

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

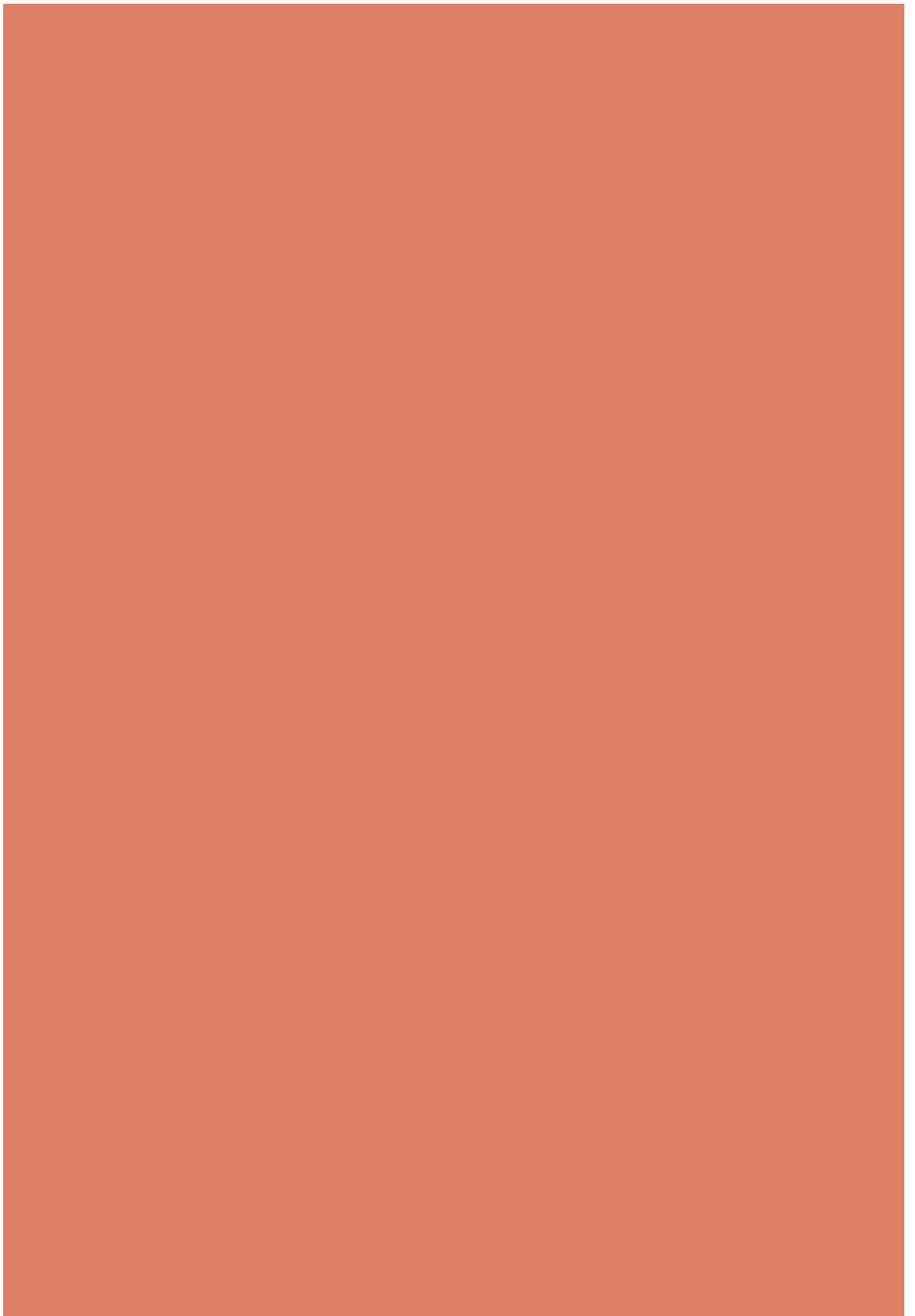
Laura Martin-Escanciano Fernández

Doctorando del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid / laura@mescanciano.com

Huellas y rastros: el contexto ficticio de Peter Eisenman / Tracks and Traces: Topographies Memory of Peter Eisenman

El presente artículo pretende analizar la obra de Peter Eisenman que va desde 1978 a 1988, como destacado e influyente arquitecto dentro del panorama actual, haciendo énfasis en la particular forma en que entiende el contexto, así como en sus métodos de manipulación del suelo. La búsqueda del rastro de sus referencias nos lleva a analizar textos de Rosalind Krauss, Collin Rowe y Richard Morris, donde encontramos claras influencias en el modo en que Eisenman plantea el lugar. Por otro lado, a través de análisis de la exposición *Cities of Artificial Excavation*, especialmente mediante el concurso de Cannaregio, abordaremos las formas de proceder de Eisenman. Con este proyecto comienza una nueva etapa profesional, reinterpreta el suelo como huellas del pasado y redefine el contexto como lugar ficticio. Rastros y huellas, que expresan en definitiva las líneas claves para entender su pensamiento, y que han significado una gran aportación a la arquitectura contemporánea.

This article analyzes the work of Peter Eisenman from 1978 to 1988, as a prominent and influential architect in the current outlook, with special emphasis on the particular way that understands the context and the methods of manipulation of the ground. The search for tracks of references leads us to analyze texts Rosalind Krauss, Collin Rowe and Richard Morris, we find clear influences on how Eisenman raises the place. Furthermore, through analysis of the exhibition *Cities of Artificial Excavation*, especially with the help of competition Cannaregio, will discuss ways to proceed Eisenman. This project begins a new stage, it is with this project where he reinterprets the ground as traces of the past and which redefines the context as a fictitious place. Traces and tracks, ultimately expressing the key lines to understand their thinking, and have made a big contribution to contemporary architecture.



