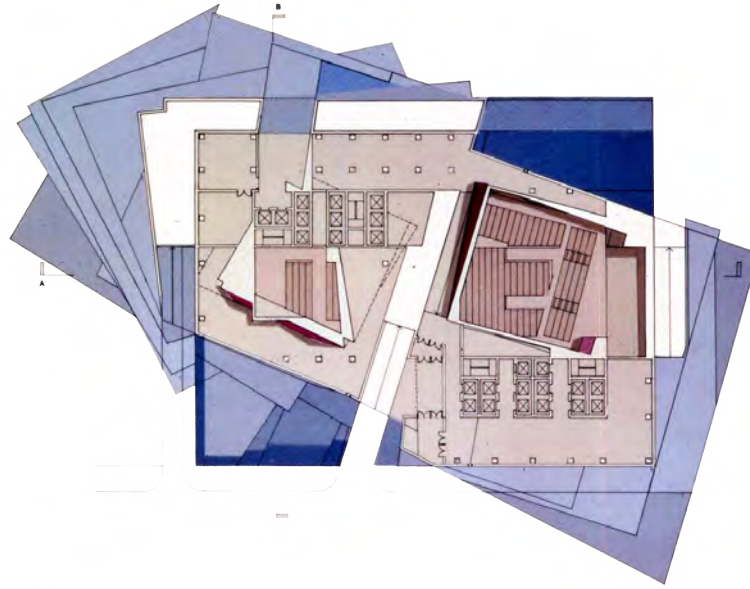


fintas: el diagrama

PETER EISENMAN

TRADUCCIÓN ANA USEROS



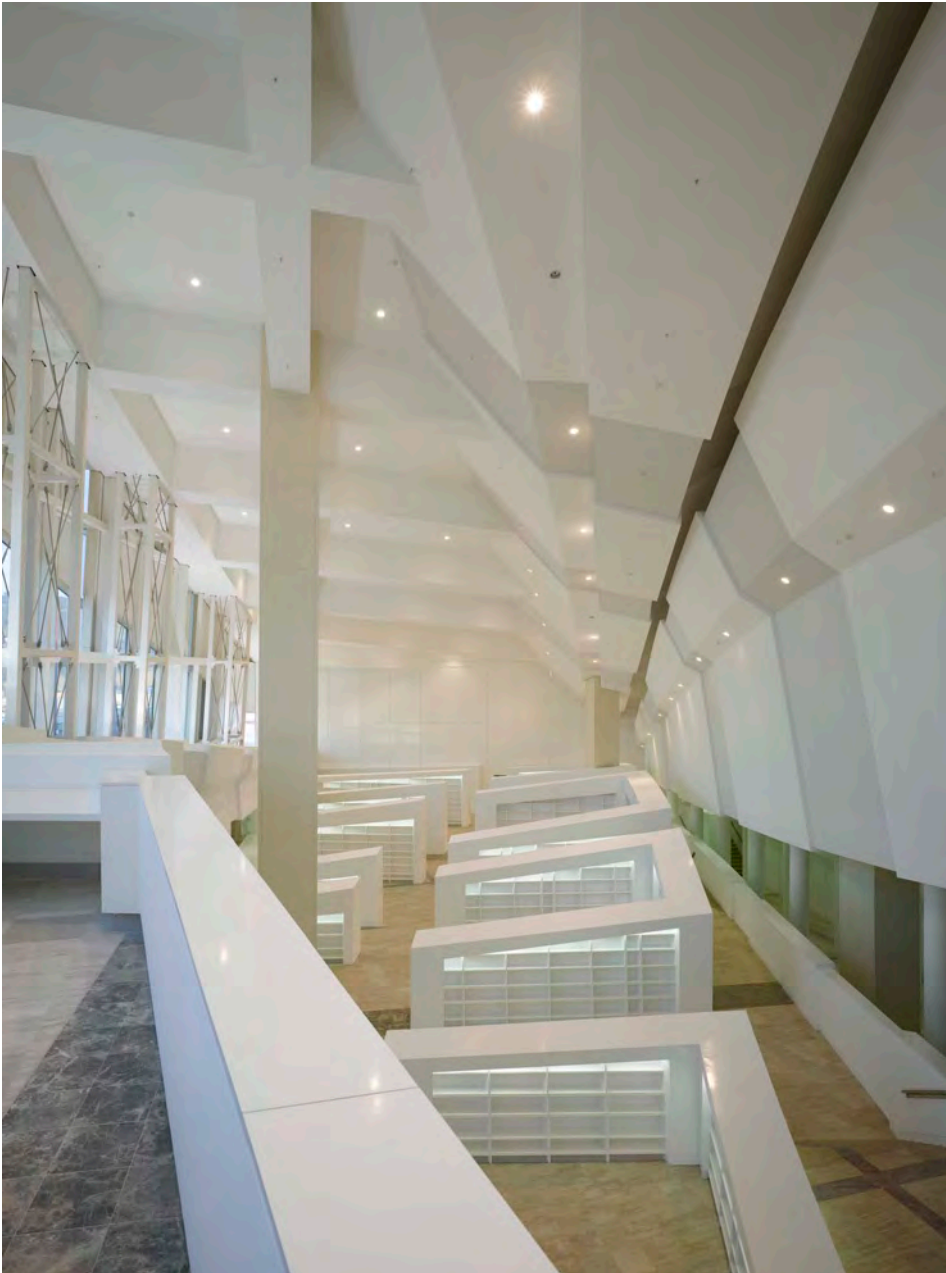
Desde que Brunelleschi importó la perspectiva a la arquitectura en el siglo xv, en el pensamiento arquitectónico ha dominado la división entre la realidad, es decir, la presencia real, y la representación. Esta inserción de la perspectiva en el discurso arquitectónico ha tenido efectos sutiles pero duraderos. Por ejemplo, ha producido la idea consciente de un sujeto, aunque sólo sea un sujeto que mira en relación con un objeto arquitectónico. Igualmente, mediante los oficios de la pintura renacentista y su despliegue de fondos arquitectónicos en perspectiva, las convenciones pictóricas entraron en la arquitectura. Cosas como profundidad de espacio, espacio plano y otras semejantes produjeron la primera metafísica inmanente, en el sentido de opuesta a trascendental. En la pintura, la división entre realidad y representación, si bien estaba presente, se consideraba menos temática, pues lo que estaba pintado en un lienzo plano era también su realidad en presencia. La introducción de las convenciones visuales, esta metafísica inmanente, se volvió tan natural para la arquitectura que Jacques Derrida pudo decir que la arquitectura era el *locus* de la metafísica de la presencia. Pocas veces se ha cuestionado la aceptación de esta idea. Pero es precisamente el cuestionamiento de la presencia lo que hace que la obra de Derrida sea tan importante para la arquitectura. Desde finales de los años setenta, las cuestiones de la metafísica de la presencia y de la hegemonía de lo visual han sido centrales en mi trabajo.

