

WHY PETER EISENMAN WRITES SUCH GOOD BOOKS

This title barely conceals a quotation from another, well known title.

It lifts from it a fragment, or rather a person.

By transcribing the title *Why I write such good books*, (*Warum ich so gute Bücher schreibe*) into the third person, by summoning Nietzsche's *Ecce Homo* to bear witness, I take it upon myself to clear Eisenman of all suspicion. It is not he who says it, it is I. I who write; I who, using displacements, fragmentations, play with identities, with persons and their titles, with the integrity of their proper names.

Has one the right to do this? But who will declare the right? And in whose name?

By abusing metonymy as much as pseudonymy, following Nietzsche's example, I propose to undertake several things - all at once, or one by one. But I will not reveal them all, and certainly not to begin with. Without giving away all the leads, the threads, I will to begin with reveal neither the route, nor the connections. Is this not the best condition for writing good texts? Whoever assumed from a simple reading of my title that I was going to diagnose the paranoia of some Nietzsche of modern architecture has got the wrong address.

First I propose to draw attention to the art with which Eisenman himself knows how to play with titles. We will take a few examples. First of all, there are the titles of his books. They are made up of words. What are words for an architect? Or books?

I also want to suggest, with the allusion to *Ecce Homo*, that Eisenman is, in the realm of architecture if you like, the most anti-Wagnerian creator of our time. What is Wagnerian architecture? Where would one find its remains or its disguised presence today? These questions will remain unanswered here. But as questions of art or politics, are they not worthy of being prepared, if not posed?

I propose to speak of music, of musical instruments in one of Eisenman's works in progress. It is unnecessary to recall the fact that *Ecce Homo* is above all a book on music, and not only in its last chapter, *Der Fall Wagner, Ein Musikanten Problem*.

Finally, I propose to note that the value, the very axiomatics of architecture that Eisenman begins by overturning, is the measure of man, that which proportions everything to the human, all too human, scale: *Menschliches Allzumenschliches, Mit zwei Fortsetzungen*, to cite another chapter of *Ecce Homo*. Already at the entry to the labyrinth of *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*, one can read: "Architecture traditionally has been related to human scale". For the metaphysics of scale which Eisenman's *scaling* attempts to destabilize is, first of all, a humanism or an anthropocentrism. It is a human, all too human, desire for presence and origin. Even in its theological dimensions, this architecture of originary presence returns to man under the law of representation and aesthetics: "In destabilizing presence and origin, the value that architecture gives to representation and the aesthetic object is also called into question" (Ibid).

We should not, however, simply conclude that such an architecture will be Nietzschean. Let us not borrow themes or philosophemes from *Ecce Homo*, but rather some figure, some stagings and apostrophes, and then a lexicon, similar to those computerized palettes where colors may be summoned up by a keystroke before beginning to type. So, I take this phrase which in a moment you will read on the screen (I write on my computer and you know that Nietzsche was one of the first writers in the world to use a typewriter); it is from the beginning of *Ecce Homo*. It concerns a *labyrinth*, the labyrinth of knowledge, his very own, the most dangerous of all, to which some would wish to forbid entry: "man wird niemals in dies Labyrinth verwegener Erkenntnisse eintreten"; only a little further on, there is a citation from Zarathustra, and then an allusion to those who hold "an Ariadne's thread in a cowardly hand". Between these two phrases, one may also pick out the allusion to those bold searchers who embark on terrible seas ("auf furchtbare Meere") and to those

PARQUE DE LA VILLETTE CHORA L. WORKS. PARIS 1986

Proyecto: Eisenman/Robertson, Jacques Derrida, con Renato Rizzi.

Colaboradores: Thomas Leeser, F. Allocca, P. Marzatico, H. Maruyama, C.Kohl, G. De Gorten, M. Ernster.

Características técnicas:

Dimensiones de lugar, cerca de 20x20 m; primero de los tres lugares en los que se desarrolla la *promenade cinématique*.

Materiales principales:

Plano general en acero *cortén*. Los cubos en acero esmaltado. La traza arqueológica de La Villette en mármol blanco.

Iluminación artificial:

Puntiforme, coincidiendo con la malla Tschumi. Lineal, según el eje lineal derivado de la implantación del Cannaregio.

Ya el título explica estructura y estrategia del proyecto.

Estrategia, porque la aproximación filosófica sostenida por el francés Derrida, propone el concepto de *chora* platónico: el lugar neutro, el no lugar.

Estructura, porque el proceso proyectual está articulado por las sucesivas superposiciones de tres textos: Eisenman (Cannaregio, Venecia), Derrida (Chora, Platón), Tschumi (La Villette, París). De aquí *Chora I works*.

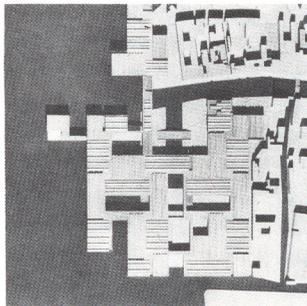
En efecto, el esquema del proyecto Tschumi, deriva de la propuesta de Eisenman para Cannaregio del 78 y que a su vez se refería al proyecto de Le Corbusier para el Hospital de Venecia, del 65.

La ocasión de intervenir en el interior de un proyecto provisto de una memoria anterior, permitía

pensar en el lugar como otro texto, palimpsesto de la propia historia, del propio origen, del propio pasado, pero también de la propia inmanencia y del propio futuro. Un lugar de absorción y de metamorfosis figurativa. Así, la superficie lisa, pero inclinada, como fluctuante, está corroída por la traza arqueológica de la vieja Villette y de los fragmentos de Cannaregio, controlados por el dispositivo modular de la malla superpuesta de Eisenman y de Tschumi. Los cubos o El Shapes (como los *testimonios silenciosos* de Chirico), permitían la interpretación de los *scalings*, aflorando la superposición de las citas y de los textos. El mayor (cerca de 3 m.) indica el acceso a un recorrido subterráneo, que revela un nuevo paisaje en una constelación de nudos figurativos.

Renato Rizzi

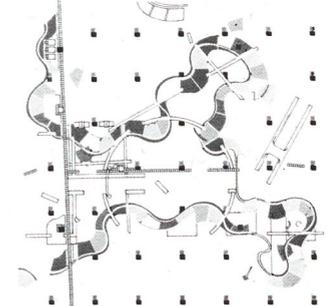
Le Corbusier. Hospital de Venecia



P. Eisenman. Cannaregio.



B. Tschumi. La Villette.



mano debe sostenerse el hilo? ¿Con fuerza o suavemente?

Sin duda alguna, es cierto que ésta no es mi especialidad. Preferiría hablar de encuentros, y de lo que *encuentro* significa, de qué tiene *lugar* en la intersección del azar y lo programado, de lo aleatorio y de lo necesario. Cuando conocí a Peter Eisenman, volví a pensar ingenuamente que el *discurso* sería mi terreno y que la arquitectura *propia*mente dicha —lugares, espacios, el dibujo, el cálculo silencioso, las piedras, la resistencia de los materiales— sería el suyo. Claro que yo no era tan ingenuo: sabía que el discurso y la lengua tenían su sitio en la actividad de los arquitectos y sobre todo en la de Eisenman. Tenía incluso razón para creer que eran bastante más importantes de lo que los propios arquitectos pensaban. Pero no sabía hasta qué punto, y sobre todo de qué manera, su arquitectura confrontaba las propias circunstancias del discurso, la gramática, y la semántica. Tampoco sabía entonces por qué Eisenman es un escritor — hecho que, lejos de distanciarle de la arquitectura y convertirle en uno de esos *teóricos* (los cuales, como dicen los que no hacen ninguna de las dos cosas, escriben más de lo que construyen), muy al contrario, abre un espacio en el que dos escrituras, la verbal y la arquitectónica, se inscriben, la una dentro de la otra, y lo hacen fuera de las jerarquías tradicionales. Lo que Eisenman escribe *con palabras* no se limita a una supuesta reflexión teórica sobre el objeto arquitectónico con el fin de definir qué ha sido este objeto o qué debería ser. Este aspecto se encuentra ciertamente en Eisenman, pero hay todavía algo más, algo que no se desarrolla simplemente como un metalenguaje sobre una cierta autoridad tradicional del discurso en arquitectura. Se trata de otro tratamiento de la palabra, de otra, por así decirlo, *poética*, que participa con total legitimidad en la invención de la arquitectura sin someterla al orden del discurso.

Nuestro encuentro fue para mí una suerte. Pero el *alea* — como en todos los encuentros— debió haber sido programado como parte de una agenda abismal que no correré el riesgo de analizar aquí. Empecemos pues por el momento en que Bernard Tschumi nos propuso a ambos colaborar en la concepción de lo que, convencionalmente, suele llamarse un *jardín* en el Parque de La Villette, un jardín bastante extraño puesto que no debía tener vegetación alguna, sólo líquidos y sólidos, agua y minerales. No me extenderé aquí sobre mi primera contribución, que fue un texto sobre el *Chora* (N.T.2) del *Timeo* de Platón. El enigma abismal de lo que dice Platón sobre el arquitecto-demiurgo, del lugar, de la inscripción que se graba en las imágenes de los paradigmas, etc., todo esto me pareció merecer de un cierto test

arquitectónico, un *défi de rigueur* (un reto a la vez riguroso — inevitablemente riguroso— y necesario— y necesario) a todos los intereses poéticos, retóricos y políticos del texto, con todas las dificultades de una lectura que ha resistido siglos de interpretación. Pero una vez más, no deseo hablar aquí de lo que pasó de mi lado, de la proposición que he expuesto, a pesar de haberme puesto en evidencia con los mayores recelos. Lo que cuenta aquí es lo que vino del otro lado, de Peter Eisenman.