La arquitectura de Peter Eisenman está marcada por la influencia de sus lecturas y las huellas del resultado de sus procedimientos, lo que hace que sus proyectos sean siempre imprevisibles. Combina la acción sobre el territorio con el juego de sus preexistencias, reinterpretando el suelo como superposición de estratos. En realidad su arquitectura es una combinación de acciones sencillas pero que convierte en operaciones personales e intransferibles, fundamentales en sus proyectos. Para Eisenman, el protagonista ya no es el objeto en sí, sino las relaciones que se pueden establecer entre dichos objetos para configurar un nuevo lugar. Para ello, no considera las referencias físicas de cada emplazamiento sino sólo las huellas, los trazados que aluden a ficciones y ausencias.

Las estrategias propositivas que plantea están siempre argumentadas por teorizaciones fuertemente influenciadas por la filosofía y el arte, lo que se presta a una gran diversidad de interpretaciones haciendo más difícil el trabajo de quien se dispone a comprender su obra. Haremos, pues, un esfuerzo por no dejarnos atrapar por el entorno interpretativo que el mismo nos prepara en sus escritos.

Ciudades de Arqueología Ficticia

Bajo el nombre *Cities of Artificial Excavation*¹, se inaugura en 1994², en el Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal, una exposición sobre las obras que Peter Eisenman realiza entre 1978-1988, periodo que define su segunda etapa arquitectónica³. El título de dicha exposición ilustra muy gráficamente uno de los principales mecanismos arquitectónicos utilizado por Eisenman durante esta etapa; la “excavación”, acción con la que tratar de desenterrar la historia del lugar: “(...) *la excavación va a ser el vehículo*

1. Eisenman empleó por primera vez el término “artificial excavation”, en el texto que acompaña al proyecto presentado al concurso *Wohnen und arbeiten in der Südlichen Friedrichstadt de la internationale Bauausstellung Berlin* 1984, aunque la primera formulación teórica de la idea de arqueología ficticia la dio Kurt W. Foster en el libro; “*Eisenman/Robertson’s City of Artificial Excavation*” en *Archetype* nº2 de 1984 pp. 107-121.
2. La exposición tiene lugar entre el 2 de Marzo y el 29 de Junio de 1994.
3. Su trayectoria profesional puede dividirse en tres etapas bien diferenciadas. En una entrevista que escribe Luis Fernández-Galiano en el nº 134 de la revista *Viva* en el 2010, resume su obra de la siguiente forma: “*Las mallas de los 70, las excavaciones artificiales de los 80 y los pliegues de los 90... Esto es el resumen de una carrera y probablemente la obra maestra de su vida.*”

Fig. 1. Maqueta de estudio sobre proyecto de Long Beach, Estudio Eisenman / Robertson Architects, 1986.



para buscar en las entrañas del mismo (suelo) el testimonio directo de un pasado enterrado.”⁴ Dicha muestra sería exportada a Madrid por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo un año más tarde (1995), aunque bajo un título algo diferente; *Ciudades de Arqueología Ficticia*.⁵

*“El Título Ciudades de la Arqueología Ficticia, evoca tres ideas esenciales: la relación de la arquitectura con la ciudad; la eliminación del valor que va unido a los procesos racionales del diseño; la creación, con la ayuda de textos y dibujos, de vestigios ficticios asociados al lugar.”*⁶

En la primera etapa profesional de Eisenman, su arquitectura se centraba, casi exclusivamente, en estrategias puramente formales ignorando conscientemente el contexto, donde entendía cada proyecto como el registro de la evolución del proceso. Pero después progresa abriéndose al lugar y a la historia. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta, tras los proyectos de las once primeras casas, la trayectoria arquitectónica

4. MONEO, Rafael: *Peter Eisenman 1986-1989*, en ‘Inesperadas coincidencias’, *El Croquis* (41), Madrid, 1989, pp. 52-56.

5. Dicha muestra será expuesta durante el mes de Marzo de 1995.

6. BÉDARD, Jean-Francois. *Ciudades de la Arqueología Ficticia. Obras de Peter Eisenman 1978-1988*, Edita Secretaría general Técnica Centro de Publicaciones Ministerio de Obras Públicas, Transporte y medio Ambiente. Pp. 13 Jean-Francois Bédard es historiador y comisario de la exposición.

de Eisenman da un giro. De la evolución formal del proceso proyectual, pasa a una segunda etapa donde abandona el formalismo riguroso de sus primeras viviendas, y empieza una reflexión más o menos teórica sobre el concepto de lugar, sobre la representación de la arquitectura y sobre el programa. Abandona los experimentos sobre la forma basados en la iconicidad del cubo, y es ahora cuando comienza realmente a operar con el suelo como una condición instrumental y operativa. La manipulación de los datos planimétricos y la interpretación de lo que él llama “las huellas del lugar”, constituirán las referencias del nuevo contexto. El proyecto de Cannaregio marca el punto de inflexión de su carrera, en él por vez primera aborda la cuestión del contexto como una herramienta imprescindible. Dicha exposición comienza justo con este proyecto.

Los proyectos ya no se enumeran como objetos abstractos que forman una serie⁷, sino que toman los nombres del lugar donde se insertan, signo claro de la importancia que toma el contexto durante esta etapa.

Se inventa un lugar ficticio, superponiendo capas de geografías históricas y físicas a distintas escalas sacadas de su contexto original, logrando que sea su propio proceso el que cree la forma, creando así un nuevo paisaje ficticio y artificial. Realmente es su proceso una conjunción de las fases de palimpsesto⁸ y de cantera. En la primera se conservan las huellas del pasado y en la segunda las futuras transformaciones.

“Más allá de las condiciones del lugar, tal y como se presenta el arquitecto, el palimpsesto conserva huellas de los estados anteriores del lugar. La cantera, por el contrario, representa la inmanencia, o el estado latente de las futuras transformaciones contenidas en el lugar.”⁹

Una constante en todos sus proyectos será concebirlos como un territorio para la experimentación arquitectónica. Con un fuerte sustento teórico, Eisenman plantea la figuración como estrategia propositiva fundamental, donde utiliza elementos y conocimientos ajenos al campo estrictamente disciplinar como detonadores de las formas arquitectónicas, lo que le permitirá huir de todo expresionismo personal.

Hacia los años noventa, comienza una nueva etapa profesional, donde Eisenman se adentra en una desconocida posición teórica que le lleva a una modificación radical de los planteamientos discursivos arquitectónicos clásicos, neutralizando para ello la tradicional presencia figurativa de la arquitectura.

