

LECTURAS DE EISENMAN. SEMIÓTICA, LA OBRA TEMPRANA DE PETER EISENMAN Y EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

READINGS OF EISENMAN. SEMIOTICS, THE EARLY WORK OF PETER EISENMAN AND CONTEMPORARY ARTISTIC EXPERIENCES

Óscar del Castillo Sánchez

Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña
ISSN 0213-3474 eISSN 2173-6723
<http://revistas.udc.es/index.php/BAC>
Número 6 (2016) Páginas 75-90

DOI: <http://dx.doi.org/10.17979/bac.2016.6.0.1336>

Fecha de recepción 31.10.2015

Fecha de aceptación 08.01.2016

Este trabajo está autorizado por una Licencia de Atribución de Bienes Comunes Creativos (CC) 3.0

Resumen

Este trabajo se propone profundizar, a partir de determinados análisis precedentes sobre la materia, en las relaciones entre forma y significado planteadas en la obra temprana del arquitecto Peter Eisenman quien, apoyándose en principios teóricos procedentes de la semiótica, pretende llevar a cabo una refundación disciplinar basada en la reducción de lo arquitectónico a su aspecto sintáctico, con una exclusión, en particular, del significado. La confrontación de este planteamiento tanto con experiencias artísticas coetáneas paralelas como con los cambios acaecidos en el ámbito de la filosofía por esos años, así como la crítica desde la disciplina arquitectónica, mostrarán las dificultades del programa eisenmaniano.

Abstract

This paper aims to deepen, from specific precedent works on the subject, on the relationships between form and meaning proposed in the early work of the architect Peter Eisenman, who, relying on theoretical principles coming from semiotics, intends to accomplish a discipline refoundation based on the reduction of the architectural to its syntactic aspect, with an exclusion, in particular, of meaning. The confrontation of this stance either with parallel contemporary artistic experiences and with the changes occurred in the field of philosophy in those years, as well as the criticism from the architectural discipline, will show the difficulties of the eisenmanian program.

Palabras clave

Eisenman, Hermenéutica, Interpretación, Neoconstructivismo, Significado

Keywords

Eisenman, Hermeneutics, Interpretation, Neoconstructivism, Meaning

En los comentarios acerca de la obra temprana del arquitecto norteamericano Peter Eisenman (Nueva Jersey, 1932) realizados en su momento por Helio Piñón¹ y Rafael Moneo², ambos autores coinciden en señalar la dificultad de erradicar el significado en la obra de arquitectura, tal y como intenta Eisenman en estos trabajos como parte de una estrategia más amplia de refundación disciplinar. En el presente trabajo se retomará el hilo de esos problemas de significado: el análisis de la propuesta eisenmaniana desde posiciones cercanas a la filosofía hermenéutica, la comparación con desarrollos artísticos coetáneos afines y la crítica desde categorías arquitectónicas, permitirán comprender las claves de las dificultades del planteamiento eisenmaniano.

1. LA INFLUENCIA DE TERRAGNI

La tesis doctoral de Peter Eisenman, publicada en agosto de 1963³, contendrá en potencia el programa arquitectónico que este autor desarrollará en la serie de casas proyectadas entre 1968 (*House I*) y 1972 (*House VI*). Dicha tesis propone, con una intención expresa de fundamentación disciplinar, una reducción de lo arquitectónico a sus aspectos sintácticos, con una exclusión de cualesquiera otros estratos de la obra, como puedan ser su carácter simbólico, sus referencias figurativas o incluso su momento tectónico.

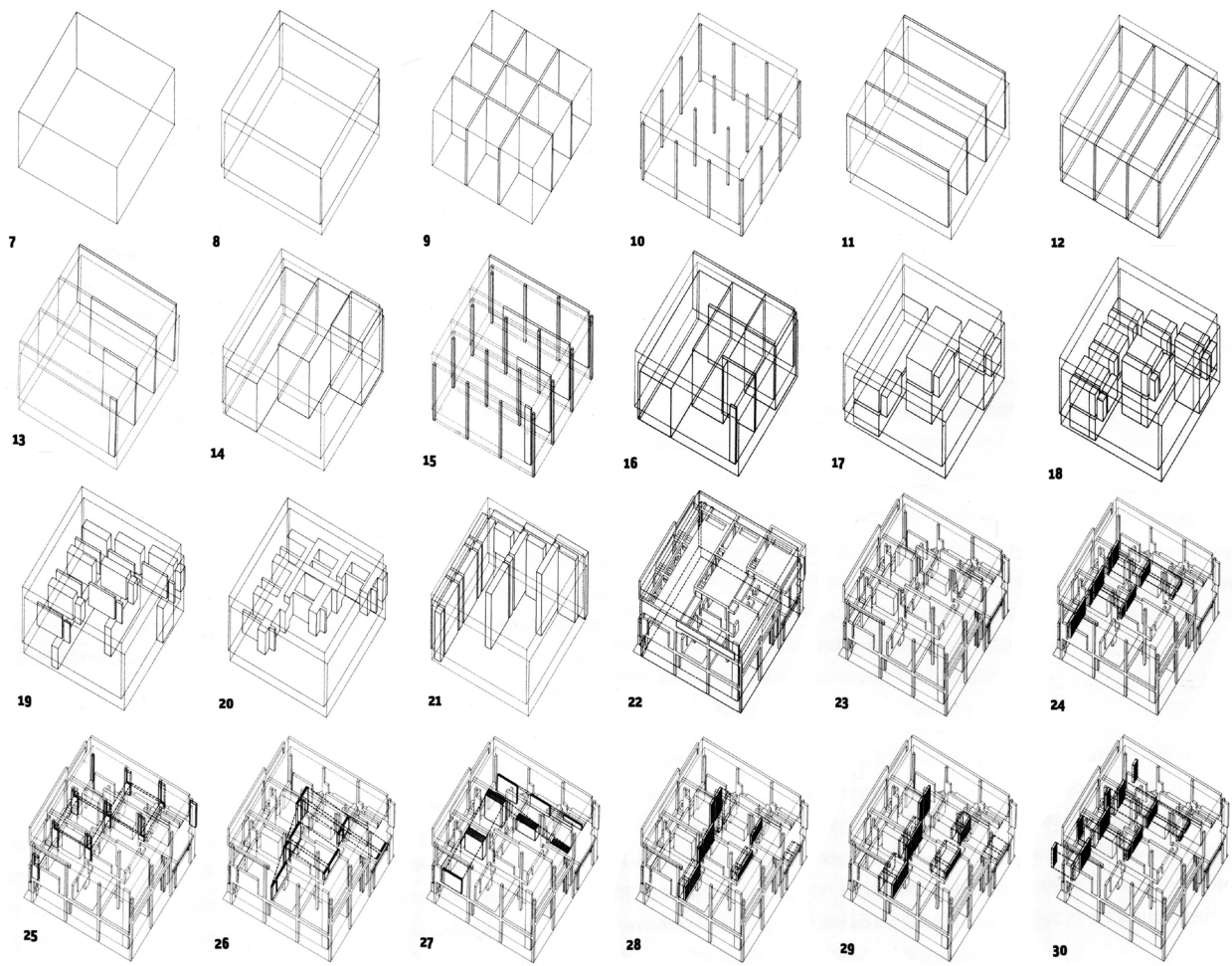
En estas obras será manifiesta la influencia del arquitecto italiano Giuseppe Terragni, no sólo a nivel figurativo sino, de modo más esencial, a nivel metodológico y de concepción. Para Eisenman, en la obra de este autor, frente a la de otros maestros del Movimiento Moderno, como, por ejemplo, Le Corbusier, se habría llevado a cabo una *desemantización* de la forma arquitectónica en favor de la pura sintaxis formal: mientras que, como es sabido, la arquitectura del maestro suizo incorpora imágenes de la nueva tecnología, a las que se refiere de modo metafórico, en Terragni domina el aspecto sintáctico sobre cualquier significado a que la obra pueda remitir. En el caso de la Casa del Fascio de Como, Eisenman demuestra en sus análisis⁵ cómo esta obra, frente a las interpretaciones que la relacionan con el *palazzo* italiano renacentista⁶, ha de entenderse ante todo en clave formal-sintáctica, lectura según la cual el objeto se configura mediante una secuencia finita de *transformaciones* formales, pertenecientes a un repertorio predefinido, aplicadas a una *forma genérica* básica de partida —en este caso, un medio cubo sobre el que se practica un vaciado cúbico en su centro—, que es así transformada en la *forma específica* final. De

In the comments on the early work of the American architect Peter Eisenman (New Jersey, 1932) made by Helio Piñón¹ and Rafael Moneo² at their time, both authors agree on the difficulty of eradicating the meaning in the work of architecture, in the way attempted by Eisenman in these works as part of a more ample strategy of refundation of the discipline. In this paper these problems of meaning are revised: the analysis of the eisenmanian proposal from positions close to the hermeneutic philosophy, the comparison with related contemporary artistic developments and the criticism from architectural categories, will allow understanding the keys of the difficulties of the eisenmanian stance.

