

# conversaciones con frank o. gehry

alejandro zaera

**Este texto es el resultado de una entrevista peripatética realizada a lo largo de la oficina de Frank Gehry en Santa Mónica en Julio de 1995. Los objetivos eran la descripción de las técnicas desarrolladas a lo largo de una extensa y reconocida práctica, y el esclarecimiento de algunas importantes áreas de su obra oscurecidas tras su inclusión dentro de los llamados *deconstructivistas*.**

Usted empezó a ejercer la profesión hace unos treinta años y, sin embargo, el reconocimiento público sólo le ha llegado después de varios años de trayectoria profesional; y es que su carrera no parece tan cuidadosamente construida como la de otros conocidos arquitectos de su generación. Es curioso, sobre todo a la luz del producto, observar una carrera más azarosa de lo habitual...

**Puede que esta impresión sea debida a la imagen que de mí da la prensa arquitectónica, con la que, por cierto, no me relaciono demasiado. Nunca he adoptado, por ejemplo, esa postura que necesita de un seguimiento periodístico continuo, como es el caso de Peter Eisenman, con sus constantes declaraciones polémicas. Mi carrera ha sido siempre bastante lineal. Me alegro de que hayas dicho *treinta años*; lo normal es que la gente me diga: claro, desde que usted llegó e hizo su casa... ¡Pero, hombre, si llevo trabajando desde 1962! En el '78, cuando hice mi casa, ya tenía dieciséis años de práctica profesional...**

Su trabajo parece mantener una interesante postura entre el profesionalismo más pragmático y la experimentación más radical ¿Cómo se produce el cambio entre una posición acomodaticia y una posición más radical?

**Bueno, es todo la misma cosa, ¿no? Lo lógico es que los arquitectos trabajen para unos clientes, y lo lógico es que esos clientes de los arquitectos formen parte del mundo y parte de la comunidad. Claro que hay un cierto tipo de clientes, que quieren hacer cierto tipo de trabajo, que nunca acudirían a nosotros. Y es que después de los primeros intercambios de opiniones, los clientes llegan a entender que por nuestra parte hay una cierta implicación personal. También entienden que yo les voy a escuchar. No les voy a decir: miren, yo no voy a hacer eso;**

# conversations with frank o. gehry

alejandro zaera

This text is the result of a peripatetic interview through Frank Gehry's Santa Monica office in July 1995. The objectives were to describe the techniques developed in the course of a long and distinguished career, and to elucidate certain important areas of his work, neglected since his entry into the group of so-called *de-constructivist* architects.

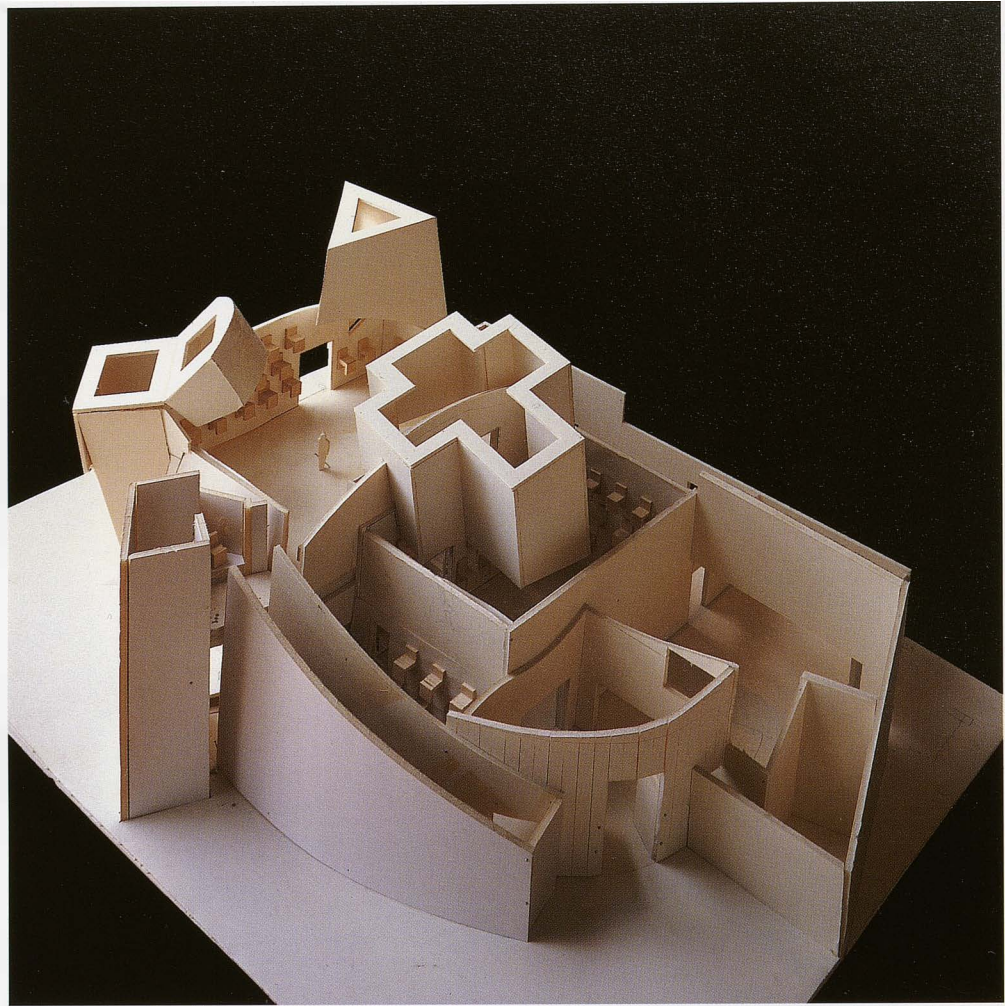
*Your architectural career began about thirty years ago, although you have only achieved public recognition after several years of professional work. Your career does not seem to have been as carefully built as those of the other well-known architects of your generation. Your somewhat hazardous career is very intriguing, especially if related to your work...*

You have got that impression from the architectural press, which I do not pursue at all. I never try to position myself nor to create press following, like for example, Peter Eisenman, by creating continuously polemic statements. My career has been very linear; I was happy you said "thirty years." Usually people say, "since you arrived and you did your house, and then..." But I have been in practice since 1962. By '78, when I did my house, I already had sixteen years of practice.

*Your practice seem to occupy an interesting position between pragmatic professionalism and radical experimentation. How do you move from a certain coziness to more radical positions?*

It is all one thing. It is very logical that architects do work for clients. It is very logical that architects' clients are part of the world and part of the community. Certain clients who want to do a certain kind of work would not come to us. After some discussions, clients understand that there is a personal kind of involvement. They also understand that I will listen to them. I will not say, "Oh, I will not do that; your making money isn't interesting to me; whether there's a hole in the floor where you're going to go to sleep, I don't care."

NUEVA SEDE CENTRAL DE VITRA  
NEW HEADQUARTERS FOR VITRA INTERNATIONAL  
Basilea, Suiza. 1988/1994  
Photo: Hisao Suzuki



**el que ustedes ganen dinero a mí no me interesa lo más mínimo; si ustedes tienen que dormir en un agujero en el suelo, a mí no me importa nada... Para mí la relación con el cliente es muy importante. Si, por ejemplo, el cliente es una estructura corporativa y no tengo la posibilidad de hablar con el presidente, no acepto el trabajo.**

Su trabajo parece firmemente enraizado en Los Angeles. En vez de trabajar encerrado en una torre de marfil, parece como si su trabajo consistiera en mirar en torno suyo, estar atento a lo que sucede alrededor y reaccionar. ¿Cómo piensa que ha influido en su sensibilidad y en su forma de trabajar el vivir en Los Angeles?

**¡Algunas veces me pregunto qué hubiera sido de mí de haberme quedado en Toronto...! Nunca se sabe. Cuando vine a Los Angeles en los años cincuenta, todo esto era como una especie de frontera. Había grandes posibilidades de trabajo: al terminar la guerra Los Angeles comenzó a crecer muy deprisa, por sus excepcionales condiciones climáticas y por el propio crecimiento económico del país. La gente se sentía atraída por este lugar porque era una tierra de oportunidades. Los Angeles era una ciudad en constante movimiento; todo sucedía muy deprisa...**

**Debido al clima y a esa inercia que provocaba la energía del desarrollo, no se construía con materiales duraderos. Aquí fue donde esa cultura del fast food de posguerra alcanzó su mayor**

For me, the relation with the client is very important. If the client is a corporate structure and I do not have the possibility to speak to the president, I will not accept the job.

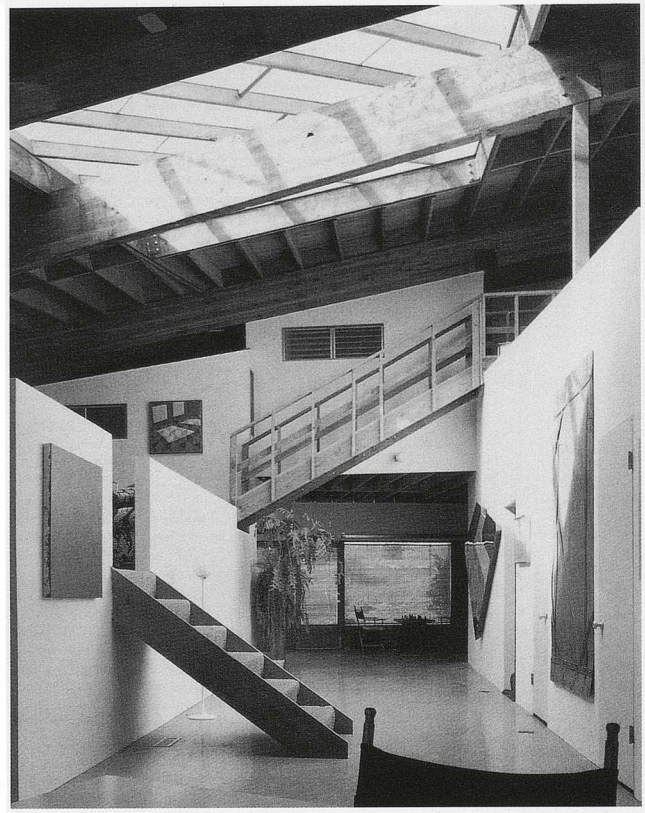
*Your work seem to be deeply rooted in Los Angeles. It looks as if your work is about looking around, being aware of what is happening around you and react to it, rather than working in an ivory tower. How do you think that living in Los Angeles has affected your sensibility and the way you work?*

I sometimes wonder whether the same thing would have occurred if I had stayed in Toronto. You never know. When I came to Los Angeles in the 50s, this was a kind of frontier. The issues here had to do with the availability of work: after the war, Los Angeles grew very fast because of the climate and the economic growth of the country. People were attracted to this place because it was an area of opportunity. Los Angeles was a city on the move; everything was happening very fast; you didn't have to build in permanent materials because of the climate and the energy of the development. It was the place where the post-war fast food culture reached its highest expression. After being through the war, we wanted everything fast...



abajo / below:  
**RESIDENCIA-ESTUDIO DANZINGER**  
RESIDENCE-STUDIO DANZINGER  
Hollywood, California, Estados Unidos. 1964  
Photo: Michael Moran

derecha / right:  
**ESTUDIO RON DAVIS**  
RON DAVIS STUDIO  
Malibú, California, Estados Unidos. 1972  
Photo: T. Kitayama



**cota. Después de haber padecido la guerra, lo queríamos todo muy rápido... Todo el sistema se puso en marcha para conseguir las cosas de la forma más inmediata. Como además no había infraestructura, ni estructura legal, ni apenas historia, fuimos capaces de dar una respuesta casi inmediata. Todo el mundo buscaba hacer negocios. La política era expansionista y plural. Los Angeles era como un gran lienzo en blanco; estaba virgen.**

Así que para usted no era sólo un lugar lleno de oportunidades, sino el lugar donde encontrar esos ingredientes que más tarde consiguió transmitir casi en forma de declaración. Parece como si su contribución consistiese en revelar el fondo cultural de esa *civilización de la inmediatez* que se creó en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial...

Es una actitud compartida con algunos de los artistas que trabajaban en Los Angeles en esos momentos, y con los que tuvo frecuentes contactos. ¿Qué papel tuvieron en el desarrollo de su carrera gente como Ron Davis o Billy Al Bengston?

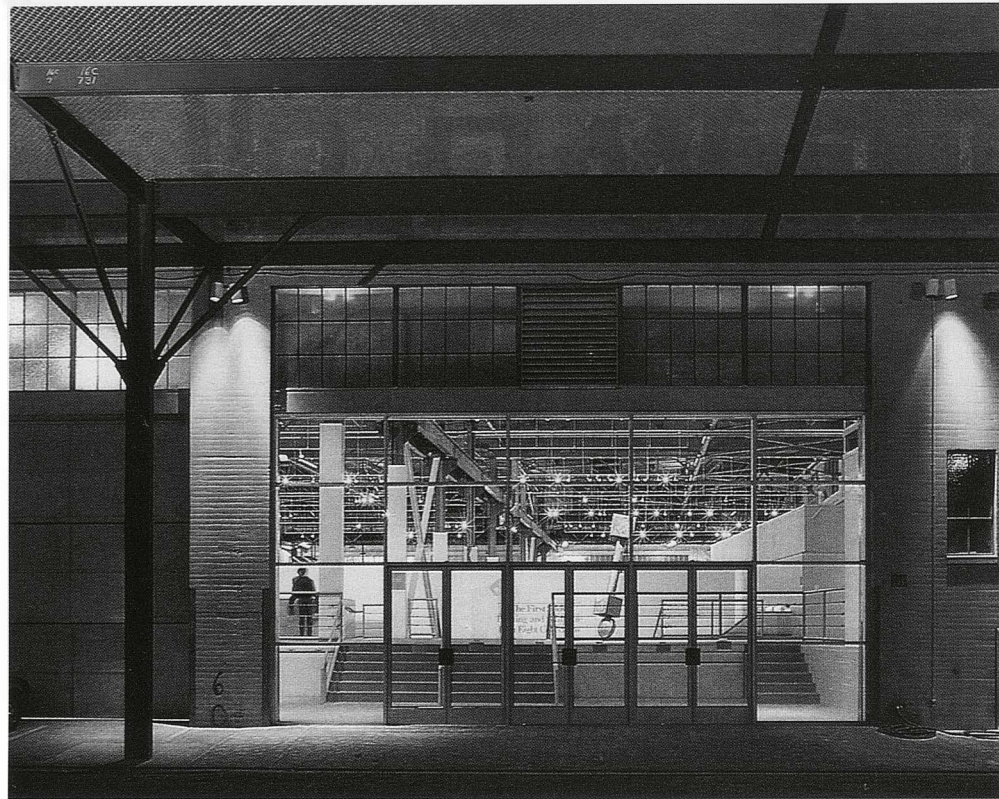
**Mis preferencias artísticas se hallaban muy alejadas del ambiente en el que estaba viviendo, así que me costó algo de tiempo sentirme cómodo en LA. Ya desde niño, en Canadá, mi madre me llevaba a los museos, así que siempre he estado interesado en el arte y aún lo sigo estando hoy, pero en arte antiguo... Los artistas aquí en LA, en ese momento, no pintaban; estaban interesados en los acabados de coches, en las pistolas de spray... Modelaban y fundían piezas. Era una especie de fetichismo del acabado, un ejercicio de una clase distinta de perfección. Bengston hacía superficies metálicas con imágenes de flores y símbolos militares: estrellas, barras y ese tipo de cosas. De ellos aprendí a encontrar la inspiración en lo que nos rodea, a apreciar las cosas cotidianas...**

The whole system was geared to have everything immediately. There was no infrastructure, there was no legal structure, there was no history... So we were able to respond very quickly. Everybody was looking for business. The politics were expansionist and pluralistic. Los Angeles was a kind of white canvas: it was blank.

*So, for you it was not only a place of opportunity. It looks as if there were also the ingredients that you managed to convey into some kind of statement. It looks as if your contribution was to reveal the cultural depth of that civilization of immediateness created in the USA after the Second World War... This is an attitude that you share with some of the artist working in Los Angeles at that time, with whom you had frequent contact. What was the role of people like Ron Davis or Billy Al Bengston in the development of your career?*

My artistic preferences were very far from the environment where I was living, and it took me a while to feel comfortable in LA. I was interested in art from way back. My mother took me to museums when I was a kid in Canada. I mean, I have always been and I am still. The LA artists were not painting at that time; they were very interested in car finish, spray guns... they were casting things... it was a kind of finish fetish, an exercise of a different kind of perfection. Bengston did metal surfaces with images of flowers and military, stars and stripes and that kind of stuff. From them I learned to find inspiration around me, to develop an appreciation for the everyday things...

