

Entrevista Richard Meier



1



2

1. R. Meier. Collage.
2. R. Meier. Collage.
3. Bridgeport Center.





A.: Your office is bustling with activity, busier than ever. Most architects in New York are without work...

R. M.: Well I have a new project in Los Angeles with Twentieth Century Fox, everything else is in Europe. All has to be done by 1992. 1992 is the magic year. God knows what is going to happen after that.

A.: Well 1932 was a magic year also.

R. M.: So that is good. It will not all be done in 1992 but there seems to be a real desire in Europe to move more quickly. To build more quickly than most European projects have been in the past. Their time schedules seem to be getting compressed, more American.

A.: Well, I wanted to ask you about the three P's of architecture: Precedent, Process and Perspective. The Guggenheim Museum was a precedent for you, the Vienna *Werkstätte* was a precedent for you, and Le Corbusier's Villas of the twenties were another precedent for you. How do you make your selection of precedents?

R. M.: I think to some degree they go back to my education as an architect. Because for me the most important architects of our time were in fact Le Corbusier, Aalto, Wright and Mies.

A.: No Kahn?

R. M.: I have enormous respect for Kahn. I have admired his work greatly. However, in terms of my own work, I think that perhaps there is an essence from Kahn. Certainly a quality of light that one can pick up, but his way of making space, I think, is different. Perhaps conceptually different. One could more easily compare say Aalto and Corb and Wright in my view, Kahn is greatly different...

A.: You seem to be making a big distinction.

R. M.: There is more a sense of enclosure, enclosed space rather than a penetration of space.

Arquitectura: Su estudio está rebotante de actividad, más que nunca. La mayoría de los arquitectos de Nueva York están sin trabajo...

R. MEIER: Sí, estamos trabajando en un nuevo proyecto en Los Angeles con la Twentieth Century Fox, los demás son proyectos en Europa. Todo tiene que estar hecho para 1992, el año mágico, quién sabe qué pasará después.

Arquitectura: Bueno, 1932 también fue un año mágico.

R. MEIER: Es cierto. En 1992 no se hará todo pero parece haber un auténtico deseo en Europa de moverse más deprisa. Construir más rápido que lo hicieran otros proyectos en Europa en el pasado. Sus horarios parecen que se están comprimiendo, al estilo americano.

Arquitectura: Yo quería preguntarle sobre las tres "P" de la arquitectura: *Precedente*, *Proceso* y *Perspectiva*. El Guggenheim Museum fue un precedente para usted, el *Wiener Werkstätte* supuso otro precedente y lo mismo podíamos decir de las Villas de Le Corbusier. ¿Cómo hace su selección de precedentes?

R. MEIER: Creo que hasta cierto punto tiene su origen en mi formación como arquitecto. Porque para mí los arquitectos más importantes de nuestro tiempo son de hecho Le Corbusier, Aalto, Wright y Mies.

Arquitectura: ¿Kahn no?

R. MEIER: Siento un enorme respeto por Kahn. He admirado mucho su trabajo. En términos del mío propio..., creo que quizá exista una esencia de Kahn. Ciertamente una calidad de luz que se puede detectar, pero su forma de concebir el espacio, pienso que es diferente. Tal vez conceptualmente diferente. Uno podría comparar más fácilmente a Aalto, Le Corbusier y Wright en mi opinión. Kahn es muy distinto...

Arquitectura: Parece estar haciendo una gran distinción.

R. MEIER: Hay más sensación de enclaustramiento, espacios cerrados en vez de penetración del espacio.

Arquitectura: ¿Lo interpreta como si algunos de ellos se desplazaran, por decirlo así, hacia la abstracción moderna, mientras que Kahn es de espíritu más clásico? Existe esa diferencia.

R. MEIER: Yo diría que está ahí, en todo lo moderno.

A.: Do you see it as some of them moving, to use a term, towards modern abstraction, while the other is classical in spirit. There is that separation.

R. M.: I would say that is there, in all modern things.

A.: So you find yourself more comfortable with the gang of abstraction?

R. M.: Yes. Therefore, I think it can be extended to others, not only contemporary architects but to other architects and painters who dealt with abstraction and ideas. I saw this exhibition that Ellsworth Kelly did at the Museum of Modern Art, of the influences in his painting and I was very impressed by his selection, of artists whom he felt were important in his work and also his selection of the items is the show. It went from Gaudi tiles and their cubistic faceting to Picasso paintings.

A.: It was a painter picking painters or an artist picking artists. How would you pick? The architect picking architects, if you had a show like that?

R. M.: Well, I think that is what we are in a sense talking about in terms of precedents. I would have to spend some time thinking about it, because it is not only picking architects but picking an aspect of their architecture. He did not just pick any Cezanne, but he picked a Cezanne watercolor, *Foliage* [1895-1900], which was not a view of *Montaigne Sainte Victoire*. It was overtly abstracted, a very beautiful landscape, but it was really an abstract. More abstract than say an early Cezanne, it was a late Cezanne. So I think you have to say which works are we talking about? Are we talking about late Frank Lloyd Wright, or early Frank Lloyd Wright? Early Le Corbusier or Late Le Corbusier...

A.: Early Le Corbusier is clearly abstracted, late Le Corbusier is entirely different. Certainly his *Maison Jaoul* and his *Weekend House* are conceptually different from *Savoye* and *Garches*. He went through that transformation himself arriving at the latter work. Do you see that happening in your work?

4. High Museum. Atlanta, Georgia.

5,6. Rascacielos. Madison Square Garden.



Arquitectura: ¿Se encuentra entonces más identificado con el grupo de abstracción?

R. MEIER: Sí. Pero eso creo que se puede extender a otros, no sólo a los arquitectos contemporáneos sino a otros arquitectos y pintores que manejan la abstracción y las ideas. Estuve en la exposición que hizo Ellsworth Kelly en el Museo de Arte Moderno sobre las influencias en su pintura y me impresionó su selección de artistas que él creía que habían sido importantes para su trabajo, y también su selección de las obras exhibidas. Abarcaba desde los mosaicos de Gaudí y sus facetas cubistas a las pinturas de Picasso.

Arquitectura: Era el caso de un pintor escogiendo pintores o un artista escogiendo artistas. Si realizara usted una exposición así, ¿cómo elegiría el arquitecto a otros arquitectos?

R. MEIER: Bueno, yo creo que de eso es de lo que en cierto modo estamos hablando al referirnos a los precedentes. Tendría que dedicar cierto tiempo a pensar sobre ello, porque no se trata sólo de escoger arquitectos sino de elegir un aspecto de su trabajo. El no eligió cualquier Cezanne sino que eligió una acuarela, *Foliage*, [1895-1900], que no es lo mismo que una vista de *Montaigne Sainte Victoire*. Era una pintura abiertamente abstracta, un paisaje bellissimo, pero realmente abstracto. Más abstracto que por ejemplo un Cezanne de los comienzos, era un Cezanne de su última etapa. Por lo tanto creo que habrá que especificar de qué obras estamos hablando. ¿Estamos hablando de la fase posterior de Frank Lloyd Wright o la primera fase de Frank Lloyd Wright? La primera de Le Corbusier o la última de Le Corbusier...

Arquitectura: La primera de Le Corbusier es claramente abstracta, la posterior es completamente diferente. Ciertamente su *Maison Jaoul* y su *Casa de Fin de Semana* son conceptualmente diferentes de *Savoye* y *Garches*. El experimento una transformación hasta llegar a su obra posterior. ¿Cree que sucede eso con su trabajo?

