

Después del fin de la línea¹

Anthony Vidler

92

I. El fin de la línea.

"Existe una necesidad común que consiste en ver una cosa en sus comienzos, porque el comienzo es el modo más simple en el cual nos es posible ver la cosa... Pero el simple comienzo es algo tan insignificante en sí mismo, en lo que se refiere a su contenido, que para el pensamiento filosófico debe aparecer como algo enteramente accidental."

Hegel, *Estética*, Parte III, Sección, Arquitectura¹.

Una corriente sensibilizada por los post-estructuralistas se ha sentido desde hace algún tiempo incómoda con las versiones positivas de los orígenes arquitectónicos presentadas por la tradición clásica desde Vitruvio, y reconstruidas en términos formales abstractos desde el Movimiento Moderno. Lo que Hegel rechaza desdeñosamente como *"cuentos encantadores"* de los griegos para explicar los comienzos del arte y de la vida social, han venido siendo de forma progresiva objeto de una crítica que encuentra engañosa incluso la racionalización de tales mitos en *"modelos o tipos"*.³

De la misma manera que los lingüistas durante mucho tiempo han descartado la investigación de los orígenes del lenguaje, los arquitectos han rechazado por lo general una base teórica de su arte, que se basara en el origen empírico, accidental o puramente imaginario. Una tras otra desde el final del siglo dieciocho hasta el presente, la cueva, la cabaña, la tienda de campaña, el templo, bien en sus supuestos comienzos históricos, bien en sus hipotéticas formas típicas, han sido relegadas al status de ficciones históricas, útiles para su tiempo, pero sin ninguna resonancia en el presente.

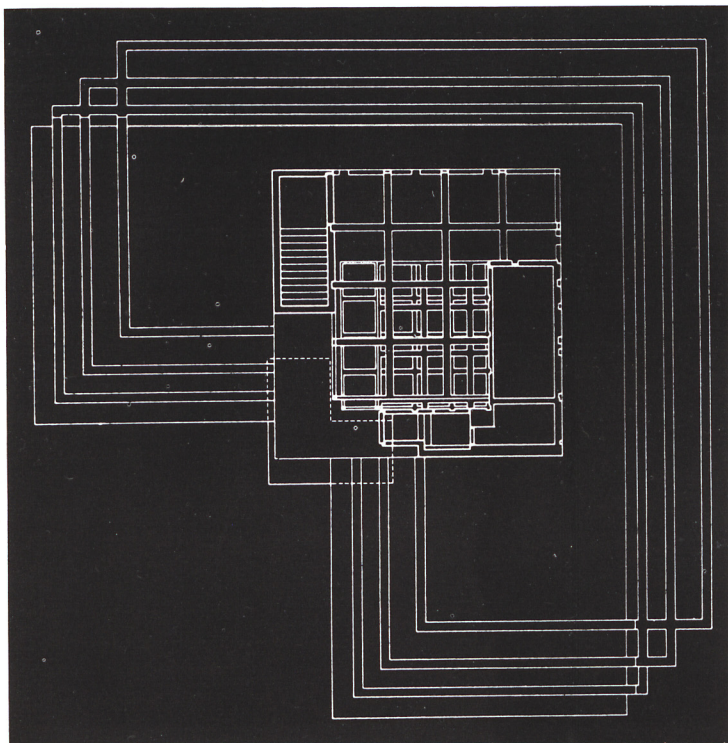
Y si los comienzos han sido puestos en duda, reemplazados, o mejor dicho, desplazados por conceptos más dispersos tales como fuente, vestigio y diferencia, los fines se han convertido en algo igualmente difícil de resolver. Allí donde una vez fue posible, como Hegel apuntara de nuevo, conservar la *"oscura idea de que este modo simple (de comienzos) revela la cosa en su naturaleza esencial y en su origen, y que entonces el desarrollo de este comienzo hasta el punto realmente en cuestión debe entenderse, de manera igualmente fácil, por el trivial razonamiento de que este progreso ha llevado gradualmente el arte a esta escena"* (III., I), ahora una incredulidad en el progreso y en la inevitabilidad lógica de la cronología histórica, han hecho de cualquier fin algo provisional e ilusorio. En un contexto intelectual como éste, cualquier apariencia de unidad entre comienzos y finales, o en secuencia cronológica, debe considerarse con especial atención a los lapsos, a las líneas quebradas, a las proposiciones irreconciliables y a las irrupciones de contenidos asistemáticos en los aparentemente tranquilos e ininterrumpidos procesos de transformación y desarrollo.

Sin embargo, a pesar de lo mantenido por el autor y los críticos en sentido contrario, es tentador, ahora que la serie parece terminada considerar los proyectos de casas de Peter Eisenman desde la House 1 hasta la Fin d'Ou T Hou S como un ejercicio de exploración racional de ciertas invenciones formales preestablecidas; una secuencia lógica y consciente, con un comienzo y un final⁴. Esto es, al fin y al cabo, lo que parece implicar la nume-

ración, la cronología, las transformaciones formales internas de un esquema a otro, y la posibilidad de relacionar un primer proyecto con un último, una primera casa con una casa Fin(al). Lo que da más fuerza a esta suposición, que en su forma es clásica, es la postulación de una coda final, una especie de resumen, o grand finale, como son los dos proyectos posteriores a las series, la House El Even Odd, y la Fin d'Ou T Hou S. Estos esquemas, fuertemente relacionados en escala, vocabulario y sintaxis, acompañan a un cambio en la vida profesional del arquitecto, y, por lo tanto parecen entonces componer también una unidad biográfica. Parecen agruparse claramente en una era, un período estilístico, una investigación que comenzó en una búsqueda sin fin de una arquitectura alternativa, y que concluye con su propia y completa descripción. Ciertamente, la ostensible, y a menudo repetida, intención de esta serie de desestabilizar su objeto aparente —la casa, núcleo y origen de la arquitectura—, atacando sistemáticamente todos sus elementos de estructura y significación, desde la cubierta al sótano, aludiendo a todo supuesto funcional o mental, destapando, finalmente, la casa de la *"condición de ser casa"* y de la nostalgia, parecería proponer una unidad de intención inatacable.

Pero otro vistazo puede revelarnos un modelo muy distinto, enteramente opuesto a cualquier simple trayectoria de comienzo, desarrollo y fin. Que los trabajos se realicen en orden cronológico, como apuntan muchos artistas, desde Breton a Duchamp, no garantiza una lógica relación entre ellos dentro de tal cronología. Que tengan una relación superficial con uno o varios acontecimientos biográficos es a menudo, como señaló Freud, una artimaña de la narrativa, no un indicio de significado. Que parezcan operar de acuerdo con leyes racionales de transformación y sistematización no es, finalmente, una verificación de que realmente tengan unos contenidos sistemáticos reales. Un diferente tipo de lectura, una lectura que enfatice la discontinuidad, y, es más, una lectura que ha sido ya dada por su autor, vería estos trabajos como dividiéndose en torno a la casa VI, entre una postura pre-deconstructiva y otra post-deconstructiva.⁵

Claramente concebida al final de esta línea, la Fin d'Ou T Hou S parece marcar un momento de pausa, una cesura en el desarrollo de su arquitecto, una culminación o clausura antes de un nuevo período y de una nueva forma de exploración, y cabría esperarse de ella que deshiciera o confirmara tales análisis basados en la continuidad o en su contrario. Pero la casa se resiste de manera frustrante a cualquier interpretación aislada. Sus figuras en L son fácilmente asimilables a esquemas previos, como son los procesos de generación de forma, el vocabulario e incluso el juego representacional. A otro nivel, uno puede sentirse inclinado a seguir las pistas del autor, y a leer la Hou S como un ejercicio desarrollado de movimientos decompósitos, un juego complejo acerca de orígenes que sucesivamente se desestabilizan unos a otros, un proyecto iniciador de una nueva fase de diseño y no una conclusión de una fase anterior. Entre tales interpretaciones uno se sitúa entre diferencias mínimas, tales como entre negro y negro, o, en este caso, blanco y blanco, gris



Fin d'Ou T Hou S.

y gris. De manera similar, cuando la Fin d'Ou T Hou S se yuxtapone a cualquiera de las otras casas de la serie o, pongamos por caso, con la Casa I, "comienzo" de la línea, uno se enfrenta con una diferencia que, sin embargo, se plantea igual.

En un reciente ensayo titulado *El fin de la línea*, el crítico Neil Hertz identifica una serie de momentos problemáticos de la literatura o el arte que se resisten a la interpretación mediante la deliberada ofuscación entre diferencias de clase similar.⁶ Como ejemplos de tales momentos, cita los cuadros de Courbet *La Source de la Loüe*, y *La Grotte de la Loüe*. Ambas se centran en una línea invisible entre la negrura de la cueva y la del agua, "un eje a lo largo del cual se siente la tensión residual de una diferencia mínima, de negro contra negro". Una versión poética sería el momento en el *Prelude* de Wordsworth en el que el narrador, atravesando la multitud londinense, decide descansar delante de un hombre ciego: aquí la diferencia en la similitud se da por el hecho de que la figura lleva en su pecho una etiqueta que describe su apurada situación y que a ojos del observador el efecto de su semblante ciego. El emblema del texto representa su cara, la duplica, y, sin embargo, en la distinción entre las similitudes —texto/cara—, se establece una tensión. Hertz, tomando prestado un término de Kenneth Burke, llama a esta condición "un modo-fin de la línea".⁷ Esta condición se da en literatura cuando, en el fin de la línea, se introduce un giro figurativo que ocluye

After The End of the Line¹

I. The end of the line.

"There is a common urge, namely, to visualise a thing in its beginnings, because the beginning is the simplest mode in which the thing is to be seen... But the simple beginning is something so insignificant in itself, so far as its content goes, that for philosophical thinking it must appear as entirely accidental". Hegel, *Aesthetics*, Part III, Section 1, *Architecture*.²

A post-structuralist sensibility has for some time felt uncomfortable with the positive versions of architectural origins advanced by the classical tradition from Vitruvius, and refabricated in terms of abstract form by modernism. What Hegel contemptuously dismissed as the *charming tales* invented by the Greeks to explain beginnings in art and social life, have been increasingly subjected to a criticism that finds even the rationalisation of such myths in *models* or *types* specious.³

Much in the same way as linguists have long discarded the search for language origins, architects have by and large rejected a theoretical foundation for their art that relied on the empirical, accidental or the purely imaginary origin. One by one, from the end of the eighteenth century to the present, the cave, the hut, the tent, the temple, either in their supposed historical beginnings or in their hypothetical typical forms, have been relegated to the status of historicist fictions, useful for their time, but without resonance in the present.

And if beginnings have been rendered suspect, replaced or rather displaced by more dispersive concepts such as source, trace and difference, endings have become equally difficult to resolve. Where once, as Hegel again noted, it was possible to retain "the dim idea that this simple mode (of beginnings) reveals the thing in its essential nature and origin, and then that the development of this beginning up to the stage really in question is to be understood, equally easily, by the trivial reasoning that this progress has gradually brought art up to this stage" (III, I) now a dis-belief in progress and the logical inevitability of historical chronology, has rendered any ending provisional and illusory. In such an intellectual context any semblance of unity in beginnings and endings, or in chronological sequence, must be regarded with especial alertness to lapses, fault-lines, irreconcilable propositions and eruptions of a-systematic contents into apparently smooth and uninterrupted processes of transformation and development.

Nevertheless, despite authorial and critical injunctions to the contrary, it is tempting, now the series seems finished, to regard the house projects of Peter Eisenman entitled House 1 through the Fin d'Ou T Hou S as an exercise in the rational exploration of certain preestablished formal constructs; a self-conscious, logical sequence with a beginning and an end.⁴ This is, after all, what appears to be implied by the numbering, by the chronology, by the internal formal transformations from one scheme to another, and by the possibility of relating a first design to a last, a first house to a Fin(al) house. What makes this ascription even more compelling, in terms of classical form, is the postulation of a final coda to the series, a kind of resumé, or grand finale, in the two post-series projects, House Eleven Odd, and the Fin d'Ou T Hou S, that accompany a shift in the professional life of their architect. These schemes, tightly related in scale, vocabulary and syntax, also then seem to comprise a biographical unity. Neatly, they appear to sum up an era, a period style, an investigation begun in an open-ended search for an alternative architecture, and concluding with its complete

description. Certainly their ostensible, and often repeated intention to destabilise their apparent object —the house, nucleus and origin of architecture— by attacking all its elements of structure and signification systematically, from the roof to the basement, leaving no functional or mental assumptions untouched and stripping, finally, the house of *houseness* and nostalgia, would seem to propose an unassailable unity of purpose.

