

# En búsqueda de las lógicas de legitimación de la forma arquitectónica en la contemporaneidad. Un análisis del enfoque de Peter Eisenman

Jorge Pokropek<sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El necesario y urgente análisis de los enfoques de Peter Eisenman constituye una tarea insoslayable si se pretende enseñar a proyectar con rigor epistémico y autoridad moral en el siglo XXI. Ya sea para refutarlo completamente, aceptarlo solo en algunos aspectos, o convertirse en su fervoroso epígono, es menester acercarse a tratar de comprender la tensión dialéctica entre sus teorizaciones y obras. Eisenman nos obliga a pensarnos como arquitectos y diseñadores responsables de la renovación crítica del mundo mediante argumentos que nos liberan de confortables pero falsos dogmas y poder así urgirnos a revelar otros modos de construir sentido.

**Palabras claves:** Eisenman - Posmodernidad - Lógica proyectual - Poética arquitectónica - Estética

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 167]

---

<sup>(1)</sup> Arquitecto UM. Cursó la Especialización /Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Realizó el Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo de la Universidad de Morón. Especialista Principal y Magíster en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Doctor en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto regular de Sistemas de Representación Geométrica, Morfología Arquitectónica y Morfología Urbana en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesor del Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo y del Doctorado en Arquitectura de la Universidad Mayor San Andrés de Bolivia. Profesor de Maestría en la Universidad del Azuay, Ecuador, de la Universidad del Congreso y de la UNLP, de Argentina. Autor de libros: La Espacialidad Arquitectónica. Coautor del libro: Merodeando la forma. Autor de numerosas publicaciones en revistas de la especialidad. Investigador en la Universidad de Palermo.

## Revisando paradigmas con Peter Eisenman

En nuestro espiralado sendero para construir saberes tendientes al incremento de la dimensión poética formal, ya sea arquitectónica u objetual, hemos transitado y valorado las ideas de Robert Venturi (1999) en relación a su profunda crítica a los dogmas del Movimiento Moderno, siendo dichas críticas, junto a las de Aldo Rossi (1979) y Peter Eisenman (1987) (1994) (1995), las protagonistas de los debates que orientaron a numerosos artistas e intelectuales a derribar o debilitar el paradigma del Movimiento Moderno y sustituirlo por un conjunto de enfoques configuradores de otro paradigma, el de la llamada “Posmodernidad”. Algunos caprichosos excesos formales de este período, especialmente aquellos que promovían un retorno acrítico a estilemas formales historicistas, propiciaban una paradójica trivialización de la forma arquitectónica al reducirla, irónicamente, a la mera condición de “tinglado decorado”, pretendiendo con esta estrategia retórica global superar el ya evidente agotamiento expresivo de aquellas formas arquitectónicas que, mediante una reprimida abstracción formal, intentaban legitimación al configurarse como la respuesta literal de las funciones prosaico-utilitarias que debían satisfacer, así como de las lógicas técnico-constructivas a cuyas “verdades” se subsumían, limitando la expresión simbólica a la mera representación de nociones como racionalidad y eficiencia.

Recordemos que estas configuraciones formales que literalizaban la relación forma-función-construcción, propias del Movimiento Moderno, fueron peyorativamente calificadas por Robert Venturi (1999) como “formas-pato”, y debían ser sustituidas, en la construcción de la nueva ciudad, por “tinglados decorados”, ya que éstos poseían una mayor capacidad comunicativa, pudiendo así vehicular mejor los valores y relatos de la sociedad de consumo, mediante mensajes persuasivos y consolatorios, clasificados por Umberto Eco (1984), como mensajes kitsch. Como ya hemos oportunamente señalado (Pokropek, 2023a), la tendencia trivializante del kitsch buscó equilibrarse con el silencio minimalista y un intenso retorno a una abstracción formal que solo pretendía comunicar sus lógicas de organización. Este fue el sendero adoptado por Peter Eisenman, entre otros, durante lo que el mismo denomina su “primer período”, o período “formalista”. En “Más allá del Deconstructivismo”, reportaje que la Sociedad Central de Arquitectos le hizo a Peter Eisenman (1993), con motivo de su primer viaje a la Argentina en 1992, donde dirigió un Taller Proyectual en el que participó con relativo éxito quien esto escribe (Figura 3 y Figura 4), el intelectual neoyorkino expresó con solvencia y claridad que sus lógicas proyectuales tenían una muy profunda relación con los sucesivos enfoques filosóficos que fue adoptando a medida que los paradigmas culturales se iban transformando o renovando. Merced a esta íntima relación entre Filosofía y Arquitectura, él cambiaba su modo de saber hacer poético para actualizar su producción; buscando así que la misma siempre se instale en el debate sobre los mecanismos más idóneos para expresar y renovar la actualidad. Este enfoque de constante revisión y transformación sobre los propios saberes y modos de estar en el mundo es lo que a nosotros nos parece la mejor razón para tomarlo como ejemplo del arquitecto-intelectual y artista, que deliberadamente renuncia a ubicarse en la zona de confort de un prestigio ganado para encarar reiteradamente lecturas críticas sobre su propia obra y la ajena. Advirtamos que este modo de proceder donde constantemente se

revisa la relación dialéctica entre lo escrito y lo construido mediante obras y ensayos de alto rigor conceptual y, por momentos, de muy difícil acceso para aquellos profanos del pensamiento filosófico y semiótico, es lo que ha permitido a Eisenman alcanzar un amplio consenso, tanto entre sus pares más notables, como entre los críticos más profundos, como uno de los personajes protagónicos del pensar y hacer arquitectura en la historia. Su influencia entre sus pares generacionales, así como entre los más jóvenes, ha sido enorme. Sus obras y escritos obligan y obligaron a tomar posición mediante argumentos que lo explican, lo refutan o lo relativizan. Lo que no es éticamente posible es desconocerlo. Su influencia, aceptada de modo entusiasta o a regañadientes, ha determinado la producción de Daniel Libeskind, Rem Koolhaas y Zaha Hadid, entre otros. Tomarlo como “enemigo” ha permitido a muchos encontrar y explicitar las razones de su distanciamiento, construyendo así su propia identidad. En un sentido u otro aquí interesa revisar sus dichos y hechos de manera breve, al solo efecto de entender como los paradigmas que rigen nuestro saber hacer poético parecen sucederse buscando siempre algunas razones ineludibles que lo legitimen.

Antes de proseguir será conveniente establecer ciertas consideraciones sobre las dificultades que representa pretender entender el pensamiento de Peter Eisenman, así como sus lógicas de acción si, como ya anunciáramos, no se poseen suficientes saberes en Filosofía y Semiótica. Esta advertencia no solo alude a nuestras propias limitaciones, honestamente reconocidas que, sabemos, mutilarán o enturbiarán posibles interpretaciones más ricas o profundas. La advertencia nace en la lectura de reportajes o comentarios donde se transparenta que reporteros y comentaristas no llegan a entender respuestas y propuestas... lo que conduce a malinterpretaciones, desasosiegos y síntesis triviales.

En ese sendero recordemos aquí a Adso de Melk, aquel maravilloso personaje creado por Umberto Eco para su novela *El nombre de la rosa*. La estrategia retórica de Eco consistió en poner por boca de Adso la narración de un conjunto de hechos cuyo protagonista era Guillermo de Basquerville, personaje sumamente inteligente que actúa con racionalidad y rigor. Adso narra las sucesivas relaciones de causa y efecto sin llegar a entenderlas... lo que sí hace el lector cómplice. En torno a Eisenman hemos encontrado a muchos Adso y tenemos el legítimo temor de ser otro de ellos. Esperamos entonces un lector cómplice, más sabio que nosotros.

Retomando ahora la transformación del paradigma postmoderno por el contemporáneo y observando como cierto grupo de arquitectos se alejan del kitsch nacido de las malinterpretaciones de la noción de “tinglado decorado”, formulada por Robert Venturi (a quien tanto tenemos que agradecerle); vemos como el “formalismo” de Eisenman ocupa un lugar protagónico en el desalojo de esas ideas orientadas a socavar al Movimiento Moderno; ayudando decididamente a su opacamiento definitivo al proponer una producción formal que niegue o supere la relación trivial forma-función mediante una lógica configurativa basada en principios de generación formal sostenidos por la lingüística generativa de Noam Chomsky, quien desarrolla las nociones de “estructura profunda” y “estructura superficial”, características del lenguaje, dándole a Eisenman las bases para establecer nociones como “Forma Genérica” y “Forma Específica”. El parentesco con las nociones de Estructura Abstracta y Estructura Concreta estipulados por Roberto Doberti (1977), o las nociones de tipo y modelo, parecen evidentes aunque poseen diferencias importantes.

Sobre este primer periodo formalista de Eisenman, que ocupa, según él, su producción de “casas de cartón” desde la primera a la sexta, el agudo arquitecto Rafael Moneo (2004) dirá:

No puede extrañarnos que Peter Eisenman, atento a la pretensión de aquellos años de considerar la arquitectura como una manifestación más de una teoría del lenguaje, se sienta atraído por las teorías de Chomsky. Entender el desarrollo del lenguaje como algo sometido a unas leyes estructurales inmanentes capaces de explicar su evolución (las llamadas “estructuras profundas”) es una idea que, en opinión de Peter Eisenman podría trasladarse a la arquitectura. Todo su esfuerzo como teórico de la arquitectura estará dirigido en aquellos años a encontrar las estructuras, leyes o principios que expliquen la aparición de la forma (p. 248)

En ese periodo Eisenman entiende que el principio fundamental de la arquitectura es el proceso generativo de dar forma arquitectónica desde las entidades abstractas básicas que la determinan: punto, línea, superficie, y volúmenes, ya sean estos espaciales o macizos, así como de las leyes que las rigen: ejes, módulos, simetrías, traslaciones, yuxtaposiciones, rotaciones, etc., etc. Al principio parte del cubo, entendido como Forma Genérica, y luego de operar sobre él obtiene una Forma Específica tendiente a explicar protagónicamente su lógica configurativa, minimizando así lecturas prosaico-utilitarias o simbólico-convencionales incrementando, por ende, el principio de autorreferencialidad formal.