Referencias

A menudo Eisenman, confronta otras disciplinas ajenas a la arquitectura como la lingüística, la psicología, la filosofía o la crítica de arte con la

7. Sus primeras casa se enumeraban según el orden en que se producían, desde la I hasta la XI.

8. Palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

9. BÉDARD, Jean-Francois. *Ciudades de la Arqueología Ficticia*. Op. cit., pp. 12.

teoría y práctica de la arquitectura, lo que sin lugar a duda, enriquece su modo de entenderla. Este hecho conformará la base de muchas de sus estrategias operativas.

En el catálogo de la exposición antes mencionada, aunque quizá no sea uno de los escritos más representativo dentro de la prolífica producción literaria que acompaña su actividad proyectual, se transcribe una reveladora entrevista, en la que Eisenman expresa claramente cuáles han sido sus referencias al menos durante esta época. Alude a Rosalind Krauss y Colin Rowe como sus principales mentores, y a Robert Morris como aplicación particular de la idea de contexto planteada por Krauss.

*“Rosalind y Colin Rowe fueron de alguna manera mis dos mentores. Rosalind me hizo descubrir en la escultura contemporánea otro tipo de contexto –en particular en la obra de Robert Morris y en sus piezas en “L”. Desde estos dos puntos de vista, adquirí la seguridad de que Rowe iba desencaminado.”*¹⁰

De Krauss descubre como la descontextualización de la escultura lleva a la experimentación de nuevos espacios y a la creación de nuevas expresiones artísticas como el landarts. Su conocido texto, *“La escultura en el campo expandido”* (1985), es sin duda su principal referencia bibliográfica sobre todo respecto a al tema que nos atañe que es el suelo, aunque hay que reconocer que Cannaregio, proyecto con el que inicia el gran cambio, es de 1978, fechado por tanto mucho antes de que fuera escrito este artículo.

*“Eisenman exploraba los paralelismos entre sus ideas y las prácticas de artistas contemporáneos. El conocido artículo de Rosalind Krauss: ‘Notes on the Index’ fue un punto de referencia importante.”*¹¹

Existe otro texto que igualmente influenció en el pensamiento de Eisenman de esta época. En los números de primavera y otoño de 1977, Krauss publica en la revista *October*, el artículo *Notes on the Index: seventies Arts in America*, parte I y parte II respectivamente, (*“Notas sobre el Índice: Arte de los setenta en América”*) con el que aborda el concepto de índice, entendiéndolo como un signo que se presenta como manifestación física de la causa, como una huella.

Un índice representa las huellas, improntas e indicios del arte al que acompaña y por tanto necesitan un por qué, una explicación, un pie de página, para saber lo que expresan o definen, en definitiva necesitan de un discurso complementario para ser entendido. Krauss explica como Duchamp, establece una censura en la historia del arte al renegar de la tradición ilusionista de la pintura y apostar por una poética basada en el índice. Identifica también lo fotográfico con el índice, sin concesiones a lo icónico o simbólico como constituyente del mensaje fotográfico. En si la fotografía no cuenta nada, se constituye como depósito de realidad por

10. EISENMAN, Peter. ‘Catálogo de la exposición Ciudades de la Arqueología Ficticia’. op. cit., p. 37.

11. ALLEN, Stan. *Tras el Rastro de Eisenman*, Ediciones Arkal, Madrid, p. 50.

lo que Krauss nos remite al mensaje sin código de Barthes: *“La fotografía está constituida por el hecho bruto de su estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual no hay nada que añadir.”*

El índice por tanto es la huella indicadora que significa a un objeto. Esta idea de huellas como índices ayudará a conformar el pensamiento de superposición de tramas ficticias que caracteriza al Eisenman de esta segunda época.

*“A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como huellas dactilares), los síntomas médicos o los propios referentes de los modificadores.”*¹²

El mecanismo propositivo de Eisenman guarda sin duda cierta similitud con los procesos que tienen lugar en la fotografía, entendiendo ésta como el resultado de una impresión sobre una superficie fotosensible, como un registro visual que actúa como índice de su objeto.¹³

*“Los rayogramas (o fotogramas, como se les suele llamar) se producen colocando objetos encima de un papel ultrasensible, exponiendo el conjunto a la luz y procesando posteriormente el resultado. Las imágenes creadas mediante este procedimiento son huellas fantasmales de objetos desaparecidos; se parecen a las impresiones que dejan los pies sobre la arena, a las marcas sobre el polvo.”*¹⁴

El tejido que conecta las huellas superpuestas, que en la fotografía es el papel, para Eisenman es sin duda el plano del suelo, que es la superficie de transferencia de esas huellas fantasmales de objetos desaparecidos. Por otro lado, el traspaso al papel característico del proceso fotográfico, y su consecuente manipulación; recorte, superposición, reducción de escala, etc, constituyen un claro referente en los planteamientos de sus estrategias productivas. Según explica Barthes, la fotografía produce una conjunción del aquí y el anteriormente, siendo la presencia de una irrealidad real, que reproduce un objeto como algo que *no está* aquí sino que *ha estado*. Desde este contexto Eisenman entiende el mapa como un índice de la historia, y por ello utiliza la traslación y la superposición de cartografías en sus proyectos.