Como parece ser que todo empezó con unas cuantas palabras y un libro, rápidamente tuve que rendirme ante la evidencia. Eisenman no sólo disfruta muchísimo jugando con la lengua, con las lenguas, con el *encuentro* (*lugar común*) de distintas expresiones, acogedoras posibilidades, atento al *alea*, a los transplantes, a los resbalones y derivaciones de las letras.

Se toma en serio este juego, si es que de tal podemos hablar, y sin darle el papel principal e inductivo en una obra que uno dudaría en llamar estricta o puramente arquitectónica, sin armar este juego de las letras como un *origen determinante* (tal cosa no existe jamás para Eisenman), no lo deja *fuera de la obra*. Para él, las palabras no son *exergos*.

Citaré sólo dos ejemplos.

Después de haber traducido o, mejor dicho, transferido y transformado algunos motivos apropiados por y para él de mi texto sobre la *chora* del *Timeo* en un primer proyecto arquitectónico, un palimpsesto (N.T.3) sin límites, con términos como *scaling*, *cantera* y *labyrinth* yo insistí, y Eisenman estuvo completamente de acuerdo en la necesidad de darle a nuestra obra en común un título ingenioso cuyo único fin no fuera una reunión de significados o la producción de esos efectos de identificación legitimadora que uno generalmente espera de los títulos. Por otro lado, precisamente porque lo que estábamos haciendo no era un jardín (categoría en la que la administración de La Villette clasificaba ingenuamente el espacio confiado a nosotros) sino otra cosa, un lugar todavía sin nombre, si es que no innombrable, era necesario darle un nombre, y con ello hacer un nuevo gesto, un elemento suplementario del mismo proyecto, algo que no fuera sólo una simple referencia a una cosa que existiría de cualquier modo sin su nombre fuera de su nombre.

Vimos que se requerían tres condiciones.

1. Que el título fuera tan poderoso, inclusivo y económico como la propia obra. Es decir, la función *clásica* y referencial de título y de nombre.

2. Que dicho título, a la vez que designara la obra desde el exterior, fuera también parte de la obra, imprimiéndole desde

whose soul is lured by flutes toward all the dangerous whirlpools ("*deren Seele mit Flöten zu jedem Irrschlund gelockt wird*"). In brief, let us agree that what we retain from the chapter *Why I Write Such Good Books* in *Ecce Homo*, is only this: the seduction of music, the musical instrument, the sea or the abyss, and the labyrinth.

A strange introduction to architecture, you will say, and especially to that of Peter Eisenman. In which hand must the thread be held? Firmly or loosely?

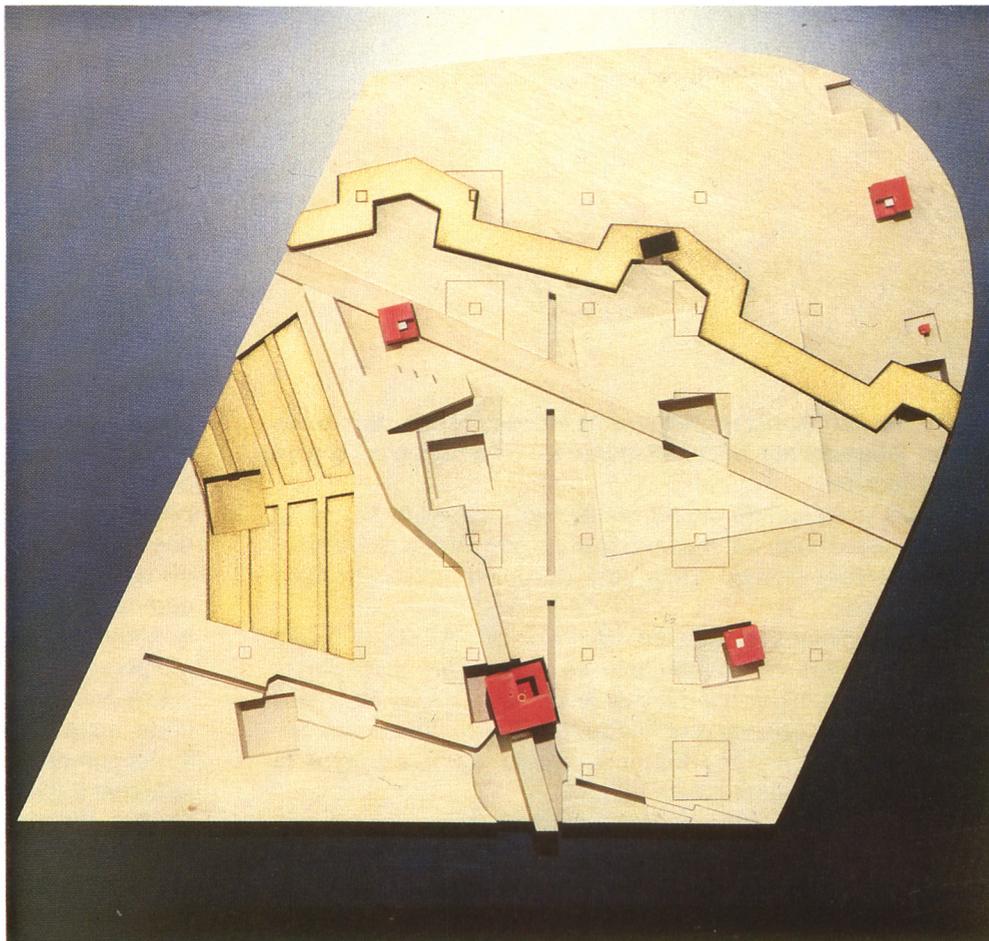
It is true that this is doubtless not my subject. I would rather speak of meetings, and of what *meeting* means, what takes *place* at the intersection of change and program, of the aleatory and the necessary.

When I met Peter Eisenman, I thought my naivete again that *discourse* would be my realm and that architecture *properly speaking*—places, spaces, drawing, the silent calculation, stones, the resistance of materials— would be his. Of course I was not so naive; I knew that discourse and language did not count for nothing in the activity of architects and above all in Eisenman's. I even had reason to think that they were more important than the architects themselves realized. But I did not know to what extent, and above all in what way, his architecture confronted the very conditions of discourse, grammar, and semantics. Nor did I then know why Eisenman is a writer— which, far from distancing him from architecture and making him one of those *theoreticians* (who, as those who do not say, write more than they build), on the contrary opens a space in which two writings, the verbal and the architectural, are inscribed, the one within the other, outside the traditional hierarchies. What Eisenman writes *with words* is not limited to a so called theoretical reflection on the architectural object, which attempts to define what this object has been or what it ought to be. Certainly this aspect is to be found in Eisenman, but there is still something else, something that does not simply develop as a metalanguage on a certain traditional authority of discourse in architecture. This may be characterized as another treatment of the word, of another *poetics*, if you like, which participates with full legitimacy in the invention of architecture without submitting it to the order of discourse.

Our meeting was a chance for me. But the *alea*—as with all encounters— must have been programmed within an abyssal agenda which I will not take the risk of analyzing here. Let us begin at the point when Bernard Tschumi proposed to both of us that we collaborate in the conception of what was called, by convention, a *garden* in the Parc de la Villette, a rather strange garden in that it does not involve any vegetation, only liquids and solids, water and minerals. I will not elaborate here on my first contribution, which was a text on the Chora in Plato's *Timeaus*. The abyssal enigma of what Plato says about the architect-demiurge, of the place, of the inscription which imprints in the place the images of paradigms, etc., all this seemed to me to merit a kind of architectural test, a rigorous challenge: [*défi de rigueur*: a challenge at once rigorous and necessary, inevitably rigorous], to all the text's poetic, rhetorical, and political stakes, with all the difficulties of reading which have resisted centuries of interpretation. But once again, I do not wish to speak here of what happened on my side, of the proposition that I put forward, even as I put myself forward with the greatest misgivings. What is important here is what came from the other side, from Peter Eisenman.

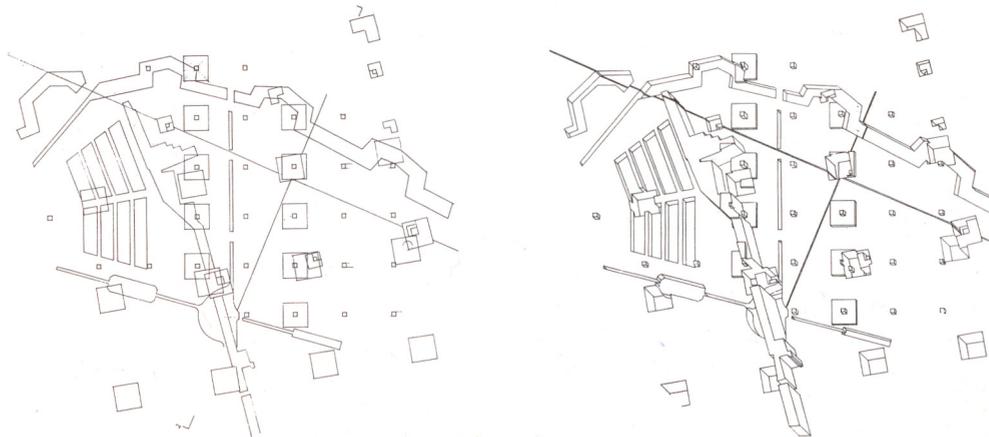
As things seemed to have begun with words and a book, I quickly had to accept the obvious. Eisenman does not only take great pleasure, jubilation, in playing with language, with languages, at the *meeting* of many idioms, welcoming chances, attentive to the alea to transplants, to the slippings and derivations of the letter. He takes this play seriously, if one can say this, and without giving it the principal, inductive, role in a work that one hesitates to call properly or purely architectural, without setting up this play of the letter as a *determining origin* (such a thing never exists for Eisenman), he does not leave it *outside the work*. For him, words are not *exergues*.