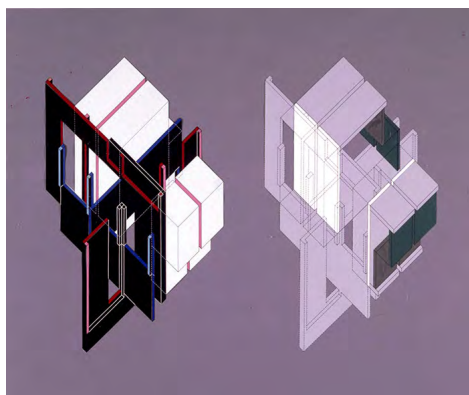


Figura 1. <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>

Deliberadamente califica a su obra como “Arquitecturas de cartón” por advertir que es con el empleo de maquetas la mejor manera de entender los procesos proyectuales, al tiempo que se desplaza la atención de cuestiones estéticas o funcionales tradicionales hacia la

percepción de la arquitectura como un sistema de partes organizadas según leyes disciplinares geométricas.

Advirtamos, por cierto, que los resultados construidos no impiden la satisfacción del resto de las necesidades típicas de la forma arquitectónica.

Observemos que en 1963, en su tesis doctoral llamada “Las bases formales de la Arquitectura Moderna”, donde profundiza en sus estudios sobre las lógicas proyectuales de Giuseppe Terragni, Eisenman explicita que la claridad de la forma arquitectónica, entendida como virtud o valor, se debe a cinco factores irrenunciables: concepto o finalidad, función, estructura, técnica y forma. El último factor es el más importante pues, para Eisenman, como para nosotros, la arquitectura consiste en el acto de dar forma a una intención.

Hoy aclararíamos que hablamos necesariamente de un “acto poético” que persigue descultar una intención estéticamente expresada.

Observemos que Eisenman jamás se desdijo sobre la necesidad de satisfacer mediante la arquitectura la plenitud de las necesidades humanas, tanto prosaicas como poéticas. Solo enfatizó la importancia fundamental de orientar sus lógicas de producción formal en función de la correcta expresión del paradigma cultural actual.

En ese sentido, y luego de explicar en un reportaje que la arquitectura debe ser hoy “post-hegeliana” para expresar mejor el *Zeitgeist* contemporáneo, alude a su deuda con la filosofía y critica a los postmodernos diciendo:

Se podría decir que fui con la moda, si ustedes quieren. Fui con y donde estaba el pensamiento. En otras palabras, estaba tratando de responder al pensamiento. Yo no soy un pensador original, en el sentido de que no soy un filósofo, soy un arquitecto. Y la arquitectura siempre alcanza a la filosofía con ocho o diez años de retraso... Lo que sí puedo entender es que el post-modernismo de Robert Venturi, Robert Stern y, por ejemplo, de Michael Graves es básicamente pre-hegeliano. Es como volver a las ideas anteriores a Kant. Yo no creo que esas ideas sean las clases de ideas que alimentan al mundo hoy en día. Por ello, para mí fue fácil evolucionar desde la modernidad, a través del estructuralismo, hasta el post-estructuralismo (Eisenman citado en Nieto-Sobejano, 1988, p. 126).

Eisenman aquí se declara “post-hegeliano” por entender que, en su momento primordialmente formalista, todavía era hegeliano como, en rigor, lo era toda la arquitectura del Movimiento Moderno. Al respecto dice:

Si se piensa en la arquitectura moderna se podría argumentar que es básicamente una encarnación de la dialéctica hegeliana, esto es, entre forma y función, entre belleza y tecnología, entre ornamento y estructura. La arquitectura moderna se formuló a sí misma como una serie de discursos dialécticos que podían ser resueltos en el espacio. Mis primeros proyectos eran en este sentido hegelianos. Las primeras casas eran proyectos formalistas. Ahora lo que ha ocurrido es que hemos abandonado las ideas hegelianas sin darnos cuenta que esas ideas fueron las que alentaron gran parte de la arquitectura moderna. Des-

pués de Hegel, han existido otros filósofos: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Derrida; pero ninguna de sus ideas han sido asimiladas en arquitectura como lo han sido en la ciencia, música, pintura y escultura. Consecuentemente, no hemos tenido una arquitectura post-hegeliana en el sentido estricto de la palabra (Eisenman citado en Nieto-Sobejano, 1988, p. 125).

Tal vez convenga recordar que la *Estética* de Hegel, distribuida en ocho tomos, postula que el Arte debe buscar lo bello en los productos humanos, no en la naturaleza, focalizando la generación de formas hacia la expresión de lo espiritual, entendido como conjunto de ideas o nociones que se vinculan al concepto de absoluto. Asimismo, la Estética hegeliana plantea que la historia del arte debe entenderse como una espiral que se desarrolla enhebrando etapas sucesivas que se engendran las unas a las otras.

Contra esta idea cíclica de crecimiento espiralado, vigente durante casi un siglo, se opone Eisenman, a partir de vincularse con el estructuralismo francés.

Recordemos que, hacia 1992, él reconocía haber transitado cuatro períodos filosóficos. El periodo formalista, ya mencionado, influido por la lingüística generativa de Noam Chomsky llega hasta 1975, donde concluye la Casa VI.

El estructuralismo francés determina su investigación proyectual en las casas X, XI y XIa, donde indaga las relaciones entre el signo y el significante desde los trabajos de Roman Jakobson y Roland Barthes, entre otros (Figura 2).

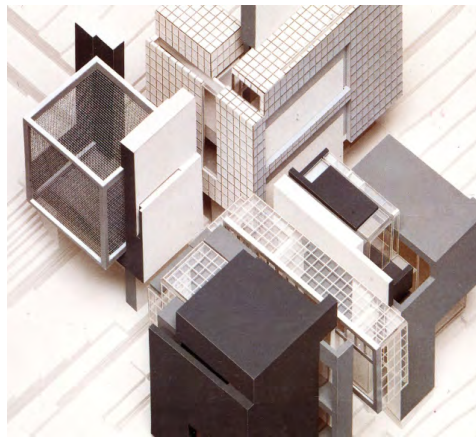


Figura 2. <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975>

El proyecto para el centro de Arte Wexner, de 1989, así como las viviendas para la exposición del IBA en Berlín, o el proyecto “Romeo y Julieta”, presentado en la Bienal de Venecia, ya representan su período post-estructuralista, dado que ha desplazado sus lecturas desde Claude Levi-Strauss y Roman Jakobson hacia Michel Foucault y Jacques Derrida. Importa destacar aquí que en 1984 publica un ensayo trascendental para el pensamiento arquitectónico, verdadera bisagra conceptual que modifica el modo de entender, valorar y producir arquitectura. Nos referimos, por cierto, a “El fin de lo clásico: El fin del comienzo, el fin del fin” (Eisenman, 1994), donde desde una perspectiva coherente con el fin de las certidumbres, anunciada por Ilya Prigogine, y en resonancia con la muerte global de los grandes relatos, desnuda las falacias intrínsecas a las supuestas verdades que durante quinientos años rigieron el saber hacer arquitectónico.

Sobre este texto decisivo para la organización de las lógicas proyectuales poéticas del siglo XXI volveremos. Ahora cerremos este breve análisis sobre las metamorfosis conceptuales de Eisenman, entendiéndolas como el reflejo consciente de las transformaciones globales que experimentó la cultura en los últimos 50 años.

En 1992, cuando tuvimos el placer de conocerlo y trabajar con él, en el Taller Proyectual organizado por Jorge Sarquis<sup>1</sup>, Eisenman ya había dejado atrás el post-estructuralismo y se encontraba en su cuarto período, focalizado en indagar los modos en que la arquitectura debía adecuarse a un paradigma determinado, paradójicamente, por la “Teoría de los cambios y el caos”. Presentó, como ejemplo, su “edificio vaginal”, primer edificio que según él se oponía formalmente, de manera contundente, a los tradicionales edificios “falócratas”, que siempre tienden a simbolizar al miembro masculino erecto. En reconocimiento al lugar legítimamente ganado por las mujeres, su edificio rompía el perfil urbano con un complejo poliedro horadado que pretendía aludir al sexo femenino. Nos referimos, por supuesto, al Max Reinhard Haus. Edificio mal reinterpretado luego, por Rem Koolhaas.



Figura 3. Peter Eisenman corrigiendo los proyectos en la SCA, Archivo personal Jorge Sarquis (Destacado, el autor de este escrito)



Figura 4. Peter Eisenman junto a Jorge Pokropek en la Sociedad Central de Arquitectos. Archivo Jorge Pokropek

En “Más allá del Deconstructivismo”, Eisenman (1993), con infinita paciencia, explica que, en rigor, el jamás fue o será “deconstructivista”, más allá de su relación profunda y, por momentos turbulenta, con Jacques Derrida. Entiende como un malentendido que lo clasifiquen como “deconstructivista” cuando él considera conceptualmente contradictorio “construir deconstruyendo”. A pesar de ello, participó en la exposición sobre Deconstructivismo arquitectónico en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, invitado por el siempre sutil Philip Johnson. Allí presentó el Centro de Arte Wexner, clasificado por la crítica como “deconstructivista”, aunque Eisenman afirma que, cuando lo proyectó, aún no había comenzado a leer a Derrida.

Más allá de las etiquetas que los críticos propongan, Eisenman considera que deberían saber deslindar entre una “deconstrucción estilística”, practicada por Zaha Hadid y otros, que él considera frívola o superflua, y la producción de una arquitectura que busque cuestionar lo dado, para transformarlo, desde el trabajo sobre las ideas de Derrida. En 1992, en Buenos Aires, Eisenman insistía en que el nuevo paradigma era el “electrónico”, ya que la globalización mundial de ideas y prácticas sociales solo era posible por la difusión de las computadoras personales. En la memoria de la computadora personal se puede albergar mucho de aquello que valoramos, nuestro trabajo, por ejemplo; y la ubicuidad de poder conectarse a cualquier red en cualquier punto del globo terráqueo redefine profundamente la noción de lugar y de hogar. Eisenman insistía en señalar que, para él, no había diferencias conceptuales intensas entre las grandes metrópolis. Buenos Aires, Nueva York, Londres y París son, entre sí, más parecidas que cada ciudad a otra, periférica, ubicada en su mismo territorio geográfico. Buenos Aires es más parecido a Nueva York que a Moreno, y Moreno equivale a Cincinnati. Esta situación lo lleva a escribir “El «Zeitgeist» y el problema de la inmanencia” (Eisenman, 1995). Allí plantea, con aguda mirada, que si la arquitectura debe en principio, responder a las expectativas que el Zeitgeist de cada lugar o cultura posee, en un mundo globalizado por los medios de comunicación, este “Zeitgeist” será doble.

Interesa, y mucho, establecer como las lógicas proyectuales poéticas podrán orientarse para satisfacer esta doble demanda. Recordamos, con Eisenman, a Alvin Toffler (1980), explicando cómo los paradigmas que rigen la economía mundial semejan olas buscando la playa del ahora. Y ahora vivimos en la Tercera Ola, consistente en una sociedad basada



en la información. Una sociedad que, en principio, no requiere tierra o materias primas. Una sociedad multirracial, políglota, intensamente heterogénea, focalizada en producir capital manejando información.