But another look might reveal a very different pattern, entirely opposed to any neat trajectory of beginning, development and end. That works were composed in chronological order, as artists from Breton and Duchamp have noted, is no guarantee of their logical relationship in such a chronology. That they bear a superficial relationship to a biographical event or events, is, as Freud pointed out, often a ruse of narrative rather than an index of meaning. That they seem to operate according to rational laws of transformation and system, is, finally, not a verification of their actual systematic contents. A different kind of reading, one that emphasised discontinuity, and indeed one that has already been provided by their author, would see these works as dividing among themselves, around, say, House VI, as between a pre-deconstructive and a post-deconstructive stance.⁵

Ostensibly conceived at the end of this line, and seeming to mark a moment of pause, a caesura in its architect's development, a culmination or closure before a new period and form of exploration, the Fin d'Ou T Hou S might be expected to undo or confirm such analyses based on continuity or its opposite. But the house frustratingly resists any single interpretation. Its L figures are really assimilable to previous schemes processes of form-generation, the vocabulary and even the representational play. On another level, one might be inclined to follow the authorial clues, and to read the Hou S as a developed exercise in decompositional moves, a complex play on origins that successively de-stabilise each other, a project that begins a new phase of design rather than ends an old. Between such interpretations one is placed as between minimal differences, such as that between black and black, or, in this case, white and white, grey and grey. Similarly, when the Fin d'Ou T Hou S is juxtaposed with any others in the series of Houses, or, more disturbingly with say, House I, the beginning of the line, one is faced with a difference that nevertheless poses as the same.

In a recent essay entitled *The End of the Line*, the critic Neil Hertz identified a series of problematic moments in literature or art that resist interpretation by virtue of their deliberate obfuscation between differences of a similar kind.⁶ As examples of such moments, he cites Courbet's paintings of *La Source de la Loüe*, and *La Grotte de la Loüe*, both of which center on an invisible line between the blackness of the cave and that of the water, "an axis along which the residual tension of minimal difference, of black against black, is felt". A poetic version would be the moment in Wordsworth's *Prelude* when the narrator, moving through a London crowd, comes to rest before a fact that the figure carries a label on his chest describing his plight that seems to the viewer to strangely double the effect of his sightless visage. The emblem of the text stands in for the face, duplicates it, and yet in the distinction between similarities —text/face— a tension is established. Hertz, borrowing a term from Kenneth Burke, terms this condition "an end-of-the-line-mode".⁷ This condition, in literature occurs when, at the end of a line, a figurative turn is introduced that occludes its

sus antecedentes, y los hace resistirse a la interpretación porque, enmarcados por la diferencia mínima, parecen ahora operar entre el comienzo y el fin. Tal tensión, señala Hertz, podría ser emblemática de las tensiones similares que separan y unen a observador y pintor de sus sustitutos identificables dentro del marco, y también de la escena representada. Estas tensiones parecen ir más allá de cualquier código claro de representación, y se precipitan debido a *"un vínculo con el acto y con el medio que es la pintura o la escritura condensando hasta el punto de convertirse casi en una opacidad no reflexiva"*. Se podrían interpretar, argumenta Hertz, como tratados complejos entre autor y lector que parecen de una vez por todas introducir la posibilidad de la lectura autobiográfica, pero que de repente tienden a negar cualquier relación más directa entre el autor y el sustituto. Otra de las peculiaridades de *el fin de la línea* parecería ser su efecto, sus consecuencias: De Man y Hertz insisten en la violencia de lo que ocurre *después* del fin de la línea, una violencia especialmente agresiva ya que busca reafirmar la estabilidad de un tema a expensas de otro tema. Después del fin de la línea uno podría esperar un sacrificio, *"un campo sembrado con los restos de los actos de mutilación"*.

A lo largo de estas líneas, uno podría volver a examinar la Fin d'Ou T Hou S como un giro-fin-de-la-línea que inevitablemente convierte en opaco aquello que le precede; una lectura autobiográfica no quedaría excluida, pero tampoco debería ser privilegiada sobre una consideración de las *diferencias* formales que se pueden discernir entre las estructuras aparentemente similares *blancas* y *grises*. Así, una lectura como ésta discriminaría elementos que parecen directamente derivados de una abstrac-

ción y de un comentario sobre arquitectura clásica (desde la House I hasta la VI), y de permutaciones geométricas que, aunque similares superficialmente a las de anteriores proyectos, de hecho en la Fin d'Ou T Hou S perturban la representación misma. Una lectura-fin-de-la-línea dejaría además abierta la posibilidad del último giro (la Fin d'Ou T Hou S), poniendo todas las anteriores construcciones en duda al mismo tiempo que implicando una violencia futura; en este caso, no sólo para un discurso arquitectónico, sino también para el discurso de la línea misma, ahora vista en retrospectiva a través del marco proporcionado por la figura equívoca que aparece en su *fin*. En este sentido, la Hou S no aparecería simplemente como un Janus tradicional mirando nítidamente a los dos lados, sino más bien como un momento deliberadamente opaco en una narrativa que está forzada a volverse sobre sí misma mostrando una ruptura sin precedentes.

II. Muerte en Venecia.

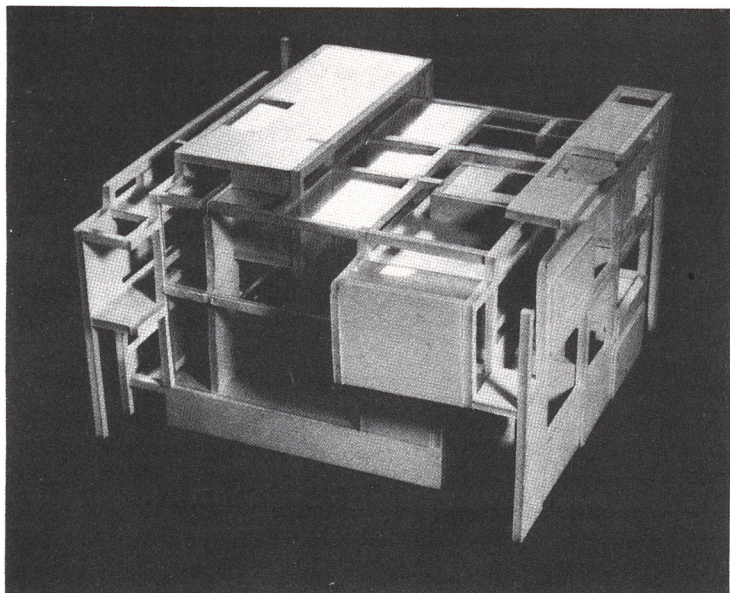
"Cada arte tiene su tiempo de eflorescencia, de perfecto desarrollo como arte, y una historia antes y después de este momento de perfección. Porque los productos de todas las artes son trabajos del espíritu y por tanto no se terminan, todos a la vez como los productos de la naturaleza, dentro de su esfera específica; por contra tienen un comienzo, un progreso, una perfección, y un fin; un crecimiento, florecimiento y decadencia".

Hegel, *Estética*, Parte III, Introducción.

El antecedente a la violencia que la Fin d'Ou T Hou S disimula, o mejor aún, encierra se encuentra en el proyecto de Eisenman para el Canareggio. Aquí, aquella extraña House El Even Odd, es en unos casos reducida en escala y enormemente agrandada para convertirla en monumento. Este monumento, exorcizado de sus contenidos como casa, aún portando las huellas de su propio elidido origen, es entonces repetido de acuerdo a una trama que se sitúa sobre la ciudad de Venecia. Unas veces sepultada, otras veces en pie en una piazza, y otras formando un fragmento dentro de otra estructura, estas puntuaciones repetitivas, coloreadas en rojo, encuentran su lugar en la estructura de la ciudad allí donde la cuadrícula descansa. Como los megalitos silenciosos de algún sistema de memoria pre-histórica del cual se ha perdido la llave, estas piedras rojas se resisten a la interpretación en un cierto número de niveles.

No parecen casas, o al menos no parecen lugares habitables; su vacuidad sugiere que la civilización que una vez habitó sus estancias extrañamente configuradas ha desaparecido hace mucho tiempo. Así abandonadas adquieren el aire de tumbas ya preparadas, muy en la línea de las casas de Pompeii o Herculaneum; la casa se convierte en tumba simplemente en virtud del acontecimiento catastrófico para el cual, paradójicamente, parece preparada. La línea divisoria entre la casa de los vivos y la casa de los muertos ha sido siempre, en forma y función, peligrosamente delgada. Más aún, como tumbas, son entonces, a sabiendas o no, monumentos: la distinción, hecha por Hegel, y luego por Loos, entre la casa como lugar que conserva la vida

House IV.



—actividad propia del que construye—, y la tumba como conmemoración o monumento —actividad propia de un arquitecto creador de símbolos—, ha pasado a ser un principio de transformación. La casa se ha convertido en una tumba que a su vez se ha convertido en monumento. Pero, inmediatamente, la adscripción *monumento* no se adhiere a estas formas insertas en una fábrica. Porque la verdadera definición de monumento o conmemoración implica una singularidad, una particularidad que encierra el sentido de un acontecimiento único o individual, que porta una memoria simbólica de una presencia única en un momento determinado, una presencia que merece la pena memorizar. Estos objetos repetidos, seriados, pierden, debido a su repetición, dicha significación; sin son tumbas, entonces son los sepulcros de personas anónimas; si son monumentos, son monumentos a héroes desconocidos. Pero entonces esto implicaría, de nuevo, que la ciudad de Venecia ha sido construida como un inmerso cementerio, o, en el mejor de los casos, como un lugar para el recuerdo de los soldados desconocidos del mundo.

Ciertamente Venecia se ha unido muchas veces recientemente a la idea de la muerte; su propia fábrica parece, desde los tiempos de Ruskin, peligrosamente cercana al colapso; al fin y al cabo ésta es la tarea elegida por sí misma, “*aguantar hasta el hundimiento*”. Pero pensando en la Fin d’Ou T Hou S, no parecería que un juego de palabras tan obvio como el de *Muerte en Venecia* estuviera en la mente de este arquitecto. Lo que entonces puede haber muerto, en esta alegoría elaborada de transformación, parecería ser la arquitectura misma: ya no la casa, ni la tumba, ni el memorial. Dicho esto, la cuestión que aún queda es a qué código de significación se unen las estructuras resultantes; ¿tienen estas estructuras un significado en sí mismas?; y, si lo tienen, ¿cuál podría ser la naturaleza de sus *signos*?

La naturaleza de una semiología arquitectónica que presupone y contiene las semillas de su propia muerte fue por primera vez explorada por Hegel en el contexto de la teoría general de la inevitable muerte del arte. Su juicio final sobre la *inadecuación del arte* a las más altas necesidades de la filosofía y religión contemporáneas, *su certeza sobre la disolución del arte en el mundo moderno*, se insertaba en la noción de una gran progresión de las artes como vehículos para la expresión de la conciencia humana, desde la arquitectura en primer lugar hasta la poesía por último, *una progresión que finalmente llevaría al abandono del arte en conjunto como vehículo apropiado para expresar las verdades más altas.* En este esquema, la arquitectura, como *arte sustentante, que ocupa un lugar privilegiado como manifestación esencial del modo simbólico*, no sólo se pondría en primer lugar, sino que además, merecida e inevitablemente, *moriría primero*. El capítulo dedicado a la arquitectura, dentro de la *Estética* finaliza abruptamente con la arquitectura de la *Edad Media*, el florecimiento completo del modo Romántico, y lo opuesto espiritualmente a lo Clásico. Después de esto, la arquitectura no encuentra lugar en el declive del arte (o la ascensión del espíritu), a través de la escultura, la pintura, la música o la poesía. Ligada irremediabilmente a la forma Simbólica o Independiente, debe pagar el precio por todas las inad-

antecedents, and renders them resistant to interpretation because framed by the minimal difference troy now seen to operate between beginning and ending. Such tension may be, Hertz argues, emblematic of the similar tensions that separate and join viewer and painter, standing outside the frame, from their identifiable surrogates inside the frame, as well as from the scene depicted. They seem to go beyond any clear code of representation, and are precipitated by “*an engagement with the act and with the medium of painting or writing condensed almost to the point of non-reflective opacity*”. They may be interpreted, Hertz argues, as complex treaties between author and reader that seem at once to introduce a possibility of autobiographical reading, but then quickly move to deny any over-direct relationship between author and surrogate. Another of the peculiarities of *the end of the line* would seem to be its aftermath: De Man and Hertz insist on the violence of what happens *after* the end of the line a violence especially aggressive as its seeks to re-assert a subject’s stability at the expense of another subject. After the end of the line one might expect a sacrifice, “*a field littered with the remains of acts of mutilation*.”