**THE TEMPORARY CONTEMPORARY**  
Los Angeles, California, Estados Unidos. 1983  
Photo: Grant Mudford



¿Cómo comenzó su relación con ellos?

**Como te digo, el mundo del arte siempre me atrajo. Cuando salí de la escuela y empecé a trabajar, los propios arquitectos no eran muy receptivos a mis proyectos. En aquel entonces yo estaba haciendo varios edificios en LA, y recuerdo que iba a las obras y me encontraba con algunos artistas observándolas. Me encontraba con Bengston y con Ed Moses, con Kenny Price o Larry Bell, y con toda una serie de gente a la que sólo conocía de nombre. ¡Me resultaba chocante que mi trabajo interesara a gente a la que yo apreciaba mucho más que a los propios arquitectos...! Así fué como ocurrió, y así fue cómo nos hicimos amigos. Era más una cuestión de tipo social que otra cosa; y el caso es que me incluyeron en muchos de sus planes... Era el único arquitecto con el que les gustaba hablar, así que acabé conociendo a Rauschenberg, a Jasper Johns, a Richard Serra,...**

¿Estaban todos viviendo en Los Angeles?

**No, pero venían a hacer exposiciones, a hacer proyectos... Se hacían fiestas interminables, se consumían drogas y ¡Dios sabe qué más cosas se hacían...! Se intercambiaban las novias... En fin, aquello se convirtió en una especie de gran familia.**

Así que no fueron sólo los autóctonos de Los Angeles; usted tenía también relación con una forma de arte más itinerante...

**Sí claro, de hecho también tuve contactos con el mundo de la música clásica. Había hecho el Concorde Pavillion, y entonces**

*How did you started you relationship with them?*

Art has always attracted me. When I came out of school and started working as an architect, the architects were not very receptive to me. I was doing several buildings in LA, and then I would go to the site and find the artists looking at the construction. I would find Bengston and Ed Moses and Kenny Price and Larry Bell and all these people that I knew only by name. It was a funny feeling to have my work looked at by these people whom I thought better of than the architects. It just happened, so we became friends. It was more a social thing but I was also included in a lot of their plans. I was the only architect they would talk to, so I knew Ron Davis and Rauschenberg and Jasper Johns and Richard Serra...

*Were they all living in Los Angeles?*

No, but they would come for shows, they would come for projects... there were endless parties and drugs and God only knows what else they did .. swapping girlfriends... It became like a family of sorts.

*So, it was not purely about Los Angeles grassroots; you were also connected to some kind of more transient art scene...*

Yeah, I also got involved with the classical music world. I had done the Concorde Pavilion, and I was called in by the Philharmonic who lived



APARCAMIENTO DE SANTA MÓNICA PLACE  
SANTA MÓNICA PLACE GARAGE  
Santa Monica, California, Estados Unidos. 1980  
Photo: Tim Street-Porter



**me llamaron los de la Filarmónica, que tenían su sede en el Hollywood Bowl. Así que llegué a conocer a varios músicos, no gente de aquí, ya sabes, sino gente que venía al país a dar conciertos, como Brendel, Boulez... Hace tiempo que no los veo, pero sigo en contacto con ellos. Llegué a conocer a este tipo de gente gracias a mi trabajo. Trabajaba junto a ellos, así que todo fue muy natural. Y eso que nuestra relación no se podría catalogar de laboral, sino más bien una relación de tipo social. Me gustaba llevar esa clase de vida... aunque nunca conseguí por ahí ninguna clase de encargo.**

¿Qué sacó de todo ello?

**¡Un sentimiento enriquecedor y un montón de ideas...! Todo aquello fué muy estimulante.**

Sin embargo, su trabajo anterior mas intencionado estaba más cercano a cierto tipo de minimalismo regionalista que al pop industrial de sus amigos artistas. Por ejemplo, el Estudio Danzinger parece que se aproxima más a una interpretación moralista de la arquitectura de adobe que a un manifiesto sobre la *cultura de la inmediatez*... ¿Forma esto parte de la división entre su vida artística y su actividad profesional?

**El Estudio Danzinger de hecho tenía un programa ideológico muy fuerte. No era en absoluto la evolución natural de la práctica convencional. Todavía hay una parte de mí con serias reservas sobre esa *cultura de la autopista* y de la *comida rápida*. El Estudio Danzinger fue un intento de crear un cierto mundo controlado al margen del desorden del entorno urbano de LA. Cuando lo hice, todo el mundo quedó muy impresionado, pero yo me di cuenta de que abandonar el potencial que la relación con la ciudad tiene era una actitud muy limitada.**

in the Hollywood Bowl. So I got to know the musicians, not the local, but you know, the guys who came through here, like Brendel and Boulez... I haven't seen them for a while, but I still keep in touch with them. I got to know these people through my work. I was working with them, so it was a kind of natural process. But our relation was not so much about work, but about socialising. I had that kind of life ... But I did not get any work from it.

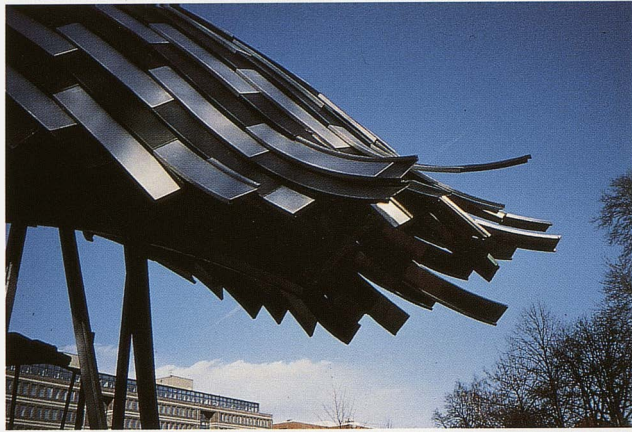
*What did you get from it?*

A great sense of elevation, a lot of ideas. . It was very inspiring.

*However, your early conscious work was closer to some kind of regional minimalism, than to the industrial pop of your artist friends. For example, the Danzinger Studio seems to have more to do with a moralistic interpretation of adobe architecture, than to a manifesto of the culture of immediateness... Was this part of the schism between your artistic life and your professional activity?*

The Danzinger Studio actually had a very ideological programme. It was not a natural evolution of the conventional practice at all. There is a part of me where I still have a lot of reservations about the culture of the highway and fast-food. The Danzinger Studio was an attempt to create a marginal, controlled world within the messiness of the LA urban environment. When I did it, everybody was very impressed, but I realised that neglecting a potential interface with the city was a very limiting attitude.

MARQUESINA PARA PARADA DE AUTOBÚS  
BUS STOP  
Hannover, Alemania. 1993  
Photos: Randal Stout



**Después de este proyecto, me volví menos moralista con respecto a LA y me interesé más por conseguir desarrollar esa relación productiva entre la arquitectura y la ciudad.**

Parece que el contacto con el ambiente artístico le distanció de la práctica convencional de la arquitectura, donde su carrera había empezado. ¿Qué es lo que le hace diferente de sus amigos artistas? ¿Cuál es para usted el rasgo específico de ser arquitecto?

**Nunca he tenido clara esa posible distinción. Por eso hice los binoculares con Claes Oldenburg. Me interesaba la mutación entre arquitectura y escultura. Tenía curiosidad por descubrir qué haría Claes si se convirtiera en arquitecto... Las diferencias fundamentales que descubrí entonces se cifran en el modo en que hacemos las cosas. Como arquitecto puedes hacer esas formas maravillosas, pero luego tienes que perforarlas en función de su uso interior. Hay algo muy determinante en la cualidad de los edificios como recintos, como contenedores de un programa. No sé, quizá tengo ya deformada la mente, pero me parece que las personas que se dedican al arte son de algún modo comentaristas. Escriben, pintan, dibujan, construyen, pero siempre acaba todo siendo un comentario, una crítica a todo lo que está sucediendo: se trata de tomar una parte del entorno, y hacer que la gente la pueda entender, añadirles ideas a las cosas. La diferencia está en que el arquitecto tiene que trabajar con presupuestos, con ordenanzas, y con la gravedad. Pero creo que, a pesar de todo, es el pintor el que lo tiene más difícil: el lienzo en blanco, un pincel y un montón de colores... ¿cómo dar la primera pincelada?**

Sin embargo, al mismo tiempo, el arquitecto está involucrado más directamente en la organización del entorno. Tiene que construir la ciudad de una

After this project, I became much less moralistic about LA and more interested in developing a productive relationship between my architecture and the city.

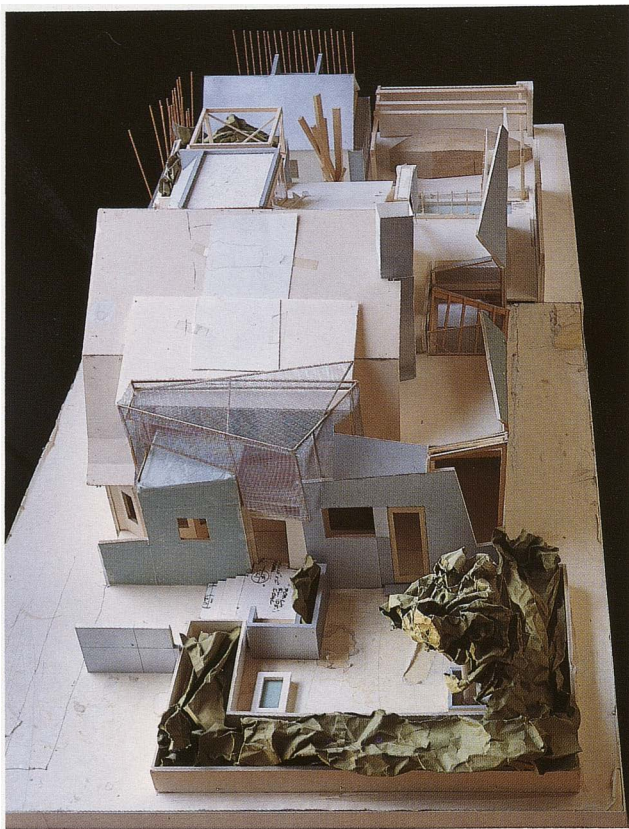
*It seems that the contact with the art scene gave you a certain distance from the conventional practice of architecture, where your career started. What is it that makes you different from your artist friends? What is for you the specificity of being an architect?*

I have never had that distinction very clear. That is why I did the binoculars with Claes Oldenburg. I was interested in the mutation between architecture and sculpture. I was interested in knowing what Claes would do if he was turned into an architect. The fundamental differences I discover lie in how we do things. As an architect, you can make these wonderful shapes, but then you have to punch holes in them to satisfy the interior functions. There is something very determinant in the quality of buildings as enclosures, as containers of programme. Maybe I am deformed, but I think that people who make art are more a kind of commentators. They either write it; they paint it; they draw it; they build it, but it's a commentary, a critique of what's going on; it's about grabbing a piece of the environment, and making it understandable to people, adding ideas to the facts. The difference is that architects have to work with budgets and building codes and gravity. But after all I think that the painter has the most difficult problem: the white canvas and a paintbrush and a bunch of colors. How do you make the first mark?

*But at the same time, as an architect you are more directly involved in the shaping of the environment. You have to physically build the city, and that is*



CASA GEHRY / GEHRY HOUSE  
Santa Monica, California, Estados Unidos, 1978  
vistas de la maqueta / views of the model (Photos: Hisao Suzuki)  
y vista de la fachada principal / and view of main facade (Photo: T. Kitayama)



forma física y eso hace que el trabajo esté más condicionado, sea menos independiente, puesto que lleva consigo mucha más responsabilidad.

**¡Pero, hombre, eso es una excusa! Hace ya tiempo que descubrí que esa es la forma en que la arquitectura se excusa de la responsabilidad de tomar la iniciativa, de dar un paso adelante, de ponerse en acción y afrontar el riesgo del lienzo en blanco. Los arquitectos nos escudamos en la funcionalidad del edificio, en los costes y las normativas, en la gravedad, en el cliente, en el tiempo... ¡Y eso son pretextos! La gente se desentendiende de su responsabilidad por pereza, o por falta de ideas o de talento. De acuerdo que hay que resolver todos esos problemas, pero luego qué, ¿qué haces?**

¿Qué es lo que piensa de todos estos movimientos y grupos de presión que tanto proliferan últimamente —de forma especial dentro de la escena de la arquitectura americana— y que exigen una responsabilidad social y la corrección política y ecológica? ¿Cuál cree que es la responsabilidad de un arquitecto que quiere enfrentarse a la profesión como a un lienzo en blanco?

**También eso son excusas. El péndulo oscila de un lado a otro. Acabo de recibir la revista del *American Institute of Architects*: han creado una comisión para el fomento de la buena arquitectura que estimule los negocios. Prefiero esta actitud a la que ha tomado la revista *Progressive Architecture*. PA está predicando, en el lenguaje socialista de Frampton, que el destino de la arquitectura está en ser parca, no muy dulce, ni demasiado**

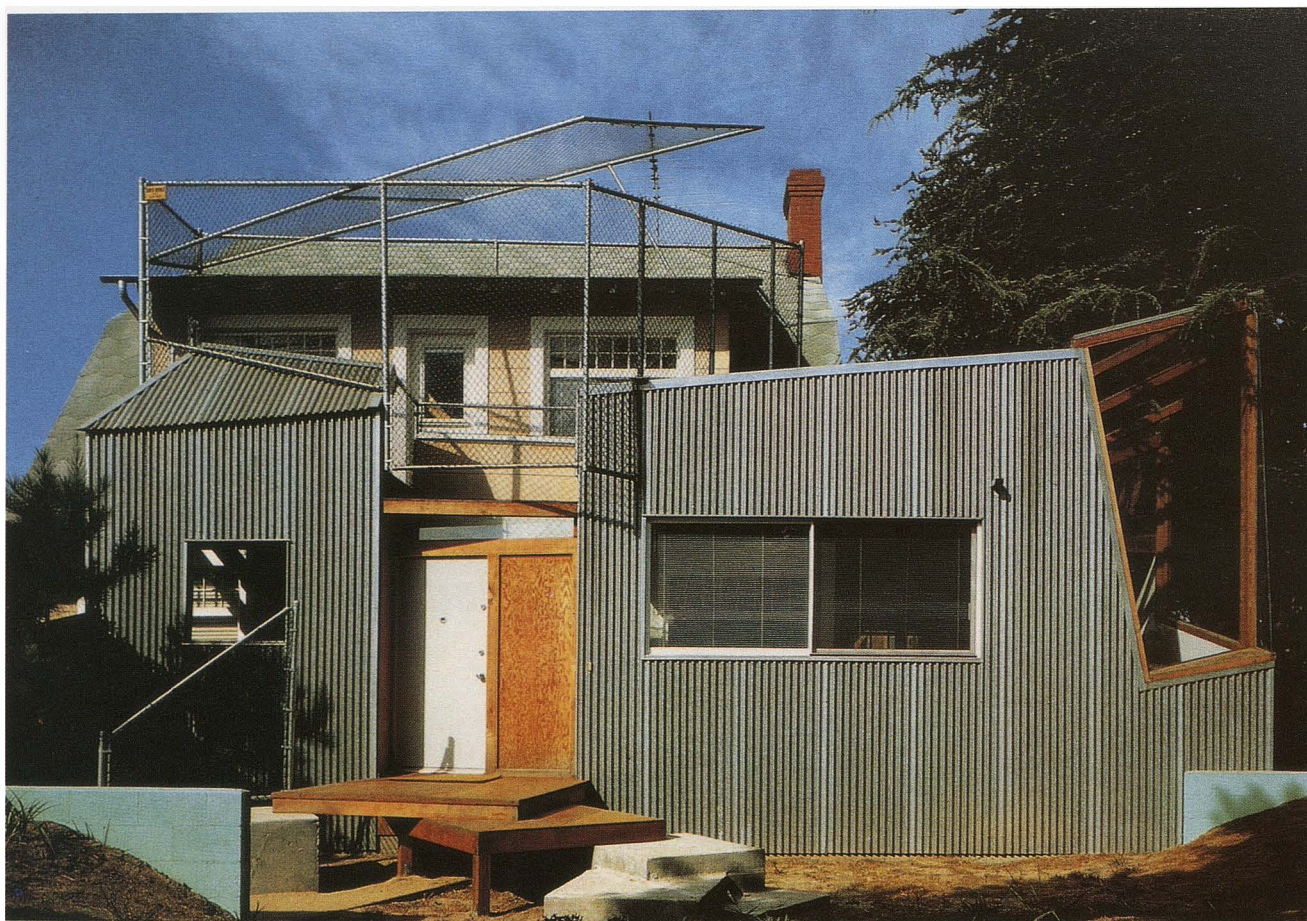
*why your work is more affiliated, less independent, it carries more immediate responsibility...*

But that is an excuse! A long time ago I understood that this is the way architecture excuses itself from its responsibility to make a move, to step up, to bat and take the risk of facing the white canvas. Architects hide behind the functions and the budgets and the building regulation and the gravity and the client and the time ... That is a cop-out! People excuse themselves of their responsibility because they're lazy or because they don't have any talent or any ideas. I have to solve all those problems, but then what? What do you do?