1. THE INFLUENCE OF TERRAGNI

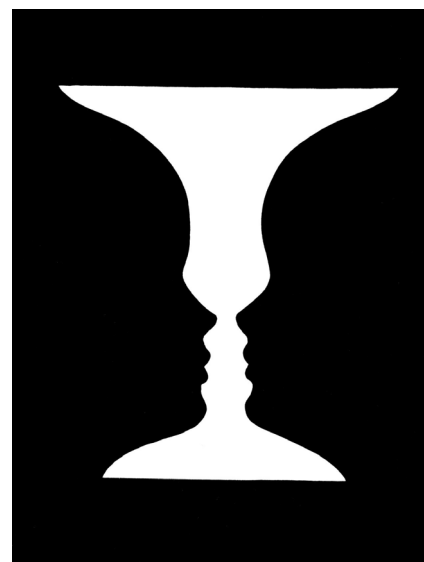
The doctoral thesis of Peter Eisenman, published in August 1963³, contains potentially the architectural program that this author will develop in the series of houses designed between 1968 (House I) and 1972 (House VI). This thesis proposes, with an explicit intention of refundation of the discipline, a reduction of the architectural to its syntactic aspects, with an exclusion of whatever other strata of the work, such as its symbolic character, its figurative references or even its tectonic moment.

In these works, the influence of the Italian architect Giuseppe Terragni will be manifested, not just at a figurative level but also, in a more essential way, at methodological and conceptual levels. For Eisenman, in the work of this author, as opposed to other masters of Modern Movement, such as, for instance, Le Corbusier, it would have been carried out a desemantization of architectural form, in favour of its pure formal syntax: while, as it is well known, the architecture of the Swiss master incorporates images of the new technology, to which it refers in a metaphorical way, in Terragni, the syntactic aspect dominates over any meaning to which the work can refer⁴. In the case of the Casa del Fascio in Como, Eisenman, in his analyses⁵, shows how this works, as opposed to the interpretations that relate it to the Renaissance Italian palazzo⁶, must be understood in formal-syntactic terms, in a reading according to which the object is configured by means of a finite sequence of formal transformations that belong to a predefined repertory, and are applied to a basic generic form of departure —in this case, a half-cube with a cubic void in its centre—, which is thus transformed into



01 Peter Eisenman, House II, Hardwick (Vermont, EE. UU), 1969-70. Diagrama de la secuencia generativa del proyecto.

01 Peter Eisenman, House II, Hardwick (Vermont, EE. UU), 1969-70. Diagram of the project generative sequence.



02 Ejemplo de ambivalencia perceptiva entre figura y fondo.

02 Example of background and figure ambivalence.

este proceso derivaría la legibilidad de la forma en su conjunto y de las relaciones entre sus elementos, su sintaxis, en definitiva, por encima de toda otra interpretación tectónica, funcional o simbólica de la arquitectura.

2. AMBIVALENCIA PERCEPTIVA Y EL AGOTAMIENTO DE LA OBRA

Esta metodología en Terragni se convertirá en una de las bases de la estrategia proyectual eisenmaniana de esos años (Fig. 01). En las obras concebidas bajo estos principios, la comprensión del proceso de paso de la *estructura profunda* de partida a la *estructura superficial*⁷ del objeto final se produce mediante:

...una experiencia arquitectónica [que] es la suma de un número mayor de experiencias, cada una de ellas apprehendida visualmente (así como a través de otros sentidos), pero acumuladas durante un lapso de tiempo muy superior al requerido por la apreciación inicial de una obra pictórica, y *constituyéndose en un todo conceptual, no perceptivo* [...] por tanto, su argumento ha de ser comprensible tanto intelectual como visualmente [curativas del autor del artículo]⁸.

El observador ha de recorrer la obra, observarla, alcanzando paulatinamente una comprensión conceptual, no visual, de esta. No se tratará aquí, como en un enfoque hermenéutico de la experiencia artística, de desentrañar la polisemia o multivocidad de la obra, en un juego gadameriano de preguntas y respuestas orientado a la apprehensión de los sentidos contenidos en ella⁹. No se tratará tampoco de la mera recepción sensible del edificio, como en un planteamiento puro-visualista. La experiencia de esta arquitectura radicará *exclusivamente* en la reconstrucción del *algoritmo* de conformación del objeto, de esa secuencia de transformaciones que median entre la *forma genérica* de partida y la *forma específica* final¹⁰.

Este proceso de construcción del concepto de la obra puede desembocar en su reificación y en su consumo sumario, agotando rápidamente su experiencia. Por ello, Eisenman intentará en estos trabajos romper la linealidad de la lectura del objeto, que de otro modo queda únicamente aplazada por la mera complejidad formal desplegada. Para ello, el autor utilizará diversos recursos en las distintas casas de la serie; en el caso, por ejemplo, de la *House II*, se superpondrán en el objeto dos sistemas formales en mutuo contraste: por un lado, una retícula espacial de pilares y vigas y, por otro, un sistema mural. En palabras de su autor:

the final specific form. From this process derives the readability of the form as a whole and of the relationships among its elements, namely, its syntax, over any other interpretation of architecture, be it in tectonic, functional or symbolic terms.

2. PERCEPTUAL AMBIVALENCE AND THE EXHAUSTION OF THE WORK

This methodology in Terragni will become one of the bases of the eisenmanian design strategy in those years (Fig.01). In the works conceived under these principles, the understanding of the process that mediates between the deep structure of departure and the surface structure⁶ of the final object is produced by:

...an experience of architecture [that] is the sum of a large number of experiences, each one of them apprehended visually (as well as through other senses), but accumulated over a much longer time span than is required for the initial appreciation of a pictorial work, and building up into a conceptual, not a perceptual, whole [...] therefore, its argument must be intellectually as well as visually comprehensible [the emphasis is added by the article's author]⁸.

The spectator has to go through the work, observe it, thus reaching gradually a conceptual, not visual, understanding of it. Here, it is not, as in a hermeneutic approach towards the aesthetic experience, about unravelling the polysemy or multivocality of the work, in a gadamerian play of questions and answers oriented towards the apprehension of the meanings contained in it⁹. It is not either about the mere sensible reception of the building, as from a pure-visibility stance. The experience of this architecture will reside exclusively in the reconstruction of the forming algorithm of the object, in that sequence of transformations between the generic form of departure and the final specific form¹⁰.

This process of construction of the concept of the work can lead into its reification and its accelerated consumption, exhausting quickly the experience of the work. Due to this, Eisenman tries to break in these works the linearity of the reading of the object, which otherwise is only delayed by the sheer formal complexity deployed. In order to do this, the author uses different resources in the different houses of the series; in the case, for instance, of House II, two formal systems are superposed in mutual contrast: on the one hand, a spatial grid of columns and beams and, on the other, a walls system. In the author's words:

La posición particular de columnas, muros y volúmenes [...] crea *dos referencias de base*. Es posible leer los muros de arriostramiento como referencia neutral, especialmente al mirarlos desde el norte, con lo que las columnas pueden leerse como residuo de estos planos, transpuestos diagonalmente a partir de ellos. *Alternativamente*, las columnas pueden ser leídas como referencia neutral, especialmente al mirarlas desde el sur, con lo que los muros de arriostramiento pueden leerse como habiendo sido desplazados desde el plano de las columnas [cursivas del autor del artículo]¹¹.

Este dispositivo se diseña de modo que las relaciones formales establecidas entre ambos sistemas generen para cada elemento dos lecturas alternativas y ambivalentes en virtud de sus relaciones con otros componentes del objeto, sin que pueda decidirse la preeminencia de una sobre otra¹²: la percepción fluctúa entre ambas lecturas sin alcanzar un equilibrio estable, lo que en el conjunto de la obra impide completar una comprensión definitiva de la forma, es decir, el consumo y reificación de su experiencia. Esto constituye un *mecanismo* en sentido estricto: la intermitencia de cada lectura es análoga a la inestabilidad física de un sistema dinámico pendular, o a la ambigüedad formal de ciertas figuras empleadas en psicología de la Gestalt (Fig. 02).

Este recurso es coherente con la reducción semántica pretendida: por un lado, se desea impedir un consumo sumario de la experiencia del objeto, que lo vuelva obsoleto prematuramente; pero, por otro, al cancelar el carácter simbólico de la forma arquitectónica, queda bloqueada la multivocidad de la obra de arte tradicional, la riqueza de significados a que esta remite, y que garantiza su vigencia. Entre la reificación de la obra y una vuelta al simbolismo, Eisenman opta por esta intermitencia irresoluble entre interpretaciones acotadas y predefinidas. Una estrategia identificable asimismo en experiencias artísticas coetáneas a estos proyectos, como el arte óptico y otras corrientes neoconstructivistas¹³, así como en algunas obras de Terragni, como habían revelado los propios análisis de Eisenman¹⁴. Cabe destacar aquí que esta preocupación por el agotamiento de la experiencia de la obra será una constante en la obra eisenmaniana incluso tras el abandono de estas posiciones semióticas, como manifiestan sus discursos teóricos posteriores, desde la *House X*, de 1975, proyecto con que cerrará este ciclo, hasta las propuestas más recientes.