Along these lines, one might re-examine the Fin d’Ou T Hou S, as an end of the line turn, that inevitably renders opaque that which precedes it; an autobiographical reading would not be precluded, but nor would it be privileged over a consideration of the formal *differences* that might be discerned between apparently similar *white* and *grey* structures. Thus, such a reading would discriminate between elements that seem directly derived from an abstraction and commentary on classical architecture (Houses I through VI) and geometrical permutations that, while superficially similar to earlier projects, in fact in find out hour disturb representation itself. An end-of-the-line-reading would also leave open the possibility of the last turn (the Fin d’Ou T Hou S) placing all the earlier constructions in doubt at the same time as implying future violence; in this case, not only to an architectural discourse but also to the discourse of the line itself, now viewed in retrospect through the frame provided by the equivocal figure at its *end*. In this sense, the Hou S would appear not simply as a traditional Janus looking neatly both ways, but rather as a deliberately opaque moment in a narrative that is thooooo forced to double back on itself while precipitating a scene of unprecedented rupture.

Death in Venice.

“Each art has its time of efflorescence, of its perfect development as an art, and a history preceding and following this moment of perfection. For the products of all the arts are works of the spirit and therefore are not, like natural productions, complete all at once within their specific sphere; on the contrary, they have a beginning, a progress, a perfection, and an end; a growth, blossoming and decay”.

HEGEL, Aesthetics, Part III, Introduction.

The anticipation of the violence that the Fin d’Ou T Hou S dissimulates, or rather encloses with calm, is to be found in the scheme for Canareggio. Here, another *House* project, that odd Eleven Odd, is reduced in scale (or else enormously enlarged) in order to become a monument. This monument, exorcised of its contents as house, yet bearing the traces of its own, elided, origin, is then repeated according to a grid that is placed over the city of Venice. Sometimes buried, sometimes standing in a piazza, sometimes forming a fragment within another structure, these repetitive punctuations, colored red, find their place in the city fabric wherever the grid

comes to rest. Like the silent megaliths of some pre-historic memory system of which the key has been lost, these red stones resist interpretation on a number of levels.

They seem not to be houses, or at least habitable; their emptiness suggests that the civilisation that once inhabited their strangely configured rooms has long disappeared. Thus abandoned they take on the air of ready made tombs much in the same way as the houses of Pompeii or Herculaneum; the house become tomb simply by virtue of a catastrophic event, for which, paradoxically it seemed ready. The dividing line between the house of the living and the house of the dead has ever been, in form and function perilously thin. Further, as tombs, they are then, wittingly or not, monuments: the distinction made by Hegel and then by Loos, between the house as conserving life —a proper activity of the builder— and the tomb as memorial or monument —a proper activity of the symbol-making architect— has been developed into a principle of transformation. The house has become tomb which has become monument. But, immediately, the ascription *monument* fails to adhere to these inserted forms in a fabric. For the very definition of monument or memorial implies a singularity, a particularity that encloses the meaning of a single event or individual, that carries a symbolic memory of a once unique presence, one thereby worthy of memorialising. These repeated, serial, objects, lose, in their repetition any such signification; if they are tombs, then they are the graves of anonymous persons; if they are monuments they are to unknown heroes. But then again, this would imply that the city of Venice has been construed as an immense graveyard, or at best, a site for the memorialisation of the world’s unknown soldiers.

Certainly Venice has been joined many times in the recent past to the idea of death; its own fabric has, since Ruskin seemed perilously near to collapse; it was, after all, his self appointed task to *draw till it falls*. But, with the Fin d’Ou T Hou S in mind, it would not seem that so obvious a pur as *Death in Venice* was in the mind of this architect. What then might have died, in this elaborate allegory of trans-formation, would seem to be architecture itself: no longer house, no longer tomb, no longer memorial. This said, the question remains as to what code of signification the resulting structures may be joined; do such structures have a meaning in themselves, and if so, what might be the nature of their *signs*?

The nature of an architectural semiology that presupposed and contained the seeds of its own death was first explored by Hegel in the context of a general theory of art’s own inevitable death. His final judgement on art’s *inadequacy* to the highest needs of contemporary religion and philosophy, *his certitude as to the dissolution of art in the modern world*, was embedded in the notion of a grand progression of the arts as vehicles for the expression of human consciousness, from architecture at the beginning to poetry at the end, *a progression that finally leads to the abandonment of art altogether as a proper vehicle to express the highest truths.* In this scheme, architecture, as the *founding art, holding a privileged place as the essential manifestation of the symbolic mode*, not only came first, but also, deservedly and inevitably, *died first*. The section on architecture in the aesthetic ends abruptly with the architecture of the *Middle Ages*, the full flowering of the Romantic mode, and spiritual counter to the Classical. After this, architecture finds no place in the descent of art (or the ascent of the spirit) through sculpture, painting, music and poetry. Tied irredeemably to

cuaciones de su manera primitiva. Atada a *la naturaleza esencial y no espiritual de sus materiales*, y a *la cualidad abstracta de sus signos*, no puede expresar ni individualidad espiritual (como la escultura), ni interioridad espiritual (como las otras artes hacen con diferentes grados de éxito).

En la tarea de definir las complejas razones internas de la *falibilidad* de la arquitectura, Hegel encaraba la cuestión fundamental afirmando que *la arquitectura tiene un significado*, y haciendo ésto, revelaba las paradojas del arte, como arte. Esta paradoja, o mejor, división fatal, empieza en los comienzos del arte; para Hegel *el arte consiste en un acto que prefigura su propia disolución*:

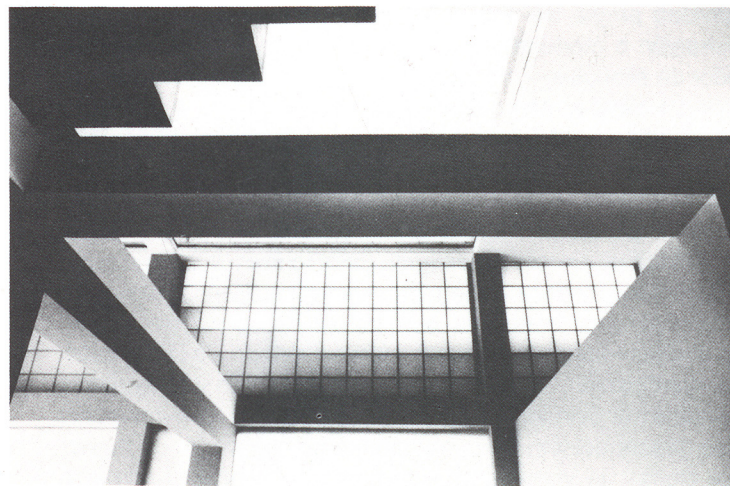
"La primera tarea del arte consiste en dar forma a lo que es objetivo en sí mismo; es decir, el mundo físico de la naturaleza, el entorno externo al espíritu, y en construir, dentro de aquello que no tiene vida interna, un significado y una forma que permanecen externos a él, porque ni este significado ni esta forma son immanentes al mundo objetivo mismo".

Hegel. *Estética*. III, I, Introducción.

El mismo acto de *imprimir un significado en un material sin significado propio*, el hecho de que por muy insertado que esté este significado en la forma permanecerá siempre externo al material, le da una inestabilidad particular al proceso artístico. Y la arquitectura, como punto de partida de todas las artes, participa de esta inestabilidad de una manera directa. En primer lugar, es *un arte cuyo repertorio de significación es esencialmente limitado*. Al contrario que la escultura, la pintura y las otras artes, las formas de la arquitectura son abstractas, generalizadas e indefinidas, en comparación con las palabras o los signos visuales y, por tanto, adecuadas sólo para transmitir ideas de una generalidad e indefinición similar.

Sin embargo, para ser puramente arquitectónico, y no pictórico o literario, un lenguaje tan *sin palabras* debería tener significado enteramente *por sí mismo*: *"las producciones de esta arquitectura deben estimular al pensamiento por sí mismas, y hacer surgir ideas generales, sin ser puramente un pretexto y un entorno para significados ya formados independientemente de otras maneras"* (III, I, 1). La arquitectura está por tanto, desde el principio, atada a un destino que le niega la posibilidad de expresar cualquier idea que no sea la idea más general de una cultura, y ésto, de una manera fundamentalmente inflexible y, a menudo, ambigua. Inevitablemente, con el desarrollo de la escultura, arte que realiza la representación de la figura individual, y a continuación con las otras artes, la arquitectura pronto se revela como inadecuada para la tarea de la expresión espiritual. A un período de subordinación del significado al uso (el Clásico), le sigue una momentánea unidad de las formas clásica y simbólica en la catedral Gótica (el Romanticismo), después de la cual la arquitectura no tiene uso, al menos como un *arte expresivo* culturalmente⁸. En cambio, la arquitectura habrá anticipado, con su muerte, la disolución de cada una de las artes.

En este contexto, las *pedras-alzadas* rojas de Canareggio pueden ser interpretadas como huellas póstumas de tal muerte. Estas no son monumentos simbólicos del orden de los pilares-lingam, de



House VI.

los obeliscos o de Memnones; ni se acercan a la utilidad, como el laberinto, enigma pero también espacio habitable, o la pirámide, símbolo pero también tumba ocupada por un cuerpo. Ellas ni simbolizan ni pueden ser utilizadas. Además, la señal de que su existencia es póstuma, es que *ya han simbolizado, ya han sido ocupadas*. La historia completa de la arquitectura está implicada *in absentia*, por así decirlo, en su resistencia a significar. Esto no lleva a la conclusión de que ellas no signifiquen *nada*; ya que precisamente en el rechazo de la historia, y en los momentos definidos de la historia rechazados, se recobra el significado aunque no con la plenitud deseada. El esfuerzo por alcanzar una expresión de lo absoluto, condenado al fracaso último; la supervivencia mítica de este intento en el resurgimiento del clasicismo en el Renacimiento; el descrédito final de cualquier búsqueda de orígenes ilusorios, todo esto dota a estos totems de ausencia post-estructural de algún tipo de significado, aunque convirtiéndolos en signos.

III. Espejos manchados (*)

"Y yo, si soy algo en el cuadro, es también bajo la forma de la pantalla que hace un momento he denominado la mancha". Jacques Lacan.⁹

En una célebre modificación de la comparación que hizo Alberti de un cuadro con una vista a través de una ventana, Emile Zola, escribiendo a un amigo en 1864, definió la obra de arte de esta manera:

"una ventana abierta a la creación; hay, dentro del marco de la ventana, algo así como una pantalla transparente, a través de la cual uno ve los objetos, más o menos deformados, sometidos a cambios más o menos perceptibles en sus líneas y en sus colores. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla".¹⁰

Siguiendo esta analogía esencialmente clásica, dándole un matiz problemático a las cualidades relativas de aquello que para Alberti era idealmente una transparencia perfecta, Zola entonces tipificó las *pantallas* que a él le parecían corresponder con las diferencias entre la visión clásica, romántica y realista; diferencias articuladas por las características de cada una de las pantallas situadas delante de la naturaleza. Así, la pantalla clásica era algo como una *fina lámina de tiza... de una blancura lechosa*, apareciendo sus imágenes en líneas nítidas y negras; la pantalla romántica, en contraste, *permite ser atravesada por todos los colores*, junto con *grandes puntos de luz y sombra*, como un prisma o, quizá, *como un espejo sin su plancha posterior*. La pantalla realista, finalmente, tenía todas las pretensiones de ser un *simple cristal, muy fino y claro... tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesan y después se reproducen a sí mismas en toda su realidad*. Pero incluso este pristino cristal, apuntó Zola, tenía un grosor que, como cualquier otra pantalla, servía para refractar sus objetos y transformarlos, por muy poco que fuera. Comparó esta refracción a *un delgado polvo gris* sobre la superficie, que perturbara su pulcritud. De esta forma, Zola pone todas las definiciones de la pintura en relación a su naturaleza relativa como proyecciones de un observador, en vez de, como sostenía la teoría clásica, como espejos de la naturaleza.