*What do you think about all these movements and power groups that are recently proliferating, especially within the American architecture scene, making claims for social responsibility and political and ecological correctness? Where do you think is the responsibility of an architect who wants to face the profession as a blank canvas?*

That is also an excuse too. The pendulum swings back and forth. I just received the Journal from the American Institute of Architects, and they have a committee that is trying to promote good architecture which promotes business. I prefer this attitude to Progressive Architecture's position. PA is lecturing in Frampton's socialist jargon by stating that the destiny of architecture is to be spare and not too sweet, not too comfortable, kind of basic... so everybody is equal. I think that it is a dema-





**confortable, una cierta clase de arquitectura básica... para que todo el mundo sea igual. Creo que es un discurso demagógico, ya que no es ni una cosa ni otra. Hay que pensar en la cantidad de dinero que la gente se gasta en entretenimiento y en ocio, en ir al cine...¿Está bien gastado ese dinero? ¿Por qué necesitamos ir al cine? ¿Por qué necesitamos ir a un partido de futbol? ¿Por qué necesitamos gastar tanto dinero en cosas tan triviales cuando hay gente pobre que se muere de hambre? ¿Es antisocial asistir a un concierto? ¿Es elitista? ¿Es lo intelectualmente elevado políticamente incorrecto porque no todo el mundo lo puede entender? ¡Por supuesto que tenemos problemas sociales! Pero será mejor que los resolvamos antes de meternos en la crítica de arquitectura... Lo importante es el precio al que te vendes, y todo el mundo, creo, tiene ese precio. Lo que sí puedo asegurarte es que nunca aceptaré un encargo que me desagrade políticamente.**

Quizás deberíamos decir, usando el mismo lenguaje neomarxista, que precisamente debido al régimen económico actual, al menos un sector creciente de los trabajadores de la arquitectura han conseguido la coartada moral perfecta para actuar como fuerza desestabilizadora, en vez de re-producir las estructuras espaciales existentes. Si usted es parte de ese sector necesario, lo políticamente correcto no le es aplicable...

**Creo que el papel de los arquitectos es el de estimular a la gente y enriquecer sus vidas y darles esperanza de que las cosas pueden ser mejores: comprometerles. Y no sólo es**

gogic argument because it's not either/or. You have to think in how much money is spent on entertainment and leisure, on going to the movies... Is this money spent well? Why do we need to go to the movies? Why do we need to go to a football game? Why do we need so much money spent on such trivial things when there are poor, starving people? Is going to a concert anti-social? Is it elitist? Is it the intellectually elevated politically incorrect because not everybody can understand it? Of course we have social problems. But we had better solve them before moving into architectural criticism. What is important is the price where you sell out and everybody, I guess, has that price. I can tell you that I will not accept a job for something that I politically disagree with.

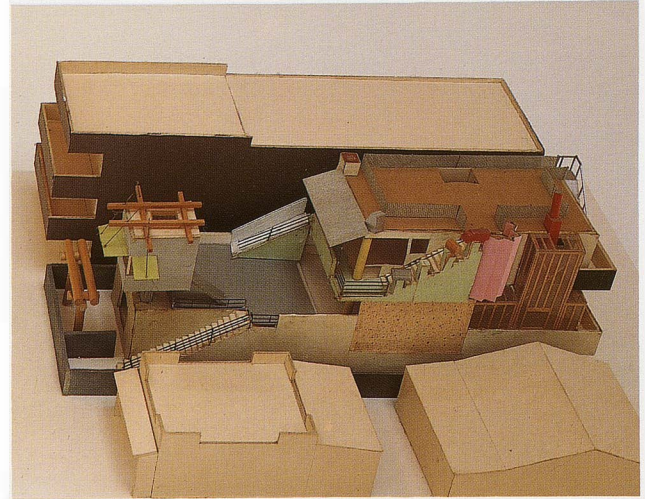
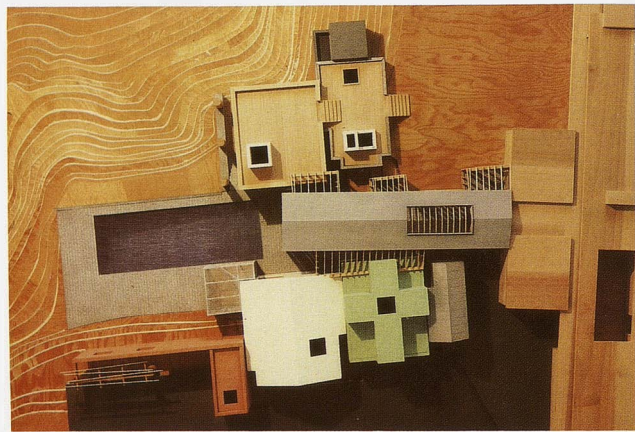
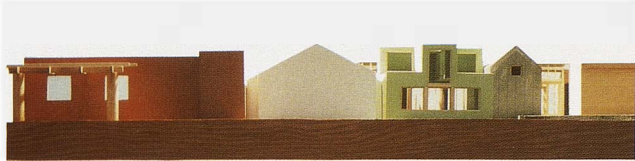
*Perhaps we should say, to use the same neomarxist jargon, that precisely because of the present economic regime, at least an increasing sector of the architectural workforce is gaining a perfect moral alibi to act as a de-stabilising force, rather than as re-producing body of the existing spatial structures. If you are part of that necessary sector, political correctness does not apply to you...*

I think the role of architects is to inspire people and to enrich their lives and to give them the hope that things can be better... to engage them. I think this is not only our responsibility as architects, but also as peo-



abajo / below:  
**CASA SMITH**  
SMITH HOUSE  
Brentwood, California, Estados Unidos. 1981  
Photo: Michael Moran

derecha / right:  
**CASA NORTON**  
NORTON HOUSE  
Venice, California, Estados Unidos. 1984  
Photos: Michael Moran (top) and Hsao Suzuki (bottom)



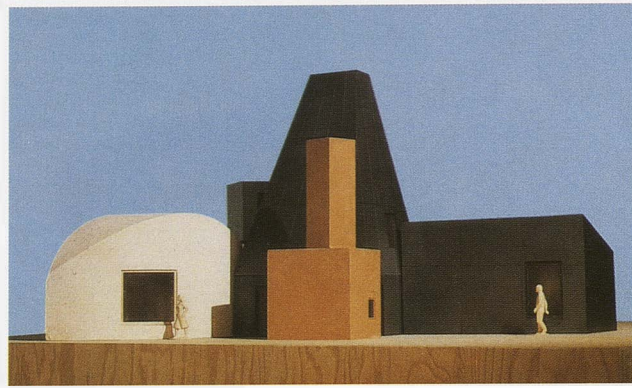
**nuestra responsabilidad como arquitectos, sino también como personas, independientemente del sistema de valores que se tenga, los principios de comportamiento personal, los códigos de respeto mutuo... Ama a tu prójimo y todo eso. Yo creo en todo eso. Nunca sería condescendiente con el mal gusto. Menospreciar a la gente es un insulto. Sin embargo, me parece que hay poca madurez entre los profesionales de la arquitectura. ¡Los arquitectos piensan que deben salvar el mundo! Es como cuando de niño piensas que si pisas una grieta vas a romper la espalda de tu madre. ¿Nunca has oído decir eso a los niños? Es una presunción de poder. Pues bien, los arquitectos asumen que tienen un increíble poder para cambiar el mundo, y por tanto tienden a conceder demasiada importancia a sus actos. Parecen estar siempre buscando el sistema con el que salvarlo todo. En fin, yo recuerdo que también tenía este tipo de aspiraciones... ¡Pero la historia nos demuestra que nunca hemos hecho nada! En el fondo, podemos coger el 90% de la arquitectura americana y tirarla a la basura: el Príncipe de Gales tiene razón en esto.**

Hay otro tipo de responsabilidad implícita en sus palabras: ser consciente de las condiciones externas, proporcionar una entidad cognitiva a lo que de otro modo sería una inmediata satisfacción de necesidades. Lo que tiene relación con esa situación de la California de postguerra que antes describía, donde se desarrollaba una potente cultura de la inmediatez sin que fuese reconocida. Una de las más polémicas características de su trabajo, en especial de su trabajo de los primeros tiempos —la Residencia Davis, su propia casa, el Temporary

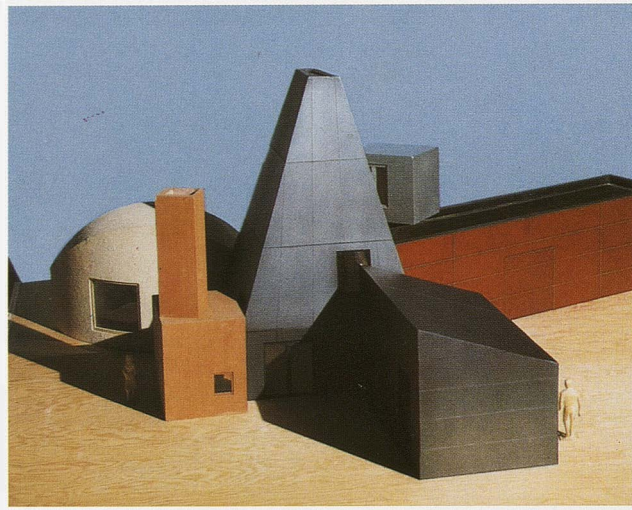
ple, and this is separate from the value system which you adhere to, your principles of personal behavior, codes of mutual respect... Love thy neighbor and all of that. I believe in all of that. I wouldn't create a building that panders to a taste level. It is an insult to talk down to people. However, there is a great immaturity in the architectural profession. Architects think they have to save the world. When you are a child you think that if you step on a crack you break your grandmother's back. Have you ever heard kids say that? It is a presumption of power. And I think that architects assume that they have some kind of incredible power to change the world and therefore tend to make those acts too precious. They're always looking for the system that's going to save everything. I remember I also used to have those sort of feelings. History proves that we have not done anything. At the end, you can take 90% of American architecture and throw it in a junk pile. The Prince is right about that.

*There is another type of responsibility implicit in your words: to develop an awareness of the environment, to provide a cognitive entity to the otherwise immediate satisfaction of needs. This is related to the situation you were describing in post-war California, where a powerful culture of immediateness had been developed without being recognised. One of the more polemic qualities of your work, especially your early work, —the Ron Davis House, your own house, the Temporary Contemporary...—, was the use of raw, cheap,*





abajo / below:  
**CASA SIRMAI-PETERSON**  
 SIRMAI-PETERSON HOUSE  
 Thousand Oaks, California, Estados Unidos. 1986  
 Photo: Hisao Suzuki



izquierda / left:  
**CASA PARA HUÉSPEDES WINTON**  
 WINTON GUEST HOUSE  
 Wayzata, Minnesota, Estados Unidos. 1986  
 Photos: Eamon O'Mahony



Contemporary...— fue el uso de materiales baratos, artificiales, toscos, producidos en serie, industriales: el cartón, la malla metálica, el contrachapado, el asfalto,... Y el uso intencionado de una cierta torpeza en el detalle. Una estética de lo inacabado. ¿Cómo comenzó a considerar el potencial de estos oficios?

**Mira, yo fui educado en un tipo de enseñanza de la arquitectura bastante convencional. Estuve en diferentes talleres trabajando con gente que me enseñó a utilizar el mármol, la madera, el metal, la escayola, la piedra, y a resolver todo tipo de detalles elegantes. Estudié cómo hacían los detalles constructivos gente como Frank Lloyd Wright y los hermanos Green, Mies van der Rohe y Le Corbusier... Pero cuando comencé la práctica profesional en 1962, me resultaba difícil hacer este tipo de cosas con los presupuestos que tenía. En algunos edificios lo intenté, porque me fascinaba la posibilidad de crear una perfecta jerarquía estructurada desde el concepto general a los detalles, pero los oficios no estaban disponibles; en realidad, ya no existían, y los detalles se convirtieron en algo inútil y frustrante. Los supuestos artesanos habían abandonado cualquier tipo de responsabilidad social sobre su producto...**

**Estaba investigando alguna otra forma de abordar el problema cuando me encontré con el trabajo de Rauschenberg y de Jasper Johns. Ellos utilizaban materiales de deshecho para hacer arte, así que intenté experimentar esta misma idea en arquitectura. Pensé que asumir la calidad visual de la tropeza constructiva con todos sus rasgos peculiares, considerándola algo así como un color en una paleta, podía llegar a convertirse**

*artificial, mass-produced, industrial materials, like cardboard, chain link, plywood, asphalt,..., and an intentional roughness of detail. An aesthetic of the unfinished. How did you start considering the potential of these crafts?*

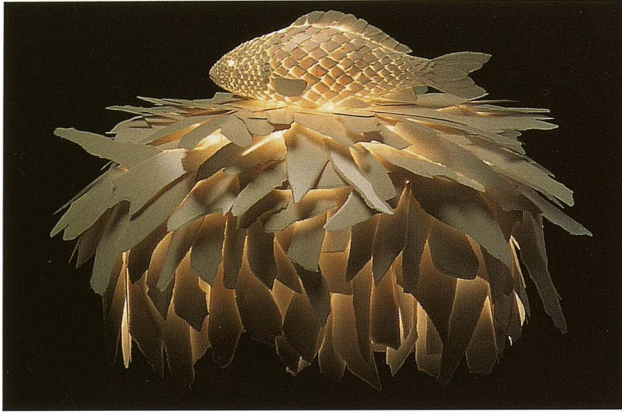
I was trained in a conventional architectural program and went through various apprenticeships by working with people that taught me how to detail marble and wood and metal and plaster and stone and all kinds of elegant details. I studied the details of Frank Lloyd Wright and the Green Brothers and Mies Van Der Rohe and Le Corbusier. When I started my own practice in 1962, I found very difficult to find the budgets to do those kind of things. I did some buildings trying to do that. I was fascinated with the possibility of creating a perfect hierarchy from the overall concept into the details. I tried it, but the craftsmanship was not available; they just weren't here, and the details became futile and frustrating. The people who were supposed to make these things had lost any kind of social responsibility towards their product.

I started searching for another way to deal with this when I came across the work of Rauschenberg and Jasper Johns... They were using junk to do art, and it inspired me to explore that idea in architecture. I thought that this could be turned into a virtue if you take the visual character of clumsy craftsmanship in all its traits, and look at it as if it was a color on a pallet. At the time, I looked at chain link fences as a horrible disease. I thought it was terrible; how could people do such things... And



abajo / below:  
**LÁMPARA PEZ DE FORMICA**  
FORMICA FISH LAMP  
1983-1986

derecha / right:  
**MOBILIARIO DE CARTÓN**  
CARDBOARD FURNITURE  
1994



en virtud. Por ejemplo, durante mucho tiempo las vallas de tela metálica me parecieron horribles; no entendía como la gente podía usarlas ¡Y es que construía edificios a los que terminaban siempre poniendo vallas con tela metálica! Me ponía furioso. Pensaba que era anti-social, anti-humano... Pero, bueno, aun así, en mi indignación, comencé a mirarlas. Me di cuenta de que la malla metálica era sólo un tejido; que eran los accesorios y la forma que la gente tenía de usarla lo que la hacía tan detestable. Así que me fui a una fábrica de mallas metálicas y descubrí que en una hora hacen suficiente tela metálica como para cubrir la autopista que lleva desde el centro de Los Angeles a la playa de Santa Mónica. ¡Eso sólo en una hora y con cuatro trabajadores! Me di cuenta que en el mundo hay cientos de fábricas que hacen este material. Así que les pregunté si se podían hacer variaciones porque quería explorar las posibilidades del material; pero ellos me dijeron: mire, nosotros vendemos todo lo que fabricamos; no necesitamos ideas nuevas; no queremos que nadie venga aquí a decirnos nada; no necesitamos ninguna creatividad...

En fin; después, cuando construí las sillas de papel, tuve una experiencia similar con los fabricantes de cartón. Las empresas de papel venían a verme y se entusiasmaban cuando veían las sillas, pero no estaban realmente interesadas en este asunto. Por un momento pensé que podrían patrocinar mis investigaciones. Pero ocurrió igual que en el caso anterior: podían vender toda su producción, así que para qué molestarse...

