

# PLEGAR EL TIEMPO

## LAS TEMPORALIDADES PLURALES DE JOHNSTON MARKLEE

STAN ALLEN



GIUSEPPE TERRAGNI  
CASA DEL FASCIO  
Como, Italy, 1936



COMPLEJO DE ARTE GRAND TRAIANO  
GRAND TRAIANO ART COMPLEX  
Collage  
Grottaferrata, Italy, 2009

### 1. NUEVAS HISTORIAS

*Proseguimos, no progresamos.*  
Gio Ponti

Hay una fotografía llamativa, tomada el cinco de mayo de 1936, que muestra a una enorme multitud reunida en Como, en la que entonces se llamaba Piazza dell'Impero, para oír hablar a Benito Mussolini desde el balcón de la Casa del Fascio de Terragni.<sup>1</sup> Extrapolando decididamente esta imagen de su contexto, Johnston Marklee se han apropiado de esta icónica fotografía para utilizarla como primer plano en el montaje de las viviendas de su proyecto del Complejo de Arte Grand Traiano en Grottaferrata. El montaje es uno más entre la serie de imágenes singulares que manejan. Fotografías canónicas de la arquitectura del siglo XX en las que injertan fragmentos abstractos de su propia obra. Estos montajes, que suelen hacer durante el proceso de diseño, les sirven para contextualizar su práctica y para presentarla en diálogo con el legado moderno. Otros ejemplos de esta serie serían la Casa con Vistas, en Rosario —aquí, con perspectivas interiores recortadas de la Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe, y de la Casa de Cristal, de Philip Johnson—, o los montajes de sus nuevas obras en Los Ángeles —con fotografías históricas de Julius Schulman (las de los proyectos experimentales de las *Case Study Houses*) adaptadas para contextualizarlas, tanto en sus emplazamientos verdaderos como en el marco del espacio mitológico de la California de postguerra—. Johnston Marklee, que prestan atención tanto al contenido como a la forma (en estos montajes trabajan no sólo con edificios canónicos, también con fotografías canónicas) son conscientes de que en esta época de producción supersaturada de imágenes no sólo contemplamos la historia de la arquitectura a través del velo de la representación, también que los propios edificios están condenados a vivir a través de las imágenes y de las reproducciones. Hay en todo ello una compleja red de asociaciones, como si los mecanismos de significación de la arquitectura se hubieran liberado provisionalmente de las amarras del tiempo y del lugar.

Sería tentador entender lo anterior como propio de un juego fácil con la historia de la arquitectura, o de un retorno a las estrategias postmodernas de las citas, pero la arquitectura de Johnston Marklee no es escenográfica. Ellos son constructores comprometidos que elaboran una arquitectura eficiente y tridimensional, que opera tanto en el registro espacial como en el escultural. En estos montajes su propia obra aparece como una abstracción incorpórea, un espacio en blanco que re-encuadra la imagen de referencia que se cita. La preocupación del Movimiento Moderno por el espacio sobre el objeto es una lección esencial que Johnston Marklee han aprendido de sus precursores en el siglo XX, de ahí que en su trabajo sea central la capacidad de la arquitectura para disolver su presencia física y actuar como dispositivo de encuadre. Un examen al material de referencia que manejan revela sus profundas raíces modernas: entre otros, Mies, Terragni o los arquitectos de las *Case Study Houses*. No se da en ellos la ironía postmoderna de distanciarse de los referentes a los que aluden. Estos montajes son un gesto de profundo respeto, y una afirmación de que el legado moderno, incluso un siglo después, es algo que merece la pena mantener.

<sup>1</sup> Gracias a Michelangelo Sabatino por darme esta información.

# FOLDING TIME

## JOHNSTON MARKLEE'S PLURAL TEMPORALITIES

STAN ALLEN



CASA CON VISTAS  
VIEW HOUSE  
Rosario, Argentina. 2009



CASA EN UNA COLINA  
HILL HOUSE  
Pacific Palisades, California, USA. 2004

### 1. NEW HISTORIES

*We proceed, we don't progress.*  
Gio Ponti

There is a striking photograph, taken on the fifth of May, 1936, that depicts an enormous crowd gathered in what was then called Piazza dell'Impero, to hear Benito Mussolini speaking from the balcony of Terragni's Casa del Fascio in Como.<sup>1</sup> Forcefully distancing image from context, Johnston Marklee have appropriated this iconic photograph as the foreground for an abstracted cut-out of their Stack House in the Grand Traiano Art Complex, Grottaferrata. The resulting montage is one in a series of distinctive images that involve abstracted fragments of their own work grafted into canonical 20<sup>th</sup> century architectural photographs. Usually executed over the course of the design process, these montages serve to situate their practice in a complex dialogue with the modernist legacy. Other versions include the View House in Rosario framing interior perspectives of both Philip Johnston's Glass House and Mies van der Rohe's Farnsworth House, or the historic photographs of Julius Schulman repurposed to situate Johnston Marklee's new buildings simultaneously in their actual Los Angeles sites and at the same time in the mythological space of post-war California and the Case Study Houses experiments. Johnston Marklee are attentive to both content and form: these are not only canonical buildings, they are canonical photographs. They recognize that in this era of super-saturated image production, not only do we view architectural history through the veil of representation, buildings themselves are fated to live through images and reproductions. There is a complex web of associations here, as if architecture's signifying mechanisms have become temporarily unmoored from time and place.

It would be tempting to see this as a facile play with architectural history, or a return to post-modernist strategies of quotation. But theirs is not a scenographic architecture: Johnston Marklee are dedicated builders who have crafted a fully realized, three-dimensional architecture that works in the spatial and sculptural register. In these montages, their own work appears as a disembodied abstraction, blank space re-framing the image in question. Modernism's preoccupation with space over object is a key lesson Johnston Marklee have learned from their 20<sup>th</sup> century precursors, and architecture's capacity to dissolve its physical presence and act as a framing device is central to their practice. A scan of their source material reveals deep modernist roots: Mies, Terragni or the Case Study architects, among others. There is no post-modernist irony to distance Johnston Marklee from their source materials. These montages are a gesture of deep respect, and an affirmation that the modernist legacy, even a full century on, is something worth upholding.

<sup>1</sup> Thanks to Michelangelo Sabatino for providing this information.



JOHN BALDASARRI  
*Crowds with Shape of Reason Missing*, 1984  
(Version from 2012 print series published by Mixografía, LA)



ED RUSCHA  
*Make New History*, 2009

Johnston Marklee son plenamente conscientes del desafío que supone reutilizar estas fuentes altamente explosivas. Los montajes evocan una compleja cadena de referencias —el fascismo italiano, la California de postguerra, los sueños utópicos de Superstudio— pero, al mismo tiempo, vacían de contenido esas referencias, las hacen perder su anterior significado. Al reemplazar la imagen de la sede del Partido Fascista del pasado siglo por la de la vivienda colectiva del presente, sugieren, de inmediato, que para nosotros los significados originales de esta fotografía se han perdido, pero también, que existen otras múltiples lecturas posibles de la arquitectura de Terragni que refuerzan su autonomía. Por ejemplo, el montaje de Grottaferrata recuerda también otra serie de obras hecha por el artista de Los Ángeles John Baldessari, desde 1984, y titulada *Crowds with Shape of Reason Missing* —fotografías retocadas de una serie de fotogramas recuperados, en los que él tapó con pintura el foco de atención de la muchedumbre—, obras que Johnston Marklee, con su profundo conocimiento del arte contemporáneo, seguramente conocen. (O, para el caso, el libro de Ed Ruscha *Make New History* que inspiró el título de la pasada Bienal de Chicago comisariada por Johnston Marklee: un grueso volumen encuadernado de páginas en blanco). En todos estos ejemplos, el espacio en blanco anima al espectador a proyectar nuevos significados sobre un espacio enigmático.

Este complejo juego de referencias es plenamente consecuente con lo que Johnston Marklee han denominado "una arquitectura de aproximación". "Más que una forma de resistencia", escriben, "la arquitectura necesita hoy una forma de asimilación, que concilie el abismo entre lo genérico y lo específico, entre el espacio global y el local. En lugar de un enfoque de subordinación descendente, la arquitectura necesita hoy una estrategia de integración ascendente".<sup>2</sup> Reconocen que trabajan en un mundo al que la globalización y las nuevas tecnologías han puesto patas arriba. Un mundo en muchos aspectos más complejo —o, como mínimo, con menos certezas— que el mundo al que se enfrentaban los arquitectos del Movimiento Moderno a principios del siglo XX. El montaje, que en algún momento estuvo asociado a estrategias de disyunción y extrañamiento, se convierte ahora en un eficiente juego de afiliaciones y 'aproximaciones' flexibles, que Johnston Marklee describen como una estrategia de 'desradicalización radical'.

Para el montaje del proyecto de la Casa Bóveda, se hace uso de otra referencia, enmarcada entre las características bóvedas de la casa: la de una imagen del actor Michel Piccoli en la azotea de la *Casa Malaparte* de Adalberto Libera, tomada de la película de Jean-Luc Godard *Le Mépris* (*El desprecio*), descrita por su autor como "una película tradicional nueva". Godard, que fue guionista y crítico cinematográfico antes que director de cine, es famoso por su profundo conocimiento de la historia del cine, y también, por las intrincadas referencias que emplea de otras películas, directores o del propio medio, que él incorpora a sus obras. (*El desprecio*, por ejemplo, incluye un largo cameo del director Fritz Lang; aquél en el que pronuncia la famosa frase "el *Cinemascope* sólo es bueno para las serpientes y los funerales"). En las películas de Godard, se deja sentir el profundo respeto de este director por la historia del medio y su convicción de que toda obra nueva vive en permanente diálogo con el pasado cinematográfico. En todo caso, pese a que su cine abunde en referencias, Godard siempre sigue el mandamiento moderno de "hacer algo nuevo", nunca cae en la parodia ni en la imitación directa. Al igual que Godard, Johnston Marklee se adhieren a esa conversación inacabada, en su caso, con el pasado arquitectónico. Su amplio conocimiento de la historia de la disciplina no les supone una limitación a la hora de la invención, al contrario, les sirve más bien de trampolín. Por eso, es propio de su forma de pensar que cuando, por ejemplo, hubieron de enfrentarse con el encargo de tener que proyectar una casa en la playa buscaran la villa moderna junto al mar más icónica posible: la casa de Libera para Malaparte. Un precedente cuyo peso en absoluto les abrumó, pues en modo alguno se incorporó literalmente, aunque tenga relación con el concepto que subyace en el proyecto.