La imagen dada por Zola de una pantalla polvorienta, crítica de las aspiraciones del realismo, anticipa otro cristal polvoriento, aquel en el que Duchamp *levantaba polvo* (*élever*, en el sentido de cultivar), y que puede ser tomado por el cuarto en la secuencia apuntada por Zola: la pantalla moderna. El Gran Cristal, insistía Duchamp, no era una pintura, ni siquiera una pintura sobre cristal; era algo que él explicó por la noción de *retardo* (*retard*), que no significaba nada sino un medio *para asegurarse de que el objeto en cuestión había dejado de ser considerado como una pintura*. Todos los matices de significado contenidos en la palabra *retard*, fueron aquí puestos juntos en *su unión indecisa*. Confrontado con un texto y un objeto de cristal, el observador era atrapado en una matriz de ambivalencia conceptual, ansiedad e indecisión; no era posible ninguna lectura tradicional, ni emergía ninguna alternativa cierta. Verdaderamente, tan explosiva era la naturaleza de la estrategia de Duchamp, que el error y el malentendido parecían privilegiados por encima de cualquier verdad singular:

"al final el cristal no está hecho para que se le mire con ojos estéticos; debe acompañarse de un texto literario tan amorfo como sea posible, que nunca coja forma; y los dos elementos, el cristal, para los ojos, y el texto, para los oídos y el entendimiento, deben completarse uno a otro y por encima de todo, prevenir al otro de que tome una forma estética o literaria".¹¹

Algo parecido a la técnica de Duchamp, embebida en la tradición vanguardística de crear juegos imposibles entre palabras contradictorias y explorar el igualmente bien conocido truco de afirmar negando. (La *Ceci n'est pas un conte* de Diderot, la *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte parece estar ocurriendo en el proyecto Romeo y Julieta de Eisenman tal y como fue expuesto

the Symbolic or Independent form, it must pay the price for all the inadequacies of this primitive manner. Bound to the essential non-spiritual nature of its materials, and the abstract quality of its signs, it cannot express either spiritual individuality (as sculpture) or spiritual interiority (as the other arts with varying degrees of success).

In defining the complex inner reasons for architecture's fallibility, Hegel confronted the fundamental question as to how architecture signified, and in so doing, revealed the internal paradoxes of the art, as art. This paradox, or rather, fatal division, starts at the beginning of art; for Hegel, art consists in an act that prefigures its dissolution:

"The first task of art consists in giving shape to what is objective in itself, i.e. the physical world of nature, the external environment of the spirit, and so to build into what has no inner life of its own a meaning and a form which remain external to it because this meaning and form are not immanent in the objective world itself". (emphasis added) (III., I, Introduction).

The very act of impressing meaning on meaningless material, the fact that however embedded in form this meaning will remain always external to the material, gives a particular instability to the artistic process. And architecture, as the beginning of all, partakes in this instability in a direct way. In the first place it is an art whose repertory of signification is essentially limited. Unlike sculpture, painting and the other arts, architecture's forms are abstract, generalised and vague, in comparison to words or visual signs, and suitable thereby only to convey ideas of a similar generality and vagueness.

To be purely architectural, however, and not painterly or literary, such a wordless language should signify completely by itself: *"the productions of this architecture should stimulate thought by themselves, and arouse general ideas without being purely a cover and environment for meanings already independently shaped in other ways".* (III., I, 1). Architecture is thereby bound from the start to a fate that denies it the possibility of expressing any but the most general ideas of a culture, and these in a fundamentally inflexible and often ambiguous way. Inevitably, with the development of sculpture, an art that realises the representation of the individual figure, and subsequently with the other arts, architecture will quickly reveal itself inadequate to the task of spiritual expression. A period of the subordination of meaning to use (the Classical) will be followed by a momentary unity of symbolic and classic form in the Gothic cathedral (the Romantic), after which there will be no use, at least as a culturally expressive art for architecture.⁹ It will have anticipated by its death the dissolution of each of the arts in turn.

In this context the red standing-stones of Cana-reggio might be read as the posthumous traces of such a death. These are not symbolic monuments of the order of lingam-pillars, obelisks, memnons; nor are they approaching the useful, as the labyrinth, once a riddle, but serving as habitable space, or the pyramid, once a symbol, but then a tomb, occupied by a body. They neither symbolise, nor may they be used. Indeed, it is the mark of their posthumous existence that they have already symbolised, have already been occupied. The entire history of architecture is implied in absence so to speak in their resistance to meaning. Which does not lead to the conclusion that they therefore mean nothing; for precisely in the rejection of history, and the defined moments in history rejected, signification is retrieved, but not now in its

attempted fullness. The striving to achieve an expression of the absolute, doomed to ultimate failure; the mythical survival of this attempt in the Renaissance revival of classicism; the final discrediting of any search for illusory origins, all endow these totems of post-structural absence with some form of meaning without, however, turning them into signs.

sTairEd mIRRORS

"And if I am anything in the picture, it is always in the form of the screen, which I earlier, called the stain, the spot".

Jacques Lacan.⁹

In a celebrated modification of Alberti's comparison of a painting to a view through the window, Emile Zola, writing to a friend in 1864, defined the work of art as like

"a window open to creation; there is, set into the frame of the window a sort of transparent screen, through which one sees the objects, more or less deformed, submitted to changes more or less perceptible in their lines and in their colors. These changes correspond to the nature of the Screen".¹⁰

Following this essentially classical analogy, now given problematic form by the relative qualities of what, for Alberti was ideally a perfect transparency, Zola then typified the screens that seemed to him to correspond to the differences between classical, romantic and realist vision; differences articulated by the characteristics of the screens each set before nature. Thus the classical screen was something like a *"fine sheet of chalk... of a milky whiteness"*, its images appearing in sharp, black lines; the romantic screen, by contrast, *"let all the colors through"*, together with *"large spots of light and shade"*, like a prism, or perhaps, *"a mirror without tain"*. The realist screen, finally, had all the pretensions to being a *"simple window-pane, very thin and clear... so perfectly transparent that the images come through and reproduce themselves afterwards in all their reality"*. But, even this pristine glass, Zola noted, possessed a thickness, that like any other screen served to refract its objects and transform them, however slightly. He compared this refraction to *"a fine grey dust"* on the surface, troubling its limpidity. In this way, Zola returns all definitions of painting to their relative nature as projections of a viewer, rather than, as classical theory held, mirrors of nature.

Zola's image of a dusty screen critical of realism's aspirations, anticipates another dust-laden glass, that on which Duchamp *raised dust* (*élever*, in the sense of cultivating), and which might be taken as the fourth in Zola's implied sequence: a modernist screen. The Large Glass, Duchamp insisted, was not a painting, or even a painting on glass; it was something that he explained by the notion of *delay* (*retard*), which meant nothing but a means *"of ensuring that the object in question was no longer to be considered a painting"*. All the shades of meaning contained by the word *retard* were here brought together in their indecisive union. Confronted with textual appellation and glass object, the viewer was caught in a matrix of conceptual ambivalence, anxiety and indecision; no traditional reading was possible, yet no certain alternative emerged. Indeed, such was the explosive nature of Duchamp's strategy that error and misreading seemed to be privileged over any single truth:

"in the end the glass is not made to be looked at with 'aesthetic' eyes; it must be accompanied by a text of 'literature' as amorphous as possible that never takes on form; and the two elements, glass for the eyes, text for the ear and understanding must complete each other

en Venecia y más tarde en la Architectural Association, institución ésta que se encargó del montaje de lo que vino a llamarse Eisenman's Plexi-Glass Box, aludiendo a la Caja Verde de Duchamp.¹² En la exposición, la escena fue cuidadosamente montada, pareciendo representar una de esas lecciones de pintura renacentista escenificadas por Durero: una serie de planos verticales transparentes, colgados de tal manera que permitiera una transcripción fiel de la imagen así presentada y enmarcada. Pero esta transparencia aparente proponía un problema de enfoque para el observador. Porque mientras que los planos verticales eran en verdad claramente transparentes, las imágenes *manchadas* y *rayadas* sobre sus superficies, evidentemente *no* eran representaciones de la escena que ocurría detrás. Aún podríamos ir más lejos ya que estas imágenes en sí mismas estaban parcialmente eclipsadas por la complicación añadida de planos sucesivos dispuestos uno frente a otro a muy poca distancia, y que efectivamente impedían tanto la vista a través, suyo como una lectura no ambigua de cada uno de los planos.

Una situación similar ocurrió con la Box donde los dibujos, ahora grabados sobre láminas de acetato transparente como si fueran unas transparencias convencionales, se sobreponían unos a otros para no poder leer claramente una única hoja, y para producir una complicada imagen múltiple al exponerlas a la luz. Tanto en la exposición como en la Box el problema se determinó como un problema de enfoque, que resultaba imposible resolver por el formato laminado de la presentación. En ambas, lo que originalmente parecía destinado a evocar una claridad perfectamente enfocada —una condición de la transparencia—, parecía haber sido calculado para generar oscuridad.

Comparar este proyecto con el Gran Cristal de Duchamp puede ser revelador en gran medida. Primeramente, mientras Duchamp, a pesar de sus esfuerzos para desestabilizar los contenidos positivos del arte, permanece en buena parte fiel a las condiciones propuestas por la transparencia moderna, su trabajo representa un artefacto técnico, que juega con todas las estructuras ópticas de la proyección descriptiva, colapsado, por así decirlo, en la fina membrana situada entre las dos láminas de cristal. Como tal, el gran cristal explota las técnicas de representación de la misma manera que su análogo en poesía —el poema de Mallarmé *un coup de dés*— igualmente crítico, incompleto, y transgresor de la forma representacional. De la misma manera en que el poeta requería al lector para hacer algo con los *espacios en blanco* normalmente residuales entre las palabras, que ahora, debido a la particular composición de la página, se muestran positivos, así, el artista señala que delante del Gran Cristal, *el espectador hace el cuadro*, completando así el leve giro, en lo que a representaciones subjetivas se refiere, trazado por Zola¹³. En el proyecto de Romeo y Julieta, sin embargo, no hay tal polémica de contenidos: los planos están inscritos con sus líneas y tonos como si transcribiesen mecánicamente una realidad geográfica. La opacidad la proporciona su confluencia, no alguna deformidad en alguna de las imágenes individuales. Ciertamente no es el espectador el que hace el cuadro; es más

parece haber poca necesidad de un espectador, o mejor, la sobreimposición de planos transparentes no tiene en cuenta las necesidades de un espectador; de hecho, no implica la existencia de un sujeto que demande darle sentido al trabajo. Aquí, en esta supresión de un sujeto conocedor, volvemos a la idea de un trabajo independiente en sí mismo. La referencia continua, el paisaje de los alrededores de Verona, y Verona misma tratada como paisaje, a varias escalas interpuestas, sólo refuerzan este mutismo geológico.

El segundo lugar, el Gran Cristal de Duchamp y el proyecto de Romeo y Julieta de Eisenman aparentemente comparten un texto similar sino común: *la novia desnudada por sus solteros incluso* y *Romeo y Julieta*, son versiones del matrimonio, y ambas juegan con las ambigüedades inherentes al doble juego del Eros masculino y femenino. Pero ahí termina el parecido. La máquina irónica y crítica de Duchamp, que hace del matrimonio una ceremonia de deseo moderno, striptease tecnológico y magia mecánica, tiene poco en común con el post-romanticismo de una historia que tiene tres versiones, cada una atada a un mito de amor y muerte, reconciliación y final feliz, y cada una susceptible de ser representada en una interacción de escalas. Y mientras que estas referencias manifiestas a historias de amor, evocadoras de un Eros ruboroso frente a las máquinas de Sade del deseo de Duchamp, podrían proponer la simple tesis de un atavismo posmoderno crítico del implacable psicologismo moderno, el mensaje de las pantallas de Eisenman carece notablemente de comodidad.

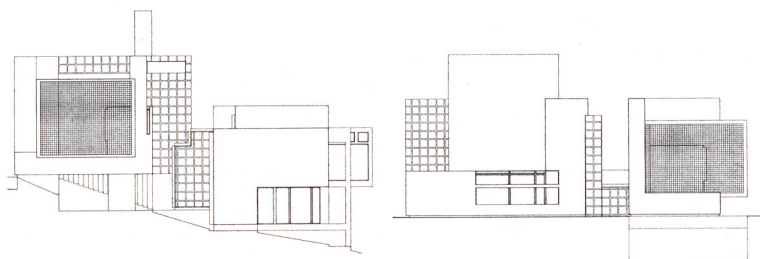
Debido a que en esta triple narrativa no hay consuelo, no hay ningún momento catártico de triunfo del amor; el espectador permanece excluido del proceso en el cual interactúan los tres niveles incluso mientras los sujetos asumidos, Romeo y Julieta, son sustituidos por formas inanimadas, sus *castillos*, duros sustitutos de los actores dramáticos. Mirando a través de estas pantallas glaciales se recuerda la caracterización de Derrida de la escritura como *un sistema de relaciones entre estratos... Dentro de esa escena, en ese escenario, no se encontrará la simplicidad puntual del sujeto clásico*¹⁴. Derrida está explicando aquí el *Block* Maravilloso (**), cuyo mecanismo de borrado y conservación de huellas tanto fascinó a Freud. Este aparato era para Freud una analogía más o menos simple del funcionamiento de la mente cuando recibe estímulos perceptivos que no dejan huellas permanentes detrás de los cuales opera un subconsciente; para Derrida representaba junto con el ensayo de Freud, un mecanismo dedicado a la producción de *huellas* y sus borrados potenciales, una verdadera escena de escritura dedicada a la erradicación de la metafísica de la presencia.