R. MEIER: Bueno, creo que efectivamente se produce una transformación en mi trabajo. El modo de interpretarla le corresponde a usted decidirlo. Pero también podemos hablar de la obra tardía como el *Heidi Weber Pavillion* en Zurich. Eso fue muy distinto a la *Maison Jaoul* y el proyecto de Zurich también es distinto al que hizo en Chile. Por lo tanto, lo importante no es

R. M.: Well, I think there is a transformation in my work. How you want to compare it, that is up to you, but you can also talk about the later work such the Heidi Weber Pavilion in Zurich. That was very different from the Maison Jaoul, and also the project in Zurich is different from the one in Chile which also is very different. So it is not necessarily earlier or later but you have to really look at each individual work like the Maison Jaoul. I think it is an O. K. house, but is it as important as the Heidi Weber Pavilion?

A.: The same thing applies to the Errazuriz House. What you are saying is that the selection of the precedent happens because of the information that has been acquired by you in the education process.



R. M.: And what it means. And what the ideas that I feel are relevant in that work which are relevant to me.

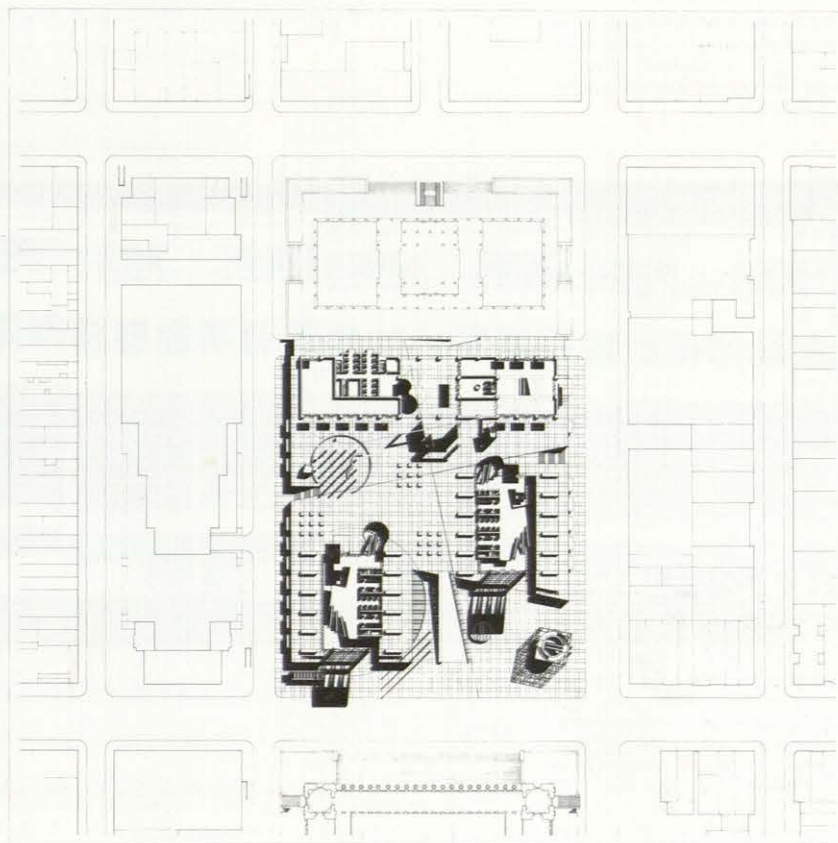
A.: To you only. Do you ever advocate, or do you ever believe that your work is universal?

R. M.: Universal in what way? In terms of understanding, in terms of appreciation or in terms of ability to communicate ideas?

que sea necesariamente anterior o posterior sino considerar individualmente cada trabajo, como por ejemplo la Maison Jaoul. Yo creo que esa casa está bien pero, ¿es tan importante como el Heidi Weber Pavillion?

Arquitectura: Lo mismo se podría decir de la Casa Errazuriz. Lo que está usted diciendo es que la selección de los precedentes se hace en función de la información que se ha adquirido en el proceso educativo.

R. MEIER: Lo que significa, ¿qué ideas que yo creo significativas son también



relevantes en un determinado proyecto?

Arquitectura: ¿Piensa usted que su obra tiene un carácter universal?

R. MEIER: ¿Universal en qué sentido? ¿En términos de comprensión, en términos de apreciación o en términos de capacidad de comunicar ideas?

A.: I think that is the most important to you: Clarity.

R. M.: Yes, I am interested in clarity. I would like to think that the clarity transcends a particular situation, that somehow it has meaning outside or in addition to itself, that one can then use as you like. But whether that is always the case or not, I will leave for others to interpret.

A.: Well, there is always the ideal and circumstantial. I think that happens in your work as well. Let's talk about process, which I am interested in, the process of design in your work. Geometry is a generator, interpreted through the site...

R. M.: Not through the site, through a reading of the site.

A.: Through a reading of the site and an interpretation of the site. The site informs the geometry and vice versa?

R. M.: Someone else could take the same site and see it totally different. I am going to acknowledge that, but I look to it to see what is there that is meaningful to me that I feel then the building should somehow make a statement about.

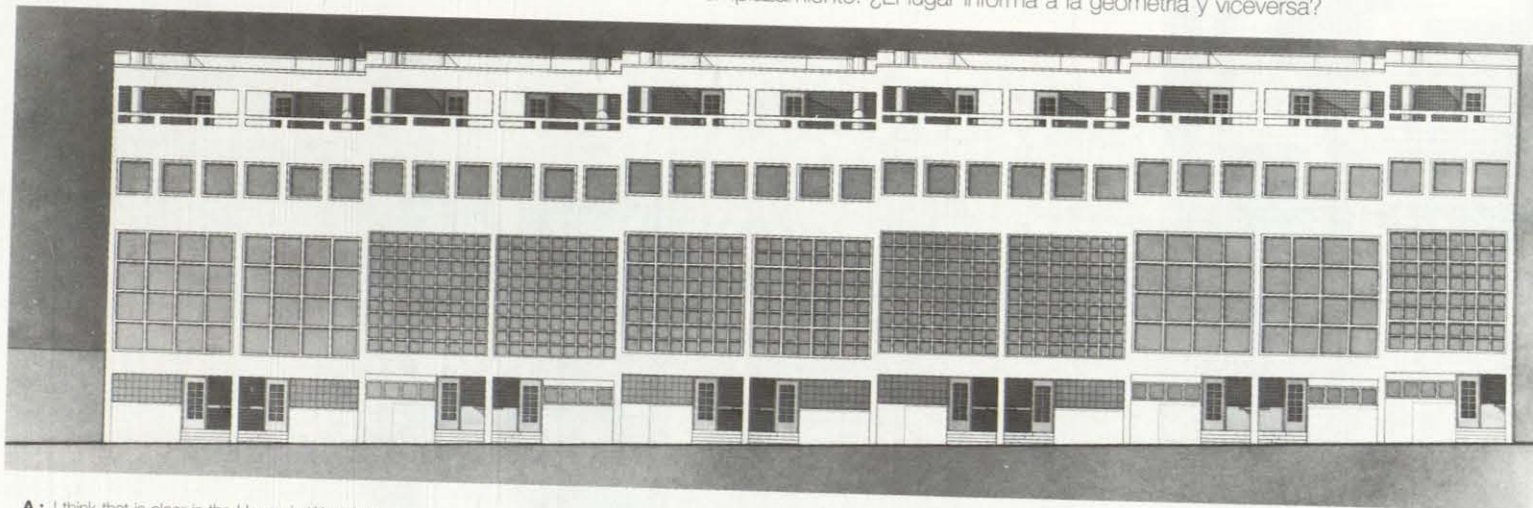
Arquitectura: Yo creo que eso es lo más importante para usted: la claridad.