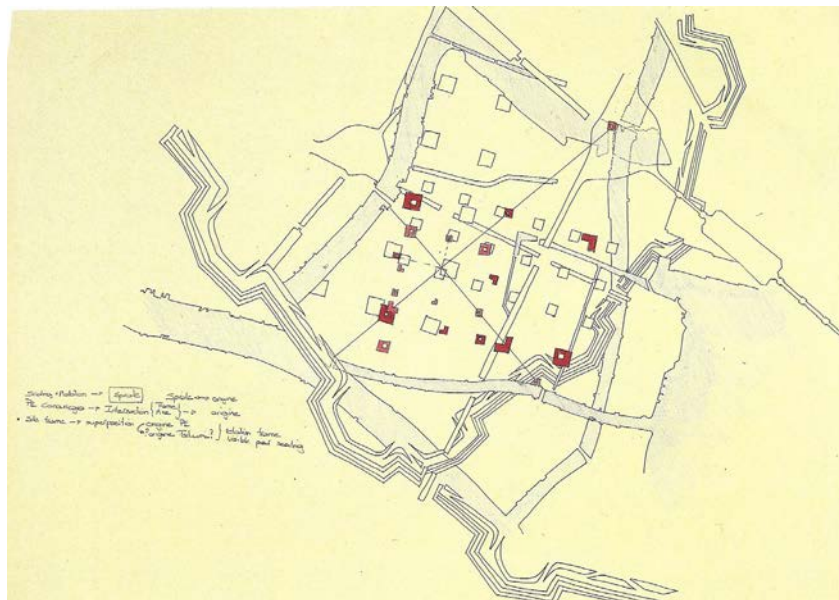
Krauss, refiriéndose a la obra formada por paneles fotográficos acompañados de textos, titulada *“El ámbito: parte I”* que David Askevold realizó en 1975, explica como se trata de un caso claro de índice; las imágenes muestran las sombras proyectadas sobre un plano luminoso. Esta

12. KRAUSS, Rosalind. ‘Notas sobre el índice, parte I’ en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 1996, p. 212.

13. Idem, p. 216 texto completo: *“Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto.”*

14. Idem, p. 216.

Fig. 2. Croquis de superposición de la trama de Cannaregio y la Villette. Estudio Eisenman / Robertson Architects, 1986.



separación de significados, donde las huellas se vacían de contenidos y necesitan de un texto para ser comprendidas en sí es también un mecanismo utilizado por Eisenman; descontextualiza las trazas utilizadas borrándolas o vaciándolas de significación mediante una operación de scaling (cambio de escala).

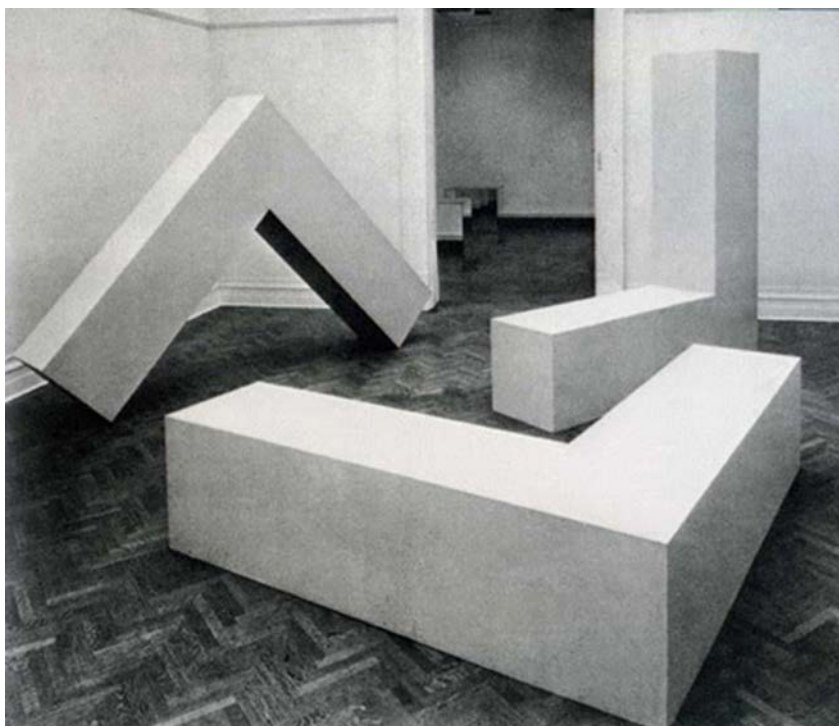
“Aunque sea el resultado de una causa física, la huella, la impresión y la pista son vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo. Como huellas, las obras que he estado describiendo representan al edificio mediante la paradoja de estar físicamente presentes pero ser temporalmente remotas. Este fenómeno se pone de manifiesto en el título de la obra de Stuart, que remite a la reubicación como una forma de memoria. (...) De este modo, el procedimiento de excavación logra insertar el edificio en la conciencia del espectador de fantasma.”¹⁵

El modo en que Krauss entiende algunas obras contemporáneas, como el uso del pasado, y por tanto del tiempo como referencia será también una constante clave en la obra de Eisenman, así como el modo con el que trabaja excavando y insertando esas “memorias encontradas del pasado”, que mucho deben a este texto de Krauss.

Por otro lado, el artista Robert Morris y sus piezas en “L”, parecen ser otra de sus grandes referencias, al menos durante este periodo. Morris figura como uno de los principales representantes artísticos no solo del land-art sino también del minimalismo y el antiformalismo. En 1966, participa, junto a otros conocidos artistas como Donald Judd, Robert Smithson o Sol Lewitt, en la exposición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* que tiene lugar en la Tibor de Nagy Gallery, Nueva York. El trabajo presentado por Morris, consistió en un conjunto de piezas todas de la misma forma en “L”, pero que estaban colocadas en distintas posiciones.

15. Idem, p. 232.

Fig. 3. Escultura "Viga en L" de Robert Morris, 1965.



Sus esculturas minimalistas exploraban la relación de la obra con el espacio y el espectador. Eisenman aprenderá de Morris como colocando en distinta posición piezas de igual forma se puede reforzar la noción de significado contextual, ya que *“el efecto del espacio real dota a cada forma de un significado distinto según el modo en que la percepción de la atracción gravitatoria o de un destello luminoso modifique nuestra experiencia del peso y del grosor reales de los distintos brazos”*.¹⁶

Aunque Eisenman, en dicha entrevista, solo cita la escultura de vigas en “L” de Morris, lo más seguro es que conociera también otras obras suyas. Encontramos que sus “emplazamientos marcados” así como sus trabajos con espejos, considerados ambos obras fundamentales del landart, pudieron también formar parte de las constelaciones referenciales de Eisenman.