En el contexto del Gran Cristal y del proyecto de Romeo y Julieta, tal analogía podría insinuar otra diferencia entre las dos. El Gran Cristal representaría entonces el encierro del *block* de Freud, con su *huella permanente de lo escrito... legible bajo la luz adecuada*, mientras que el proyecto de Romeo y Julieta manifestaría el borrado incluso de la impresión más débil de lo que una vez fue una presencia plena: *la huella*, como concluye Derrida, *"es el borrado de la propia esencia de uno, de su propia presen-*

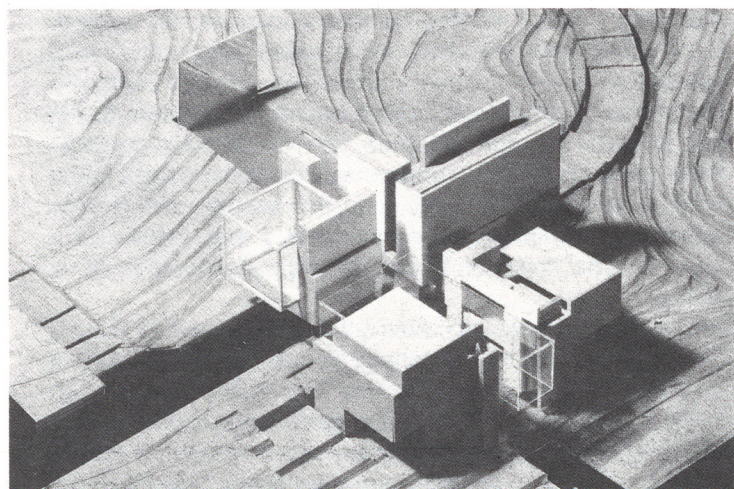
cia, y está constituida por la amenaza o angustia de su desaparición irremediable, de la desaparición de su desaparición".¹⁵

En la caracterización de Derrida del discurso de Freud como una *escena de escritura* y del *Block Maravilloso como la psique, la sociedad, el mundo*, la cuestión de la escena se transforma en la del escenario, o mejor, del proscenio, cuya naturaleza cambiante puede ponerse en paralelo, de manera natural, con aquella de la pantalla pictórica. Si la analogía del espejo puede hacer recordar la plenitud de la teatralidad clásica, su espacio dedicado a enmarcar las acciones de las figuras centrales del drama representado, entonces el escenario, una vez terminada la representación, bien podría parecer aquel teatro-espejo invertido descrito por Philippe Sollers en *Nombres*: un escenario con su proscenio formado por un espejo que da la espalda al observador, es decir, mostrando su plancha posterior, insinuando la acción encerrada y auto-reflejada detrás.

"Esta cuarta superficie", escribe Sollers sobre el proscenio, "es fácilmente olvidada, y es ahí donde sin duda descansa la ilusión o el error. De hecho, lo que uno fácilmente toma por la apertura de una escena no es nada más que un panel deformador, un velo opaco invisible e impalpable que hace el papel



House X.



and above all to prevent either from taking on aesthetic or literary form".¹¹

Something like Duchamp's technique, embedded in the avantgarde tradition of creating impossible oxymorons and exploiting the equally well-known trick of affirmation by negation (Diderot's *Ceci n'est pas un conte*, Magritte's *Ceci n'est pas une pipe*) seems to be operating in Eisenman's Romeo and Juliet project, as exhibited in Venice and later at the Architectural Association, and subsequently boxed (Eisenman's Plexi-Glass Box to Duchamp's Green Box) by the same institution.¹² In exhibition, the scene was carefully staged, seeming to represent one of those Renaissance drawing lessons staged by Durer: a series of vertical, transparent planes held up to nature as if to allow the faithful transcription of the image thus presented and framed. But this apparent transparency posed a problem of focus for the viewer. For while the vertical planes were indeed clearly transparent, the images that spotted and lined their surfaces were evidently *not* representations of the scene beyond. Further, these images themselves were partially obscured by the added complication of successive planes held at short distances one in front of the other, and that effectively blocked both the view through, and an unambiguous reading of any single plane.

A similar condition was created in the Box, where the drawings, now etched onto sheets of transparent acetate, as if conventional overlays, were superimposed in order to prevent meaningful readings of any single sheet, and to produce a complicated multiple image when all the sheets together were held up to the light. In both exhibition and Box, the problem resolved itself as one of focus, rendered impossible by the laminated format of the presentation. In both, what seemed originally destined to evoke focussed clarity, —a condition of transparency— seemed calculated to generate obscurity.

A comparison with Duchamp's Glass is revealing on a number of levels. Firstly, while Duchamp, despite his efforts to destabilise all positive contents for art, remains largely faithful to the conditions posited by modernist transparency, literal and phenomenal. His work stands as a technical artefact, playing with all the optical structures of engineering projection, collapsed, so to speak into the thin membrane between the two pieces of glass. As such it exploits the techniques of representation in the same way as its analog in poetry, Mallarmé's *Un coup de dés*, similarly critical, incomplete, and transgressive in representational form. In the same way as the poet called for the reader to make something of the *white spaces* normally residual between words, but now because of the particular layout of the page, rendered positive, so the artist noted that before the Large Glass, *the spectator makes the picture*, thus completing the slow drift of subjective representations traced by Zola.¹³ In the Romeo and Juliet project, however, there is no such polemic of contents: the planes are inscribed with their lines and tones as if mechanically transcribing a geographical reality. The opacity is rendered by their conflation, not by any warping in any single image. Certainly the spectator does not make the picture: indeed, there seems to be little need for a spectator, or rather, the superimposition of transparent planes takes no heed of a spectator's needs, does not, in fact, imply the existence of a subject demanding to make sense of the work. Here, in this suppression of a knowing subject, we are returned to the idea of a work independent in itself and by itself. The continuous referent, the landscape of the surroundings of Verona and Verona itself trea-

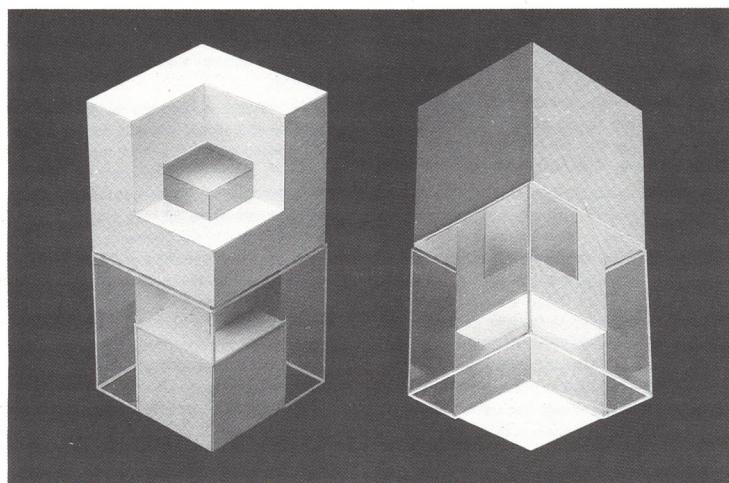
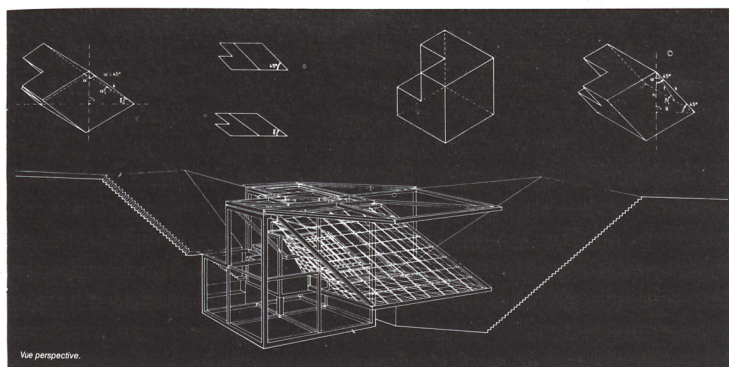
ted as landscape, at varying interposed scales, only reinforces this geological muteness.

Secondly, both Duchamp's Large Glass and Eisenman's Romeo and Juliet project apparently share a similar if not common text: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even* and Romeo and Juliet, are versions of marriage, and both play with the ambiguities inhering in the double play of Eros, masculine and feminine. But there the resemblance stops. Duchamp's ironic and critical machine, that makes of marriage a ceremony of modernist desire, technological striptease and mechanical wizardry, has little in common with the post-romanticism of a story that has three versions, each one tied to a myth of love and death, reconciliation and happy-endings, and each one allowed to play itself out on the screens in scaled interaction. And while these overt references to love-stories blushing Eros opposed to the Sadean machines of Duchamp's desire might propose the simple thesis of a post-modern atavism critical of modernism's implacable psychologism, the message of Eisenman's screens is notably lacking in comfort.

For there is in this triple narrative no consolation, no cathartic moment of the triumph of love; the spectator remains shut out of the process whereby the three levels interact, even as the assumed *subjects* Romeo and Juliet are replaced by inanimate forms, their *castles*, rocky surrogates for dramatic players. Gazing through these glacial screens one is reminded of Derrida's characterisation of writing as *a system of relations between strata... Within that scene, on that stage, the punctual simplicity of the classical subject is not to be found*.¹⁴ Derrida is here explaining the *Mystic Writing Pad* whose mechanism of erasure and conservation of trace so fascinated Freud. This apparatus was for Freud a more or less simple analogy for the functioning of the mind as it receives perceptual stimuli that form no permanent traces behind which an unconscious operates; for Derrida it represented, together with Freud's own essay, a mechanism devoted to the production of the *trace* and its potential erasure, a veritable scene of writing devoted to the eradication of the metaphysics of presence.

In the context of the Large Glass and the Romeo and Juliet project, such an analogy might intimate another difference between the two. The Large Glass would then stand in for Freud's wax pad, with its *permanent trace of what was written... legible in suitable lights*, while the Romeo and Juliet project would manifest the erasure of even the slightest impression of a once full presence: "the trace", as Derrida concluded, "is the erasure of one's own selfhood, of one's own presence, and is constituted by the threat or anguish of its irremediable disappearance, of the disappearance of its disappearance".¹⁵

In Derrida's characterisation of Freud's discourse as a *scene of writing*, and the *Mystic Pad as the psyche, society, the world*, the question of the screen is transformed into that of the stage, or rather, the pro-scenium, the changing nature of which, not unnaturally, may be paralleled to that of the painterly screen itself. If the analogy of the mirror might call up the fullness of classical theatricality, its space dedicated to framing the actions of human subjects, central figures in a representational drama, then a stage with an absent subject would perhaps resemble that reversed mirror-theater described by Philippe Sollers in *Nombres*, a three sided scene with its proscenium formed by mirror, but now turned with its back to the observer, its tain alone manifesting the action enclosed and self-reflected behind.



House Eleven Odd.

House XI. Esquema.

de espejo o reflector hacia los otros tres lados, y hacia el exterior (que es lo mismo que decir hacia el posible, siempre repetido, y múltiple, espectador) el papel de un informador negativo".¹⁶

Este espejo opaco, por su posición y función, nos recuerda a los planos paralelos del proyecto de Romeo y Julieta, mientras que el drama interior, silenciosamente representado en mímica, equivaldría a las manchas o tintes que, como si se hubiera vuelto del revés la caverna de Platón, crean un paisaje sombreado de formaciones geológicas, la huella de un origen jamás expuesto a la vista. En el fin de esta línea nos espera también, sin duda, la violencia, porque a los sujetos irreprimibles que representan el drama se les hace muy cuesta arriba tal sonambulismo, tal opacidad.