The particular location of columns, walls and volumes [...] creates two datum references. It is possible to read the shear walls as a neutral referent, especially when seen from the north, whereupon the columns can be read as the residue of these planes, transposed diagonally from them. Alternatively, the columns can be read as a neutral referent, especially when seen from the south, whereupon the shear walls may be read as having been shifted from the plane of the columns [the emphasis is added by the article's author]¹¹.

This device is designed in such way that the formal relationships established between both systems generate, for each element, two alternative and ambivalent readings by virtue of its relationships with other components of the object, without being possible to decide the pre-eminence of one over the other¹²: our perception fluctuates between both readings without reaching a stable equilibrium, which in the whole of the work prevents a final understanding of its form, that is to say, the consumption and reification of its experience. This constitutes a mechanism in strict sense: the intermittence of each reading is analogous to the physical instability of a pendular dynamic system, or to the formal ambiguity of certain figures employed in the Gestalt psychology (Fig. 02).

This resource is coherent with the pretended semantic reduction: on the one hand, it is desired preventing an accelerated consumption of the experience of the object, which renders it prematurely obsolete; but, on the other, by cancelling the symbolic character of the architectural form, the multivocality of the traditional artwork is blocked, the wealth of meanings to which it refers and that ensures its validity. Between the reification of the work and a return to symbolism, Eisenman opts for this unsolvable intermittence between two predefined and limited interpretations. A strategy identifiable also in artistic experiences contemporary to these designs, such as optical art and other neoconstructivist trends¹³, as well as in other works by Terragni, as Eisenman's analyses had revealed¹⁴. It should be noted here that this concern about the exhaustion of the experience of the work will be a constant in the eisenmanian work even after the abandonment of the semiotic positions, as it is manifested in his posterior theoretical discourse, from House X (1975), the design that closes this series, to his latest proposals.

3. DIFICULTADES DE LA LECTURA SINTÁCTICA DE LA OBRA

Todo lo anterior no impide, naturalmente, que el observador de estas obras se salga del camino previsto y se entregue a modos de interpretación ajenos a las intenciones del autor, algo a que sin duda dichas obras dan pie.

A primera vista, estos trabajos parecerían haber sido concebidos desde planteamientos pintoresquistas¹⁵: lejos de interpretarse como una arquitectura puramente conceptual, podrían entenderse más bien en términos exclusivamente puro-visuales, admitiendo sin mayor dificultad un análisis de acuerdo con categorías formales tradicionales como transparencia/opacidad, frontalidad/oblicuidad, superficie/volumen, etc. Es decir, que el proceso de conformación del objeto, elemento primordial de la aprehensión de la obra, tiene en realidad el *efecto colateral* de producir una forma de indudables virtudes en clave plástico-pintoresca: la secuencia generadora del proyecto conlleva una repetición de operaciones que dota al objeto, *malgré lui* –si atendemos a las explicaciones del autor–, de una fuerte coherencia formal de tipo clásico-gestáltica, y por ende de una pregnancia visual que fácilmente se antepone a cualquier otra lectura. No obstante, para Eisenman, el pintoresquismo, en cuanto expresión personal, constituye un ideal romántico opuesto a «la naturaleza y posibilidad de un objeto arquitectónico derivado de las condiciones internas de estructura en términos de reglas y esencias»¹⁶, y por tanto contrario a sus objetivos fundacionales, además de constituir una negación de lo específico de la arquitectura¹⁷.

Debido a ello, las maquetas o dibujos axonométricos del proyecto se prestarían mejor a la lectura sintáctica que el edificio construido, siendo su construcción real irrelevante a estos efectos, como señala Rafael Moneo¹⁸: en virtud de la naturaleza conceptual de la obra, las diversas representaciones del proyecto serían esencialmente equivalentes e intercambiables. Lo que se vería confirmado por el modo en que se materializan estos edificios: en orden a privilegiar la lectura sintáctica, estas casas se construirán *como si fuesen maquetas*, tratando de ocultarse la materialidad del edificio¹⁹: desaparecerán albardillas, alféizares y similares, se disimulará el encuentro con el terreno. Se empleará un atectónico contrachapado en todo el cerramiento, acabado en un «neutro» color blanco. La componente semántica de la materia, tan clara en otros arquitectos coetáneos –piénsese, por ejemplo, en la casi contemporánea casa Gehry

3. DIFFICULTIES IN THE SYNTACTIC READING OF THE WORK

All this does not prevent, naturally, that the beholder of these works leaves the prearranged path and gives himself over to modes of interpretation alien to the author's intentions, something that is favoured by these works.

At first glance, these works seem to have been conceived from a picturesque approach¹⁵: far from reading as a purely conceptual architecture, they could be understood exclusively in pure-visualist terms, accepting without greater difficulties an analysis according with traditional formal categories such as transparency/opacity, frontality/obliquity, surface/volume, etc. In other words, the object's conformation process, the primordial element in the apprehension of the work, has in fact the collateral effect of yielding a form of indubitable virtues in plastic-picturesque terms: the sequence that generates the design implies a repetition of the operations that gives the object, malgré lui –if we consider the explanations of the author–, with a strong formal coherence of a classical-gestaltic type, and therefore with a visual cogency that takes precedence over any other reading. However, to Eisenman, the picturesque, as personal expression, is a romantic ideal opposed to «the nature and possibility of an architectural object deriving from internal conditions of structure in terms of rules and essences»¹⁶, and therefore contrary to his foundational objectives, constituting besides a denial of the specific of architecture¹⁷.

As a result, the models and axonometric drawings of the project lend themselves better to the syntactic reading than the built house, being its actual construction irrelevant in this regard, as Rafael Moneo points out¹⁸: by virtue of the conceptual nature of the work, the different representations of the design would be essentially equivalent and interchangeable. What it would be confirmed by the manner in which these building are realized: in order to favour the syntactic reading, these houses are built as if they were models, trying to conceal the materiality of the building¹⁹: copings, window and door sills and the like disappear, the encounter with the soil is concealed. An atectonic plywood is employed throughout the enclosure, finished in a "neutral" white colour. The semantic component of matter, so obvious in other contemporary architects –think, for example, in the Gehry house in Santa

de Santa Mónica—, es aquí neutralizada, homologándose el contenido semántico de la obra construida al de su representación en maquetas o dibujos: pues, en definitiva, el edificio construido sería, al igual que estos, tan sólo una representación, entre las posibles, de esa operación conceptual que constituye el verdadero objeto del proyecto.

En cuanto al uso del color blanco, por neutral que se pretenda, Helio Piñón²⁰ señala que nuestra inmersión en la tradición del Movimiento Moderno orienta la experiencia del objeto, tal y como se hubiese afirmado desde la estética hermenéutica, pues la obra se contempla desde los *prejuicios* conformados por el encuentro previo con otras arquitecturas modernas, que constituyen la *tradición* —en sentido gadameriano— desde la que se interpreta toda nueva obra. Lo que se ve reforzado por la semejanza figurativa —por más que superficial²¹— entre estas casas de Eisenman y otras arquitecturas modernas: el color blanco dominante, la ocultación de los aspectos constructivos, la geometría ortogonal, el protagonismo formal de la —presunta, como se verá— estructura resistente, todo ello remite a la historia de la arquitectura moderna, con que estas obras de nuestro arquitecto establecería relaciones de intertextualidad. Sin embargo, como señala Eisenman, esta asociación con el llamado Estilo Internacional evita al menos una proliferación descontrolada de otras asociaciones²², contribuyendo a la contención semántica del objeto.

Del mismo modo, han de cancelarse los significados a que remite la escala del objeto construido: se tratará por tanto de generar una forma a-escalar haciendo ilegible el tamaño del edificio, subvirtiéndose así lo que para Eisenman constituye uno de los principios «acríticamente» considerados como fundamentales en arquitectura: la relación entre forma y dimensión. De este modo, la ambigüedad del tamaño del objeto impedirá identificarlo como «casa», bloqueando la remisión a significados asociados a las ideas de hogar, cobijo, u otras que puedan interferir con la lectura sintáctica. Esa es la intención, al menos.