¿Qué clase de arquitectura hacemos para la ciudad de la información? se pregunta Eisenman. Y luego explica, en detalle, la noción de *Zeitgeist*:

En el pasado, en todas las épocas, siempre ha habido una manifestación típica, unitaria y por tanto singular, de la cosmología organizativa concreta de cada tiempo y cada lugar. Esto puede llamarse “*Zeitgeist*”. La arquitectura siempre ha sido capaz de reflejar el *Zeitgeist* y de verse impulsada por él (Eisenman, 1995, 27).

A continuación Eisenman ejemplifica la relación dialéctica entre arquitectura, poder y espíritu del tiempo, con el plan de Sixto V para Roma, donde se conseguía conciliar las relaciones entre la Iglesia o el Estado con la forma urbana. Asimismo, Le Corbusier, con su *Ville Radieuse*, expresaba el progresismo político del Movimiento Moderno con su sublimación poética de la tecnología. Desde estos ejemplos es fácil advertir que la arquitectura siempre ha sido un instrumento cuya capacidad dual consiste en dar forma al *Zeitgeist* reflejándolo, es decir, obteniendo sus formas por la determinación de aquel.

Esta capacidad dual y autoéntica de producirse desde un entorno físico y cultural por ella producido, determina una de las características sobresalientes de la “buena” arquitectura, según Eisenman (1995). Con respecto a esta noción dice:

Así, lo que históricamente se ha conocido como “buena” arquitectura tiene dos características recurrentes: una, la capacidad de transformar el *Zeitgeist* existente; y dos, la posibilidad de mantener esa transformación a lo largo del tiempo. Por lo tanto, la arquitectura que persiste –es decir, la “buena” arquitectura- debe subvertir necesariamente los estándares existentes al tiempo que se resiste a ser reabsorbida en la propia historia que ha transformado (p. 28).

Es obvio que estos requisitos de la “buena” arquitectura se satisfacen a través de los trece principios poetizantes que oportunamente definimos (Pokropek, 2022) cuando somos capaces de estimular una revelación poética.

Observemos que, para Eisenman, la “buena” arquitectura siempre es una “dislocación” de lo dado, para transformarlo y renovarlo. Desde ese enfoque, considera que la Biblioteca Laurenciana es “buena” arquitectura pues ha podido “dislocar” o renovar las estructuras tipológicas de las bibliotecas de su época, pero nos sigue causando asombro porque, aún hoy, esa dislocación tipológica no ha sido absorbida por nuestras actuales tipologías de biblioteca. Recordemos que entre nuestros trece principios poetizantes estaban aquellos que configuraban la denominada “estructura poética”, siendo el Principio Protagónico aquel que, como “lance poético”, se orientaba a la renovación crítica mítico-tipológica. Este “principio” es el que, en rigor, guía la noción de “dislocación” empleada por Eisenman.

Veamos ahora como Eisenman (1995) profundiza en estos argumentos:

Esto nos lleva a la siguiente hipótesis: que lo que conocemos como “buena” arquitectura tiene poco que ver con la necesidad, la estética o la función, que son ideas heredadas de esa ideología de causa-efecto típica del Siglo XIX. Más bien puede decirse que la arquitectura siempre ha sido con la dislocación de esas mismas relaciones que únicamente existen en la arquitectura entre la estética, la función y el significado. Pese a la autoproclamación del Movimiento Moderno como la primera arquitectura del *Zeitgeist*, la arquitectura siempre ha tenido una estrecha relación con él (p. 29).

La noción de arquitectura como arte subyace, como vemos, en la capacidad de dislocación y transformación del entorno habitable que la arquitectura posee y ejerce, capacidad que, con otros términos, nosotros conceptualizamos como “revelación poética”. Aquí interesa advertir que Eisenman continua su argumentación estableciendo ciertas distinciones entre la capacidad de la forma para estimular experiencia estética, sin que ello implique necesariamente, el estímulo de una revelación poética, entendida como capacidad de transformación. En lugares previos hemos tratado ya este tema (Pokropek, 2022, 2023b). Walter Benjamin, según la interpretación de Eisenman, advertía sobre los riesgos de la estetización de la política, pues esa acción podía conducir al fascismo. Es necesario, entonces, que la acción estetizante busque un resultado transformador que se oriente hacia la liberación o el cuestionamiento de lo dado.

Para Eisenman (1995) la arquitectura no admite ser la resultante de un mero determinismo estético. Su naturaleza intrínseca es la de ser un mecanismo en continuo desplazamiento crítico. Esta característica inmanente en su lógica estructural ha sido suprimida u ocultada por el énfasis en la relación de causa-efecto entre la función y su expresión estético-simbólica. Aquí, dice Eisenman, importa advertir que la inmanencia arquitectónica de la que se habla, no está determinada por un cambio de paradigma, sino por una condición intrínseca de la forma arquitectónica. Una inmanencia interior y propia. Al respecto dice: Esta última ya no decreta que la forma haya de tener una relación a priori con el entorno, sino, más bien, que esta prioridad existe dentro de la propia forma. Lo que se está diciendo es que el cambio de paradigma ha revelado la posibilidad de que existan otros aspectos de esta inmanencia interna, previamente suprimidos por la idea de causa y efecto. Lo que muestra esta revelación es que la arquitectura tiene una interioridad singular, un carácter interno dentro de esa interioridad que es anterior a la interioridad tradicional de función, significado y estética. Y es esta inmanencia la que puede considerarse ahora como necesariamente transformadora por oposición a lo que sea como respuesta al *Zeitgeist* (Eisenman, 1995, p. 30).

Coincidimos plenamente en ver, en esta condición de rebeldía inmanente, propia de la buena arquitectura, su capacidad crítica de renovación y transformación, su capacidad de ser una fuerza de desplazamiento de ideas y valores, para renovar al mundo, más allá de su rol como factor estetizante del mismo. Observa Eisenman, con mucha perspicacia, que el *Zeitgeist* no debería generar o determinar un estilo arquitectónico específico, como el Movimiento Moderno, sino una posible pluralidad de respuestas cuya única lógica es la de intentar escapar de expresar trivialmente la dialéctica entre el paradigma electrónico y el anterior paradigma mecánico.

Al respecto dice:

La arquitectura, para ser significativa, debe afrontar esa posibilidad de desarraigo del paradigma electrónico. Para hacerlo, la arquitectura ha de huir del determinismo estético de la anterior noción de *Zeitgeist*, y dar a conocer esa inmanencia singular que se revela en este doble *Zeitgeist* (Eisenman, 1995, p. 32).

Propone así, según nuestra interpretación, una arquitectura capaz de responder al doble *Zeitgeist*<sup>2</sup> mediante una respuesta formal que se rebela a los cánones tradicionales para formular una espacialidad transformadora que pueda renovar las específicas prácticas sociales de cada lugar para obtener una nueva comunión entre seres de culturas distintas pero ambiciones y valores comunes.

La satisfacción de esos objetivos, como dijimos, depende de la capacidad transformadora de la forma, de su modo de “dislocar” lo dado al reinterpretarlo desde una mirada que acepta la relación dialéctica entre el paradigma mecánico y el electrónico. Este último desplaza u obtura la posibilidad de continuar efectuando expresiones estético-simbólicas basadas en las tradiciones del lugar, la etnia, o la tradición global arquitectónica. Exige un nuevo modo de mirar y de decir. La respuesta paradójica es la expresión de la inmanencia interior de la propia forma arquitectónica, sus lógicas de organización sintáctica, sus estructuras rítmicas, el modo de articular y configurar espacialidades habitables y significativas. La inmanencia interior, entendida así como esencia formal, puede y debe interpelar al doble *Zeitgeist* desde el principio de autorreferencialidad.

Al llamar la atención del fruidor sobre el modo en que la forma se organiza no solo se desencadena una experiencia estética, también se comunican las relaciones de vínculo con el entorno global.

## 1984 – El fin de infancia

En el título del presente apartado se juega con los connotados inherentes a dos libros muy difundidos, de distinta trascendencia cultural, pero de llamativas confluencias en nuestras reflexiones sobre el trabajo teórico de Peter Eisenman.

En la obra de George Orwell, *1984*, como se recordará, el dictador de un tercio del mundo, conocido como “El gran Hermano”, obliga a operar sobre la construcción y sentido del lenguaje a un grupo de lingüistas dedicados a configurar la “neolengua”. Una lengua cuya lógica primordial es la de subsumir al pueblo en un estado mental de sometimiento que facilite su manipulación. Para ello se eliminan verbos y se multiplican sustantivos, lo que dificulta los procesos cognitivos. Asimismo, palabras peligrosas como “libertad” y “rebelión” son eliminadas, ya que su no existencia dificulta construir esos conceptos. Siguiendo ahora a Ludwig Wittgenstein (2010), recordemos que solo se puede pensar aquello que se puede decir... o dibujar. Dentro del lenguaje... todo. Fuera del lenguaje... nada. Sobre lo que no se puede hablar, mejor callar.

Noha Yuval Harari (2014), historiador contemporáneo, insiste en recalcar que el ser humano es, básicamente, el operador y el resultado de una serie de mitos o relatos que lo constituyen. Revisar esos relatos y desmitificar mitos obsoletos produce profundas rupturas en los paradigmas que habitamos.

*El fin de la infancia* es, probablemente, una novela menor de Arthur Clarke. Su mérito mayor es la melancolía implícita en su título. Como recordaran sus lectores, llega un día una invasión de seres tecnológicamente superiores, de diabólico aspecto pero de tierno corazón, cuya resignada misión es acelerar la transmutación de los niños terrestres en súper seres diluidos en una comunión telepática, rompiendo así todos los lazos afectivos con sus padres y condenando a los adultos existentes a una vida larga y saludable, pero sin progreso real. Sin otro futuro que el hastío de los días iguales y vacíos.

Pesadilla existencial que ya había prefigurado Borges en su magnífico cuento *El inmortal*, donde plantea lúcidamente que solo la muerte da sentido y valor a la vida, ya que en una existencia eterna todos los seres se igualan, se cosifican, y al estar condenados a hacer tanto bien como tanto mal, no merecen ni admiración ni respeto, pero tampoco condena ni desprecio. El mero existir arbitrario en el eterno retorno nietzchiano, sin un mito-relato que le da sentido al estar del ser, refuta la idea del paraíso cristiano-musulmán como un lugar deseable. Por el contrario, expresa mejor las ideas sobre infiernos posibles. En *El fin de la infancia* se asiste al derrumbe de ilusiones o creencias que solo pueden ser sustituidas por el consciente compromiso de construir nuevos sentidos sobre valores y argumentos provisionarios y apenas verosímiles. Nunca verdaderos.