"Y por tanto todo fue modificado por fragmentos, flechas... y me vi obligado a rasgar el velo de nuevo, y, una vez más, a atacar el plano de los sueños, rasgando la pantalla de nuevo, rompiendo el espejo, el error".¹⁷

Quizá tenga interés recordar las *bases* u *orígenes* de las historias de Romeo y Julieta ya que son muchas las variaciones que existen sobre el tema de la traición, los sueños artificiales y las muertes falsas. En cada versión, un boticario o su sustituto es requerido para que proporcione un veneno que a su vez hace el papel de sustituto de un somnífero, que finalmente conduce a la muerte. En la literatura más antigua conocida, transmitida por Jenofonte de Efeso, este veneno-remedio es denominado, con suficiente naturalidad, *pharmakon*, que en griego puede significar uno de sus dos significados o ambos a la vez.¹⁸ El *pharmakon* arquitectónico de Eisenman, como el descrito por Sócrates en relación a la invención de la escritura sería a la vez veneno y remedio, una medicina salubre para el espejismo de un pleno retorno a los valores clásicos.

IV. Arquitectura bajo tierra.

"Ya que en las excavaciones el problema no es construir en positivo, sino, más bien, la eliminación del negativo".

Hegel, *Estética*, Parte III, I, *Arquitectura*.

Una curiosa característica del proyecto de Romeo y Julieta es la ausencia de construcciones identificables; esto podría esperarse, por supuesto, como un resultado natural de la demanda de borrar la adscripción tradicional de la arquitectura —una absorción de la arquitectura dentro de otra cosa, por así decirlo, o una supresión deliberada de los elementos significativos de la arquitectura para implicar la emergencia de su opuesto—. Sin embargo, el juego de formas, por muy opaco que haya sido el modo en que se nos ha revelado, no parece esconder una lógica tan clara y dialéctica; no hay una referencia, por ejemplo, al discurso de la *arquitectura como ciudad* o a la *arquitectura sin arquitectos*, de igual modo que no hay huella de la supresión de los elementos arquitectónicos convencionales. Lo que parece funcionar es un sistema de formas que no se apoya en tales referentes inmediatos para su existencia, y que, verdaderamente, no se refiere a todos ellos.

Más bien, la imagen es el resultado del desarrollo de un proceso formal aplicado a la totalidad del tapete que podría denominarse, provisionalmente, el paisaje; en éste se incluirían lo que una vez fueron rocas y montes, campos y bosques, ríos y estanques, así como construcciones (individuales, tales como castillos, iglesias, y restos romanos, y colectivos, como la ciudad de Verona misma). Este *paisaje* no está tratado a la manera de los jardines formales de siglo diecisiete, con sus trazados conciliadores de objetos naturales y artificiales; ni está concebido como un jardín paisajista del siglo dieciocho, con sus oscurecimientos deliberados de los límites entre naturaleza y arte destinados a proporcionar una *imitación* autoconsciente y pintoresca de la naturaleza.

En el complejo proceso a través del cual el paisaje de Romeo y Julieta se genera, no hay un sentido de una estética, ni siquiera hay un *origen* natural que le dé sentido. En cambio, las formas se producen en una aparentemente autogeneración implacable de redes, superficies, y su puntuación, que proviene de un proceder igualmente autónomo, llamado por el autor *scaling*. Este método,

cuya referencia son las geometrías casuales y fractales de Mandelbrot, aplica una noción de continuo a todas las escalas, y a todos los intervalos entre escalas, que representan objetos de la naturaleza, y produce nuevos objetos en virtud de su superposición, en este caso, superposición de láminas transparentes.¹⁹ El resultado no es ni estable, ni preconcebido; es un artefacto complejo marcado por las huellas de los procedimientos que lo generaron. No es ni ciudad ni país, ni construcción ni naturaleza, es un paisaje en sí mismo; lo de una vez fue arquitectura ha pasado enteramente a formar parte de una superficie continua dentro de la cual no puede predecirse el habitar.

En esta escena, si uno tuviera que adscribir funciones a alguna de estas formas, uno podría quizá arriesgarse a hundir chimeneas en el agua, esculpir refugios en roca sólida, o igualmente, encontrar bosques donde parecía haber casas; nada nos da el código de la presencia o ausencia de temas que den significado a la forma. En esta geología post-histórica, la única constante es la naturaleza sistemática de lo *casual*, una cualidad que es bien conocida para la matemática de la topología y la topografía, pero menos para la arquitectura. Su entrada en la escena arquitectónica proporciona el vehículo esencial para abandonar aquellas dualidades que han plagado el arte durante siglos: permite, de hecho, una arquitectura sin sentido aplicada desde ese sin sentido: lo que Hegel hubiera reconocido como una arquitectura verdaderamente *independiente*. El único recurso de un sujeto intruso sería comenzar por el principio, poniendo nombres arbitrariamente de acuerdo a la experiencia casual de un paisaje aún no dibujado, ni explorado. La etimología de *random* (***), de la antigua palabra francesa *randon*, nos da un indicio del modo mediante el cual se puede incorporar el territorio a lo conocido: un *randonné* sería un largo y tendido paseo, con inesperadas vueltas y revueltas, o, en términos de caza, vocabulario pertinente para este terreno que aún debe ser poblado por dioses, el angustioso e impetuoso movimiento de una bestia, recién cazada y antes de la matanza²⁰.

Quizás la descripción correcta de esta forma con forma de mapa sería la de *arquitectura sepultada*, un término que no se referiría tanto a una arquitectura pre-concebida acomodada bajo tierra como a una clase de arquitectura enterrada en una tierra cero, operando en contra de todas las leyes de la existencia bajo tierra. La asociación inevitable con la cueva y la tumba puede que no esté fuera de lugar. Boullée, reflexionando sobre la naturaleza de la muerte después de la Revolución y el Terror, inventó lo que él llamó un *nuevo género* del arte, una *architecture ensevelie*, ilustrada por fantasías del sublime Egipto; Hegel, asimismo, reflexionó sobre la arquitectura subterránea en Egipto e India como la prefiguración de la casa clásica o templo. Pero Hegel va más allá que sus predecesores pre-románticos, y de la idea de la arquitectura enterrada extrae un postulado de significación especialmente útil para la valoración de las propias formas enterradas de Eisenman. Para Hegel, estas cuevas excavadas, con sus *columnatas, esfinges, Memnones, elefantes e ídolos colosales*... parecen anticipar una arquitectura que posteriormente se dará sobre la superficie, los prototipos de lo clásico.

"This fourth surface", writes Soliers of the proscenium, "is easily forgotten, and therein doubtless lies the illusion or the error. In effect, what one takes too easily for the opening of a scene is no less than a deforming panel, an invisible and impalpable opaque veil that plays towards the three other sides the function of a mirror or reflector, and towards the exterior (that is to say towards the possible, but consequently always repelled and multiple spectator) the role of a negative informer".¹⁶

This opaque mirror resembles, in position and function, the parallel planes of the Romeo and Juliet, while the unrevealed interior drama is silently mimed in the spots or stains that, as if Plato's cave were turned inside out, create a shadowy landscape of geological formations, the trace of an origin always concealed from view. At the end of this line violence no doubt also awaits, for the irrepressible subject finds such sleepwalking, such opacity, against the grain:

"And so all was modified by fragments, arrows... and I was obliged to tear the veil again, and once more attack the plane of sleeps, tearing the screen anew, breaking the mirror, the error".¹⁷

Perhaps it is worth remembering the *foundations* or *origins* of the Romeo and Juliet stories, so many variations on a theme of betrayal, artificial sleeps and false death. In each version, an apothecary or his surrogate is called upon to supply a poison which in turn plays surrogate for a sleeping draught, that in the end leads to death. In the oldest known narrative, told by Xenophon of Ephesus, this poison/remedy is termed, naturally enough, a *pharmakon*, that in its two Greek meanings might signify either or both.¹⁸ Eisenman's architectural *pharmakon*, like that described by Socrates in relation to the invention of writing, would be at once poison and remedy, a salutary medicine for the mirage of a full return to classical values.

Architecture Underground.

"For in excavations there is no question of positive building but rather of the removal of a negative".

HEGEL, *Aesthetics*, Part III, I, *Architecture*.

A curious feature of the Romeo and Juliet project is the absence of identifiable buildings; this might be expected, of course, as a natural result of the demand to erase a traditional ascription of architecture — an absorption of architecture into something else, so to speak, or a deliberate suppression of the signifying elements of architecture in order to imply the emergence of its opposite. Yet the play of forms, however opaquely revealed does not seem to harbor such a clear and dialectical logic; there is no reference, for example, to a discourse of *architecture as city* or *architecture without architects*, even as there is no trace of the suppression of conventional architectural elements. A system of form seems to be at work that does not rely on such immediate referents for its existence, and, indeed, does not refer to them at all.

Rather, the image is one of a formal process developed out of the whole cloth of what might be termed, provisionally, the landscape; in this one would include what were once rocks and hills, fields and forests, rivers and pools, as well as buildings (individual, such as castles, churches and Roman remains and collective, as in the city of Verona itself). This *landscape* is not treated in the manner of a seventeenth century formal garden, with its geometries uniting man-made and natural objects; nor is it conceived like an eighteenth-

century landscape garden, with its deliberate obscuring of the lines between nature and art in order to provide a self-conscious and picturesque *imitation* of nature.

There is in the complex process by which the Romeo and Juliet landscape is generated no sense of an aesthetic or even a natural *origin* that gives it meaning. Rather, the forms are produced in a seemingly implacable auto-generation of grids, surfaces and their punctuation that stems from an equally autonomous procedure called by the author *scaling*. Referring to the random and fractal geometries of Mandelbrot, this method applies a notion of continuum to all scales and all intervals between scales that represent objects in nature, and produces new objects by virtue of their super-positioning, here achieved by transparent overlays.¹⁹ The result is nothing stable, nor anything preconceived; it exists as a complex artifact marked by the traces of the procedures that generated it. Neither city nor country, building or nature, it is a landscape in itself; what was once architecture has been entirely subsumed into a continuous surface inside which habitation cannot be predicted.

On this scene, if one were to ascribe functions to any of the forms, one would risk, perhaps, plucking fireplaces in water carving shelters out of solid rock, or equally, finding forests where there seemed to be houses; nothing gives the code to the presence or absence of subjects to give the form meaning. In this post-historic geology, the only constant is the systematic nature of the *random*, a quality well-known in the mathematics of topology and topography, but less so in architecture. Its entrance onto the architectural scene provides the essential vehicle for the abandonment of those dualities that have plagued the art for centuries; it allows, in fact, for an architecture without meaning applied from without; for what Hegel would have recognised as a truly *independent* architecture. The sole recourse of any trespassing subject would be to begin at the beginning, naming arbitrarily according to a random experience of a landscape yet to be mapped or explored. Here the etymology of *random*, from the old French *randon*, gives a clue as to the mode by which the territory might be incorporated into the known: a *randonné* would be a long and extended promenade, with unexpected twists and turns, or, in terms of the hunt, a vocabulary pertinent to this land yet to be populated with gods, the anguished and impetuous movement of a beast, just trapped before the kill.²⁰

Perhaps the correct description of this mapped form would be *buried architecture*, a term that would not so much refer to a pre-conceived architecture ensconced underground but to a kind of architecture embedded in ground zero, operating according to all the counter-rules of an underground existence. The inevitable association with the cave and the tomb might not be out of place here. Boullée, reflecting on the nature of death after the Revolution and Terror, invented what he termed a *new genre* of the art, an *architecture ensevelie*, illustrated by fantasies of the Egyptian sublime; Hegel, likewise, reflected on subterranean architecture in Egypt and India, as the prefiguring of the classical house or temple. But Hegel goes further than his pre-Romantic predecessors, and derives from the idea of buried architecture a postulate of signification especially useful in the assessment of Eisenman's own buried forms. For Hegel, these hollowed out caves, with their *colonnades, sphinxes, Memnons, elephants, colossal idols, hewn from the rock and left growing out of the unworked mass of stone*, seemed to

"En comparación con las construcciones que se encuentran en la superficie, tales excavaciones parecen anteriores, de manera que las enormes construcciones erigidas sobre tierra pueden ser consideradas como imitaciones y florecimientos sobre-tierra de las subterráneas. Ya que en las excavaciones el problema no es construir en positivo, sino más bien, la eliminación del negativo".

Hegel, *Estética*, Parte III, I, *Arquitectura*.

