

PHILIP JOHNSON

Ricardo Jesse Alexander
Eduardo Juan Cervera

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY
DIVERSITY OF LIFE

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas



Versión digitalizada en el
Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas
"Mario J. Buschiazzo" en
febrero de 2022 por la Arq.
Yésica Soledad Lamanna.

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia

Universidad de Buenos Aires .

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia

Philip Johnson
Richard Serra

Philip Johnson

Arquitectos americanos contemporáneos

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Mario Buschiazzo

Director

Héctor H. Schenone

Secretario

Ricardo Jesse Alexander

Eduardo Juan Cervera

Philip Johnson

Buenos Aires - 1967

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

**There is only one absolute today,
and that is change¹.**

Philip Johnson, diciembre, 1961.

Un análisis superficial de la obra de Philip Johnson descartaría buena parte de ella bajo la acusación de un mero formalismo, elegante y anacrónico, incompatible con las verdaderas exigencias del mundo actual.

El presente libro pretende valorar la arquitectura de Johnson, a través de algunos análisis, menos con el objeto de rastrear la génesis de sus formas para justificarlas históricamente, que con el propósito de deducir los aportes de aquellos procedimientos y modalidades que se expresan en sus resultados finales.

Ante las dificultades crecientes con que tropieza la crítica actual, derivadas de la incertidumbre por formular teorías de validez universal y de las obvias contradicciones que las mismas obras de arquitectura presentan entre sí, la única actitud posible, frente a la obra de Johnson, fue la de aceptarla a priori como una arquitectura de actualidad, valiosa e interesante, y cuyos posibles méritos serían evaluados en los términos que les fueran propios.

Si la obra de Johnson evidencia un acentuado control formal, ello no es el producto de un purismo en el proceso de diseño en que lo funcional, en términos de lo utilitario, condicione o determine a lo formal. Dicho control de las formas —realizado en términos casi académicos— sin embargo no posterga ni desconoce la necesidad funcional.

Las circunstancias están a favor del arquitecto: son factores de época y de lugar. El momento es históricamente propicio; en las décadas de 1950 y 1960 los Estados Unidos son el marco de la **affluent society**, respaldada por una prosperidad económica de larga trayectoria y generadora de una nueva dinámica cultural; y Philip Johnson llena una necesidad de realización expresiva de la sociedad a que pertenece.

Se permite partir de una idea de belleza como objetivo a llenar por su obra, y con un razonamiento quizás inconscientemente aristotélico, lo que es bello es cómodo y adecuado, y por ende es bueno. A la inversa, lo bueno, por el sólo hecho de serlo, es bello.

La formación de Johnson es humanista, de historiador y crítico de la arquitectura. A los 24 años es director del departamento de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y sólo muy tardíamente ingresa a la práctica profesional de la arquitectura.

Su obra no es revolucionaria ni pretende serlo. Intuyendo un posible estancamiento en el futuro del **International Style**, pretende realimentarse en las cualidades expresivas que la experiencia histórica le provee, menos a través de aquellas formas pasadas que a través del carácter que esas formas asumen.

El Reactor Nuclear de Rehovot, Israel; la Iglesia sin techo de New Harmony, Indiana; la casa Boissonas, de New Canaan, Connecticut; son sólo tres ejemplos tomados al azar que ponen el acento sobre un principio unificador a través de necesidades tan diferenciadas: **el carácter, el contenido significativo que logra por el manejo de las formas.**

Las formas, dice Johnson, engendran más formas, mientras que las ideas apenas si ejercen influencia sobre ellas.

En boca de Johnson, esto parecería indicar el reconocimiento de un proceso de evolución en el aspecto morfológico de la arquitectura, aún desde el punto de vista histórico, que no desconoce el valor de las ideas. Si algún uso hace de la Historia, es menos como disciplina totalizadora que explica los orígenes y procesos de creación de los objetos arquitectónicos, que como instrumento de acercamiento a los resultados concretos. Es una lente de aproximación y no un cuchillo de disección.

De este modo, de la capilla de la Abadía de St. Anselm, Washington, D. C., Johnson comenta que la concepción es claramente tradicional, agregando que el prototipo **podría ser Cluny**, con su acento sobre el largo recorrido procesional. Si bien recalca que los medios técnicos son de nuestra época, está claro que no enfatiza una referencia directa y comprometida con el antecedente histórico, dejándola expresada sólo como posibilidad.

Así, su propia obra queda justificada por esta postura, y además puede fundamentar su actitud en la **obligación del artista de esforzarse en contra del estilo existente**². En esta suerte de rebelión —que nunca llega a ser una revolución— Johnson no deja entrever más teoría que la que reconozca a la arquitectura como un proceso de cambios, sin justificaciones morales de ninguna especie.

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

La obra

Las sucesivas soluciones para el diseño de la fachada de la Casa de Asia, en Nueva York, constituyen un aspecto significativo de las actitudes de Johnson. El primer estudio enfatiza el carácter de una membratura independiente, verticalizante, cuyo remate de arquerías cierra una composición que nace en el muro de cerramiento de la planta baja, muro que sirve formalmente de zócalo o pedestal al sistema. Esta idea se resiente por el valor que cobra la puerta de acceso practicada en el muro. Si el basamento está obrando como sustentación de los pies derechos, en el eje de simetría de la fachada, ocupada simultáneamente por la puerta y la columna central, se plantea una contradicción, debilitándose la lógica sintáctica de la estructura. Los tramos horizontales de los distintos niveles superiores se acusan por detrás de dicha membratura, subrayando su independencia con respecto a ella.

Rechazada esta solución, Johnson propone una segunda versión diametralmente opuesta a la anterior. Si aquélla era atectónica, la segunda racionaliza sus elementos con todo rigor: una carpintería que ayuda a definir el valor real de todos los niveles, sin entrar en conflicto con los paños de vidrio que sustenta.

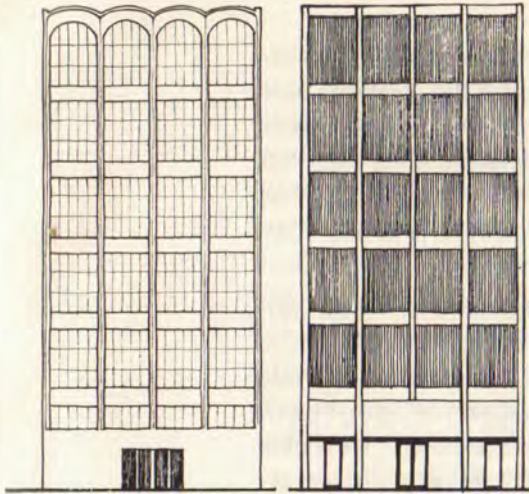
A su vez rechazada, es punto de partida para la última versión. Ésta emplea un lenguaje semejante,

pero de intenciones y resultados distintos. Las carpinterías con sus paños de vidrios, crean una membrana de equilibrada composición formal, que enfatiza el valor de fachada como plano, sin hacer una referencia funcional a los niveles interiores, máxime por el empleo de vidrios oscuros, de transparencia mínima y gran poder reflejante. Es el resultado sincrético de los dos intentos anteriores, resumiendo la oposición dialéctica de ambos contenidos. En la búsqueda de esa cualidad expresiva que confiere carácter a su obra, Johnson no vacila en dar bruscos golpes de timón.

Si la arquitectura del mundo actual debe llenar requisitos racionalmente justificados, Johnson puede ignorarlos en favor de un sentido de dramatismo, sin apelar a efectos de espectacularidad o a gestos carentes de significado.

El Reactor Nuclear de Rehovot, Israel, antes de expresar su sentido funcional en términos mecanicistas, impone su masa volumétrica con cabal sentido de presencia, aprovechando el contraste de su entorno desértico. Es, además, uno de los tantos ejemplos de utilización del emplazamiento como factor vigoroso en la composición.

El Instituto Munson-Williams-Proctor, de Utica, N. Y., con el mismo sentido de parsimonia, lleva a límites insospechados el valor expresivo de un volumen simple, un paralelepípedo suspendido de una trama ortogonal de pórticos apareados, enfatizando las posibilidades plásticas y a la vez abstractas de los grandes planos del sistema de sustentación que parcelan a los planos de cerramiento, diferencian-

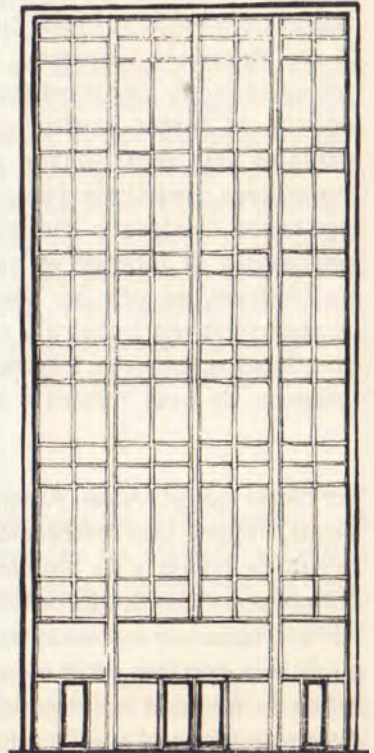


Casa de Asia

Nueva York

1-2. Proyectos preliminares.

3. Proyecto final.



dose por material, textura y color. Un foso que circunda al edificio justifica un zócalo vidriado que limita e ilumina la planta inferior y da pie para incorporar, con sentido romántico, una escalinata y pasadizo que, rampantes, introducen al visitante al interior del museo, a través de un orificio rectangular de acceso.

La organización interior es coherente con este lenguaje abstracto y severo. El espacio de doble altura del núcleo del edificio organiza en planta cuadrada una galería volcada sobre una expansión libre, vinculándose ambos niveles por una escalera de doble desarrollo organizada simétricamente y en correspondencia axil con el ingreso.

Es una composición rígida, autocontenida, pero lejos de ser forzada. La simetría, la modulación, el control geométrico no constituyen puntos de partida teóricos ni metas abstractas: son valores instrumentales que materializan al objeto sin aparecer con valores simbólicos independientes. La analogía con obras clásicas o clasicizantes es obvia, pero innecesaria. Si Johnson es historicista, como él mismo confiesa, es más por sentir el respaldo de todo un repertorio morfológico y significativo de pasadas experiencias, que por intentar una adaptación bastardeada de esas formas y significados.

Por cierto que el Museo Amon Carter, de Fort Worth, Texas, impone una referencia involuntaria a concepciones de forma y de emplazamiento propias de la antigüedad clásica. ¿Es casual que la envolvente del edificio responda a soluciones típicas de la Roma Republicana, con tres arcos ciegos y un énfasis en el valor de la fachada aporcionada? El acceso al edificio, dispuesto sobre el eje longitudinal, se desarrolla en

terrazas escalonadas de suaves pendientes y subraya el efecto de aproximación frontal; la estructura de fachada resalta plásticamente sobre el fondo vidriado, aprovechando la profundidad del pórtico, acentuándose así los juegos de figura y fondo, de luz y sombra, elementos esenciales del templo clásico, griego y romano; el edificio mismo campea sobre una suerte de podio, al modo clásico, adoptando una posición de privilegio. No obstante, las referencias morfológicas no pueden ir, con todo, más lejos. Fundamentalmente porque no estamos ante traducciones híbridas. La intención no se reduce a producir un efecto visual valorado por una posible semejanza con un prototipo; lejos de ello, hay originalidad creadora en las formas. El mencionado acceso frontal se realiza una vez que el edificio se haya percibido en escorzo, a través de un ingreso trazado ortogonalmente con respecto al tramo final. La aproximación al edificio permite percibir la coexistencia de dos escalas que no sólo no entran en conflicto, sino que simplifican y totalizan la lectura de las funciones: el museo es simultáneamente una gran vidriera de exposición total y una organización de celdillas individuales, dispuestas como prolongaciones particularizadas de la función totalizadora que tiene la exhibición del gran vestíbulo frontal.

Del mismo modo, la Galería de Arte Sheldon, de Lincoln, Nebraska, logra ser un edificio expresivo a través de medios sencillos, rigurosamente controlados.

El principio rector es el de reunir, en un único cuerpo compacto, a tres unidades volumétricamente semejantes: dos de ellas, herméticas, opacas, ocul-

tanda una mecánica compartimentación de sus respectivos interiores; la tercera, concebida como un espacio único, luminoso y transparente. Los dos cuerpos cerrados flanquean al tercero, un vestíbulo cuya función de acceso y circulación enfatiza una escalinata de doble desarrollo, nexo funcional y plástico de los dos cuerpos laterales.