Jean Paul Sartre en *El Ser y la Nada*, como se recordará también, planteaba que la existencia humana es completamente absurda. Que no posee un destino o un sentido trascendente metafísico. Por eso mismo, decía Sartre con resignación infinita, hay que construir un sentido posible, eligiendo la libertad del ser que, paradójicamente, es un elegir cadenas. Debemos darnos un sentido, una razón para seguir, cuando hemos comprobado que las antiguas verdades eran cuentos infantiles para reducir el temor al caos y la incertidumbre. Vivimos en los tiempos del fin de la infancia, donde muchos intelectuales hablan del fin de la historia, del fin del arte, del fin de las certidumbres y del fin del fin. Eisenman, en este caso.

## Hacia el fin de lo clásico

En 1984, el año, no la novela, Eisenman (1994) publica, como dijimos, “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”.

Las repercusiones de lo expresado en este ensayo, conscientes o inconscientes, todavía continúan y es difícil medir su importancia. Bien o mal interpretado, ha sido, como advertimos, una bisagra en el modo de entender la historia de la arquitectura y de sus lógicas internas.

Nos parece conveniente aproximarnos al texto desde el comentario crítico de Josep María Montaner, que lo resume o sintetiza, reflexionando asimismo sobre su interpretación final. En “La crítica desde la desconstrucción posestructuralista: Peter Eisenman”, ubicado dentro del texto *Arquitectura y crítica*, Montaner (1999) dice:

En este artículo Eisenman insiste en el fin de tres ficciones convencionales: la representación, la razón y la historia. Desde el renacimiento, durante 500 años, se han desarrollado estas tres ficciones, dentro de una manera clásica de pensar la arquitectura, de la que el movimiento moderno tampoco ha conseguido escapar.

La ficción de la representación va relacionada con la simulación de significado; la de la razón con la simulación de la verdad; y la de la historia, con la de la eternidad. Ya en el renacimiento, la arquitectura de los palacios se basó en la representación de representaciones, tomando los elementos y el lenguaje de la tradición grecorromana. El funcionalismo fue otra ficción, que simulaba eficacia. Eisenman señala: “si la representación era un simulacro del significado del presente mediante el mensaje de la antigüedad, la razón era una simulación del significado de la verdad mediante el mensaje de la ciencia”. A partir de Durand se consideró que la razón deductiva –el mismo proceso utilizado por las ciencias, las matemáticas y la tecnología– era capaz de producir un objeto arquitectónico verdadero. En el Siglo XIX el concepto de *Zeitgeist* crea otra ficción, la de la adecuación del presente dentro del sentido de la historia, la aspiración a la eternidad del presente (p. 92).

Antes de continuar con los comentarios de Montaner nos parece conveniente aclarar algunos términos empleados desde los enfoques filosóficos contemporáneos.

La noción de “ficción” aquí empleada hace referencia al conjunto de relatos verosímiles, construcciones humanas, dotados de coherencia interna, que pretenden explicar ciertas manifestaciones de la realidad, entendida como recorte relativamente arbitrario de lo real, siendo esta noción inaccesible en plenitud por la conciencia humana. Las ficciones no pretenden ser “verdaderas” en el sentido convencional del término, pero tampoco son mentiras<sup>3</sup>.

Al ser argumentos racionales y dotados de coherencia interna permiten pensar y actuar en función de intereses legítimos por su valor político, ético o estético, compatible por una comunidad que sostiene y construye dichas ficciones, entendidas como explicaciones verosímiles de las lógicas del mundo.

Como ejemplo de lo dicho, recordemos que la tesis doctoral de Jorge Sarquis (2003a) (2004), *Itinerarios del Proyecto*, se publicó en dos tomos, titulados “Ficción epistemológica” y “Ficción de lo real”. La condición de “ficción” alude a la naturaleza relativa o provisoria de los argumentos que la sostienen y, en alguna medida, se origina en la catástrofe conceptual propuesta por Nietzsche cuando dictamina “la muerte de Dios” y, por ende, la liberación del hombre para que comience su tránsito hacia el superhombre mediante el hacerse cargo de sus interpretaciones de lo real. A partir del aforismo nietzscheano que dice que lo real no existe sino solo sus interpretaciones, Gianni Vattimo (1988), recordemos, postula el nacimiento del llamado “pensamiento débil”, pues ya no es posible pretender sostener con rigor epistemológico ninguna verdad absoluta o “fuerte”, de alcance universal, que no sea factible de ser superada o contrastada por otros argumentos coherentes pero distintos. Por cierto, a los que padecen hambre y tienen sed de justicia estas discusiones filosóficas pueden parecerles frívolas o inoportunas, no obstante lo cual, en el debate actual, en el

mundo líquido y globalizado, pleno de caos e incertidumbres, nadie opera con rigor si no admite la fragilidad intrínseca de sus saberes y convicciones. Por eso es tan urgente luchar para construir sentido. Obviamente este “fin de la infancia” ocasionado por la decadencia de los grandes relatos sostenidos como verdades inalterables produce dolor, desasosiego, y mucho resentimiento hacia los “desilusionadores”, que al desocultar las falacias matan a la “ilusión”. El fanático no acepta revisar y modificar sus creencias. Prefiere odiar o despreciar a aquellos que pretenden sacarlo de su zona de confort. Esto explica que aún hoy haya tantos fervorosos creyentes en los obsoletos dogmas del Movimiento Moderno. Las nociones de “simulación”, “simulacro” o “disimulo”, también merecen ser estipuladas desde el enfoque de los filósofos contemporáneos, a fin de evitar futuros malentendidos por su posible carga peyorativa.

Jean Baudrillard (1978), uno de los pensadores en que Eisenman se apoya, distingue entre simular y disimular diciendo: “Disimular es fingir no tener lo que uno tiene. Simular es fingir tener lo que uno no tiene” (p. 8).

Gilles Deleuze (1970), por otra parte, evalúa la distinción platónica entre modelo, copia y simulacro. Considera que el simulacro no es una copia degradada, más bien posee un poder positivo que le permite negar al original y a la copia, al modelo y a la reproducción. Una caricatura rescata las esencias formales de un rostro mediante un acto de selección que las pone en valor. Comunica un tipo de información condensada que trasciende la que expresa el rostro original o su retrato detallado. Una máscara permite, al que la porta, jugar al disimulo, pretendiendo no tener lo que uno tiene y fingiendo, de modo obvio, ser otra cosa.

La máscara, la simulación y el disimulo son, para Eisenman, estrategias retóricas para metaforizar sus obras. Desde este enfoque deben entenderse sus dichos. Continuemos, entonces, con los comentarios de Montaner (1999) buscando explicitar el fin de las tres ficciones:

Tras la caída de estas tres ficciones no hay modelo alternativo. Solo queda la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias. Los mecanismos han de ser los de la simulación, la máscara y la arbitrariedad. Siguiendo los mecanismos del arte conceptual, basados en la negación de la obra como producto final y acabado, Eisenman insiste en que se trata de “un espacio eterno en el presente, sin ninguna relación determinada con un futuro ideal o un pasado idealizado. En el presente la arquitectura se considera un proceso de invención de un pasado artificial y un presente sin futuro. Recuerda un futuro que ha dejado de serlo”. En definitiva, el derrumbamiento de todos los mitos, ficciones y grandes relatos conlleva un cinismo y nihilismo en el que la muerte, el fin y la crisis son omnipresentes. Eisenman busca siempre un principio activo y arbitrario que se contraponga a la concepción contemplativa de la obra, a la noción clásica de mimesis y a la idealización del lugar (p. 92).

Dicho esto, Josep Montaner, muy tranquilo, pasa a considerar el pensamiento crítico neoliberal de Rem Koolhaas y ya no vuelve a mencionar a Eisenman. Al menos en ese libro.

La relectura de la interpretación crítica que Montaner hace de Eisenman nos produce un cierto desasosiego, un desencanto, una sensación de pérdida<sup>4</sup>. El tono y la forma en que Montaner hace referencia al apocalipsis que parece representar para él la caída de las tres ficciones que legitiman a la “arquitectura clásica” nos lleva sospechar que, en rigor, Montaner no acepta el enfoque de Eisenman ya que evita esfuerzos para explicarlo. Sacados de contexto, las frases y estrategias de Eisenman parecen irracionales. ¿Qué culpa tiene Eisenman de advertir que durante quinientos años hemos sostenido nuestro saber hacer poético en verdades con pies de barro? ¿En meras “ficciones” factibles de ser desenmascaradas y sustituidas por otras, sin pretensión de verlas como verdades irrenunciables? “Los reyes magos son los padres”. Es el fin de la infancia.

El gran mérito de Montaner es el de ser un potente divulgador de los sucesos y transformaciones del panorama arquitectónico global. Su error más grave radica en que, precisamente, la cantidad de información es enemiga de la calidad y ciertos fenómenos, que merecen mayores tiempos reflexivos, son obturados por esquematizaciones rudimentarias. Creemos que lo recién dicho se aplica al modo veloz con el que pretende “despachar” a Eisenman. Revisemos el siguiente comentario:

Tras la caída de estas tres ficciones no hay modelo alternativo. Solo queda la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias... (Eisenman, 1994, p. 464).

¡Aleluya! ¡Somos libres! ¡Ya no creemos ni deseamos creer en nuevos dogmas! Pero no estamos desamparados ni sin destino. Nos queda la riquísima posibilidad de buscar legítimamente la construcción de un discurso nuevo, libre de relaciones causa-efecto, libre de dogmas extra arquitectónicos, libre de pleitesías a formas del pasado o a sueños de futuros idílicos e imposibles. Es el hoy y es el aquí. Y las respuestas formales liberadas no podrán no evocar la esclavitud ahora ausente pero mencionada como ficción para actuar sobre ella. Ha muerto la relación forma-función. Ha muerto la relación causa-efecto. Han muerto como verdades axiomáticas, pero han renacido como ficciones operativas, factibles de ser empleadas de modo versátil y crítico.