Todo esto me llevó a preguntarme realmente cómo es el mundo. Me di cuenta que existía culturalmente una negación de la propia existencia de estos materiales; que por otro lado se utilizan en cantidades industriales por todo el mundo. Fíjate que si te acercas a las calles donde vive la gente más rica, según conduces, observas que delante de cada una de esas casas blancas con sus columnas y arquivadas, hay una pista de tenis: es decir, una valla de tela metálica. ¡Todo el mundo

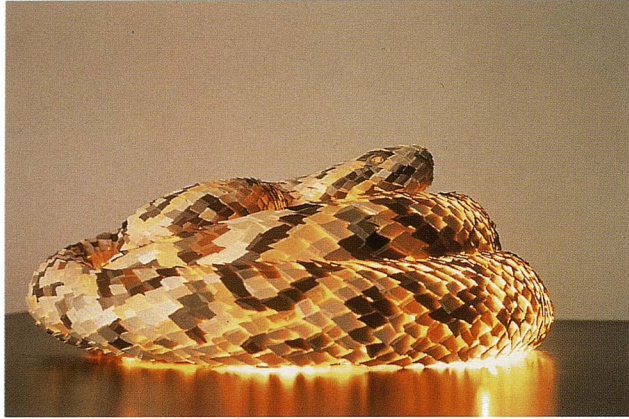
I built some buildings that ended up fenced with chain link. I was really angry. I thought it was anti-social, anti-human..., but in my anger, I started to look at it. I thought that chain link was just a fabric; it was the fittings and what they do with them that made them undesirable. I went to a chain link factory and I discovered that they make enough chain link in one hour to cover the freeway from downtown Los Angeles to Santa Monica beach. In one hour, with 4 people working. I found out that in all of the world, there are hundreds of these plants that make this material. I asked them for possible variations because I wanted to know what you could do with it. They said: Look, we make it and we sell all we make; we don't need any ideas; we don't want anybody to tell us anything; we don't need any creativity.

Then, I had the same experience with cardboard paper when I did these paper chairs. Paper companies would come to me and get all excited when they saw it, but they weren't really interested. I thought they would be interested and they would sponsor something. It was the same thing; they could sell everything they made, so why bother...

•This made me curious about the world out there. I realised the cultural denial of the very existence of these materials, that were being used in massive quantities worldwide. If you go to some of these canyon roads where some of the wealthiest people live, you drive up the road and in front of every white house with columns and architraves, there is a tennis court: essentially, a chain link fence. Everybody hates the chain-link fence but nobody sees it. What they see is a tennis court and a tennis court is a symbol of wealth.

abajo / below:  
**LÁMPARA SERPIENTE DE FORMICA**  
FORMICA SNAKE LAMP  
1983/1986

derecha / right:  
**BENTWOOD FURNITURE**  
MOBILIARIO BENTWOOD  
1991



**odia las vallas de tela metálica, pero nadie las ve! Lo que ven es una pista de tenis y, claro, una pista de tenis es un símbolo de riqueza. ¿Cómo es posible entonces que se produzca semejante rechazo general de la malla, y sin embargo se haga un uso tan masivo de ella? ¡Una contradicción fascinante!**

Así que tuvo que someterse a una especie de suspensión terapéutica de su moral estética antes de ser capaz de darse cuenta del potencial de lo que sucedía en torno suyo...

**Me pareció que lo que tenía que hacer era conseguir que este material fuera más aceptable. Encontrar las cualidades propias que lo hicieran atractivo. Así que construí el Aparcamiento de Santa Monica Place y lo envolví en una tela metálica. Pero cuando lo hice todo el mundo se puso furioso: no les parecía mal que lo usaras, si era inevitable, pero, ¡utilizarlo de forma intencional! era una provocación. Perdí varios encargos por culpa de la tela metálica. Todo el mundo llegó a pensar que les iba a poner tela metálica en todas partes. Es gracioso cómo la gente no puede resistirse a poner la cola al burro. Cuando me contrataron para el Loyola Law School, el cliente me dijo: nos gusta muchísimo tu trabajo, pero no queremos que utilices tela metálica. Les dije: muy bien, de acuerdo, a mí tampoco me gusta. Así que hice el proyecto del edificio. De pronto, apareció un cuarto de máquinas para el aire acondicionado que tenía que estar al exterior; y para protegerlo querían que pusiésemos una valla de tela metálica a su alrededor. Me pidieron que lo hiciese y les dije: ¡de ninguna manera! Les he prometido que no pondría ninguna tela metálica... La tuvieron que poner ellos: En fin, lo que yo quería es que se dieran cuenta de su estupidez...**

**Tengo un buen amigo que es abogado. Siempre se reía de mis telas metálicas. Hace unos años se compró una casa de seis millones de dólares en las colinas, y tenía algún problema con la cocina, así que me pidió que fuera a echarle un vistazo.**



How can there be such mass denial and then such mass usage? The contradiction was fascinating.

*So you had to go through some kind of therapeutical suspension of your aesthetic morale before being able to realize the potential of what was happening around you...*

I had to make it more acceptable. I wanted to find the inherent qualities that made it beautiful. I made the Santa Monica Place Garage wrapped in chain-link. But when I did that building, everybody got mad: as long as you used it inevitably it was OK, but if you used it intentionally, it was a threat. I was rejected for many works because of my chain-link. Everybody thought I was going to put in chain-link. It is funny how people just cannot resist putting the tail on the donkey. When I was hired for the Loyola Law School, the client said, "We love your work, but we do not want any chain link." I said, "OK, I agree; I don't like it either." I designed the building and there was a mechanical station for air conditioning that had to be put on the surface. To protect it, they wanted to put a chain link fence around it. And they asked me to do it and I said, "No way. I promised you I would not put in chain link." I made them do it themselves: I just wanted them to see how stupid it was that they were saying.

I have a close friend who is a lawyer. He used to laugh at my chain-link. A few years ago, he bought a 6 million dollar house in the Hills and he was having trouble with his kitchen. He asked me to come and look at it. I went and I realized that from the foyer, from the kitchen, from the



SEDE DE PROGRESSIVE CORPORATION  
PROGRESSIVE CORPORATION HEADQUARTERS  
Cleveland, Ohio, Estados Unidos. 1987  
Photo: Tom Bonner

**Cuando fui, me di cuenta de que desde el vestíbulo, desde la cocina, desde el comedor, desde el salón, incluso desde su dormitorio, se veía la pista de tenis. Así que le dije: ¿no te da vergüenza? Me preguntó por qué, y le contesté: bueno, parece que te has convertido a la tela metálica; realmente, debes de amarla con pasión. Me dijo: ¿por qué dices eso?. Bueno, le dije, ¡desde todas y cada una de las habitaciones de tu casa se ve una valla de tela metálica! Mi amigo es una persona muy inteligente, pero me miró y me dijo: ¡Frank, eso es una pista de tenis! Creo que todavía no lo ha cogido.**

Un rasgo distintivo de su trabajo es la experimentación con geometrías oblicuas, y con volúmenes dislocados. ¿Era la gravedad y la coherencia otra de las características de su aprendizaje que tuvo que abandonar para conseguir avanzar?

**He conseguido convencer a Phillip Johnson de la necesidad del retorno a la simplicidad: de hecho, me llamó el otro día y me dijo que ha vuelto a las líneas rectas. ¡Jura que es lo que está de moda! En fin, es como si fuese una vuelta atrás, otra vez... Algo se pone de moda y pasa de moda. En mi caso, creo que después del proyecto de Museo Guggenheim de Bilbao y de la Residencia Lewis, he alcanzado el límite en esa investigación, así que creo que ahora voy a intentar de nuevo el minimalismo: ¡lo creas o no, todavía me gusta el minimalismo!**



dining room, from the living room, from his bedroom, he looked at a tennis court. I said to him, "Aren't you really embarrassed?" And he said, "Why?" And I said, "I have converted you to chain link. You really must love it." And he said, "What do you mean?" I said, "Well, every room in your house looks at a chain link fence." He is a very smart man and he looked at me and said, "That is a tennis court." And he still does not get it.

*A very distinctive quality of your work is the experimentation with oblique geometries, and disjointed volumes. Was gravity and coherence another one of those things that you had to reject from your conventional education in order to move forward?*

I have convinced Philip Johnson to go back to simplicity: he called me the other day and told me that he is back to straight lines. He swears it is the new thing. It is kind of like the backlash again... it goes in fashion and out of fashion. After the Guggenheim Museum in Bilbao and the Lewis House, I feel as if I have reached the limit on that research, and I think I may try minimalism again. I still like minimalism, whether you believe it or not.



**EDIFICIO SEDE DE R.T.D**  
 R.T.D. HEADQUARTERS BUILDING  
 Los Angeles, CA, Estados Unidos. 1991  
 Photo: Hisao Suzuki

Pero, en su caso, ¿era sólo cuestión de moda? ¿No se supone que, como artista, es usted el que dicta la moda?

**No, no era consciente de ello, no lo veía como una moda... Mira, te diré dónde me quedo ahora atrapado. Lo he estado pensando. Si digo que estoy viviendo en el presente, y el presente es un desastre, puede que esté atrapado sin saberlo. Pero ya que puedo hablar de ello, probablemente no sea así...**

Ese es el peligro de su propuesta de vivir permanentemente en el presente; tiene que definir el criterio que construye una distancia crítica para ser capaz de escapar...

**Pero cuando hablo de vivir en el presente me refiero a la situación que uno ha definido. Quizás eso es lo que debería decir para evitar problemas. Sólo construyo a partir de mi propia visión del presente, incluso si el presente está determinado por otros...**

De acuerdo. Entonces, ¿por qué comenzó a jugar con geometrías oblicuas en la Casa Ron Davies?

**El cambio desde lo ortogonal a lo perspectivo lo provocó Ron Davis, porque en aquel tiempo él estaba experimentando con la perspectiva en sus cuadros. Me chocaba la idea de que Ron pudiese dibujar estas perspectivas, pero no pudiese construir-las; no podía convertirlas en objetos tridimensionales.**

*But in your case, was it only fashion? As an artist, weren't you supposed to be dictating fashion?*

I was not conscious of it. No, I did not see it as a fashion... I will tell you where I get caught now. I have been thinking about it. If I say that I am living in the present, and the present is a mess, I may get caught in it unknowingly. But since I am talking about it, I probably will not.

*That is the danger of your statement of living permanently in the present; you have to define the criteria that construct a critical distance to be able to escape.*

But I mean living in the present as defined by yourself, you know. Maybe that is what I should say to avoid trouble: I only construct on my own view of the present, even if the present is determined by others.

*OK. So, why did you started playing with oblique geometries in the Ron Davies House?*

The shift from orthogonal to perspectival came from Ron Davis because he was doing paintings that were about perspectival constructions. I was fascinated by the fact that he could draw but he could not make them; he could not turn them into three-dimensional objects.





en esta página / on this page:  
**ESCALURA MONUMENTAL EN LA VILLA OLÍMPICA**  
 OLYMPIC VILLAGE MONUMENTAL SCULPTURE  
 Barcelona, Spain. 1989/1992  
 Photo: Hisao Suzuki

en la página de la derecha / on the right page:  
**RESTAURANTE FISH DANCE**  
 FISH DANCE RESTAURANT  
 Kobe, Japan. 1986/1987  
 Photos: Michael Webb

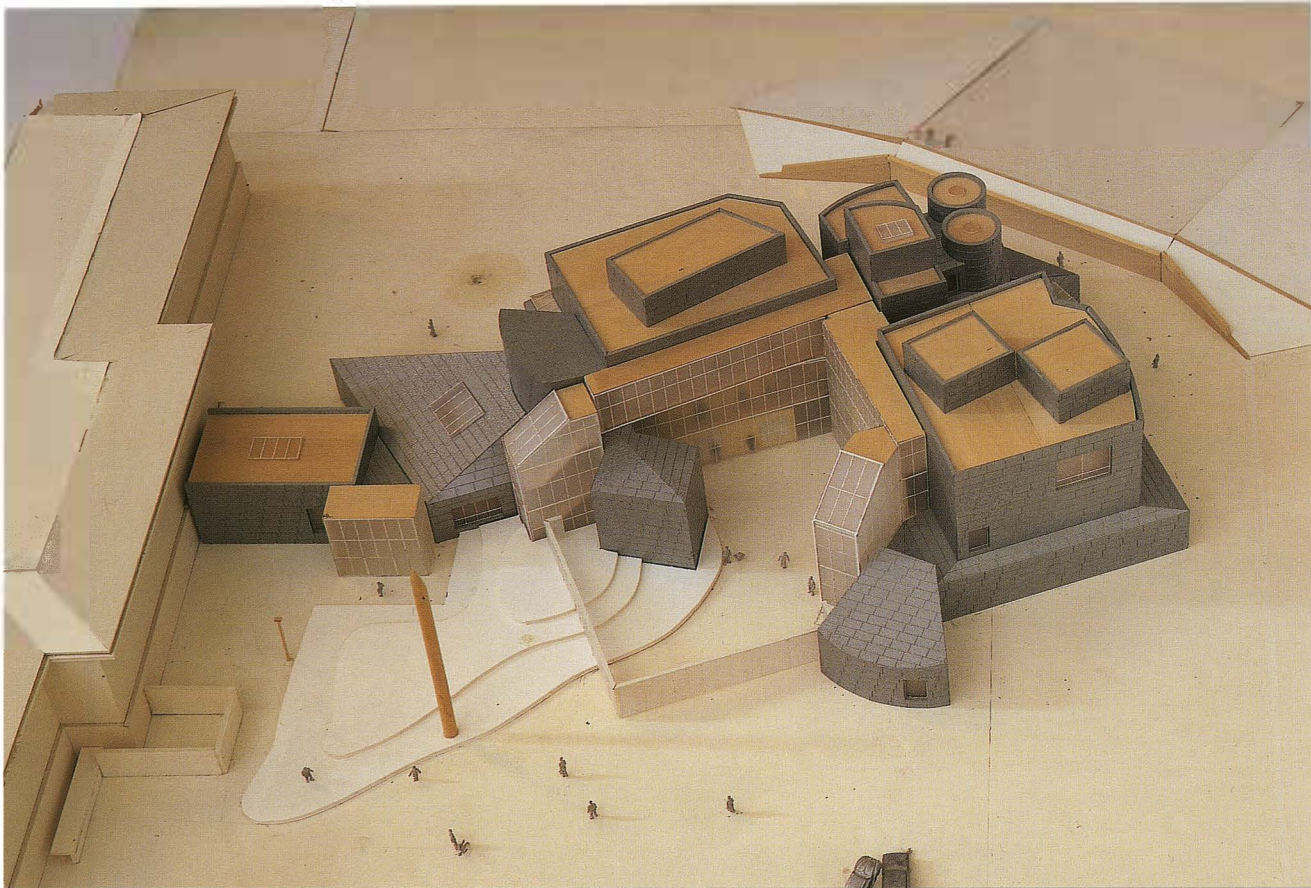
**Decidí utilizar la casa para enseñarle cómo hacerlo, pero no lo conseguí... Elegí una habitación y tracé puntos de fuga en la pared con una pluma, y luego cogí unas cuerdas y las fijé en esos puntos, extendiéndolas hasta la maqueta del solar, que estaba en el centro de la habitación. Cuando yo movía los puntos de fuga, él hacía extraños dibujos en el espacio. Estaba relacionado con la forma en la que utilizaba la línea en sus dibujos, y yo pensé que le sería fácil entenderlo, pero nunca lo entendió. Uno podía ver esos maravillosos espacios tridimensionales hechos con cuerdas suspendidos sobre la maqueta, y se podía ver cómo iban a funcionar, y se podían manipular para que encajara la escultura o el terreno, moviendo las cuerdas hasta que las formas se encontraran a gusto en dicho terreno. Así es como hicimos este proyecto... El lugar era hermosísimo y tenía una gran vista del océano. El volumen fue resultante del acuerdo entre las vistas desde fuera y las vistas desde el interior. Quería que la cubierta fuera paralela a la inclinación de la ladera, para de esa manera poder tener vistas por encima de la casa. La cubierta también se inclinaba en este eje hacia el camino de entrada; viniendo desde la calle la cubierta te daba la bienvenida a la casa, y esta sensación se mantenía a medida que la ibas rodeando, y el perfil de la cubierta se iba abriendo suavemente. Fue muy interesante, y desde luego tardé mucho en conseguir que esta pieza se hiciera con el control absoluto del lugar. También tuvimos que orquestar la secuencia de acceso a través de experimentos de este tipo. Podías ver cómo todo encajaba.**

I decided to use the house to teach him how to do it, but I did not succeed... I took a room and I put vanishing points on the wall with a pen and then I took strings and pinned them down to the site model, in the centre of the room. When I moved the vanishing points, he made strange drawings in space. It related to his line work in his drawings, and I thought he would get it, but he never got it. And you could see these beautiful 3 dimensional string spaces suspended above the model and you could see how they would work and you could manipulate them to fit the sculpture or the terrain by shifting the strings around until the shapes felt comfortable on the terrain. That is how we did the project. The site was beautiful and had a great view of the ocean. The container resulted from a negotiation between the views from outside and the views from inside. I wanted the roof to go up parallel to the hills, so that you could look up over the house. The roof was also tilted on this axis towards the driveway; you came up the driveway and the tilted roof was welcoming... As you drove around, the profile slowly opened up, so as you drove around the site, the roof became a welcoming signal to the house. It was very interesting and I spent a lot of time to have the piece taking complete control of the site. We also had to orchestrate the entry sequence through these experiments. You could see it click.