La unidad del edificio depende menos de la disposición simétrica de las tres unidades que de la envolvente de una arquería exterior, desarrollada a lo largo de los cuatro flancos. Son arcos de travertino, finamente esculpidos que, en una suerte de escandido preciso, definen paños cerrados y vanos transparentes en correspondencia con las unidades ya mencionadas.

Una banda horizontal continua, obra de remate unificador al conjunto. La función de la membratura exterior de arquerías no pretende justificarse a un nivel de racionalismo estructural; más bien pone de relieve la elegancia de una solución formal, cuyos valores plásticos —el juego de fondo y figura, de llenos y vacíos, de luz y sombra— no sólo no contradicen las expectativas con respecto al espacio interior, sino que fortalecen la idea de carácter del edificio.

Johnson satisface expectativas de la sociedad americana en términos de cualidades expresivas y no de meras reminiscencias formales.

En sus viviendas no plantea relaciones funcionales demasiado novedosas y sin embargo no se repite, a pesar de que dentro del contexto de su obra, la arquitectura doméstica es la que presenta un panorama más homogéneo en cuanto a la invención formal

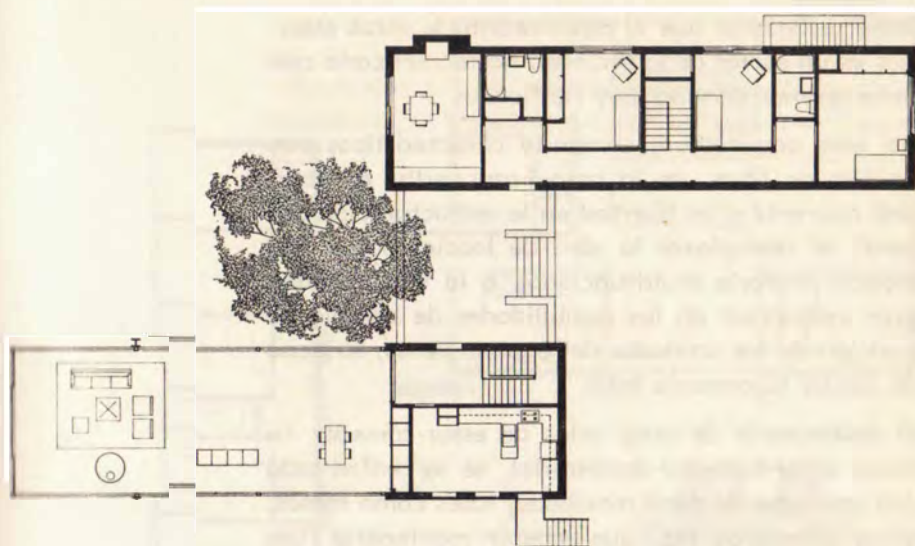
y a las técnicas constructivas utilizadas y, además, por el hecho de haber sido realizadas en su mayoría en la primera etapa de su labor, son las que evidencian más claramente su parentesco con la obra de Mies van der Rohe.

Un análisis más detallado revela que en todos los casos la deuda para con Mies es más aparente que real.

En una primera aproximación, las casas de Johnson del período de la década del cincuenta permiten descubrir ciertas características comunes. Una clara distinción entre los sectores privados y sociales, por medio de un lenguaje que no reconoce las medias tintas. El contraste entre los volúmenes compactos y vidriados de ambas zonas es brusco y la lectura de sus funciones es clara desde el exterior. La idea de "vano" en el sentido de perforación de la superficie muraria, casi no existe, y por lo tanto no hay ambigüedades ni posibilidades de aplicarle pares polares (ya no vigentes en la crítica contemporánea) como aquéllos de "predominio de vanos sobre llenos" o de "llenos sobre vanos".

Los sectores sociales explotan el valor del paisaje en los emplazamientos sumamente ricos, al realizarse estas actividades en paralelepípedos cuyos "límites" están formados por las grandes vidrieras.

El elemento modular del espacio interior (como en las viviendas de Mies) es el equipamiento y por lo tanto, a pesar de su ubicación en recintos muy amplios, no permite variaciones de posición. Es más, la alteración en la distribución del mobiliario puede ser desastrosa y aquí reside la cualidad fundamental que otorga el carácter de sus obras domésticas. La comodidad está en función de la belleza según la definición del mismo Johnson en ese sentido³.



Casa Robert Leonhardt

Lloyd's Neck, N. Y.

Debe recordarse que el destinatario de estos espacios es un sector de la sociedad norteamericana que tiene normas de vida muy tipificadas.

Así esta arquitectura comparte características con aquélla de Mies, de la casa Farnsworth; a saber, una aparente gran libertad en la estructuración general, al reemplazar la idea de locales por la del espacio unitario multifuncional, a la vez que una gran restricción en las posibilidades de cambio de posición de las unidades del equipamiento, so pena de perder la armonía total.

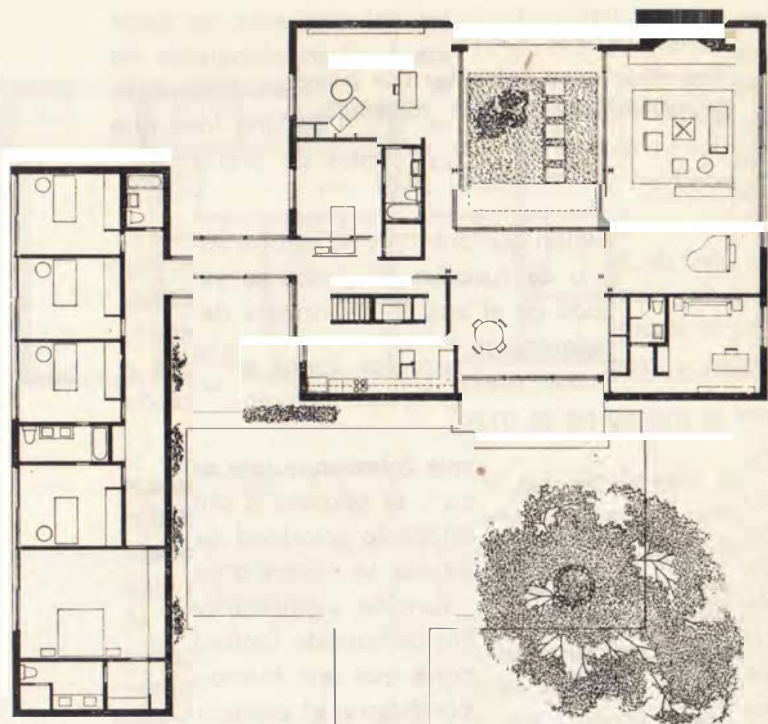
El destinatario de estas salas de estar-comedor (a veces estar-comedor-dormitorio) se ve enfrentado con unidades de fácil movilidad, tales como mesas, sillas, alfombras, etc., que deberán mantenerse fijas en posiciones determinadas, tal como fueron concebidas por el arquitecto.

En su casa de cristal de New Canaan, Connecticut, de 1949, Johnson sigue los lineamientos de la Farnsworth en la concepción del espacio unitario no compartimentado.

En otros aspectos, como lo ha observado Hitchcock, la casa de Johnson va mucho más allá que la de Mies (a la que llama "yate varado") en sus relaciones con el paisaje y su resolución estructural.

La casa para huéspedes, vecina de la de cristal, ha llamado la atención de los críticos por el osado contraste (típico de Johnson) entre las dos construcciones⁴.

La expresión de privacidad del cuerpo compacto nos hace detener en el problema funcional, más que en



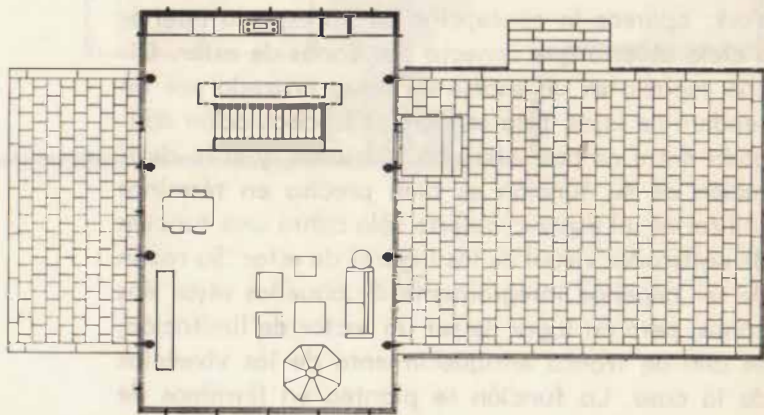
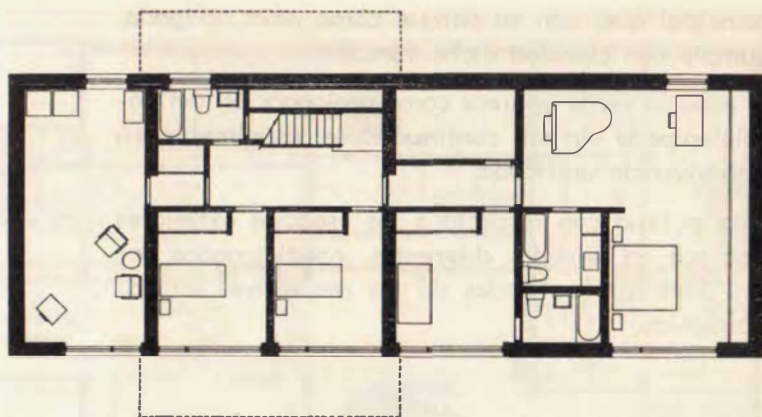
Casa Richard Hodgson
New Canaan, Connecticut

las características formales del conjunto; es decir que las relaciones entre los dos paralelepípedos no se agotan en el campo de lo formal. Funcionalmente las dos viviendas son el resultado de una idea que reaparecerá en los otros ejemplos de arquitectura doméstica.

La idea de función que Johnson no define en términos de "uso" o de función mecánica se ve claramente expresada en el buscado contraste de opacidades y transparencias para las zonas privadas y sociales de la casa, aunque la terminología utilizada por él mismo no es muy esclarecedora⁵.

Debe entenderse que lo que Johnson quiere expresar cuando habla de "belleza", es opuesto a utilidad o comodidad, o cuando destaca la prioridad de aquella con respecto a esta última, se refiere a una idea de función "abierta" o función significativa, y el término comodidad resulta demasiado limitado para definir los posibles mensajes que una forma utilitaria puede tener y que acondiciona el espacio donde el hombre vive o realiza determinadas funciones⁶. Por lo tanto, la clara lectura de los continentes de las actividades a realizar en una casa, forma parte desde el punto de vista significativo, del programa funcional de la obra de Johnson. Este **carácter** de su arquitectura permite al destinatario de los espacios una vivencia de aquéllos, aún mucho antes de que penetre físicamente en ellos.

La casa para huéspedes de New Canaan subraya la dependencia funcional de este paralelepípedo compacto con respecto a su vecino transparente, y no resulta muy necesario el estudio de su planta para advertir que la aparente falencia de un lugar de estar definido, está desmentida por la misma casa



Casa Robert Wiley

New Canaan, Connecticut

principal que, con su parque como nexo obligado, cumple con claridad dicha función.

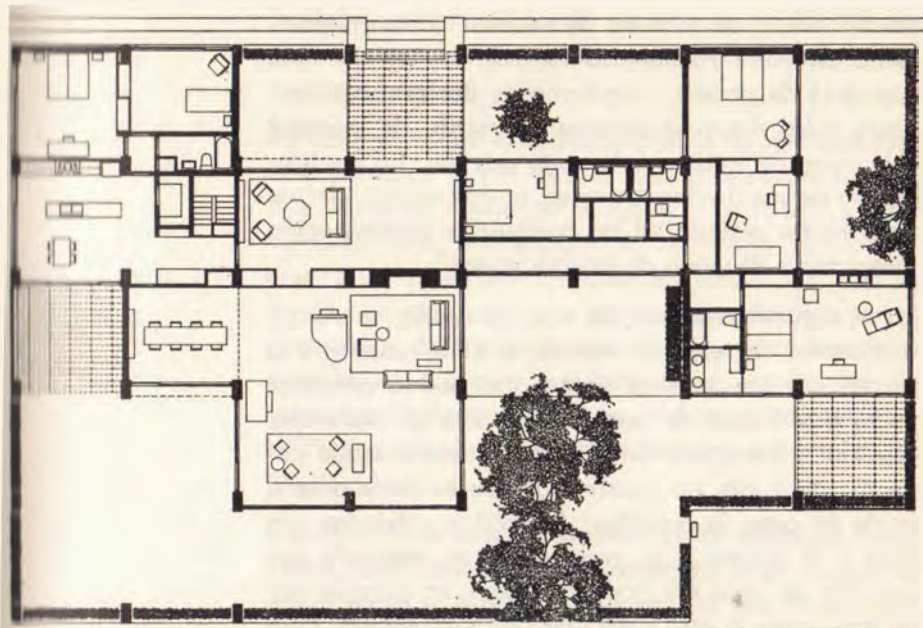
El espacio verde aparece como prolongación del paralelepípedo virtual, continuándose visualmente en una vivencia unificada.