Dentro del abanico de obras de Johnston Marklee, la Casa Bóveda ocupa un lugar destacado. Debido en parte a los retrasos que se sucedieron entre el proyecto y su construcción la casa está a caballo entre sus primeros trabajos (centrados en viviendas unifamiliares) y los encargos más recientes, institucionales y de mayor escala. Y en muchos aspectos, resume los intereses de su obra residencial: formas plásticas compactas, volúmenes blancos abstractos, muy controlados, y una arquitectura de fuerte presencia en el lugar. Esta casa cumple y, al mismo tiempo, supera las expectativas. Posee cierta ambigüedad, tanto de escala como de forma, que le confiere autoridad, pese a ser relativamente pequeña. Se ajusta a mucho de lo que se espera de un emplazamiento en primera línea de playa (estar abierto a las vistas al océano) pero aun así, tiene un carácter algo extraño. El volumen flotante que la define, que parece levitar sutilmente, le confiere una cierta provisionalidad, que está en desacuerdo con el manejo certero de la masa. La diferenciación poco nítida entre interior y exterior es algo previsible en la arquitectura del Sur de California, aunque Johnston Marklee lo logren de una forma inesperada al uniformar el tratamiento de las superficies (sin hacer distinciones entre la envolvente exterior y el acabado interior) difuminando así las fronteras entre interior y exterior. Algo también clave para su estrategia en cuanto a los detalles, donde las ventanas se leen como cortes (los marcos se han suprimido), pues para Johnston Marklee la ventana es una ausencia puntual del muro.

<sup>2</sup> 2G N.67 Johnston Marklee, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, pp. 166-167.



JEAN-LUC GODARD  
*Le Mepris*, 1963  
 (filmed at Villa Malaparte,  
 Adalberto Libera, 1938)



CASA BÓVEDA  
 VAULT HOUSE  
 Oxnard, California, USA. 2013

Johnston Marklee are fully aware of the stakes involved in re-using these highly charged sources. The montages evoke a complex chain of references (Italian Fascism, Post-war California, the utopian dreams of Superstudio) at the same time as they flatten and empty out their previous content. In replacing the image of a Fascist Party headquarters from the last century with that of collective housing in the present, they are suggesting at once that the original meanings of the photograph are lost to us, and at the same time they are underscoring the autonomy of Terragni's architecture and multiplying potential readings. The Grottaferrata montage, for example, also recalls a series of works by John Baldassarri from 1984 entitled "Crowds with Shape of Reason Missing." In these altered photographs, the Los Angeles artist has painted out the crowd's focus in a series of found film stills – works that Johnston Marklee, with their deep knowledge of contemporary art would surely have known. (Or for that matter, the Ed Ruscha book *Make New History* that served as inspiration for the title of the recent Chicago Biennial curated by Johnston Marklee: a thick bound book of blank pages.) In all these cases, the blankness encourages the viewer to project new meanings into an enigmatic space.

This complex play of sources is completely consistent with what Johnston Marklee have termed "an architecture of *approximation*:" "Rather than a form of resistance," they write, "architecture today needs a form of assimilation to reconcile the chasm between the generic and the specific, between global and local space. Instead of a top-down approach of subordination, architecture today needs a bottom-up strategy of integration."<sup>2</sup> They recognize that they are practicing in a world that has been turned upside down by globalism and new technologies, a world in many ways more complex (or at least less certain) than the one faced by the modernists of the early twentieth century. Montage, once associated with strategies of disjunction and defamiliarization, now plays out in a seamless game of loose affiliations and 'approximations', which Johnston Marklee elsewhere describe as a strategy of radical deradicalization'.

In the case of the Vault House montage, another reference is layered in: framed by the house's characteristic vaults is the actor Michel Piccoli, filmed on the rooftop terrace of Adalberto Libera's *Casa Malaparte* from Jean-Luc Godard's *Le Mepris* (*Contempt*), described by its author as a "new traditional film." Godard, who was an active writer and critic before he began making films, is famous for his deep knowledge of cinema, and for the intricate references to other films, directors or the medium itself embedded in his own work. (*Contempt* for example includes an extended cameo role for director Fritz Lang, who delivers the famous line that "*Cinemascope* is only good for snakes and funerals") In Godard's films, you sense both a deep respect for the history of the medium as well as his conviction that any new work exists in a complex conversation with cinema's past. At the same time, however liberally Godard quotes, he always follows the modernist injunction to 'make it new.' He never falls into parody or direct imitation. Like Godard, Johnston Marklee embrace this open-ended conversation. Their extensive knowledge of the history of their discipline is not a constraint but rather a springboard for invention. It is characteristic of their thinking that when faced with a commission for a house by the sea they search out the most iconic modern seaside villa: Libera's house for Malaparte. They are untroubled by the weight of this precedent, and while it informs the concept of the Vault House, it is by no means literally incorporated.

Within Johnston Marklee's unfolding oeuvre, the Vault House has an important place. Due in part to a delay between design and construction, it straddles the period of their earlier work (focused on single family houses), and more recent work that engages larger-scale, institutional commissions. In many ways it sums up the preoccupations of their residential work: compact plastic form, highly controlled abstract white volumes, and a strong presence imposed on the site. It is a building that simultaneously meets and exceeds expectations. There is an ambiguity of both scale and shape, giving it an authoritative presence for a relatively small house. It conforms to many of the expectations of a beachfront site, opening to the view of the ocean, yet it has a slightly alien character. The floating volume, which feels gently levitated, gives it a slightly provisional quality that is at odds with the confident handling of mass. The blurring of inside and outside is something that we have come to expect in Southern California architecture, but Johnston Marklee accomplish this in an unexpected way. It is the consistency of surface treatment, making no distinction between exterior envelope and interior finish, that blurs the boundary between interior and exterior. This is also the key to their detailing strategy, where windows read as cuts, and frames are suppressed. For Johnston Marklee, the window is a localized absence of the wall.

<sup>2</sup> 2G N.67 *Johnston Marklee*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, p. 166-67.



IRVING GILL  
WALTER L. DODGE HOUSE  
West Hollywood,  
California, USA, 1916

IRVING GILL  
LA JOLLA WOMEN'S CLUB  
La Jolla, California, USA, 1914



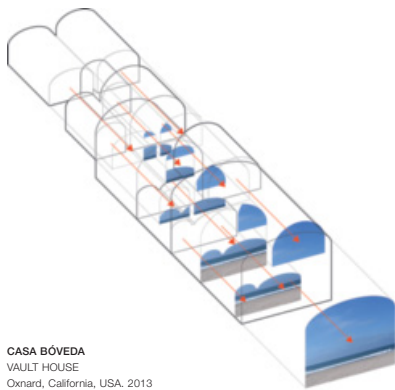
En obras anteriores de Johnston Marklee —en la Casa con Vistas, o la Casa en una Colina, por ejemplo— la singularidad del gesto formal hace que el objeto sea inmediatamente inteligible. Algo distinto ocurre con la Casa Bóveda, con el proyecto del Grand Traiano, o incluso, a pesar de su carácter discreto, como de objeto, con la Casa Redonda. En éstas, hay un juego más explícito entre las partes y el todo —las viviendas en Gran Traiano son un montaje de piezas; y la Casa Bóveda y la Casa Redonda tienen su primitiva geometría mermada por otra geometría impuesta desde fuera—, que da como resultado objetos que no pueden ser fácilmente explorados, ni descodificados. Y hay algo más a tener en cuenta aquí, que señala un giro respecto al trabajo de la generación anterior. Su trabajo, pese a su sofisticación, se distancia conscientemente de la trayectoria formalista que parte desde Rudolf Wittkower y Colin Rowe hasta Peter Eisenman, llegando incluso hasta Preston Scott Cohen, contemporáneo suyo. Su metodología de diseño, y el efecto formal resultante, podría describirse como 'plástico' frente a 'geométrico'. Es decir, no trabajan con geometrías proyectivas, ni con matrices proporcionales abstractas, algo que llevaría a entender la obra construida como memoria de un sistema geométrico ausente. No están interesados en la lógica del trazado, ni en el índice. Por el contrario, trabajan con la forma como podría hacerlo un escultor, como si la forma ya fuera material, algo con masa y peso que pudiera tallarse y modelarse. La Casa Bóveda podría ser el ejemplo más cabal de este sistema: su tallado virtual daría cuenta de cada aspecto de la casa, desde el bastidor, que eleva la casa por encima de la playa, hasta las bóvedas invertidas, que generan los lucernarios y el perfil almenado de las secciones. El gesto primario, el de una serie escalonada de bóvedas que conducen la luz y las vistas hasta lo más profundo de la casa, va ganando en intensidad y complejidad conforme las intersecciones de las múltiples bóvedas de arista van generando patios y estancias con ejes oblicuos, haciendo que la mirada se dirija no sólo hacia el océano sino también hacia los lados y hacia arriba. Hay un sutil contextualismo en la Casa Bóveda (más Irving Gill que Frank Gehry) como si Johnston Marklee necesitaran saltar sobre sus inmediatos predecesores y entroncar con las raíces más profundas del Sur de California.