R. MEIER: Sí, me interesa la claridad. Me gustaría creer que la claridad trasciende a una situación particular, que de algún modo tiene significado fuera de sí misma. Pero si ese es o no es el caso, dejaré que otros lo interpreten.

Arquitectura: Bueno, siempre existe lo ideal y lo circunstancial. Creo que sucede en su trabajo también. Vamos a hablar del proceso, del proceso de diseño en su obra. La geometría es un generador, interpretado a través del emplazamiento...

R. MEIER: No a través del emplazamiento, sino a través de una lectura del emplazamiento.

Arquitectura: A través de una lectura del emplazamiento y una interpretación del emplazamiento. ¿El lugar informa a la geometría y viceversa?



A.: I think that is clear in the House in Westchester and the Douglas House. Now, Colin Rowe brought up the issue of the Douglas House recently referring to the back wall in relationship to the slope of the land in the back. He said that in Italy you could use that space. I think he was alluding to the fact that it was not used in the Douglas House.

R. M.: You mean the front wall?

A.: The front wall which is the back wall.

R. M.: The space is used as a foil between the building and the street. You mean used in functional terms?

A.: Rowe was discussing, I think, to a possible *piccolo giardinetto* of some sort.

R. M.: I mean it is unusable because of the slope. I am not sure that slope in any place you could use it. That is our difference.

A.: He seems to remember somehow in Italy that slope working with the architecture.

R. MEIER: Otra persona podría tomar el mismo emplazamiento y verlo totalmente diferente, de acuerdo, pero yo lo observo para ver qué hay en él que tenga un significado para mí, algo que de algún modo el edificio deba destacar.

Arquitectura: Creo que eso queda claro en la casa de Westchester y en la Douglas House. Ahora bien, Colin Rowe ha introducido el tema de la Douglas House recientemente refiriéndose a la pared posterior en relación con la pendiente del terreno. El decía que en Italia se podría utilizar ese espacio. Creo que aludía al hecho de que no se usaba en la Douglas House.

R. M.: I would like to see the comparison. I place a little footpath made out of boards cantilevered from the house as a way to circulate in that space. First of all, I am not sure you would want to use it in the Douglas House situation. Maybe in an Italian type situation you might use it because there is no other space to use, but I see it as a space which is very important, in terms of the house not being on the street, and if it were designed to be on the street then that wall would be different and you need that space in order to make the wall the way it is made. You need to bring the house away from the cars.

A.: Well, there is that detachment. Now, is your site really the generator?

R. M.: To some degree. I mean, obviously there is a *a priori parti*, that is existent there, and the site responds to it but also I think it is terribly important when you are at any level and any layer of that house the site is different. There is a whole experience of being in that house, one which is made significant by this incredible site that unfolds differently as you move down or as you move up. Certainly the orientation of the major living spaces is significant from looking West and looking North along the lake there.



7. Nueva York. Town houses.

8. Casa en Nueva Jersey.

A.: I would like to stay with the houses. You went from diagrammatic simplicity in the houses, the public and the private, the open and the closed but I see now a geometric complexity that was not there before.

R. M.: Given the earlier *partis*, the Douglas house *parti*, I mean there is so much you can do with it. Therefore you then distort it, revised it. There are some basic principles which I like to think are still there but the organization, I think, is very different and also the desire to do different types from say the cubic pavilion to a courtyard house or a rowhouse type or an elongated linear scheme, or whatever. So you say: "what should this be", given this condition. Well, sometimes the site is fairly free and you can say which type is best.

R. MEIER: ¿Se refiere a la pared frontal?

Arquitectura: La pared frontal que es la pared posterior.

R. MEIER: El espacio se utiliza como aislante entre el edificio y la calle. ¿Se refiere a usarlo en términos funcionales?

Arquitectura: Rowe se refería, creo yo, a un posible *piccolo giardinetto* de algún tipo.

R. MEIER: Yo creo que es inutilizable debido a la pendiente. No estoy seguro de que una pendiente en cualquier lugar pueda utilizarse. En eso diferimos.

Arquitectura: De algún modo él parece recordar que en Italia esa pendiente funciona con la arquitectura.

R. MEIER: Me gustaría entender la comparación. Yo sitúo una pasarela hecha de tableros en voladizo como medio para circular en ese espacio. Ante todo, no estoy seguro de que usted quisiera usarlo en el caso de la Douglas House. Quizá en una situación del tipo italiano se podría usar porque no exista otro espacio. Pero yo lo veo como un espacio muy importante, puesto que la casa no está en la calle, y si hubiera sido diseñada para estar en la calle esa pared sería diferente. Era necesario distanciar la casa de los coches.

Arquitectura: Es cierto, existe esa separación. ¿Pero, es realmente el emplazamiento el generador del proyecto?

R. MEIER: Hasta cierto punto. Quiero decir que obviamente existe un esquema *a priori* y el emplazamiento responde a ello, pero también creo que es muy importante que desde las distintas plantas de la casa el lugar cambia. Es una gran experiencia estar en ella, lo que se hace patente por el entorno que se presenta de un modo diferente según se suba o se baje de nivel. Ciertamente la orientación de los principales espacios habitables es importante, el oeste o al norte mirando sobre el lago.

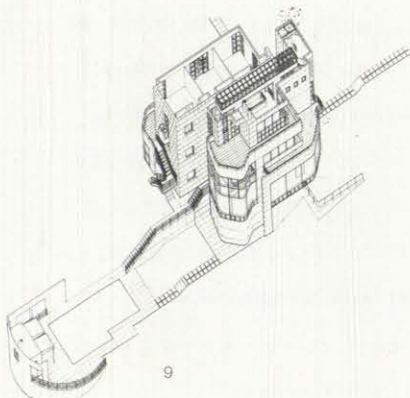
Arquitectura: Me gustaría continuar con sus proyectos de viviendas unifamiliares. Usted pasó de la sencillez diagramática en los edificios públicos y privados, en los abiertos y cerrados, a la complejidad geométrica de sus últimos proyectos que antes no existía.

A.: Well, I would think that the site pretty much predetermines some schemes that will work.

R. M.: Right, for instance the Malibu House is basically a rowhouse.

A.: Is that right? I thought it was a courtyard house.

R. M.: It is both. It is a rowhouse and a courtyard house. It is a courtyard but it is also a rowhouse because it has a party wall, that you could theoretically flip and get a double courtyard, double rowhouse organization which would be a very nice way to build along that beach. Rather than make a five foot (1.5M) slip between houses, what is the point? You are much better off putting that space, 5 feet and 5 feet on either side, a total of 10 feet (3M) inside the lots than between the lots.



9. Casa en Westchester. Nueva York.

A.: I see then that in the process we were talking about there is a site and there is this *a priori parti* or type. You have done the courtyard and you have done the townhouse and you have done the cube, the rectangle, which is a prism...

R. M.: Right, and the rotated cube.

A.: The rotated cube, ah yes... Is there any more you would like to try?

R. M.: I am sure there are, I will have to think about it. I think there are lots of variations which are worth exploring. There is a house in New Jersey which is both a pavilion but it is also a villa in terms of its scaling, the whole face, a layering type of organization.

A.: Almost like Villa Barbaro. It has the frontal wall plane and it has a back capping piece. It is interesting that the precedent is reduced to its absolute essence in the modern interpretation, which is something that happens a lot in your work. And speaking of all the work, what perspective have you acquired after 30 of years practice?

