. 78).

Original y copia, parecido y diferencia, cita o plagio, o ‘reciclaje’, Farnsworth y *Glass House*, Mies y Johnson. Para abundar en esta relación cruzada, podríamos encontrar un precedente miesiano de la idea contenida en la respuesta a la entrevista con la que comenzábamos, cuando ante la pregunta “¿Hacia dónde nos dirigimos?” que decía recibir en ocasiones de “alumnos, arquitectos y legos interesados”, respondía: “Evidentemente no es necesario, ni posible, inventar cada lunes por la mañana una nueva arquitectura” (Rohe, 1960). Como tampoco es necesario, ahora en palabras de Johnson, “reinventar la cuchara”.

### Los límites de la originalidad y la cuestión del estilo

Citar, aludir, imitar, copiar o plagiar. O seleccionar, reciclar y recombinar. Cuando en la conocida recopilación de finales de los años setenta de los escritos más relevantes de Philip Johnson, Robert Stern comentaba el artículo de *Architectural Review*, recuerda que el sorprendente modo en el que su autor había explicado el proyecto de la *Glass House* seguía en parte el modelo de autocritica empleado por T.S. Eliot para *The Waste Land*. Stern, confeso admirador del que fuera su mentor, pasaba por alto cualquier atisbo de crítica e introducía probablemente un elemento

más de confusión al sobreintelectualizar algo que, según Johnson, se limitaba a “coger trocitos de aquí y de allá” (Johnson, 1965, p. 178) como única posibilidad del arquitecto contemporáneo. Esta otra explicación, sincera y no exenta de cierta ironía, se acerca probablemente a otros conceptos y es algo distinta de las complejas y menos evidentes –incluso crípticas– referencias culturales que resuenan en el poema de T.S. Eliot.

Es decir, mientras que para explicar el modelo de autocritica de T.S. Eliot habría que introducir los estudios semióticos y el concepto de ‘intertextualidad’, para Johnson quizá bastaría con acudir al de ‘reciclaje’ aunque los dos términos sean, en ambos casos, posteriores a la fecha de publicación del artículo. Como se sabe el término ‘intertextualidad’, lo es de bien entrados los años 60 y se debe a Julia Kristeva y sus estudios de las teorías del filólogo ruso Mijail Batjin de los años treinta. Podría resumirse en que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. Por su parte, el término ‘reciclaje’ no cobra las connotaciones con que lo entendemos hoy, hasta la irrupción definitiva de los movimientos ambientalistas, sobretodo norteamericanos, en la misma década de los años 60 y especialmente en la siguiente, a raíz de una mayor conciencia del impacto industrial y humano sobre el medio ambiente (Gottlieb, 2005). Y si la ‘intertextualidad’ vino a sustituir a los estudios clásicos de búsqueda de fuentes e influencias basados en el análisis y la comparación, elevándolos a una nueva categoría, no por más neologismo es menos eufemístico que lo que entendamos con ‘reciclaje’, en el caso del proyecto de arquitectura.

Todo apunta, en definitiva, a que con esa explicación de la *Glass House* Johnson cuestiona los límites de la originalidad del proceso creativo. Cuando asegura que “lo único que nos es dado hacer es coger trocitos de aquí y de allá”, la conexión con la historia que propone mediante la selección de imágenes y la apropiación de soluciones, asume que el proyecto de arquitectura de ningún modo puede considerarse absolutamente original. Este sería, por el contrario, el resultado de un ‘reciclaje’, si lo entendemos como tomar prestado partes de distinta procedencia resultando de ese proceso una nueva realidad.

La discusión sobre lo nuevo y la originalidad en el arte o acerca del proceso creativo, por extensión en la arquitectura, nos llevaría demasiado lejos. Nos obligaría, al menos, a remontar el rastro histórico hasta el momento preciso en el que la originalidad se acredita como un atributo estético, toda vez que se considera la autonomía del arte, y se coloca en un primer plano. A este respecto, quizá bastaría con repasar la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno y su concepto de originalidad, ligado al de genio, y de lo nuevo. Adorno recoge otras teorías y nos recuerda que, hasta el siglo XVII y comienzos del XVIII, el hecho de que compositores, pintores o arquitectos reutilizaran parte de sus propias obras o delegasen en sus

discípulos su ejecución, es prueba de que hasta entonces no se reflexionaba de un modo crítico sobre la cuestión de la originalidad, lo que no implica, obviamente, que no existiera como tal.