Al igual que otros contemporáneos suyos, como Aires Mateus o Valerio Olgiati, su arquitectura admite referencias figurativas, aunque las mantenga a distancia gracias a la abstracción de su lenguaje formal. Esta abstracción formal ofrece en parte una pista sobre el modo en que Johnston Marklee manejan los materiales: no les interesa tanto su cualidad táctil o fenomenológica sino más bien sus propiedades visuales y formales. Por ejemplo, el exterior de hormigón de la Casa con Vistas habla del potencial escultórico de un medio líquido, mientras la yuxtaposición de hormigón y enlucido en la Casa Porche alude al carácter complementario de dos materiales de composición similar pero expresión distinta—. La obra de Johnston Marklee encaja sutilmente entre la abstracción y la figuración, ya que ni insiste en una lectura minimalista, reductora, ni cede ante una obvia arquitectura de citas. Para ellos, la abstracción ya no conllevaría más una carga moralista. En vez de ello aludiría a esa distinción que señalaba Reyner Banham entre Adolf Loos e Irving Gill: "Mientras que las superficies y formas escuetas de Loos son con frecuencia meras declaraciones negativas de rebelión e indignación, las de Gill son calladamente afirmativas: una moralidad positiva, no sustractiva".<sup>3</sup>

Edoardo Persico, amigo y coetáneo de Gio Ponti, escribió una vez que "Gio Ponti es el inventor aislado, para quien la historia del arte no supone una progresión sino una sucesión de diversidades".<sup>4</sup> Esta caracterización suena también cierta para Johnston Marklee. Sospecho que estarían de acuerdo con Ponti y Persico en que no hay nada parecido al progreso en el trabajo cultural, sólo progresión: una cosa después de otra (una suerte de 'sucesión de diversidades'). Pero lo que ha cambiado hoy es que ellos ya no son inventores aislados, su trabajo está inmerso en una conversación en el espacio y en el tiempo. Sus proyectos hablan de la memoria de las obras del pasado y de un legado histórico compartido, pero también, simultáneamente, hablan del trabajo de sus colegas y contemporáneos, en Tokio, Zúrich, Berlín o Bruselas. La idea moderna de la historia como una narrativa de progreso desplegada ya no tiene sentido. Johnston Marklee tratan de escribir nuevas historias —que vayan más allá tanto del rechazo moderno de la historia como del restablecimiento postmoderno de la historia— para encontrar alternativas viables para el presente.

<sup>3</sup> Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Londres, Penguin Books, 1971, p. 61 [Ed. cast.: Los Ángeles. La arquitectura de cuatro ecologías, Barcelona, Puente Editores, 2016].

<sup>4</sup> Lisa Licitra Ponti, *Gio Ponti: Gio Ponti: The Collected Works*, Cambridge, MIT Press, 1990, p. 17.



CASA BÓVEDA  
VAULT HOUSE  
Oxnard, California, USA, 2013



In Johnston Marklee's earlier work – the View House or the Hill House for example – there is a singularity to the formal gesture that makes the object immediately accessible. Something different is happening with the Vault House, the Stack House or even, despite its discreet object-like character, the Round House. There is a more explicit play of part to whole: the Stack House is an assemblage of parts, and in the Vault House and the Round House, there is a preexisting geometric primitive that has been eroded by another geometry imposed from outside. The result is an object that cannot be easily scanned, or simply decoded. There is something else at work here that marks a shift from the work of an earlier generation. Johnston Marklee, in spite of their formal sophistication, consciously distance themselves from the formalist trajectory that runs from Rudolf Wittkower through Colin Rowe to Peter Eisenman (and extends to a contemporary such as Preston Scott Cohen). Their design methodology, and the resulting formal effect, could be described as 'plastic' as opposed to 'geometric.' That is to say, they are not working with projective geometries or abstract proportional scaffolds, which would tend to understand the built work as a registration of an absent geometric system. They are uninterested in the logic of the trace, or the index. Instead they work, as a sculptor might, with form as if it is *already* material – something with mass and weight, that can be carved and molded. The Vault House may be the most perfect example of this system: the virtual carving informs every aspect of the house, from the undercarriage that lifts the house off the beach to the inverted vaults that create skylights and a crenellated profile. The primary gesture – a staggered series of vaults that bring light and view deep into the house – is made richer and more complicated by the intersections of the multiple cross vaults that create courtyards and living spaces with oblique axes, directing the gaze not only towards the ocean but upwards and sideways as well. There is a subtle contextualism to the Vault House, more Irving Gill than Frank Gehry, as if Johnston Marklee need to jump over their immediate predecessors and find deeper Southern California roots.

Like a number of their contemporaries – Aires Mateus, or Valerio Ogliati, for example – their architecture admits figurative references, but keeps them at arm's length through the abstraction of the formal language. This is in part a clue to the way in which Johnston Marklee handle materials: they are not interested in the tactile or phenomenological quality of materials but rather their visual and formal properties. The concrete exterior of the View House, for example, is about the sculptural potential of a liquid medium, while the juxtaposition of concrete and plaster in the Porch House calls attention to the complementary character of two materials that are similar in composition but distinct in expression. Johnston Marklee's work occupies a subtle middle ground between abstraction and figuration, neither insisting on a reductive, minimalist reading nor giving into an obvious architecture of quotation. Abstraction, for them, no longer carries with it a moralist charge; it recalls instead Reyner Banham's distinction between Adolf Loos and Irving Gill: "whereas the bald surfaces and forms of Loos are so often merely negative protestations of revolt and disgust, those of Gill are quietly affirmative: a positive morality and not a subtractive one."<sup>3</sup>

Gio Ponti's friend and contemporary Edoardo Persico once wrote that "Gio Ponti is the isolated inventor for whom the history of art is not a progression but a succession of diversities."<sup>4</sup> It's a characterization that rings true for Johnston Marklee. They would, I suspect, agree with Ponti and Persico that, in cultural work, there is no such thing as progress, only progression: one thing after another, a 'succession of diversities'. But what has changed today is that they are no longer isolated inventors. Their work is engaged in a conversation across space as well as time: these projects speak simultaneously to the memory of past work and a shared historical legacy, but also to the work of peers and contemporaries in Tokyo, Zurich, Berlin or Brussels. The modernist idea of history as an unfolding narrative of progress no longer makes sense; Johnston Marklee are looking to write new histories, going beyond *both* the modernist refusal of history and the post-modern recovery of history to find viable alternatives in the present.

<sup>3</sup> Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (London, Penguin Books, 1971) p. 61.

<sup>4</sup> Lisa Licita Ponti, *Gio Ponti: The Collected Works* (Cambridge, MIT Press, 1990) p. 17.

## 2. APRENDER DEL MUNDO DEL ARTE

*Cuando haces algo exactamente mal, siempre descubres algo.*  
Andy Warhol

La famosa definición de belleza de Leon Battista Alberti como "esa razonable armonía entre todas las partes de un cuerpo, de modo que nada puede ser añadido, eliminado o cambiado si no es para peor", describe un sentido clásico de lo correcto, o de lo adecuado, donde todo tiene su lugar. La arquitectura moderna introdujo formas y materiales radicalmente nuevos, pero como señaló Colin Rowe, siguió gobernada por las normas de la composición clásica: un contrapunto equilibrado y dinámico en lugar de una simetría bilateral, pero aún así regido todavía por un orden geométrico subyacente. Por su parte, el deconstructivismo, en su intento por perturbar en la modernidad tardía el espectro persistente del clasicismo, intensificó el juego de la fragmentación y la disyunción para reventar de una vez por todas las censuras del orden clásico. Pero ese impulso radical de romper adrede el orden existente comportaba un doble problema: reconocer tácitamente el poder de ese orden y asumir que se juega con las mismas reglas —en muchos aspectos, las complejas composiciones del deconstructivismo siguieron funcionando según la lógica de la composición albertiana, la de que "nada puede ser añadido, eliminado o cambiado si no es para peor"—. En una disciplina como la arquitectura que depende de la estabilidad estructural para su propia existencia, la inestabilidad o lo incompleto sólo pueden servir como metáfora. Y, aunque los protocolos del diseño digital hayan permitido un giro hacia la fluidez y la continuidad, la aspiración hacia la complejidad formal se mantiene vigente, firme, indiscutible como la etiqueta de la ambición progresista.

Johnston Marklee, por contra, evitan adoptar tal actitud agresiva y conflictiva. A cambio, cultivan intencionadamente en su obra un cierto grado de torpeza, una voluntad de permitir el error y la imperfección. Asumiendo la futilidad del diseño concebido como una batalla permanente, prefieren desacelerar y desviarse. Como Warhol, reconocen el valor de conseguir que algo sea 'exactamente equivocado'. Warhol nunca atacó las convenciones directamente; las aceptó siempre como punto de partida para desde esa base desviarse en mil direcciones originales. Johnston Marklee han aprendido muchas cosas del mundo del arte, pero la principal de ellas es su escepticismo ante la obsesión de la arquitectura por la novedad y la complejidad. Demasiado a menudo la radicalidad en la arquitectura se asocia a una idea de creciente complejidad —dificultad y complejidad formal son los indicadores obvios de la ambición de vanguardia—, pero Johnston Marklee saben muy bien que esa complejidad creciente sólo puede conducir a un callejón sin salida (en una entrevista reciente hablaban de liberarse de la 'tiranía de lo nuevo'). Ser radical, en el sentido obvio de pretender una expresión o una complejidad formal tajante, o intransigente, como un fin en sí mismo, simplemente no forma parte de su agenda. El enfoque que ellos han adoptado es más sutil —emulando sigilosamente la astuta re-elaboración que hacía Warhol del discurso dominante—, es lo que ellos llaman 'des-radicalización', o la táctica del 'Caballo de Troya'.

Al evocar el aforismo de Warhol, también es importante prestar suma atención al lenguaje: no se trata tanto del error y de la imperfección como de la precisión por conseguir que algo sea *exactamente* equivocado. Es fácil pensar en Warhol como un artista sin rumbo fijo, que elige y combina hallazgos al azar, pero Warhol fue un artesano exigente que siempre lo controlaba todo. Y eso es algo que han entendido muy bien otros artistas, desde Bruce Nauman a John Baldessari, o desde Mike Kelley a Paul McCarthy, e innumerables artistas más jóvenes. Hay fracasos interesantes, y fracasos que carecen de interés. Hay errores aburridos que son fruto de una simple falta de claridad, de un descuido, de la pereza intelectual o de la falta de atención, incluso de querer esforzarse demasiado. Aceptar la imperfección nada tiene que ver con la falta de acabado o la ausencia de control; tiene que ver con la *inmediatez*, con dejar estratégicamente sin resolver ciertos temas, incluso con reconocer un feliz accidente o con saber cuándo parar. Y esto es algo que diferencia, creo, a Johnston Marklee de arquitectos como SANAA, con quienes su obra tiene un parecido superficial —en la obra de SANAA la imperfección ha sido refinada; en cambio, Johnston Marklee asumen un enfoque más pragmático, norteamericano, donde es una imperfección negociada la que de hecho se acepta—. En la obra de Johnston Marklee los valores modernos de la precisión y la exactitud conviven junto a un juego de alusiones, citas o sustituciones que permiten que la obra se muestre abierta a múltiples interpretaciones.