Morris pertenece a una generación de artistas (escultores), convencidos en la importancia de explicar de forma teórica sus trabajos, llegando a conformar, con sus ensayos, un corpus teórico en torno al arte y a la estética muy interesante. El artículo, *Notes of Sculpture (Notas sobre la Escultura)*, publicado en 1961 en la prestigiosa revista *Artforum*, se enmarca dentro de estas reflexiones teóricas como uno de sus artículos más interesantes.

Morris evolucionó hacia un proceso de “naturalización” de la escultura, sintiendo la necesidad de salir fuera de las galerías para intervenir en la naturaleza. Así pasa del minimalismo al landart, contribuyendo a la expansión del campo de la escultura. Sus observatorios u obras en el

16. KRAUSS, Rosalind, FOSTER, Hal, BOIS, Yve-Alein, BUNCHLOH, Benjamin H.D. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ediciones Arkal, S.A. Madrid, 2006, pp. 494.

paisaje planteaban una redefinición de los límites del arte, contribuyendo decisivamente a que su escultura se hiciera cada vez más dependiente del contexto y más independiente de sí misma.

Robert Morris realizó en 1979, un proyecto en las afueras de la ciudad de Seattle, con el que pretendía “reclamar el territorio para el arte”. Utilizando un terreno rural donde se encontraba también una cantera abandonada, Morris alisa y regulariza los taludes de la cantera para hacer transitable este espacio y convertirlo, al final, en un lugar de recreo público cargado de significación. La idea de expandir el campo del arte al paisaje, por otro lado tan propia del landart, es asumida por Eisenman con gran naturalidad.

La tercera referencia, representa una deuda intelectual ineludible, sobre todo en su primera etapa profesional. Bajo la dirección de Sir Leslie Martín durante los tres años que pasa en Gran Bretaña (1960-1963), realiza su tesis doctoral¹⁷ en la Universidad de Cambridge, lugar donde entra en contacto con Collin Rowe, hecho que influenciará enormemente en su pensamiento arquitectónico. De su mano se inicia en el conocimiento de la arquitectura moderna y de esta etapa adquiere seguramente, el objetivo personal de intentar recuperar para la arquitectura los ideales de la modernidad, ideal que queda patente sobre todo durante sus años de profesor en Princeton.

A raíz del conocimiento de las dos referencias anteriormente comentadas, y como el mismo apuntaba en la entrevista, se va distanciando de Rowe y en especial de su idea de contexto como representación de un estado presente. Eisenman en esta segunda etapa, reinventa el contexto como una posibilidad pasada de lugar, como la existencia simultánea de dos o tres capas formales e históricas que producen un estado diferente de lugar totalmente artificial.

“Estaba convencido de que era restrictivo leer a Terragni como un formalista. Estaba convencido también de que la lectura del contexto como icono gestáltico no tenía en cuenta gran parte de la historia sumergida del lugar. En la obra de Rowe el contexto representaba un estado del presente. Sin embargo era evidente para mí que también se podía elaborar un proyecto para el futuro basado en una posibilidad pasada del lugar, o en lo que yo llamaba el contenido inmanente de cualquier lugar.”¹⁸

La huella del historiador y crítico británico es bien patente en su tesis, donde Eisenman de forma bastante convencional vincula los análisis formales realizados por Rudolf Wittkower en su obra *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949) con la traslación de

17. La tesis, *The Formal Basis of Modern Architecture* (La base formal de la arquitectura moderna) presentada en 1963, explora las preocupaciones formales de Eisenman expresadas a través del análisis gráfico de obras de Le Corbusier, Wright, Aalto y Terragni. El texto había permanecido inédito (a excepción del extracto publicado en la revista AD el mismo año de su lectura) hasta el 2004, fecha en la que aparece traducida al alemán, además de contar con un facsímil del original inglés.

18. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op. cit., p. 37.

esos análisis a las villas de Le Corbusier por Rowe, quién a su vez fue su discípulo en el Instituto Warburg. Aunque como él mismo relata en las conclusiones de su tesis, en su investigación pretendía realmente escapar de las ideas formales de Rowe tratando de analizar las distintas obras planteadas bajo un discurso de base lingüista, y no tan formalista.

“Para mí, estos proyectos representan otra forma de abordar la cuestión del contexto. Dentro del movimiento moderno, los edificios no tenían ninguna relación con el contexto; estaban “sin lugar”. En cierto sentido el edificio –la imagen– constituía el contexto. Sin embargo a finales de los años sesenta y a principio de los sesenta, especialmente al trabajo de Collin Rowe, nos interesamos de nuevo en el hecho de que los nuevos edificios se levantan sobre un suelo que pueden desempeñar un papel, que puede permitir reformular la idea de imagen.”¹⁹

Como expresa claramente, *Cities of Artificial Excavation*, representa una nueva forma de entender el lugar. Estaba convencido del error de Rowe respecto a su idea de contexto, cuya lectura como un icono gestáltico no tenía en cuenta gran parte de la historia sumergida, pero al tiempo que reconoce la deuda de hacerle ver que los edificios se levantan sobre un suelo.

Eisenman, al tratar de huir del contextualismo, lo revienta. Descontextualiza fragmentos del pasado para contextualizarlos de nuevo en un proyecto. En el libro *Tras el rastro de Eisenman*, Cynthia Davidson (mujer de Eisenman), cuya edición está a su cargo, habla de texto urbano²⁰, en vez de contexto urbano. Es éste también un modo de explicar el entorno existente como un paisaje metafísico imaginario donde el proyectar se entiende como un acto de escritura.

El contexto aparece entonces como sistema de verificación, como un método auto-corrector, que aporta especificidad a los proyectos, un medio para generar accidentes sistemáticamente. Es por ello que arranca imágenes e incluso textos de su contexto original para adoptar un nuevo significado en otro contexto. El contexto no es tanto un condicionante del proyecto, sino una trama donde poder re-escribir su texto. Esta particular forma de entender el contexto, lleva a Eisenman a sustituir la tradicional manera de composición arquitectónica, por la superposición de tramas descontextualizadas, negando la supremacía de lo original y contextualizando un lugar ficticio. A Eisenman, no le interesa la representación de datos del contexto sino las huellas que presenta el lugar, ya que esto posibilita que el proyecto sea valorado por su proceso proyectual más que por la imposición de una realidad.