Jasper Johns, en un obituario de Marcel Duchamp en 1968, sugirió que fue Duchamp quien sacó al arte de las fronteras retinianas, que se habían establecido con el impresionismo, y lo llevó a un campo en el que el lenguaje, el pensamiento y la visión actuaban los unos en los otros. Aunque la idea de lo retiniano juega con el impacto directo del color, la textura y la forma sobre el ojo, lo retiniano no es una temática primaria para la arquitectura. Digamos más bien que lo óptico es a la arquitectura lo que lo retiniano es a la pintura. En esta discusión es necesario distinguir entre lo óptico (o retiniano) y lo visual. Lo óptico depende de las condiciones primarias de la imagen, mientras que lo visual busca medios distintos a lo óptico para fijar las sensaciones en el ojo. Lo visual difiere de lo óptico en que, más que lidiar únicamente con los fenómenos de la superficie, puede tratar también las relaciones espaciales y formales, cosas que, aunque primero se vean, tienen después que conceptualizarse. Se trataría entonces de encontrar una forma dentro de lo visual para ver la presencia de una manera distinta que dominada por lo óptico. La abstracción fue un intento por parte del modernismo de menoscabar la opticalidad reduciendo la figuración pero, con el fracaso social y político del modernismo en los años treinta, la abstracción perdió también su poder.

Por tanto, si la relación del sujeto con la presencia se basa en la visión, entonces un desafío sería no exagerar esta condición mediante la imaginería espectacular, sino redirigir lo óptico hacia otros aspectos de lo visual. Entra el diagrama.

Max Reinhardt Haus, 1992, Berlín, Alemania (proyecto)

El diagrama desplaza la idea de que lo que vemos es verdad buscando una alternativa visual a lo óptico.