La producción contemporánea en el mundo del arte es extremadamente ecléctica (mucho más que en el mundo de la arquitectura) y abarca desde la abstracción minimalista hasta la figuración atmosférica, desde la fotografía, la instalación o el vídeo, hasta la artesanía y la *performance*. La idea tradicional de que un artista tenga que hacer uso de un soporte específico para con ello conseguir dar coherencia interna a su obra, es obsoleta, y está al alcance de cualquiera. Por contra, Johnston Marklee han desarrollado una obra de gran coherencia y, pese a su amplio conocimiento del mundo del arte, sin necesidad de caer en la trampa de una fácil interdisciplinariedad. Antes bien, su obra está profundamente arraigada en la disciplina, y trata una serie de temas que tienen una clara genealogía arquitectónica. Incluso diría que respetan demasiado el trabajo de sus amigos artistas como para plantearse invadir su territorio. Están convencidos de que la mejor forma de abordar los intereses compartidos por el arte y la arquitectura es trabajar (lo mejor posible) desde dentro de la propia disciplina, traduciendo las lecciones de la práctica artística al ámbito de su propio conocimiento. Pero también porque ellos son conscientes de que sus esfuerzos siempre se entenderían como poco originales, de segunda mano. Su apuesta es que la práctica profesional convencional (con su pesado aparato de clientes, códigos, presupuestos y restricciones) pueda ser todavía una práctica cultural fructífera capaz de engranar ideas e historia.

## 2. LEARNING FROM THE ART WORLD

*When you do something exactly wrong, you always turn up something.*  
Andy Warhol

Leon Battista Alberti's famous definition of beauty as "*that reasoned harmony of all the parts within a body, so that nothing may be added, taken away, or altered, but for the worse*" describes a classical sense of rightness, or fit, in which everything has its place. Modern architecture introduced radical new forms and materials, but, as Colin Rowe has pointed out, it was still governed by the norms of classical composition: in place of bilateral symmetry, a push-pull balance and dynamic counterpoint, still governed by an underlying geometric order. Seeking to disrupt late-modernism's lingering ghost of classicism, deconstructivism escalated the game of fragmentation and disjunction to explode once and for all the strictures of classical order. But this is the double bind of the radical impulse: to consciously break the existing order is to tacitly acknowledge its power; you are playing by the same rules. In many ways, the complex compositions of deconstructivism still functioned according to an Albertian logic of composition in "which nothing may be added, taken away, or altered, but for the worse." In a discipline that depends on structural stability for its very existence, instability or incompleteness could only ever function as metaphor. And while digital design protocols enabled a turn towards smoothness and continuity, the aspiration toward formal complexity has remained firmly in place, unquestioned as the marker of progressive ambition.

Johnston Marklee, by contrast, avoid such an aggressive, adversarial stance. Instead, they intentionally cultivate a certain degree of awkwardness in their work – a willingness to let error and imperfection stand. Understanding the futility of design conceived as an ongoing battle, they de-escalate, and swerve. And like Warhol, they recognize the value of getting it 'exactly wrong'. Warhol never attacked convention directly; he always accepted convention as a starting point and, from that base, detoured in infinitely original directions. Johnston Marklee have learned many things from the art world, but chief among them is a skepticism toward architecture's preoccupation with novelty and complexity. Too often, radicality in architecture is wedded to an idea of increasing complexity. Difficulty and formal complication are the obvious signifiers of cutting-edge ambition. But Johnston Marklee know very well that escalating complexity can only lead to an impasse, and in a recent interview they have spoken of breaking free of the 'tyranny of the new'. To be radical in the obvious sense of agitated personal expression, or formal complexity as an end in itself, is simply not part of their agenda. They have embraced a more subtle approach, emulating Warhol's canny re-working of the dominant discourse through stealth: what Johnston and Marklee have elsewhere referred to as 'deradicalization', or a 'Trojan Horse' approach.

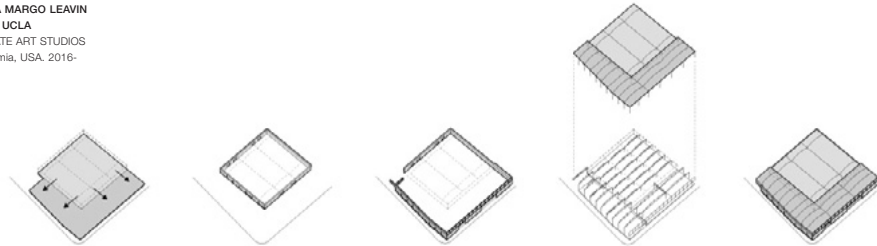
In evoking Warhol's aphorism, it also is important to pay close attention to the language: it's not so much about error and imperfection as it is the precision of getting it *exactly* wrong. It's easy to think of Warhol as a casual artist, randomly picking up and combining found motifs; but Warhol was an exacting craftsman and always in control. And this is something that artists from Bruce Nauman to John Baldassarri, from Mike Kelly to Paul McCarthy and countless younger artists have understood very well. There are interesting failures and uninteresting failures. There are boring errors that result from a simple lack of clarity, from oversight, intellectual laziness or lack of attention (or from trying too hard). Embracing imperfection is not about the lack of finish or control; it's about *immediacy*, strategically leaving certain issues unresolved. It's about recognizing the happy accident and knowing when to stop. This is something that I believe differentiates Johnston Marklee from architects such as SANAA, to whom their work has a superficial resemblance. In SANAA's work, imperfection has been refined out; Johnston Marklee embrace a more pragmatic, American approach in which a negotiated imperfection is accepted in a matter-of-fact way. In Johnston Marklee's work modernist values of precision and exactitude coexist with a game of substitution, allusion and citation that keeps the work open to multiple interpretations.

Contemporary production in the art world is wildly eclectic – far more so than the architecture world – ranging from minimalist abstraction to atmospheric figuration, from photography, to installation and video, to craft and performance. The traditional idea of medium specificity, and with it the necessity for the internal consistency of an artist's body of work, are all obsolete and up for grabs. Johnston Marklee, by contrast, have developed a body of work that exhibits a strong internal coherence, and, despite their extensive knowledge of the art world, never falls into the trap of an easy interdisciplinarity. Their work is instead deeply embedded in the discipline, working through a series of issues that have a clear architectural genealogy. On the one hand, I would say that they respect the work of their artist friends too much to consider appropriating their territory: they know that their efforts would always be derivative and second-hand. But they are also convinced that the best way to address the shared concerns of art and architecture is work within their own discipline at the highest level possible – to translate the lessons of art practices into the terms of their own expertise. Their wager is that conventional professional practice, with its ponderous apparatus of clients, codes, budgets and site constraints can still be a fruitful cultural practice, capable of engaging ideas and history.





ESTUDIOS PARA LA ESCUELA MARGO LEAVIN  
DE POSTGRADO EN ARTE DE UCLA  
UCLA MARGO LEAVIN GRADUATE ART STUDIOS  
Culver City, Los Angeles, California, USA. 2016-



De modo que no debería sorprender que cuando afrontan el encargo de proyectar los Estudios para la Escuela Margo Leavin de Postgrado en Arte de UCLA, recuperen el juego formal abstracto propio de su obra doméstica y proyecten un edificio que destaque las vertientes constructivas y urbanas. Es más, en ese cambio desde las viviendas unifamiliares (el tradicional laboratorio de la experimentación formal) al de los programas de edificios institucionales, más complejos, las apuestas son más elevadas, empiezan a destacar los temas políticos, sociales y culturales. El proyecto de los Estudios para graduados de UCLA pone en práctica dos métodos de construcción característicos de Los Ángeles: la viga de acero triangulado y el hormigón prefabricado *tilt-up*, ambos omnipresentes en la estructura urbana poco densa de la ciudad y, a menudo, asociados con construcciones anónimas como almacenes, o centros comerciales o de distribución. Sin embargo, en este subrayado de la técnica constructiva —que supone un punto de partida en la obra de Johnston Marklee, porque ellos han tendido a enmascarar los aspectos concretos de la construcción en sus obras de menor escala— también hay sesgos sutiles que relacionan este pragmático echar mano de la técnica vernácula con la lógica formal desplegada en el conjunto de su obra anterior. Por ejemplo, las superficies de las losas *tilt-up*, encofradas con una textura rítmica semicircular, recuerdan el perfil abovedado de las cubiertas de cuerda y arco. Las estrías verticales, a su vez, disimulan el montaje por partes, potenciando el que el exterior se funda en un todo arquitectónico unificado. El repetir de forma serial las cerchas de cubierta favorece el que el esquema general domine sobre cualquier elemento singular, de nuevo, reforzando el todo sobre el ensamblaje de las partes.

La meditada respuesta al contexto urbano de los Estudios para graduados de UCLA, y el papel fundamental que desempeña el edificio existente para desencadenar la nueva composición, hacen que este proyecto se diferencie aún más de otros anteriores suyos. En este proyecto, que dentro de la obra de Johnston Marklee está inusualmente orientado por el contexto, se trabaja sobre un lienzo más amplio, de ahí que su estrategia habitual de utilizar el edificio como un dispositivo enmarcado se invierta, dando como resultado el que el edificio mire hacia dentro —que enmarque los eventos y las actividades que tienen lugar en su interior—, y genere un enclave urbano denso dentro del tejido urbano disperso de West Los Angeles.