Hegel, como se recordará, planteaba que la dinámica de transformación en el mundo de la producción artística remitía a la relación dialéctica ente el amo y el esclavo. Para Hegel los criterios estéticos pertenecen al amo pero, el arte, es producido por el esclavo que lo genera para satisfacer al amo. El valor del producto artístico, desde ese enfoque, depende del grado de satisfacción del amo. Zatoryi (1990) nos recuerda que el amo tiene como fundamental necesidad la de perpetuarse como amo, mientras que la necesidad central del esclavo es tomar conciencia de su infamante condición, aun cuando esta sea muchas veces confortable, y buscar rebelarse y sustituir al amo.

Será desde este enfoque dialéctico sobre la lucha entre amos y esclavos como podremos entender mejor el acto de rebelión de Eisenman (1994) contra el conjunto de verdades aceptadas, al desenmascararlos como meras ficciones revisables y descartables. Y es un acto de rebelión que conduce a la libertad inhóspita y violenta que Jean Paul Sartre propone para el hombre nuevo y Nietzsche para el superhombre. Nada tiene sentido. Todo es arbitrario. Bien. Aceptemos eso. Entonces... a construir un orden nuevo con los escom-

bros de lo dado. Un orden nuevo provisorio, inestable, cuestionable, pues nace de un saber frágil y no de una creencia axiomática que nos impone fe ciega y acción fanática.

Que nace del “pensamiento débil” de los seres fuertes pero tolerantes que buscan en la producción de forma una eternidad fugaz.

Como divertida anécdota que ilustra la dialéctica entre amos y esclavos no podemos dejar de mencionar a aquellos arquitectos mudéjares que, siendo esclavos de reyes católicos, construían magníficas iglesias ornamentadas con dorados signos cúficos cuya hermética traducción decía: “Alá es el único Dios y Mahoma su profeta”. Los sacerdotes cristianos dieron misa durante siglos sin advertir la irónica blasfemia.

Los recientes comentarios buscan construir una mirada capaz de ver más allá de la condena implícita en el modo entre apocalíptico y neutro con el que Montaner parece querer explicar a Eisenman. Revisemos los últimos párrafos:

En definitiva, el derrumbamiento de todos los mitos, ficciones y grandes relatos conlleva un **cinismo**<sup>5</sup> y nihilismo en el que la muerte, el fin y la crisis son omnipresentes<sup>6</sup>. Eisenman busca siempre un principio activo y arbitrario que se contrapongan a la concepción contemplativa de la obra de arte, a la noción clásica de mimesis y a la idealización del lugar (Montaner, 1999, p. 92).

Termina aquí. No argumenta si la actitud de Eisenman frente a la muerte, el fin y la crisis omnipresente es correcta o caprichosa. Parecería que de esa situación denunciada por Eisenman, él tuviera alguna culpa o responsabilidad. Asimismo, si bien reconoce que Eisenman se enfrenta a la situación proponiendo algún principio activo, señala que dicho principio es “arbitrario”, sin advertir a sus lectores, que en este contexto discursivo, donde murieron los grandes relatos, todo argumento, por más coherente que sea, tiene un inicio “arbitrario”, sin que ello implique su descalificación. Antes bien, asumiendo lo arbitrario como inicio de todo proceso, Eisenman busca siempre que dicho proceso, ya sea proyectual o reflexivo, tenga coherencia interna y obtenga así un producto útil, valioso, para reconfigurar al mundo. Pero, para decir esto, hay que realmente haber comprendido y aceptado el método y el enfoque de Eisenman (1994). Es obvio, asimismo, que la construcción de un nuevo mundo no admite emplear la noción aristotélica de mimesis creativa del modo clásico, aplicado a las dialécticas de causa-efecto que, para Eisenman, han perdido valor o relevancia. Si cree que las operaciones retóricas deben revelar las lógicas profundas inherentes a la arquitectura como mecanismo de desplazamiento y transformación, “dislocando” lo dado mediante la producción de un “acontecimiento” espacial y emocional que trasciende la experiencia estética tradicional obtenida por la mera actitud contemplativa de la obra de arte, ya que pretende completar su obra “inacabada y abierta” con la participación activa y consciente de los fruidores interpretantes, como ya le ha enseñado el arte conceptual. También es obviamente lógico y positivo que Eisenman renuncie a la ingenua idea de idealizar el lugar donde se implantan sus obras, cuando su propuesta crítica pretende reconfigurarlos para adecuar el lugar a la obra, y no al contrario, buscando así responder al doble *Zeitgeist* nacido en la dialéctica entre los paradigmas electrónico y mecánico.



Lamentablemente en su breve texto Montaner no tuvo espacio para explicitar los argumentos recién expuestos, mostrando solo parte de su pensamiento. Lo dicho apunta a señalar que el escueto párrafo que hemos analizado, publicado en 1999, es un recorte durísimo de un texto mayor, publicado en 1993, en su obra *Después del Movimiento Moderno*, donde las mismas palabras, básicamente, preceden a una explicación más extensa. Llamativamente el adjetivo “cinismo” fue eliminado en 1999, pero nosotros lo incluimos para explicitar mejor el espíritu del artículo.

Debemos admitir, asimismo, que años más tarde Montaner parece reconocer el valor revolucionario del enfoque que Eisenman propone, pues en su obra de 2002, *Las formas del Siglo XX* y, bajo el subtítulo “Las formas del colapso: Peter Eisenman”, vuelve a hacer una reseña muy breve del texto de 1984, pero con un tono, tal vez, más elogioso. Allí dice, por ejemplo:

En su teoría y en su obra, Eisenman siempre quiere mostrar las crisis, no elude los problemas, y desvela los conflictos para no caer nunca en el pensamiento consolador de las soluciones, de los lugares idealizados, de la precisión constructiva que maravilla o del contenido metafórico. Las ruinas del acceso al Wexner Center for the Visual Arts de la Universidad de Ohio, en Columbus (1982-1989), son invenciones falsas y artificiales; las superposiciones de tramas y preexistencias en el proyecto Romeo y Julieta (1985) son totalmente arbitrarias. La celebración de esta total arbitrariedad es el mecanismo básico para un proceso de destrucción de cualquier certeza adquirida que pudiera legitimar la forma arquitectónica: solidez, funcionalidad, belleza, significado, historia, lugar, naturaleza o humanismo (Montaner, 2002, p. 42).

Aceptemos que las estrategias y enfoques de Eisenman son de muy difícil digestión y que, por momentos, su actitud rebelde roza el capricho o la locura, siendo por ello un testigo clave para poder tratar de entender el estado actual de las lógicas proyectuales poéticas. Kenneth Frampton (2011), en “Eisenman revisado: abrir el juego”, reflexiona sobre las ansiedades expresadas por su admirado amigo en torno a la dialéctica entre arquitectura y retórica calificando de “ilógico” el siguiente pasaje, donde, en alguna medida se cifran las claves de la arquitectura “no-clásica”. Eisenman dice:

La arquitectura crea instituciones. La arquitectura, por su misma creación, es institucionalizadora. Así que, para que la arquitectura sea, debe resistir esta institucionalización. Debe deslocalizar y resistir lo que de hecho debe localizarse. Para ser debe resistir ser. Debe deslocalizar pero sin destruir su propia metafísica. Y puesto que su metafísica es centrar, albergar, encerrar, esto se vuelve muy problemático. Esta es para mí la paradoja de la arquitectura y, ciertamente, lo es para el postmodernismo. Entonces para reinventar un terreno (...) ya sea una ciudad o una casa, debe primero ser liberado, deslocalizado el objeto en el terreno, desde el lugar particular en el que su historia insiste en ser. Esto implica la deslocalización de la interpretación tradicional de sus elemen-

tos, de tal forma que sus figuras puedan leerse retóricamente (Eisenman citado por Frampton, 2011, p. 82)

Este “ilógico” pasaje, según Frampton (2011), posee, en rigor, una profunda coherencia. Eisenman siempre se propone deslindar a la arquitectura de la mera edilicia, y, para ello, debe insistir en romper o “deslocalizar” los rasgos que pudieran orientarse a estimular una interpretación “tradicional”, y por ende, agotada, según Eisenman, del hecho arquitectónico, ya que esa interpretación la fundiría en la “edilicia”. Si prestamos atención al final de la cita, podemos ver que la estrategia proyectual persigue desplazar a las diversas entidades formales de sus denotados habituales para constituir las en enfáticas figuras retóricas, necesarias para poetizar al conjunto. Pocos, como Eisenman, han luchado tanto para enfatizar la condición artística de la arquitectura minimizando o enturbiando su rol como forma-útil, por buscar legitimarla desde las lógicas del arte o del texto narrativo. Este es, por supuesto, un juego peligroso que, para muchos, conduce a una frivolidad del proyecto y a una exasperación de una estetización narrativa. El debate está abierto. Aquí interesa aproximarse a él para extremar los recaudos al momento de elogiar o condenar, sin comprender o evaluar profundamente, los posibles modos de orientar la configuración y enseñanza de lógicas proyectuales poéticas.

En este camino parece justo reconocer los aportes de Montaner (1993, 1999, 2002) en divulgar las ideas de Eisenman, a pesar de sus esquematizaciones o, precisamente, por la riqueza crítica de los mismos, trayendo aquí la cita complementaria al análisis efectuado en *Después del Movimiento Moderno*. Luego de manifestar que Eisenman se contraponía a la noción clásica de mimesis, Montaner (1993) sigue enumerando las actitudes del neoyorkino:

Está contra una postmodernidad de lo trivial o de la nostalgia y defiende una postmodernidad crítica, como la de la filosofía, la ciencia o la teología. Como contrapartida Eisenman introduce la defensa de la atopía y la conciencia de la necesidad de entrar en una edad no clásica. Es decir, el antihumanismo y anihistoricismo que Peter Eisenman hereda del post estructuralismo, comporta dos negaciones trascendentales respecto a la cultura arquitectónica de las últimas décadas: la negación de la tradición y la negación de la topografía.

A diferencia del soporte histórico que daba solidez a los planteamientos de Rossi y Venturi, que interpretaban la historia como un caudal sistemático de conocimientos y sugerencias, como un continuum y una construcción lógica y coherente de referencia, para estos arquitectos (Eisenman, OMA, etc.) la historia es interpretada de manera negativa, como lastre, y solo es utilizada de manera selectiva, discontinua, fragmentaria y arbitraria. En esto sintonizan con las vanguardias de principios de siglo y dan primacía al planteamiento de pensar unas formas que miran estrictamente hacia el futuro. En el caso de Eisenman podemos hablar de antimemoria (p. 232).