Suena como si de un ordenador primitivo se tratara. Así que todas estas deformaciones del orden ortogonal constructivo provienen de un planteamiento puramente fenomenológico. Usted estaba interesado en cómo las cosas se perciben o se experimentan, más que en las cualidades estructurales intrínsecas del espacio oblicuo. Sin embargo, el trabajo posterior sigue explotando lo oblicuo sin un planteamiento tan metodológico. Parece tratarse de un recurso reiterativo en su trabajo.

**Comencé a manejarlo porque estaba interesado en las pinturas de Ron Davis, pero siempre hay razones más complejas para todo; las cosas nunca son tan fáciles. Pero siempre que descubro algo, intento sacarle jugo. Sin embargo, no siempre lo hago de forma tan organizada como en la Casa Davis. En realidad, no hubiera necesitado poner los cables. Lo hice sólo para que él entendiera lo que yo estaba haciendo.**

En todo caso, parece ser que usted siempre trabaja con maquetas a una escala bastante grande, donde se obtiene una percepción semejante a la del objeto real. He oído que siempre observa estas maquetas colocándolas al nivel de la vista, y que se mueve alrededor corrigiendo los ángulos, casi como un arquitecto del Renacimiento, ¿es eso cierto?

**Sí, es verdad. Es una de las etapas más importantes de mi forma de trabajar. Si tuviera que decir cuál es la contribución más importante que he hecho a la práctica de la arquitectura, diría que es el conseguir la coordinación entre la mano y el ojo. Todo esto significa que he acabado por volverme muy hábil en llevar a cabo la construcción de la imagen o de la forma que estoy buscando. Yo creo que ésta es mi mayor habilidad como**

*It sounds like a primitive computer. So, all of these deformations of the orthogonal constructive order come from a purely phenomenological approach. You were interested in how things are perceived or experienced, rather than in the intrinsic structural qualities of the oblique space. However, the work that follows continues to exploit obliqueness without such a methodological approach. But it appears to be a recurrent argument in your work...*

I started to do this because I became interested in Ron Davis paintings, but I always have more complex reasons for everything; it is not always that simple. But once I discover something, I always try to make something more out of it. However, it is never as organized as in the [Ron Davis House](#). In fact, I did not need to do the wires. I only did them for him to understand what I was doing.

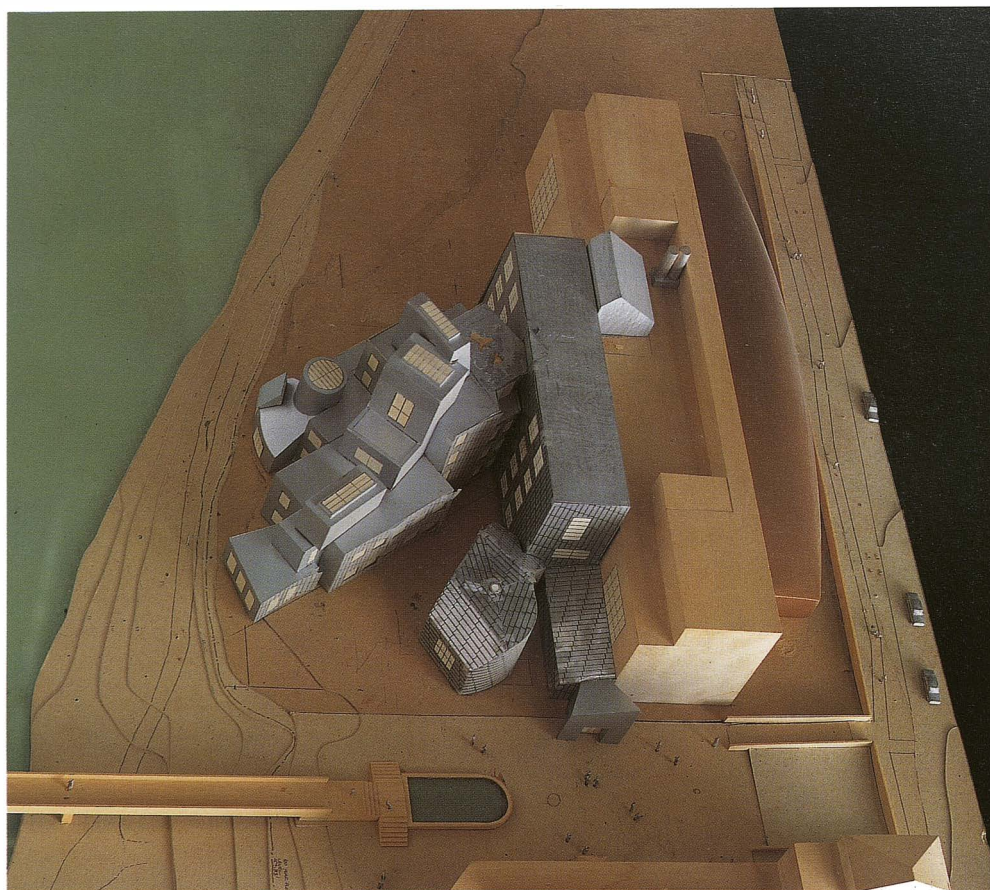
*However, it looks as if you always work through large-scale models, where you can approximate the perceptions of the real object. I have heard that you always look at these models by placing them at eye level and move around them to correct the angles, almost as a Renaissance architect. Is that true?*

Yes, it is true. It is one of the most important parts of my method. If I had to say what is my biggest contribution to the practice of architecture, I would say that it is the achievement of hand-to-eye coordination. This means that I have become very good at implementing the construction of an image or a form I am looking for. I think that is my best skill as an architect. I am able to transfer a sketch into a model into the building.



en la página de la izquierda / on the left page:  
**CENTRO PARA ARTES VISUALES  
DE LA UNIVERSIDAD DE TOLEDO**  
UNIVERSITY OF TOLEDO CENTER  
FOR THE VISUAL ARTS  
Toledo, Ohio, Estados Unidos. 1990/1992

en esta página / on this page:  
**EDIFICIO DE LABORATORIOS  
DE LA UNIVERSIDAD DE IOWA**  
IOWA UNIVERSITY  
LABORATORIES BUILDING  
Iowa City, Iowa, Estados Unidos. 1987/1993



**arquitecto. Soy capaz de transformar un boceto en una maqueta y en un edificio. Por ejemplo, los primeros croquis de Michael Graves son fabulosos, pero después, una vez construido el edificio, nunca consigue ser tan maravilloso como sus dibujos. Rossi es más capaz que Graves, pero sin embargo aún no nos consigue transmitir esa energía que hay en sus dibujos... Yo procuro atender sobre todo al edificio, los dibujos no son importantes para mí; son sólo escalones. ¡Ni siquiera parecen edificios! Pero gracias a ellos sé cual es el paso siguiente a dar.**

Hay otro rasgo en este proyecto de la Casa Davis que es común a muchos otros, el uso de *contenedores* en gran parte de su obra... Parece como si para usted la más importante cualidad de la arquitectura estuviese en la superficie, el cerramiento en vez de la construcción en sí misma. En la mayoría de sus edificios el esfuerzo se centra en la forma del cerramiento.

**Sí, esto tiene que ver con lo que antes comentaba. Para mí la principal característica que distingue a la arquitectura de otras prácticas es el hecho de que encierra espacio. Quizá es por eso por lo que tiendo a concentrarme en la manipulación de la superficie envolvente, porque creo que esto es lo que marca la diferencia entre la arquitectura y la pintura o la escultura.**

Hay otra razón por la que me interesa la Casa Davis: el hecho de que todo el edificio fuese chapado con un solo material: acero ondulado.

**Estaba interesado en la unicidad: una idea única debía ser la protagonista. Por ejemplo, en arquitectura, la cubierta, en**

For example, Michael Graves' first drawings are beautiful, but he can never make a building that is as beautiful as the drawing. Rossi can do it better than Michael, but he still does not achieve the energy of his drawings. I always focus on the building; the drawings are not important to me; they are just stepping stones. And they do not even look like buildings, but I know what they are telling me to do next.

*There is another quality in the Davis House that is common to many others, and that it is the container-like nature of most of your work. It is as if the most important quality of architecture for you was the surface, the enclosure instead of the construction itself. In most of your buildings the effort is put in the shape of the enclosure.*

This has to do with what I was saying before. For me the most distinctive quality of architecture with respect to other practices is the fact that it encloses space. That is perhaps why I tend to concentrate on the manipulation of the enveloping surface: it is for me what distinguishes architecture from painting or sculpture.

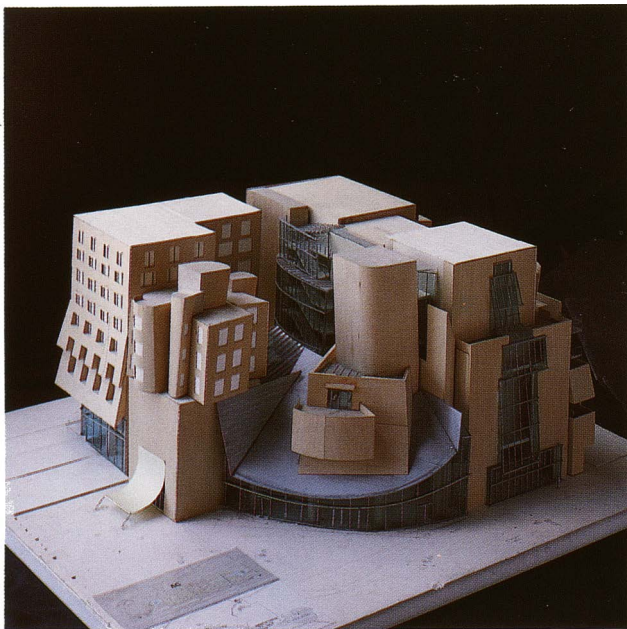
*I am interested in the Ron Davis House for another reason: the fact that the building was entirely clad with one single material: corrugated steel.*

I was interested in the oneness, the one idea being the strength. In architecture, the roof is traditionally made of a different material than the



en esta página / on this page:  
**CENTRO AMERICANO EN PARÍS**  
AMERICAN CENTER IN PARIS  
Paris, Francia. 1988/1994

en la página de la derecha / on the right page:  
**AUDITORIO WALT DISNEY**  
WALT DISNEY CONCERT HALL  
**maqueta preliminar / preliminary model**  
Los Angeles, California, Estados Unidos. 1989  
Photos: Hisao Suzuki



**general suele ser de material distinto al del cerramiento. Pero al utilizar metal, puedes usar el mismo material en todas partes... y se pretendía que este edificio fuera un único espacio adaptado al terreno. Si hubiese usado yesos para los muros y asfalto en la cubierta el aspecto del edificio hubiera cambiado radicalmente. También queríamos que fuera barato...**

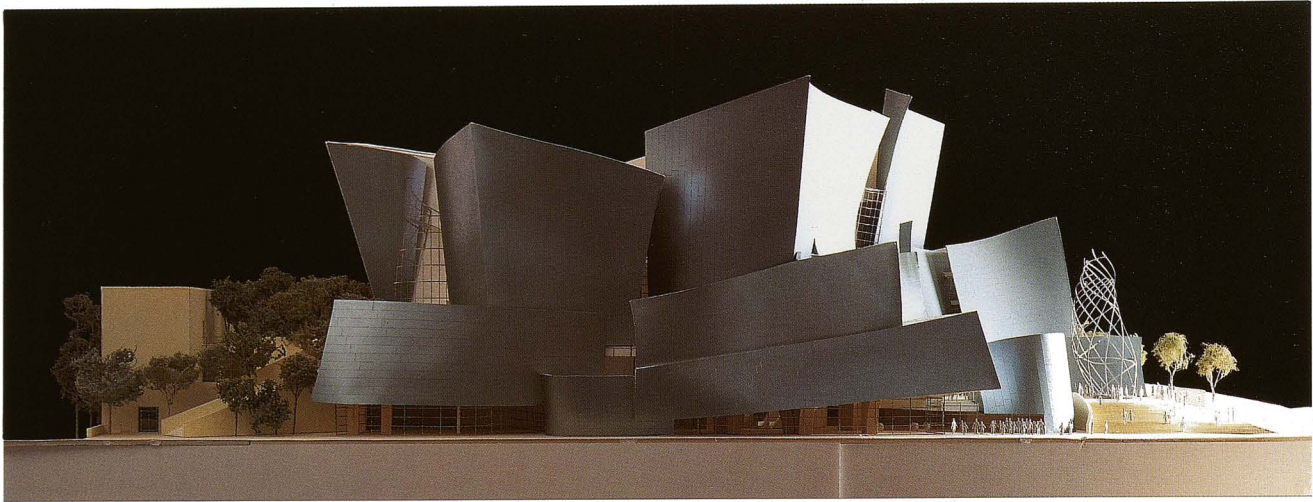
La razón por la que estoy interesado en esta idea de la unicidad es por que pienso que es un rasgo común en gran parte de su trabajo, por ejemplo, en el [Mobiliario de Cartón Easy Edges](#), en el [Gemini GEL](#), en la [Residencia Spiller](#), el [Toledo Arts Centre](#), el [Pabellón de Vitra](#), el [Mobiliario de Bentwood](#), los [Laboratorios en Connecticut](#), la [Residencia Lewis](#), el [Museo Guggenheim en Bilbao](#)... Se podría interpretar su utilización del *balloon frame* como una referencia a una especie de *filum* material californiano que dota de una fuerte coherencia a su trabajo... Esta tendencia parece contradecir otra tendencia hacia la fragmentación y el *collage*, frecuentemente subrayada por los críticos. Pero creo que esto no es totalmente cierto, y que si hay algo que le hace diferente de otros arquitectos de California, que en apariencia se le asemejan, es precisamente esta fuerte tendencia hacia la unicidad, y que tiene en estos proyectos su expresión más clara...

**Sí, nunca he entendido por qué los críticos han calificado mi trabajo como fragmentario. Pero, por otra parte, yo siempre he mirado con curiosidad a los periodistas. Soy de la opinión de que si oyes a diez personas decir lo mismo de ti, entonces quizás debas pararte a pensarlo; incluso si no ha sido algo deliberado:**

walls. But if you use metal, you can use the same material everywhere, and this building was about one volume of space adapted to the site. If I had use plaster for the walls and asphalt for the roof, it would have looked very different. It also had to be cheap.

*The reason why I am interested in this oneness is because I think it is something that appears very often in your work, for example, in the Easy Edges cardboard furniture, in the Gemini GEL, Spiller House, Toledo Arts Centre, Vitra Pavilion, Bentwood Furniture, Laboratories in Connecticut, Lewis Residence, Guggenheim Museum in Bilbao... One could even interpret your use of the balloon frame as a kind of Californian material filum, a strong force of coherence in your work. This tendency seems to contradict another tendency in your work towards fragmentation and collage, most frequently highlighted by the critics. But I think that is not entirely true, and that if there is something that differentiates your work from other, superficially similar Californian architects, it is precisely the presence or very strong tendencies to oneness in the work, of which these projects are the most clear expression.*

I have never understood why the critics have classified my work as fragmentary. But I have always looked at journalists as a sort of curiosity. I am of the opinion that if you hear the same thing about yourself from 10 people, then maybe you should look at it, even though it was not intentional; they cannot be all wrong, there must be something that is giving



**no es posible que todos estén equivocados; hay algo que les dá esas señales. Por eso en general no los rebato. Sin embargo, en una ocasión discutí con Derrida sobre ello. Me pareció que sus comentarios tenían un foco diferente; no me sentí en absoluto identificado con la descripción que él hizo...**

Se refiere a aquella ocasión en que fue incluido en el grupo de los llamados De-constructivistas. ¿Es con el concepto de diferencia con lo que usted no puede identificarse?