Esta actitud con respecto a los espacios exteriores aparece en partidos diferentes, condicionados por las distintas cualidades de los respectivos emplazamientos.

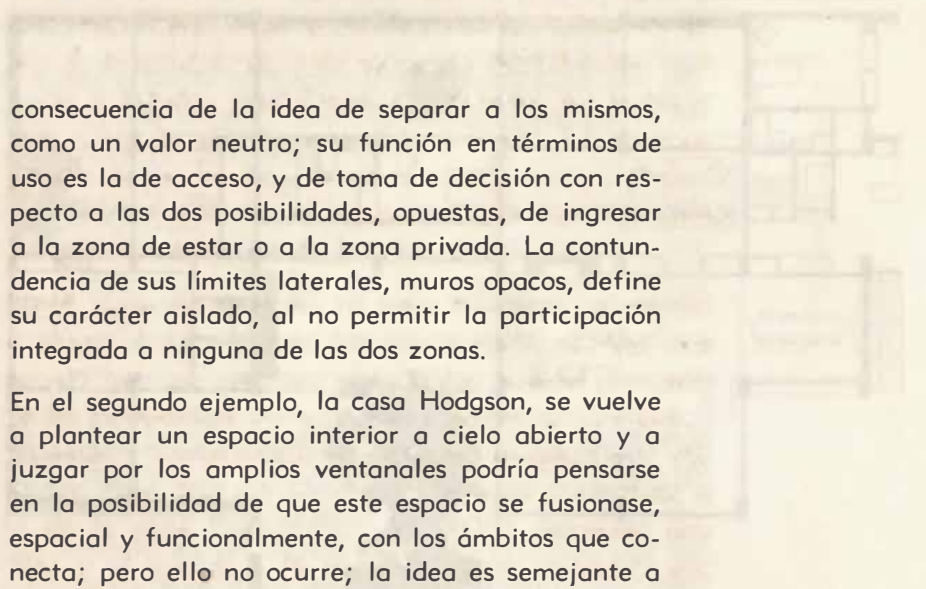
En la casa para huéspedes de Rockefeller, en Nueva York, aparece la concepción de un espacio interior a cielo abierto que conecta dos zonas de estar. Dicho espacio es un espejo de agua cruzado por un sendero de lajas. Este sendero es la circulación obligada entre ambos interiores vidriados, y si la definición de su función es bien precisa en términos utilitarios, el espacio abierto sólo cobra una función de unificador visual de los lugares de estar. Su razón de ser depende íntegramente de aquellas otras dos zonas, pero en lugar de ser un factor de limitación, es uno de franco enriquecimiento de las vivencias de la casa. La función se plantea en términos de significado.

La casa Leonhardt, en Lloyd's Neck, Long Island, Nueva York y la casa Hodgson, en New Canaan, Connecticut, muestran dos casos diferentes del uso dado a estos espacios interiores a cielo abierto, que no representan continentes de una determinada actividad de permanencia.

En el primer caso, la terraza de acceso entre los dos volúmenes, la zona de estar y la privada, es una



Casa Eric Boissonnas
New Canaan, Connecticut



consecuencia de la idea de separar a los mismos, como un valor neutro; su función en términos de uso es la de acceso, y de toma de decisión con respecto a las dos posibilidades, opuestas, de ingresar a la zona de estar o a la zona privada. La contundencia de sus límites laterales, muros opacos, define su carácter aislado, al no permitir la participación integrada a ninguna de las dos zonas.

En el segundo ejemplo, la casa Hodgson, se vuelve a plantear un espacio interior a cielo abierto y a juzgar por los amplios ventanales podría pensarse en la posibilidad de que este espacio se fusionase, espacial y funcionalmente, con los ámbitos que conecta; pero ello no ocurre; la idea es semejante a la de la casa Rockefeller; los paños vidriados son fijos y el acceso a la zona de estar, indicado por una fila de lajas con toda precisión, no permite ver en este espacio otra cosa que una circulación. Pero la verdadera razón de ser de este lugar está, no en una propuesta de acondicionamiento para una determinada actividad, sino en la de expandir visualmente el espacio interior de la casa y modificar sus límites.

Si la tónica general, en cuanto a expresión volumétrica, consiste para Johnson en el uso de fuertes contrastes entre paralelepípedos, transparentes y opacos para expresar las zonas sociales y privadas, las maneras de llevar esto a cabo son muy diferentes, siendo los casos extremos la Glass House con su pabellón para huéspedes, y la casa Wiley también en New Canaan, donde el volumen transparente del estar se apoya sobre el macizo opaco de los dormitorios, aprovechando el desnivel natural que presenta el terreno.

Su logro más importante en estos ejemplos de arquitectura doméstica es la casa de Eric Boissonnas, en New Canaan.

Johnson consigue articular una serie de paralelepípedos virtuales cuyas aristas son pilares de ladrillo que, a veces, sostienen pérgolas o bien una simple viga; es decir, una especie de traslación de los elementos constitutivos del cuerpo cerrado de la casa hacia el exterior, en una gama muy rica de matices espaciales, derivados de las distintas combinaciones posibles en que entran pilares, vigas y pérgolas. Se conserva constantemente la idea de arista de esos múltiples espacios geométricos, como elemento definidor de sus límites.

Aquellos contrastes, presentes en los ejemplos anteriores, han dado lugar en este caso a un equilibrio entre vanos y llenos, de manera tal que lo que era pasaje brusco, formal y espacialmente, se ha convertido en suaves transiciones donde ni los recorridos ni la visión de conjunto permiten distinguir acentuaciones demasiado fuertes. Tampoco hay acentos débiles, y en esto la casa Boissonnas comparte con las demás obras de Johnson la misma voluntad expresiva.

El sobredimensionamiento de los pilares de ladrillo es otro de los recursos utilizados para apartarse del lenguaje anterior del movimiento moderno. No necesita una justificación racionalista para sus creaciones.

Si se observa la planta de su vivienda más reciente, la casa Boissonnas II, en Cap Bénat, Francia, es fácil imaginar una serie de paralelepípedos relacionados por medio de terrazas, espacios verdes y muros que

no pertenecen a ninguno de los volúmenes, pero que son límites para todo el conjunto y elementos significadores de las partes.

El criterio de agrupar en cuerpos separados distintas unidades funcionales no es nuevo. Lo novedoso en Cap Bénat es la terraza cubierta, de planta cuadrada, que es elemento de unión de tres recintos, uno de ellos vidriado en todos sus lados.

Con gran audacia, Johnson crea una gran caparazón alabeada que no guarda ningún parentesco formal con el resto de la vivienda. Más aún, en el proceso de diseño, hasta su materialización, hubo, a juzgar por la maqueta preliminar, un reemplazo de las cuatro columnas de sección cuadrada por las que finalmente se adoptaron, de forma tronco-cónica.

El conjunto adquiere características formales y espaciales sumamente fuertes. Ni los paralelepípedos son límites convencionales de la terraza techada ni la cubierta es un cerramiento indiferente.

Ambas concepciones aparecen como una disonancia si son juzgadas en términos tanto academicistas como racionalistas; pero, si podemos aplicar una analogía musical, las dos ideas que definen el espacio de la terraza pueden asimilarse a un acorde de dos sonidos, suficientemente alejados en altura para poderse identificar individualmente, a la vez que interdependientes en su consonancia, para ser percibidos como unidad.

Una visión de un ángulo de la terraza donde la proximidad de los dos volúmenes es bastante crítica muestra lo antedicho.

La fuerza expresiva de la columna tronco-cónica diluye la debilidad creada por aquel conflicto.

Debe tenerse en cuenta que el gran acierto de

Johnson consiste no en buscar un elemento de unión o de transición entre dos cuerpos sino lograr una expresión totalizadora entre dos lenguajes aparentemente irreconciliables.

Johnson en la búsqueda por definir su estilo, y coherente con su principio de que en arquitectura los absolutos están representados por el continuo cambio, recurre a formas originales que son insertas en estructuraciones que denuncian su formación histórica y su deuda (reconocida por él mismo) para con Mies van der Rohe y con los otros arquitectos de la generación anterior.

Casi sin excepción sus ideas son materializadas sin necesidad de hacer un replanteo total de los procesos arquitectónicos puestos en juego por sus antecesores.

Tanto Henry Russell Hitchcock como John M. Jacobus Jr. señalan características que ligan a Johnson con Schinkel, Jefferson y Palladio, y justamente en esos ejemplos de su obra donde se verifican tales relaciones es que Johnson se libera con fuerza de ataduras estilísticas, a veces cambiando totalmente la relación entre lo que muestra el trazado y lo que realmente configuran los espacios de sus edificios; otras veces introduciendo una forma fuera de contexto que rompe la unidad, concebida ésta en términos clasicistas.

En el caso de los pabellones para dormitorios de señoritas del Colegio Sarah Lawrence, en Bronxville, Johnson acude a un lenguaje menos vigoroso debilitando el efecto total.

Los núcleos de circulación entre los cuerpos son logrados por una ruptura con la tónica general de arquerías y paños opacos perforados por las ventanas de cada nivel.

Esa ruptura se produce dentro de la misma envolvente de arcos de los volúmenes.

El carácter de envolvente de la arquería es más visual que real ya que, en realidad, los cuerpos vidriados de circulación están retirados con respecto al plano general de cada uno de los tres volúmenes, apareciendo una duplicación del sistema estructural que sólo es evidente en la visión próxima.

Comparando esto con la Galería de Arte Sheldon, donde los arcos realmente son una envolvente que unifica el paño transparente con los opacos sin perforaciones, puede observarse que dadas las proporciones relativas de los paños abarcados en uno y otro caso, en los dormitorios Sarah Lawrence el distinto tratamiento de los núcleos de circulación no llega a romper la monotonía de las series de tramos iguales de las habitaciones. Estas debilidades se ven acentuadas por el diseño mismo de las unidades limitadas por la arquería: grandes ventanas rectangulares en los muros de cerramiento, y carpinterías de un diseño convencional en los dos núcleos transparentes, que permiten ver los distintos niveles del edificio. Las tres unidades del complejo se escalonan en dos cuerpos de distinta altura, según los accidentes del terreno y desplazándose muy poco con respecto a su eje longitudinal. El resultado es poco convincente en cuanto a intención final, sea ésta la de lograr un solo conjunto dado por un volumen único, o segmentos reconocibles de una unidad mayor.

Las búsquedas formales de Johnson, su apartamiento de la herencia de Mies y la falta de prejuicios por las relaciones peso-soporte, se materializan de manera poco atractiva en sus edificios en altura.

No es éste un problema de falta de dominio de la escala métrica. Por el contrario, el pabellón del Estado de Nueva York para la Feria Mundial de 1964, en Flushing, N. Y., y el hall del Teatro del Estado de Nueva York son suficientemente elocuentes del manejo de Johnson de la escala en grandes recintos. Pero en estos casos se trata de grandes construcciones que limitan un espacio unitario.

En el Instituto Henry L. Moses para el Hospital Montefiore, de Nueva York, y sobre todo en la torre del Centro Kline de Ciencia, de la Universidad de Yale, en New Haven, Connecticut, la repetición de elementos iguales, lógica por motivos programáticos en toda la altura, resulta contradictoria con respecto al juego formal de las distintas bandas horizontales.

La combinación de formas fuertemente plásticas es más coherente cuando no son repetidas "en vertical".

En el segundo ejemplo el rompimiento con el paralelepípedo de formas puras no se logra sino merced a ciertas indecisiones. Los elementos constitutivos son demasiado importantes para que la idea volumétrica valga por sí misma, reduciendo al anonimato a las partes que lo componen o imponiendo la necesidad de escalas de aproximación (cerca-lejos).

En un edificio como el Seagram la retícula de acero de las superficies del paralelepípedo adquiere valores propios en la visión próxima, mientras que es el volumen total y el control de sus proporciones como forma pura lo que se destaca a la distancia.