La noción de “antimemoria” entendida como un tipo específico de memoria ficticia “construida” desde la influencia de Heidegger para provocar respuestas conducto-emocionales mediante la elaboración de evocaciones sobre obvios pasados inexistentes<sup>7</sup> pero factibles de ser conceptualizados y propuestos como espacialidades recorribles, es un recurso que emplea Eisenman en lo que el gran crítico Ignasi de Sola-Morales (1995) entiende como su segundo “movimiento”. En su excelente artículo “Forma, memoria, acontecimiento” este intelectual, profundo y riguroso, conceptualiza la obra de Eisenman como una sinfonía en tres movimientos. Cada momento con su propio tempo. En el primer movimiento, como vimos, la preocupación formalista permitía conceptualizar una arquitectura que solo se refería a sus propias lógicas de generación-composición geométrica. En el segundo movimiento, ya avanzada la etapa post estructuralista, hay una mayor preocupación por los referentes externos y las necesidades espirituales y anímicas de los fruidores. Este es el “tempo” contextualista, aunque el contexto solo sirva de excusa para nuevos experimentos formales. La tragicidad de este periodo esta signada, asimismo, por la decisiva influencia de Nietzsche, sutilmente presente en “el fin de lo clásico”. Será la definitiva influencia de Deleuze y los experimentos con pliegues y fractales los que habilitarán a Sola-Morales a ubicar a Eisenman en un tercer tempo que gira en torno a la noción de “acontecimiento” y que, parece liberar a Eisenman de la tragicidad nietzscheana al hacerlo buscar, de un modo muy lúdico, respuestas formales específicas para problemáticas muy concretas, de un modo más desinhibido pero también más convencional. Sola-Morales (1995) termina su artículo diciendo:

La condición “eventual” de la producción reciente de Peter Eisenman es a la vez el resultado de una asumida desorientación en el desierto de la ciudad contemporánea, pero también la más efectiva y afectiva concentración de energía ante las acciones que el azar nos brinda en un determinado instante (p. 26).

Por supuesto, el enfoque de Eisenman y sus estrategias proyectuales son, para muchos críticos serios, aberrantes. Si bien todos coinciden en destacar la energía creativa y la inteligencia proyectual, pues no son ciegos, varios opinan que el punto de vista o enfoque, está mal encaminado.

Al respecto, Frampton (2011) recuerda a Adolf Loos señalando con feroz ironía que no tiene ningún sentido inventar algo a no ser que sugiera una mejora. A continuación, Frampton critica la noción de “escalado”, una operación de dilatación morfológica que Eisenman emplea para “dislocar” lugares y sentidos, por considerarla excesivamente caprichosa. Sin embargo, cita a Eisenman defendiéndose:

En un mundo en el que la narrativa arquitectónica es rampante, la actividad del escalado desestabiliza la idea tradicional sobre lo que es una narrativa arquitectónica, esto es, la naturaleza de la representación. Lo que tradicionalmente se pensaba en arquitectura como metafórico ahora se puede ver que es representación simbólica. En la metáfora tradicional (donde un este figura por un ese)

hay un a priori (o valor originario, un valor extrínseco al este). Este valor puede ser simbólico, histórico o estético. En un registro analógico (metafórico) el ése se retrataba, no por ningún valor extrínseco, sino únicamente por su valor para el registro, por ejemplo, la casa es a la ciudad como la casa es para el castillo. Por tanto, la imaginaria resultante (figuración) no tiene ningún valor estético (juicios tales como “parece correcto” o “se parece a algún antecedente histórico” no tienen relevancia alguna puesto que la figura viene sin ningún valor a priori). En el montaje y el collage hay súper imposición; y en el escalado hay superposición. En la súper imposición hay un fondo originario y una figura. En el escalado no hay un contexto o un objeto originario, no hay presencia estable, no hay significado extrínseco (Eisenman citado por Frampton, 2011, p. 82).

Estas explicaciones, un tanto confusas, en cuanto a la legitimación del escalado como instrumento útil para el proyecto, habilitan a Kenneth Frampton para establecer probables discordancias entre la lógica discursiva y la lógica proyectual de Eisenman, para lo cual recurre a un crítico célebre, como Robin Evans, quien evidentemente no es admirador del neoyorkino, pues dice:

El talento artístico de Eisenman se puede atribuir en parte al carácter defectuoso de su producción teórica que, en ocasiones, se rebaja a una intelectual cacografía lunática que bulle con la energía de pensamientos medio atrapados. Eisenman cambia sus teorías mientras que su arquitectura permanece igual. No es una cuestión de osificación, puesto que la arquitectura nunca ha corrido un serio peligro de desarrollo. La rápida obsolescencia de los pensamientos en sus escritos compensa la inmutabilidad de su arquitectura. Bajo estas circunstancias no tendría sentido exigir que la arquitectura estuviera a la altura de la escritura o que la escritura se correspondiera con la arquitectura, aunque la petición puede parecer razonable. Hacer cualquiera de las dos adaptaciones sería ruinoso, porque toda la actividad febril que rodea el objeto inerte no deja de tener su efecto. Esta agitación maniaca, ineficaz, intelectual es lo que produce el leve, sutil y fascinante espejismo del movimiento interior (Evans citado por Frampton, 2011, p. 83)<sup>8</sup>

Más allá de los acuerdos o desacuerdos que podamos tener aquí con Evans, genial comentarista de las lógicas proyectuales de Mies van der Rohe (Evans, 1997), debemos rescatar su elogio a la calidad artística de la obra de Eisenman, que trasciende sus, a veces, verborrágicas explicaciones de rápida obsolescencia y difícil correspondencia. En un sentido simétrico nosotros debemos admitir que, por momentos, nos interesa mucho más indagar en las teorizaciones de Eisenman para alumbrar una Teoría del Proyecto, que pueda aplicarse a una Teoría de la Arquitectura, que en sus obras, raras y extravagantes, extraordinarias, por cierto, por alejarse de lo ordinario, pero, a veces, excesivamente pirotécnicas. Observemos, en este sentido, lo que el propio Eisenman contesta en una entrevista, donde se le pide que reflexione sobre la relación entre lo escrito y lo construido en función de

sus enfoques filosóficos en constante transformación, aplicados, no ya a pequeñas casas experimentales, sino a proyectos de gran envergadura en construcción:

Absolutamente. Es una gran diferencia, yo estoy ocupado en la construcción de mis proyectos, no estoy interesado en ellos solo teóricamente. “Es como alguien que me dijo: Peter, ellos pueden estar en desacuerdo con tu teoría, pero no pueden arrebatarle tus edificios”. Y esta es la clave, porque no importa si son teóricamente correctos. Lo que importa es que están ahí. La teoría puede ser interesante para mí, pero no estoy tan interesado en la teoría como lo estoy en los propios edificios ahora mismo (Eisenman citado por Nieto - Sobejano, 1988, p. 127)

En esta rotunda respuesta podemos ver que, más allá de las preocupaciones de Eisenman para ubicarse como un teórico fundamental para la arquitectura del Siglo XX, su deseo primordial es que valoren su arquitectura. Y el pondrá a sus teorizaciones en función de este deseo, y no al revés, como explica en la continuidad del mismo reportaje, cuando le preguntan: “¿Son sus edificios interpretaciones personales de su planteamientos teóricos generales?” responde:

Sí, son una interpretación personal de la teoría, pero también están de algún modo más allá de mí. Yo estoy muy interesado en la diferencia entre teoría y construcción. Nunca he construido un edificio que no fuera teórico, mis casas son muy potentes teóricamente, igual que los edificios de mayor escala. Es muy importante para mí construir edificios que la gente vea y diga: “*Esto no es solo un edificio*” (Eisenman citado por Nieto - Sobejano, 1988, p. 128).

Se condensa en esta respuesta la lógica estratégica de Eisenman para proyectar poéticamente desde el enfoque del arte conceptual buscando que la autorreferencialidad de la forma construida y su ambigüedad semántica consigan despertar en el fruidor una mirada que trascienda los inevitables y omnipresentes aspectos prosaico-utilitarios y simbólico-convencionales, para gozar del juego interpretativo que conlleva al plus de sentido de la revelación poética. Lo dicho tiene que ver con la propuesta de Eisenman de desplazar o dislocar la arquitectura desde sus modos tradicionales de interpretación para enfatizar su condición de “texto”, noción establecida precisamente en “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”. Sobre la noción de arquitectura como texto dice:

Los textos son acontecimientos de lectura, en otras palabras, no simplemente acontecimientos estéticos. Ello no significa que se comprenda nada, o que se adquiera algún conocimiento o información. Esto no me preocupa en absoluto. La idea es que cuando se mira al objeto que conoces, es necesario leerlo, no solo verlo (Eisenman citado por Nieto - Sobejano, 1988, p. 128).

Observemos que Eisenman enfatiza que lo que nosotros llamamos “revelación poética” no necesariamente implica la adquisición consciente de información sobre el mundo, antes bien, esta renovación o transformación del mundo se da dentro y desde el acto analítico al intentar “leer” y no limitarse a “ver”. La clásica distancia entre ver y mirar, donde la segunda actividad refleja a un interés para superar la mera apariencia. Trascendiendo la experiencia estético-formal estimulada por el objeto, se alcanza un incremento espiritual mediante su intento de lectura.

Esta interpretación nuestra sobre los dichos de Eisenman se completa con su respuesta ante la asombrada pregunta de sus reporteros: “¿Significa esto que no le importa que el lector, en este caso la persona que observa o vive la experiencia de su edificios, los comprenda?”

Eisenman responde:

Michael Graves me suele decir: “Peter, lo que tú haces no es arquitectura”, y yo le contesto: “si mis edificios cobijan, y delimitan un espacio, y pueden ser ocupados, y tienen sentido, y tienen una estética, entonces son arquitectura”. Michael Graves asume que el lenguaje de la arquitectura es conocido, que es natural, que si uno sale de ese lenguaje ya no está haciendo arquitectura. Y yo digo que mientras yo hago todo aquello que es propio de la arquitectura, es irrelevante si hablo en el lenguaje de la arquitectura. Podría hablar en el lenguaje de la biología, o de la música, pero no importa en tanto en cuanto que haga arquitectura. Lo que intento demostrar es que el lenguaje de la arquitectura no es natural, sino una serie de convenciones, y que hay muchas maneras convencionales en las que escribir o hablar. Así que no me importa si la gente lo entiende o no. ¿Cuánta gente entiende realmente a Borges, o a James Joyce? (Eisenman citado por Nieto - Sobejano, 1988, p. 129).