R. MEIER: Partiendo de los primeros esquemas, del de la casa Douglas por ejemplo, hay tantas posibilidades. Por ello los distorsionas, los revisas. Hay algunos principios básicos que me gustaría pensar que siguen ahí pero la organización, es muy diferente, y también el deseo de proyectar distintos tipos, desde por ejemplo un pabellón cúbico, a una casa-patio a un tipo de casa adosada o un esquema lineal alargado, o lo que sea. Por tanto uno piensa: "*¿qué debe ser esto, dada esta condición?*" En algunas ocasiones el emplazamiento es tan libre que uno puede decidir qué tipo es el más apropiado.

Arquitectura: Yo creo que el emplazamiento predetermina en gran medida algunos esquemas que pueden funcionar.

R. MEIER: Exacto, por ejemplo la casa Malibú es básicamente una casa adosada.

Arquitectura: Yo más bien pensaba que era una casa-patio.

R. MEIER: Es ambas cosas. Es una casa-patio y también una casa adosada. Porque tiene una pared medianera que teóricamente podría eliminarse para obtener un patio doble, una organización de casas adosadas dobles que sería la forma ideal de construir a lo largo de esa playa. Es mejor que hacer un pasadizo de metro y medio entre las casas. Es preferible ocupar ese espacio, de metro y medio y metro y medio en cada lado —un total de tres metros— *dentro* de las parcelas que *entre* ellas.

Arquitectura: Veo que en el proceso del que estamos hablando se parte de un emplazamiento y de un esquema *a priori* o tipo. Usted ha hecho la casa-patio, la casa urbana, el cubo, el rectángulo, que es un prisma...

R. MEIER: Cierto, y el cubo invertido.

Arquitectura: El cubo invertido, sí... ¿Hay algo más que le gustaría intentar?

R. MEIER: Estoy seguro que sí, tendré que pensarlo. Creo que hay cantidad de variaciones que merece la pena explorar. Hay una casa en New Jersey que es un pabellón pero que también es una villa en cuanto a su escala, su fachada, su organización estratificada.

Arquitectura: Casi como Villa Barbaro. Tiene el plano de la pared frontal y una pieza atrás a modo de sombrero. Es interesante que el precedente se reduzca a su esencia absoluta en la interpretación moderna, esto es algo que se da



10. Smith house, Darien, Connecticut.

R. M.: Well, a lot. I think the most important thing that one keeps learning and never really learns, but you try to be a little more aware of, are some of the things not worth doing.

A.: Such as?

R. M.: Well, I think that there are certain building types, certain situations which really because of the way they are structured does not allow you to do much. An architect will say: "I can make something out of that", you know, the idealistic attitude most architects have, "Oh, it is a job and I am going to make something wonderful, even though it is..."

A.: A poor program and a rotten site.

R. M.: It is a rotten stew, "but I can make a great meal out of a rotten stew."

mucho en su trabajo. Y hablando de toda su obra, ¿qué perspectiva ha adquirido después de 30 años de práctica?

R. MEIER: Creo que lo más importante es que uno sigue aprendiendo y nunca aprende de verdad, especialmente en aquellas cosas que aparentemente no merecen la pena.

Arquitectura: ¿Por ejemplo?

R. MEIER: Hay ciertos tipos de edificios, ciertas situaciones que, realmente debido al modo que están estructuradas, no te permiten hacer mucho. Un arquitecto diría: "Yo puedo hacer algo con eso", ya sabe, la actitud idealista que tienen la mayoría de los arquitectos, "Oh, es un trabajo y voy a hacer algo maravilloso, a pesar de que es..."

Arquitectura: Un pobre programa y un desastre de emplazamiento.

R. MEIER: Un desastre, "pero yo puedo sacarle jugo a un desastre".

Arquitectura: He leído que usted no haría nunca una prisión. La encuentra opresiva y anti-espacial.

R. MEIER: Para mí una prisión es algo de lo que no se puede extraer buena arquitectura. Para resolverlo correctamente. Estarías proyectando un lugar que es anti-humano, anti-social, carente de jerarquía, anti-espacial. Entonces ¿por qué hacerlo? ¿Una celda es mejor porque tenga cierto tamaño? ¿Un patio bonito para hacer ejercicio?

Arquitectura: Entiendo. Y por otro lado usted ha dicho que le encantaría hacer museos uno tras otro, indefinidamente...

R. MEIER: Hay montones de cosas que me gustaría hacer. El problema es, qué cosas son las que uno cree que puede hacer, y hacer bien, y que tengan que ver con uno, y cuales básicamente nunca pueden ser arquitectura. Hay muchas cosas que entrarían en esa categoría pero trato de ver cada una con un nuevo prisma y y preguntarme: "¿Es algo que pueda ser una obra de arquitectura?", o que cuando esté todo terminado no importa cuánto sudor haya costado, te sientas feliz con ella. Eso nunca se sabe realmente. Hasta que haya avanzado tu carrera. Lo sabes en el momento que estás en ello.

Arquitectura: Entonces, ahora con su perspectiva podrá decir...



12. Museo de artes decorativas. Frankfurt-am Main.
1979-84

11,13. Douglas house. Harbor Springs, Michigan.

A.: I have read that you would never do a prison. You find it oppressive, anti-spatial.

R. M.: Well, I think the nature of a prison for me is something that you cannot make good architecture out of. In order to solve it properly. You are making a place which is anti-human, anti-social without hierarchy, anti-spatial. So why do you do it? A better cell of a certain size? A nice courtyard to exercise in?

A.: I see the problem. And then on the other hand, you have said you would love to do museums forever and ever and ever and ever...

R. M.: There are a lot of things I would like to do. I think the issue is, what are the things that one thinks that one can do, and do well, and make something out of, and which basically could never be architecture. A lot of things could fall into that category but I sort of try to look at each with a fresh impression and say: "Is that something which can be a work of architecture?" or that when it is all finished no matter how much sweat it takes, you are happy with that. You never really know that. Until you are fairly well-on in your career. You know that once you are into it.

A.: So now with your perspective, you are able to say...

R. M.: Well with my perspective I would like to think that I Am a little wiser than I was some years ago. I am not sure that one completely learns what projects allow architecture and which ones do not but I do not believe that would be learned everyday.

R. MEIER: Bueno, con mi perspectiva me gustaría creer que soy un poco más juicioso de lo que era hace algunos años. No estoy seguro que uno aprenda completamente qué proyectos permiten hacer arquitectura y cuales no, pero no creo que eso se aprenda todos los días.

Arquitectura: Sin embargo, ¿los museos le permiten hacer arquitectura?

R. MEIER: Los museos tienen mayores posibilidades que otros tipos de edificios. No estoy diciendo que los museos sean la única posibilidad. Me gustaría hacer un edificio de oficinas.

Arquitectura: ¿Qué tipos le interesaría hacer?

R. MEIER: Oh, nunca he hecho un rascacielos de oficinas aparte del Bridgeport Center, que con 16 pisos no es ni mucho menos un rascacielos.

Arquitectura: Eso sería alto en Madrid y alto en París.

R. MEIER: Y tal vez demasiado alto en Madrid o París. Pero vivo y trabajo en Nueva York y, por tanto, me gustaría hacer, en algún momento, un rascacielos en Nueva York.

Arquitectura: Bueno, ya lo ha intentado con el proyecto del Madison Square Garden.

R. MEIER: Sí, y creo que fue un proyecto importante. Decía algo que no se había dicho antes sobre edificios urbanos altos y cómo se relacionan entre sí y cómo pueden ser algo más que un edificio individual debido al modo en el que se relaciona con otros edificios y con la ciudad. Yo creo que eso vale la pena hacerse. No es sólo cómo se decora la fachada, que es lo que se ve hoy día en la mayor parte de las ciudades que poseen edificios altos de oficinas. Son tan solo piezas decorativas.