La originalidad sería siempre una “esencia específica de una obra determinada”, e “implica tanto lo muy antiguo como lo que no ha existido todavía, es la huella de lo utópico en las obras” (Adorno, 1983, p. 227). Una utopía que se concreta en la búsqueda constante de lo nuevo que, sigue en otro momento, “es anhelo de lo nuevo, apenas es ello mismo” (p. 51). El símil que emplea Adorno es bastante elocuente: el de un niño que toca las teclas del piano buscando un acorde nunca oído, pero que en realidad ya existió, pues está dentro de unas combinaciones limitadas. Ya estaba ahí. Así, la producción de más vanguardia se orientaría menos hacia la originalidad “de las obras individuales”, como a la “producción de nuevos tipos”.

Quizá la visión de Johnson se acerca más a la propuesta, entre otros, por el historiador del arte Arnold Hauser y la dialéctica entre la originalidad y la convención en su *Introducción a la Historia del Arte* (1961). Para Hauser, cada “obra y cada parte de ella es ya el resultado de un enfrentamiento entre originalidad y convención, entre el principio de lo nuevo y el de la tradicionalidad”. Toda obra, todo proyecto de arquitectura en este caso, estaría situado dentro de una conexión histórica con algunos matices originales, pero inevitablemente también con rasgos convencionales y cierta porción de rutina. Por tanto, estos rasgos convencionales serían rastreables y reconocibles. No hay que olvidar que, por excepcional u ‘original’ que sea cualquier obra, se produce en un contexto determinado social y cultural y está inevitablemente lastrado por esas y otras herencias.

Podemos recordar la tantas veces empleada y elocuente sentencia que se atribuye a Eugenio D’Ors: “Todo lo que no es tradición, es plagio”. Y a este mismo respecto, también merece la pena repasar la célebre imagen metafórica de Roland Barthes –mencionada precisamente por Rosalind Krauss en la introducción a *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*– sobre los Argonautas y su barco, el *Argo*. Durante el largo viaje ordenado por los dioses, los Argonautas van cambiando y reparando poco a poco distintas piezas deterioradas del barco, de manera que cuando llegan a puerto es el mismo navío pero a la vez es totalmente distinto, y sin que hubiera cambiado ni su forma ni su nombre. “El barco *Argo* nos resulta muy útil”, dice Barthes,

ya que nos proporciona la alegoría de un objeto eminentemente estructural, no creado por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos modestas acciones (ajenas a cualquier tipo de mística de la creación): la sustitución (una parte reemplaza a otra, como un paradigma de la creación) y la nominación (el nombre no está en absoluto vinculado a la estabilidad de las partes): a fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre, no queda nada del origen: *Argo* es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma (Barthes, 1978, p. 7).

Podría entonces defenderse que el método empleado por Johnson no es muy distinto a las modestas acciones de los argonautas, esto es, sustitución y nominación. De hecho, si nos fijamos bien, las explicaciones de Johnson sobre la genealogía de la *Glass House* se refieren la mayoría de las veces a sus aspectos más superficiales, y en consecuencia podrían verse desde la perspectiva de un mero problema de lenguaje o estilo. Esto tendría sentido, y no es ni inocente ni casual, para uno de los promotores de la consagración del llamado Estilo Internacional en 1932 o del Deconstructivismo en 1988, por citar sólo dos ejemplos. Tampoco es necesario, por demás, repasar aquí su camaleónica trayectoria profesional.

