



Sede de Nunotani Corporation, 1990-1992, Tokio, Japón. Fotografía: Shigeo Ogawa/Shinkenchiku

arquitectura postmetafísica

ENTREVISTA CON **PETER EISENMAN**

CAROLINA DEL OLMO

IMAGEN MINERVA Y EISENMAN ARCHITECTS

Si no he entendido mal sus escritos, uno de sus objetivos fundamentales es la búsqueda de la autonomía de la arquitectura como disciplina. ¿Qué entraña esta autonomía o, dicho de otro modo, de qué se debe emancipar hoy la arquitectura?

En realidad, la arquitectura *ya* es autónoma. Lo es desde siempre, porque hace cosas que no hacen ni la escultura ni la pintura. Es autónoma porque debe cumplir la función de dar cobijo. La función de la escultura, por el contrario, no es dar cobijo ni ser funcional; su papel no consiste en mantener a la gente caliente o en resguardarla de la lluvia. En cambio, la arquitectura debe hacer todas estas cosas. Ahora bien, para ser arquitectura debe trascender su función y convertirse en algo más. La arquitectura es el arte de la superación y, por lo tanto, es la única disciplina que debe desafiar su propia función para poder ser y hacer más. En otras palabras, la arquitectura crea lugares, mesas, sillas, suelos, plazas, etc., pero no se reduce únicamente a esto. Debe desplazar el lugar, superarlo. En mi opinión, es la única disciplina que para llegar a ser lo que realmente es tiene que superar su esencia. De modo que la pregunta es: ¿cómo se expresa esa superación? Es decir, ¿cómo se hace arquitectura?

En una ocasión le oí decir que sus estudiantes querían aprender cómo ser Zaha Hadid. Tengo algunos amigos arquitectos que han dado la espalda a la profesión y se han vuelto hacia el urbanismo como reacción, precisamente, al predominio en sus escuelas de una arquitectura volcada en el gesto artístico gratuito, apoyada en retórica, metáforas, referencias cultas y presentaciones visuales... ¿A algo así se refiere con lo de «ser Zaha Hadid»?

Mis estudiantes ven que en los medios de comunicación se habla de Zaha Hadid y de Jean Nouvel, de estrellas de la arquitectura. Por otro lado, los medios de comunicación propiamente arquitectónicos—algunas páginas web, revistas especializadas y demás—exageran el valor la arquitectura. A muchos de mis estudiantes no les interesa saber qué tuvieron que aprender estos arquitectos que tanto admiran antes de salir en las revistas, es decir, no les interesa saber qué es la arquitectura, de ahí que yo me esfuerce por enseñarles qué es y qué ha sido la arquitectura como disciplina, qué es aquello que contribuye a crear buena arquitectura. Antes de la Segunda Guerra Mundial, la construcción de viviendas constituía

una parte muy relevante de la profesión. Hoy en día se ha perdido el interés por este tipo de construcción porque la vivienda ha dejado de ser el icono de la ciudad. Ahora lo son las bibliotecas, los museos, los estadios, que son edificios más representativos y, en general, más figurativos. Gran parte de mis estudiantes desean proyectar edificios de formas expresivas porque ese es el tipo de construcciones que sale en la prensa y que se lleva los premios. Pero eso no se puede enseñar. Es necesario entender cómo se ha llegado a ese punto, cómo se ha dado ese tipo de arquitectura. Hoy hay una gran diversidad, y dado que no existe una manera particular de hacer arquitectura como sí la había en los siglos XVI y XVII, o incluso en la modernidad, intento enseñarles historia de la arquitectura, desde Brunelleschi, Bramante y Palladio hasta Piranesi y Ledoux. En mi opinión, sólo es posible hacer arquitectura a partir de una crítica o de una transformación de lo anterior.

En cuanto a sus amigos, me parece francamente inusual porque, al menos en Estados Unidos, los estudiantes quieren aprender a manejar herramientas, programas informáticos y técnicas en general que después les van a ayudar a encontrar trabajo.