Arquitectura: Como un empapelado de paredes. ¿Qué es lo que tiene un edificio en altura que a usted le gustaría explorar? ¿La forma de hacer la planta, el alzado o el remate superior?

R. MEIER: Bueno, no creo que sea sólo la planta. No sólo eso, sino su en relación con todo lo demás que la rodea. Lo que me gustaba del proyecto del Madison Square Garden como problema no era el que fuese un edificio singular. Eran básicamente cuatro edificios, uno que existía y tres nuevos, y yo añadí el Empire State como parte de nuestro complejo porque representa el eje con respecto a nuestros dos rascacielos y se convierte en el tercero.

A.: However, museums do allow for your architecture?

R. M.: Museums have a greater possibility than other building types. I am not saying museums are the only possibility. I would like to do an office building.

A.: What types would you be interested in doing?

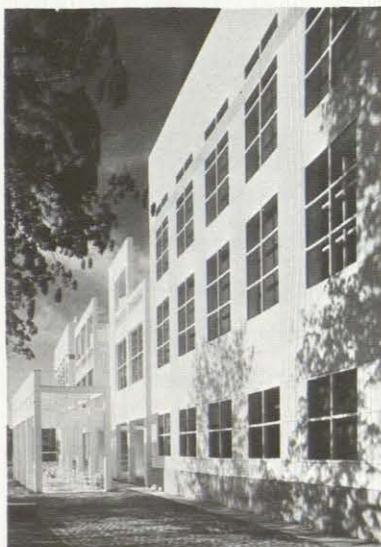
R. M.: Oh, I have never done a hi-rise office building other than the Bridgeport Center which is as hi-rise as they get with 16 stories.

A.: Yes. That is tall in Madrid and tall in Paris.

R. M.: And maybe it is too tall in Madrid or Paris. But I live and work in New York so I would like to, at some point, do a hi-rise building in New York.

A.: Well, you had a stab at it with the Madison Square Garden project.

R. M.: Yes, and I think that was an important project and it said something about a tall building for the city that had not been said before, and how they can relate to one another, and how they can add up to more than an individual building, because of the way in which they relate to one another, and relate to the city, and I think that is worth doing. I think it is not just how you decorate the facade which is what you see in most cities today with tall office buildings. It is another piece of decoration.



12



13

Arquitectura: ¿En la composición?

R. MEIER: En la composición. Creo que añade algo al significado de la ciudad y a cómo se relacionan unos edificios con otros y no es sólo lo que se haga en un solar determinado. El problema con la mayor parte de los edificios altos es que no tienen relación con lo que hay al otro lado de la calle y mucho menos con la ciudad. Los edificios que me parecen un disparate son todos esos que vemos terminándose hoy día que no tienen ningún respeto por la disposición en damero que en Nueva York es el único elemento potente que tenemos para dar unidad a la ciudad. Estos edificios van a su aire, como si pudieran estar en cualquier otro lado. Prefiero una sólo cosa construida, pero que al menos respete la retícula de la ciudad que es lo que la hace tan magnífica.

Arquitectura: Bueno, desde luego siempre se pueden hacer chaflanes en las esquinas y obtener el trazado reticulado de Barcelona que es maravilloso.

R. MEIER: Pero hacer sólo una esquina como las de Barcelona no tiene sentido en Nueva York. Si la unidad entera es así, de acuerdo, pero achafanar así la esquina en una manzana destruye, creo yo, toda la intersección.

Arquitectura: ¿Un trazado híbrido?

R. MEIER: Eso no es Nueva York, eso es Barcelona. Imagínese un edificio en Barcelona que no respetara la esquina achafanada.

Arquitectura: ¿Qué tal construir en ángulo en las esquinas?

R. MEIER: Sería horrible. La única esquina que sobresale. Estoy seguro de que alguien lo hará. Sería un cabezota el que dijera: "*Debo hacerlo*".

Arquitectura: Es interesante que mencione el trazado en forma de retícula porque es quizá un hecho autóctono del siglo veinte, un concepto abstracto. Rosalind Kraus da una magnífica explicación como característica artística sobresaliente del siglo veinte aunque su uso en urbanismo es mucho anterior. El trazado en forma de retícula también aparece en sus emplazamientos, en las plantas, pero en contrapartida usted tiene una actividad artística que es el collage, hacer collages. ¿Qué relación hay entre su trabajo como arquitecto y sus collages?

R. MEIER: Bueno, tiene algo que ver a veces en poner juntos elementos disparatados

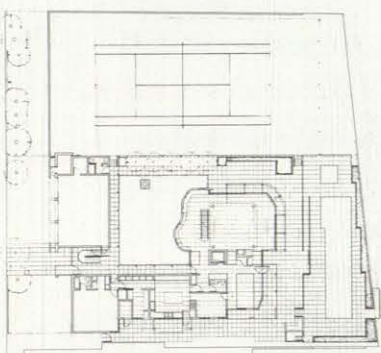
A.: Like wallpaper. What is it about the tall building that you would like to explore? The making of the base? The shaft? The top?

R. M.: Well, I do not think it is just the base. I think what you make, not only out of it, but out of it in relation to everything else that surrounds it. What I liked about the Madison Square Garden project as a problem, it was not a singular building. It was basically four buildings, one existing and three new and I added the Empire State Building as part of our complex because it is on axis with our two tall buildings and really becomes a third tall building.

A.: In the composition?

R. M.: In the composition. I think that adds up to a meaningful statement about the city and how buildings relate to one another and it is not just what I do on this site. The problem with most tall buildings is that they do not relate to what is across the street, much less the city as it is. The buildings that drive me crazy are all these buildings which we see now being finished that have absolutely no respect for the grid. The grid, which in New York City is the strongest single element that we have to give it unity and these buildings go jiggle-jagging down the streets as though they could be anywhere. They are disruptive and destructive. So it really angers me. I would rather see a very simple thing built, but one that is at least respectful of the grid of the city which is what makes this city so great.

14,15. Casa en Malibú. California.



14



15

de un modo que tenga más sentido que los elementos en sí, y que los elementos tengan un lugar propio como parte del todo. A veces son trozos de papel que me encuentro en mis viajes o algo que ha estado olvidado en la repisa durante algún tiempo.

Arquitectura: ¿Se refiere a "objects trouves"?

R. MEIER: Podría ser. Puedo añadirlo al collage como medio para indicar como crear un cierto tipo de distribución, un cierto tipo de estructura organizada en dos dimensiones que no tiene nada que ver con otra cosa, excepto con lo que yo quiera.

Arquitectura: Añade información a su trabajo.

R. MEIER: Sí y por tanto totalmente libre. Me digo: "Bueno, era una buena idea que no ha funcionado" luego dudo y cierro el libro. Muchas veces cuando hago collages los hago en libros. Estos [señalando a una serie de collages en las repisas] son sólo algunos de los pocos que están enmarcados. Dejé de enmarcarlos porque cuando los enmarcas cada uno se convierte en algo por sí mismo. Algo que poner en las paredes.

Arquitectura: Se monumentalizan.

R. MEIER: Adquieren un cierto valor que no es mi intención. Por eso los pongo en libros, porque cuando se acaba un libro se puede cerrar y ponerlo en la repisa y consultarlo si se quiere. Se puede usar como referencia o no tener que volverlo a mirar nunca. No es un objeto y no se han creado como objetos sino simplemente como un proceso continuo de exploración.

Arquitectura: Casi como una historia, el libro se convierte en novela.

R. MEIER: Sí, pero una historia sin principio ni final. Es un diario visual, pero el diario puede tener elementos de cinco años de antigüedad y, otros, de dos días, por lo tanto, no se relata una historia, no se trata de un historial.