**En absoluto. Y no creo que tampoco Peter Eisenman supiese de que estábamos hablando. Porque él hablaba de cosas distintas. Escuché a Derrida y a Peter hablando y parecía que hablaban de temas completamente diferentes. No sé lo que Kipnis opina de todo esto. Nunca pensé que yo formara parte de esto. Era gracioso estar en esa exposición. Las dos maquetas que estaban en esa exposición eran las de mi casa y las de la Residencia Familiar y yo entendía que si decías deconstruido y veías uno de estos edificios era evidente: la palabra suena como la imagen. Pregunté a Philip Johnson si él pensaba de verdad que yo pertenecía a este movimiento y me dijo que no. El sólo eligió las maquetas, y las imágenes eligieron a la persona.**

Sin embargo, no puede negar que en su trabajo hay una gran cantidad de esfuerzo empleado en construir diferencias, en evitar un orden coherente

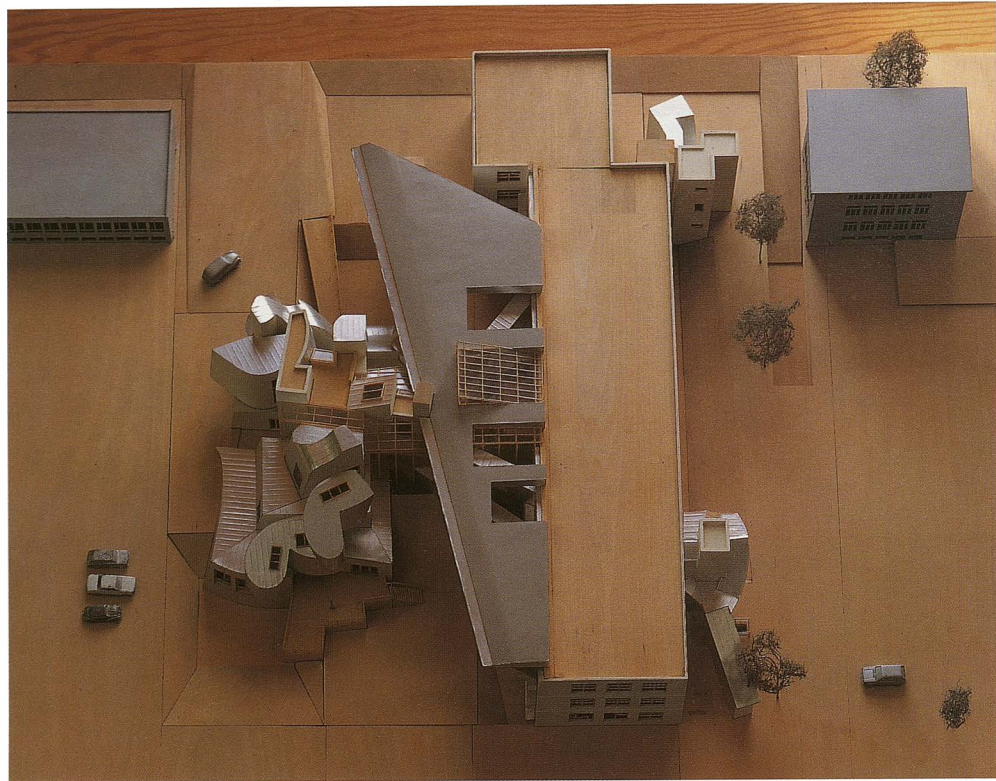
them signals. That is why I never challenged it. However, I talked to Derrida about it once. I thought that his stuff had a different focus; I did not feel within the picture he was describing.

*You are referring specifically to your inclusion amongst the so-called De-constructivists. Is the concept of difference what you cannot relate to?*

Not really. And I do not think Peter Eisenman knew what we was talking about either. Because he was saying different things. I heard Derrida and Peter talking, and it was as if they were talking about different subjects. I do not know how Kipnis feels about it. I never thought that I was a part of it. It was funny being in that show. The two models they showed were my house and the Familian House and I could see that if you say deconstruct and you look at those two buildings, it's almost matter of fact: the word sounds like the image. I asked Philip Johnson if he really believed that I belonged there and he said he did not. He just picked the models, and the image picked the man.

*However, you cannot deny that there is also an enormous amount of effort put into the construction of differences, into the avoidance of a coherent order*





NUEVA SEDE CENTRAL DE VITRA  
 NEW HEADQUARTERS FOR VITRA INTERNATIONAL  
 Basilea, Suiza. 1988/1994  
 Photo: Hisao Suzuki

dentro del edificio. Si vemos su casa o las casas que hizo en Venice Beach, hay también un intento de romper el orden del movimiento moderno, el tipo de orden productivo que estaba presente en el trabajo de Ellwood o de Eames, donde hay un sistema que ordena todo.

**Quando empecé a diseñar mi casa fantaseé con la idea de hacer cada ventana como si hubiera sido diseñada por un arquitecto diferente: una como Mackintosh, otra como Rossi, otra como Corbu... ¡Me gustaba la idea de que la casa acabara convirtiéndose en una mini-ciudad! Pensaba que yo podía ser tres arquitectos al mismo tiempo; pero, por supuesto, fracasé: todas parecen ser de la misma familia, de la misma mano. No es posible escapar... Puedo conscientemente intentar que las cosas sean distintas, pero no serán tan acertadas como si me atengo a mi proceso natural. Es entonces cuando me quedo atascado.**

Pero entonces, ¿por qué intentarlo?

**Era el Monte Everest. Era un reto intentar esos rompecabezas de cosas. Me interesaba encontrar un lenguaje urbano para mi trabajo, sobre todo después de hacer el Estudio Danzinger. No tenía otros proyectos, así que utilizaba los proyectos pequeños que tenía para experimentar con ideas sobre la escala urbana. También me interesaban las naturalezas muertas de Morandi, ¡parecían maquetas de ciudades! Parecían tener afinidad con la arquitectura. Y Rossi también estaba trabajando sobre ellas en esos momentos... Fue entonces cuando diseñé la Casa Smith, en principio, una ampliación a la Casa Steeves, uno de mis primeros proyectos. Estaba obsesionado con romper el orden coherente de mis primeros trabajos, fundamentalmente basados en la continuidad espacial de la arquitectura de**

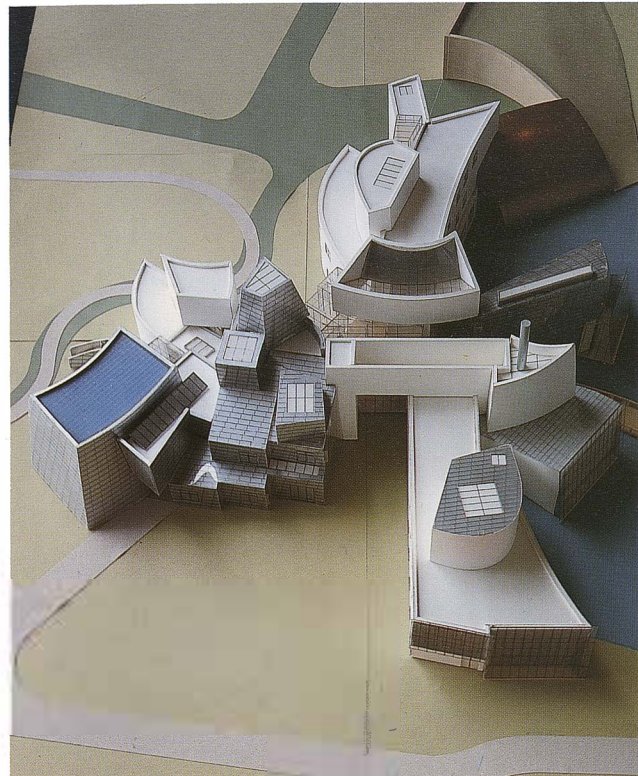
*within the building. If you look at your house or at the houses you did in Venice Beach, there is also an attempt to break down the modernist order, the kind of productive order that was present in the work of Ellwood or Eames, where there is one system that makes everything.*

When I started designing my house, I had the fantasy of making every window as if it had been designed by a different architect, one like Mackintosh, one like Rossi, one like Corbu ... I was interested in the idea that the house could become a mini-city. I thought that I could be three different architects at the same time, but of course, I failed: they all look like they are from the same family, the same hand. You cannot escape. I can consciously try to make things different, but it will not be as good as if I do it by my normal process. That is when I get stuck.

*But why do you even try?*

It was Mount Everest. It was a challenge to try these puzzles of things. I was interested in finding an urban language for the work, after my test in the Danzinger Studio. I did not have projects to do, so I used the small projects I had to experiment with urban-scale ideas. I was also interested in the still-life paintings of Morandi, which looked to me as if they were models of cities. They seemed to have an affinity to the architecture that Rossi was playing with at the time ... This is the time when I designed the Smith House, an intended extension to the Steeves House, one of my early projects. I was obsessed with the idea of breaking the coherent order of my early work, largely based on the spatial continuity of Frank Lloyd Wright's work. I broke the house into cells, and each one of them was supposed to appear as an independent entity, as if it was a little village. However, now that I think about it, there was

CENTRO DE COMUNICACIÓN Y TECNOLOGÍA EMR  
EMR COMMUNICATION AND TECHNOLOGY CENTER  
Bad Oeynhausen, Alemania. 1992/1995  
Photo: Hisao Suzuki



**Frank Lloyd Wright. Dividí la casa en células. Se suponía que cada una de ellas debía de aparecer como una entidad independiente, como si se tratase de una pequeña ciudad. Sin embargo, ahora que lo pienso, dentro de estas construcciones fragmentadas siempre existía una continuidad espacial y visual. Exploré todas estas ideas de la micro-ciudad en la Loyola Law School, y en la Residencia Wosk. En este caso, la forma de encontrar esas diferencias fué utilizando los requerimientos funcionales del cliente. No creo que pensarán encontrar sus peticiones transformadas en formas tan extravagantes, pero creo que después de todo les gustó. Hubo bastantes más experimentos: la Casa Winton, la Casa para un Cineasta...**

**Quizá fue en la Casa Norton, en Venice Beach, donde estas ideas de fragmentación y relaciones urbanas alcanzaron su máxima expresión. En este caso, no pude inventar un nuevo lenguaje: literalmente tomé prestados trozos del paisaje urbano que había alrededor, formas y materiales, para establecer relaciones con la ciudad. Visualmente era satisfactorio; resultaba convincente, pero también pensaba que era una concesión. No me gustó. Era el experimento opuesto al Estudio Danzinger, un ejercicio de extroversión, pero no consideré que hubiese ganado la partida.**

¿Piensa que su trabajo es contextual?

**Sí, pero me doy cuenta de que no todo el mundo piensa lo mismo. Lo cierto es que pienso de forma muy contextual. Por ejemplo, en Francia los edificios se construyen a la manera clásica, con una entrada, un *crochiere*, o lo que sea, y una cubierta que es entera. Pero eso no quiere decir necesariamente que sean contextuales: hay muchos edificios en París que se separan de los extremos; no están completos, les falta una pieza.**

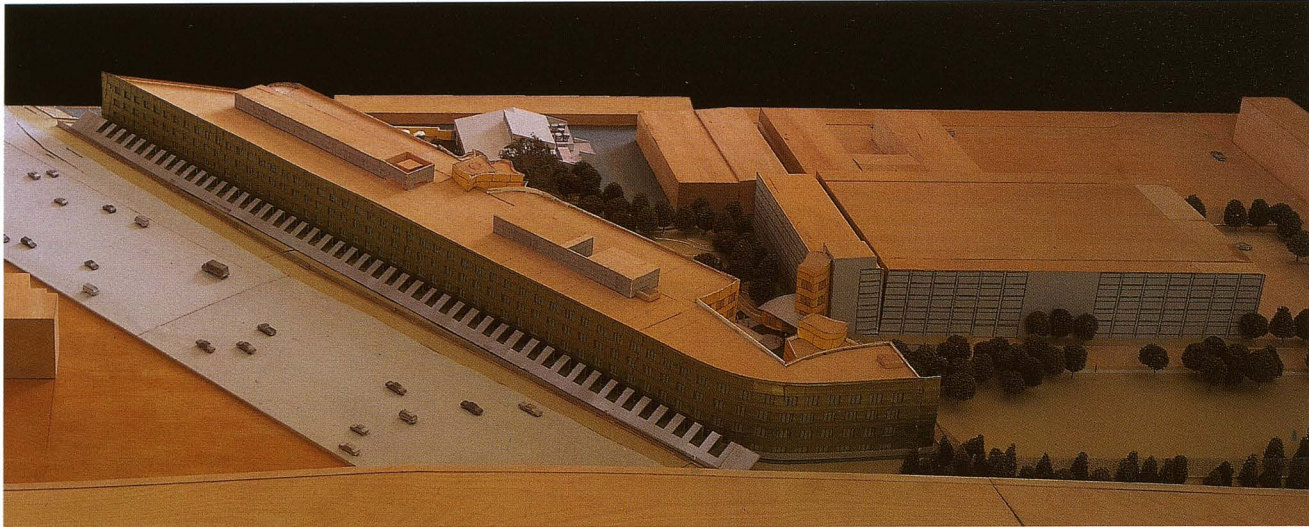
always a spatial and visual continuity inside these fragmented constructions. I explored these ideas of the mini-city in the Loyola Law School, and in the Wosk Residence. There, I was looking for differentiation by using the functional requirements of the client. I think they did not expect to see their request transformed into such extravagant forms, but I think that they liked it after all. There were more of these experiments: the Winton House, the House for a Film-maker...

Perhaps it was in the Norton House in Venice Beach where these ideas of fragmentation and urban relationship reached their maximum expression. There, I could not invent a new language: I literally used pieces of the neighbouring fabric, forms and materials, to establish relations with the city. Visually, it was satisfying; it was convincing, but I felt that it was also a compromise. I was not happy with it. It was the opposite experiment to the Danzinger Studio, an extroverted exercise, but I did not consider that I had won the game yet.

*Do you think that your work is contextual?*

Yes, but I realize people don't see that. I think very contextually. For instance, in France they look at the buildings in the classical sense, with an entrance, with a *crochiere*, or whatever, and a roof that's complete. But that does not mean that they are necessarily contextual: many buildings in Paris are cut off from the ends, they are not complete, there is a piece missing. But nobody sees it, they only see what they expect to see. If my work is surprising to some people, it is because I try to avoid





**Pero nadie se da cuenta, sólo ven lo que esperan ver... Si mi trabajo sorprende a cierta gente es porque intento evitar tener ideas preconcebidas y contruir sobre la realidad de las cosas. No es que sea muy imaginativo, sino muy realista. Intento evitar los prejuicios, dejar que mi imaginación vague libremente...**

**Cuando te enfrentas a un solar en el que ya existe una composición de edificios determinada, tienes dos opciones: o bien haces que tanto tu edificio como el contexto mejoren, o construyes un edificio excluyente y diferenciado. Yo siempre elijo la primera, aunque cuando veas el edificio no lo parezca. Pero no soy nunca irrespetuoso con el contexto. Mi edificio debe ser un elemento importante, pero también intento que tenga una relación contextual, ser incluyente en vez de excluyente. También en ciertos casos es culpa de las publicaciones: algunas veces ves las fotos de un edificio, y no te haces idea de la totalidad, especialmente si es un proyecto construido en Europa. Las revistas de arquitectura no suelen enseñar los proyectos en su contexto, sino más bien como si se tratara de esculturas. Es irónico que las revistas europeas no enseñen las razones contextuales que conforman un proyecto... En cualquier caso, si el público reacciona positivamente, entonces parece singular y lleno de carácter, y me dan la enhorabuena. Pero si reaccionan negativamente, entonces es una falta de respeto y una afrenta.**

¿En que sentido es contextual el proyecto del Museo Guggenheim de Bilbao?

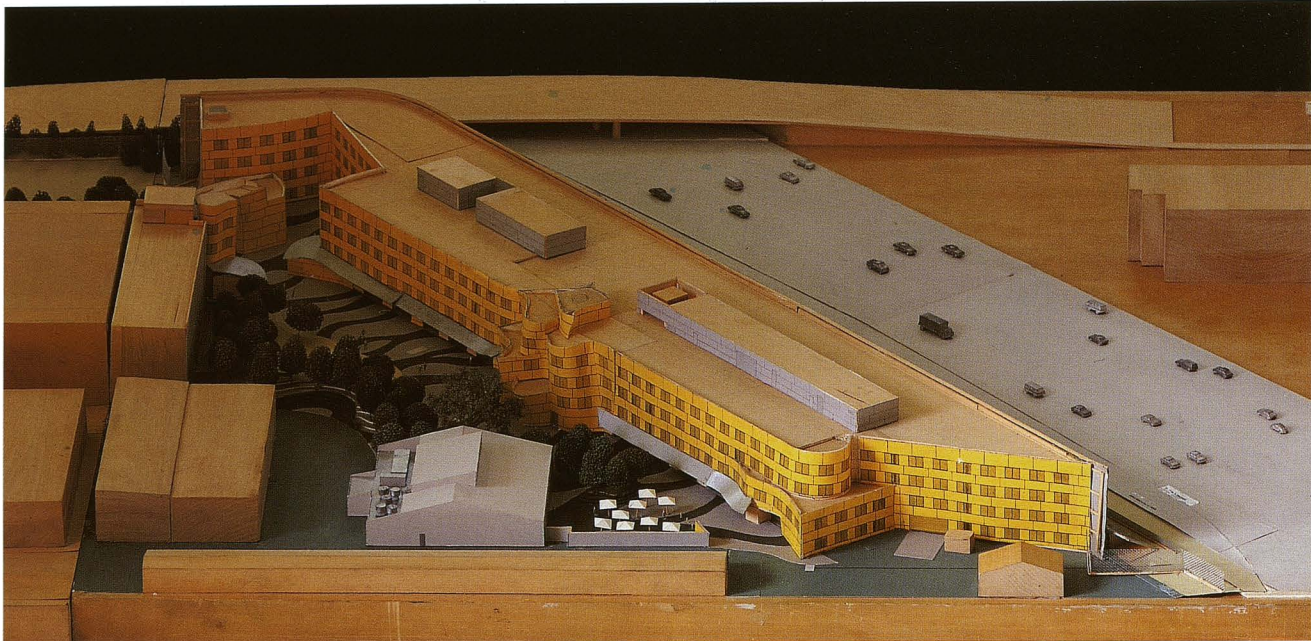
**El de Bilbao es un proyecto muy contextual, pero no en el sentido convencional. Es como si se tratara de un movimiento de Jiu-jitsu: intentar utilizar la energía de la ciudad a nuestro favor, para producir algo nuevo. Espero que cuando la gente vea el edificio terminado se dé cuenta que he trabajado con el contexto. Creo que Bilbao es una ciudad industrial muy dura, con un río y un paisaje, verde, fantástico. El solar está en una curva maravillosa sobre el río. La ciudad se sitúa sobre el solar.... El problema de este edificio es la articulación de la**

these preconceptions and build on the reality of things. It is not that I am very imaginative, but very realistic. I try to avoid prejudices, to let my imagination be freer...