I will cite only two examples.



Maqueta de la primera versión.

Lugar 1.



dentro, por así decirlo, un movimiento imprescindible, de manera que las letras del nombre participaran así en el propio cuerpo de la arquitectura.

3. Que la estructura verbal mantuviera una relación con el *alea* de encuentro de manera que ningún orden semántico pudiera detener el juego, o totalizarlo desde un centro, un origen o un principio.

El título inventado por Eisenman fue *Choral Work (Obra Coral)*.

Aunque surgió en el momento en que largas discusiones habían dado ya origen a los primeros *dibujos* y al esquema principal de la obra, este título se impuso con fuerza de repente: por azar, pero también como fruto del cálculo. No había peros ni reservas posibles. El título era perfecto.

1. A través de su eficaz y *económica* referencia nombra con gran propiedad una obra que, a su manera, interpreta —en un sentido a la vez discursivo y arquitectónico, la *Chora* platónica. Del nombre *Chora* se derivan *coral* y hasta *coreografía*. Con la "l" final *chora (Choral) es más líquida o más aérea, no me atrevo a decir que más femenina*.

2. Es indisoluble de una construcción sobre la que se impone desde una nueva dimensión: coreográfica, musical y vocal al mismo tiempo. El habla, e incluso la canción, se inscriben pues así en la obra, y suceden dentro de una composición rítmica. Suceder es crear una obra arquitectónica a partir de la música, o mejor dicho, del coro.

3. Además de ser una alusión musical e incluso coreográfica a la *chora* de Platón, este título es más que un título. A la vez traza una firma, firma plural, escrita al unísono por nosotros dos. Eisenman acaba de hacer exactamente lo que decía que estaba haciendo. La representación, la eficacia de lo representativo, consiste en inventarse él sólo la forma de una firma que no sólo firma por los dos sino que enuncia en sí misma la pluralidad de una firma coral, la co-firma o la contra-firma. El me da su firma del mismo modo que una persona delega en un colaborador el *poder* de firmar en su lugar. La obra se convierte en musical, una arquitectura para muchas voces, a la vez diferentes y armonizadas en su propia alterabilidad. Ello implica un regalo tanpreciado como petrificado, un *coral*. Es como si el agua se hubiera aliado con los minerales naturalmente para este simulacro de creación espontánea en las profundidades inconscientes de algún océano compartido o dividido. Ecce Homo: el abismo de las profundidades sin fondo, la música, un laberinto hiperbólico.

La ley es respetada y burlada al mismo tiempo. El encargo que nos habían hecho también establecía lo siguiente: sólo podrían

utilizarse agua y piedras en este pseudo-jardín; sobre todo, no debía haber vegetación. Y eso es lo que se había creado de golpe, con un toque de la varita mágica, en sólo dos palabras, tan cercanas al silencio: la varita mágica es también la batuta del director de orquesta. Todavía oigo, como si fuera la obra maestra de un pirotécnico, la explosión del petardo. Y cómo no iba a acordarme de la *Música para los Fuegos Artificiales* del coral, de la influencia de Corelli, de ese *sentido arquitectónico* que siempre admiramos en Handel.

Los elementos se sacan pues a la luz, se exponen al aire: tierra, agua y fuego — como en el *Timeo*, en el momento de la formación del cosmos. Pero es imposible darles un orden, una jerarquía o principio de deducción o derivación a todos los significados que se encuentran como por casualidad, en poco más de diez letras, selladas, forjadas (*acuñadas*) en la forja idiomática de una sola lengua. El *título* se condensa en el sello, el lacre o las iniciales de esta contrafirma (porque esto era también una manera de no firmar mientras firmábamos), pero al mismo tiempo, abre el conjunto al que parece pertenecer. Así este título no ha de jugar un papel principal, abierto como está a otras interpretaciones o, incluso, otras representaciones, otros músicos, otros coreógrafos, o incluso voces. La totalización es imposible.

Podemos tirar de otros hilos, otras cuerdas de esta madeja laberíntica. Eisenman suele referirse al laberinto para describir las rutas que exigen algunas de sus obras: "*Estas superposiciones aparecen en un laberinto localizado en el emplazamiento del castillo de Julieta. Como en la historia de Romeo y Julieta, es una expresión analógica de la tensión no resuelta entre el destino y la libre voluntad. Aquí el laberinto, igual que el lugar del castillo, se transforma en un palimpsesto*". Como la obra a la que da nombre, el título *Choral Work* es a la vez palimpsesto (N.T.3) y laberinto, un galimatías de estructuras superimpuestas (el texto de Platón, la lectura de éste propuesta en mi texto, los mataderos de La Villette, el proyecto de Eisenman en Cannareggio, en Venecia y las *Follies* de Tschumi). En francés uno diría una frase que no puede traducirse: el título *se donne carrière Carrière* significa cantera, pero *se donner carrière* es también dar rienda suelta, apropiarse de un espacio con cierta insolencia juguetona.

Literalmente, lo entiendo en el sentido de *carrière* que se da a sí misma con liberalidad, ofreciendo sus propios recursos, pero perteneciendo en primer lugar al propio espacio que enriquece. ¿Cómo se puede *dar* de esta manera? ¿Cómo se puede, a la vez que se saca de ella, enriquecer la totalidad de la que forma

After he had translated, or rather transferred and transformed certain motifs appropriated by himself and for himself from my Chora text in a first architectural project, a limitless palimpsest, with *scaling*, *quarry*, and *labyrinth*, I insisted, and Eisenman fully agreed, on the need to give our common work a title, and an inventive title at that, one which did not have as its sole function the gathering of meaning, the production of those effects of legitimizing identification which one expects from titles in general. On the other hand, precisely because what we were making was not a garden (the category under which the administration of La Villette naively classified the space entrusted to us), but something else, a place yet without name, if not unnamable, it was necessary to give it a name, and with this naming make a new gesture, a supplementary element of the project itself, something other than a simple reference to a thing that would exist in any case without its name, outside the name.

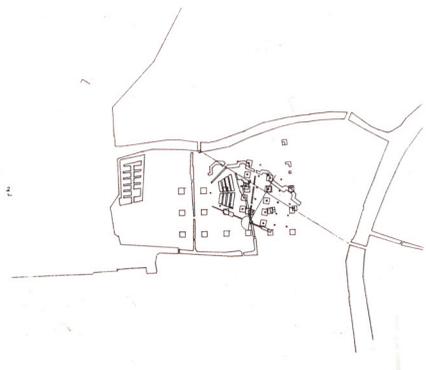
- Three conditions seemed to be required.
1. That this title should be as strong, as subsuming, and as economical of the work as possible. Such was the *classic* and normally referential function of the title and the name.
 2. That this title, while designating the work from outside, should also be part of the work, imprinting it from within so to speak with an indispensable motion, so that the letters of the name would participate in this way in the very body of the architecture.
 3. That the verbal structure should maintain a relationship to the *alea* of meeting of such a kind that no semantic order could stop the play, or totalize it from a center, an origin or a principle.

Choral Work, this was the title invented by Eisenman. Even though it surfaced at a moment when long discussions had already given rise to the first *drawings* and the principal schema of the work, this title seemed to have imposed itself all of a sudden: by chance, but also as the result of calculation. No arguing, no reservations were possible. The title was perfect.

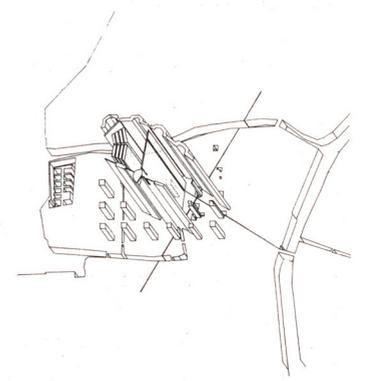
1. It names in the most apt fashion, by means of the most efficient and *economic* reference, a work that, in its own way, interprets, in a dimension that is both discursive and architectural, a reading of the platonic *chora*. The name *chora* is carried over into song (*choral*) and even into choreography. With the final *l*, *choral*: *chora* becomes more liquid or more aerial, I do not dare to say more feminine.
2. It becomes indissociable from a construction on which it imposes from within a new dimension: choreographic, musical and vocal at the same time. Speech, even song, are thus inscribed in the work, taking their place within a rhythmic composition. To give way to, or to take place is, in either sense, to make an architectural event out of music, or rather out of a choir.

3. In addition to being a musical and even choreographic allusion —to Plato's *chora*— this title is more than a title. It also drams a signature and the work of a plural signature, written by both of us in concert. Eisenman had just done what he said he was doing. The performance, the felicitous efficacy of the performative, consists in inventing by himself the form of a signature that not only signes for both of us, but enunciates in itself the plurality of the choral signature, the cosignature or the counter-signature. He gives me his signature in the sense one says of someone giving to a collaborator the *power* to sign in his place. The work becomes musical, an architecture for many voices, at once different and harmonized in their very alterity. This comprises a gift as precious as it is petrified, a *coral*. As if water had naturally allied itself with minerals for this simulacrum of spontaneous creation in the unconscious depths of some shared or divided ocean. *Ecce Homo*: the abyss of depths without bottom, music, a hyperbolic labyrinth.