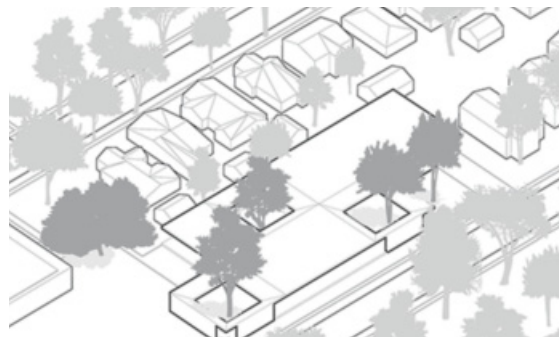
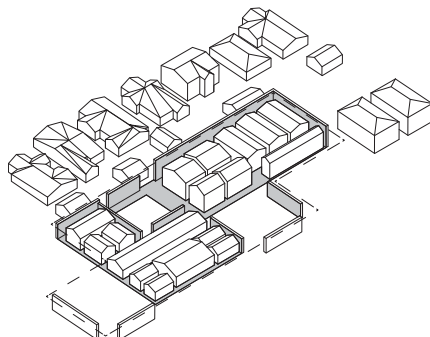
INSTITUTO MENIL DE DIBUJO  
MENIL DRAWING INSTITUTE  
Houston, Texas, USA. 2018

El contexto juega también un papel importante en el recién terminado Instituto Menil de Dibujo de Houston. La Fundación De Menil es un conjunto disperso de terrenos y edificios pertenecientes a la universidad que habita con holgura en el urbanismo tipo campus de Houston. En este contexto, los vacíos son tan importantes como los llenos, y Johnston Marklee han hecho del sistema de vacíos la temática de su proyecto. La planta está organizada en torno a una serie de patios que introducen de forma directa la luz y la naturaleza dentro del edificio. Y se articula en forma de estera, algo que, en un espacio donde intervienen necesariamente la secuencia y el ir de un lugar a otro de forma ordenada (como es el de una galería de arte) permite múltiples itinerarios. En su obra anterior, Johnston Marklee han desarrollado un lenguaje característico basado en muros y cubiertas ensanchados, y en una sintaxis de moldeado y tallado en donde el vacío y el lleno tienen la misma plasticidad. Un lenguaje perfectamente adecuado para materializarse mediante un entramado ligero de madera, tableros de yeso y escayola, en el que los lucernarios y los cortes radicales subrayan el espesor de la envolvente, que también sirve para alojar las instalaciones. Esta mezcla de procedimientos constructivos propios del Sur de California, pragmatismo atento y sofisticación formal se ha convertido en una fórmula fiable para Johnston Marklee, quienes demuestran su inteligencia al no intentar, simplemente, aumentar la escala cuando encaran las exigencias constructivas y programáticas más complejas que conllevan los proyectos institucionales. En lugar de eso, aceptan las limitaciones de trabajar con superficies más finas, más planas que dan lugar al plegarse a pirámides invertidas poco profundas. Johnston Marklee comprendieron perfectamente que podían crear un efecto volumétrico similar mediante una serie de planos plegados que permitiría, al mismo tiempo, una experiencia espacial más expansiva. De modo que, al igual que en UCLA, se acepta con pragmatismo el uso de unas técnicas constructivas no familiares que se reelaboran cuidadosamente para conseguir el efecto formal deseado. Y también en ambos proyectos, que son lugares para exponer y generar arte, el papel principal del edificio es anticipar y enmarcar la vida que se despliega en su interior. En ellos, el arte y la arquitectura dialogan, sin que ninguna de las dos disciplinas domine la una sobre la otra. Y si en proyectos anteriores de Johnston Marklee se responde al contexto creando objetos singulares, en estos dos últimos edificios la relectura de sus entornos crea un nuevo contexto.



And so, when faced with a commission to house the UCLA Margo Leavin Graduate Art Studios, it should not be surprising that they dial back some of the abstract formal play of the domestic work, and produce a building that foregrounds issues of construction and urbanism. In the shift from single family houses – the traditional laboratory of formal experimentation – to more complex institutional programs, the stakes are higher: social, political and cultural issues come to the fore. The project for the Graduate Studios at UCLA deploys two characteristic Los Angeles construction methods: the bowstring truss and pre-cast tilt-up concrete. Both are ubiquitous in the loose urban fabric of the city, and often associated with anonymous construction such as warehouses, shopping malls or distribution centers. This foregrounding of construction technique marks a departure for Johnston Marklee, who have tended to mask the specifics of construction in their small-scale work. But here too there are subtle swerves that bring this pragmatic embrace of vernacular technique into the unfolding formal logic of their body of work. The surfaces of the tilt-up slabs, for example, are cast into a rhythmic half-round texture that recalls that vaulted profile of the bowstring roofs. The vertical striations in turn disguise the part-by-part assembly, allowing the exterior to coalesce into a unified architectural whole. And the serial repetition of the roof trusses means that the overall pattern dominates over any single element, again reinforcing the whole over the assembly of parts.

The UCLA Graduate Studios are further differentiated by their deliberate response to an urban context, and for the key role played by the existing building that serves as to trigger the new composition. It is, for Johnston Marklee, an uncharacteristically context-driven project. Here, working on a more expansive canvas, their familiar strategy of using the building as a framing device is turned inside-out, creating a building that looks inward and frames the events and activities taking place within. They have crafted a dense urban enclave within the loose urban fabric of West Los Angeles.



Context also plays an important role in the recently completed De Menil Drawing Center in Houston. The De Menil Foundation is a dispersed campus that loosely inhabits the field-like urbanism of Houston. The voids are as important as the solids in this context, and Johnston Marklee have made the pattern of voids thematic to their project. The plan is organized around a series of courtyards that bring light and nature directly into the building. Sequence and procession are necessarily at work in a gallery space, and the mat-like organization of the plan allows for multiple itineraries. In their previous work, Johnston Marklee have developed a distinctive language based on thickened walls and roofs, and a syntax of shaping and carving, where solid and void are equally plastic. It is a language perfectly suited to execution in lightweight timber framing, gypsum-board and plaster. Skylights and sweeping cuts emphasize the thickness of the envelope which also serves to accommodate HVAC services. This mix of thoughtful pragmatism, Southern California construction methods and formal sophistication has become a reliable formula for Johnston Marklee; it is a measure of their intelligence that they do not attempt to simply scale it up when faced with the more complex constructional and programmatic demands of institutional-scale projects. Instead, they accept the constraint of working with thinner, planer surfaces, which are in turn folded into shallow inverted pyramids. Johnston Marklee understood perfectly well that they could create a similar volumetric effect through a series of folded planes, while at the same time enabling a more expansive spatial experience. Like UCLA, there is a pragmatic acceptance of unfamiliar construction techniques, which are then carefully re-worked to achieve the desired formal effect. In both instances – places for showing and making art – the building's primary role is to anticipate and frame the life that unfolds within the building. Art and architecture are in dialogue here, neither term dominant. Johnston Marklee's earlier projects respond to context to make unique objects; these projects re-read their surroundings to create a new context.

### 3. PLEGAR EL TIEMPO

*La obra de arte cuando llega tarde, cuando repite, cuando vacila, cuando recuerda, pero también cuando proyecta un futuro o un ideal, es 'anacrónica'.*  
Alexander Nagel / Christopher S. Wood

La conversación con Johnston Marklee está plagada de referencias a Mathias Ungers, Aldo Rossi, James Stirling y John Hejduk, entre otros. Quizás, referencias pasadas de moda, y que no forman parte inmediata de su biografía. Pero es significativo que estas referencias aludan a un periodo en el que en la teoría arquitectónica la cuestión de la historia resultaba inevitable y los intereses disciplinares ocupaban el primer plano. Johnston Marklee muestran su recelo ante gran parte del discurso actual que afirma reiteradamente que algunos de los avances contemporáneos —tecnología digital, diseño paramétrico, redes sociales, globalismo, cambio climático, políticas neoliberales, etc.— lo han 'cambiado todo' y han hecho del pasado algo irrelevante. En vez de eso, afirmaban, en una entrevista en 2017 que entienden la historia como "inteligencia acumulada a lo largo del tiempo". Esto sugiere una idea del conocimiento arquitectónico como acumulativo, pero no necesariamente progresivo. Es decir, en el presente los arquitectos tienen a su disposición ideas que abarcan todo el espectro de la historia: "Sentimos que éste es un tiempo en el que la información y las imágenes son fácilmente accesibles, la cantidad de información y de imágenes ha convertido nuestro tiempo en un momento histórico. Todo es lo mismo y todo es igual; todo trata del *ahora*. Recuperar una conciencia de la historia y una conciencia del linaje (saber de dónde proceden las cosas) es importante para pensar dónde estamos yendo".<sup>5</sup> A este respecto, la Bienal de Chicago de 2017 que dirigieron, tuvo menos que ver con una 'recuperación de la historia' que con el dilema del arquitecto en activo de reconciliarse con el desalentador paisaje histórico del presente.



CASA ARCO  
ARK HOUSE  
Pacific Palisades, Los Angeles,  
California, USA. 2018



PABELLON DE SEIS VISTAS  
PAVILION OF SIX VIEWS  
Xuhui, Shanghai, China. 2013

Así pues, en la obra de Johnston Marklee hay un sutil juego histórico, un juego de referencias que es bastante diferente de las citas irónicas del postmodernismo pero igualmente capaz de poner en marcha complejas cadenas de referencias y alusiones. Hay dos figuras que desempeñan en su trabajo un papel enorme, pero poco comentado: Alvaro Siza y Adolf Loos. A Siza se le asocia en ocasiones con el regionalismo crítico o, si no, con una traslación muy personal del croquis a la construcción. Algo que ha tendido a que se le considere ligeramente sospechoso a los ojos de ciertos críticos académicos que parecen prestar más atención a la retórica que a la propia obra. Pero no sólo hay parecidos formales muy concretos entre Siza y Johnston Marklee, también la postura respecto a la historia de estos últimos recuerda la conocida afirmación de Siza de que "los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad". A pesar de trabajar en contextos culturales y materiales muy diferentes, estos arquitectos de generaciones tan distintas comparten una misma tensión estimulante entre figuración y abstracción. La obra de Johnston Marklee está muy ligada a esa manipulación tan escultórica de Siza de las masas y las suaves transiciones espaciales del Museo de la Fundación Iberê Camargo (1998–2003), o a las sutiles simetrías y el juego de cortes cóncavos y convexos de la Iglesia en Marco de Canavezes (1996). En otra escala, la recién terminada Casa Arco de Johnston Marklee casi parece citar la filial del Banco Borges & Irmao de Siza, en Vila do Conde (1986), completando un circuito improbable entre Siza y Richard Neutra. Lo que comparten Siza y Johnston Marklee es una sensibilidad plástica en la que el lleno y el vacío se interpenetran sin inhibiciones, y donde las transiciones de superficie a superficie, de material a material, o de espacio a espacio, son siempre impecables.

Por supuesto, detrás de Siza está inevitablemente la figura de Loos. Radicalmente moderno, y al mismo tiempo, profundamente conservador, Loos complicó las narrativas fáciles del temprano Movimiento Moderno y su relación con la historia. Loos rechazaba el ornamento, pero incorporaba materiales y superficies lujosas a sus interiores; rechazaba la transparencia, y exageraba la diferencia entre dentro y fuera; y aunque su lenguaje fuera abstracto, evitaba la construcción moderna de esqueleto (parte por parte) en favor de una arquitectura de masa y volumen. La sintaxis de Johnston Marklee es mucho más *raumplan* que planta libre: el espacio se trata más como si estuviera constituido por trozos plásticos, sólidos y pesados, y menos como un medio fluido. Johnston Marklee se han inscrito a sí mismos en una genealogía alternativa al Movimiento Moderno del siglo XX, cambiando no sólo la forma en que vemos su obra, sino también la obra de sus precursores —gracias a ellos, vemos a Siza bajo una nueva luz, extendiendo el discurso crítico en torno al veterano arquitecto—.