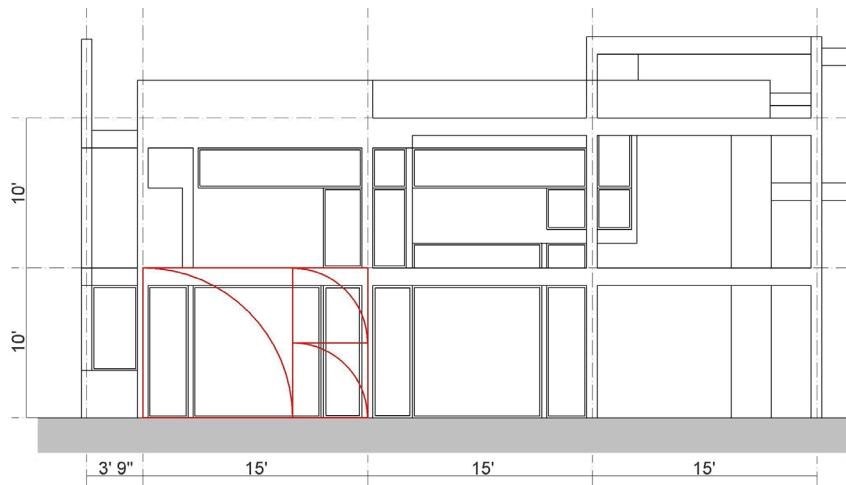
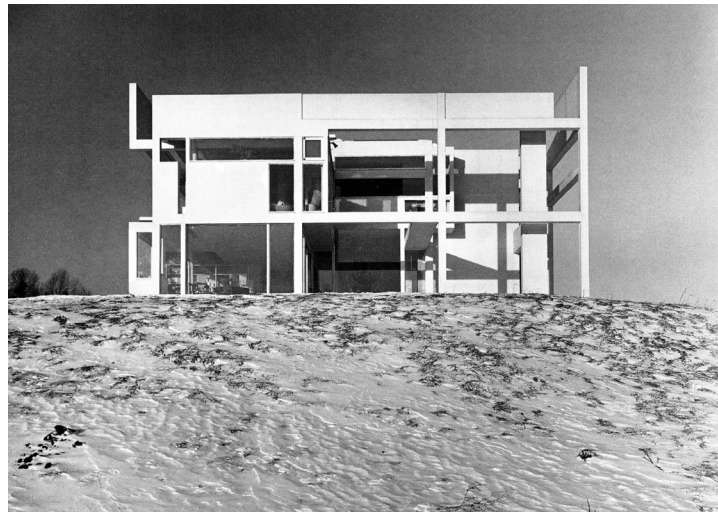
Tanto es así que las imágenes habitualmente publicadas de la *House II* tratan de borrar la referencia a la altura del ojo humano, y por ende todo indicio de la relación entre el tamaño del hombre y el del objeto, situando la cámara por debajo del nivel de la rasante del edificio, o bien a la altura del forjado entre sus dos plantas²³. No hay árboles cercanos a la vista, ni calles de acceso, ni elemento alguno con que este pueda compararse. Como apunta R. Moneo, hasta la nieve de las fotografías de la

Monica, almost coetaneous with these works—, is here neutralised, equating the semantic content of the built work to that of its representation in models or drawings: given that, really, the built object would be, like these, just a representation, among the possible ones, of that conceptual operation which constitutes the real aim of the design.

As for the white colour, no matter how neutral it is intended to be, Helio Piñón²⁰ points out that our immersion in the tradition of Modern Movement directs the experience of the object, as it would be affirmed from an hermeneutic aesthetics, as the work is contemplated from the prejudices conformed in the previous encounters with other modern architectures, which constitutes the tradition —in a gadamerian sense— from which the work is interpreted. What is reinforced by the figurative likeness —however superficial²¹— between these houses and other modern architectures: the dominant white colour, the concealment of the construction aspects, the orthogonal geometry, the formal protagonism of the —presumed, as we will see— bearing structure, all this refers to the history of modern architecture, with which these works of our architect would establish relations of intertextuality. However, as Eisenman points out, this association with the so-called International Style at least prevents an uncontrolled proliferation of other associations²², contributing to the semantic containment of the object.

Similarly, they have to be cancelled the meanings to which refers the scale of the built object: it will therefore be about generating an a-scalar form, making illegible the size of the building, subverting thus what for Eisenman is one of the principles “acritically” regarded as fundamental in architecture: the relationship between form and size. Thus, the ambiguity of the object’s size will prevent the observer from identifying it as a “house”, blocking the reference to meanings associated with the ideas of home, shelter, or other that may interfere with the syntactic reading. That is the intention, at least.

It is so much so that the images usually published of House II try to erase the reference to the height of the human eye, and thus any evidence of the relationship between the man and the size of the object, by placing the camera below the level of the grade of the building, or at the height of the slab between the two storeys²³. There are no nearby trees in sight, no access roads, nor any other element to which the house can be compared. As noted by R. Moneo, even the snow in the photographs of the



03 Peter Eisenman, House II, Hardwick (Vermont, EE. UU), 1969-70. Fotografía del lado sur de la casa.

04 Peter Eisenman, House II, Hardwick (Vermont, EE. UU), 1969-70. Alzado sur.

03 Peter Eisenman, House II, Hardwick (Vermont, EE. UU), 1969-70. Photograph from the South.

04 Peter Eisenman, House II, Hardwick (Vermont, EE. UU), 1969-70. South façade.

casa refuerza su carácter abstracto: el suelo nevado continúa el color blanco del edificio, como si se tratase de la base de una maqueta, desdibujándose la escala del terreno al ocultar, al menos en parte, su textura (Fig. 03).

Sin embargo, la escala del objeto no depende únicamente de la comparación de su tamaño con el de elementos funcionales o constructivos de dimensiones conocidas, sino que radica, más fundamentalmente, en las proporciones del edificio y sus partes. Así, los alzados (Fig. 04), pese a su carácter abstracto, muestran una construcción organizada en dos niveles que, a falta de otros indicios, y según nuestros hábitos perceptivos, aparentan ser de altura «normal» —en el entorno de los tres metros—, de donde se deducen las demás dimensiones del proyecto. Eso, dejando al margen que la percepción de la casa construida se realizaría desde la altura de visión humana, y todo el ilusionismo desplegado en la información publicada se perdería.

house reinforces its abstract character: the snowy ground continues the white colour of the building, as if it were the base of a model, and blurs the scale of the terrain by concealing, at least in part, its texture (Fig. 03).

However, the scale of the object depends not only on the comparison of its size with that of functional or construction elements of known dimensions, but lies, more fundamentally, on the proportions of the building and its parts. Thus, the elevations (Fig. 04), in spite of their abstract character, show a building organized in two storeys which, in the absence of other evidence, and according to our perceptual habits, seem to be of “normal” height —around three meters—, from where the other dimensions of the design can be deduced. That, leaving aside the fact that the built house would be perceived from the height of human vision, and all the illusionism displayed in the published information would be lost.

Por tanto, en el edificio real estos recursos serían de escasa utilidad en la reconducción de la lectura del objeto. Será en su proyecto de 1978 para Cannaregio, en Venecia, donde nuestro autor utilizará de un modo mucho más eficaz estas relaciones entre escala, forma y significado. En el texto que acompañó a la propuesta del concurso, Eisenman la describe como integrada por la conjunción de tres *textos*, a saber: los vacíos que siguen la pauta del hospital diseñado por Le Corbusier, las réplicas a distintas escalas de la *House XI* colocadas en esos vacíos, y la diagonal que recorre el emplazamiento²⁴. Respecto de estas réplicas de la *House XI*, apunta su autor:

Mientras que todos los objetos tienen la misma forma, la forma de una casa, aparecen en tres escalas diferentes. El primer objeto es más pequeño que una casa, el segundo es del tamaño de una casa, el tercero es mayor que una casa. Las tres escalas diferentes no sólo cambian el modo en que el hombre posee los objetos en términos de su presencia física sino también en el modo en que son nombrados [cursivas del autor del artículo]²⁵.

Es decir, el modo en que son interpretados. Allí donde, en vez de tratar de suprimir los significados asociados a la escala del objeto, estos se incorporan y convierten en tema del proyecto, el resultado es mucho más satisfactorio.