En la torre Kline el valor del plano de las fachadas queda anulado por el sentido escultórico que tienen las columnas sobredimensionadas, y en competencia formal con las divisiones horizontales de los distintos niveles.

Aún a la distancia, son estas relaciones las que sobresalen más que la pureza o las proporciones de un volumen total.

El remate del edificio resulta pesado, a pesar del tamaño de las columnas que, por el valor escultórico que también tienen en los últimos pisos, no parecen expresar elementos de soporte de aquella zona compacta. El efecto es acentuado por el curioso tratamiento del último plano horizontal, donde las columnas se prolongan hasta ese nivel sin llegar a expresar su papel de soporte.

Si bien la actitud en cuanto a la liberación de prototipos, a búsquedas formales y técnico-constructivas es muy positiva, las torres de Johnson resultan indiferentes en el contexto total de su obra.

Más interesantes son sus edificios urbanos, la Casa de Asia y la ampliación para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En el último ejemplo merece una mención especial la fachada de vidrio oscuro que da hacia el patio de escultura, por la elegancia y la finura en el tratamiento de la carpintería metálica.

Johnson consigue, con un toque de sofisticación típica de su diseño, anular el posible efecto de repetición de elementos standarizados con el redondeo de los ángulos de cada unidad, aludiendo a las estructuras metálicas de la Revolución Industrial.

En el Museo de Arte Pre-colombino, en Dumbarton Oaks, Washington, D. C., Johnson utiliza un lenguaje de gruesas columnas que soportan cúpulas en una serie de nueve unidades, de las cuales la central es un espacio a cielo abierto, ligado a otros cuatro espacios residuales que resultan de la unión de los círculos y que actúan a modo de vitrinas encapsulando vegetación.

Podría sorprender el gran diámetro de las columnas y, por ende, la proximidad que entre ellas causa este factor. Desde un punto de vista estrictamente tectónico, son injustificables.

Tan pronto se observa la relación entre los espacios y sus límites, se descubre que la intención de Johnson va más allá de un gratuito alejamiento de las necesidades mínimas de sustentación de las cúpulas.

Dadas las dimensiones de cada una de las unidades, resulta casi imposible atribuirle a estos enormes cilindros el simple rol de columnas. Éstas no se expresan como tales, y por lo tanto se diluye la posibilidad de ambigüedad en su lectura. No son columnas hipertrofiadas sino límites de un espacio. Así la intención resulta mucho más clara que si se hubiera optado por dimensionar a la estructura de acuerdo a las necesidades estáticas, y que si las relaciones entre transparencia y opacidad hubieran sido logradas con la inclusión de muros curvos de cerramiento en competencia con los pies derechos en cuanto a valores tectónicos.

Las curvas resultantes son resueltas por medio de cristales que se unen limpiamente a los cilindros macizos, con carpinterías suficientemente delgadas como para no crear un elemento más de transición.

El efecto final es el de una serie de curvas cóncavas y convexas; las primeras transparentes y de radio mayor, las segundas opacas y de radio menor, produciéndose así un equilibrio por el juego de compensación entre valores opuestos.

La riqueza espacial del conjunto está acentuada por el pasaje de acceso que lo conecta al cuerpo anti-guo del museo. Es un paralelepípedo vidriado, con características semejantes a la casa de cristal de New Canaan.

La experiencia del que recorre ese pasaje, donde no es posible advertir los elementos estructurales como tales, contrasta con la que se obtiene en las salas mismas del museo. En su breve recorrido se mantiene la presencia del jardín que rodea al conjunto; aunque materialmente cerrado, la noción de "interior" sólo está al final de dicho recorrido.

Al ingresar se pierde la idea de punto focal único, ante las múltiples perspectivas. Ahí los espacios verdes no han desaparecido sino que dialogan en una suerte de síncopa, con los espacios envolventes de la exposición, al acentuar los tiempos débiles de los espacios residuales, que prolongan el interés hacia el núcleo central abierto o hacia las otras células del edificio.

En términos de geometría pura —valor instrumental constante en la idea de composición de Johnson— la planta del Museo de Arte Precolombino se basa en una serie de círculos tangentes ordenados sobre una trama ortogonal de ejes.

Las ricas relaciones espaciales que consigue aquí Johnson, resultan de la negación del círculo como traza de un cilindro limitador de espacio. Si bien

la forma circular es reconocible en cada una de las unidades y enfatizada por el tratamiento de los so-lados y por la iluminación artificial, el efecto espacial total está muy lejos de expresar una serie de compartimentos estancos; sobresale la idea de va-riadas experiencias espaciales dentro de un conjunto unitario, de modo tal que cada una de las unidades funciona significativamente en la medida en que existan las otras, y se reconoce la interdependencia entre todas ellas.

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia

¿Qué papel desempeña Philip Johnson en el campo de la arquitectura contemporánea?⁷

Hemos hecho breves análisis de algunas de sus obras, menos con el propósito de hacer una catalogación exhaustiva, que con el de llamar la atención acerca de los fundamentos de su excepcional calidad creadora. En principio, dicha calidad sería suficiente para suscitar nuestro interés. Sin embargo, de ser así, correríamos el riesgo de perder de vista al problema de fondo, a saber, su relación histórica —su importancia significativa— con el momento actual. La urgencia por clasificar o rotular a un artista y su obra está siempre latente en todo análisis histórico, como si ello fuera el objetivo final de la labor crítica. De nada sirve catalogar a Johnson como un neoromántico post-miesiano o un clasicista o neohistoricista o, peor aún, un simple formalista. Ninguno de los rótulos —éstos u otros— es razonable, por taxativo y, por ende, inevitablemente confuso. Con Johnson y su obra es necesario ser explicativo y apelar a adjetivaciones que, en más de un caso, están desprestigiadas. Si la terminología de todo el movimiento moderno se ha movido con conceptos que presumen virtudes, difíciles de desafiar, pero que por abuso se convierten en jerga de oscuro contenido —tectónico, funcional, racional, orgánico, y sus correspondientes “ismos”, por contraste, los

conceptos de elegancia, carácter, presencia, dramatismo resultan desprovistos del contenido que sea relevante para la arquitectura de hoy: son superfluos o, más grave aún, anacrónicos. Sin embargo, el denominador común de la obra de Johnson se funda en estructuras significativas de este orden; así, precisamente en aquellas obras donde el sello de Johnson (¿el estilo?) se hace sentir con más fuerza, es que el carácter como valor intrínseco califica con mayor rigor al edificio.

La idea de carácter no implica aquí ni el uso de la referencia simbólica, ni el de la metáfora, ni el de la alusión indirecta para conferir significado a la obra. Tampoco alude a la expresión de funciones —totales o parciales— materializadas en formas distintivas. Antes que el contenido de uso, queda expresada la cualidad formal, y no como valor plástico, abstracto, de significados infinitos o ambiguos sino como valor restringido a un campo limitado de expectativas: el Reactor Nuclear de Rehovot es hermético, severo e imponente; sus cualidades, expresadas en la forma, no son ajenas quizás a un santuario o a un monumento recordatorio. Y ello no implica ambigüedad de expresión o confusión en la lectura de las funciones, puesto que no se parte del concepto de prototipo, de modelo paradigmático para la creación del objeto arquitectónico. ¿Cuál es el prototipo de los reactores nucleares? ¿Cuál es el prototipo de los santuarios?

“Las formas engendran más formas”. En Johnson esto es axiomático, y las formas son justificación suficiente para la creación de su arquitectura. ¿Es esto formalismo? No, en cuanto la razón del uso del edificio no se ve distorsionada o postergada.

Respetar las necesidades que motivan a un proyecto, más que una virtud, es una obligación indiscutible del arquitecto. La satisfacción de esas necesidades define, en un primer nivel, la función que la obra cumple. Pero ante la expectativa de un usuario que no busca solamente la satisfacción mecánica de necesidades básicas, sino que espera derivar de los ámbitos que utiliza una vivencia rica en significaciones, una experiencia sugestiva y excitante, la idea misma de función se carga de nuevos contenidos, muy lejos de ser enunciados taxativamente. Johnson maneja la idea de función a este nivel; la función cobra características semánticas. Ésta es una **supra-función**, que trasciende la relación unívoca de necesidad básica - satisfacción mecánica.

La función significativa no puede estar ausente de ninguna obra que sea proposicional, pero en la obra de Johnson es un punto de partida, y no un resultado. Es premisa básica.

Un caso extremo es la "Roofless Church", de New Harmony, Indiana. La propuesta arquitectónica depende de la impresión visual que ejerce el motivo central, y único, del baldaquino. Esta gran estructura ondulada, fuertemente texturada por sus tejas de madera, alberga a una escultura conmemorativa. Ambos elementos forman una sola unidad, formal y conceptual, justificándose mutuamente. Este centro focal ocupa un extremo de un sencillo recinto rectangular a cielo abierto. El acceso principal está rigurosamente centrado en el extremo opuesto, dramatizando la percepción del monumento que, aislado e ineludible, se impone por mera presencia.

empalizada, es el único elemento que convierte en iglesia al espacio abstracto y desnudo del cortijo.

Y ante el remanido slogan de la forma como resultante de la función, cabe preguntarse: ¿Cuál es la función específica materializada en esa forma?

El pequeño pabellón del lago, en el parque de la Glass House es, curiosamente, un capricho, pero asume coherentemente dicho rol, por su carácter frívolo. En un brusco cambio de escala, los pórticos usados majestuosamente en otros edificios de indiscutible importancia, adquieren una fisonomía ambigua, desconcertante y "manierista" en esta reducida estructura que no pretende ser más que un **conceit**, una extravagancia dieciochesca. Su función primordial es la del carácter que adopta⁸.

Es probable que la arquitectura de Johnson sólo sea posible en los Estados Unidos de hoy, donde su aceptación parece indiscutible, por su pluralidad de causas que abarca aspectos culturales, económicos, emotivos, tradicionalistas.

Si tiene trascendencia en el marco de la arquitectura actual es por representar, a través de obras cuidadosamente ejecutadas, una nueva actitud de extrema libertad en la elección de sus premisas rectoras, sin por ello desmentir una severa disciplina de diseño.

Pese a sus múltiples comentarios y escritos, Philip Johnson no postula ninguna teoría que sugiera un programa de acción; no invalida a otras arquitecturas opinando sobre lo que debieran ser sino que las acepta como expresión indiscutible de sus tiempos. Adoptando una posición atórica, Johnson sólo reclama la libertad de poder crear sin necesidad de justificarse, en tanto su arquitectura proclame la utilidad, belleza y carácter que pretende.

Notas

¹ **Hoy sólo existe un absoluto, y éste es el cambio.** Las citas de

Philip Johnson han sido tomadas del libro de John M. Jacobus, Jr., **Philip Johnson**, que constituye con el de Henry Russel Hitchcock, **Philip Johnson**, la fundamental referencia bibliográfica que recomendamos. Asimismo, la obra arquitectónica de Johnson ha sido publicada periódicamente en las principales revistas especializadas: *Architectural Design*, *Architectural Record*, *Architectural Forum*, *Architectural Review*, *Nuestra Arquitectura*.

En una entrevista para la revista *Time*, septiembre 5, 1960.

² Jacobus, op. cit. En mi opinión, la arquitectura es ante toda

³ un arte y apenas nada más. Probablemente voy demasiado lejos al defender la tesis de que el fin de la arquitectura es la creación de espacios bellos . . . Pero en lo que se refiere a la arquitectura ¿qué significado cabe atribuir a este espíritu utilitaria? Significa apenas algo más que honradez en la expresión de la estructura . . . Para mí no es necesario que exista un propósito para hacer un edificio bello (Philip Johnson, **La responsabilidad del arquitecto**).

⁴ Jacobus, op. cit. Efectivamente la casa de cristal no es una casa, sino un espacio para múltiples finalidades . . . ; se expansiona hacia afuera abarcando el espacio circundante, y deteniéndose ante la impenetrable fachada de ladrillos de la casa para invitados. Ésta forma una significativa réplica táctil a la superficie cristalina y transparente del cubo que constituye la mansión principal.

Jacobus, op. cit. Durante casi seis meses al año, el espacio destinada a vivienda durante el día no es el interior, sino la terraza cubierta de hierba que rodea a la casa y a la que las paredes de vidrio de ésta, únicamente proporcionan un telón de fondo (H. R. Hitchcock).

⁵ Jacobus, op. cit. Si la preocupación por hacer que la casa funcione perfectamente se sobrepone a la invención artística, el resultado no tendrá nada de arquitectura; únicamente será

un conjunto de partes útiles (Philip Johnson, **Las siete muletas de la arquitectura moderna**).