Arquitectura: ¿Sus libros y sus collages tienen una progresión lineal, cronológicamente? Si ponemos juntos algunos de los recientes con otros hechos en el pasado, ¿seguirán teniendo unidad?

R. MEIER: No lo sé, nunca lo he hecho pero creo que sí. Por ejemplo, aquí [señalando de nuevo a la repisa] algunos de ellos son de 1987 y otros de 1990. No creo que note la diferencia porque se trata de un período de tiempo muy corto.

A.: Well, of course you can always add the chamfered corners and have the Barcelona grid which is wonderful.

R. M.: Well, but to add just one corner like Barcelona does not make any sense in New York. If you have a city of that, that is great but to have one corner of one block do that, I think it destroys the whole intersection.

A.: A hybrid grid?

R. M.: That is not New York, that is Barcelona. Imagine a building in Barcelona not respecting the chamfered corner.

R. M.: That would be horrible. The one corner out. I am sure someone is going to do it. It is just willful, someone saying: "I should do it."

A.: It is interesting that you mention the grid because the grid is perhaps, an autochthonous twentieth century device, an abstract concept. Rosalind Kraus makes a wonderful explanation of the grid as a salient artistic device of the 20th century and yet the city planning use of the grid came from way before. The grid also appears in your building sites, the plans, but in contrast you have an artistic pursuit which is collage, the making of collages. Where is the link between your work and your private collages?

R. M.: Well, I think the link has to do with sometimes putting disparate elements together in a way that the whole is more meaningful than the elements and that the elements have a place of their own as part of that whole, and sometimes the elements are the pieces of paper that I pick up in my travels or something that has sat on the shelf for a while.

A.: You mean *objects trouvés*?

R. M.: That is nice. I can bring that into it and it is a way of saying how do you create a certain kind of layering, a certain kind of organizational structure in a 2—dimensional way which has nothing to do with anything except what I want it to do.

A.: It informs your work.

R. M.: Yes and therefore totally free and I say: "Well that is a good one, that did not work out." I sort of waver. Close the book. Most of the times I do collages I do them in books. These [pointing to a series of collages on the shelves] are relatively some of the few you see framed. I stopped framing them because when you frame them, each one becomes a thing onto itself. Something to put on a wall.

A.: They become monumentalized.

R. M.: They take on a certain preciousness which is not what my intention is. That is why I put them in books because when you finish a book you can close it up and put it on a shelf, look at it if you want. You can refer back to it or you never have to look at it again. It is not an object and they are not created as objects but really as on-going exploration.

A.: Almost like a story, the whole book is a novel.

R. M.: Yes, but it is a story without a beginning and without an end. It is a visual diary but the diary may have elements which are five years old and two days old so it is not as though they would record it. It is not a recording.

A.: Do your books and your collages have a linear progression, chronologically? If I jumble together some of the recent ones and some from the past, will they still hold together?

Arquitectura: ¿Puede usted notar la diferencia?

R. MEIER: A veces. Unas veces sí otras no, pero eso tiene más que ver con lo que estaba haciendo en un cierto momento, el porqué estaba haciendo lo que estaba haciendo.

Arquitectura: Veo [mirando a los collages de la repisa] dos influencias. El cubismo de Picasso y Braque y...

R. MEIER: Del que es difícil escapar.

Arquitectura: Del que es difícil de escapar para usted. Pero también veo que tiene un aspecto visual y gráfico ruso.

R. MEIER: Ahora va a poder utilizar material original ruso.

Arquitectura: Desde luego. Mire, el collage es algo sobre lo que Colin Rowe ha hablado y discutido. De hecho él habla sobre una ciudad en collage.

R. MEIER: Yo hacía collages antes de que Colin Rowe decidiera llamarla *Collage City*. Se lo aseguro. De hecho yo hacía collages antes de que Rowe enseñara en la Cornell University [alma mater de Meier]. Tengo collages que son de 1959. Colin no llegó hasta 1962.

Arquitectura: Las lecciones de Colin Rowe... Lo que escribe en la introducción de *Five Architects* y de *Mathematics of the Ideal Villa* lo podemos ver en su trabajo, pero me gustaría que usted me lo contara.

R. MEIER: ¿Qué exactamente?

Arquitectura: ¿Cree que ha aprendido una lección específica...?

R. MEIER: Claro que sí. Yo dejé Cornell antes de llegara Colin Rowe pero no obstante he conocido a Colin en el transcurso de los años, desde que estuvo allí. Creo que Colin ha sido no sólo un gran profesor para los estudiantes que ha tenido en Cornell, sino para muchos estudiantes de arquitectura de todo el mundo que han aprendido de sus libros y alguna vez le han escuchado en conferencias. Colin Rowe tiene una mente articulada y brillante y no hay duda que lo que él haya expresado ha tenido sentido para mí en mi trabajo. Me gustaría que hubiera llegado antes a Cornell.

Arquitectura: Colin Rowe suele hacer lo siguiente: proyecta una pintura de Sargeant y junto a ella una fachada de un edificio, y crea una comparación, un contraste, una historia, una anécdota en torno a ambas pinturas, ya que una



16,17. Fundación Paul Getty.

R. M.: I do not know. I have never done that. I think so, for instance here [pointing again to the shelf] some of these are 1987 and some are 1990. I do not think you would know the difference but that is a very short period of time.

A.: Can you tell the difference?

R. M.: Sometimes. Sometimes you can, sometimes you cannot, but that has more to do with what I was doing at that moment, why I was doing what I was doing.

A.: I see [looking at the collages on the shelf] two influences. There is the cubism of Picasso and Braque and there is...

R. M.: Which is hard to get away from.

A.: Which is very hard to get away from, for you. But I also see the Russian visual-graphic stimulation present.

R. M.: Now you are going to have some Russian original material to use.

A.: Absolutely. Now collage is something that Colin Rowe has talked about and discussed. In fact he talks about a *collaged city*.

R. M.: I did collages before Colin Rowe decided to call it *Collage City*. I can tell you that. In fact, I did collages before Rowe taught at Cornell University [Meier's *alma mater*]. I have collages that go back to 1959. Colin did not come until 1962.

A.: The lessons of Colin Rowe... When he writes the introduction to *Five Architects* and the *Mathematics of the Ideal Villa* we can see it in your work but, I would like to hear it from you.

R. M.: What in particular?

A.: Do you see a specific lesson learned...

R. M.: Oh sure. I left Cornell before Colin Rowe arrived, but nevertheless I have known Colin over the years since he has been there. I think that Colin has been not only a great teacher for students who have studied under him at Cornell but for students of architecture from all over the world who have learned from his writings and hearing him lecture on occa-

fachada es para él como un cuadro; lo que expresan sobre la cultura y sobre la arquitectura. Creo que esto está patente en su obra. Volviendo a la noción de *precedente* me gustaría saber la influencia de Rowe en usted ¿aprendió de él sobre historia y teoría?.

R. MEIER: Conozco su trabajo a través de sus publicaciones, que desde luego he leído, pero creo que les toca a otros hacer esa distinción. Hacer una comparación entre X e Y no es de mi incumbencia. En el pasado, la gente que conozco que ha hablado sobre su propio trabajo ha intentado, en mi opinión, justificar su obra haciendo comparaciones entre lo que han hecho y algún precedente anterior. Yo creo que eso no es sólo ofensivo sino que realmente es, en gran parte, servirse a sí mismo, porque decir: *"Aquí está mi rehabilitación del restaurante y miren lo que hizo Palladio en Malcontenta, podreis observar una similitud..."*. Vamos, déjeme en paz. Pero si alguien quiere hablar sobre ideas relacionadas con, por ejemplo, la organización axial, entre el trabajo de un arquitecto y el de otro, obviamente las hay. Porque las ideas no consisten en eso como una organización real, como un modo de estructurar el espacio que se pueda luego comparar entre una cosa y otra. Pero no creo que yo tenga que hacer eso, eso es para alguien que quiera analizar el trabajo de ese modo.