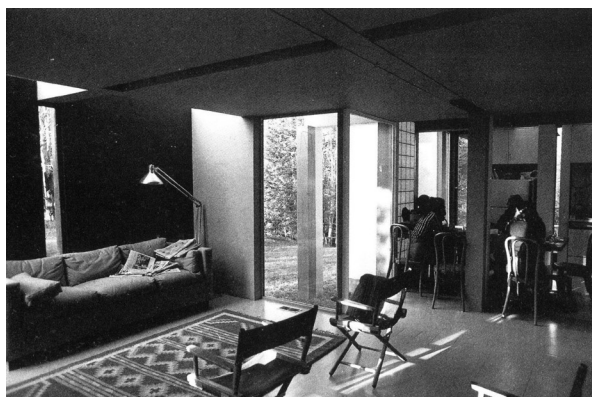
Eisenman empleará asimismo otros medios con objeto de dirigir la lectura de la obra, tales como hacer que aquellos elementos que a primera vista se supondrían pertenecientes a la estructura resistente, se dispongan de modo que, evidenciando un carácter no estructural, inviten a indagar acerca de su verdadero sentido. Así, por ejemplo, en la sala de estar de la *House VI* (Fig. 05), encontramos un vacío allí donde cabría encontrar una viga –A– en continuación con el tramo de «viga» B, vacío de las mismas dimensiones que la viga que cabría esperar, pero en negativo. Por su parte, el tramo de la «presunta» viga B –que se identifica como viga según nuestros hábitos visuales– apoya, no sobre un pilar, sino sobre el vacío C, que tiene la forma, en negativo, del pilar que cabría esperar. Simétricamente, parecería que D sí es una viga, pero justo antes de llegar esta al pilar F –de las mismas dimensiones que el vacío C– se produce una interrupción E, de las mismas dimensiones que B, pero en negativo. Encontramos aquí por tanto que el conjunto integrado por el hueco A, el tramo B y el hueco C forman un sistema análogo al formado por la viga D, el hueco E y el pilar F, en que las relaciones sólido-vacío han sido invertidas.

Therefore, in the actual building, these resources would be of little utility in the redirection of the reading of the object. It will be in his 1978 design for Cannaregio, in Venice, where our author uses in a much more effective way the relationships between scale, form and meaning. In the text accompanying the competition entry, Eisenman describes his proposal as consisting of the combination of three texts, namely: the voids that follow the pattern of the hospital designed by Le Corbusier, the replicas of House XI, at different scales, that are placed into those voids, and a diagonal line that runs across the site²⁴. Regarding these replicas of House XI, his author observes:

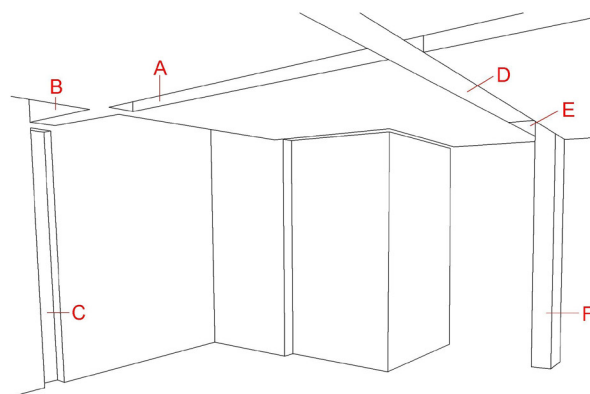
While all the objects have the same form, the form of a house, they appear at three different scales. The first object is smaller than a house, the second is the size of a house, the third is larger than a house. The three different scales do not only change the way man possesses objects in terms of their physical presence but also in the way they are named [the emphasis is added by the article's author]²⁵.

That is, the way they are interpreted. Where, instead of trying to suppress the meanings associated with the scale of the object, these are incorporated and become the subject of the design, the result is much more satisfying.

Eisenman also uses other means in order to direct the reading of the work, such as making that those elements that at first glance would be supposed to belong to the bearing structure, are arranged so that, showing a non-structural character, invite to inquire about their true sense. Thus, for instance, in the living room of House VI (Fig. 05), we find a void where a beam would be expected –A– in continuation with the stretch –B– of “beam”, a void with the same dimensions as the beam that would be expected, but in negative. On its part, the stretch of the “presumed” beam B –which is identified as a beam according to our visual habits– rests, not on a column, but on the void C, which is of the same form, in negative, than the pillar that would be expected. Symmetrically, it would seem that D is a real beam, but just before arriving at the column F –which is of the same dimensions than the void C– an interruption E occurs, which is of the same dimensions than B, but in negative. We find here therefore that the ensemble integrated by the void A, the stretch B and the void C form a system analogous to the one formed by the beam D, the void E and the column F, in which the relationships between solids and voids have been inverted.



05 Suzanne Frank, Peter Eisenman's House VI: the client's response (Nueva York: Whitney library of design, 1994), 44. El esquema adjunto es dibujo del autor.



05 Suzanne Frank, Peter Eisenman's House VI: the client's response (Nueva York: Whitney library of design, 1994), 44. Sketch by the author.

Se indica así no sólo que lo que habitualmente se tomaría por elementos estructurales no pueden realmente serlo —vigas que se interrumpen, o se apoyan sobre vacíos—, sino que estos elementos han de tener un papel ante todo sintáctico y formal de acuerdo con lo que parecen ser reglas bastante precisas.

It is thus indicated not only that what it would be usually taken as structural elements cannot really be considered as such—beams that are interrupted, or resting on voids—, but that these elements must have a role above all syntactic and formal, according to what seems to be fairly precise rules.

Pese a la posible eficacia de este último mecanismo y, en general, pese a todo el cuidado puesto por el autor en la autorreferencialidad del objeto, las asociaciones suscitadas por la obra parecen difíciles de contener. El propio Eisenman se pronuncia al respecto en un escrito de 1987, muy posterior, por tanto, al momento de concepción de estas obras:

In spite of the potential effectiveness of this last mechanism and, in general, despite all the care taken by the author in the self-referentiality of the object, the associations provoked by the work seem to be difficult to contain. Eisenman himself declares in this regard in a writing from 1987, much later, therefore, to the time of conception of these works:

La esencia del problema radica en el propósito de *autonomía* que, en estas casas tempranas, operó acriticamente como un objetivo a priori. En retrospectiva, la autonomía, es decir, la condición en que el significado arquitectónico existe solamente en el objeto, en y de sí mismo, puede verse como un concepto que participa de la metafísica misma a desplazar²⁶.

The essence of the problem lies in the proposition of autonomy, which, in these early houses, operated as a goal a priori and uncritically. In retrospect, autonomy, that is, the condition in which architectural meaning exists solely in the object, in and of itself, can be seen as a concept which participates in the very metaphysic to be displaced²⁶.

Peter Eisenman admite aquí, por tanto, la imposibilidad de la *autonomía semántica* del objeto arquitectónico, y la necesidad de considerar este, por el contrario, como referente de una pluralidad de significados. Crisis del paradigma objetual que da paso a una noción de experiencia de la arquitectura basada en la interacción entre la forma del objeto, la multiplicidad de significados a que esta remite y la subjetividad que los interpreta.

Peter Eisenman admits here, therefore, the impossibility of the semantic autonomy of the architectural object, and the need to consider it, on the contrary, as the referent of a plurality of meanings. A crisis of the objetual paradigm that leads to a notion of the experience of architecture based on the interaction between the shape of the object, the multiplicity of meanings to which it refers, and the subjectivity that interprets the object.

4. EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS²⁷

Estas estrategias proyectuales son correlativas a desarrollos análogos en el ámbito de la pintura y la escultura por esas mismas fechas y geografías. En primer lugar, parece haber una clara afinidad entre estas obras de nuestro autor y las tendencias *neconcretas*, *minimal* y *tecnológicas* que en aquel momento maduraban en los países de industrialización avanzada, tanto en el ámbito de las artes plásticas como en el de la música serial o la poesía concreta²⁸. Estas tendencias *reaccionan al informalismo generalizado precedente* y, al igual que la estrategia eisenmaniana, perseguirán la *desemantización* de la obra en la búsqueda de una autonomía disciplinar y una delimitación de lo específico de la actividad. Amparándose a menudo, en su reducción a lo esencial, en recursos de naturaleza lógico-matemática, con una producción de forma en algunos casos rigurosamente algorítmica que encontrará su expresión más pura en el *arte cibernético*.

En estas propuestas, de modo análogo a lo observado en Eisenman, la forma se configurará mediante secuencias generativas de permutaciones y transformaciones de acuerdo con leyes o axiomas definidos de antemano, presupuestos de partida que contienen virtualmente un número finito de desarrollos formales posibles a explorar. Y, al igual que en nuestro autor, el carácter procesual de la forma y la lectura y comprensión de las secuencias generativas acaparará el protagonismo de la experiencia de la obra. Además, el algoritmo generador toma aquí un sentido *heurístico* en cuanto método para la innovación formal, permitiendo una generación sistemática de estructuras formales hasta cierto punto imprevisibles, inesperadas, en que se impide la intrusión de la historia en la concepción de la obra²⁹. La forma, sistematizada y matematizada, se presta a una metodología cuasi-científica en la producción artística, al servicio de una creatividad *serial*, inspirada en mayor o menor medida en la por entonces nueva tecnología informática. No es de extrañar que nuestro arquitecto busque incorporar tales procedimientos al proyecto de arquitectura.

En la erradicación del significado aportado por la materialidad, se persigue en estas obras una desmaterialización análoga a la encontrada en los trabajos de Eisenman; así, declarará Robert Morris, en el ámbito de la escultura minimalista, «su aversión al detalle como algo que tiende a la intensidad y ocasiona que los elementos específicos se disocien del todo e instauren relaciones internas dentro de la obra»³⁰.