<sup>5</sup> Samuel Medina, 'Johnston Marklee Says It's Time for Architects to Rediscover Architecture', entrevista, *Metropolis Magazine* (en línea) 6 de abril de 2017; consultado el 18.11.17.

### 3. FOLDING TIME

*The work of art when it is late, when it repeats, when it hesitates, when it remembers, but also when it projects a future or an ideal, is 'anachronic'.*  
Alexander Nagel/Christopher S. Wood

Conversation with Johnston Marklee is riddled with references to Mathias Ungers, Aldo Rossi, James Stirling and John Hejduk, among others; unfashionable references, perhaps, and not an immediate part of their biography. But it is significant that they refer to a period in which disciplinary concerns were at the forefront of architectural theory, and the question of history unavoidable. They are suspicious of so much recent discourse that repeatedly asserts that some new development – digital technology, parametrics, social media, globalism, climate change, neo-liberal politics, etc. – has 'changed everything' and made the past irrelevant. In a recent interview, they state instead that they see history as 'intelligence accrued over time'. This suggests an idea of architectural knowledge as cumulative, but not necessarily progressive – that is to say, ideas from across the spectrum of history are available to architects in the present: "we feel this is a time where information and images are readily available, when there is such an abundance of information and images that it has developed into a historical state. Everything is the same and everything is equal; everything is about *now*. Bringing back this understanding of history and the understanding of lineage—of where things come from—is important to think of where we're going."<sup>5</sup> In this regard, the Chicago Biennial that they recently curated has less to do with a 'recovery of history' and more to do with the working architect's dilemma of coming to terms with the flattened historical landscape of the present.



**BODEGA POGGIO GOLO**  
POGGIO GOLO WINERY  
Montepulciano, Tuscany, Italy, 2008



**CASA MARIPOSA**  
BUTTERFLY HOUSE  
Malibu, California, USA, 2013

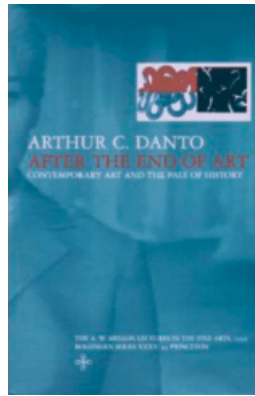
And so, there is a subtle historical play, a game of references, quite unlike the ironic quotations of post-modernism, yet equally capable of setting off complex chains of reference and allusion. There are two figures who play an outsized but under-remarked role in Johnston Marklee's work: Alvaro Siza and Adolf Loos. Siza is sometimes associated with Critical Regionalism, or alternatively, with a highly personal translation of sketch to construction. This has tended to render him slightly suspect to certain academic critics, who seem to pay more attention to rhetoric than to the work itself. But not only are there very specific formal similarities, Johnston Marklee's stance toward history resonates with Siza's famous assertion that "architects don't invent anything, they transform reality." Working in different cultural and material contexts, these architects from different generations share an animating tension between abstraction and figuration. The highly sculptural handling of mass and the smooth spatial transitions of Siza's Ibero Camargo Foundation Museum (1998 – 2003) is very close to Johnston Marklee's formal approach; similarly the subtle asymmetries, and play of concave and convex cuts in the Church in Marco de Canavezes (1996). At another scale, the recently completed Ark House almost appears to quote the Borges and Irmao Bank in Vila do Conde (1986), completing an unlikely circuit between Siza and Richard Neutra. What Siza and Johnston Marklee share is a plastic sensibility in which solid and void interpenetrate uninhibitedly, and in which transitions from surface to surface, material to material, or space to space, are always seamless.

Of course, behind Siza is inevitably the figure of Loos. At once radically modern and at the same time deeply conservative, Loos complicates the easy narratives of early modernism and its relationship to history. Loos rejected ornament but incorporated lush materials and surfaces into his interiors; rejecting transparency he exaggerated the difference between inside and outside; and while his language is abstract, he avoids skeletal, part-by-part modern construction for an architecture of mass and volume. Johnston Marklee's syntax is much more *raumplan* than free plan: space is treated less as a fluid medium and more as plastic chunks, solid and weighty. Johnston Marklee have written themselves into an alternative genealogy of twentieth-century modernism, changing not only the way we see their work, but the work of their precursors as well. Thanks to Johnston Marklee, we see Siza in a new light, opening up the critical discourse around the older architect.

<sup>5</sup> Samuel Medina, 'Johnston Marklee Says It's Time for Architects to Rediscover Architecture', interview, *Metropolis Magazine* (Online) April 6, 2017; accessed 11.18.17.



ARTHUR C. DANTO  
'The End of Art: A Philosophical Defense'  
in *History and Theory*, Vol. 37, 1998



ARTHUR C. DANTO  
*After the End of Art*  
Princeton University Press, 1997

Ante la exposición de Andy Warhol, *Brillo Boxes*, en 1964, el filósofo y crítico Arthur Danto declaró, como es sabido, el final del arte: "La edad del pluralismo está sobre nosotros... cuando una dirección es tan buena como otra".<sup>6</sup> Lo que quiso dar a entender Danto con ello fue que el relato lineal hegeliano del cambio histórico avanzando hacia alguna conclusión definitiva había tocado a su fin; en su lugar, hay un paisaje aplanado donde todas las historias están disponibles y son todas iguales. El fin del arte de Danto marcaba el final de una cierta idea de la historia. Ello respaldó al postmodernismo, con sus citas libres del pasado sin respeto por el contexto ni la cronología y siempre a través de la lente de la representación. No tanto la presencia del pasado como el 'signo' del pasado. La ironía y la cita mantenían las distancias con el pasado, encajando la obra, de inmediato, en las tecnologías mediáticas del presente, subrayando, al tiempo, una sensación de pérdida: el pasado sólo puede volver a estar disponible a través de imágenes reproducidas.

Para Johnston Marklee, y para otros arquitectos en activo, el actual momento post-histórico se siente de un modo distinto. Puede ser por el hecho de vivir medio siglo después de ese proclamado fin del arte —tiempo suficiente para sentirlo como un fenómeno histórico por derecho propio—; o puede ser por un hartazgo hacia aquel superficial juego de signos y una vuelta a la arquitectura como práctica material; o quizás, se deba simplemente al surgimiento de una nueva generación menos agobiada por la sensación de pérdida que implicaría un final de la historia. Para reflexionar sobre esta nueva sensibilidad valdría *Anachronic Renaissance (Renacimiento anacrónico)*, el reciente trabajo de erudición sobre la historia del arte de Alexander Nagel y Christopher S. Wood. El relato convencional de la historia del arte sostiene que en el Renacimiento una nueva conciencia propia del creador y una nueva visión del tiempo, lineal, reemplazaron la visión medieval del mundo —que entendía el tiempo como un presente continuo, un presente en el que el cambio era lento y gradual, y en donde el pasado permanecía del todo vivo, a disposición de las prácticas artesanales y gremiales—. Y que los artistas y arquitectos del Renacimiento, tímidamente, se sumaron a esa nueva narrativa del progreso histórico que remontándose al pasado clásico adoptaría, simultáneamente, el cambio y la innovación. Nagel y Wood, cuestionan esta lógica de la sustitución al detectar una mayor continuidad entre las obras de los siglos XIV y XV y las prácticas medievales, pero, sobre todo, y tras examinar en su esmerado trabajo múltiples casos, ponen en duda, convincentemente, el relato de la adopción en el Renacimiento del tiempo lineal. Los autores destacan la capacidad de la obra de arte para 'plegar el tiempo', aferrándose a múltiples temporalidades simultáneamente:

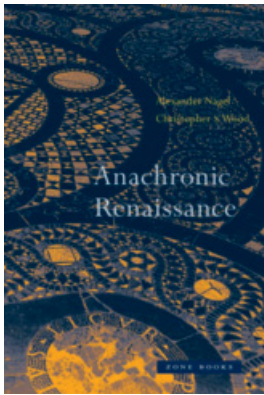
*Ningún otro dispositivo genera más eficazmente el efecto de pliegue o desdoblamiento del tiempo que la obra de arte, un tipo de acontecimiento extraño cuya relación con el tiempo es plural. La obra de arte es creada o diseñada por un individuo, o por un grupo de individuos en algún momento pero, desde ese instante, la obra también remite hacia atrás; quizás, a un origen ancestral remoto o a un artefacto previo, incluso a un origen más allá del tiempo, divino. Pero, al mismo tiempo, también apunta hacia todos sus destinatarios futuros, quienes la activarán y reactivarán en tanto acontecimiento lleno de sentido.*<sup>7</sup>

Quizás la arquitectura, que persiste a lo largo del tiempo más allá del control de su creador y libre de marcos institucionales, muestre más que otras expresiones artísticas esta compleja interacción de modos temporales. Entre los objetos que Nagel y Wood analizan están los modelos arquitectónicos del Renacimiento. Los autores observan correctamente que el concepto de modelo no se limita a un pequeño diagrama tridimensional: "Un edificio real, funcional, que no sea una miniatura, puede también inspirar una idea sobre cómo se construyen los edificios".<sup>8</sup> Entender un edificio como modelo es verlo dentro de una cadena de referencias que se tensa hacia delante y hacia atrás en el tiempo, pero también es subrayar su carácter fundamentalmente proyectivo: su capacidad para proponer nuevos conceptos basados en una conversación disciplinar en curso. El modelo es también un diagrama de espacios alternativos, organizaciones sociales o configuraciones formales. Ésta es una manera útil de reflexionar sobre la obra de Johnston Marklee. No es tanto que citen arquitecturas pasadas como *modelos*, plegando el tiempo histórico precursor sobre el presente. El efecto de sus citas es el de múltiples temporalidades activas en el presente, que enriquecen la experiencia y dan espesor al momento. A diferencia del juego postmoderno de referencias, donde el pasado se codifica como un signo, el efecto es más inaprensible y la referencia más estructural que semiótica. Estas alusiones al pasado han sido incorporadas a la lógica de trabajar en el presente. Y al examinar el conjunto de su obra, lo que empieza a destacar es una serie de modelos, donde cada edificio, además de articular una nueva variación sobre un tema expuesto, construye simultáneamente relaciones con otras obras ya realizadas o aún por llegar.