La atención al lugar, producirá en la arquitectura de Eisenman, la idea de “contexto ficticio” o de “topografías de la memoria”, que lleva a entender la presencia del medio físico como punto de partida en la creación del nuevo contexto.

19. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op.cit., p. 37.

20. Cita original “El paisaje metafísico imaginario existente en contraste con el texto urbano que lo rodea, aunque, al mismo tiempo, realza su energía.” DAVISON, Cynthia. *Tras el Rastro de Eisenman*, Ediciones Arkal, Madrid, pp. 76.

Por otro lado, Rowe junto con Robert Slutzky, escribe en 1971, un artículo titulado “Transparency: Literal and Phenomenal” donde sugerían que la arquitectura (y también la pintura) debería ser “transparente” no tanto desde el punto de vista de la transparencia física del material, sino más bien se sugería que la arquitectura reflejara las acciones que en ella habían tenido lugar, es decir las relacionadas con la superposición de diferentes órdenes geométricos. Esta idea tuvo gran influencia en Eisenman, tanto en su “transformación autónoma de formas”, como en su idea del proceso en la arquitectura.

Casi al final del artículo se puede leer. *“Transparencia Literal tiende a estar asociada con el efecto trompe l’oeil de un objeto traslúcido en un espacio profundo, naturalista; mientras que la transparencia fenomenológica parece encontrarse cuando un pintor busca la presentación articulada de los objetos que se muestran frontalmente en un espacio abstraído superficialmente.”*²¹

Aunque reconoce la deuda con Rowe, se desmarca de sus ideales y rechaza la contextualidad como término que ya no es apropiado. No se trata de reforzar el contexto existente sino más bien de reinterpretarlo.

*“El contextualismo contra el que reaccionaba era el de los estudios de morfología urbana de Colin Rowe, en los que se trataba de saber cómo reforzar, en una Gestalt de composición clásica, el contexto existente.”*²²

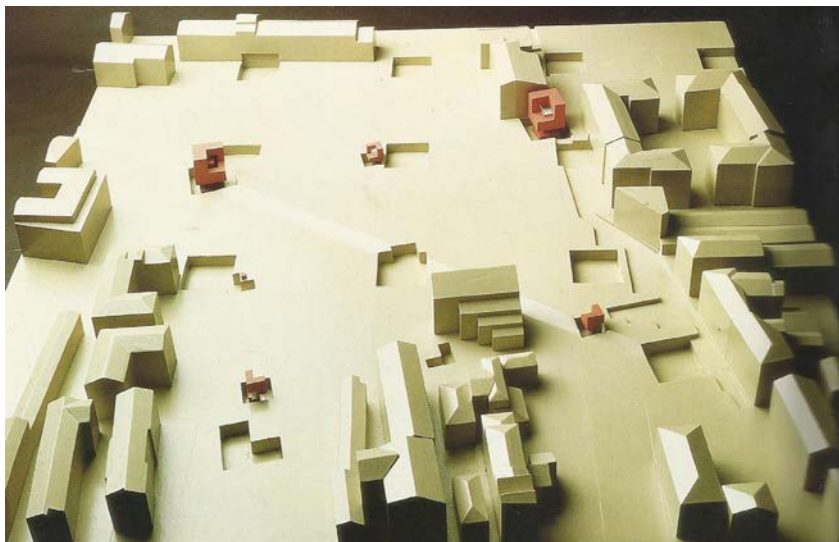
La búsqueda del rastro intelectual del pensamiento de Eisenman nos lleva a otro escrito de Colin Rowe, Collage City, libro que escribe junto a Fred Koetter en 1976, en el que la ciudad se explica cómo superposición de fragmentos. En él se plantea el collage como un método que utiliza la composición con elementos “sobrantes”, y a la ciudad como la superposición de estratos de diferentes épocas y culturas, de forma que se establecen vínculos con el pasado histórico al que se le otorgan referencias de pertenencia e identidad. Desde este contexto Saenz de Oiza comenta *“La ciudad es palimpsestica en el sentido en el que venimos hablando: se superponen unos fragmentos con otros posteriores, y quedan siempre huellas de situaciones anteriores. Es enriquecedora esta visión de la ciudad como montaje o superposición de elementos, como un agregado de estructuras complejas que se traban en el tiempo.”*²³. Es más que probable que la idea de proceso como superposición de estratos, y la técnica del collage como mecanismo gráfico propositivo deban mucho también a Ciudad Collage de Rowe.

21. Se cita aquí una traducción de la autora pero la cita literal es: “Literal transparency tends to be associated with the trompe l’oeil effect of a translucent object in a deep, naturalistic space; while phenomenal transparency seems to be found when a painter seeks the articulated presentation of frontally displayed objects in a shallow, abstracted space.”

22. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op. cit., p. 38.

23. “La actitud creadora.” conferencia pronunciada el día 12-2-1993 en la ETSAM.

Fig. 4. Maqueta proyecto de Cannaregio.
Estudio Eisenman/Robertson Architects,
1978.



Cannaregio (1978)

“Nunca me había preocupado por el lugar en mi obra hasta 1978, momento en que empecé mi proyecto de Cannaregio. (...). Este proyecto fue muy importante en mi trayectoria. En él abordé la cuestión de la invención del lugar independientemente de la idea de contexto.”²⁴

Este proyecto marca el comienzo de su segunda etapa, y es donde por primera vez utiliza al suelo como mecanismo propositivo principal. Aunque no está construido, lo cierto es que lo más interesante de su obra, no es el resultado final, sino más bien el proceso. La contaminación intelectual que Eisenman había recibido en los foros del Institute for Architecture and Urban Studies,²⁵ al igual que el conocimiento adquirido de Krauss, Rowe y Morris, son imprescindibles para entender el gran cambio que se inició con este proyecto.