Enseña usted historia de la arquitectura...

No, no, exactamente: enseñé historia de la teoría arquitectónica, o teoría de la historia de la arquitectura. El curso principal que imparto abarca desde Brunelleschi a Piranesi, pero no lo enseñé desde un punto de vista histórico, sino teórico. Intento explicar qué aporta cada arquitecto u obra arquitectónica a la evolución teórica o filosófica de la arquitectura entre los siglos XV y XVIII. Se trata de abordar la historia desde una perspectiva teórica contemporánea, algo que no es posible hacer con otros periodos históricos porque la invención de la representación, la invención misma de la historia, del sujeto, pertenece a un periodo muy corto y a un lugar concreto, el norte de Italia, de la misma manera que sucede con la escultura y la literatura...

Así que su interés se centra en el desarrollo formal de la arquitectura, como un movimiento interno, más que en analizar el contexto de cada obra o figura...

Si alguien me pide un proyecto, lo primero que me pregunto es qué puedo hacer. Y la única manera de averiguarlo es recurrir a otros ejemplos históricos a fin de transformarlos en situaciones que posean sentido para el mundo de hoy. En la actualidad es imposible hacer nada si se desconoce la historia, o la historia de las ideas y la manifestación de las mismas. Por eso enseñé a Brunelleschi, a Alberti, a Palladio... Me interesa menos el contexto en el que construyeron que la posibilidad de extraerlos de dicho contexto y transportarlos al presente.

En un artículo sobre su obra, Kenneth Frampton dice, refiriéndose a Louis Sullivan, que su ambición era hallar «una matriz generativa» que le permitiera trascender la «patética arbitrariedad de la autoría personal», y sostiene que su obsesión por ir más allá del autor(idad) tendría una raíz semejante. ¿Está de acuerdo con este juicio?

Para mí la autoría tiene más que ver con la noción propia de la postmodernidad de desplazar o hacer desaparecer al autor de la obra. En mi trabajo esto está relacionado con el tratamiento particular que requiere un determinado emplazamiento, por eso mi obra carece de un estilo personal. No se pueden establecer similitudes entre mis obras de Berlín y Santiago, o entre mi estadio y alguno de mis museos. Se trata siempre de trabajos diferentes que surgen de las condiciones particulares del lugar en el que es-

tán contruidos, del programa y de los procesos de trabajo que empleo. No se puede hablar de un estilo eisenmaniano; más bien diría que se trata de un no-estilo. No sé cuál sería la opinión de Sullivan, pero esto es lo que yo creo que soy. Por ejemplo, nunca antes había hecho nada similar a lo que he hecho en Santiago. Nunca había diseñado un conjunto de seis edificios, ni había construido con piedra, ni había tenido que enfrentarme a un entorno medieval en el que encajar mi obra, así que por supuesto que es distinto a todo lo demás. El hecho de que mis proyectos sean diferentes entre sí es, en realidad, una marca de autor.

Entonces, si el autor no es ya la fuente de la que surge el proyecto, algo debe ocupar su lugar: ¿es el emplazamiento lo determinante?

A la hora de enfrentarse a un proyecto, la pregunta principal es: ¿cómo crear la forma? En cada caso, la creación de la forma es diferente y cobran relevancia aspectos distintos. Lo que está claro es que si el autor no es responsable de la forma, entonces debe haber otro elemento que se encargue de ello. En Santiago existían muchos factores, entre los cuales destacaba el emplazamiento.

Y en ese lugar que solía ocupar el autor, ¿no podría hallarse una forma de situar a la comunidad, al nosotros? Algo capaz de ir más allá de las viejas propuestas de participación ciudadana, con todos sus vicios...