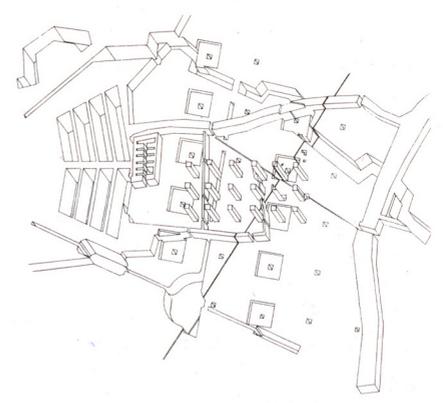
The law is at the same time respected and mocked. Because the commission that we had been given also prescribed this: only water and stone should be used for this pseudo-garden and above all, no vegetation. And this was what had been created with a single blow, with a wave of the magic wand, in two words, so close to silence: the magic wand is also the baton of an



Lugar 2.



Lugar 3.



parte? ¿Qué es esta extraña economía? En *Choral Work* y en toda su obra, Eisenman juega a constituir una parte del todo en *carriere* (en el sentido de *cantera*), como una mina de materiales a remover por los otros restantes en el interior del mismo conjunto. La cantera está al mismo tiempo dentro y fuera, los recursos están incluidos. Y la estructura de nuestro título obedece a la misma ley, tiene la misma forma de potencialidad, el mismo poder: la dinámica de una invención inmanente. Se encuentra todo dentro pero es casi imprevisible.

Para ilustrar mi segundo ejemplo, tengo que pulsar otra cuerda. Esta arquitectura musical y coreográfica apuntaría, como si las incorporara o citara en sí misma, a la vez hacia un género poético, o sea la *lírica*, y al instrumento de cuerda que corresponde a este género —la lira.

Ya estaba dado el título y habíamos progresado en la preparación de *Choral Work*, cuando Eisenman sugirió que yo tomara finalmente una iniciativa que no fuera únicamente discursiva, teórica o *filosófica* (pongo esta palabra en cursiva porque la interpretación de la *chora* que propongo quizá no pertenezca, ya al terreno del pensamiento filosófico, pero ese es otro tema). El quería, con razón, que nuestro coro fuera algo más que la simple agregación de dos solistas, un escritor y un arquitecto. Si el arquitecto firmaba (*signaba*) y designaba, diseñaba con palabras, yo por mi parte debería proyectar o diseñar formas visibles.

Al volver de Nueva York, el avión, le escribí a Eisenman una carta que contenía un dibujo y su interpretación. Pensando en uno de los pasajes para mí más enigmáticos del *Timeo* de Platón, quise inscribir la figura de un tamiz encima, en y dentro de la propia *Obra Coral*, como memoria de una sinécdoque o de una metonimia errante. Debía ser errante en el sentido de que no sería posible ninguna repetición que no fuera ni fragmento, ni ruina. En efecto, el *Timeo* utiliza lo que sin duda uno llamaría una metáfora, la del tamiz, para describir la forma en que el lugar (la *chora*) filtra los *tipos*, las fuerzas o semillas que han quedado grabadas en ellas:

“La nodriza de eso que nace, humedecida, abrasada, y recibiendo asimismo las formas de la tierra y el aire, y experimentando todas las demás modificaciones que son consecuencia de aquellas, se nos manifiesta a la vista como infinitamente diversificada. No obstante, colmada de fuerzas que no eran ni uniformes ni equilibradas, no se halla bajo ningún aspecto en equilibrio, antes es sacudida irregularmente en todos sentidos y sufre trastornos de estas fuerzas, y al mismo tiempo, el movimiento que recibe de ellas se lo restituye a su vez en forma de nuevas

*sacudidas. Entonces los objetos llevados de esta manera, unas veces hacia un lado, otras hacia otro, se separan los unos de los otros. De igual manera, gracias a la acción de las cribas y otros ingenios que sirven para tamizar el grano, una vez sacudidas y agitadas las semillas, las que son densas y pesadas se van hacia un lado, y las que son raras y ligeras se van hacia el lugar opuesto y se fijan en él. Análogamente aquí, los cuatro elementos han sido sacudidos por la realidad que los había recibido y cuyo movimiento propio les comunicaba esas sacudidas, como si fuera una criba”.*¹

No es este el lugar para explicar por qué este párrafo me ha parecido provocativo y fascinante, a causa de la propia resistencia que ofrece a su lectura. Esto tiene aquí poca importancia. Como si de dar cuerpo a esa fascinación se tratara, escribí entonces esta carta a Eisenman en el avión, un fragmento de la cual me permitireis citar aquí:

“Te acordarás de lo que imaginamos juntos en Yale: que para terminar, yo escribiría, por así decirlo, sin una sola palabra, una pieza heterogénea, sin origen ni destino aparentes, como si fuera un fragmento, sin indicar la totalidad (perdida o prometida), con el fin de romper el círculo de re-apropiación, la triada de los tres lugares (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette); en una palabra, romper la totalización, la configuración aún demasiado histórica, para que estuviera abierta a un desciframiento general”. Y sin embargo yo pensaba, aunque sin estar muy seguro de ello, que alguna metonimia independiente y enigmática, rebelándose contra la historia de los tres lugares e incluso contra el palimpsesto, debería *recordar* si uno tropezara con ello por azar, a lo más incomprendible de todo, a los *chora*. Pues hoy, lo que encuentro más enigmático y provocativo, lo que más se me resiste en la lectura que estoy llevando a cabo del *Timeo* es (podemos volver a hablar de esto después) la alusión a la figura del *tamiz* (*plokannon*) y de los *chora* como *tamiz* (en inglés *sieve*, a mí también me gustan estas palabras en inglés, *sieve*, *sift*).

Hay en el *Timeo* una alusión en forma figurativa que yo no sé cómo interpretar y que sin embargo me parece decisiva. Habla de algo como el movimiento, la sacudida (*seiesthai*, *seiean*, *seiomena*) el temblor en el curso del cual *tiene lugar* una selección de fuerzas o semillas; una clasificación, un filtrado en el propio lugar donde, en cualquier caso, el lugar permanece impassible, indeterminado, amorfo, etc. Creo que este pasaje del *Timeo* es tan errático, tan difícil de integrar y tan desprovisto de origen y de *telos* manifiesto como la pieza que hemos imaginado para nuestra *Obra Coral*.

orchestra conductor. I still hear it now, like masterpiece of a maker of fireworks, the explosion of a firecracker. And how could I not be reminded of the *Music for the Royal Fireworks*, of the chorale, of Corelli's influence, of that *architectural sense* we always admire in Handel.

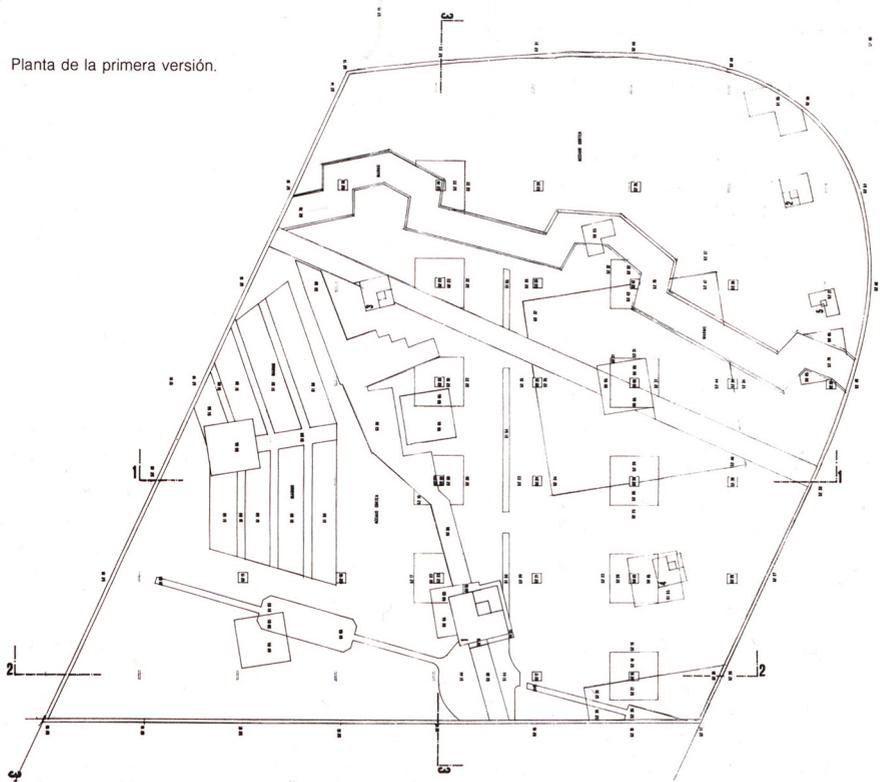
The elements are thus brought to light, exposed to the air: earth, water and fire — as in the *Timeaus*, at the moment of the formation of the *cosmos*. But it is impossible to assign an order, a hierarchy or principle of deduction or derivation to all the meanings that intersect as if from a chance meeting, in hardly more than ten letters, sealed, forged (*coined*) in the idiomatic forge (*forgery*) of a single language. The *title* is condensed in the stamp, the seal or the initials of this countersignature (because this was also a way not to sign while signing), but at the same time, it opens up the whole to which it seems to belong. Thus there is no capital role to be played by this title, itself open to other interpretations or, one might say, other performances, other musicians, other choreographers, or even other voices. Totalization is impossible.