4. CONTEMPORARY ARTISTIC EXPERIENCES²⁷

*These design strategies are correlated to similar developments in the fields of painting and sculpture around the same time and geographies. First, there seems to be a clear affinity between these works of our author and the neoconcrete, minimal and technological trends, that matured at that time in advanced industrialized countries, either in the field of visual arts, serial music or concrete poetry*²⁸. *These trends react to the generalized previous informalism and they pursue, like the eisenmanian strategy, the desemantization of the work in their search of a refoundation of the discipline and a delimitation of the specifics of the activity. Often relying, in their reduction to the essential, in resources of a logical-mathematical nature, with a production of form that is in some cases rigorously algorithmic, and that will find its purest expression in cybernetic art.*

*In these proposals, in a way analogous to Eisenman, the shape will be configured by means of generative sequences of permutations and transformations in accordance with certain laws or axioms defined in advance, the starting assumptions that contain potentially a finite number of possible formal developments to explore. And, like in our author, the procedural character of form and the reading and understanding of the generative sequences will monopolize the experience of the work. Furthermore, the generating algorithm takes here a heuristic sense as a method for formal innovation, allowing the systematic generation of formal structures that are unpredictable, unexpected to some extent, in which the interfering of history in the conception of the work is impeded*²⁹. *The form, systematized and mathematized, lends itself to a quasi-scientific artistic production in the service of a serial creativity, inspired to a greater or lesser extent in the then new computer technology. It is not surprising that our architect seeks to incorporate such procedures to architectural design.*

*In the eradication of the meaning provided by materiality, it is pursued in these works a dematerialization analogous to the one found in the works of Peter Eisenman; thus, Robert Morris declares, in the field of sculpture “his aversion to detail as something that tends to intensity and provokes that specific elements are dissociated from the whole and establish internal relationships within the work”*³⁰.

Sin embargo, si, como señala Simón Marchán³¹, hay en la obra artística de este período, un:

...rechazo deliberado a *imponer un significado inequívoco y definitivo a la obra*. La obra existe menos como objeto estable que como generadora de respuestas perceptivas dentro de los límites permitidos por la propia estructura semántica³².

Por el contrario, en Eisenman, la forma procesual exige del observador una interpretación única: frente a la obra como «máquina» de desencadenar lecturas de los neoconstructivistas, en las propuestas de nuestro arquitecto se pretende acotar estrictamente dichas lecturas, dada la tendencia del objeto arquitectónico a remitir de modo incontrolado a significados externos. Estas estrategias de abstracción y dessemantización propias del neoconstructivismo resultan al final difícilmente trasladables a la arquitectura, dadas las peculiaridades del objeto arquitectónico; en particular, debido a su vinculación a la realidad cotidiana³³.

5. DEL ESTRUCTURALISMO A LA DECONSTRUCCIÓN

Por otro lado, esta pretensión eisenmaniana de producir una interpretación única de la obra responde al paradigma semiótico entonces vigente que, desde un enfoque científico, pretende la univocidad de la relación entre significante y significado y, de modo más esencial, entre el lenguaje y el mundo. Sin embargo, la creencia en la capacidad del lenguaje para representar la realidad se vería cuestionada en breve desde planteamientos filosóficos como el de la deconstrucción, para la cual la relación entre las palabras y las cosas, lejos de ser unívoca, muestra un *espesor* que propicia el establecimiento de los más diversos vínculos entre los signos y sus referentes. No cabe, por tanto, hablar de una relación única entre forma y significado, sino de la remisión de la forma a campos semánticos abiertos que incluyen, en última instancia, al conjunto de la cultura. Planteamiento que vuelve obsoletos los presupuestos semióticos.

Por efecto de estos procesos, la propuesta eisenmaniana, lejos de alcanzar ninguna neutralidad semántica, posee por el contrario significativas connotaciones ideológicas: pues, en virtud de las asociaciones desencadenadas por la obra, el sujeto comprenderá, con mayor o menor explicitud, la analogía entre los planteamientos subyacentes al objeto y la lógica socioeconómica dominante como, por ejemplo, en la

However, if, as Simón Marchán points out³¹, there is in the work of this period a:

...deliberate refusal to impose an unequivocal and definitive meaning on the work. The work exists less as a stable object than as a generator of perceptual responses within the limits allowed by the semantic structure itself³².

By contrast, in Eisenman, the procedural shape demands from the beholder a unique interpretation: as opposed to the work as a "machine" to trigger interpretations in the neoconstructivists, in the proposals of our architect, the aim is to strictly limit those readings, given the tendency of the architectural object to refer to external meanings in an uncontrolled way. These strategies of abstraction and desemantization, characteristic of neoconstructivism, in the end are hardly transposable to architecture, given the peculiarities of the architectural object; in particular, due to its link to everyday life³³.

5. FROM STRUCTURALISM TO DECONSTRUCTION

On the other hand, this eisenmanian aspiration to produce a unique interpretation of the work responds to the semiotic paradigm then prevailing that, from a scientist approach, seeks the univocity of the relationship between signifier and signified and, in a more essential way, between language and the world. However, the belief in the capacity of language to represent reality will be questioned very soon from philosophical stances such as deconstruction, for which the relationship between words and things, far from being univocal, shows a thickness that favours the establishing of the most different links between signs and their references. Therefore, there is no room for a unique relationship between form and meaning, but for a shape that refers to open semantic fields that include, ultimately, the whole of culture. A stance that renders obsolete the semiotic standpoint.

As a result of these processes, the eisenmanian proposal, far from attaining any semantic neutrality, has by contrast significant ideological connotations: as, by virtue of the associations triggered off by the work, the beholder will understand, more or less explicitly, the analogy between the stance that underlies the conception of the object and the dominant socio-economical logic, such as, for instance, in the similarity

semejanza entre la secuencia *unidimensional* de generación de la forma y procesos industriales tipo cadena de montaje; lógica que la obra encarna e instituye en su estructura formal misma:

...el sentido último de este discurso estético no reside tan sólo en una matematización de lo artístico [...]. La ambición *neopositivista* cristalizaría pues en una voluntad de que los procesos reguladores de la actividad estética sean formalmente homólogos a los mecanismos de la operatividad técnica [...], *manifestaciones de una misma racionalidad* [cursivas del autor del artículo]³⁴.

Una mirada hacia otras arquitecturas coetáneas, como puedan ser las del Team X, revela una sensibilidad muy distinta: en ellas se percibe un espíritu afín al de la socialdemocracia entonces en boga en sus preocupaciones urbanas y sociales, en su cuidado por la expresividad de los materiales y en la atención a los aspectos funcionales cuya resolución, lejos de constituir un obstáculo para la formalización del proyecto, lo enriquece. De este modo, *la evidente atención al uso y al contexto puesta por los autores en el proyecto se incorpora de forma integral e indisoluble a la experiencia de la obra*, que se comprende así en clave de un humanismo ilustrado, ni reductivo, ni desencantado o dominador, sino orientado al progreso del proyecto humano. En estas obras, la belleza es, además, *une promesse de bonheur*.

6. CONCLUSIÓN

En línea con los planteamientos semióticos y con los desarrollos artísticos del momento, e inspirado en sus análisis de la obra de Terragni, Peter Eisenman propone en sus primeros trabajos un programa de refundación disciplinar basado sobre todo en la eliminación del significado de la forma arquitectónica. Eisenman logra sortear algunos escollos de este planteamiento, como al evitar el rápido consumo de una obra concebida según una secuencia lineal de operaciones formales, a la vez que se anula su multivocidad. Por otro lado, la matematización del proyecto de arquitectura, convertido prácticamente en algoritmo, en línea con las experiencias artísticas contemporáneas y con la naciente tecnología informática, plantea sugerentes líneas de desarrollo. Sin embargo, los intentos de desesemantizar la forma mediante la ocultación de su materialidad o mediante una ambigüedad escalar no conseguida, procedimientos más propios de las artes plásticas, de difícil aplicación en arquitectura debido a su compromiso con lo real, resultarán menos efi-

between the unidimensional sequence that generates the form and industrial assembly line type processes; a logic embodied and instituted by the work, in its formal structure itself:

...the ultimate meaning of this aesthetic discourse lies not only in a mathematisation of the artistic [...]. The neopositivist ambition would crystallize therefore in a will to render the regulating processes of the aesthetic activity formally analogous to the mechanisms of the technical operativity [...], *manifestations of a same rationality* [emphasis by the article's author]³⁴.

A look at other contemporary architectures, such as those of Team X, reveals a very different sensibility: in them it is perceived a spirit akin to that of the social democracy then in vogue, in their urban and social concerns, in their care for the expressiveness of materials and the attention to functional aspects which resolution, far from being an obstacle to the formalization of the design, enriches it. Thus, the evident attention to functionality and context devoted by the authors to the design is incorporated in an integral and inseparable way to the experience of the work, which is thus understood in terms of an enlightened humanism, neither reductive, disenchanting nor domineering, but oriented towards the progress of the human project. In these works, beauty is also a promesse de bonheur.