La ciudad de Venecia en colaboración con el Instituto Universitario di Architettura di Venezia organizó un concurso internacional de viviendas en el barrio oeste de Cannaregio, solar donde en 1964 Le Corbusier había también proyectado un hospital que nunca llegó a realizarse. Eisenman no duda en presentarse. Aunque ante una ubicación como Venecia, no cabía escapatoria alguna, el lugar tenía que hacerse patente de modo alguno, por lo que comienza a operar con el suelo como mecanismo propositivo con el que hacer visible el contexto. Respecto a esto Eisenman comenta que *“ahora este trabajo tiene como objeto el suelo. En otras palabras, el suelo ya nos se considera como el marco, sino como el objeto en sí.”²⁶*

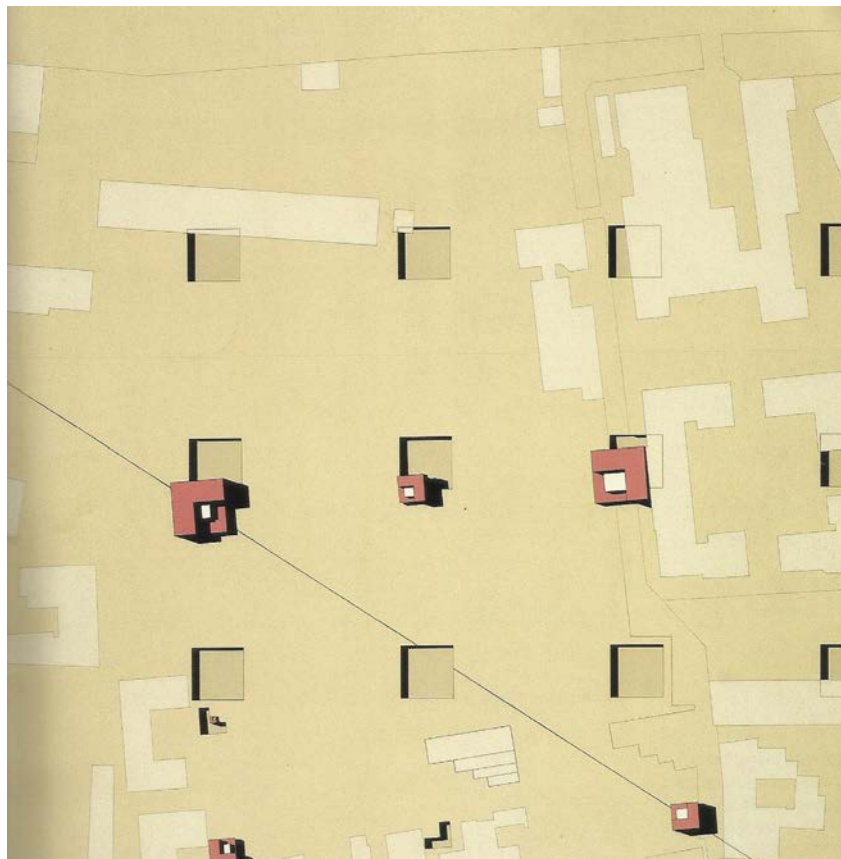
En este proyecto, Eisenman emplea la acción simultánea de diferentes operaciones como proceso de diseño; injertar, excavar, superponer

24. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op.cit., pp. 37-38

25. En 1967 funda el Institute for Architectural and Urban Studies (IAUS) en Nueva York, donde fue el director hasta su cierre, que junto con la revista *Oppositions* vinculada al Instituto, pronto se convirtió en un gran referente del pensamiento arquitectónico contemporáneo.

26. Hablando de Cannaregio. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op. cit., p. 41.

Fig. 5. Plano de situación proyecto de Cannaregio. Estudio Eisenman/Robertson Architects, 1978.



y escalar. En el plano del suelo quedan registradas las huellas de las diferentes operaciones realizadas. A modo de injerto, Eisenman opera introduciendo tramas que previamente ha vaciado de contenido, convirtiéndolas en “memorias del pasado”, superponiéndolas y modificándolas de escala, vaciándolas de esta forma de significado. Hace confluir en el proyecto tres trazas; la trama del proyecto del Hospital no realizado de Le Corbusier, del que re-utiliza las huellas equidistantes de los núcleos cuadrados que articulaban el proyecto; las huellas de la Casa XI del mismo Eisenman; y por último la traza en diagonal que une los accesos del proyecto con la ciudad de Venecia. Recurre para ello al collage, técnica que había aprendido de Rowe, tratando de contextualizar el conjunto de tramas haciendo aflorar las sombras del pasado. Al superponer estas capas el significado se va diluyendo, se anula la historia y se retira el componente nostálgico, y por tanto personal. Se convierten a así en huellas de la historia y no en iconos. Esta acción entendida por Eisenman a modo de palimpsesto, permitía ir incorporando las diferentes tramas sobre el plano del suelo, descontextualizando las huellas, creando en realidad un suelo nuevo.

Los proyectos no se depositan en el suelo, sino que los perfora, provocando un excavado e inaccesible vacío. Mediante la excavación como operación de sustracción, pretende desenterrar las memorias del lugar, como herencias del pasado en un intento por superponerlas con acciones del futuro. El contexto lo entiende como lo pasado, lo heredado, por lo que hay que saber extraerlo. Con esta acción se profundiza en el fondo del lugar, en un intento por sacar a la luz la historia de aquel contexto.