We might draw out some other threads, other chords in this labyrinthine skein. Eisenman often refers to the labyrinth to describe the routes called for by certain of his works: "*These superpositions appear in a labyrinth, which is located at the site of the castle of Juliet. Like the story of Romeo and Juliet, it is an analogic expression of the unresolved tension between fate and free will. Here the labyrinth, like the castle sites, becomes a palimpsest*". Like the work it names, the title *Choral Work* is at the same time palimpsest and labyrinth, a maze of superimposed structures (Plato's text, the slaughterhouses of La Villette, Eisenman's project for Venice (Cannaregio) and Tschumi's *Follies*). In French, in a phrase that remains untranslatable, one would say: the title *se donne carrière*. *Carrière* means quarry. But *se donner carrière* is also to give free rein, to appropriate a space with a certain joyful insolence. Literally, I understand it in the sense of *carrière* which at once gives itself graciously, offering up its own resources, but belongs first and foremost to the very space it enriches. How can one *give* in this way? How can one, while drawing from it, enrich the totality of which one forms a part? What is this strange economy of the gift? In *Choral Work* and elsewhere, Eisenman plays the game of constituting a part of the whole *en carrière*, (as quarry), as a mine of materials to be displaced for the rest at the interior of the same ensemble. The quarry is at the same time inside and outside, the resources are included. And the structure of our title obeys the same law, it has the same form of potentiality, the same power: the dynamics of and immanent invention. Everything is found inside but it is almost unforeseeable.

For my second example, I must pluck another slet. This musical and choreographic architecture was going to point toward, as if it incorporated or cited them in itself, both a poetic genre, that is, the *lyric*, and the stringed instrument which corresponds to this genre — the lyre.

The title was already given and we had progressed in the preparation of *Choral Work*, when Eisenman suggested that I finally take an initiative that was not solely discursive, theoretical or *philosophical* (I place this word between quotations marks because the of the *chora* that I propose perhaps no longer belongs to the realm of philosophical thought, but we will leave this aside). He wanted, with justification, our choir to be more than the simple aggregation of two soloists, a writer and an architect. If the architect signed and *designated*, de-signed with words, I should for my part project or design visible forms. Or returning from New York, in the airplane, I wrote Eisenman a letter containing a dawning and its interpretation. Thinking of one of the most enigmatic (to my mind) passages in Plato's *Timeaus*, I wanted the figure of a sieve to be inscribed on, in, and within the *Choral Work* itself, as the memory of a synecdoche or an errant metonymy. It would be errant in the sense that no reprise would be possible in any totality of which it would figure only a detached

Planta de la primera versión.



Así pues, propongo la siguiente representación, materialización, conformación aproximada: en uno o tres ejemplos (en caso de ser tres serán tres *scalings* diferentes), un objeto de metal dorado (hay oro en el pasaje del *Timeo*, en la *chora* y en tu proyecto para Canareggio) ha de quedar plantado en la tierra de forma oblicua. Ni vertical, ni horizontal, una estructura extremadamente sólida que pareciera al mismo tiempo una telaraña, un tamiz, o una cuadrícula (rejilla) y un instrumento musical de cuerda (¿piano, arpa, lira?: cuerdas, instrumento de cuerda, cuerda vocal, etc.). Como cuadrícula, rejilla, etc., tendría una cierta relación con el *filtro* (un telescopio o un baño de ácido fotográfico, o una máquina que haya caído del cielo habiendo fotografiado o radiografiado —filtrado— una vista aérea). Este sería un filtro a la vez interpretativo y *selectivo* que permitiría la lectura y el tamizado de los tres lugares y los tres niveles (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette). Como instrumento de cuerda, anunciaría el concierto y el coral múltiple, los *chora* de *Obra Coral*.

No creo que haya que inscribir nada en esta escultura (pues de una escultura se trata), salvo quizás el título, y puede que una firma por algún lado (por ej. *Obra Coral*, por... 1986) así como una o dos palabras griegas (*plokanon*, *seiomena*, etc.). Tenemos que hablar de esto, entre otras cosas..." (30 de mayo de 1986).

Uno se habrá dado cuenta de pasada, de la alusión al proceso de filtración de una interpretación selectiva que evoca, en mi carta, a Nietzsche y a cierta escena representada entre Nietzsche y los presocráticos — esas mismas figuras que parecen obsesionar una parte determinada del *Timeo* (Demócrito, por ejemplo).

Entonces, ¿qué hace Eisenman? Interpreta a su vez, activa y selectivamente. Traduce, traspone, transforma y se apropia de mi carta, reescribiéndola en sus *lenguas*, ya sean arquitectónicas o no. El aporta otra forma a la estructura arquitectónica en desarrollo (estructura ya bastante fija): la de una lira, dispuesta en un ángulo oblicuo. Entonces, cambiando de escala, la reinscribe en su propio interior, como una pequeña lira dentro de una grande.

No se contenta con crear una metonimia *en abyme*² en el fondo del océano donde se deposita el coral de sentimientos para burlar las tretas de la razón totalizadora. Entre todos los instrumentos de cuerda evocados en mi carta (piano, arpa, lira) escoge uno, cuyo toque él reinventa en su propia lengua, el inglés. Y al inventar otro ardid arquitectónico, él transcribe esta reinención lingüística, la suya propia.

Entonces, ¿de hecho qué pasa? En primer lugar, Eisenman añade otra justificación y otra dimensión al título abierto *Obra Coral* que así queda enriquecido y ultra-determinado. Así, en todas las cuerdas/acordes semánticas y formales de la palabra *lira* (que resulta ser homográfica en inglés y francés *lyre*) oímos la resonancia de textos diferentes. Estos son añadidos, superpuestos, superimpuestos uno *dentro*, *encima* o *debajo* de otro, según una topología al parecer imposible e irrepresentable vista a través de una superficie: una superficie invisible, ciertamente, pero audible desde la reflexión interna de muchos estratos resonantes. Estos estratos resonantes son también estratos de significado, pero inmediatamente se da uno cuenta de algo implícito de una manera quasi-homofónica en la palabra inglesa *laver*, que por un lado sucede en la serie de estratos que he apuntado y por otro designa la totalidad. Los estratos de este palimpsesto son pues insondables ya que, dadas las razones aludidas, no permiten la totalización.

Ahora bien, esa es precisamente la estructura de *Obra Coral*: la estructura del palimpsesto no-totalizable que deriva de uno de sus elementos los recursos para los otros (su *carriere* o cantera), y que convierte un laberinto irrepresentable e inobjetivable de este juego de diferencias internas (escala sin fin, *scaling* sin jerarquía). Su estructura de piedra y metal, la superposición de estratos (La Villette, el proyecto Eisenman-Derrida, las Follies de Tschumi, etc.) se hunde en el abismo de los *chora* platónicos. *Lira*, *estratos* (*Lyre*, *layers*) sería pues un buen título, ultra-título o sub-título para *Obra Coral*. Y este título se graba en la obra, como una pieza de la propia cosa que se nombra. Dice la verdad de la obra en el cuerpo de la obra; dice la verdad en una palabra que son muchas palabras, una especie de libro de miles de hojas, pero esa es también la imagen visible de una lira, la visibilidad de un instrumento que fomenta lo invisible: la música. Y todo lo que, en una palabra, *lírca* sugiera.

Pero, por esas mismas razones, la verdad de *Obra Coral*, la verdad que *lira* o *estrato* dicen, hacen y dan no es una verdad: no es presentable, representable, totalizable; no se muestra nunca. No permite la revelación de presencias, y menos aún de una adecuación. Acabamos de evocar una inadecuación irreductible; y también un reto a las *subjetividades*. Porque todos estos estratos de significados y de formas, de visibilidad e invisibilidad se extienden unos *dentro* de otros, *en* otros, *debajo* de otros, *enfrente de* o *detrás* de otros, pero la verdad de la relación no se establece nunca en ningún tipo de juicio. Siempre causa que se diga algo diferente —alegóricamente— que aquello que se dice.

piece: neither fragment nor ruin. For the *Timeaus*, in effect, utilizes what one no doubt calls improperly a metaphor, that of the sieve, in order to describe the way in which the place (the *chora*) filters the *types*, the forces or seeds that have been impressed on it: "The nurse of becoming was characterized by the qualities of water and fire, of earth and air, and by others that go with them, and its visual appearance was therefore varied; but as there was no homogeneity or balance in the forces that filled it, no part of it was in equilibrium, but it swayed unevenly under the impact of their motion, and in turn communicated its motion to them. And its contents were in constant process of movement and separation, rather like the contents of a winnowing basket or similar implement for cleaning corn, in which the solid and heavy stuff is sifted out and settles on one side, the light and insubstantial on another: so the four basic constituents were shaken by the receptacle, which acted as a kind of shaking implement!" (*Timeaus* 52e-53a)¹.

This is not the place to explain why I have always found this passage to be provocative and fascinating by reason of the very resistance it offers to reading. This is of little importance here. As if to give a body to this fascination, I thus wrote this letter to Eisenman on the airplane, a fragment of which you will permit me to cite:

"You will recall what we envisaged when we were together at Yale: that in order to finish, I would write, so to speak, without a single word, a heterogeneous piece, without origin or apparent destination, as if it were a fragment arriving, without indicating any totality (lost or promised), in order to break the circle of reappropriation, the triad of the three sites (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette); to break, in short, the totalization, the still too-historical configuration, so that it would be open to a general decipherment". And nevertheless I thought that, without giving any assurance on this subject, that some detached and enigmatic metonymy, rebelling against the history of the three sites and even against the palimpsest, should recall by chance if one encountered it, something, the most incomprehensible of all, of *chora*. For myself, today, that which I find the most enigmatic, which resists and provokes the most, in the reading I am undertaking of the *Timeaus* is (we can talk about this again later), the allusion to the figure of the *sieve* (*plokanon*, a work or braided cord, 52e), and to the *chora* as *sieve* (sieve, sift, I also love these English words). There is in the *Timeaus* a figural allusion which I do not know how to interpret and which nevertheless seems to me decisive. It speaks of something like movement, the shaking (*seisthai*, *seien*, *seiomena*), the tremor in the course of which a selection of the forces or seeds takes place; a sorting, a filtering in the very place where, nevertheless, the place remains impassive, indeterminate, amorphous, etc. It seems to me that this passage in the *Timeaus* is as erratic, as difficult to integrate, as deprived of origin and of manifest *telos* as that piece we have imagined for our *Choral Work*.