6. CONCLUSION

In line with the semiotic approaches and the artistic developments of the moment, and inspired by his analyses of the work of Terragni, Peter Eisenman proposes in his early works a program of refoundation of the discipline based primarily on the elimination of meaning from the architectural form. Eisenman manages to overcome some of the pitfalls of this approach, such as avoiding the fast consumption of a work conceived according to a linear sequence of formal operations, annulling its multivocality at the same time. On the other hand, the mathematization of architectural design, which is almost turned into an algorithm, in line with the contemporary artistic experiences and the emerging computer technology, poses suggesting lines of development. However, the attempts to desesemantize form by concealing its materiality, or by means of an ambiguous scale not achieved, are procedures more proper of visual arts, are hardly applicable in architecture due to its compromise with the real, and will result of a lesser efficacy.

caces. Además, el objeto establece con las obras del Movimiento Moderno relaciones de intertextualidad en virtud de su semejanza figurativa con estas, y la calidad plástica lograda por los procedimientos eisenmanianos, añadida a nuestros hábitos perceptivos, privilegia una interpretación del objeto en términos puro-visuales sobre la lectura semiótica. Finalmente, el paso en filosofía del paradigma estructuralista a la deconstrucción demostrará que tales dificultades son inherentes a la naturaleza de la experiencia artística, y de la interpretación en general. A partir de este momento, la estrategia eisenmaniana no tratará de desterrar el significado de la obra sino, por el contrario, de incorporarlo a esta en cuanto componente ineliminable de su experiencia.

Furthermore, the object establishes relationships of intertextuality with the works of Modern Movement by virtue of its figurative resemblance with them, and the visual quality attained by the eisenmanian procedures, added to our perceptual habits, favours an interpretation of the object in terms of pure-visuality above the semiotic reading. Finally, the passage in philosophy from the structuralist paradigm to deconstruction will demonstrate that such difficulties are inherent to the nature of the artistic experience, and to the interpretation in general. From this moment on, the eisenmanian strategy will not try to banish meaning from the work but, on the contrary, will incorporate meaning as an ineliminable component of its experience.

Notas

- 1 Helio Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias* (Gustavo Gili, Barcelona, 1984), 124-132, 136-140.
- 2 Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 147-165.
- 3 Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1963).
- 4 Cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 130.
- 5 Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni. Transformations Decompositions Critiques* (Nueva York: The Monacelli Press, 2003).
- 6 Puede objetarse aquí que el uso del tipo *palazzo* en una obra contemporánea de conocido significado político tiene una clara intención simbólica; Eisenman sale al paso de tal argumento en su artículo "Notes on conceptual architecture", para quien la intención de Terragni habría sido precisamente el liberar al tipo tradicional de sus connotaciones simbólicas, «y emplear en su lugar el tipo formal como un referente sintáctico a nivel profundo con el que se corresponden sus formas específicas» («and instead use the formal type as a deep-level syntactic referent to which his specific forms correspond [traducción del autor]»). Peter Eisenman, "Notes on conceptual architecture", en *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 20. Para Eisenman, en el tipo formal, antes que sus connotaciones simbólicas, lo importante sería su carácter de estructura formal básica en que se establecen unas relaciones topológicas, cualitativas, entre sus parámetros definidores, sus grados de libertad, que se concretan en la forma específica por medio de la secuencia de transformaciones descrita: el tipo se concibe así como una estructura cuasi-matemática libre de connotaciones semánticas.
- 7 Eisenman distingue aquí entre *estructura profunda* y *estructura superficial* de la obra de arquitectura por analogía con la definición de tales conceptos por Noam Chomsky en el ámbito de la lingüística estructuralista, como subrayan tanto Moneo como Piñón en sus respectivos comentarios, algo casi tópico al referirse a esta fase de la obra eisenmaniana. Algunos autores, sin embargo, han señalado lo impropio de esta analogía, que Eisenman defiende argumentando que lo importante en el recurso a estos préstamos extradisciplinares no es el rigor científico de la analogía sino lo fructífera que esta sea en su capacidad para sugerir nuevas líneas de desarrollo en arquitectura (cf. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 77). Tal analogía, no infrecuente en los enfoques semióticos de la arquitectura de la época (cf. por ejemplo Tomás Llorente (ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos* (Barcelona: La Gaya Ciencia / COACB, 1974), *pásim*) no parece sin embargo esencial para la comprensión del programa eisenmaniano.
- 8 «...an experience of architecture is the sum of a large number of

Notes

- 1 Helio Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias* (Gustavo Gili, Barcelona, 1980), 124-132, 136-140.
- 2 Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 147-165.
- 3 Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1963).
- 4 Cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 130.
- 5 Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni. Transformations Decompositions Critiques* (New York: The Monacelli Press, 2003).
- 6 *It may be objected here that the use of such palazzo type in a contemporary work of architecture of known political significance has a clearly symbolic intention; Eisenman comes to meet this argument in his article Notes on conceptual architecture; for him, Terragni's intention would have been precisely to free the traditional type from its symbolic connotations, "and instead use the formal type as a deep-level syntactic referent to which his specific forms correspond". Peter Eisenman, "Notes on conceptual architecture", in Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 20. For Eisenman, in the formal type, more than its symbolic connotations, the most important thing would be its condition of basic formal structure in which some topological, qualitative formal relationships are established among its defining parameters, its degrees of freedom, which are concreted in the specific form through the sequence of transformations described: thus, the type is conceived as a quasi-mathematical structure, free from any semantic connotations.*
- 7 Eisenman distinguishes here between deep structure and surface structure of the work of architecture by analogy with the definition of such concepts by Noam Chomsky in the field of structural linguistics, as it is underlined both by Moneo and Piñón in their respective commentaries; this is almost a common place in reference to this phase of the eisenmanian work. Some authors, however, have pointed out the inappropriateness of this analogy, that Eisenman defends arguing that what matters in the appeal to these extra-disciplinary loans is not the scientific rigour of the analogy but how fruitful it is in its ability to suggest new lines of development in architecture (cf. Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 77). Such analogy, not infrequent in the semiotic approaches of that time (cf. for example: Tomás Llorente (ed.), *Arquitectura, historia y teoría de los signos* (Barcelona: La Gaya Ciencia / COACB, 1974), *passim*) does not seem to be essential to the understanding of the eisenmanian program.
- 8 «...an experience of architecture is the sum of a large number of experiences,