A la hora de hacer un proyecto, se puede estudiar la historia de la comunidad o tener en cuenta sus necesidades como comunidad. Pero el problema está en que cuando se diseña un conjunto de viviendas, nunca se habla con la comunidad sino, en todo caso, con los líderes de dicha comunidad. Nunca se habla con la gente que finalmente va a habitar las viviendas, sino con el dueño del edificio, con el constructor, con los organismos municipales... Por



ejemplo, antes de que existiera el museo o la biblioteca de Santiago no había bibliotecario ni director de museo designados. Los edificios se construyeron sin consultarlos porque no existían. En realidad, es mejor así porque tanto los bibliotecarios como los directores de museos cambian con el tiempo, mientras que los edificios permanecen. Cuando estaba trabajando en el proyecto del Wexner Center en Columbus (Ohio), el director del museo dijo que no quería exponer arte que utilizara el papel como soporte, así que diseñamos el edificio sin tener en cuenta ese aspecto. Pero cuando llegó el siguiente director dijo que él sí quería exponer arte sobre papel, así que tuvimos que cambiar toda la iluminación del edificio. ¿Quién es la comunidad cuando se trata de un icono público? La intención de Santiago y de Galicia es crear una infraestructura cultural que se convierta en un icono y presentarse ante España y ante Europa como una región que mira hacia delante, abierta al progreso. Sin embargo, algunos miembros de la comunidad pensarán que es una buena idea y otros que es una pésima idea. ¿A quién debemos escuchar? En un momento dado escuchamos al PP, luego al PSOE, luego al PP de nuevo. Es un constante ir y venir... ¿Quién es entonces la comunidad? La comunidad está representada por los líderes políticos. Ellos trasladan al arquitecto o a cualquier otra persona que esté haciendo algo lo que quiere la comunidad porque son los encargados de interpretar las necesidades y los deseos de la misma.

Muchas de las disciplinas que vivieron un romance con la lingüística y la semiótica y se postularon a sí mismas como lenguajes emprendieron después un camino de vuelta, moderando las analogías lingüísticas. ¿Ha sucedido algo así en su concepción de la arquitectura como lenguaje, discurso o escritura? ¿Qué queda y qué ha desaparecido hoy de todo aquello?

En primer lugar, no se trata de hablar o no de la arquitectura como de un lenguaje porque de hecho es un lenguaje. El pensamiento francés postestructuralista planteó una cuestión muy importante para la arquitectura: la ausencia de una relación unívoca entre significante y significado. Esta idea supuso un avance importantísimo en mi pensamiento, al situar ante mí el hecho de que el significante «columna» y su significado, la columna como soporte, no tenían por qué ir necesariamente juntos. Así entendida, la arquitectura podía ser un sistema de significado completamente diferente. La arquitectura aún no ha logrado romper radicalmente con lo que llamo el proyecto metafísico. El proyecto metafísico es un sistema de pensamiento que comenzó en el siglo xv, se extendió hasta bien entrado el siglo xx y, de hecho, todavía se resiste a

Cidade da Cultura de Galicia, 1999-actualidad, Santiago de Compostela, España. Fotografía: Paisajes Españoles



La arquitectura es el arte de la superación, es la única disciplina que debe desafiar su propia función.

desaparecer. Aún lo podemos encontrar en las nuevas tecnologías, en los nuevos programas, en la nueva estética... Seguimos adheridos al mismo sistema filosófico,

la metafísica tal y como fue definida por Kant y Hegel. He estado buscando maneras de abrir este sistema y, en mi opinión, uno de los mayores avances fue esa separación entre el significado y el significante. Todavía hoy es muy importante para la arquitectura, y no por su relación con la lingüística estructural o la semiótica, sino por las relaciones internas en el seno mismo de la arquitectura. Creo que abre las posibilidades de la arquitectura de una manera que antes era imposible.

En el mismo artículo que antes comentaba, Frampton habla de «la adopción de una nueva actitud topográfica» y, aunque es un texto de los años ochenta, me parece una frase muy pertinente a la hora de abordar la Ciudad de la Cultura que está construyendo actualmente en Santiago de Compostela.