⁶ Jacobus, op. cit. Yo creo que la comodidad depende de si se considero o la silla bella o no (Philip Johnson, *ibid.*). Resulta

⁷ interesante comparar la idea de "eclecticismo negativo" implícita en la crítica a Johnson que Rafael Iglesia desarrolla en su libro **Eero Saarinen**, de esta colección, con lo idea de sincretismo que Sibyl Moholy-Nagy le atribuye en El futuro del posado, artículo aparecido en Cuadernos, de Summo-Visión 6.

⁸ Charles Blanc, **Gramática de las artes del dibujo**. . . cualquier monumento que no se dirija a nuestro espíritu ni despierte en él pensamiento alguno, no es más que un simple montón de piedras, un cuerpo sin alma. Pero ¿cuál es el alma de la Arquitectura? Ciertamente el pensamiento que ello expresa. [. . .] Si la idea es clara y precisa, si fuere concebido para uno gran multitud y el edificio destinado a un fin positivo, la arquitectura deberá manifestar al primer golpe de vista lo que represento y lo que no puede representar, ya que el artista deberá imprimir clara e intensamente a sus obras todos los signos que orienten al observador hacia el conocimiento de la meta propuesto. El edificio tendrá así el carácter que debe y le es propio. Tendrá su carácter. [. . .] El carácter es en efecto una senda que conduce a lo belleza, tanto al hombre como a sus obras. [. . .] Bajo los muros de uno prisión, el crimen, el juicio, el castigo, el remordimiento y el dolor advienen conjuntamente y se unifican en un pensamiento de temor o de molestar; el corazón se aprieto.

(Peter Collins, **Changing Ideals in Modern Architecture**). Será claro entonces porqué un teórico clásico como J. F. Blondel, cuando dictaba en su Escuela de Arquitectura desde 1750 en adelante, diría a sus alumnos que el estilo en arquitectura significaba el carácter auténtico que debería ser elegido en relación al propósito de un edificio, y era así la poesía de lo arquitectura. [. . .] la arquitectura del mismo podía expresar estados de ánimo que podían ser apropiados o ineptos para el propósito de un edificio. [. . .] por supuesto en la época de Charles Blanc había reglas gramaticales reconocidas que ninguna persona culta se animaba a romper, así como había un diccionario autoritario que establecía los significados a ser atribuídos a los palabras.

Helen Rosenau, **Architectural Review**, octubre 1966). Los conceptos básicos fueron definidos en lo Enciclopedia de Diderot y D'Alembert como **Carácter: la manera que le es propia**.

Ilustraciones

Casa Philip Johnson ("Glass House")