Thus I propose the following approximate *representation, materialization, formation*: in one or three examples (if there are three, then with different scalings), a *gilded* metal object (there is gold in the passage from the *Timeaus*, on the *chora*, and in your Cannaregio project) to be planted obliquely in the earth. Neither vertical, nor horizontal, an extremely solid frame that would resemble at once a web, a sieve, or a grill (grid) and a stringed musical instrument (piano, harp, lyre?: strings, stringed instrument, vocal chord, etc.). As a grill, grid, etc., it would have a certain relationship with the *filter* (a telescope or a photographic acid bath, or a machine which has fallen from the sky having photographed or x-rayed—filtered—an aerial view). This would be both an interpretive and *selective* filter which would allow the reading and the sieving of the three sites and the three layers (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette). As a stringed instrument, it would announce the concert and the multiple chorale, the *chora* of *Choral Work*.

"I do not think that anything should be inscribed on this sculpture (for this is a sculpture), save perhaps the

Secciones de la versión definitiva.



En una palabra, le impulsa a uno a mentir. La verdad de la obra reside en esta capacidad de mentir, este mentiroso que acompaña todas nuestras representaciones (recordemos al Kant del *Yo pienso*) pero que a la vez las acompaña como una lira acompañada a un coro.

Sin equivalente y por lo tanto sin oposición. En este palimpsesto abismal, no puede establecerse ninguna verdad sobre la presencia de significado ya sea original o final. En el laberinto de este coral, la verdad es la no-verdad, la *condición errática* de uno de esos errores que pertenecen al título de otro laberinto, otro palimpsesto, otro *quarry*. Llevo rato hablando de esto sin citarlo directamente. Hablo de Romeo y Julieta, una historia completa de nombres y contratiempos sobre los que también he escrito en otro lado³; aquí, me refiero al Romeo y Julieta de la obra de Eisenman *Moving Arrows, Eros and Other Errors*. ¿No he sido engañado? ¿No he estado hablando alegóricamente todo este tiempo sobre otra cosa de la que pensábais? Sí y no. La mentira no tiene un contrario, es a la vez nula y absoluta. No nos lleva al error sino a esos *moving errors* cuyo errar es al mismo tiempo finito e infinito, fruto de la casualidad y también de la voluntad. Pues no habiendo contrario no hay mentiroso. Lo que queda es lo inencontrable, algo totalmente diferente de un signatario, consciente y seguro de su maestría, completamente diferente de un sujeto; es más bien una serie infinita de subjetividades y contrasignatarios, vosotros entre ellos, listos para beneficiarse, pagar o perderse el placer que proporciona el paso de Eros. *Liar o Lyre* (N.T.4), este es el real nombre, de momento uno de los mejores nombres con los que referirnos al homónimo y el pseudónimo, la voz múltiple de este signatario secreto, el título críptico de *Choral Work*. Pero si digo que esto se lo debemos más a la lengua que a Peter Eisenman, me diréis ¿qué lengua? Hay tantas. ¿Os referís al *encuentro* de lenguas? ¿Una arquitectura que es al menos tri o cuadrilingüe, de piedras o metales políglotas?

Pero si os digo que debemos esta oportunidad a Peter Eisenman, cuyo propio nombre, como sabéis, personifica a la vez la piedra y el metal, ¿me creeréis? En cualquier caso, os digo la verdad. Es la verdad de este hombre de hierro, determinado a romper con las relaciones antropocéntricas, con el *hombre como medida de todas las cosas*: ¡Escribe tan buenos libros! ¡Os lo juro!

Esto es lo que dicen todos los mentirosos: que no estarían mintiendo si no dijeran que estaban diciendo la verdad.

Veo que no me creéis; expliquemos las cosas de otra manera.

¿Qué espero haber mostrado, sobre el tema de *Choral Work*, además de ofrecer por otro lado una descripción autobiográfica de mi encuentro con Peter Eisenman, en todas las lenguas que se encuentran en él? Que en realidad todo esto se refiere a otras dos obras, *Fin d'Ou t Hou S* y *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*. Eso que con gran propiedad Jeffrey Kipnis analizó en *un interminable juego de interpretaciones posibles*⁴ es igualmente válido para estas tres obras. Cada una de las tres es a la vez mayor y menor que la serie, que sin duda también incluye el proyecto para Venecia (Cannaregio) y varios otros. Y yo tenía que encontrar una forma económica de hablar sobre las tres a la vez y en pocas páginas, las que me dejaban. De manera similar, en La Villette, teníamos poco espacio, un único espacio con el que teníamos que contentarnos. Ya lo habíamos multiplicado o dividido en tres y esperamos multiplicarlo por tres nuevamente en el futuro. De momento tenemos que encontrar una estructura que multiplique dentro de una economía dada, *faisant flèche de tout bois* (literalmente *construir una flecha con cualquier pedazo de madera*, es decir, aprovechar al máximo los recursos a disposición de uno), como decimos en francés.

Cuando el significado se desplaza como una flecha, sin poder parar nunca ni recobrase, no volveremos a oponer los errores que provoca y que desde luego ya no son mentiras, hacia la verdad. Entre *errors, eros y arrows*, la transformación es interminable, y la contaminación a la vez inevitable y aleatoria. Ninguno de los tres preside el encuentro. Se cruzan como flechas, creando una fuerza generativa a base de faltas de ortografía, de lecturas y pronunciaciones incorrectas, fuerza que habla del placer a la vez que lo procura. Si tuviera tiempo y espacio suficiente, analizaría las estratagemas con los que juega Peter Eisenman y lo que tiene que hacer en sus libros, es decir, también en sus construcciones, para volar como una flecha mientras que evita ser atrapado por oposiciones con las que sin embargo tiene que negociar. La ausencia de la que habla en *Moving Arrows...* no se opone, y sobre todo no se opone dialécticamente, a presencia. Unida como está a la estructura discontinua de *scaling*, no es un mero vacío. Determinada por la recursividad y por la diferencia interna-externa de auto- semejanza, esta ausencia *produce, es* (sin ser, ni siendo un origen o causa productiva) un *texto*, mejor y algo más que un *buen libro*; más que un libro; un texto como *una transformación inacabable de propiedades: Más que un objeto estético, el objeto se convierte en texto...* Eso que trastoca la oposición presencia/ausencia, y por tanto una ontología completa, debe sin embargo anunciarse en

title, and a signature might figure somewhere (i.e. *Choral Work*, by... 1986), as well as one or two Greek words (*ploknon*, *seiomena*, etc.). We should discuss this, among other things..." (30 May, 1986).

One will have not est in passing, the allusion to the filtering of a selective interpretation that evokes, in my letter, Nietzsche and a certain scene played out between Nietzsche and the pre-Socratics — those same figures that seem to haunt a given passage in the *Timeaus* (Democritus, for example).

So what does Eisenman do? He interprets in his turn, actively and selectively. He translates, transposes, transforms and appropriates my letter, rewriting it in *his* languages, in his *languages*, both architectural and others. He brings another form to the developing architectural structure (a structure that is already quite fixed): that of a lyre, lying down at an oblique angle. Then, in a change of scale, he re-inscribes it in its very interior, as a small lyre within a large one.

He is not content to create a metonymy *en abyme*² at the bottom of the ocean where the coral is deposited in sediments, in order to outsmart the ruses of totalizing reason. Among all the stringed instruments evoked in my letter (piano, harp, lyre) he chooses one, whose play he reinvents in his own language, English. And in inventing another architectural device, he transcribes this linguistic reinvention, one which is his, his own.