<sup>6</sup> Véase Arthur C. Danto, 'The End of Art: A Philosophical Defense', en *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998, pp. 127-143.

<sup>7</sup> Alexander Nagel y Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Cambridge, Zone Books/MIT Press, 2010, p. 9 [Ed. cast.: *Renacimiento anacrónico*, Madrid, Akal, 2017, p. 7].

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 57.



ALEXANDER NAGEL & CHRISTOPHER S. WOOD  
*Anachronic Renaissance*  
MIT Press, 2010

Confronted with an exhibition of Andy Warhol Brillo Boxes in 1964, philosopher and critic Arthur Danto famously declared the end of art: "The age of pluralism is upon us...when one direction is as good as another."<sup>6</sup> What Danto meant by this was that the linear, Hegelian narrative of historical change proceeding towards some definite end, had come to a close; in its place, a flattened landscape in which all histories are available and all equal. Danto's end of art was the end of a certain idea of history; it underwrote post-modernism, which quoted freely from the past, without regard for context and chronology, but always through the lens of representation. Not so much the 'presence of the past' as the *sign* of the past. Irony and quotation kept the past safely at arm's length, at once situating the work within the media technologies of the present and at the same time underscoring a sense of loss: the past can only ever be available through reproduced images.

For Johnston Marklee and others working today, the present post-historical moment feels different. It may be the fact of living with half a century of the end of art – long enough for it to feel like a historical phenomenon in its own right – or it may be an impatience with the shallow play of signs, and a return to architecture as a material practice, or it may simply be due to the emergence of a new generation less burdened by the sense of loss that the end of history implies. One model for thinking this new sensibility is a recent work of art-historical scholarship, Alexander Nagel and Christopher S. Wood's *Anachronic Renaissance*. The conventional art-historical account proposed that in the Renaissance, a new consciousness of the self-aware author and linear time replaced the extended present of the medieval world view. For craft and guild-based practices the past is fully alive and available to the present. Change is slow and incremental. The artists and architects of the Renaissance self-consciously inscribed themselves into a new narrative of historical progress that extended back to the classical past at the same time as it embraced change and innovation. Nagel and Wood question this logic of substitution, and they see greater continuity with medieval practice. But above all this is a work of careful art-historical scholarship that examines multiple cases that convincingly complicate the narrative of the Renaissance embrace of linear time. The authors emphasize the ability of the work of art to 'fold time', holding on to multiple temporalities simultaneously:

*No device more effectively generates the effect of doubling or bending time than the work of art, a strange kind of event whose relation to time is plural. The artwork is made and designed by an individual or by a group of individuals at some moment, but it also points away from that moment, backward to a remote ancestral origin, perhaps, or to a prior artifact, or to an origin outside of time, in divinity. At the same time it points forward to all its future recipients who will activate and reactivate it as a meaningful event.*<sup>7</sup> (p. 9)

Perhaps architecture, which persists over time, beyond the control of the author and free from institutional framing, exemplifies, more so than other art forms, this complex interplay of temporal modes. Among the artifacts that Nagel and Wood analyze are Renaissance architectural models. They observe, correctly, that the concept of the model is not limited to a small three-dimensional diagram: "real, functional, nonminiature building can also model an idea about how buildings are made."<sup>8</sup> To understand a building as a model is to see it within a chain of references stretching forward and back in time, but also to underscore its fundamentally projective character – its ability to propose new concepts based on an ongoing disciplinary conversation. The model is also a diagram of alternative spaces, social arrangements or formal configurations. This is a useful way to think about the work of Johnston Marklee. They do not so much quote past architectures as *model* past architectures, folding the historical time of the precursor over the present. The effect is of multiple temporalities active in the present, enriching the experience and giving depth to the moment. Unlike the post-modern game of reference, where the past is encoded as a sign, the effect is more elusive and the reference structural rather than semiotic. These allusions to the past have been folded into the logic of making work in the present. And in looking at their work as a whole, what begins to emerge is a series of models, each building simultaneously articulating a new variation on an unfolding theme and at the same time constructing relationships to works already made or yet to come.

<sup>6</sup> See Arthur C. Danto, 'The End of Art: A Philosophical Defense', in *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, pp. 127-143.

<sup>7</sup> Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (Cambridge Zone Books/MIT Press, 2010) p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 51.

#### 4. LA COSTA OESTE

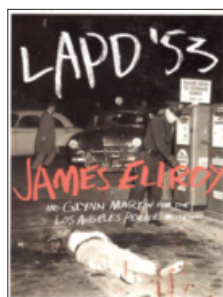
*California es un lugar en el que la mentalidad del boom y la sensación de pérdida chejoviana coinciden en suspensión inestable; una suspensión donde la mente se ve inquietada por la sospecha soterrada, pero imposible de erradicar, de que mejor será que aquí sí funcionen las cosas, porque aquí, bajo este cielo inmenso y descolorido, es donde se nos acaba el continente.* Joan Didion

El estereotipo de Los Ángeles como desenfadado, soleado, desinteresado por las ideas y atrapado en el delirio de la celebridad, ha tenido larga vida —Johnston Marklee también juegan a eso cuando en broma citan lo de "Demasiado tonto para Nueva York / Y demasiado feo para L.A.", un comentario de Waylon Jennings que en ambos casos es manifiestamente falso, aunque también encantadoramente modesto—. En todo caso, como captó el título de la exposición *Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997*, los observadores más perspicaces siempre han visto el lado más oscuro de Los Ángeles, desde Raymond Chandler y James Ellroy hasta la propia Joan Didion.<sup>9</sup> De modo que, mientras a un artista como Ed Ruscha, tan profundamente identificado con Los Ángeles, a menudo se le ve como representante de una cultura consagrada a la superficialidad y a las imágenes desechables, una observación más atenta de su trabajo cuenta otra historia. Hay ejemplos obvios en su obra de una visión más inquietante de L.A., como el cuadro *The Los Angeles County Museum on Fire* (1965–1968), algo que necesita ser entendido más como regla y no tanto como una excepción. Es precisamente la re-presentación inexpresiva que hace Ruscha de esa cultura de la superficialidad y la imagería banal la que sirve para cuestionarla y minar sutilmente su naturalidad.



JOAN DIDION  
*The White Album*  
Farrar, Straus and Giroux, 2009

JAMES ELLROY & GLYNN MARTIN  
*LAPD '53*  
Abrams, 2015  
(Cover and image for the LAPD Archives)



Johnston Marklee habitan este paisaje cultural del Sur de California de una forma un tanto provisional. Aunque ambos tienen profundas raíces californianas, viajaron al Este para estudiar arquitectura y han vivido y trabajado bastante tiempo en Europa; de modo que, de formar parte de algo sería, básicamente, de una cultura global contemporánea. No obstante, en mi opinión, a ambos les han dejado huella y han sabido sacar partido de las oportunidades y las limitaciones que conlleva el trabajar en el Sur de California. Su arquitectura dista mucho de cualquier idea de regionalismo, pero la abstracción de unas formas blancas bajo una fuerte luz solar, el estilo abierto e informal de sus casas y también el acceso a una clientela procedente del mundo del cine y del arte y dispuesta a experimentar con la arquitectura moderna, han jugado un papel en su obra. Por ello, esa interacción contradictoria entre exuberancia y melancolía de la que habla Didion puede ser otra pista para comprender la arquitectura de Johnston Marklee. Su trabajo, que se diría motivado por la belleza formal y por el natural optimismo de una práctica profesional eficiente, se ve frenado siempre por una sensación de pérdida o de falta de plenitud no resuelta. Hay algo reiteradamente extraño en la obra de Johnston Marklee que se resiste a encajar de forma cómoda en el relato del estilo de vida y ocio del Sur de California. Por ejemplo, la inexpresividad de sus fachadas: no es tanto una afirmación moderna de los valores progresistas de la abstracción, sino más bien, como los cuadros de Ruscha, una manifestación inexpresiva y vacía de significación. Una inexpresividad que opera no tanto para reactivar la percepción como para frustrar la legibilidad. También el juego desplegado de vistas enmarcadas y horizontes distantes sirve en sus casas para vaciar el centro, dejando un vacío que perturba el sencillo confort del espacio doméstico.

Esta doble condición, de aparente aquiescencia socavada por una vaga inquietud, también ayuda a diferenciar la arquitectura de Johnston Marklee de la anterior generación de arquitectos de Los Ángeles. Para sus inmediatos predecesores (Thom Mayne o Eric Owen Moss, por ejemplo) las reglas convencionales que definen la disciplina se entienden como una suerte de restricciones al libre juego de la creatividad individual, por eso proponen un modelo de resistencia según el cual las restricciones han de ser vencidas por el ejercicio de la propia voluntad. Para estos arquitectos más mayores tan sólo una visión personal, profundamente consciente, puede superar la inercia de una disciplina que con todo su bagaje institucional e histórico resulta esencialmente lenta y pesada. De ahí que la originalidad y la novedad se valoren por encima de todo, evocando la idea romántica del artista solitario en lucha contra las fuerzas reaccionarias. Irónicamente, al apostar por un modelo de práctica viable (y de nuevo saltándose una generación) Sharon Johnston y Mark Lee tienen en este caso más puntos en común con Frank Gehry, quien, pese a toda su innovación formal, es un arquitecto profundamente pragmático que también aprendió de sus amigos artistas y lo mezcló todo.

Y hay otra importante diferencia entre Johnston Marklee y sus predecesores inmediatos. El Sur de California se suele asociar con una falta de profundidad histórica y con el cambio rápido que se manifiesta, de manera convencional, en una arquitectura ligera, muy dinámica, que ocupa el suelo de una forma casi provisional, como si ni siquiera estuviera segura de la permanencia del propio suelo. Esto no ocurre con Johnston Marklee: sus edificios están en reposo, cómodamente asentados en el lugar, transmitiendo una sensación de calma casi clásica. Para Johnston Marklee la modernidad no se traduce necesariamente en una sensación de desarraigo. Pueden ser cosmopolitas, pero respetan el *genius loci*, y para ellos, la lógica del propio lugar es fuente de inspiración.

<sup>9</sup> Lars Nittve, editor, *Sunshine & Noir: Art in L.A., 1960-1997* (Louisiana Museum, Humlebaek, Denmark, 1997).