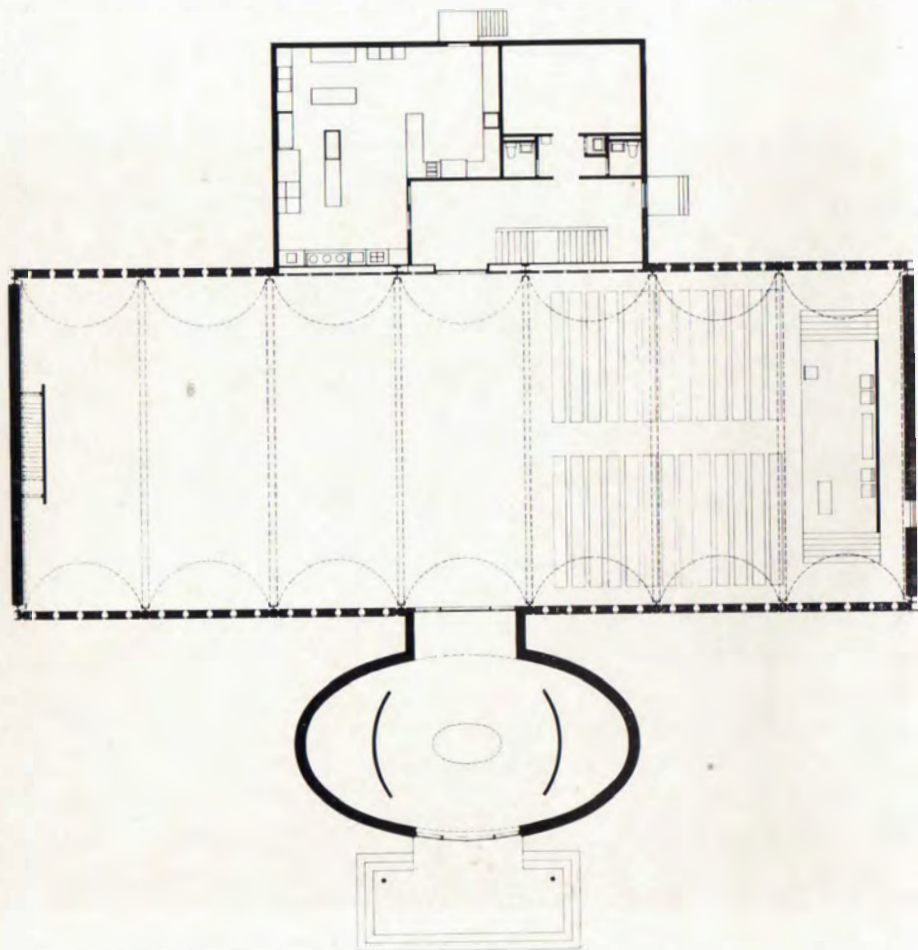
New Canaan, Connecticut, 1949

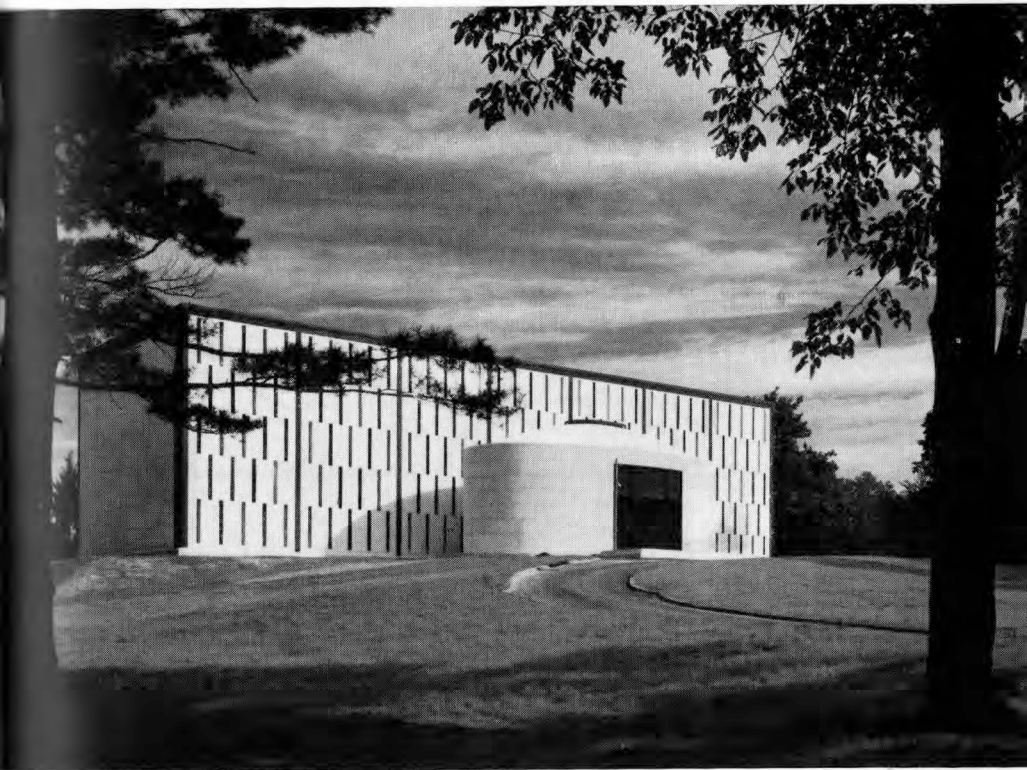


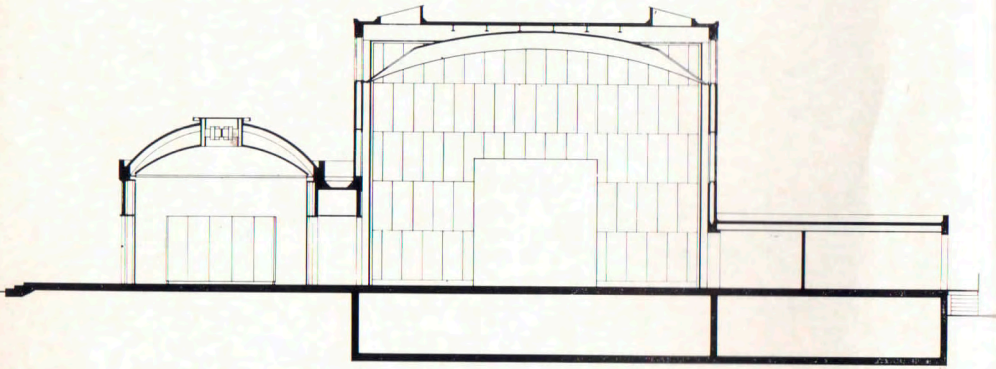


Sinagoga Kneses Tifereth Israel

Port Chester, New York, 1956









Universidad de Saint Thomas

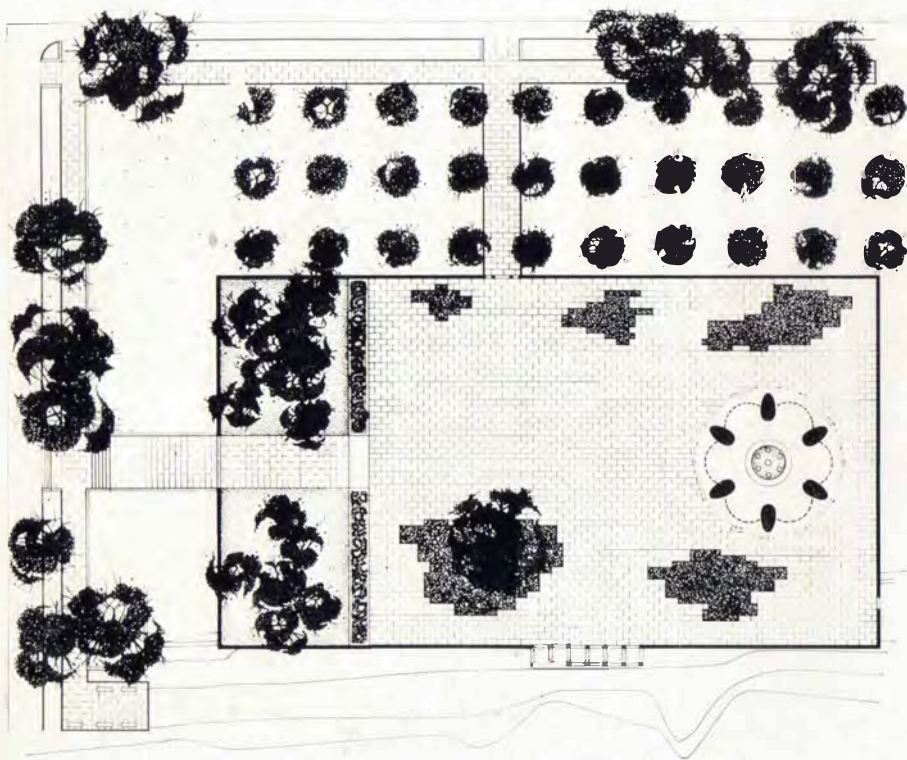
Houston, Texas, 1957





Roofless Church

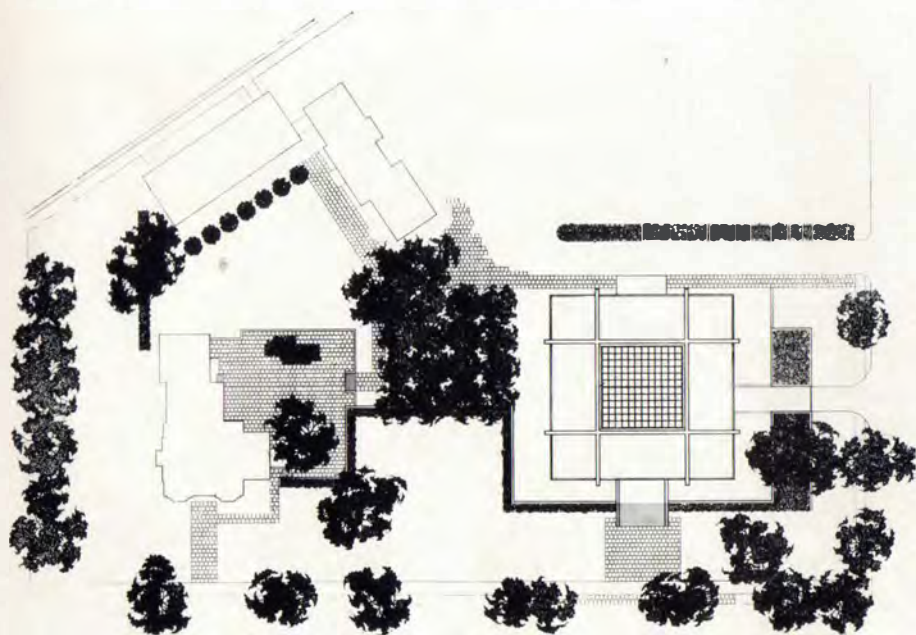
New Harmony, Indiana, 1960



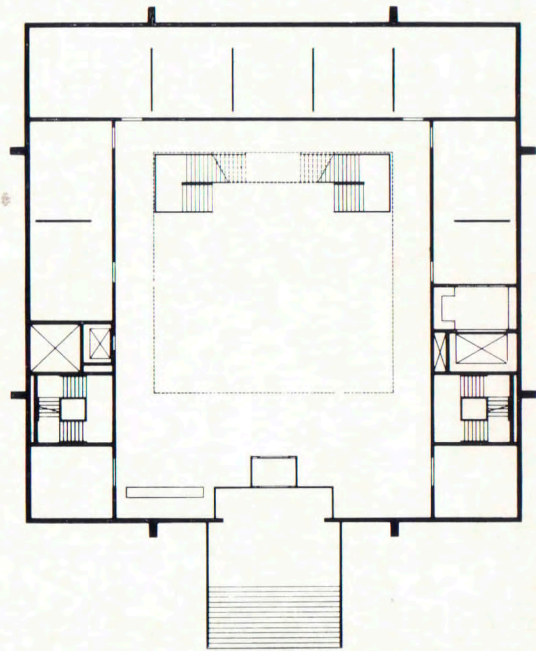


Museo del Instituto Munson-Williams-Proctor

Utica, New York, 1960



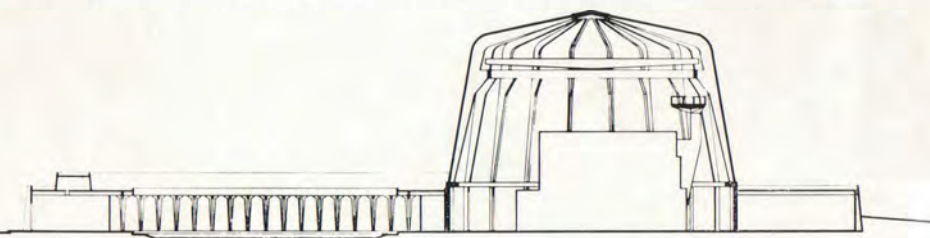




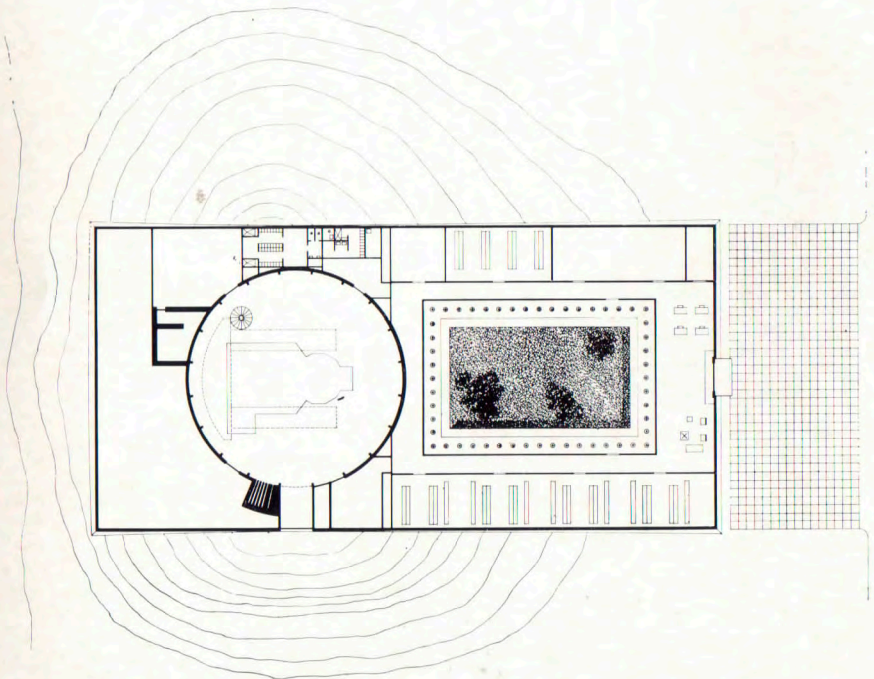


Reactor Nuclear

Rehovot, Israel, 1961



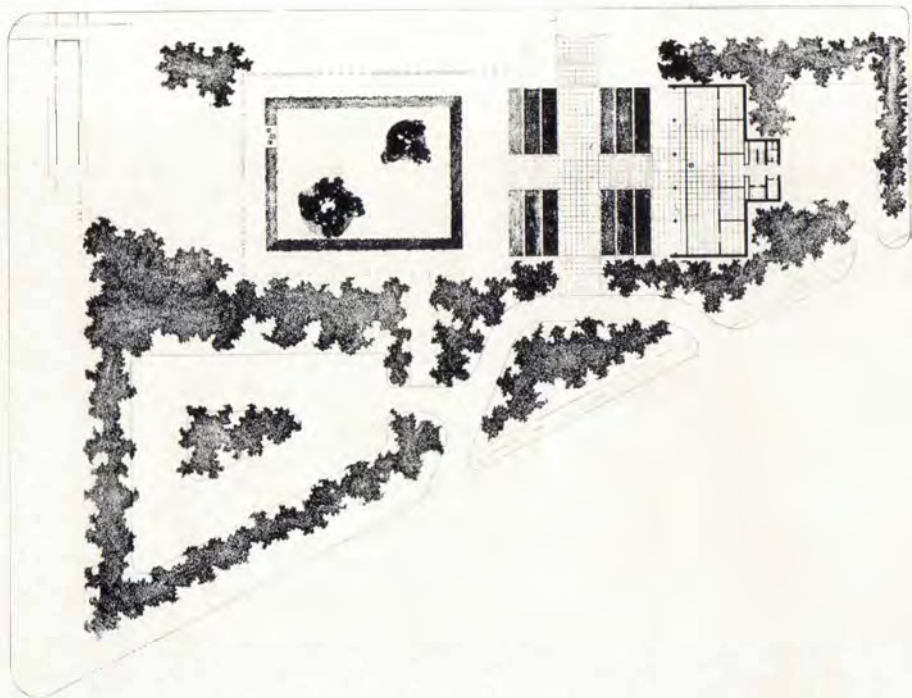


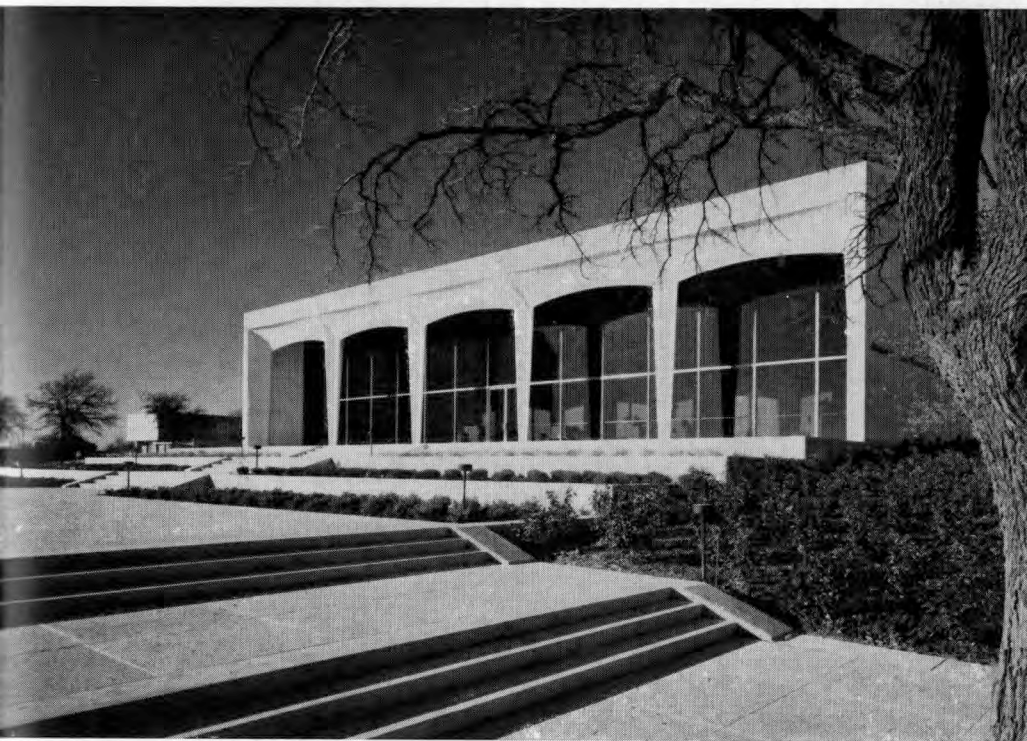




Museo de Arte Occidental Amon Carter

Fort Worth, Texas, 1961



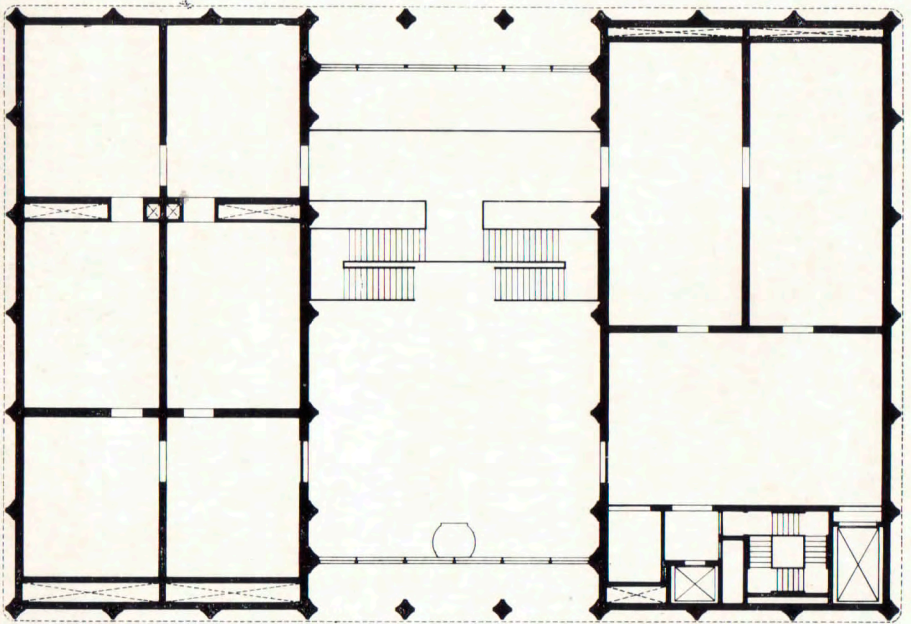




Galería de Arte Sheldon

Universidad de Nebraska, Lincoln,
Nebraska, 1963

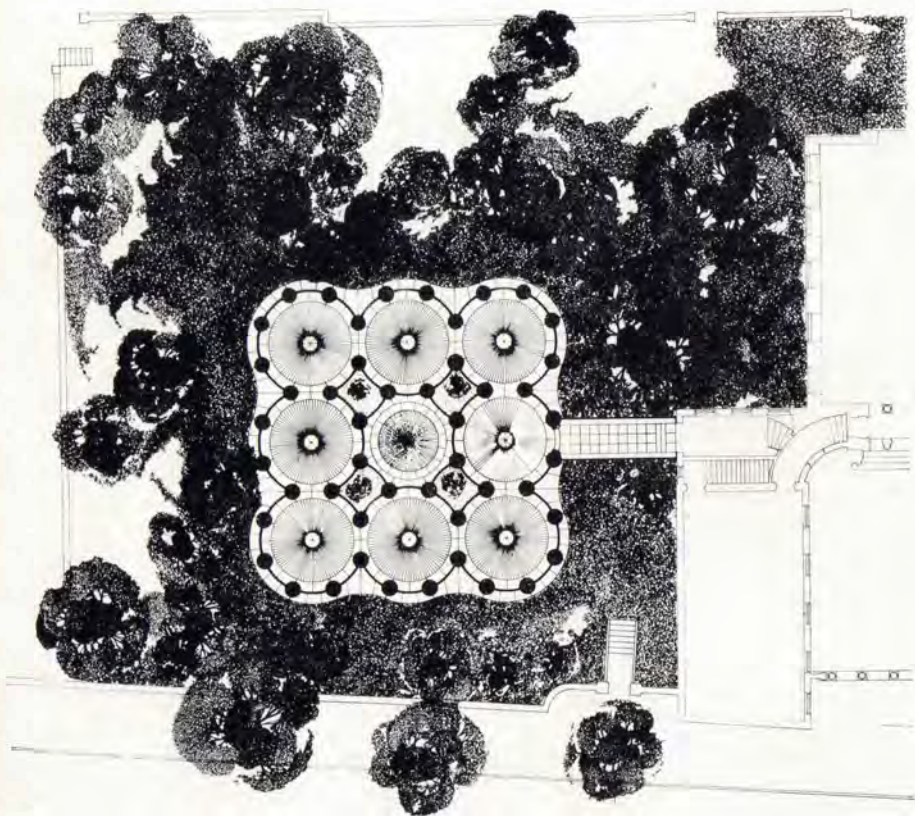






Museo de Arte Pre-Colombino

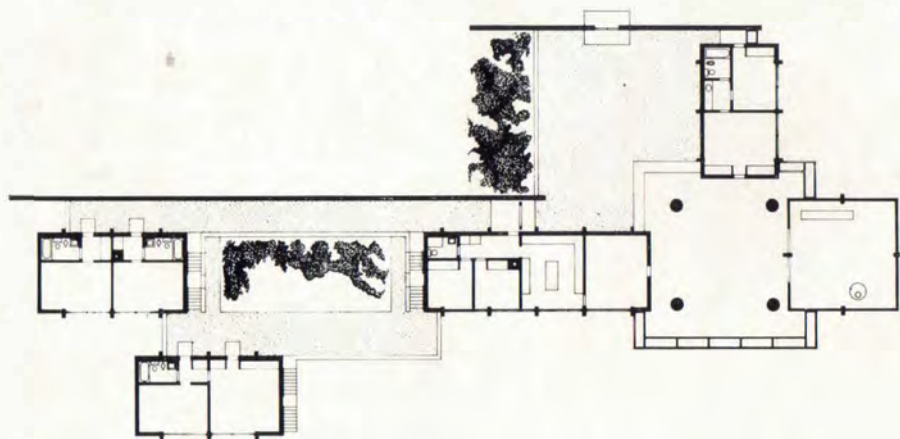
Dumbarton Oaks, Washington D. C., 1963





Casa Boissonnas

Cap Bénat, Le Lavandon, Francia, 1964





Museo de Arte Moderno de Nueva York

New York, 1964



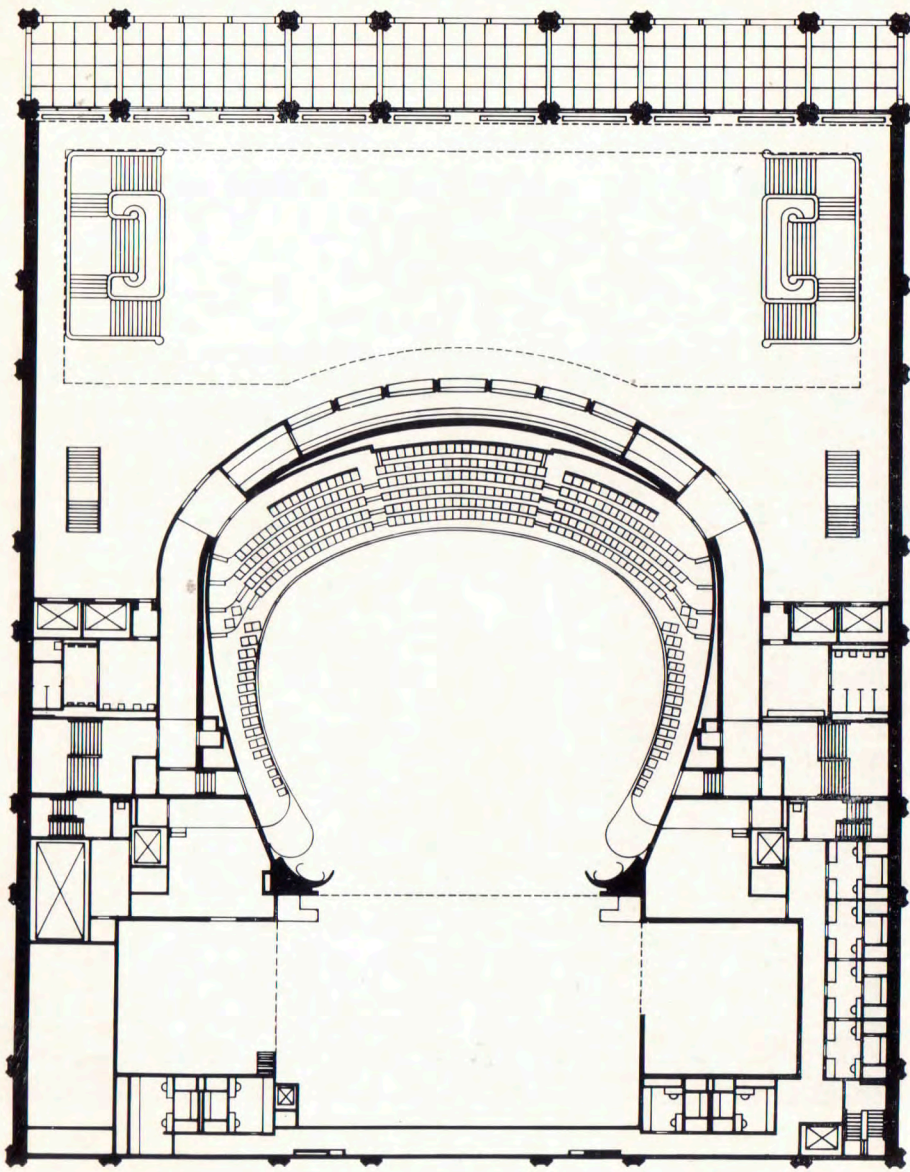


Teatro del Estado de Nueva York

Lincoln Center, New York, 1964



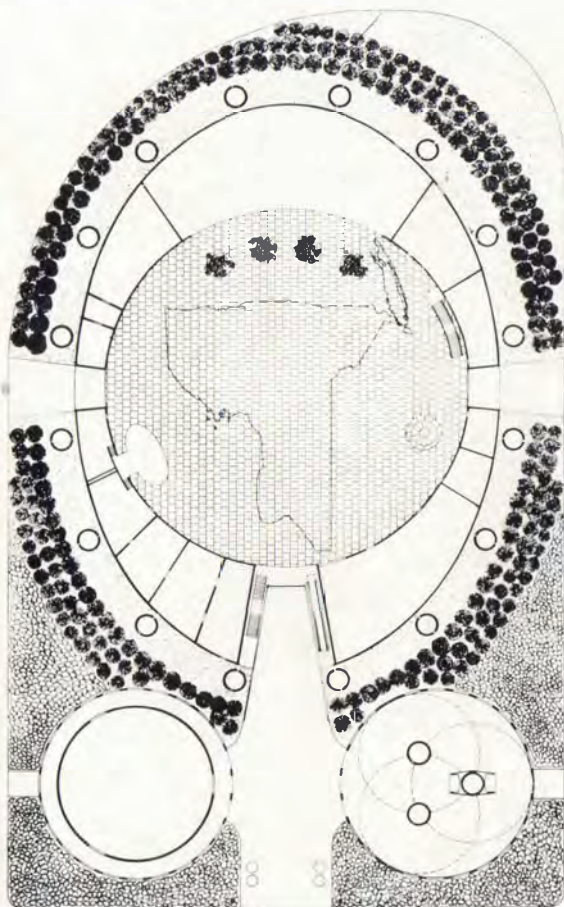






Pabellón del Estado de Nueva York

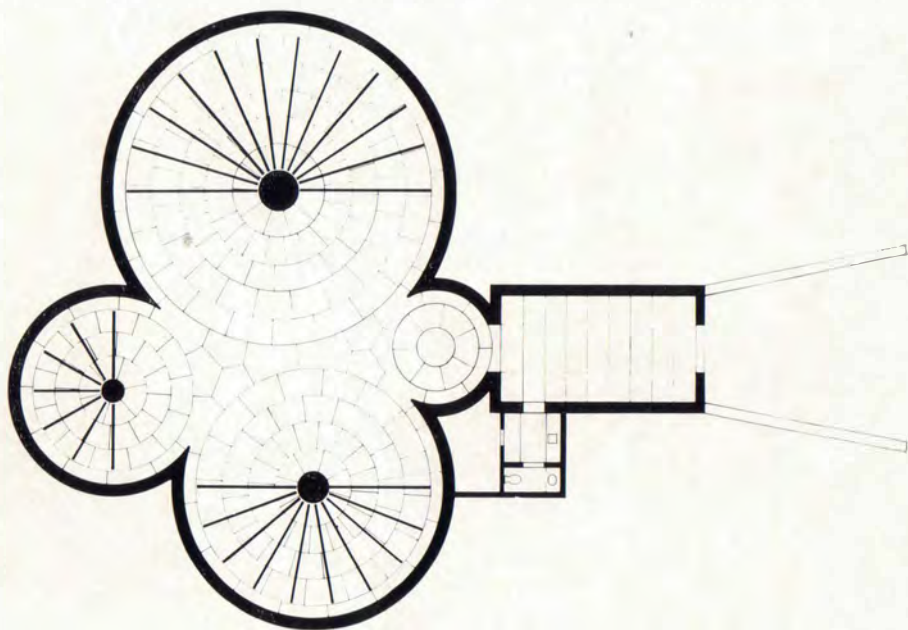
Feria Mundial, New York, 1964



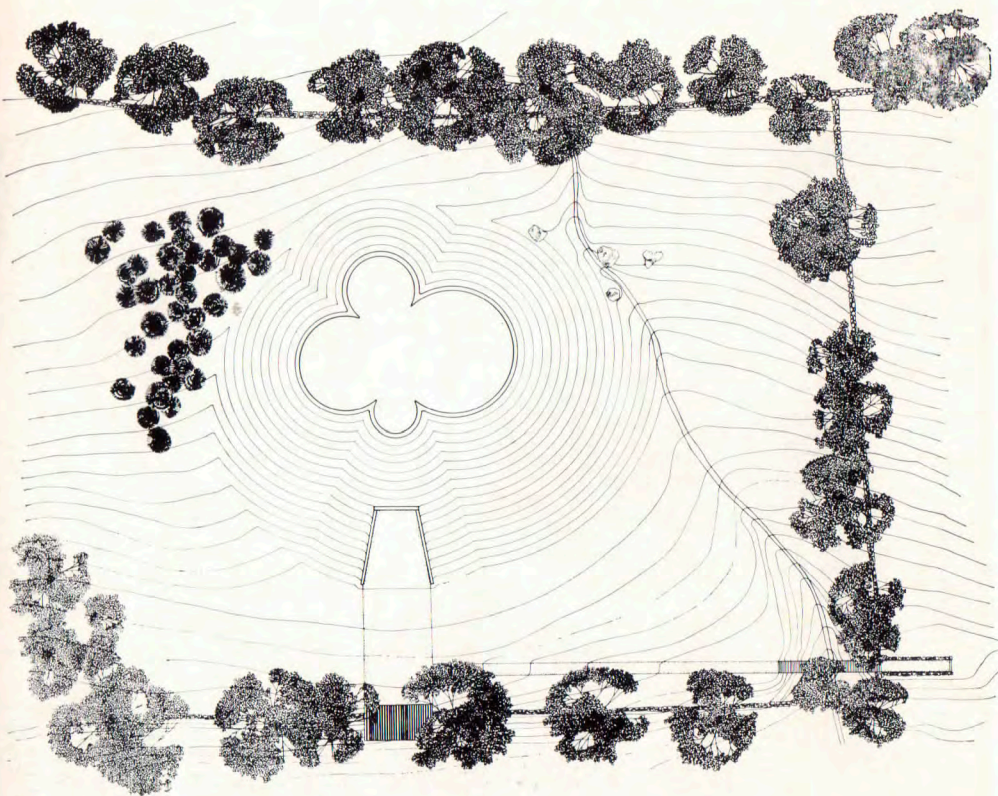


Galería Philip Johnson

New Canaan, Connecticut, 1965



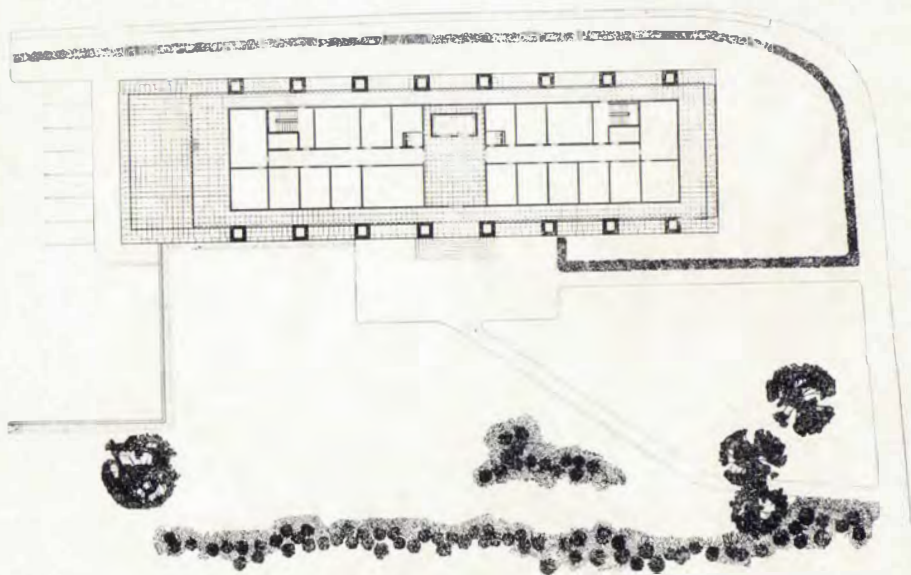






Pabellón de Epidemiología

Universidad de Yale, New Haven,