Esto es, la originalidad, entendida a la manera de la imagen metafórica de Barthes, puede ser un compromiso íntimo del autor frente a la obra. Su rechazo conduce al estilo que, establecido como norma, neutraliza el propio sentido de la originalidad. La reducción de la arquitectura a una cuestión de estilo o de lenguaje, como la entiende Johnson, la vacía de implicaciones ideológicas, y agrupa una serie de principios a seguir, en forma de consumo o imaginería. Esto es todavía más evidente si notamos que Johnson modificó la lista original de referencias en más de una ocasión, e incluso sugirió una genealogía de la casa totalmente distinta (Whitney y Kipnis, 1993). Le oiremos decir, por ejemplo, que la *Glass House* no es miesiana, sino clásica (Lewis y O'Connor, 1994, p. 30-34). O que, en realidad, todo el proyecto deriva de intenciones e ideas sobre paisajismo. Y en los años setenta y después, la crítica, abrazando el modelo propuesto por su autor, ha sugerido muchas otras diferentes y sorprendentes, y ofrecido explicaciones y vinculaciones dispares. Y cuanto más esfuerzo por separar a la casa que se supone original de la que se supone copia, no se hace sino reforzar más su filiación. Cuanto más se *sobre-intelectualiza* la segunda (y probablemente se ha hecho hasta la extenuación), la situación se vuelve más forzada.

La mayoría de las veces esta relación problemática de la *Glass House* con la Farnsworth se ha tratado así, como una cuestión de lenguaje o estilo. Por ejemplo, en los que podemos citar como tres artículos más relevantes. En 1977, Robert Stern y Peter Eisenmann revisitaban la *Glass House* en la revista *Oppositions*, y un año más tarde lo hacía Kenneth Frampton para *Catalogue 9* donde se refería también a otro anterior en *Architectural Design*.

Robert Stern nos dice que, para Johnson, el diseño es una cuestión de estilo, no de ideología, moral o implicaciones sociales que residen en el movimiento moderno y le sitúa ante posiciones eclécticas; Peter Eisenmann, no en sentido estrictamente contrario, niega lo segundo –la arquitectura es siempre ideología– y abunda en lo primero: la arquitectura es como un lenguaje, hecho de figuras retóricas y de metáforas, que el arquitecto no puede eludir el contexto cultural o político concreto. Y Kenneth Frampton –éste el más riguroso– rechazando la

visión más pragmática y reduccionista de Stern, la vincula a un proceso lógico moderno que busca y no elude sus referencias buceando en la corriente histórica de la arquitectura. En consecuencia repasa, analiza en profundidad y amplía todavía más las supuestas referencias empleadas por Johnson. Y no deja por eso de entenderla inmersa y encuadrada en los límites de cualquier proceso creativo y, sobre todo, acumulativo.

Francesco Dal Co, Vincent Scully y Paul Goldberger, entre otros que también se han acercado críticamente a la casa, aportan otras visiones quizás más convencionales. Y otras recientes como la de Beatriz Colomina exploran otras facetas, entendiendo la casa en el mismo contexto sociológico que el de la aparición de la televisión, por tanto como un set de televisión, y a su autor como una personalidad televisiva (Petit, 2009).

Pero todas estas interpretaciones quedan invariablemente eclipsadas por las de su autor. En 1957, por ejemplo, en una nueva pirueta genial, Philip Johnson dirá: “Yo no considero tanto mi casa como un hogar (aunque para mí lo sea), como una ‘casa clarificadora’ de ideas que pueden, más tarde, irse destilando en mi trabajo o en el de otros” (Rodman, 1957). Esto es, la propone dentro de esa corriente de apropiación y de reciclaje de ideas constante a la que nos venimos refiriendo, a cualquiera que quiera retomarla. Asume, en definitiva, que cualquier proceso creativo está sujeto a una cadena continua de asociaciones propia y abierta.

### Conclusiones. “It’s really more Mies than Mies!”

Como sostiene Paul Goldberger (Whitney y Kipnis, 1993, p. 58-61), la habilidad del arquitecto fue la de apropiarse de una parte del genio de Mies, tomar el contenido de unos croquis, combinarlos con unos detalles constructivos, refinarlos, y aportar un toque personal, hasta considerarlo “un objeto perfecto”. Johnson y la *Glass House* serían así, a los ojos cínicos de Henry-Russell Hitchcock, “more Mies than Mies!” (Welch, 2000, p. 61). Baste decir que en el MoMA se conservan hasta setenta y nueve esquemas y variaciones del proyecto. Y hay que reconocerle la inteligencia y la picardía en el modo en el que publica la casa en el mencionado artículo de *Architectural Review*.