Sí, tiene razón. Frampton se refiere a una nueva idea del terreno que desarrolló allá por 1978. Es una línea que surge en ese momento, y se ha mantenido hasta la Ciudad de la Cultura.

Precisamente una de las críticas que ha recibido la idea de la arquitectura en tanto que lenguaje es su carácter bidimensional, que tendería a dejar en un segundo plano su fisicalidad y también su funcionalidad. ¿Tal vez ha cambiado de referente –del lenguaje a la escritura– como respuesta a esta idea, para dar cabida a lo físico del terreno?

La noción de lo que significa la arquitectura tiene que ver con la presencia y el ser. La función, pese a las apariencias, es un concepto muy resbaladizo. ¿Cuál es la función de esta mesa? Para según qué cosas, esta mesa de madera no sirve. No sirve, por ejemplo, para escribir: necesitaría interponer entre la mesa y el papel una superficie dura y lisa. No existe una idea simple del uso y de la función. El Louvre, por ejemplo, no se diseñó para ser un museo; la sede de la Frick Collection, en Nueva York, uno de los museos más bonitos que existen, era una mansión del siglo xix que después se convirtió en museo. Los seres humanos somos capaces de lograr que esta disfunción se convierta en algo normal. Por ejemplo, nos gastamos mucho dinero en viajar en crucero, aunque lo cierto es que viajamos incómodos porque los camarotes son muy pequeños y el espacio en general es precario. No es muy útil que digamos. Pero los seres humanos nos adaptamos fácilmente a situaciones funcionales diferentes, y esta adaptabilidad permite a la arquitectura influir en la manera en cómo pensamos y nos sentimos acerca del espacio y el tiempo. Para mí el único valor que posee hoy en día la arquitectura es su capacidad de cuestionar nuestro ser en el tiempo. La arquitectura puede hacernos pensar en nuestro estar aquí hoy. La arquitectura no resuelve problemas, sino que plantea preguntas que crean problemas. Por ejemplo, la arquitectura ha jugado un papel fundamental para conseguir que esté hoy usted aquí, entrevistándome. La arquitectura ha contribuido de forma muy significativa a sacar a la mujer de la cocina. Cuando estudiaba en la universidad, la única salida para las mujeres era casarse, y las pocas que trabajaban lo hacían como copistas o secretarias. El mundo ha cambiado gracias a la arquitectura...

Bueno, no sé yo si aceptaría dar tanta importancia a la arquitectura...

Hace cincuenta años pocas mujeres podrían haber hecho una entrevista. Y si hoy pueden hacerlo ha sido porque han cambiado las

cocinas, las casas, nuestro estar en el mundo y eso es lo que hace la arquitectura...

Esto tiene que ver, entonces, con un tema clásico, al que alude en su correspondencia con Jacques Derrida, el de la responsabilidad social del arquitecto. En su carta escribía usted: «¿Cómo puede uno afirmar que ciertos problemas urgentes como la falta de viviendas o la pobreza no son asunto de la arquitectura en mayor medida que puedan ser asunto de la poesía o la filosofía sin sonar insensible?» ¿De verdad le parece que la responsabilidad social del arquitecto es equiparable a la del poeta?

Si nos fijamos en los movimientos revolucionarios del siglo xx, en la rebelión irlandesa, por ejemplo, nos encontramos que la poesía de William Butler Yeats tuvo más influencia en la rebelión irlandesa que las armas que llegaron a Irlanda desde Liverpool. La poesía era muy importante. Nunca ha existido en la vida política de los arquitectos el caso de uno solo que haya sido encarcelado por sus creencias, como sí ocurrió con algunos poetas y otras figuras literarias. Ningún arquitecto fue condenado a un gulag por el simple hecho de serlo. El impacto sociopolítico de los poetas es mucho mayor que el de los arquitectos. El arquitecto no tiene más responsabilidad sociopolítica que el poeta, sino la responsabilidad moral de actuar moralmente. Los arquitectos pueden expresar su opinión sobre ciertos problemas sociales, como las personas sin techo o las condiciones de vida inferiores de algunas personas debido a determinadas normativas de vivienda. Una persona con diez hijos no puede vivir en el mismo espacio que una persona sin hijos. Es una locura. La arquitectura puede decir algo sobre estas normativas, pero no promulgarlas. El arquitecto no tiene una responsabilidad social mayor que la de cualquier otro porque su función no consiste en resolver problemas sociales.