Para Eisenman, devolver la arquitectura a la tierra, por tanto, sería devolverla de alguna manera a un origen; pero, como señaló Hegel, éste sería un origen ya revelado como problemático en el hecho de que esa cueva, como tal, no puede ser libremente simbólica, sino que ya presupone la casa o el templo. Al mismo tiempo, traer sobre la tierra a una arquitectura que una vez fue arquitectura enterrada implicaría volver a colocar la excavación *original* mediante su negativa, retirada pero no rellena. Uno podría imaginarse debajo de la aparente cama-roca del paisaje de Romeo y Julieta, un inmenso espacio subterráneo, cerrado herméticamente, que nunca volverá a ser habitado, como las Pirámides mismas.

La noción de cerrar herméticamente dicho espacio, de tapiar el acceso a la cripta, es de especial interés en los últimos proyectos de Eisenman, desde Romeo y Julieta, pasando por Tokyo, hasta Cleveland, porque es aquí donde el problema del entierro, medio insinuando en las dos últimas casas por las excavaciones cúbicas en las cuales se asientan mitad dentro mitad fuera, se confronta como un problema de los (falsos) orígenes de la significación. Mientras que en la casa El Even Odd y en la Fin d'Ou T Hou S la línea de tierra significa, en un sentido casi tradicional, una división entre la tierra y el cielo, tal línea de tierra no existe ya por más tiempo en los recientes proyectos, ya que ha pasado enteramente a formar parte de la ambigüedad del arriba y abajo. Lo cual sería, verdaderamente, una salida de la trampa apuntada por Hegel en su compleja y paradójica definición del signo.

Hegel, de hecho, representa la naturaleza problemática del signo en una metáfora arquitectónica: él ve la relación entre el significado y su significante en términos de una *pirámide dentro de la cual se ha introducido un alma extranjera*. Como en las pirámides un signo quedará encerrado en la parte de afuera mientras que en el interior el signo ocultará un significado interno (el cuerpo), ajeno al caparazón externo e importado a su interior. Tal signo podría diferenciarse, explica Hegel, del símbolo: el signo, un significante arbitrario, y el símbolo, que en cierta manera participa de las cualidades de su significado. La pregunta implícita suscitada a la arquitectura, en el uso de Hegel la metáfora de la pirámide, es, sin embargo, problemática. Porque, ¿cómo podemos entender la pirámide a la vez como la metáfora de un signo arbitrario y como el punto de partida para una teoría de la arquitectura simbólica?; o, en otras palabras, ¿cuáles podrían ser las implicaciones de una construcción que a la vez significa las arbitrariedades de un signo y que es en sí misma una construcción simbólica? Este signo de un signo, por tanto, se

duplica, lo cual es una propiedad reflejada en su arquitectura.

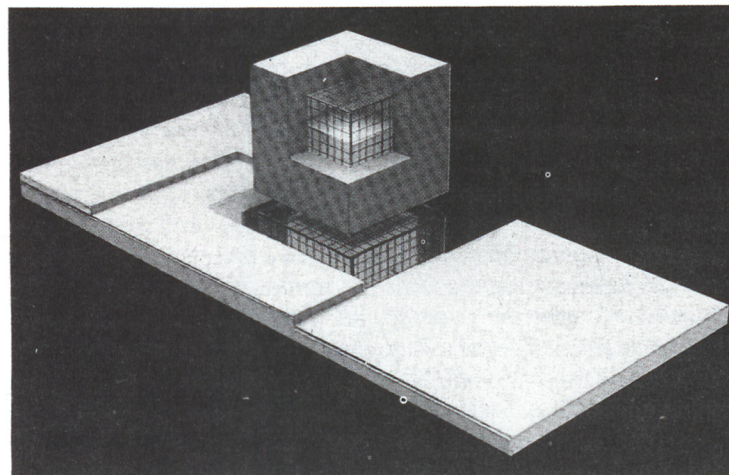
"Aquí tenemos ante nosotros una doble arquitectura, una sobre la tierra, la otra subterránea: laberinto bajo el suelo, enormes excavaciones magníficas, pasadizos de media milla de largo, cámaras adornadas con jeroglíficos, todo trabajado con un cuidado máximo; y después, sobre la tierra están construidas además aquellas construcciones sorprendentes entre las cuales las Pirámides son las principales". (I, 357).

No obstante, esta arquitectura doble, previamente caracterizada como un caparazón que aloja un cuerpo extranjero, un significado diferente, es también propuesta como piedra-clave del símbolo:

"De esta forma, las pirámides ponen delante de nuestros ojos el prototipo del arte simbólico mismo: son cristales prodigiosos que esconden en ellos mismos un significado interno y, como formas externas producidas por el arte, envuelven aquel significado de que es obvio que ellas están ahí debido a ese significado interno, separadas, de la pura no está separado de la pura naturaleza y sólo está con relación este significado". (I, 356).

La naturaleza de este significado era, por supuesto, el problema; ya que Hegel pone en claro que la Pirámide, como símbolo de muerte, se oculta, se hace invisible, se encierra, es simbólica, exclusivamente, del *reino de Hades* y enteramente inadecuada para la expresión de una vida liberada, espiritualmente libre. La pirámide, por tanto es, a la vez un símbolo puro atrapado en los confines de su delimitada forma y un símbolo de la inadecuación del símbolo, un signo arbitrario, *"simplemente una forma externa y un velo para el contenido definido del significado"*. La arquitectura medio enterrada de la muerte era un comienzo de la arquitectura y ello mismo una premonición de la

House XI.



muerte de la arquitectura.

Invirtiendo estos dobles términos, la arquitectura sepultada de los últimos trabajos de Eisenman intenta saltar una línea divisoria que Hegel pudo haber llamado un *foso*, y constituir un signo sin necesidad de un significado: *configurar sin figura*. Que el significado de tales configuraciones pueda ser descifrado con referencia sólo a ese cisma semiótico inicial, es sólo una trampa-foso del modo-fin-de-la-línea, un modo para el cual la crítica contemporánea ha acuñado el término *mise en abyme*, y que, como señaló Derrida, establece la necesidad de una relación entre la semiótica y la psicología:

*"Esta discontinuidad indispensable entre el significado y el significante coincide con la necesidad sistemática que encierra la semiología dentro de una psicología... Psicología —en un sentido hegeliano— es la ciencia del espíritu determinándose él mismo en él mismo, como un sujeto para sí mismo... Esta es la razón por la que era indispensable aseverar la articulación arquitectónica entre psicología y semiología. Esto nos permite comprender mejor el significado de la arbitrariedad: la producción de signos arbitrarios manifiesta la libertad del espíritu".*²¹

Esta sería, por supuesto, la razón fundamental de la inadecuación de la arquitectura; ya que como arte simbólico, no puede de ninguna forma significar, arbitrariamente, una psicología libre. Como mucho escondería alguna arbitrariedad potencial dentro de un caparazón exterior, sepultando el conocimiento del *sí mismo* en una cripta pre-consciente. Pero cuando tales prehistorias escondidas se llevan a la luz, descubiertas por la excavación arquitectónica que lleva a cabo el analista mucho después del triunfo del espíritu sobre sus oscuros sueños primarios, se establece una condición para que se dé lo que Freud llama lo *sinistro*. Tomando prestada una definición del *unheimlich* o, literalmente, *lo no casero*, de Schelling, Freud caracteriza los fundamentos de lo siniestro moderno como manifestaciones de *todo aquello que debería haber permanecido escondido y secreto y que, aún así, sale a la luz*. La amenaza de ausencia enunciada por las construcciones no-sepultadas de Eisenman participa en esta compleja psicología, que Freud vincula al sentido de algo que fue una vez casero (*heimlich*) y que se convierte, de pronto, al llegar al fin de la línea, en algo no-casero (*unheimlich*)²². Quizá sólo a través de una lectura tal convergerían el momento autobiográfico implícito en todo el rechazo de Eisenman a la subbiografía y el vuelco formal que lo resiste todo excepto la interpretación violenta.

Pero una vez que se haya localizado tal convergencia, podría ser mejor dejarla sin analizar, al igual que el mismo Freud, alejándose asustado de la plena interpretación de un sueño, deseó reservar un lugar donde *dejarlo en la oscuridad*: éste sería, admitía Freud, el *ombligo* del sueño, *el lugar donde lo desconocido se asienta*. Una arquitectura sepultada, llevada a la luz, sería una analogía de este puente oscuro, suspendido a medio camino entre un abismo de significados ocultos y un campo de signos charlatanes.

anticipate a later architecture above ground, the prototypes of the classical:

"In comparison with the buildings on the surface such excavations seem to be earlier, so that the enormous erections above ground may be regarded as imitations and above-ground blossomings of the subterranean. For in excavations there is no question of positive building but rather the removal of a negative". (emphasis added) (III., I, 1, 3a)

For Eisenman to return architecture to the ground, therefore, would in some way return it to an origin; but, as Hegel noted, this would be an origin already revealed as problematic in that the cave, as such, cannot be freely symbolical, but already presupposes the house or the temple. At the same time, to bring a once buried architecture above ground would imply re-placing the *original* excavation by its negative, removed, but not filled in. One might imagine, beneath the apparent bedrock of Romeo and Juliet's landscape, a vast subterranean void, sealed up and never to be re-inhabited, like the Pyramids themselves.

The notion of the sealing of the void, the closing of the crypt, is of especial interest in Eisenman's last projects, from Romeo and Juliet, through Tokyo to Cleveland, for it is here that the problem of burial, half intimated in the two last houses by the cubic excavations in which they sit, half in and half out, is confronted as a problem of the (false) origins of signification. Where, in the House El Even Odd and the Fin d'Ou T Hou S, the ground line signifies in an almost traditional sense a division between earth and sky, such a ground line no longer exists in the recent projects, as it has been entirely subsumed into an ambiguity of top and bottom. Which would be, indeed, an exit from the trap noted by Hegel in his complex, but paradoxical, definition of the sign.

Hegel, in fact, images the problematic nature of the sign in an architectural metaphor: he sees the relationship between the signified and its signifier in terms of a *"pyramid into which a foreign soul has been conveyed"*. As in the pyramids, a sign would be closed on the outside while on the inside it would conceal an inner meaning (the body) foreign to, and imported into the outer shell. Such a sign might be distinguished, Hegel argues, from a symbol; the sign, an arbitrary signifier, and the symbol, which in some way partook of the qualities of its signified. The implicit question raised for architecture, in Hegel's use of the metaphor of the pyramid, is, however, troubling. For how might we read the pyramid at once as the metaphor of an arbitrary sign and as the starting-point for a theory of symbolic architecture; or, in other words, what might be the implications of a building that at once signifies the arbitrariness of the sign and is itself a symbolic building? This sign of a sign is therefore doubled, a property reflected in its architectonics:

"Here we have before us a double architecture, one above ground, the other subterranean: labyrinth under the soil, magnificent vast excavations, passages half a mile long, chambers adorned with hieroglyphics, everything worked out with the maximum of care; then above ground there are built in addition those amazing constructions amongst which the Pyramids are to be counted the chief". (I., 355).

Yet, this very double architecture, previously characterised as a shell housing a foreign body, an alterious, is also posed as the foundation-stone of the symbolic:

"In this way the pyramids put before our eyes the prototype of symbolical art itself; they are prodigious crystals which conceal in them-

selves an inner meaning and, as external shapes produced by art, they so envelop that meaning that it is obvious that they are there for this inner meaning separated from pure nature and only in relation to this meaning". (I., 356).

The nature of this meaning was, of course, the problem; for Hegel makes it clear that the Pyramid, as a symbol of death, concealed within, invisible and sealed, is symbolic properly only of this *realm of Hades* and entirely inadequate to the expression of life, liberated and free in spirit. The pyramid therefore is at once pure symbol, trapped in the boundaries of its limited form and symbol of the inadequacy of the symbol, an arbitrary sign, *"just an external form and veil for the definite content of meaning"*. The half buried architecture of death was a beginning of architecture and itself a premonition of architecture's death.