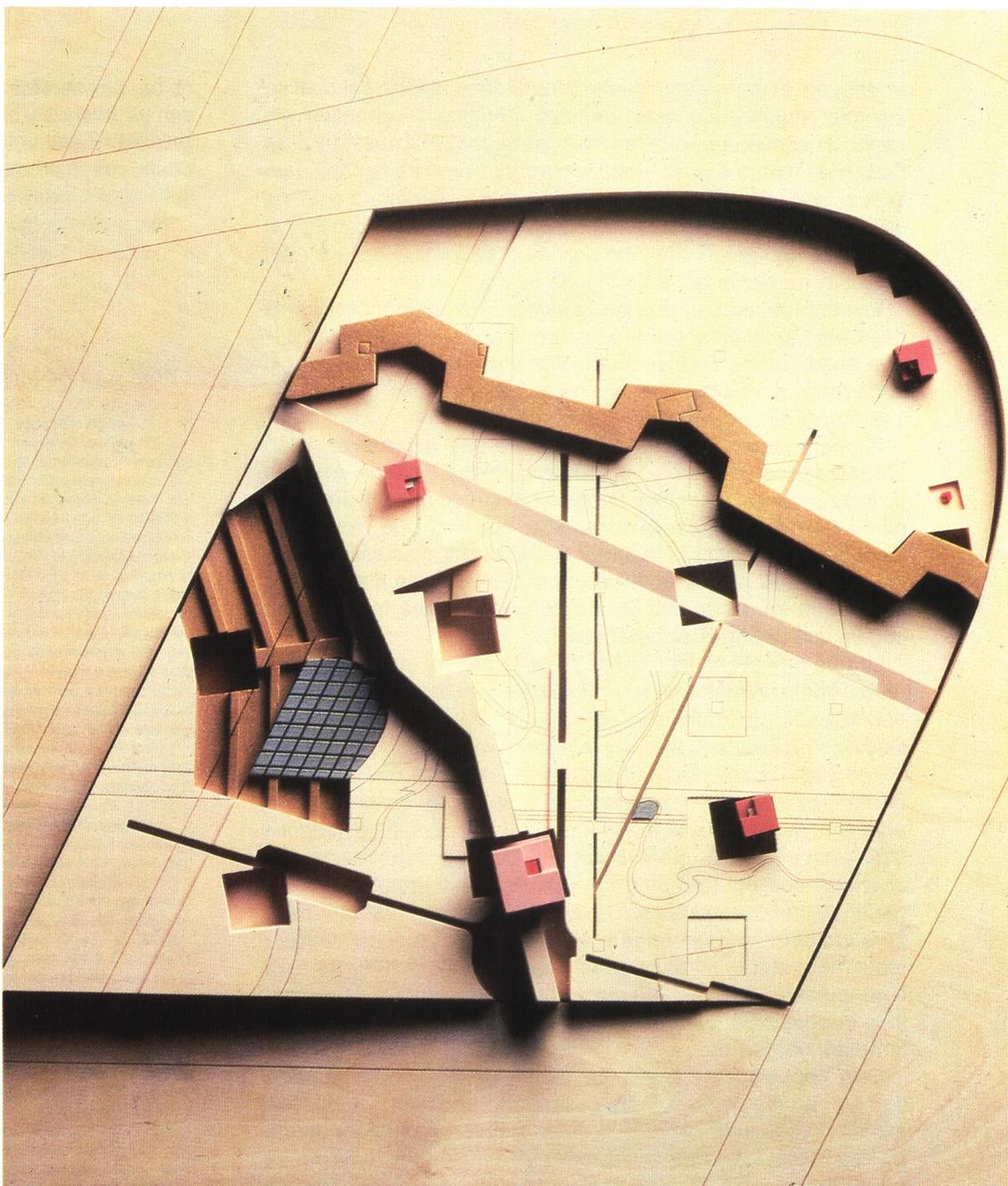
What then in fact happens? First he adds another justification and another dimension to the open title *Coral Work*, which then finds itself enriched and over-determined. Then, on all the semantic and even formal strings/chords of the word *lyre* which happens to be homographic in both French and English — we hear the resonance of different texts. These are added, superposed, superimposed one *within* the other, *on* or *under* the other according to an apparently impossible and unrepresentable topology seen through a surface; an invisible surface, certainly, but one which is audible from the internal reflection of many resonant layers. These resonant layers are also layers of meaning, but you immediately recognize what is implied in a quasi-homophonic way, in the English word *layer* which both takes its place in the series of layers I have noted and designates the totality.

The strata of this palimpsest, its *layers* are thus bottomless, since, for the reasons I have given, they do not allow of totalization.

Now, this structure of the non-totalizable palimpsest which draws from one of its elements the resources for the others (their *carrière* or quarry), and which makes an unrepresentable and unobjectifiable labyrinth out of this play of internal differences (scale without end, *scaling* without hierarchy); this is precisely the structure of *Choral Work*. Its structure of stone and metal, the superposition of layers (La Villette, the Eisenmann-Derrida project, Tschumi's *Follies*, etc.) plunges into the abyss of the *platonic chora*. *Lyre, layers*, would thus be a good title, over-title, or sub-title for *Choral Work*. And this title is inscribed *in* the work, like a piece of the very thing which it names. It says the truth of the work in the body of the work; it says the truth in a word which is many words, a kind of many leaved book, but that is also the visible figure of a lyre, the visibility of an instrument which foment the invisible: music. And everything that *lyric*, in a word, may suggest.

But, for these same reasons, the truth of *Choral Work*, the truth which *lyre* or *layer* says and does and gives is not a truth: it is not presentable, representable, totalizable; it never shows itself. It gives rise to no revelation of presence, still less to an adequation. It is an irreducible inadequation which we have just evoked; and also a challenge to the *subjectile*. For all these layers of meaning and forms, of visibility and invisibility extend (lie, as in layers) *into* each other, *on*, or *under* each other, *in front* of or *behind* each other, but the truth of the relationship is never established, never stabilized in any judgement. It always causes something else to be said — allegorically — than that which is said. *In a word*, it causes one to lie. The truth of the work lies in this lying strength, this liar who accompanies all our representations (as Kant notes of the *I think*) but who also accompanies them as a lyre can accompany a

Maqueta de la versión definitiva.



el lenguaje al que de esta manera transforma, dentro del cual se inscribe aquello que este lenguaje literalmente contiene *sin* (*without*) contenerlo, quedándose grabado. La arquitectura de Eisenman marca ese *sin* (es decir *without*; prefiero escribirlo en inglés), con/sin, dentro y fuera, etc. Nos relacionamos a este *sin* del lenguaje a base de dominarlo y con el fin de jugar con él, y al mismo tiempo para someterlo a la ley, a su ley que es la ley del lenguaje, de las lenguas, fiel a toda huella.

En este sentido, somos a la vez pasivos y activos. Y podríamos decir algo *análogo* sobre el tema de esta oposición activa/pasiva en los textos de Eisenman, algo análogo también sobre el tema de las analogías. Pero uno ha de saber también cómo parar una flecha. El sabe también cómo se hace.

Puede tentarnos la idea de hablar de una *ocurrencia* (Witz) arquitectónica, de una nueva economía textual (y *oikos*, después de todo, es casa; Eisenman también construye casas), una economía (N.T. 5) en la que ya no tenemos que excluir lo invisible de lo visible, que oponer lo temporal y lo espacial, discurso y arquitectura. No es que lo confundamos, sino que los distribuimos según otra jerarquía, una jerarquía sin *arco*, una memoria sin origen, una jerarquía sin jerarquía.

Lo que hay allí es algo más allá de la broma, una ocurrencia (Witz), como un más allá del principio del placer, en caso de que entendamos que estas dos palabras, *Witz* y *plaisir*, implican la indisciplinada ley del ahorro y la economía.

Por último, para plantear la pregunta del libro una vez más: existen algunas personas a las que a veces les gustaría dar a entender de manera algo frívola, que los arquitectos *teóricos* más innovadores escriben libros en vez de construir. No debe olvidarse que normalmente los que sostienen este dogma no hacen ni una cosa ni la otra. En efecto, Eisenman escribe. Pero para romper con las normas y la autoridad de la economía existente, necesitaba, a través de algo que aunque semejante a un libro, pudiera abrir *efectivamente* un nuevo espacio en el que esta in-economía pudiera ser posible y, hasta cierto punto, legitimizado, negociado.

Esta negociación tiene lugar dentro del tiempo, y necesita tiempo con los poderes y las culturas del momento. Pues más allá de la economía, más allá del libro, cuya forma todavía muestra esa manía totalizadora del habla, él escribe algo más. Es un *topos*: los monumentos se han comparado a menudo con los

libros. Los libretos de Eisenman ya no son, sin duda, libros⁵. Ni son ya *buenos y bonitos*. Pasan más allá de la caligrafía o de la *callistique*, ese antiguo nombre para la estética. No diré que son, hasta ese extremo, sublimes. En su propia desproporción, lo sublime es todavía una medida humana.

Ecce Homo: fin, el fin de todo, *la fin de tout*.

(Traducción: Sofía Rodríguez-Torres y Antonio Sanmartín).

NOTAS

1. DESMOND LEE, trans., Plata. Timeaus and Critias, Middlesex, England; New York: Penguin Classics, 1971, p. 72. (N.T.). Aquí se ha utilizado: Platón, "Obras Completas". Traducción de F. P. Samaranch, págs. 1150-1151. Aguilar, Madrid, 1981.

2. *En abyme*: expresión francesa que significa imagen telescópica, es decir, una imagen que va empequeñeciéndose en una constante multiplicación de sí misma.

3. *L'aphorisme a Contratemp* en *Romeo et Juliette*, Le Livre, Papiers, París, 1986.

4. Y así un interminable juego de interpretaciones posibles: *find out house, fine doubt house, find either or, end of where, end of covering* (10), [(10) en beneficio de las varias posibilidades de interpretación, anotaremos dos más de índole *interna* que han surgido hace poco. *Fin d'Ou T* sugiere también el francés *fin d'aout*, finales de agosto, el período, de hecho, en que terminó el proyecto de la obra. Por otro lado, un lector de habla inglesa bien podría pronunciar mal dicho fragmento y decir *foudu*, técnica culinaria suiza (proviniente del francés *foudu* — derretido—, pero también un término de ballet que indica un doblarse de la rodilla) aludiendo así a la presencia un arquitecto educado en Suiza, Pieter Versteegh, como colaborador principal, etc.] es provocado por manipulaciones reguladas de los espacios, entre letras, entre idiomas, entre imagen y escritura — manipulación que es completamente formal, completamente escritura, pero sin embargo rabiosamente independiente de las manipulaciones que las bases (del francés o del inglés) permitirían. JEFFREY KIPNIS, *Architecture Unbound, Consequences of the recent work of Peter Eisenman en Fin d'Ou T Hou S*, p. 19.