Quizá el modo de explicar el proyecto no fue más que el modo de adelantarse a lo evidente, hacer una confesión sincera a tiempo y ahorrar problemas. Da lo mismo. No tiene sentido volver a preguntarse si la *Glass House* es original o copia, porque, como el barco de los Argonautas, quizás es ambas cosas al tiempo. Acordemos quizás en que, en vez de producir algo nuevo, refinó la aproximación miesiana según sus referencias y obsesiones. Y es que ¿por qué no fijarse en Mies? ¿por qué no hacerlo, si la casa Farnsworth “es una obra maestra”? Esto es, ¿por qué “reinventar la cuchara”?



**Figura 7.** Fotografia de Arnold Newman de la Glass House de Philip Johnson.

**Figure 7.** Photograph by Arnold Newman of the Glass House by Philip Johnson.

Fuente: *Architectural Review* (1950, p. 156).

En una carta que Johnson dirige a Mies el 4 de junio de 1951 cuando las dos casas ya están terminadas, su actitud es bastante reveladora; dice:

*Querido Mies: Siento que no nos hayamos vuelto a ver desde mi visita a la casa Farnsworth [...] No encuentro palabras para expresarte cómo admiro la arquitectura. Tus soluciones brillantes a los problemas que llevan años ocupándonos son impresionantes. Las uniones entre los perfiles de acero son tan claras, tan bellamente concebidas, que no creo que nadie pueda superar nunca. Está resuelto de una vez y para siempre. La ejecución también me parece maravillosa. Estoy sorprendido de que hayas encontrado operarios capaces de hacerlo tan bien. No puedo decantarme por nada en concreto porque cada cosa está tan bien como la siguiente. Quedo exhausto de imaginar todo el trabajo que has hecho [...] (Gastón, 2005, p. 176).*

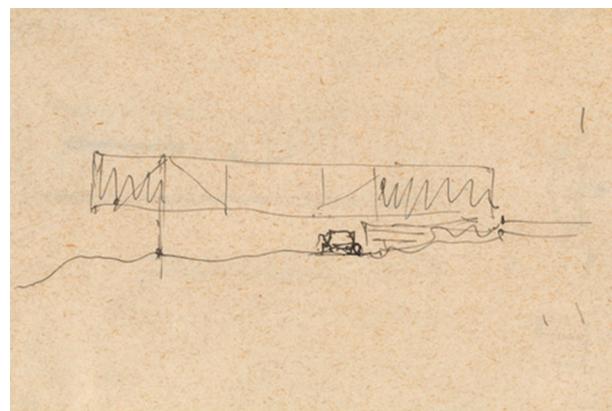
Johnson se apropia de esos mismos problemas “que llevan años ocupándonos” y profesa su admiración por los resultados que considera resueltos “de una vez y para siempre”. Por tanto, ya no es necesario planteárselos, basa –nos propone– con hacerlos nuestros a partir de ahora. Con todo y fervores aparte, también cabría reconocer que la *Glass House* tiene algunas ventajas importantes sobre su inspiradora, como haber sido habitada con mucha más intensidad, aunque fuera los fines de semana –“Tres días, no más, y vuelta a donde está la acción” solía decir Johnson– y por muchos: millonarios, artistas, escritores, arquitectos, estudiantes, faranduleros,... Y no podemos eludir sus momentos de lucimiento. ¿Quién no ha aguantado la respiración ante la bella fotografía de Arnold Newman, esa en la que los reflejos desmaterializan o camuflan la casa? ¿No es aquí donde ambas casas más se parecen porque son la misma promesa moderna de habitar sin límites físicos?



**Figura 8.** Philip Johnson, Robert C. Leonhardt House, Lloyd's Neck, Long Island, New York, 1956. Fotografía Ezra Stoller.

**Figure 8.** Philip Johnson, Robert C. Leonhardt House, Lloyd's Neck, Long Island, New York, 1956. Photograph by Ezra Stoller.

Fuente: Schulze (1994).



**Figura 9.** L. Mies van der Rohe. Croquis para una casa de vidrio en la colina, sin localización (posiblemente Merano, Tirol, Italia), c. 1934.