When you come to a site and there is a given composition of buildings in sight, you can either make the context and your building better, or you can make your building exclusive and separate. I always choose the first. But when you see my buildings you might think otherwise. But I am never deferential to the context. It has to be a strong statement, but I also like to create a contextual relationship, to be inclusive rather than exclusive. Sometimes it is also a problem of the publications: sometimes you see pictures of a building, and you cannot understand the whole, especially if it is a European project. Architectural magazines do not present projects in the context, but like sculptures. It is ironic that European magazines do not show the contextual argument behind the projects: if the public reacts positively, then it looks idiosyncratic and strong, and I get credit. But if they react negatively, it becomes a disrespectful affront.

*What do you think is contextual in the Guggenheim Museum in Bilbao?*

Bilbao is a very contextual project, but not in a conventional manner. It is like a Jiu-jitsu move: trying to use the energies of the city to your advantage, to produce something new. I hope that when people see the finished building, they will realize that I am dealing with the context. I think Bilbao is a very tough industrial city, with the river and the wonderful green. The site has a beautiful bend over the river. The city is above the site. The problem of this building is to articulate the city with the river, to bring the city across the road and then wrap it down to the river. The ramp is already there, but maybe that is not the most distinctive quality of the building. However, it's pretty good, you can see it; damn strong...



ciudad con el río, hacer que la ciudad cruce la carretera y se doble descendiendo hacia el río. La rampa está ya construida, aunque quizá no sea éste el rasgo esencial del edificio. Sin embargo, ya lo ves, es bastante bueno; bastante fuerte... Todo el proyecto comenzó con la localización. En realidad, mi primera decisión fue elegir el solar.

Cuando se pusieron en contacto conmigo por primera vez para hablar del proyecto del **Museo Guggenheim en Bilbao**, la idea original era rehabilitar el edificio de la Alhóndiga. En seguida se hizo evidente que si se quería realmente hacer algo se tenía que tirar abajo por completo la cubierta y la estructura; así que el edificio existente sólo se manifestaría como cáscara del nuevo proyecto. No era una idea muy buena, y así lo entendieron quienes estaban intentando reutilizar el edificio. La única manera de conservar este edificio es utilizarlo tal cual es al interior, sin tener que quitarle la cubierta, ni deshacerse de su estructura. Les dije a las autoridades que si éste era el único solar donde poder construir el Museo, mejor derribar el edificio y construir uno nuevo. Pero también recomendé que, dada su importancia urbana y la belleza de su arquitectura, deberían convertirlo en un hotel, para que así al rehabilitarlo pudiesen conservar la estructura existente. Mi recomendación era que construyéramos el Museo en otro lugar.

Recuerdo que estábamos cenando con todas las autoridades y con los promotores, y que, después de mi sugerencia, todo el mundo se quedó muy callado... Se quedaron en estado de *shock*. Justo después de cenar, todo el mundo desapareció... Yo pensé que me iban a echar... Después, me fui al hotel con el director del Guggenheim y parte de la gente del gobierno vasco. Seguimos hablando y entonces me preguntaron: bueno, ¿dónde te parecería bien colocarlo?. Cerca del río, les dije; ya que les había estado escuchando decir durante todo el día que el río y sus márgenes estaban siendo rehabilitados.

A la mañana siguiente, subí a las colinas que hay más allá del río y escogí el solar del proyecto. Me gustaba ese sitio

The whole project started over the site. Actually, my first decision was to propose the site.

When I was first contacted in respect to the project for the Guggenheim Museum in Bilbao, the original intent was to refurbish the Alhondiga Building. It became evident very soon that if you wanted to do anything, you would have to remove the roof and the structure entirely, and the existing building would remain as a shell of the new construction. It was not a very good idea, and the forces that were trying to preserve the building understood it. The only way to preserve this building is to use it as it is inside without taking the roof off, without detaching it from its internal structure. I told the authorities that if this is the only site for the Museum, they should tear this building down and build a new building. But I recommended that because of its urban importance and the beauty of its architecture, they should convert it into a hotel, so that the refurbishment would preserve the existing structure. My advice was to move the Museum somewhere else.

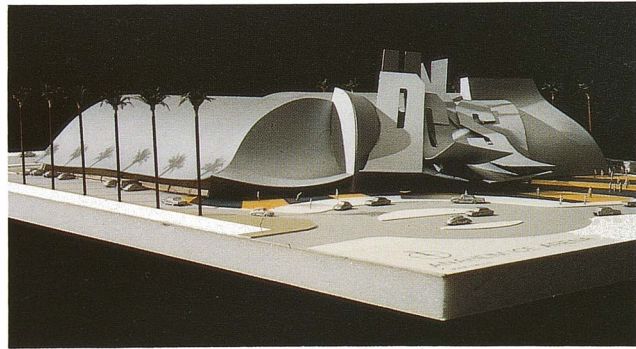
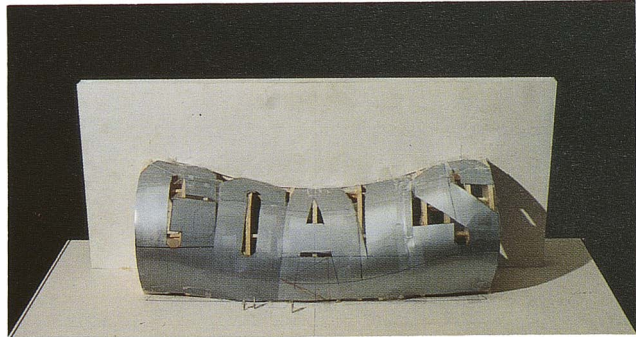
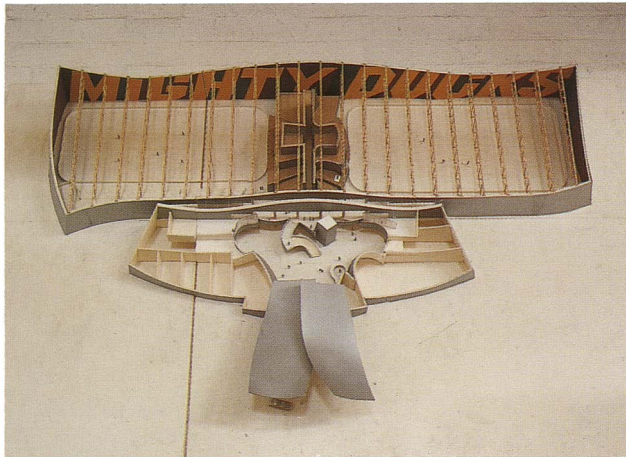
I was having dinner with all the authorities and promoters, and after my recommendation, the dinner became very quiet... They were in shock. Soon after dinner, everybody disappeared; and I thought that I was going to be kicked out. After dinner, I went to the hotel with the head of the Guggenheim and some people from the local government, and we talked and they asked: "Well, where would you pick?" "By the river," I said, because they had been telling me all day that the river is being redeveloped.

The next morning, I went up to the hills across the river and picked the site of the project. I liked the site because it went under the bridge.



**PISTA DE PATINAJE SOBRE HIELO DE ANAHEIM**  
 ANAHEIM COMMUNITY ICE CENTER  
 Anaheim, California, Estados Unidos. 1993/1995  
 en esta página / on this page:  
**maquetas preliminares** / preliminary models  
 Photos: Hisao Suzuki (below) and Joshua White (right)

en la página de la derecha / on the right page:  
**vista de la obra en construcción. Julio 1995**  
 view of the work under construction. July 1995  
 Photo: Hisao Suzuki



**porque estaba debajo del puente... Los concejales me dijeron que querían que se viera el edificio desde el Ayuntamiento, así que me pidieron una torre. Pero eso fue ya una vez que habían aceptado el nuevo emplazamiento.**

Y luego el concurso se realizó sobre este emplazamiento, así que fue usted el que realmente decidió el solar del concurso...

**Sí, es cierto. Está cerca de la Escuela de Bellas Artes, y al principio pensamos que podría ser posible una conexión... Incluso empecé a hacer algunos croquis, que cuando los veo ahora me doy cuenta de lo precisos que eran... Pero esto fue antes de que el concurso se convocara, cuando fui a Bilbao antes que nadie... Tuvimos diez días para terminar el concurso. Hice un esquema del programa y luego empecé a hacer maquetas. Al principio era algo así como un edificio principal con elementos que se adosaban. Intenté crear una entrada a un gran vestíbulo que partiera de la ciudad... Desarrollamos esta primera idea a través de las maquetas: hacíamos una cada día; sacamos fotografías de las maquetas hechas los días 8, 9 y 10 y las presentamos al concurso. Presentamos las tres para enseñarles, más que un producto terminado, la orientación que queríamos seguir. Las fotos que presentamos estaban hechas con una película de alta sensibilidad. Son como cuadros impresionistas. Era la mejor manera de no tener que hacer las cosas demasiado completas, de no tener que dar demasiados detalles...**

Es decir, que básicamente lo que hace es convertir en arquitectura cierto tipo de trazo o grafismo. ¿De dónde cree que surge este trazo?

**No lo sé exactamente. Algunas veces es sólo un gesto, una reacción automática a algunas de las topografías urbanas**

The City said they wanted to see the museum from the City Hall, so they asked for a tower. But that was only after they had accepted the new site.

*And then the competition was for this site, So you actually decided the site of the competition....*

That is correct. It is near the Bellas Artes School, and we started to speculate on a potential connection... I even started doing some sketches, and when I look at them now I can see how precise they were... This was before the launching of the competition, while I was in Bilbao before anybody else... We had 10 days to finish the competition. I made a sketch of the program and then I started to make the models. At the beginning it was more like one main body with some elements attached. I was trying to make an entry to a great hall from the city... We evolve this first idea through models; we made one every day, and we took pictures of the 8, 9 and 10 day models and I submitted them for the competition. We submitted all three to show them the direction we would like to follow, rather than a finished product. The photos we submitted were made with fast film. They are like impressionist paintings. It was a way of moving away from having to make things too complete, from giving too much detail...

*So, what you do basically is to develop some kind of graph or trace into an architecture. Where do you think this graph comes from?*

I do not know precisely. Sometimes it may be a kind of gesture, an automatic reaction to some of the existing urban topographies, an in-





**existentes, me siento inspirado por algo que he visto: un cuadro, por ejemplo... Mis proyectos siempre se desarrollan a través de una sucesión de pruebas con distintas técnicas hasta conseguir transformar un gesto en un edificio... Por ejemplo, en el edificio que estamos terminando ahora en Praga, al principio nos basamos en las fachadas de los edificios existentes; parecían torres que salían del edificio, así que pensamos en darle un carácter similar a nuestro edificio...**

En los bocetos originales, las torres parecen ser más cúbicas... Esto también pasaba en otros proyectos, y luego la geometría se convierte en formas curvas...

**Son velas; soy marinero... Tengo un barco, ¿sabes? Me encanta navegar y me gustan muchísimo esos cuadros holandeses de veleros, pintura holandesa del siglo dieciséis... Cuando navegas, y decides cambiar el curso, la vela está hinchada y entonces la vuelves despacio en la otra dirección. Hay un momento en que estás de cara al viento, el viento viene por ambos lados de la vela. Justo un segundo antes de coger de nuevo el viento en la otra dirección, la vela se riza ligeramente —esto se llama orzar— y entonces se pliega... Es fabuloso; se tiene la sensación del movimiento del barco en este rizo; no lo sé explicar, ni siquiera creo que podría si hiciera una foto.**

¿Es este momento de inestabilidad, cuando la vela se mueve entre dos regímenes diferentes, lo que le interesa?

**Es un momento casi mágico, porque hay un movimiento que es interesante. Me gustan esas imágenes. Cuando hice los primeros croquis para el proyecto de Praga, parecían la figura de una mujer. No era intencionado, sino que fue producto de las circunstancias en que fue dibujado. Fue accidental, pero luego**

spiration from something that I have seen, a painting... My projects always develop through a succession of tests in different media that tend to evolve a gesture into a building... For example, in the building I am doing now in Prague, we started from the facades of the existing buildings: they look like towers coming out of the building, so we thought that our building will have similar spirit.

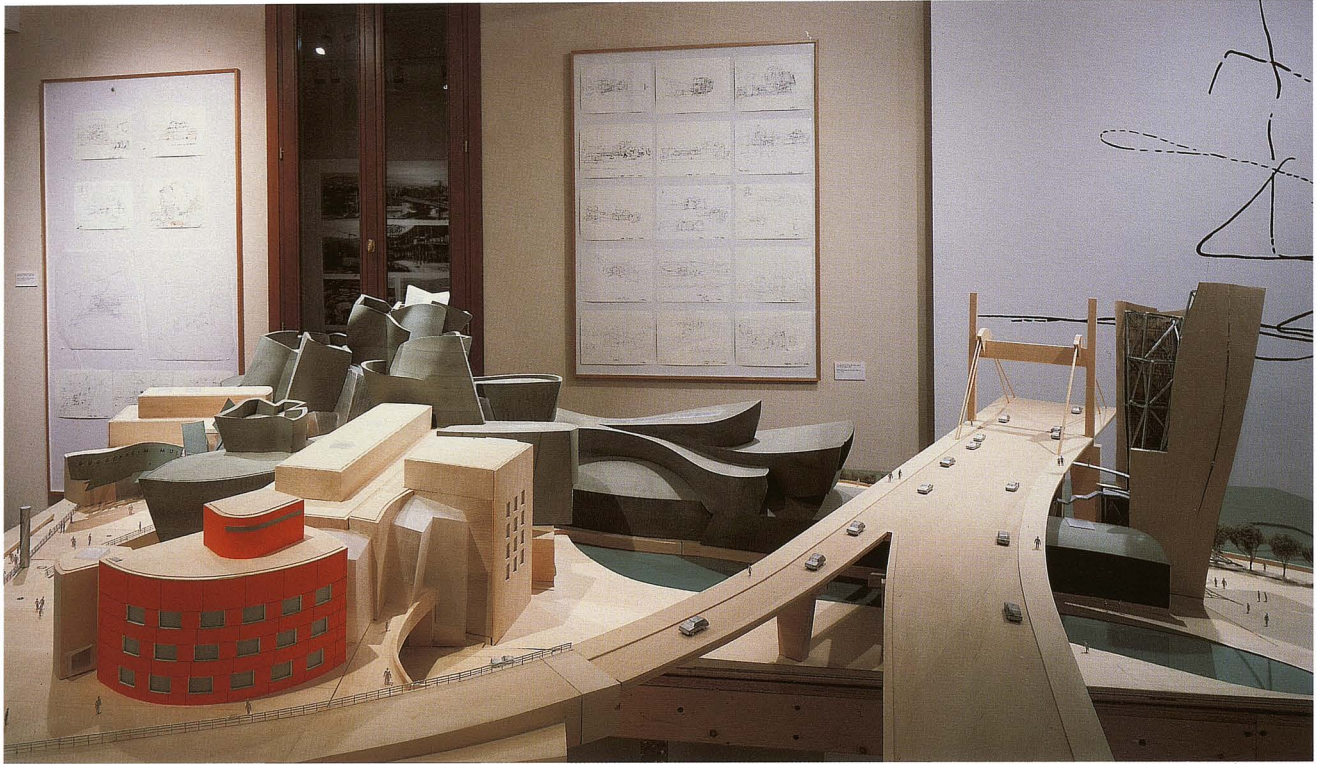
*In the original sketches, the towers seem to be more cubic... That also happened in the Dusseldorf project and then the geometry turns into curved shapes...*

They're sails; I'm a sailor. I have a boat, you know? I love sailing and I like those Dutch sailing paintings, 16th century Dutch paintings; do you know them? When you sail, and you are changing course, the sail is full and then you turn it slowly to the other direction. There is one moment when you are directly facing the wind, the wind is coming equally on both sides of the sail. The split second before catching the wind in the other direction, you get a little bit of ripple in the sail called luff, and the sail folds... it's very beautiful; you get the sense of movement of the ship in this ripple; I can't explain it, even if I had taken a picture of it.