#### 4. THE LEFT COAST

*California is a place in which a boom mentality and a sense of Chekhovian loss meet in uneasy suspension; in which the mind is troubled by some buried but ineradicable suspicion that things better work here, because here, beneath the immense bleached sky, is where we run out of continent.*  
Joan Didion

The stereotype of Los Angeles as casual, sunny, uninterested in ideas and caught up in the delirium of celebrity has had a long half-life. (Johnston Marklee themselves play with this stereotype when they playfully borrow from Waylon Jennings: "Too dumb for New York City/And too ugly for L.A." – an observation that while charmingly self-effacing, is self-evidently wrong on both counts.) But as captured in the title of the 1997 survey of Los Angeles Art, *Sunshine & Noir*, the most insightful observers of Los Angeles have always seen the darker side to LA's glitter, from Raymond Chandler and James Ellroy to Didion herself.<sup>9</sup> And so, while an artist deeply identified with Los Angeles such as Ed Ruscha is often seen to represent a culture dedicated to shallow surfaces and disposable images, a more careful look at his work tells a different story. There are obvious examples of a more ominous vision, such as the 1965–68 painting *The Los Angeles County Museum on Fire*, but this needs to be understood as the rule and not the exception in Ruscha's work. It is precisely Ruscha's deadpan re-presentation of the culture of shallow surfaces and banal imagery that serves to call it into question, and subtly undermine its naturalness.



ED RUSCHA  
*The Los Angeles County Museum on Fire*,  
1965-68



*Sunshine & Noir: Art in L.A., 1960-1997*  
(Louisiana Museum, 1997)

Johnston Marklee inhabit this Southern California cultural landscape of somewhat tentatively. Although both have deep California roots, they traveled to the east for Graduate School, and have spent considerable time in living and working in Europe. If anything, they belong in the first instance to a contemporary global culture. Nevertheless, it seems to me that they are both marked by, and have taken particular advantage of, the opportunities and constraints of working in Southern California. They are far removed from any idea of regionalism, but the abstraction of white forms in strong sunlight, the open and casual lifestyle of their houses, as well as access a body of clients from the film and art world willing to experiment with modern architecture are all at play in their work. And so, Didion's contradictory interplay of exuberance and melancholy can be another clue to understanding the architecture of Johnston Marklee: The easy optimism of efficient professional practice and beautiful form which seems to drive their work is always checked by an unresolved sense of loss or incompleteness. There is something insistently uncanny about Johnston Marklee's work, which resists comfortable inscription into the Southern California narrative of lifestyle and leisure. The blankness of their facades is not so much a modernist affirmation of the progressive values of abstraction, but like the paintings of Ruscha, deadpan and empty of signification. It functions not so much to reactivate perception as to frustrate legibility. The play of framed views and distant horizons in their houses also serves to empty the center, leaving a void that disturbs the easy comfort of the domestic space.

This double condition – of apparent acquiescence undercut by unlocatable unease – also helps to differentiate Johnston Marklee from the previous generation of Los Angeles architects. For their immediate predecessors – Thom Mayne, or Eric Owen Moss, for example – the conventional rules that define the discipline are understood as a kind of constraint to the free play of individual creativity. There is a model of force and resistance at work here, in which constraints need to be overturned by the exercise of personal will. For these older architects, only a deeply felt personal vision can overcome the inertia of an essentially slow and weighty discipline, with all its institutional and historical baggage. Originality and novelty are valued above all, recalling the romantic idea of the solitary artist at war with reaction. Ironically, in this case, Johnston and Marklee have more in common with Frank Gehry, again leapfrogging a generation for a viable model of practice. For all his formal innovation, Gehry is a deeply pragmatic architect. He too learned from his artist friends and mixed the high and the low.

There is another important difference between Johnston Marklee and their immediate predecessors. Southern California is often associated with rapid change and a lack of historical depth. This has conventionally been expressed in a lightweight, highly dynamic architecture that occupies the ground in an almost provisional way, as if uncertain of the permanence of the ground itself. Not so with Johnston Marklee; their buildings are at rest, comfortably grounded on site, with an almost classical sense of repose. Modernity, for Johnston Marklee does not necessarily translate to a sense of un-rootedness. They may be cosmopolitan, but they respect the *genius loci*, and draw inspiration from the logics of site itself.

<sup>9</sup> Lars Nittve, Editor, *Sunshine & Noir: Art in L.A., 1960-1997* (Louisiana Museum, Humlebæk, Denmark, 1997).





Johnston y Marklee ven la cuestión de la originalidad a través de la lente de sus experiencias en el mundo del arte, y entienden que nada surge *ex nihilo*. La referencia, la alusión y una conversación permanente con la historia sustituyen a la búsqueda romántica de la originalidad (que sólo puede remitir a un creador singular). Hay generosidad en su trabajo, que acepta el mundo tal como es, con todos sus defectos. Para la generación anterior, la respuesta a un mundo imperfecto y perdido era una vuelta a la autonomía —más recientemente se ha producido un retorno a la figura heroica del arquitecto como agente del cambio—. Johnston Marklee se muestran escépticos respecto a la postura heroica, pero también entienden que la vuelta atrás y el cinismo no son opciones viables. No se trata de la mera supervivencia, sino de una optimista tercera vía, de un astuto rodeo alrededor de los obstáculos, más que una batalla de voluntades o una demostración de fuerza.

Hay un *kōan* budista que le gustaba especialmente a John Cage:

*Dos monjes, uno Hindú y otro Zen, llegaron a un arroyo. El indio empezó a cruzarlo caminando sobre la superficie del agua. El japonés se puso nervioso y le llamó para que volviera. "¿Qué pasa?", dijo el indio. El monje Zen contestó: "Ésa no es la forma de cruzar el arroyo. Sígueme". Le llevó a un lugar donde el agua era poco profunda y lo vadearon.*

Johnston Marklee operan como el monje Zen. Donde otros arquitectos pueden sentir la tentación de presumir de sus habilidades e intentar caminar sobre el agua, Johnston Marklee mantienen los ojos abiertos a un camino alternativo, un camino que parece engañosamente fácil pero que al final resulta más interesante y original. Eso no significa que rehuyan las dificultades o se adapten a lo accidental. Johnston Marklee saben que conseguir que algo parezca fácil requiere un gran esfuerzo —como dijo el golfista Gary Player: "Cuanto más práctico, más suerte tengo"—. Evitando referencias familiares o tropos de vanguardia, se han inscrito en una genealogía que les vincula con figuras tan diversas como John Cage, Ed Ruscha, John Baldessari o Jean-Luc Godard. Como hicieron estos artistas antes que ellos, apuestan por la inmediatez, en lugar de por el esfuerzo heroico y la ofuscación. La suya es una arquitectura que replantea y reelabora lo familiar de manera insospechada, rechazando lo convencionalmente original a cambio de lo *originalmente* convencional. Trabajan con el máximo nivel de experiencia disciplinar, al mismo tiempo que inventan algo nuevo a partir de los elementos conocidos del pasado. Si la arquitectura ha de ser entendida como un bien común, al alcance de todos, necesita basarse en un conocimiento compartido y en una conversación colectiva. Y Johnston y Marklee mantienen una conversación simultánea con sus colegas y con la historia de la disciplina. Impulsan el debate público replanteando el espacio, la forma y la propia institución: profundamente arraigados en la historia de la disciplina, atentos al presente, y con los ojos muy abiertos al futuro.

Stan Allen es arquitecto con base en Nueva York e imparte clases en la Universidad de Princeton. Su obra arquitectónica está recogida en *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*, y sus ensayos críticos en *Practice: Architecture, Technique and Representation*. Publicó *Landform Building: Architecture's New Terrain* en 2011, y *Four Projects: A Stan Allen Sourcebook* en 2017.



Johnston Marklee's office in Los Angeles

Johnston and Marklee see the question of originality through the lens of their art-world experiences and understand that nothing comes *ex nihilo*. Reference and allusion, and an ongoing conversation with history replace the romantic quest for originality that can only point back to a singular author. There is a generosity in this work that accepts the world as it is, with all its flaws. For an older generation the response to a flawed and fallen world was a retreat into autonomy; more recently, there has been a return to the heroic figure of architect as agent of change. Johnston Marklee are skeptical of the heroic stance, but they also understand that cynicism or withdrawal are not viable strategies. It's not about mere survival, but an optimistic third path, a canny detour around obstacles rather than a battle of will or a show of force.

There is a Buddhist Kaon that John Cage particularly liked:

*Two monks came to a stream. One was Hindu, the other Zen. The Indian began to cross the stream by walking on the surface of the water. The Japanese became excited and called to him to come back. "What's the matter," the Indian said. The Zen monk said, "That's not the way to cross the stream. Follow me." He led him to a place where the water was shallow and they waded across.*

Johnston and Marklee operate like the Zen monk. Where other architects might be tempted to show off their abilities and try to walk on water, Johnston and Marklee keep their eyes open for an alternative pathway – a pathway that is deceptively easy but in the end more interesting and original. This does not mean that they shun difficulty or align themselves with the casual. Johnston and Marklee know that it takes a lot of effort to achieve effortlessness. (As golfer Gary Player has remarked: "the more I practice the luckier I get.") Avoiding familiar references or avant-garde tropes, they have written themselves into a genealogy that links them back to figures as diverse as John Cage, Ed Ruscha, John Baldasari or Jean-Luc Godard. Like these artists before them, they bet on immediacy over heroic effort and obfuscation. Theirs is an architecture that reframes and reworks the familiar in unexpected ways, refusing the conventionally unconventional for *unconventionally* conventional. They work at once with the highest level of disciplinary expertise at the same time as they invent something new out of the known elements of the past. If architecture is to be understood as a common good, available to all, it needs to be based on shared knowledge and a collective conversation. Johnston and Marklee are simultaneously in conversation with their peers, and with the history of the discipline; they are driving the public conversation forward, rethinking space, form and institution: deeply embedded in the history of the discipline, alert to the present, and with eyes wide open to the future.

Stan Allen is an architect working in New York and teaching at Princeton University. His architectural work is published in *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City* and his essays in *Practice: Architecture, Technique and Representation*. The edited collection *Landform Building: Architecture's New Terrain* was published in 2011. His most recent book, *Four Projects: A Stan Allen Sourcebook*, was published in March 2017.