**Figure 9.** L. Mies van der Rohe. Mountain House Studies, No intended site known (possibly Merano, South Tyrol, Italy), Sketch elevation for “Glass House on a Hillside”, c. 1934.

Fuente: Mies van der Rohe Archive, MoMA 707.1963.

En fin, la lista de referencias con las que Johnson explicaba y dio a conocer el proyecto de la *Glass House* en *Architectural Review* es, con la suficiente perspectiva, francamente inaudita. La amalgama de imágenes y comentarios no podía acabar sino con ironía, o en el fondo con un reconocimiento tácito a que el propio método de

proyecto con el que se trata de vincular cualquier decisión a un precedente conocido también tiene sus limitaciones inherentes: “La cocina la reduce a una simple barra para no encerrar ningún espacio. No tengo ni idea del precedente que seguí en este caso”.

Aunque, ¿por qué no dar por buenos los límites a la labor del arquitecto que proponía Johnson? Y si no, ¿qué otra cosa que “coger trocitos de aquí y de allá” puede ser la espectacular sala de estar que proyecta sobre las magníficas vistas de Long Island Sound en la Robert Leonhardt House que vemos en la fotografía de Ezra Stoller? Y si no, recordemos las palabras que se atribuyen a su alter ego, decía Mies: “It is better to be good than to be original”.

## Referencias

- ADORNO, T.W. 1983. *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 346 p.
- BARTHES, R. 1978. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Kairos, 130 p.
- DREXLER, A. 1949. Architecture Opaque and Transparent: Philip Johnson's Glass and Brick Houses in Connecticut. *Contract Interiors*, 109(3):90-101.
- FRAMPTON, K. 1978. The Glass House Revisited. *Catalogue*, 9:39-59.
- GASTÓN, C. 2005. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 247 p.
- GOTTLIEB, R. 2005. *Forcing the Spring: The Transformation of the American Environmental Movement*. Washington, DC, Island Press, 503 p.
- HAUSER, A. 1961. *Introducción a la historia del arte*. Madrid, Guadarrama, 543 p.
- JOHNSON, P. 1947. *Mies van der Rohe*. New York, The Museum of Modern Art, 207 p.
- JOHNSON, P. 1949. Glass House. *Life Magazine*, Sept., p. 94-96.
- JOHNSON, P. 1950. House at New Canaan Connecticut. *Architectural Review*, CVIII(645):152-159.
- JOHNSON, P. 1965. Whence and Whither: the Processional Element in Architecture. *Perspecta*, 9/10:167-178.  
<http://dx.doi.org/10.2307/1566915>
- JOHNSON, P. 1981. *Philip Johnson: Escritos*. Barcelona, GG, 300 p.
- LAMBERT, P. (ed.). 2001. *Mies in America*. Montreal/New York, Canadian Centres for Architecture/Whitney Museum of American Art, 791 p.
- LEWIS, H.; O'CONNOR, J. 1994. *Philip Johnson: The Architect in His Own Words*. New York, Rizzoli, 200 p.
- PETIT, E. (ed.). 2009. *Philip Johnson: The Constancy of Change*. New Haven/London, Yale University Press, 278 p.
- RODMAN, S. 1957. *Conversations with Artists*. New York, Devin Adair, 234 p.
- ROHE, L.M. van der. 1960. Wohin gehen wir nun? *Bauen und Wohnen*, 15(11):391.
- SCHULZE, F. 1994. *Philip Johnson: Life and Work*. New York, Alfred A. Knopf, 465 p.
- STERN, R.A.M. 1977. The Evolution of Philip Johnson's Glass House, 1947-1948. *Oppositions*, 9:56-67.
- WELCH, F.D. (ed.). 2000. *Philip Johnson & Texas*. Austin, University of Texas Press, 303 p.
- WHITNEY, D.; KIPNIS, J. (eds). 1993. *Philip Johnson: The Glass House*. New York, Pantheon Books, 174 p.

Submetido: 20/08/2013

Aceito: 09/11/2015

Jorge Tárrago Mingo  
Universidad de Navarra  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Campus Universitario s/n  
31080 Pamplona, Navarra, España