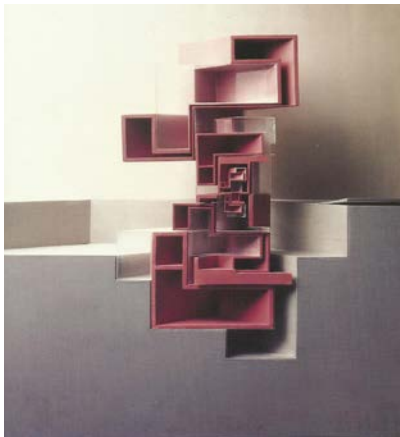
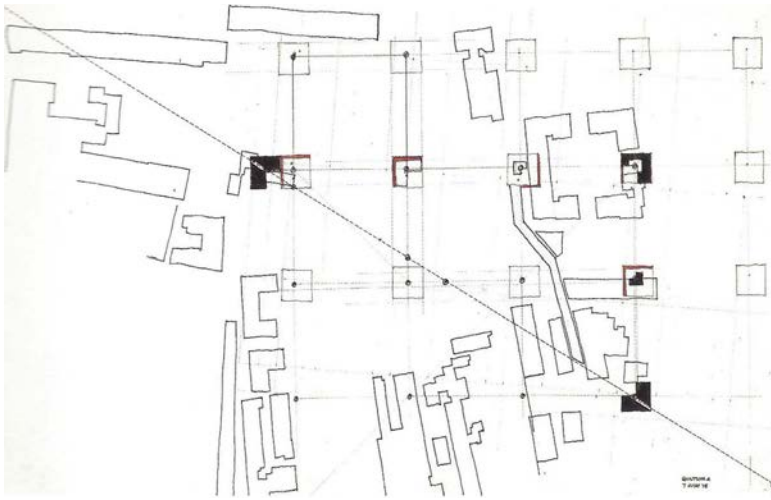
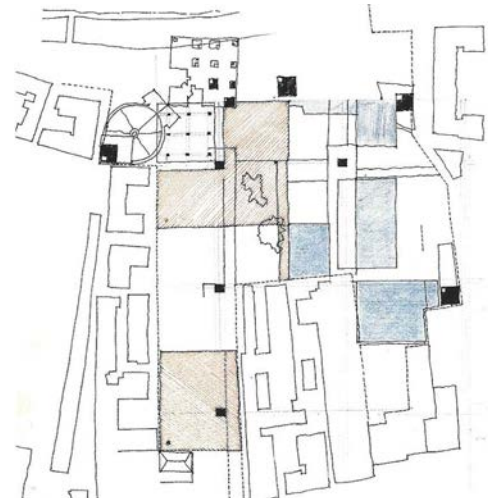


Fig. 6. Croquis de trabajo proyecto de Cannaregio. Peter Eisenman, 1978.

Fig. 7. Croquis de trabajo proyecto de Cannaregio: superposición trama del hospital de Le Corbusier y los ejes de diagonal de simetría. Peter Eisenman, 1978

Fig. 8. Maqueta seccionada de Cannaregio. Estudio Eisenman/Robertson Architects, 1978.



En su primera etapa, la herramienta gráfica utilizada era la axonometría, como técnica de dibujo que le permitía centrarse en el objeto y su transformación, pero ahora será el mapa, de forma totalmente operativa (no analítica), la herramienta que le permite aunar sus intereses por el lugar y por el plano de suelo. El dibujo le permitía relacionar la arquitectura con otras disciplinas como la historia, geografía, política o geología, haciendo posible al tiempo el registro del proceso del proyecto. Las maquetas que presenta este proyecto, realmente son bajorrelieves de mapas, suelos espesados, donde los alzados y volúmenes desaparecen para tomar mayor protagonismo la planta, el plano del suelo al fin y al cabo.

En Cannaregio comienza a re-escribir la historia trasladando por primera vez el interés del objeto al suelo, convirtiendolo en un plano operativo con el que proyectar. Este paso ha sido denominado por el propio Eisenman como el paso de la interioridad de la Arquitectura a la exterioridad de la disciplina.

*“el proyecto de viviendas del Cannaregio en Venecia fue el primer proyecto que puede ser considerado como un texto externo y fue el primero de una serie de seis proyectos en los que consideré el lugar como ‘exterioridad’”.*²⁷

Como conclusión

Con clara intención de hacer una práctica crítica,²⁸ utiliza la arquitectura como procedimiento de transcodificación del contexto en un entrelazamiento sistemático del pasado y presente, donde el lugar se reinventa,

27. EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*, Thames and Hudson, London, 1999, pp.. 173

28. A la pregunta de si considera su trabajo como una práctica crítica, Eisenman responde: “Me gustaría creer que es una práctica crítica, en el sentido del distanciamiento: una práctica humorística, irónica, crítica frente a la arquitectura en su sentido más fundamental, pero igualmente crítica respecto a la forma en que la arquitectura asume sus responsabilidades en la esfera pública.” EISENMAN, Peter. ‘Catalogo de la exposición Ciudades de la Arqueología Ficticia’. op. cit., p. 45.

para crear un nuevo emplazamiento y programa. Este modo de operar no consiste solamente en traducir datos a elementos arquitectónicos, sino que la información contextual es utilizada (aunque modificada) directamente como material del proyecto. No se traduce, sino que los datos (planos, trazas topográficas, textos, etc.) desprovistos de toda relación de pertenencia a un lugar, se superponen en un nuevo contexto dando lugar al resultado arquitectónico formal final. Realmente no se produce una transcodificación sino una transferencia casi directa de datos re-definidos.

Aunque pueda parecer contradictorio, desde este enfoque, su forma de entender el contexto es bastante a-contextual, ya que trata de contextualizar sus proyectos desvinculándolos precisamente de ellos. Utiliza la manipulación del contexto realmente como estrategia descontextualizadora. Así, el suelo como mecanismo de contextualización, pasa a ser más bien un mecanismo de verificación o un sistema auto-corrector, un medio capaz de generar accidentes sistemáticamente.

Existe en el título del presente texto una doble metáfora. El rastro y las huellas, que por un lado expresan la búsqueda de sus referencias y que por otro, revelan su método propositivo por el que entiende el suelo de un modo muy particular. Contexto ficticio que expresa en definitiva, las líneas de su pensamiento.

Encontramos en Rosalind Krauss, Collin Rowe y Richard Morris, unas claras referencias que supondrán grandes interferencias en el pensamiento de Eisenman de esta época, que le llevarán a la vuelta a la tierra y a la exterioridad, y sobre todo a la idea del suelo como huellas del pasado. De este modo el plano del suelo se espesa, su corteza gana espesor, y se convierte así en un espacio sobre el que se transfieren diferentes operaciones. Entonces, el contexto deja de ser algo presente, se hace ficticio y pasa a ser considerado como la trama ausente del lugar.

Realmente el interés de Eisenman por el plano del suelo, parece una premonición de la importancia que al final de siglo se le daría al paisaje, como contexto inevitable e ineludible en todo acto de construcción.