De acuerdo, el arquitecto no resuelve problemas, pero no podemos olvidar que trabaja como resultado de un encargo, un encargo que lo pone en una relación muy estrecha con la autoridad. Y dado que el arquitecto no puede sortear la relación con el poder, lo que echo de menos es lo que podríamos llamar la ética de Bartleby, «preferiría no hacerlo»...

Sí, es cierto. Yo soy un gran admirador de Bartleby, es uno de mis personajes favoritos. Y es verdad que muy pocos arquitectos dicen aquello de «preferiría no hacerlo». Ahora bien, de los ensayos y artículos que analizan mi trabajo, uno de los que más me gusta lleva por título precisamente «Peter Eisenman, la arquitectura de la negativa». Yo he rechazado muchas cosas. Recuerdo cuando me invitaron a participar en una importante exposición sobre el postmodernismo; mi colega Manfredo Tafuri me llamó y me dijo que no lo hiciera porque la muestra estaba equivocada desde un punto de vista intelectual, conceptual e ideológico. Así que me negué a participar. Hay otros muchos ejemplos de ocasiones en las que me he negado a participar. Creo que en arquitectura también tenemos a nuestros Bartlebys, aunque quizás no suficientes, estoy de acuerdo. En realidad todos deberíamos negarnos más de lo que lo hacemos, no sólo los arquitectos.

Al margen de la calidad moral del poder con el que se entra en relación a la hora de construir, hay otra declinación de la responsabilidad social del arquitecto que me parece que tiende a desestimarse y a resultar en algo así como un –no se enfade– «desdén» por la comodidad del usuario. Cuando se proyectó el Kursaal de Moneo surgieron quejas que decían que arrojaría sombra sobre la playa. No sé si es o no cierto,



Koizumi Sangyo Corporation, 1988-1990, Tokio, Japón.
Imagen: Masao Ueda

pero si fuera así, ¿no le parece injusto o incorrecto dejar una playa a la sombra? O por ejemplo, recuerdo una conversación con Francesco Dal Co en la que me decía que el hecho de que en el interior de las instalaciones de Wright para la Johnson Wax lloviera abundantemente no cambiaba nada acerca del hecho de que esos edificios fueran auténticas obras maestras. ¿No expresan este tipo de frases un desdén por la función y por el usuario?

Yo no hablaría de desdén por la función porque lo cierto es que todos los edificios tienen goteras. No todos los edificios tienen necesariamente que ser buena arquitectura. Y no creo que sea necesaria una crítica de la comodidad de un edificio, ya sea positiva o negativa. La crítica no tiene nada que ver con la comodidad. La comodidad es un asunto diferente. Claro que queremos que la gente se sienta cómoda, pero también queremos que entiendan qué implica estar cómodo. Creo que en eso consiste el papel del arquitecto, en hacer que la gente sea consciente del tiempo y el espacio que les rodea. Un colega me contó una vez que lo llamaron por teléfono para decirle que uno de sus edificios tenía goteras, y él respondió: «¿Me estás diciendo que lo habéis dejado a la intemperie cuando estaba lloviendo?» [risas]. Todos los edificios tienen goteras. Tenemos una casa en el campo que tiene goteras en estos momentos. Es normal, se construyó hace cien años, así que tiene goteras y las tendrá. En cuanto al Kursaal, puedes criticar el edificio porque proyecta sombra a la playa pero, ¿qué es más importante, el Kursaal o la gente que quiere tomar el sol? Creo que la gente a la que le molesta debería irse a otro sitio a broncearse. El Kursaal es un edificio muy importante y me parece absurdo que se critique porque proyecta sombra en la playa. El edificio en el que nos encontramos ahora mismo arroja sombra en la calle durante todo el día. Pero este edificio contribuye a que Madrid sea un lugar vibrante y lo diferencia de la naturaleza. La naturaleza es la naturaleza y un edificio es un edificio, y resulta que los edificios proyectan sombra. ¡Pues menos mal que existe la sombra! Junichiro