Con esta espléndida respuesta Eisenman consigue condensar y explicar muchos de sus textos más arduos, revelando que su “sentido común” tiene poco de “común”, ya que instala en el debate la necesidad ética-estética de trascender lo dado sin que ello implique renunciar a la satisfacción de necesidades fundamentales que siguen constituyendo el núcleo esencial de la arquitectura como arte. La dificultad de sus textos teóricos, sumada a la muy compleja retórica de sus productos arquitectónicos, seduce y rechaza casi con la misma fuerza. Su pensamiento tiende a ser malinterpretado o, directamente despreciado por inoportuno e inaccesible, por un gran porcentaje de hacedores que no desean cuestionar la vigencia de sus confortables saberes. Asimismo, las malinterpretaciones formales y escritas que, paradójicamente, pretenden elogiarlo también abundan. Fuimos testigos del enorme fastidio de Eisenman en Buenos Aires, cuando muchos de los participantes en su posgrado presentaban maquetas, y planos de proyectos con prismas oblicuos y arbitrariamente colisionados, como extraño homenaje al ilustre visitante. Rojo de ira, y con su vodka en la mano, Eisenman preguntaba: “¿Por qué los edificios están torcidos si todos vivimos en superficies planas? ¿Cuál es su sentido? ¿Cómo circulan los niños con sus triciclos o juegan a la pelota? ¿Dónde toman sol y cuelgan a secar la ropa? ¿Para que suben, bajan y zigzaguean los recorridos si no están pensados como una verdadera promenade plena de sentido?”

Quien esto escribe, recuerda con enorme placer y profundo alivio, el haber sido seleccionado por Eisenman (Sarquis, 1993). Nuestro proyecto fue oportunamente publicado, junto a los otros cuatro, en la *Revista de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos* y, posteriormente, junto al de Zanini, Juez y Baños, en el texto de Claudio Guerri (2012) *Lenguaje grafico TDE. Más allá de la perspectiva*.

Recordamos vivamente la sorpresa y admiración de Eisenman al advertir en los mecanismos proyectuales de ambas propuestas el empleo consciente e intencionado de operaciones retóricas mediante lógicas geométricas de control formal, similares a las por él empleadas.

Guerri (2012, p. 1999), al respecto, refiere que Libeskind, cuando visitó Buenos Aires luego de Eisenman (para dirigir otro Taller Proyectual, del que también participamos) manifestó: “Me dijo Peter Eisenman que acá había unos tipos que me descubrieron mi teoría”. Y ya que estamos contando anécdotas pedagógicas sobre los modos de hacer y explicar un proyecto, quien esto escribe recuerda que Libeskind, siempre rebelde frente a las convenciones, nos solicitó, con cierta malicia que explicáramos las lógicas de nuestra propuesta de un modo “alternativo”, distinto al convencional, que revelará aspectos habitualmente silenciados por el modo básico de comunicación. Recordando que Libeskind había sido músico entonamos entonces una serie de sonidos acompañados por el movimiento de la mano mientras pretendíamos dar cuenta de la estructura rítmica-sintáctica que sostenía nuestra intervención en Costanera Sur. Al final de la melodía... Libeskind aplaudió! Recordamos con tristeza que en su Taller Proyectual los productos presentaban un fuerte divorcio con las teorías de Libeskind. En el último encuentro, Sarquis, con su ácido humor, lo despidió diciendo: “Gracias Daniel por haber venido, lástima que tus teorías y los resultados de los estudiantes nos recuerdan trenes que se cruzan en la noche”.

## A modo de conclusión

Cerremos este escrito volviendo sobre las clases de Peter Eisenman en el Taller Proyectual. Es imposible no enfatizar que todo el tiempo él hacía referencia a que, enfrentados a cualquier proyecto posible, todo inicio era, en un sentido profundo, básicamente arbitrario, y era legítimo proponer, como primer gesto, alguna idea que respondiera a preferencias personales, pero los gestos sucesivos ya no podían ser arbitrarios, sino que debían responder a lógicas que secuenciaran configuraciones coherentes. En este mismo sentido, Umberto Eco (1985), en *Apostillas al nombre de la rosa*, aludía a la necesidad de ciertas lógicas de causa-efecto, paradójicamente devenidas después de una decisión arbitraria inicial, para determinar una novela, o una forma. Jorge Erbin, sin tantas teorizaciones explícitas, nos decía exactamente lo mismo. Por eso nos indigna y fastidia que la noción de arbitrariedad, consecuencia de responder a un enfoque post estructuralista coherente con el fin de las certidumbres y la teoría del caos, sea vista como un capricho nihilista.

Lo dicho apunta a recordar el enfoque un tanto agresivo de los tres arquitectos que reportearon a Eisenman en “Más allá del deconstructivismo” (Iribarne, Roizen, Chandler,

1993). Con una de sus preguntas intentaremos cerrar esta aproximación general al pensamiento de Eisenman, ya que en su extensa respuesta resume o condensa mucho de lo ya explicado. Nos limitaremos a exponer las partes que apuntan a las cuestiones centrales en debate. Desde estos recortes veamos preguntas y respuestas. Luego de criticar duramente al postmodernismo como una actitud que mira al pasado para copiarlo, lo que lleva al fracaso, y coincidir con Eisenman en que las soluciones para la ciudad tradicional no necesariamente son útiles para las grandes metrópolis, celebran que su pensamiento mire hacia el futuro, con ciertas reservas, se lo interroga respecto a que “no estamos seguros de querer compartir o desear ese futuro, pero ese es un hecho diferente, tal vez sea porque lo vemos como un futuro nihilista”.

Eisenman responde:

Con respecto a esto último, me da un gran placer estar en desacuerdo con ustedes, porque no soy para nada nihilista no con relación al futuro ni tampoco en relación con mi trabajo (...) Mi actitud no tiene nada que ver con el nihilismo o con posturas radicales. La mía es una búsqueda constante de elementos nuevos de lectura que no pertenecen tradicionalmente a la arquitectura.

Estos elementos producen una ruptura, un desplazamiento de la visión cartesiana de la realidad, donde lo que no es racional se entiende como caótico. Trato de incorporar lecturas que no necesariamente son racionales o, que desde un punto de vista cartesiano, se leerían como caóticas. Me refiero a la lectura de una formación de nubes, de una avalancha o de una línea costera. Estas lecturas se superponen en la planificación y surgen así formas que las combinan con límites también nuevos.

Como ejemplo citaría la organización que deviene de un modelo mecánico y el actual, totalmente electrónico (Eisenman citado por Iribarne; Roizen; Chandler, 1993, p. 56).

A continuación se le pregunta: ¿Cómo funciona todo este tema del azar, del caos, de las teorías de Prigogine en un proceso como el de la proyectación –que es deliberado- y que da como resultado un objeto definido, congelado? ¿Cómo juega el azar?

Eisenman responde:

Para mí la cuestión de lo arbitrario o de la chance se basa en la distinción que hago entre la expresión humana –que no tiene nada que ver con lo arbitrario o con la chance- y la idea de singularidad, que combina la posibilidad de estar afuera del individuo y al mismo tiempo de ser único... (Eisenman citado por Iribarne; Roizen; Chandler, 1993, p. 56)

Más adelante dice:

La conclusión es que, dentro de lo arbitrario, siempre existen razones, reglas o estructuras. Y son, precisamente, esas estructuras de las que habla Prigogine y



las que yo trato de incorporar en mi trabajo: conceptos tales como los de aglomeración o los de orden y caos. Lo que puede significar caos para una mente racional, para otra puede tratarse simplemente de un orden diferente.

En definitiva, en mi trabajo trato de avanzar, de ir más lejos de la expresión individual y, por lo tanto, de introducir esos conceptos de arbitrariedad o de formas distintas de orden. (Eisenman citado por Iribarne; Roizen; Chandler, 1993, p. 57)

Y más adelante termina diciendo:

Quisiera aclarar que el término arbitrario no está utilizado en el sentido de azaroso, sino como modo de romper con una lectura limitada a una cierta jerarquía de valores. Romper esa limitada capacidad de lectura generalmente remite al caos o a la falta de sentido y casi siempre produce angustia. El miedo es, justamente, el que impide salir de esas lecturas acotadas de un texto (Eisenman citado por Iribarne; Roizen; Chandler, 1993, p. 57).

Ahora bien, ¿tiene el arquitecto o el diseñador el derecho a plantear inicios “arbitrarios” para su obra, existiendo tantas solicitaciones concretas, tanto pragmáticas como poéticas, para orientar la configuración formal? Si tiene ese derecho, en la medida que el resultado habitable también solucione o sea capaz de satisfacer las múltiples demandas. Eisenman sostiene, y nosotros coincidimos plenamente con él, en la inconveniencia de pretender limitar el derecho a pensar o explorar libremente en la producción de arquitectura. Pero ese ejercicio de la libertad debe ser responsable. Como autores de un hecho cultural habitable debemos hacernos cargo plenamente de las posibles frustraciones o descontentos que nuestros productos provoquen. Todo es costo y beneficio, en el sentido profundo del enfoque. Ya Lichtemberg advertía que aquellos que corren entre la multitud con la antorcha de la verdad encendida, podían ser injuriados por chamuscar aquí o allá alguna barba... Asimismo, también coincidimos con Eisenman en señalar que no hay argumentos fuertes para garantizar que es mejor investigar sobre los modos de proyectar a partir del caos o de la arbitrariedad, que no hacerlo, y seguir reflexionando sobre el modo mejor de configurar un orden coherente con el Siglo XXI. Siempre se trata de elecciones personales.

Lo que aquí defendemos es el derecho inalienable del creador a crear desde su propia lógica de interpretación del mundo. Lo que buscamos es que dicha lógica responda precisamente al sentido profundo del término y que enhebre argumentos coherentes para sostener un relato verosímil, factible de ser compartido y comprendido para renovar las múltiples facetas en las que podemos conceptualizar al mundo. Eisenman o Ando; Gehry o Campo Baeza. Múltiples interpretaciones coherentes e intensamente potentes como respuestas plásticas tienen en común, no un lenguaje o idiolecto, sino su grado de coherencia interna: Su modo de incrementar la dimensión poética arquitectónica. Al respecto Eisenman dice:

Debemos ser claros: investigar el orden del caos no es necesariamente mejor que investigar el orden del clasicismo. Tampoco digo que tiremos el clasicismo por la ventana, sino que seamos conscientes de que la visión clásica fue reemplazada por el caos. Es más, quizá haya lugar para ambos. Y esto es, justamente, a lo que Prigogine se refiere cuando dice que el orden del caos no es un orden homogéneo sino heterogéneo. No son términos unívocos sino que son situaciones complejas. Esta complejidad no es la que Venturi describe –que es una complejidad del lenguaje tradicional de la arquitectura– sino más bien una complejidad que admite, no solo, ese lenguaje tradicional sino muchos otros. Y esta es una complejidad del lenguaje muy diferente (Eisenman citado por Iribarne; Roizen; Chandler, 1993, p. 59).