Arquitectura: Los críticos y los historiadores. Denise Scott Brown dijo que el Estilo Internacional llegó dos veces a América, en 1932 y en 1962 con Colin Rowe, y dice que si hubiera estado otros seis meses más en Londres, habría oído a James Stirling dar una conferencia sobre la Maison Jaoul y que en lugar de ser *blancos* los New York Five, los tendríamos *marrones*... Pero sigamos con su obra, más detalles sobre algunos proyectos. Estoy interesado en el Getty Center. ¿Es para usted el Getty un proyecto a escala demasiado grande? La orquestación de la arquitectura y la naturaleza. Lo que observo, por lo poco que he visto, es que la arquitectura parece ser una colección de edificios ya hechos, sobre su trabajo, y la naturaleza una parte que parece ser más a *la manera italiana*, digamos. ¿No es una contradicción de sus convicciones? ¿Entre lo moderno y lo clásico?

R. MEIER: Creo que el emplazamiento es muy difícil. Impone demandas relacionadas

sion. Colin is a very articulate, brilliant mind and there is no question that things which he has articulated, have been meaningful to me in my work and I only wished he had come to Cornell sooner.

A.: Colin Rowe does this all the time: he will put a painting by Sargeant and he will put a facade next to it on the screen and create an entire comparison, a contrast, even a story. An anecdote about these two paintings, since a facade for him is like a painting, and what they are saying about culture and what they are saying about architecture. I think that this may be seen in your work. Going back to the idea of precedent, but I wondered if you had any other ways in which you have learned a specific lesson from Colin Rowe. Have you learned from him about history or about theory?

R. M.: I know his work through his published writings, which I have of course read, but I think it is up to others to make that distinction. To make a comparison between X and Y, is not for me to do. In the past, people I know who have talked about their work have tried to, in my view, justify what they have done by making comparisons between what they are doing and some historical precedent. I find that not only offensive but really for the most part self-serving because to say: "Here is my restaurant renovation and look what Palladio did at Malcontenta, you can see the similarity..." Come on, give me a break. But if someone wants to talk about ideas, that are related to, say axial organization, between one architect's work and another, obviously they are there. Because the ideas are not something about this as an actual organization, as a way of structuring space that can then be compared from one thing to another. But I do not think that is for me to do. I think that is for someone who wants to analyze the work that way.

A.: For the critics and the historian. Denise Scott Brown said that the International Style came to America twice. In 1932 and in 1962 with Colin Rowe, and she says that if Rowe had stayed another six months in London, he would have heard James Stirling give a lecture on the Maison Jaoul and instead of the New York Five being white, we would have had the New York Five being brown... Let's go into your work, into the specifics of certain projects. I am interested in the Getty Center. Is the Getty for you, too large a scale? The orchestration of architecture and nature. What I see, from the little I have seen, is that the architecture seems to be a collection of buildings already done, about your work, and the nature part which seems to be more, let's say a *la maniera italiana*. Isn't this a contradiction of your beliefs? Between the Modern and the Classical?

R. M.: I think that the site is a very difficult one. It makes a certain demand in terms of nature because although you are moving earth like putty, push a little bit here and pull a little bit there.

It is a lot of manipulation of the earth. If you get a few of these big earth-movers out there, you can do anything. And what was there is not sacred because it has been moved around and pushed around. There are no trees to save. There is relatively little to hang on to. There you have basically two ridges that exist in the site which are being reinforced by the organization of the buildings but what we have never been able to do is plant every inch [centimeter] if the 100 acres [40.5 hectares], so some of it is going to stay chaparral and look like what is there, wild and woolly, the way people think Los Angeles should be, and the other part of it will be planted...

con la naturaleza porque, aunque el terreno sea manipulable: puede empujarse y contraerse a voluntad, si se ponen allí algunas de esas grandes excavadoras, no se puede hacer nada. Y lo que había no era sagrado porque ha sido movido y vuelto a remover. No hay árboles que salvar. Hay relativamente poco que conservar. Hay básicamente dos crestas que existen en el emplazamiento, que están siendo reforzadas para la organización de los edificios, pero lo que nunca hemos podido hacer es plantar cada centímetro de las 40.5 hectáreas, por tanto, una parte va a permanecer como un *chaparral* y tener el aspecto de lo existente, salvaje, del modo que cree la gente que debe ser Los Angeles, y la otra parte se plantará...



17

Arquitectura: Esa es la parte que a usted le interesa.

R. MEIER: Exacto. Una extensión, en cierto modo, de la arquitectura. Relacionada con la arquitectura o parte de la arquitectura misma. En realidad no he encontrado aún la forma del paisaje. Estoy trabajando ahora en ello, mostrar cómo es el paisaje en dibujos y maquetas, en función de la idea del paisaje en relación con la del edificio. Creo que precisamente ahora estamos en ello y lo tendremos bajo control en los próximos seis meses. Hasta ahora, ha sido algo así como *esto es edificio* y *esto es paisaje*, y en las maquetas que estamos haciendo y en los dibujos que estamos produciendo se puede ver claramente la interrelación entre la arquitectura y el paisaje, que es lo que me interesa.

Arquitectura: Pero su paisaje no es exactamente abstracto o moderno. Los edificios sí,



18

A.: That is the part you are very interested in.

R. M.: Right. An extension, in a way, of the architectural. Related to the architecture or part of the architecture or the architecture itself. The landscape and perhaps a lot of the things that you have seen so far, I have not really found a way. I am working at it now. Showing what the landscape is like in drawings and models, in terms of the idea of the landscape relating to the idea of the building. I think just now we are sort of dealing with that and I will sort of have it under control within the next six months, but up until now, it has just been sort of this is building and this is landscape, and now I think with the models that we are making and the drawings we are producing, one can clearly see the inter-relationship between architecture and landscape which is what I am interested in.

A.: But your landscape is not exactly abstract and modern. The buildings are and the landscape is not.

R. M.: It may be before we are done. It may not be so picturesque as maybe you have seen in some of the photographs and models.

A.: When somebody thinks of modern landscape, they think of the Roberto Burle Marx gardens in Brazil.

R. M.: Oh no, that is not what we are trying to do.

A.: I am sure it is not but how do you make a modern garden, it must be very difficult.

R. M.: It is very difficult. I do not know what makes a modern landscape. I think it has to do with a certain clarity, a certain simplicity, a certain idea about spaces made by trees and plants as opposed to trees and plants being objects in space.

A.: Like figures in the void.

R. M.: Right, and I think that is what we are now trying to do. So as to say, "C. K. What is the nature of this space made by landscape in relationship to space made by building materials."

A.: And building materials at the Getty Center. What will they be?

R. M.: There will be predominantly three building materials for the exterior. For some reason when we talk about building materials everyone immediately assumes that we are talking about the exterior and not the interior. But the exterior, surfacing, whether it be paving or facade or soffit. We will have travertine marble and glass and metal panelling.

A.: And Barcelona?

R. M.: Barcelona will be metal panelling.

A.: Now, Barcelona is a very interesting problem for you because it is the first time you are trapped inside an urban block.

R. M.: Trapped is right.

pero el paisaje no.

R. MEIER: Puede que lo sea antes de acabar. Quizá no sea tan pintoresco como haya visto en algunas fotografías o maquetas.