Tanizaki escribió un libro maravilloso titulado *Elogio de la sombra*. En psicoanálisis, la sombra, es decir, el inconsciente, aquello sobre lo que no tenemos control, es un aspecto muy importante de la luz, es decir, de aquello que sí podemos controlar. No podemos reprimir una sombra, debemos dejarla ser, no nos podemos librar de ella. De hecho, todos lo que alguna vez nos hemos sometido al psicoanálisis pensamos que las sombras son una parte muy importante de la luz.

Alvar Aalto, por ejemplo, se preocupaba mucho de investigar esos detalles que hacen más agradable la experiencia de un edificio: la luz indirecta no cenital en las habitaciones de hospital para que no molestara al enfermo tumbado... Tengo la impresión de que no se presta demasiada atención a este tipo de investigaciones que dan lugar a mejoras, y que son parte de la arquitectura.

Existen muchas maneras diferentes de mejorar la condición humana, y la tecnología es sólo una de ellas. Creo que debería visitar Santiago y comprobar qué siente y qué dice la gente sobre la Ciudad de la Cultura. Los gallegos creen que se está construyendo algo fantástico y muy importante en Galicia. No sabría decirle por qué, pero creo que tiene que ver con la idea de hacer sentir bien a la gente. Se sienten orgullosos de tener algo así en su tierra. Es algo así como conseguir que un enfermo se encuentre cómodo en su habitación del hospital.

No sé, supongo que tengo ciertas dudas sobre la legitimidad de la experimentación formal en la arquitectura...

¡Pero no! El mundo no progresaría si no existiera la experimentación formal o cualquier otro tipo de experimentación. La única vía que tiene la arquitectura de experimentar es formal, siempre y cuando lo formal no hiera a nadie o haga algo inmoral. Lo que

El postestructuralismo planteó una cuestión muy importante: la ausencia de una relación directa entre signifi- cante y significado.

hace que mirar por la ventana sea una experiencia fantástica es precisamente la experimentación formal. Sin ella, nos encontraríamos todavía en la Edad Media, y no es ése exactamente el lugar donde tenemos que estar. Cada

época debe expresarse a través de la experimentación formal. El arquitecto más famoso de Oriente Medio, egipcio, me decía la semana pasada que no debería haber surgido nada nuevo desde la Edad Media, y yo le dije, bueno, seguro que no le gustaría que le operase ahora mismo un médico medieval... Nada crece sin la experimentación. Es necesario experimentar en arquitectura, en política, en todos los campos.

Pero hay un tipo de experimentación que busca algo mejor y un tipo de experimentación que busca algo diferente...

Pero, ¿quién decide qué es mejor?

Depende del objetivo que se persiga...

No estoy muy de acuerdo. Yo nunca busco algo que sea mejor, sino algo que sea diferente.

¿Se trata entonces de abrir posibilidades, sin más? La verdad, no creo que la arquitectura tenga el mismo «derecho» que la música o la literatura para experimentar formalmente.

Mi visión de la arquitectura es muy diferente. Creo que la experimentación significa lo mismo en poesía, en literatura y en arquitectura. Es muy importante que sigamos experimentando para encontrar maneras que nos permitan no matar a la gente, espiritualmente hablando, claro está. Hoy en día mucha gente está viviendo en lugares que matan, y no precisamente por la experimentación, sino por la ausencia de experimentación. Me temo que no comparto su opinión. Y no me va a convencer...

© Carolina del Olmo, 2011. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

FSM East River Project, 2001, Nueva York (proyecto)