Por último hagamos un breve resumen mediante el deslinde entre las coincidencias y disidencias más notables entre nuestro personal enfoque...obviamente influido por Eisenmann...y aquellos aspectos conceptuales que este sostiene.

Recordemos que, para nosotros, y desde un enfoque morfológico-semiótico, la arquitectura es una cualidad presente en aquellas formas diseñadas habitables que poseen de modo manifiesto una organización formal retórica basada en estructuras rítmico-metafóricas orientadas a estimular en los habitantes intensas experiencias estéticas que los conduzcan a revelaciones poéticas que les permitan renovar y mejorar los mitos subyacentes en las prácticas sociales que determinan la necesidad original de esas formas espaciales traducidas en tipologías. Para ser plenamente poética la forma deberá ser socialmente solidaria y ecológicamente sustentable, actuando críticamente en la reinterpretación de las culturas global y local en las que está situada.

Toda arquitectura es un sistema de signos que narra desde su modo de ser construida y prefigurada hasta diversas metaforizaciones, diseñadas de modo explícito o tácito, que proponen incrementos en la dimensión poética humana al ser interpretadas en un proceso de semiosis abierta. En este sendero debemos enfatizar que en las promenades narrativas de la espacialidad arquitectónica se encuentra el rasgo protagónico de la Arquitectura entendida como Arte. Un tipo de arte poético, según Lessing.

Lo dicho implica entender al proyecto de arquitectura dentro y desde una historia que le es propia, aunque exija su constante revisión crítica. Por otra parte, las relaciones de causa-efecto, ya sean para la satisfacción de necesidades prosaicas, utilitarias o técnicas, o para el incremento de la dimensión poética humana y sus necesidades espirituales, no nos parece que puedan desatenderse o relegarse a posibles juegos frívolos de los lenguajes expresivos. Rescatamos y renovamos la profunda relación dialéctica entre los actualizados conceptos de *Firmitas*, *Utilitas* y *Venustas*. Esto nos posiciona dentro del grupo de arquitectos que creen que la arquitectura es un Arte Disciplinar que no debe subsumirse en los narcóticos meandros del Arte Conceptual, como pregona Eisenman.

Coincidimos así con los enfoques y algunas operatorias de personajes tan disimiles como Jorge Silvetti, Emilio Ambasz, Robert Venturi, Aldo Rossi o Tadao Ando.

No creemos que el Arte Conceptual sea frívolo por definición, o innecesaria su acción crítica, pero reclamamos para la Arquitectura y el Diseño el concepto de Arte Disciplinar. Un

tipo de Arte que recupera y promueve la noción de Belleza como un valor fundamental para la calidad de vida humana. Arthur Danto nos advierte en ese sentido al señalar que, si bien el concepto de belleza puede ser olvidado o, incluso, negado por el arte conceptual contemporáneo, los territorios del diseño y la arquitectura no pueden ni deben evitar tomar como prioridad la estetización del mundo para contribuir a construir relaciones más solidarias que promuevan crecimientos y liberaciones. Recordemos, como siempre, que anhelamos diseñar un habitar poético, en el decir de Heidegger, para que el ser justifique su estar al saber hacerse en el crecer y gozar.

## Nota

1. Dentro de los Talleres proyectuales de Diseño Arquitectónico y Urbano que organizó entre 1992 y 1997 el Centro Poesis (Centro de Investigaciones interdisciplinarias sobre Creatividad en Arquitectura y Diseño), junto a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y la Sociedad Central de Arquitectos, tuvimos el privilegio de participar en los dirigidos por Peter Eisenman (1992), Daniel Libeskind (1993), Jorge Silvetti (1993), Jorge Leston (1994) y Alejandro Zaera Polo (1997)
2. El recurso del *Zeitgeist* se revela así como un doble simulacro que impide su operatividad en las condiciones actuales: por un lado representa la fantasía de un lugar privilegiado, vacío y neutral desde el que sería posible tener una panorámica de la “verdadera” realidad (“visión de Dios”); y por otro, se articula sobre la pretensión totalitaria de organizar la pluralidad de los hechos bajo una única lógica coherente, excluyente y sin contradicciones.
3. Ver en este sentido Lyotard y la caída de los grandes relatos o Hayden White y la consideración del texto histórico como un artefacto literario.
4. Montaner cae en lo que Richard Bernstein llama “ansiedad cartesiana”, es decir, creer que solo hay dos opciones: las verdades absolutas o el caos del relativismo y la irracionalidad. Para Bernstein hay que “exorcizar” tal ansiedad y descubrir un nuevo concepto de racionalidad que incorpora lo contingente de la historia humana.
5. La negrita es nuestra.
6. La ansiedad cartesiana en toda su potencia.
7. Que se aproxima a la idea de Hobsbawm (2002) de “tradiciones inventadas”.
8. Ver texto de Robin Evans en [https://monoskop.org/images/4/4d/Robin\\_evans\\_wraping\\_purposes.pdf](https://monoskop.org/images/4/4d/Robin_evans_wraping_purposes.pdf)

## Bibliografía

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós
- Deleuze, G. (1970). *Lógica del sentido*, Barcelona: Barral
- de Sola-Morales, I. (1995). Forma, memoria, acontecimiento. En *AV Monografías* N° 53, 1995, pp. 20-26.

- Doberti, R. (1977). “La Morfología, un nivel de síntesis comprensiva” en *Sumarios* N°9/10, Buenos Aires
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona: Lumen,
- Eco, U. (1985). *Apostillas al nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen,
- Eisenman, P. (1987). Architecture and the Problem of Rhetorical Figure. *A+U*, julio de 1987, pp. 17-22
- Eisenman, P. (1994). El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin” En Hereu, Pere; Montaner, Josep; Oliveras, Jordi (1994) *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, pp. 463-478. Traducido de “The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End” En *Perspecta*, Vol. 21. (1984), pp. 154-173.
- Eisenman, P. (1995). El “Zeitgeist” y el problema de la inmanencia. *AV Monografías* N° 53, 1995, pp. 27-33
- Eisenman (1993). Más allá del Deconstructivismo. Reportaje a Peter Eisenman. *Revista de Arquitectura* N° 165, julio-agosto de 1993, p. 53.
- Evans, R. (1997). “Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe” en <http://bibliodiarq.files.wordpress.com/2012/08/evans-r-las-simetrc3adas-paradc3b3jicas-de-mies-van-der-rohe.pdf>. Publicado originariamente en AA Files 19, primavera de 1990, con el título “Mies van der Rohe’s Paradoxical Symmetries”. La traducción ha sido realizada por Tadeo Lima de la versión publicada en Evans, Robin “Translations from Drawing to Building and Other Essays”, Architectural Association, Londres
- Frampton, K. (2011). Eisenman revisado: abrir el juego. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* N°. 17, 2011, pp. 76-84
- Guerri (2012). *Lenguaje gráfico TDE. Más allá de la perspectiva*, Buenos Aires: EUDEBA
- Harari, (2014). *De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*, Madrid: Debate
- Hobsbawm, E.; Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica
- Iribarne, J.; Roizen, C.; Chandler, M. (1993). Más allá del Deconstructivismo. Reportaje a Peter Eisenman. *Revista de Arquitectura* N° 165, julio-agosto de 1993, pp. 53-63
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona: Actar
- Montaner, J. M. (1993). *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili
- Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Gustavo Gili
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili
- Nieto, F.; Sobejano, E. (1988). Entrevista a Peter Eisenman. *Revista Arquitectura* N° 270, enero-febrero 1988, pp. 124-130
- Pokropek, J. (2022). Comentarios sobre una teoría del Proyecto Poético. *Pensum* Vol. 8, N° 9, pp. 20-36
- Pokropek, J. (2023a). La noción de ornamento en el proyecto poético actual. La transmutación del Art Decó en los lenguajes contemporáneos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 192, pp 175-197
- Pokropek, J. (2023b). Las metatipologías espaciales y sus lógicas proyectuales poéticas particulares. *Anales de investigación en Arquitectura* Vol. 13, N°. 2
- Rossi, A. (1979). *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili

- Sarquis, J. (1993) Eisenman en el Taller Proyectual. Selección de trabajos: Bobrowicky-Fornari-Ventura; Zanini-Judez-Baños; Moskovits-Colon-Castillo; Lowus-Pokropek; Busnelli-Ferrari en *Revista de Arquitectura* N° 165, julio-agosto de 1993, pp. 49/52
- Sarquis, J. (2003). *Itinerarios del proyecto* Tomo I, Buenos Aires: Nobuko
- Sarquis, J. (2004). *Itinerarios del proyecto* Tomo II, Buenos Aires: Nobuko
- Toffler, A. (1980). *La tercera ola*, Bogotá: Plaza & Janes
- Venturi, R. (1999). *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Vattimo, G. (1988). *El pensamiento débil*, Madrid: Cátedra
- Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus logicus philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial
- Zatonyi, M. (1990). *Una estética del arte y del diseño*, Buenos Aires: CP67
- 

**Abstract:** The necessary and urgent analysis of Peter Eisenmann's approaches constitutes an unavoidable task if we intend to teach how to project with epistemic rigor and moral authority in the 21st century. Whether to refute it completely, accept it only in some aspects, or become his fervent epigone, it is necessary to approach trying to understand the dialectical tension between his theorizations and works. Eisenmann forces us to think of ourselves as architects and designers responsible for the critical renewal of the world through arguments that free us from comfortable but false dogmas and thus urge us to reveal other ways of constructing meaning.

**Keywords:** Eisenman - Postmodernity - Project logic - Architectural poetics - Esthetic

**Resumo:** A necessária e urgente análise das abordagens de Peter Eisenmann constitui uma tarefa inevitável se pretendemos ensinar como projetar com rigor epistêmico e autoridade moral no século XXI. Seja para refutá-lo completamente, aceitá-lo apenas em alguns aspectos, ou tornar-se seu fervoroso epígono, é necessário abordar tentando compreender a tensão dialética entre suas teorizações e obras. Eisenmann obriga-nos a pensar em nós mesmos como arquitetos e designers responsáveis pela renovação crítica do mundo através de argumentos que nos libertam de dogmas confortáveis, mas falsos, e assim nos incitam a revelar outras formas de construir significado.

**Palavras-chave:** Eisenman - Pós-modernidade - Lógica do projeto - Poética arquitetônica - Estética

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---