Cidade da Cultura de Galicia, 1999-actualidad, Santiago de Compostela, España. Fotografía: Roland Halbe, cortesía de la Fundación de la Cidade da Cultura de Galicia

Habitualmente hay mucha confusión sobre lo que es un diagrama. Han contribuido a ella tanto los arquitectos como sus teóricos, quienes, influidos tal vez por la lectura que hace Gilles Deleuze de la pintura de Francis Bacon como diagramática o por la idea del diagrama como una máquina abstracta tal y como la elaboran Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, han transferido esas ideas a la arquitectura con resultados desiguales. Y aún hay otro grupo de críticos que, tal vez por su hostilidad a las implicaciones formales de las invocaciones del diagrama y sus implicaciones formales formuladas por Rudolf Wittkower y Colin Rowe, han sugerido que el diagrama no es un instrumento ni formal ni indéxico. En este debate yo he defendido que el diagrama, si bien no es necesariamente icónico, tiene consecuencias espaciales y materiales en arquitectura que son diferentes a las de otras disciplinas. Entre otras cosas, el diagrama intenta desplazar la presencia como la opticalidad *prima facie*, es decir, desplazar la idea de que lo que vemos es verdad y, por tanto, busca una alternativa visual a lo óptico. Una de las motivaciones del diagrama es proporcionar una condición intermediaria entre la presencia, la imagen y la idea; entre el pasado y el presente.

Uno de los desafíos de la arquitectura ha sido siempre el definir un discurso interno propio en tanto discurso diferente del de otros medios visuales, de la pintura, la escultura, el cine, etc. Hoy esto se ha vuelto aún más urgente con la saturación de medios, impresos y visuales, dedicados a hacer cuñas, visuales y sonoras, de treinta segundos. En un intento de competir con esta proliferación, la arquitectura se ha vuelto más fácil, más moldeada, más espectacular. Es evidente que, si no se puede competir en el terreno de los media, el desafío no es volver a la imaginaria clásica y estática de la arquitectura del pasado, sino más bien encontrar otra forma de lidiar con el problema de la presencia, de la necesidad de estar en alguna parte, un ser ahí, que no se construya sobre la fenomenología ni sobre el ser en el tiempo de Heidegger.

Un diagrama deriva del contexto de un terreno, de un programa o de una historia. Un diagrama no existe necesariamente *a priori* en todo proyecto. En este sentido, no es como un tipo, que tiene una relación fija con la forma, la función y la historia. Hay dos clases de trabajo mediante diagramas. Uno es teórico y analítico, el otro es operativo y sintético. El primero toma edificios que existen y los analiza para encontrar diagramas que animen esos edificios. En el segundo, el diagrama es algo que se extrae de un programa o de un emplazamiento y que permite que esas condiciones se vean