Arquitectura: Cuando alguien piensa en un paisaje moderno, piensa en los jardines de Roberto Burle Marx en Brasil.

R. MEIER: Oh no, eso no es lo que nosotros intentamos hacer.

Arquitectura: Estoy seguro que no, pero ¿cómo se hace un jardín moderno?, debe ser muy difícil.

R. MEIER: Es muy difícil. No sé qué es lo que hace moderno un paisaje. Creo que tiene que ver con cierta claridad, cierta sencillez, cierta idea sobre espacios hechos con árboles y plantas en lugar de árboles y plantas como objetos en el espacio.

Arquitectura: Como figuras en el vacío.

R. MEIER: Eso es, y yo creo que eso es lo que estamos intentando hacer. Para decir: *"¿Cuál es la naturaleza de este espacio compuesto de paisaje en relación al espacio hecho con materiales de construcción?"*

Arquitectura: Y los materiales del Getty Center, ¿cómo serán?

R. MEIER: Siempre predominarán tres materiales en el exterior. Por alguna razón cuando hablamos de materiales de construcción todos deducen inmediatamente que hablamos del exterior y no del interior. Pero en el exterior, en la superficie, ya sea pavimento, fachada o zócalo, utilizaron mármol travertino... y revestimiento de vidrio y metal.

Arquitectura: ¿Y en Barcelona?

R. MEIER: En Barcelona será revestimiento de paneles metálicos.

Arquitectura: Barcelona es un problema muy interesante para usted porque es la primera vez que se ve atrapado en una manzana urbana.

R. MEIER: Atrapado es la palabra correcta.

Arquitectura: En el *barrio gótico* y su densidad. ¿Cómo va a obtener luz natural? ¿Tiene suficiente espacio para que lograr luminosidad?

R. MEIER: Lo intentaremos, no sólo con galerías con iluminación cenital, sino que habrá una gran plaza entre la *Iglesia de los Angeles* y nuestro edificio. Es realmente un espacio abierto que no existe en toda la zona cercana a *Casa de la*

A.: Inside the *Barrio Gótico* and its density. How do you get natural light? Do you have enough space to get the light to work for you?

R. M.: Well we do, not only in terms of top-lit galleries but there will be a large plaza between the *Iglesia de los Angeles* and our building, which is really a breathing space that does not otherwise exist in that whole area by *The Casa de la Caridad* because everything around it is so dense. So I think this open space is extremely important, precious almost, and it is built over a car park area that will be underneath it and really it is the space in the front of our building and I hope it will be active the way the sloped space is in front of the Centre Pompidou of Rogers and Piano. Maybe it will have that kind of life and activity.

A.: Will you have to look at the backs of the buildings? There are not terribly pleasant to look at...

R. M.: Yes.

A.: From three sides?

R. M.: Well the sides of the church and there is a new facade by Lluís Clotet and there is another building to the third side.

A.: I hope it works for you in that Mediterranean light.

R. M.: It will. It will...

A.: We shall see. We shall see.

Caridad porque todo alrededor es muy denso. Así que creo que este espacio abierto es importantísimo, casi invaluable, y está construido sobre una zona de aparcamiento subterráneo que es en realidad el espacio frente a nuestro edificio. Espero que tenga la actividad que tiene el espacio inclinado frente al Central Pompidou de Rogers y Piano. Tendrá quizá la misma vida y actividad.

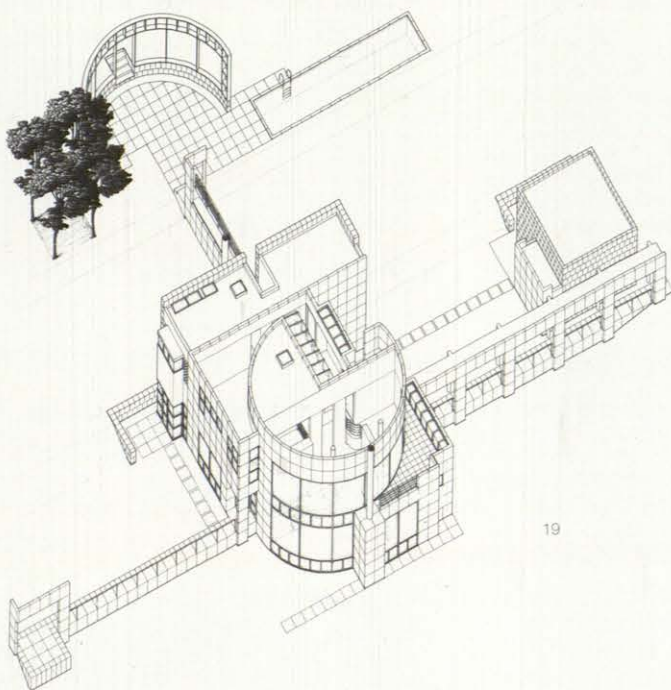
Arquitectura: ¿Tendrá que mirar a las fachadas posteriores de los edificios? No son muy agradables de ver...

R. MEIER: Sí.

Arquitectura: ¿Por los tres costados?

R. MEIER: Bueno, los tres costados de la iglesia. Hay una nueva fachada de Lluís Clotet y otro edificio en el tercer lateral.

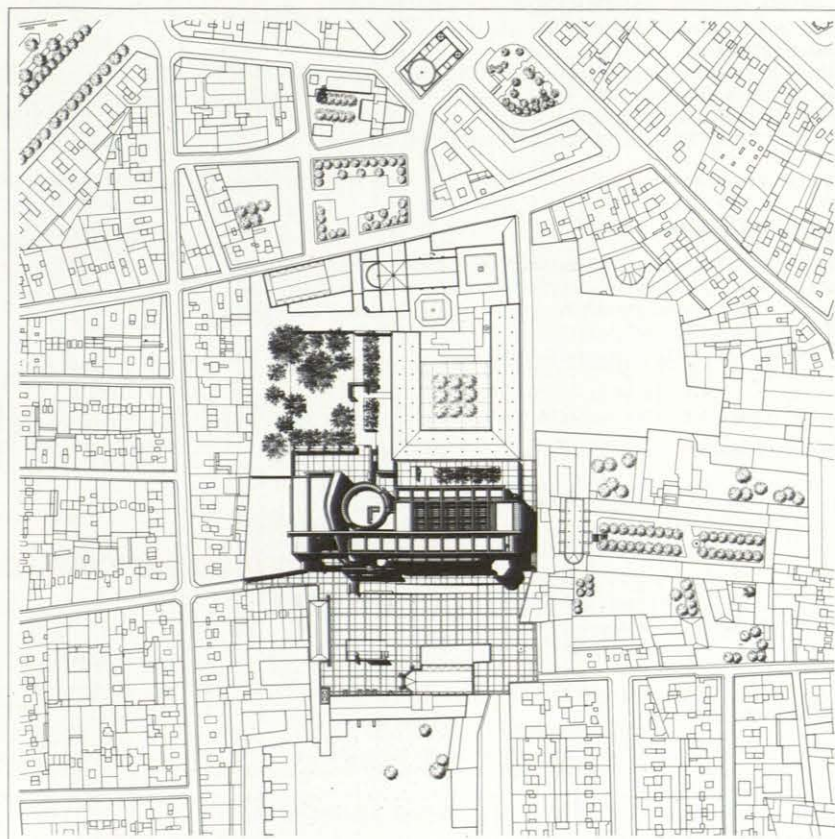
Arquitectura: Espero que todo le vaya bien con la luz del Mediterráneo.



18. Adición al Centro de Artes, Des Moines.

19. Casa en Nueva Jersey.

20. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.



20