*Is this moment of instability, when the sail moves between the two different regimes, what interests you?*

It is a magical moment because there is a movement that is interesting. I like those images. When I made the first sketches for the Prague project, it was looking like a woman's figure. Not intentionally, but because of the circumstances of the way it was designed. It was accidental, but then it became deliberate. I started to draw it to make it look like a





**se convirtió en algo deliberado. Comencé a dibujarlo para que se asemejara a una mujer. Al cliente no le gustó demasiado y a mí tampoco, así que seguí trabajando en una dirección más abstracta. Me gustó mucho más entonces...**

¿Cómo explica la mejora entre ambas fases? Quizá estamos de acuerdo en que la última versión es la mejor, pero ¿cómo evalúa sus propios logros?, o en otras palabras, ¿cómo se los explica al cliente?

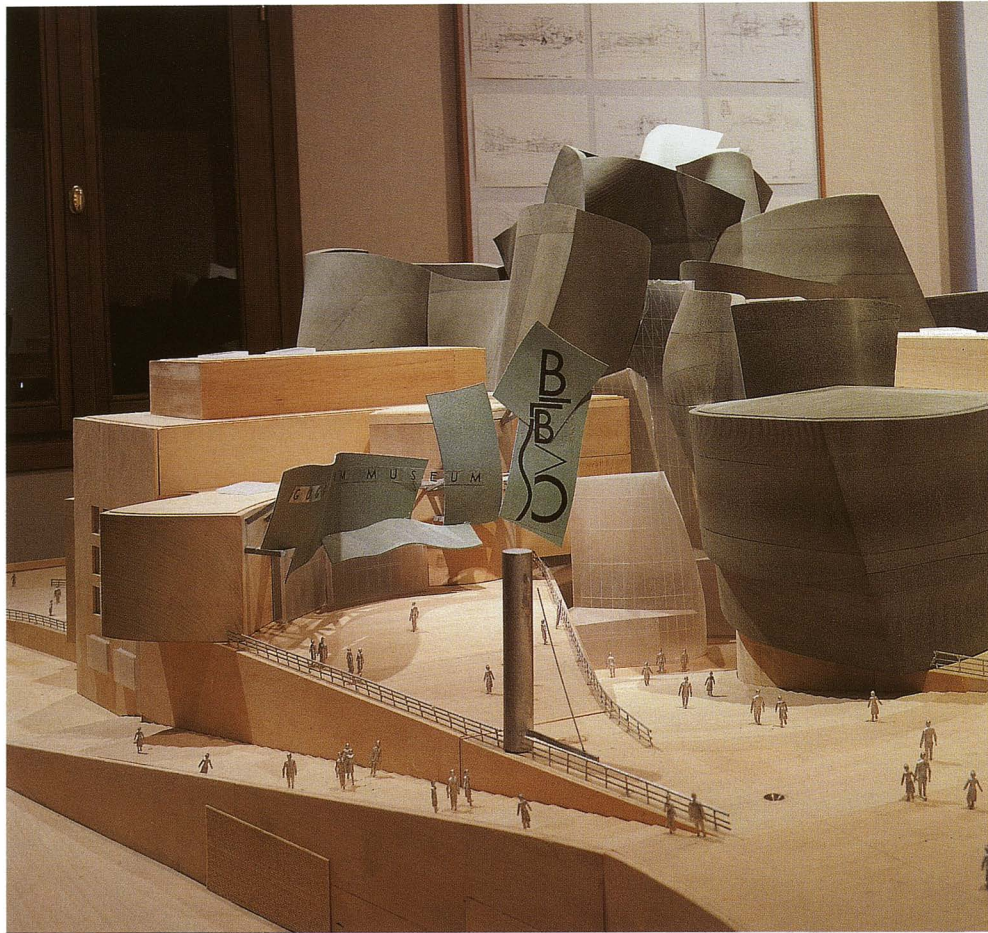
**Bueno, el cliente estuvo siempre presente, vio todas las fases. Vaclav Havel se quejó de que era algo demasiado literal... Los concejales me dieron algunas charlas... Me gustó el proceso, sobre todo por el lenguaje que emplearon. Ellos pensaban que yo realmente intentaba hacer una cosa *kitsch*, tipo Hollywood, y como me apreciaban lo suficiente como para llevarme a cenar a sus clubs, me lo dijeron: primero fué un historiador, luego otro, y al final el propio Presidente. Todos ellos me dijeron que los checos están muy orgullosos de su tradición intelectual, visual, y que en realidad tienden a preferir lo abstracto a lo figurativo. Intenté explicar a Vaclav Havel que yo no estaba intentando ser figurativo: eran sólo las circunstancias del proceso y del esfuerzo por avanzar... Sentí que no lo entendieran, pero quería que vieran el esfuerzo. Estudiaron cada maqueta, cada dibujo, todo... Tenía que haber un referendun público para aprobar el proyecto, y conseguimos el 68% de los votos. El Presidente lo apoyaba y su mujer estaba en contra.**

woman. The client did not like it and I didn't like it either, so I kept working in a more abstract direction. I liked it much more then...

*How do you explain the improvement between both states? Maybe we agree that the latest version is better, but how do you evaluate your achievements? Or, in other words, how do you explain it to your client?*

Well, the client saw everything, all the phases. Vaclav Havel complained that it was too literal... I got lectures from the City, it was very sweet... I enjoyed the process because of the language they used. They thought I was really trying to do a Hollywood kitsch thing, they liked me enough to take me to dinner to their clubs. First it was an historian, then another historian, and finally the President himself. Each one of them told me that the Czechs are very proud about their intellectual, their visual tradition, and that they tended to prefer abstraction rather than representation. I tried to explain to Mr Havel that I wasn't intending to be representational: it was just the circumstance of the process and the struggle to get there. I was sorry that it didn't work, but I wanted them to see the struggle. They saw every model, every drawing, everything. There had to be a public referendum to approve the project, and we got 68% of the vote. The President was for it and his wife was against it.





dos vistas de la maqueta del MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO expuesta en la Fundación Peggy Guggenheim, Venecia, Junio 1995  
two views of the model of the GUGGENHEIM MUSEUM IN BILBAO on display at the Peggy Guggenheim Foundation, Venice, June 1995  
Photos: Hisao Suzuki

**Siempre explico al cliente el proceso que sigo; le expongo a todo el mundo los hechos con claridad. Jean Nouvel nos recomendó para este trabajo. Querían que él hiciera el edificio, pero él tiene en la ciudad dos o tres proyectos mucho más importantes y quería centrarse en ellos... Yo creo que este proyecto es pequeño pero muy comprometido, y Jean pensó que igual podía perder los otros encargos si no tenía éxito en éste...**

Hay bastantes proyectos, como [la escultura Fish en la Villa Olímpica de Barcelona](#), o el [Pez y la Serpiente en Kobe](#), donde aparece la misma vena figurativa. ¿De qué forma le interesa lo figurativo como técnica de arquitectura?

**Esos fueron ejercicios aislados. No creo que siga interesado en ellos... Eran un comentario sobre el post-modernismo. El pensamiento Neoclásico estaba de moda y era muy consciente de mi participación en él. La arquitectura siempre está relacionada con la historia de una forma u otra, pero luego comenzaron a exagerarlo! El Pez era una especie de broma sobre todas estas referencias al pasado. Todo el mundo estaba citando edificios clásicos antiguos, así que yo decidí citar algo que era cinco millones de años más antiguo que la humanidad. También era una crítica al antropocentrismo de la arquitectura clásica, refiriéndose literalmente al cuerpo de un animal. En fin, lo veo más como un experimento dentro de la cultura arquitectónica que como un rasgo significativo de mi trabajo.**

I always explain to the client the process I go through... I talk to everybody very matter of fact. We were recommended by Jean Nouvel to do this project. They wanted him to do the building, but he has two or three projects that are much bigger in the city, and he wanted to focus on them. I think that this project was very compromising and small, and Jean would lose the big jobs if he failed to succeed with this...

*There are a number of your projects, like the [Monumental Fish in Barcelona](#), or the [Fish and the Snake in Kobe](#), where the same figurative vein appears. What is your interest in figurativism as an architectural technique?*

It was a very isolated exercise. I do not think that I am any longer interested in it. It was a kind of comment on post-modernism. Neoclassical thinking was back and I became self-conscious about having anything to do with it. Architecture always has to do with history in some way or another, but when they started exaggerating it... The Fish was a kind of joke over all these references to the past. Everybody was quoting these old classical buildings, so I decided to quote something five-hundred-million-year older than mankind. It was also a critique on the anthropocentrism of classical architecture, by literally referring to the body of an animal. I see it more as an experiment within the architectural culture than as a significant feature of my work.





distintas maquetas  
y pequeñas esculturas  
en el despacho de Gehry  
en Santa Mónica  
various models  
and small sculptures  
at Gehry's office  
in Santa Monica

derecha / right:  
maquetas de trabajo  
para el Museo Guggenheim de Bilbao  
(exposición en la Fundación  
Peggy Guggenheim de Venecia)  
Julio 1995  
study models  
for the Guggenheim Museum in Bilbao  
(exhibition at the Peggy Guggenheim  
Foundation in Venice)  
July 1995  
Photos: Hisao Suzuki

El proceso de diseño del Disney Concert Hall parece haber sido más arduo de lo normal. ¿Cómo se ha desarrollado?

**Me resulta muy doloroso hablar de este proyecto, porque me es muy difícil hablar de los muertos. El Concert Hall fue un concurso al que invitaron a cuatro arquitectos: Gottfried Bohm, Hans Hollein, James Stirling y yo. Le dijeron a todo el mundo que les gustaba muchísimo la Filarmónica de Scharoun, y también que querían que la gente estuviese alrededor del escenario. Así que esta fue la base con la que comenzamos el concurso... Entonces tuvimos una reunión con un ingeniero acústico que nos habló de que existía la posibilidad de conectar los dos auditorios, para poderlos utilizar de forma separada o de forma conjunta, como una sala de dos brazos. Estaba equivocado: después de todo, siempre hay que volver a la caja... Sin embargo, nuestra propuesta en el concurso partía de esta hipótesis. Después de ganar, nos dijeron que no podíamos hacerlo así. Consulté con dos importantes ingenieros acústicos y dijeron justo lo contrario. Me los llevé a cenar a Berlín, y les dije que hablaran entre ellos, que resolvieran sus diferencias y que me dijeran qué debía hacer: ¡aquello terminó en una grandísima pelea!**

*The process to design the Disney Concert Hall seem to have been particularly labor-intensive. How did it developed?*

It is very painful for me to speak about that project, because it is very difficult to talk about the dead. It was a competition for 4 architects: Gottfried Bohm, Hans Hollein, James Stirling and I. They told everyone that they liked the Scharoun Philharmonic very much, and they wanted people around the stage. So that was a kind of raw model when we started the competition. We met with an acoustician who said that there was the possibility of linking two auditoriums, to use them together or separately, like a bifurcated room. He was wrong: after all, you had to go back to the box. But our scheme for the competition came from that hypothesis. After we won, they told us we could not do that. I spoke to two important acousticians who said exactly the opposite. I took them for dinner in Berlin, and told them to talk to each other, solve their differences and tell me how to do it: It ended up in a huge fight!





**Así que contratamos al ingeniero japonés, porque era más joven y porque al cliente le gustaba la caja. La propuesta final era un híbrido entre el auditorio dividido en dos y la caja clásica. Lo probamos acústicamente con dos grandes maquetas, y funcionaba bastante bien...**

*¿Cuándo y por qué la piel del edificio empezó a alabearse y a desprenderse?*

**La idea original suponía una volumetría más compleja al exterior, pero al eliminar elementos del programa resultó que al final sólo tenía que alojar la caja funcional del auditorio. Rellenamos los espacios extra entre las dos envolventes con aseos y cosas así... Tenía que unir ambos lados del auditorio. Hice algo así como un muelle que resultó muy escultórico, con lo que la caja externa cada vez estaba más libre de condicionantes funcionales. Empecé a verla como si fuera una cortina de metal. Fue entonces cuando empezamos a jugar con la piel. Trabajamos durante meses desarrollando cada forma. Tuvimos que estudiar el muro en el ordenador. Cada una de las piezas de piedra tenía que ser especialmente cortada siguiendo una geometría precisa. Pero una vez que lo hice, supe que podía construirse.**

We hired the Japanese because he was younger and the client loved the box. The final scheme was a hybrid between the bifurcated auditorium and the classical box. We tested it acoustically with two large models, and it worked well...

*When and why did the skin of the building started to warp and peel off?*

The original concept had left a more complex volumetry on the outside, that now had to lodge only the functional box of the auditorium. We filled the extra spaces between both envelopes with toilets and stuff... I had to link both sides of the auditorium. I made a kind of a dock that was very sculptural... And then the external box became increasingly freed from functional determinations. I started to look at it as a curtain made in metal. That is when we started playing with the skin. But we worked months developing each shape. We had to produce the wall on the computer. Every piece of stone had to be specially cut with a precise geometry. But when I did this, I knew I could afford to build it.





**maquetas de trabajo  
para la Casa Lewis**  
study models for  
the Lewis Residence

derecha / right:  
**maquetas de trabajo  
para el Museo Guggenheim de Bilbao**  
(exposición en la Fundación  
Peggy Guggenheim de Venecia)  
Julio 1995  
study models  
for the Guggenheim Museum in Bilbao  
(exhibition at the Peggy Guggenheim  
Foundation in Venice)  
July 1995  
Photos: Hisao Suzuki

**Cada pieza plana costaba un dólar, las piezas con una única curvatura costaban dos dólares; piezas con doble curvatura costaban diez dólares... Lo mejor de los ordenadores es que te permiten llevar un control muy próximo de la geometría y de los costos. No era mera especulación; era real.**

Así que comenzó a experimentar con superficies alabeadas en este proyecto debido a la redundancia de pieles que produjo la Sala de Conciertos... Parece que lo aprendido en el Disney Concert Hall y en el Museo de Vitra, hubiese sido aplicado más tarde en el Museo Guggenheim y en la Casa Lewis de una forma más decidida. Parece como si en estos proyectos hubiese encontrado una nueva síntesis entre estas dos corrientes contradictorias de su trabajo: la unicidad y la fragmentación...

**Sí, a pesar de mi disgusto por la interrupción del DCH, creo que Bilbao es, en su conjunto, un edificio mejor. Estoy muy satisfecho, ahora que estoy viendo cómo se materializa. Y ha sido también una fantástica experiencia con el cliente, tanto con el Ayuntamiento como con el Museo Guggenheim. Es, con mucho, el mejor cliente que he tenido nunca. En realidad estoy pensando seriamente en mudarme a España. Me gusta mucho, y ahora no tengo trabajo en LA, la mayor parte de mi trabajo está en Europa. No hay ninguna razón para quedarse aquí... Quizá sea por mis problemas con el DCH, pero la verdad es que estoy harto de LA. ¡Apenas encuentras gente que entienda de arquitectura...!**

Flat pieces cost one dollar, single curvature pieces cost two dollars; double curvature pieces cost ten dollars. The good thing about the computer is that it allows you to keep a close control over the geometry and the budget. It was not just speculation; it was real.

*So, you started experimenting with warped surfaces in this project because of the redundancy of skins that your Concert Hall produced... Somehow it seems as if you learned something from the Disney Concert Hall and the Vitra Museum, which you applied more assertively in the Guggenheim Museum and in the Lewis House. In these projects, you seem to have found a new synthesis between these two contradictory directions in your work: oneness and fragmentation...*

Yes, even if I am very disappointed at the interruption of the DCH, I think that Bilbao is altogether a better building. I am very happy with it, now that I can see it being materialized. And it has also been a fantastic experience with the client, both the City and the Guggenheim Museum. It is by far the best client I have ever had. In fact, I am thinking very seriously of moving to Spain. I like it very much there, and now I do not have any work in LA, most of my work is in Europe. There is no point staying here. It may be the effect of the problems with the DCH, but I am sick of LA. You can hardly find people that can understand architecture ...!