5. O el libro a un monumento. Víctor Hugo, por ejemplo, en *Nuestra Señora de París* dice: "El libro matará al edificio" pero también "La biblia de piedra y la biblia de papel"... "la catedral de Shakespeare...", "la mezquita de Byron..."

(N.T.1): *Moving Arrows, Eros and Other Errors* es el título del ensayo que acompaña al proyecto para los castillos de Romeo y Julieta. *Moving arrows* significa *Vectores o Flechas en Movimiento*, *Eros* es *Eros* y *Other Errors* significa *Otros errores o equívocos*. Sin embargo, la traducción del título no retendría la semejanza sonora que las tres palabras tienen en inglés.

(N.T.2): *Chora*, receptáculo o *Jora* o *Quora*, es según F. de P. Samaranch en *Platón. Obras Completas*, Ed. Aguilar. 5ª Ed. 1981: "...la contradicción intrínseca más fuerte de la metafísica de Platón. Los dos conceptos fundamentales de esa materia son: que es absolutamente informe, ya que no participa de ninguna Idea, ni refleja nada de lo inteligible y el que es engendrada. Ahora bien: ¿puede tener algún grado de ser en el platonismo lo que es informe? El ser viene siempre de las Ideas; no está en ellas ni en sus imágenes. La *jora* no es Idea ni copia ni imagen de la Idea. Está realmente fuera de lo inteligible, tanto en sí como imitado, parece ser lo que apartado de la Necesidad y unido a la mente, va a dar lugar al cosmos sensible. Pero sólo lo parece. Al salir Platón fuera del cosmos noético y del cosmos imitado, ha salido fuera de los que es Ser o un grado de Ser. La *jora* informe es ininteligible y, por eso mismo, en estricto sentido platónico es *No-Ser*.

(N.T.3): Palimpsesto es una pieza de escritura o de material escrito del que parte o toda la escritura original ha sido borrada para dejar lugar a una nueva en su lugar.

(N.T.4): *Liar* o *Lyre* son dos términos que en inglés se pronuncian de modo muy parecido pero de significados bien diferente: *Mentiroso* o *Lira*.

(N.T.5): La palabra *economía* contiene las raíces *oikos* (casa) y *nomia* (administración, dirección).

choir.

Without equivalent and therefore without opposition. In this abyssal palimpsest, no truth can establish itself on any primitive or final presence of the meaning. In the labyrinth of this coral, the truth is the non-truth, the errance of one of those *errors* which belong to the title of another labyrinth, another palimpsest, another *quarry*. I have been speaking about this other for some time now without naming it directly. I speak of Romeo and Juliet, an entire story of names and contretemps about which I have also written elsewhere³; here, I speak of Eisenman's Romeo and Juliet, *Moving Arrows, Eros and Other Errors*. Have I not then lied? Have I not allegorically been speaking all this while about something other than that which you believed? Yes and no. The lie is without contrary, both absolute and null. It does not lead into error, but in those *moving errors* whose erring is at once finite and infinite, random and programmed. For this lie without contrary, there is no liar to be found. What remains is the unfindable, something entirely different from a signatory, conscious and assured of its mastery, entirely different from a subject; rather an infinite series of subjectiles and countersignatories, you among them, ready to take, to pay or miss the pleasure given by the passing of Eros. Liar or lyre, this is the royal name, for the moment, one of the best names, by which to signify, that is, the homonym and the pseudonym, the multiple voice of this secret signatory, the encrypted title of *Choral Work*. But if I say that we owe this to language more than to Peter Eisenman, you will ask me *which language?* There are so many. Do you mean the *meeting* of languages? An architecture which is at least tri- or quadrilingual, of polyglot stones or metals?

—But if I tell you that we owe this chance to Peter Eisenman, whose own name, as you know, embodies both stone and metal, will you believe me? Nevertheless, I tell you the truth. It is the truth of this man of iron, determined to break with the anthropocentric scale, with *man the measure of all things*: he writes such good books! I swear it to you!

—This is all liars say; they would not be lying if they did not say that they were telling the truth.

Jacques Derrida

NOTES

¹ Desmond Lee, trans., Plato, *Timeaus and Critias*, Middlesex, England; New York: Penguin Classics, 1971, p. 72.

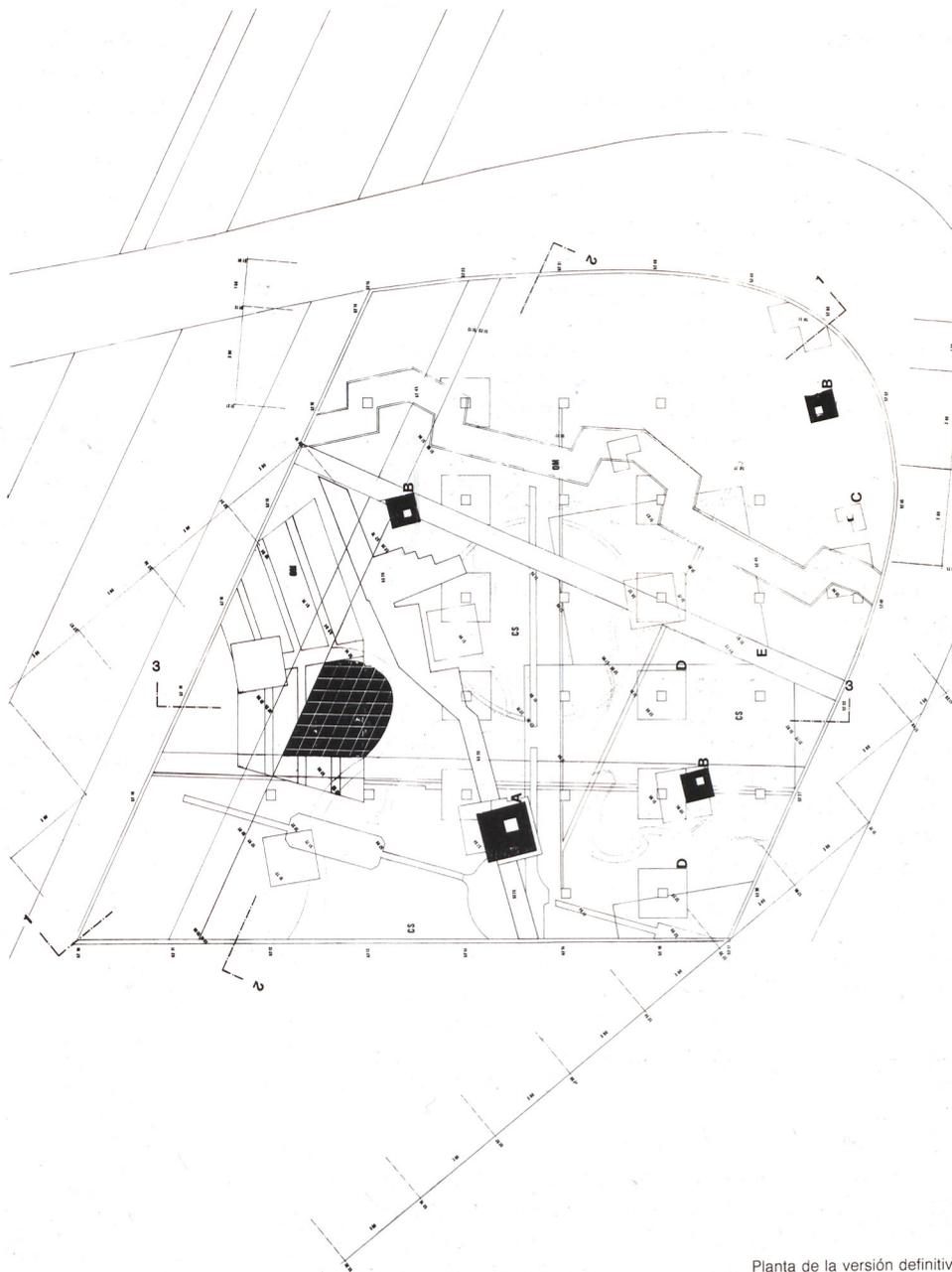
² *en abyme*: French expression meaning telescoping image, that is, an image which gets smaller in constant multiplication of itself (trans. note).

³ *L'aphorisme a Contretemps*, in *Romeo et Juliette, Le Livre, Papiers*, Paris 1986 (to be published in English).

⁴ "So an endless play of readings: find out house, fine doubt house, find either or, end of where, end of covering, (in the wealth of reading possibilities, two of an inside nature that have recently arisen might be interesting to indicate. *Fin d'Ou T* can also suggest the French *fin d'aout*, the end of August, the period, in fact, when the work on the project was completed. In addition, an English reader affecting French might well mispronounce the same fragment as *fondue*, a Swiss cooking technique (from the French *fondue* for melted, also a ballet term for bending at the knee) alluding to the presence of a Swiss-trained architect, Pieter Vers-teege, as a principal design assistant!) etc., is provoked by regulated manipulations of the spaces —between letters, between languages, between image and writing— a manipulation that is in every way formal, in every way writing, yet blatantly independent of the manipulations that the foundations (of French or English) would permit". JEFFREY KIPNIS, *Architecture Unbound, Consequences of the recent work of Peter Eisenman*, in *Fin d'Ou T Hou S*, p. 19.

⁵ Or the book to a monument. Hugo, for example, in *Notre Dame de Paris*: "The book will kill the edifice," but also "The bible of stone and the bible of paper"... "the cathedral of Shakespeare..." "the mosque of Byron..."

Publicado con la autorización de Editions Galilée, París y del autor.



Planta de la versión definitiva.