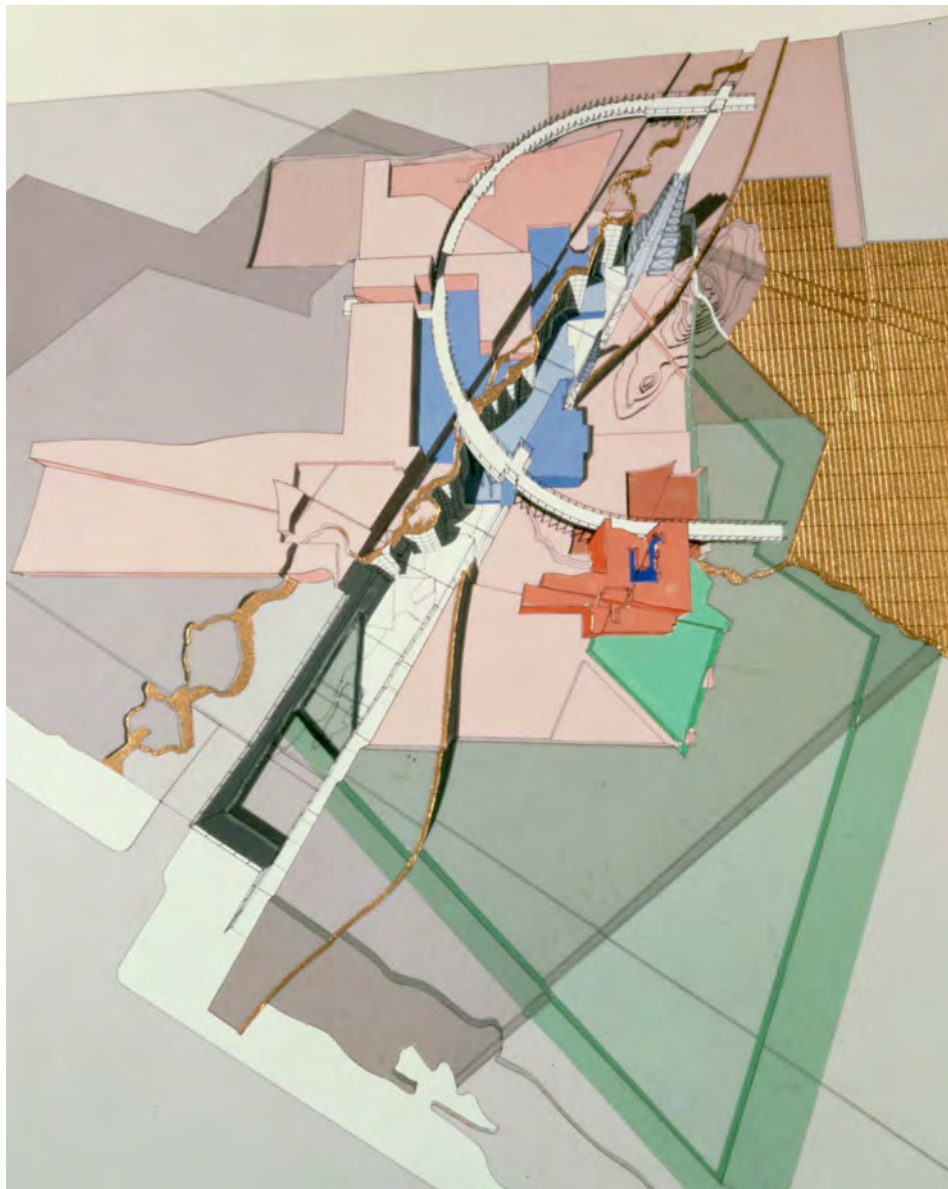
de una manera diferente. El diagrama es a la vez una forma de texto, un tejido de huellas y un índice de tiempo. Un diagrama es a la arquitectura lo que un texto es a una narrativa. El diagrama se forma pero puede no ser formal.

Mi lectura del diagrama del *Domino* de Le Corbusier me reveló lo que parecía ser una manifestación temprana de los cinco puntos de la arquitectura como algo más allá de la lectura habitual de sus implicaciones tectónicas. Igualmente, mi análisis abrió el diagrama a sus propias características formales internas que, aunque puede que no hayan sido tematizadas por Le Corbusier en su momento, influyeron sin embargo en cualquier lectura de aquél.

Aunque Charles Sanders Peirce pensaba que el diagrama debería tener una similitud visual con su objeto y que, por tanto, era icónico en su esencia, el diagrama, en muchos sentidos, si ha de ser un intermedio en lo óptico, debe prescindir de una temática visual. Aunque un diagrama tendrá siempre alguna referencia visual de su objeto, de lo que se trata en el diagrama es del hecho de que esta referencia visual no es temática.

En mi trabajo el diagrama ha sido una plantilla para la invención. No es ni una forma tipo, como los nueve cuadrados, o una similitud formal, es decir, el diagrama como objeto en sí mismo. Este trabajo comenzó con mi tesis doctoral, de 1963, *Las bases formales de la arquitectura moderna*, y continuó con mi estudio de dos de los edificios de Terragni: la Casa del Fascio y la Casa Giuliani Frigerio. Mis proyectos surgieron paralelamente a esta investigación. Los diagramas fueron la base de los procesos de las primeras casas y, a medida que el trabajo aumentaba en escala y complejidad, así hicieron igualmente los diagramas.

Un diagrama no es un plano. Por ejemplo, el Campo Marzio de Piranesi y su Collegio Romano aparentan ambos ser planos, pero en mi análisis son diagramas quizás más importantes. En el caso del Collegio uno debe preguntarse cómo es posible que algo parezca ser axial y simétrico en un sentido clásico y aún así no tener función posible en ese sentido. Igualmente, el Campo Marzio es un tejido de imposibilidades con un trabajo que no se basa en un único tiempo, sino en múltiples tiempos. Otros análisis de este tipo han permitido a otros arquitectos, desde Palladio a Moretti, mostrar las posibilidades diagramáticas a la hora de leer a otros arquitectos de los que siempre se ha supuesto que su trabajo se basaba en lo óptico.



University Art Museum, 1986, Long Beach, California

El diagrama es a la vez una forma de texto, un tejido de huellas y un índice de tiempo.