Connecticut, 1965

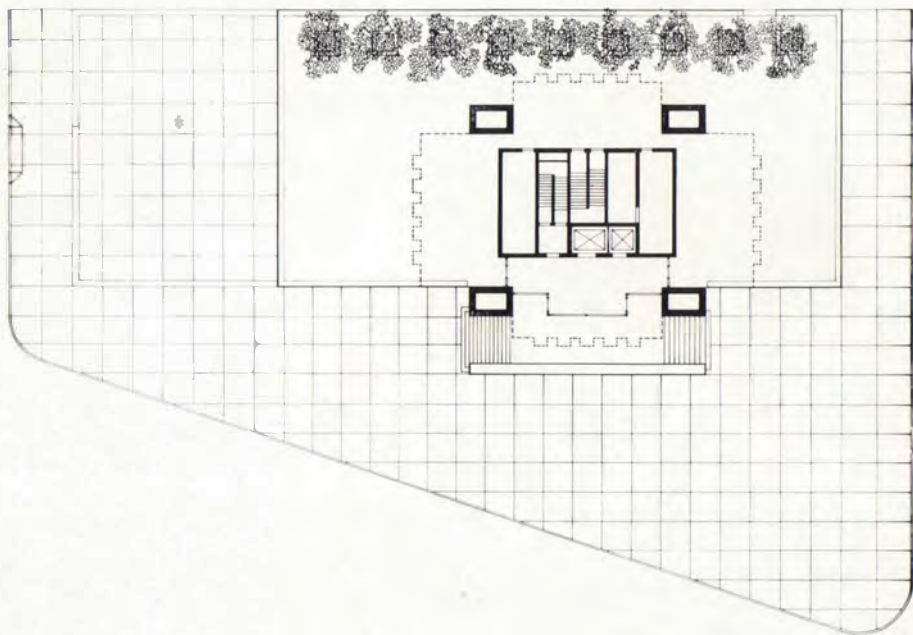


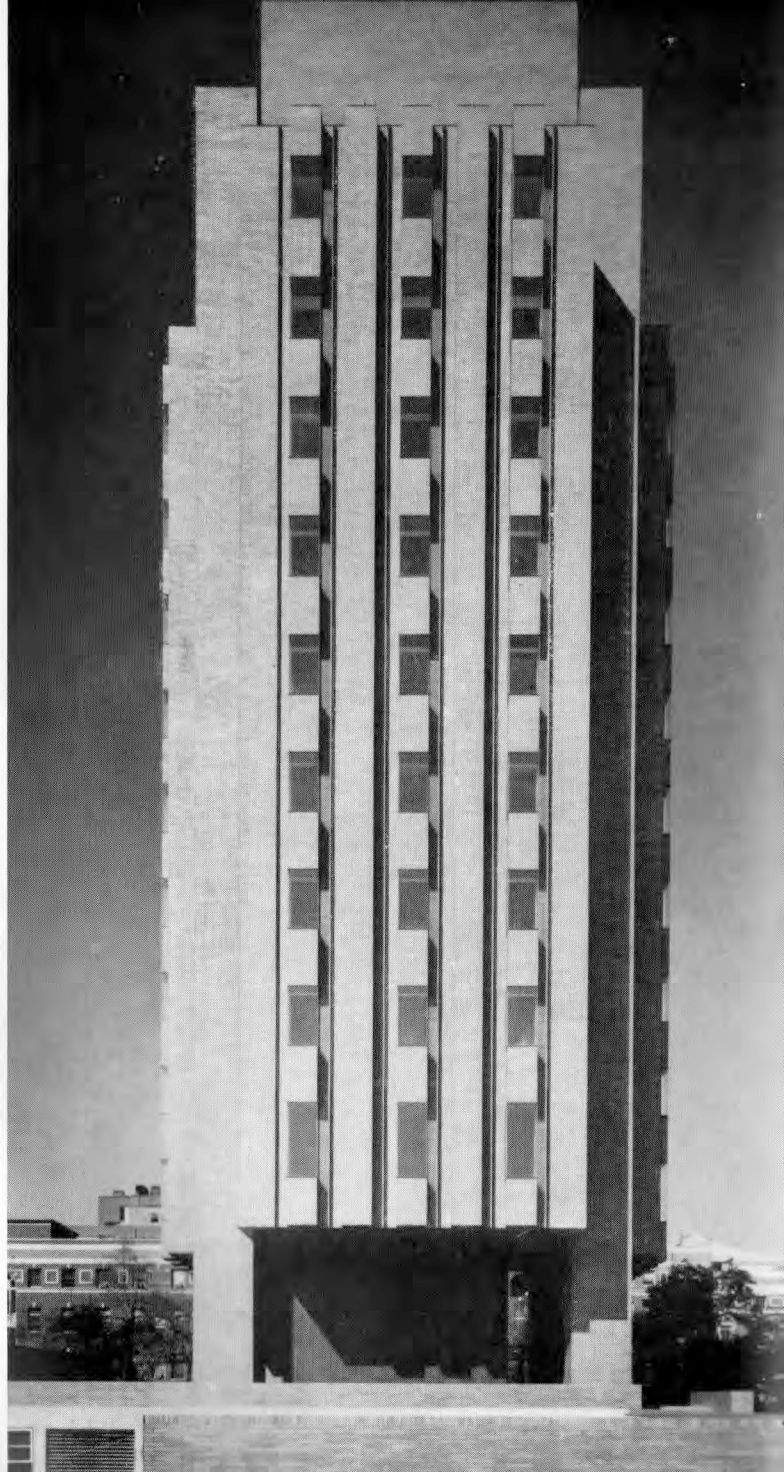


Instituto Henry L. Moses

Hospital Montefiore, Bronx.

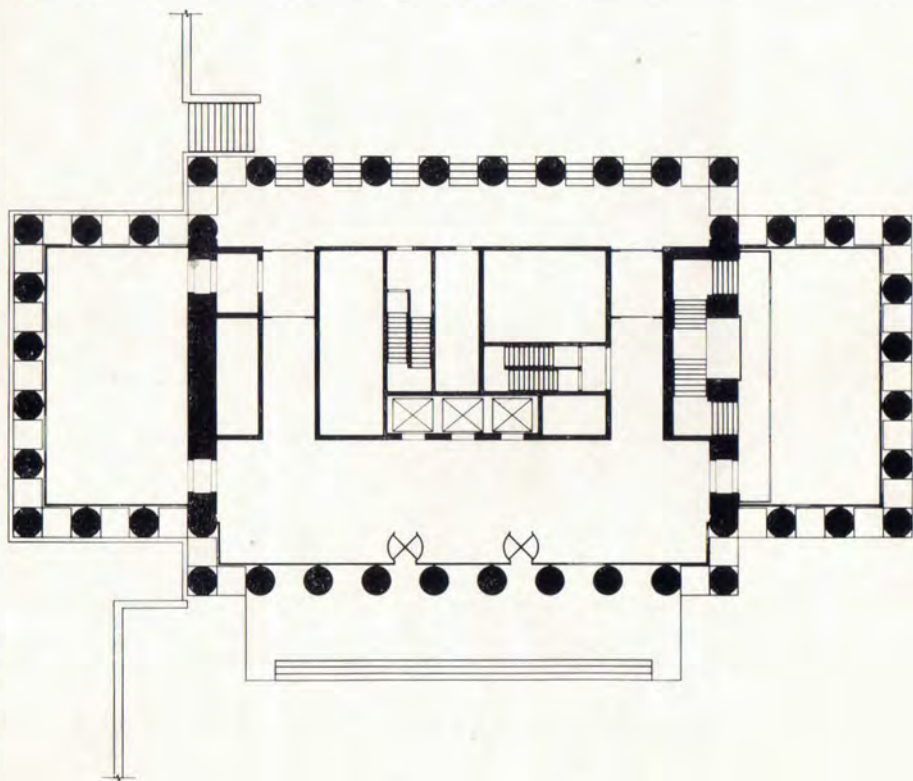
New York, 1966





Centro Científico Kline

Universidad de Yale, New Haven,
Connecticut, 1966





Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

Se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de Domingo
E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires, el 4
de Marzo de 1968

La diagramación de los páginas ilustrados de este libro estuvo
a cargo de los arquitectos
Ricardo Jesse Alexander y Eduardo Cervera.

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Granada

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

Publicaciones aparecidas

- Mario J. Buschiazzo, **Bibliografía de Arte Colonial Argentino**, 1947.
- Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**, nº 1, año 1948; nº 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; nº 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957; nº 11, año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960; nº 14, año 1961; nº 15, año 1962; nº 16, año 1963; nº 17, año 1964; nº 18, año 1965; nº 19, año 1966; nº 20, año 1967; nº 21, año 1968.
- Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone, **El arte de la imaginaria en el Río de la Plata**, 1948.
- Vicente Nadal Mora, **El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX**, 1949.
- K. J. Conant, **Arquitectura moderna en los Estados Unidos**, 1949.
- Juan Giuria, **La arquitectura en el Paraguay**, 1950.
- Raúl González Capdevila, **Amancio Williams**, 1955.