In upsetting these doubled terms, the buried architecture of Eisenman's later works attempts to leap a divide, which Hegel might have called a *pit*, and to constitute a sign without need for a signified; to *configure without figure*. That the meaning of such configurations may be deciphered only with reference to that initial semiotic schism is only one pit-fall of the end-of-the-line-mode, a mode for which contemporary criticism has coined the term *mise en abyme*, and which, as Derrida has pointed out, establishes the necessary relation between semiotics and psychology:

*"This requisite discontinuity between the signified and the signifier coincides with the systematic necessity that includes semiology in a psychology... Psychology —in a Hegelian sense— is the science of the spirit determining itself in itself, as a subject for itself... This is why it was indispensable to assert the architectonic articulation between psychology and semiology. This allows us better to comprehend the meaning of arbitrariness: the production of arbitrary signs manifests the freedom of the spirit".*²¹

This would, of course be the fundamental reason behind architecture's inadequacy: as a symbolic art, it could in no way signify, arbitrarily, a free psychology. At best it would conceal any potential arbitrariness within an outer shell, burying knowledge of self in a pre-conscious crypt. But when such concealed pre-histories are brought into the light, uncovered by the analyst's archeological dig, long after the triumph of the spirit over its dark primal dreams, a condition for what Freud calls the *uncanny* is established. Borrowing a definition of the *unheimlich*, or, literally, *the unhomely*, from Schelling, Freud characterises the foundations of the modern uncanny as manifestations of *"everything that ought to have remained hidden and secret yet comes to light"*. The threat of absence raised by Eisenman's un-buried buildings participates in this complex psychology, that Freud linker to the sense of something that was once homely (*heimlich*) turning, suddenly, at the end of the line, unhomely (*unheimlich*)²². Only perhaps through such a reading would the autobiographical moment implicit in all Eisenman's refusal of autobiography, and the formal turn that resists all but violent interpretation, converge. But such a convergence once located, might be best left un-analysed, even as Freud himself, shying away from the full interpretation of a dream, wished to reserve one place to *be left in the dark*; this would be, Freud conceded, the *navel* of the dream, *the place where it straddles the unknown*. A buried architecture, brought to light, would be an analog of this dark bridge, suspended halfway between an abyss of concealed meanings and a field of chattering signs.

Anthony Vidler

NOTAS

1. Este título ha sido extraído, con permiso, de una reciente colección de ensayos de Neil Hertz. *The End of the Line*, New York, 1985.
2. Esta y todas las citas posteriores de la *Estética* de Hegel están tomadas de G.W.F. HEGEL, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, translated by T.M. Knox, Oxford, 1975.
3. La propia problematización de Hegel de los orígenes, dedicada al desmantelamiento del entero aparato de la teoría clásica en favor de una conceptualización filosófica del proyecto arquitectónico, requeriría un análisis propio. Véase, como acercamiento preliminar, J. Derrida, *The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology, Margins of Philosophy*, translated, with additional notes by Alan Bass, Chicago, 1982, y el sugerente ensayo de Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*", *Critical Inquiry*, 8 (1982), págs. 761-765.
4. Véase P. EISENMAN, *Fin d'Ou T Hou S*, con los ensayos preliminares de Nina Hofer y Jeffrey Kipnis, Londres, Architectural Association, 1985.
5. Véase, por ejemplo, P.D. EISENMAN, *Misreading Peter Eisenman, Houses of Cards*, de próxima aparición, New York, Oxford, 1987.
6. N. HERTZ, Op. cit. págs. 217-239.
7. Tal y como lo usa KENNETH BURKE en *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, rev. ed., New York, 1957, pág. 56-57.
8. No es ciertamente una coincidencia que otro escritor romántico, Victor Hugo, llegará a la misma conclusión contemporáneamente a Hegel.
(*) (N. del T.: el autor titula esta tercera sección con un juego de palabras y letras irreproducible en español, *sTainEd mIRRORS* que se puede leer de diversas maneras: stained mirrors (en español, espejos manchados), *Tain* (plancha posterior que sustenta el espejo), *TERRORS* (terrores).
9. JACQUES LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan, New York, 1978, pág. 97.
(N. del T.: Se ha seguido la versión española traducida por Francisco Monge, Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, texto establecido por JACQUES-ALAIN MILLER, Barral Editores, Barcelona, 1974, pag. 106).
10. EMILE ZOLA, *Correspondance* (1858-1871), Paris, 1928, pág. 250.
11. MARCEL DUCHAMP, *Marchand du Sel*, Paris, 1958.
12. P.D. EISENMAN, *Moving Arrows, Eros and Other Errors*. London, The Architectural Association, 1986. En una exposición de los paneles de Venecia, la Architectural Association siguió la lógica de la transparencia colgándolos a la altura de las ventanas dominando Bedford Square.
13. Charles Mauner se ha referido de manera convincente a estos espacios en blanco como *puntos nodales* o *Knotenpunkte*, puntos prefijados *obsesivos* (o *encantados*) en *Introduction a la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, 1950: más tarde él relacionó este nivel de puntuación con otro nivel más bajo, señalando que "bajo una iglesia románica uno no se queda atónito de encontrar una cripta que tiene valor arquitectónico" (*Desmétaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, 1964), observación ésta que Jeffrey Mehlman relaciona con aquella de Kenneth Burke de la imagen de la literatura como *l'ecclesia super cloacam* (Op. cit. pág. 220), véase Mehlman *Entre psychanalyse et psychocritique*, Poétique, 3 (1970). Retomaremos tales reflexiones sobre lo subterráneo en la última sección del presente ensayo.
14. J. DERRIDA, *Freud and the Scene of Writing in Writing and Difference*, traducción, junto con una introducción y notas por Alan Bass, Chicago, 1978, pág. 227.
(**) (N. del T.: Se ha utilizado la traducción del término de Luis López Ballesteros en la *Obra Completa* de Sigmund Freud, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974).
15. Ibid. pág. 230.
16. PHILIPPE SOLLERS, *Nombres*, Paris, 1968, pág. 22.
17. Ibid. pág. 87. Quizá uno debería también buscar una conexión entre este momento violento y el título del proyecto Romeo y Julieta: *Moving Arrows. Eros and Other Errors*, tal y como fue publicado por la Architectural Association, London, 1986.
18. JENOFONTE DE EFESO. *Ephesiaca*. Libro III. V.8, donde Anthia, rescatada por Perilaus de unos secuestradores, y deseosa de escapar del matrimonio con él, para proteger su matrimonio original, buscó un *pharmakon* de un médico que afortunadamente se descubrió que era sólo un *Thanasimon* o somnífero. Cuentos similares sobre la doble naturaleza del *pharmakon* se dan en *Il Novellino* de Masuccio de 1476. *Istoria novellamente ritrovata di due Nobili Amanti*, de Luigi da Porto, alrededor del 1530, *Le Novelle*, de Bandello, de 1554 y *The tragicall Historye of Romeus and Juliet*, de Arthur Brooke de 1562. Esta última, que proporciona las bases del drama de Shakespeare fue adaptada de la traducción de Pierre Boiastuau de *Histoires tragiques extraictes des oeuvres italiens de Bandel*, de Bandello, Paris, 1559. El papel particular de la cripta en todas estas historias podía examinarse en relación con la *cloacam* apuntada por Burke.
19. Véase, por ejemplo, BENOIT B. MANDELBROT. *Fractals: Form, Chance, and Dimension*, San Francisco, 1977.
(***) (N. del T.: en español, *casual*).
20. Véase MANDELBROT, Ibid. pág. 87, sobre el *Random Walk*.
21. J. DERRIDA, *Margins of Philosophy*, pág. 86.
(****) (N. del T.: Se ha seguido la traducción de la Op. Cit. de Sigmund Freud, pág. 2487).
- (*****) (N. del T.: En la versión española del ensayo de S. Freud "Das Unheimlich" traducido por L. López Ballesteros como "Lo Siniestro", se dice: "La voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (intimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico) imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto porque no es conocido, familiar", S. Freud, Op. Cit., pág. 2484) de ahí la utilización que se hace en esta traducción del término "familiar" y de desconocido para *unheimlich*).
22. FREUD, *The Uncanny, collected Papers*, 4, traducido por Alex Strachey, Londres, 1925,

368-407. Este ensayo primigenio para una desestabilización psicológica de la estética clásica, fue escrito por primera vez alrededor de 1907, en el momento, que Freud preparaba *Totem y taboo*, y fue publicado por primera vez en 1919. Para una discusión completa de la relación teórica de lo siniestro freudiano con la arquitectura. Véase A. Vidler, *The Architecture of the Uncanny. Assemblage* 3, de próxima aparición. Primavera de 1987.

NOTES

1. This title has been drawn, with apologies, from a recent collection of essays by NEIL HERTZ, *The End of the Line*, New York, 1985.
2. This and all further citations from Hegel's *Aesthetics* are taken from G.W.F. HEGEL, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, translated by T.M. Knox, Oxford, 1975.
3. Hegel's own problematisation of origins, dedicated to the dis-mantling of the entire apparatus of classical theory in favor of a philosophical conceptualisation or the architectural project would require analysis of its own. See, as a preliminary approach, J. Derrida, "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology", in *Margins of Philosophy*, translated, with additional notes by Alan Bass, Chicago, 1982, and the evocative essay by Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*", *Critical Inquiry*, 8 (1982), 761-765.
4. See P. EISENMAN, *Fin d'Ou T Hou S*, with introductory essays by Nina Hofer and Jeffrey Kipnis, London, Architectural Association, 1985.
5. See, for example, P.D. EISENMAN, "Misreading Peter Eisenman", in *Houses of Cards*, forthcoming, New York, Oxford.
6. N. HERTZ, *The End of the Line*, 217-239.
7. As used by Kenneth Burke in *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, rev. ed., New York, 1957, 56-75.
8. It is certainly not coincidental that another Romantic writer, Victor Hugo, came to a similar conclusion almost contemporaneously with that of Hegel.
9. JACQUES LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, edited by Jacques-Alain Miller, translated by Alan Sheridan, New York, 1978, 97.
10. EMILE ZOLA, *Correspondance* (1858-1871), Paris, 1928, 250.
11. MARCEL DUCHAMP, *Marchand du sel*, Paris, 1958.
12. P.D. EISENMAN, *Moving Arrows, Eros and Other Errors*, London, The Architectural Association, 1986. In an exhibition of the Venice panels, the Architectural Association followed the logic of transparency by holding them up to the actual windows overlooking Bedford Square.
13. These white spaces have been tellingly referred to as *nodal points* of *Knotenpunkte*, *obsessive* (or *haunting*) *fixed points*, by CHARLES MAURON in *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, 1950; he has further related this level of punctuation to another, lower level, noting that "Beneath a romanesque church one is not astonished to find a crypt that has architectural value", (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, 1964) an observation that Jeffrey Mehlman joins to that of Kenneth Burke's image of literature as *l'ecclesia super cloacam*, (*The Philosophy of Literary Form*, 220). See Mehlman, *Entre psychanalyse et psychocritique*, Poétique, 3 (1970). Such reflections on the subterranean are taken up in the last section of the present essay.
14. J. DERRIDA, "Freud and the Scene of Writing", in *Writing and Difference*, translated with an Introduction and Notes by Alan Bass, Chicago, 1978, 227.
15. Ibid., 230.
16. PHILIPPE SOLLERS, *Nombres*, Paris, 1968, 22.
17. Ibid., 87. Perhaps one might also seek a connection between this violent moment and the title of the Romeo and Juliet project: *Moving Arrows, Eros and Other Errors*, as boxed by the Architectural Association, London, 1986.
18. XENOPHON OF EPHESES, *Ephesiaca*, Book III, V, 8, where Anthia, rescued by Perilaus from robbers and wishing to escape marriage to him, in order to protect her original marriage seeks a *pharmakon* from a physician, that, fortunately, turns out to be only a *Thanasimon* or sleep-inducing draught. Similar narratives of the double nature of the *pharmakon* occur in MASUCCIO'S *Il Novellino* of 1476, LUIGI DA PORTO'S *Istoria novellamente ritrovata di due Nobili Amanti* of c. 1530, BANDELLO'S *Le Novelle* of 1554 and ARTHUR BROOKE'S *The tragicall Historye of Romeus and Juliet* of 1562. This last, which furnished the basis for Shakespeare's drama, was adapted from Pierre Boiastuau's translation of BANDELLO in *Histoires tragiques extraictes des oeuvres italiens de Bandel*, Paris, 1559. The particular role of the crypt in all these stories might be examined in relation to Burke's *cloaca*.
19. See, for example, BENOIT B. MANDELBROT, *Fractals: Form, Chance and Dimension*, San Francisco, 1977.
20. SEE MANDELBROT, *ibid.*, 87, on the *Random Walk*.
21. J. DERRIDA, *Margins of Philosophy*, 86.
22. FREUD, *The Uncanny, Collected Papers*, 4, translated by Alix Strachey, London, 1925, 368-407. This essay, seminal for a psychological destabilisation of classical aesthetics, was first written around 1907, at the time of Freud's preparation of *Totem and Taboo*, and was first published in 1919. For a full discussion of the theoretical relationship of the Freudian *uncanny* to architecture, see A. Vidler, *The Architecture of the Uncanny, Assemblage* 3, forthcoming, Spring, 1987.