- experiences, each one of them apprehended visually (as well as through other senses), but accumulated over a much longer time span than is required for the initial appreciation of a pictorial work, and *building up into a conceptual, not a perceptual, whole* [...] therefore, its argument must be intellectually as well as visually comprehensible» [traducción del autor]. Peter Eisenman, "Towards an Understanding of Form in Architecture", en *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 9.
- 9 Cf. por ejemplo Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I* (Salamanca: Sígueme, 2007), 447ss.
- 10 Aspecto de estas obras ya apuntado en sus respectivos comentarios tanto por H. Piñón (cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 126) como por R. Moneo (cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 160).
- 11 «The particular location of columns, walls and volumes [...] creates two datum references. It is possible to read the shear walls as a neutral referent, especially when seen from the north, whereupon the columns can be read as the residue of these planes, transposed diagonally from them. Alternatively, the columns can be read as a neutral referent, especially when seen from the south, whereupon the shear walls may be read as having been shifted from the plane of the columns» [traducción del autor]. Eisenman, "Cardboard Architecture", 365.
- 12 Cf. Eisenman, "Cardboard Architecture", 35.
- 13 Cf. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1986), 115.
- 14 Eisenman, *Giuseppe Terragni*, 11.
- 15 Cuestión asimismo reseñada tanto por Piñón (cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 129) como por Moneo (cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 160).
- 16 «The nature and possibility of an architectural object deriving from internal conditions of structure in terms of rules and essences». Peter Eisenman, "Introduction", en *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), x.
- 17 Cf. Eisenman, "Introduction", xii.
- 18 Cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 153.
- 19 Los sistemas y materiales constructivos empleados en la *House VI*, análogos a los empleados en otras casas de la serie, pueden apreciarse en las fotografías de la construcción y en los planos del proyecto ejecutivo –detalles constructivos incluidos– recogidos por Suzanne Frank en el libro que dedica a esa obra; cf. Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response* (Nueva York: Whitney Library of Design, 1994), 56-57 (fotos) y 76-85 (planos).
- 20 Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 129-130.
- 21 Cuando Hedjuk califica a la *House VI* como «segunda casa canónica de De Stijl» (cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 136) se hace una comparación en términos exclusivamente retinianos que olvida las esenciales diferencias entre la concepción de esta obra y de la casa de Rietveld en Utrecht.
- 22 Cf. Peter Eisenman, "Cardboard architecture", 30.
- 23 Cf. Silvio Cassará (ed.), *Peter Eisenman. Feints* (Milán: Skira, 2006), 86.
- 24 Cf. Cassará, *Peter Eisenman*, 2006, 98-100.
- 25 «While all the objects have the same form, the form of a house, they appear at three different scales. The first object is smaller than a house, the second is the size of a house, the third is larger than a house. The three different scales do not only change the way man possesses objects in terms of their physical presence but also in the way they are named» [traducción del autor]. Cassará, *Peter Eisenman*, 2006, 100.
- 26 «The essence of the problem lies in the proposition of *autonomy*, which, in these early houses, operated as a goal a priori and uncritically. In retrospect, *autonomy*, that is, the condition in which architectural meaning exists solely in the object, in and of itself, can be seen as a concept which participates in the very metaphysic to be displaced [traducción del autor]». Eisenman, "Misreading Peter Eisenman", 221-222.
- 27 En la caracterización de las tendencias artísticas coetáneas a estas casas de Eisenman, se sigue la obra clásica de Simón Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*, texto de reconocida autoridad en la materia que contiene numerosos análisis relevantes para la presente argumentación. Esta caracterización se complementa con los apuntes de la asignatura de Estética del grado de Filosofía de la UNED, texto del mismo autor en colaboración con Ana Lucas.
- each one of them apprehended visually (as well as through other senses), but accumulated over a much longer time span than is required for the initial appreciation of a pictorial work, and building up into a conceptual, not a perceptual, whole* [...] therefore, its argument must be intellectually as well as visually comprehensible» [traducción del autor]. Peter Eisenman, "Towards an Understanding of Form in Architecture", en *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 9.
- 9 See for instance Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I* (Salamanca: Sígueme, 2007), 447ss.
- 10 An aspect of these works that has already been shown by H. Piñón (cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 126) and R. Moneo (cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 160) in their respective commentaries.
- 11 «The particular location of columns, walls and volumes [...] creates two datum references. It is possible to read the shear walls as a neutral referent, especially when seen from the north, whereupon the columns can be read as the residue of these planes, transposed diagonally from them. Alternatively, the columns can be read as a neutral referent, especially when seen from the south, whereupon the shear walls may be read as having been shifted from the plane of the columns» [traducción del autor]. Eisenman, "Cardboard Architecture", 365.
- 12 Cf. Eisenman, "Cardboard Architecture", 35.
- 13 Cf. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1986), 115.
- 14 Eisenman, *Giuseppe Terragni*, 11.
- 15 An issue also reviewed by Piñón (cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 129) and Moneo (cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 160).
- 16 «The nature and possibility of an architectural object deriving from internal conditions of structure in terms of rules and essences». Peter Eisenman, "Introduction", in *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), x.
- 17 Cf. Eisenman, "Introduction", xii.
- 18 Cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 153.
- 19 The construction and structural systems and materials employed in *House VI*, analogous to those used in other houses of the series, can be seen in the photographs of the construction and the working drawings –including construction details– included by Suzanne Frank in her book dedicated to this work; cf. Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI. The Client's Response* (New York: Whitney Library of Design, 1994), 56-57 (photos) y 76-85 (drawings).
- 20 Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 129-130.
- 21 When Hedjuk defines the *House VI* as the "second canonical house of De Stijl" (cf. Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias*, 136) is a comparison only in retinal terms that forget the essential differences between the work conception and this of the Rietveld in Utrecht.
- 22 Cf. Peter Eisenman, "Cardboard architecture", 30.
- 23 Cf. Silvio Cassará (ed.), *Peter Eisenman. Feints* (Milán: Skira, 2006), 86.
- 24 Cf. Cassará, *Peter Eisenman*, 2006, 98-100.
- 25 «While all the objects have the same form, the form of a house, they appear at three different scales. The first object is smaller than a house, the second is the size of a house, the third is larger than a house. The three different scales do not only change the way man possesses objects in terms of their physical presence but also in the way they are named» Cassará, *Peter Eisenman*, 2006, 100.
- 26 «The essence of the problem lies in the proposition of *autonomy*, which, in these early houses, operated as a goal a priori and uncritically. In retrospect, *autonomy*, that is, the condition in which architectural meaning exists solely in the object, in and of itself, can be seen as a concept which participates in the very metaphysic to be displaced». Eisenman, "Misreading Peter Eisenman", 221-222.
- 27 In the characterization of the artistic tendencies coetaneous with these houses by Eisenman, we follow the classical work by Simon Marchán *Del arte objetual al arte de concepto*, a text of acknowledged authority in this subject that contains many arguments relevant to the present analysis. This characterization is complemented with the course text of the *Aesthetics subject of the degree in Philosophy from the UNED*, a text by the same author written in collaboration with Ana Lucas.
- 28 The relationship between these areas, that cannot be addressed

- 28 La relación entre estos ámbitos, que no cabe abordar aquí, queda ilustrada por la producción de aquellos artistas que aplicaron planteamientos análogos en algunos de estos campos, como en el caso de Carl Andre en escultura y poesía, o el de Iannis Xenakis en música y arquitectura.
- 29 Cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 158. El propio Eisenman se refiere a esta cualidad del proceso generativo que debería permitir la definición de forma sin partir de una imagen preconcebida, evitándose así la imitación de obras previas, siquiera de manera inconsciente (cf. Peter Eisenman, *House X* (Nueva York: Rizzoli, 1982), 36).
- 30 Marchán, *Del arte objetual*, 103.
- 31 La cita se refiere al arte óptico, pero lo dicho puede aplicarse a las demás tendencias artísticas neoconcretas mencionadas, como el minimal y demás.
- 32 Marchán, *Del arte objetual*, 115.
- 33 Las dificultades que presenta la forma arquitectónica algorítmicamente concebida, tanto a nivel constructivo como de uso, son comentadas en detalle con respecto de la *House VI* en Frank, *Peter Eisenman's House VI*, *pásim*. A este respecto se refiere asimismo Rafael Moneo: «la *House VI* pierde interés tan pronto como adquiere el aroma que emana de la vida cotidiana, resistiéndose a que sobre la mesa aparezca un tiesto de flores o a que en ella se apoye, preparado, el desayuno» (Moneo, *Inquietud teórica*, 165).
- 34 Simón Marchán y Ana Lucas, *Estética 3º. Apuntes de curso de la asignatura* (Madrid: Facultad de Filosofía UNED, 1995), 22.

Procedencia de las ilustraciones

- Fig. 1. Peter Eisenman, "Cardboard architecture", en *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 34.
- Fig. 2 y 4. Dibujos del autor.
- Fig. 3. Peter Eisenman, "Misreading Peter Eisenman", en *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 216.
- Fig. 5. Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI: the client's response* (Nueva York: Whitney library of design, 1994), 44. El esquema adjunto es dibujo del autor.

Sobre el autor

Óscar del Castillo Sánchez es Arquitecto por la Universidad de Madrid y alumno de postgrado de la Facultad de Filosofía de la UNED.

oscar.delcastillo@yahoo.co.uk

here, is illustrated by the production of those artists who applied similar approaches in some of these fields, as in the case of Carl Andre in sculpture and poetry, or Iannis Xenakis in music and architecture.

- 29 Cf. Moneo, *Inquietud teórica*, 158. Eisenman himself refers to this feature of the generating process which should allow the definition of the form without starting from a preconceived image, avoiding the imitation of previous works, even unconsciously (cf. Peter Eisenman, *House X* (New York: Rizzoli, 1982), 36).
- 30 Marchán, *Del arte objetual*, 103.
- 31 The quotation refers to optical art, but it can be applied to the rest of the neoconcrete trends mentioned, such as minimal art and the like.
- 32 Marchán, *Del arte objetual*, 115.
- 33 The difficulties of the algorithmically designed architectural form, either at the construction level and the use level, are discussed in detail with respect to the *House VI* in Frank, *Peter Eisenman's House VI*, *passim*. Rafael Moneo also comments on this regard: «House VI loses some of its interest as soon as it acquires the scent emanating from everyday life, resisting to the appearance of a flower pot or the breakfast prepared on the table [translated by the article's author]» (Moneo, *Inquietud teórica*, 165).
- 34 Simón Marchán y Ana Lucas, *Estética 3º. Apuntes de curso de la asignatura* (Madrid: Facultad de Filosofía UNED, 1995), 22.

Images sources

- Fig. 1. Peter Eisenman, "Cardboard architecture", in *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 34.
- Fig. 2 and 4. Drawings by the author.
- Fig. 3. Peter Eisenman, "Misreading Peter Eisenman", in *Eisenman Inside Out. Selected Writings 1963-1988*, ed. Peter Eisenman (New Haven: Yale University Press, 2004), 216.
- Fig. 5. Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI: the client response* (New York: Whitney library of design, 1994), 44. Sketch by the author.

About the author

Óscar del Castillo Sánchez is an Architect from the University of Madrid and postgraduated student in the Faculty of Philosophy of the UNED.

oscar.delcastillo@yahoo.co.uk