- Martín S. Soria, **La pintura del siglo XVI en Sudamérica**, 1956.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **Eduardo Catalano**, 1956.
- Mario J. Buschiazzo, **Skidmore, Owings y Merrill**, 1958.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **Lucio Costa**, 1959.
- Miguel Asencio, **Paul Rudolph**, 1960.
- Félix E. Buschiazzo, **Félix Candela**, 1961.
- J. de Mesa y T. Gisbert, **Historia de la pintura cuzqueña**, 1962.
- Ricardo Braun Menéndez, **Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro**, 1962.
- Juan Pablo Bonta, **Eladio Dieste**, 1963.
- Federico F. Ortiz, **Sepra**, 1964.
- Instituto de Arte Americano, **La arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1962)**, 1964.
- Instituto de Arte Americano, **La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880)**, 1965.
- Marcelo A. Trabucco, **Mario Roberto Alvarez**, 1965.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **Tres asentamientos rurales**, 1965.
- Rafael E. J. Iglesia, **Eero Saarinen**, 1966.
- José Xavier Martini y José María Peña, **La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1800-1900)**, 1966.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **La arquitectura de la revolución industrial**, 1966.
- José Xavier Martini y José María Peña, **La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1900-1940)**, 2ª parte, 1967.
- Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **La revolución industrial y el equipamiento urbano**, 1967.
- Ricardo Jesse Alexander y Eduardo Cervera, **Philip Johnson**, 1967.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

Instituto de Arte Americano

Director

Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires

