

English:

One cannot meet Peter Eisenman, nor study with him, without it having a lasting effect. For none of the participants in the 1986/87 design seminar did the intense period of study of Eisenman's architecture and theory pass without a trace. It engraved itself in the architectural memory and led to lifelong restlessness that can only be tamed and made fruitful through continued reflection. With Eisenman, architecture became a critical, intellectual field of experimentation far beyond the boundaries of the otherwise so material, ponderous and little intellectual discipline. Formative was the experience of the fundamentally reciprocal intertwining of theory and practice, that one cannot meaningfully exist without the other. The following essay is the result of a long period of critical reflection and critical doubt, which since Venice can no longer be separated from the person of Eisenman and his theory. The essay is little more than an intermediate state of a continuous process of reflection. The text was again written in Venice on the occasion of a guest professorship I had at the VIU (International University of Venice) on San Servolo in 2003/04, a good twenty years after that intense, disturbing, stirring, and all the more formative encounter with Eisenman on the Giudecca.

## **Peter Eisenman, o come eliminare ciò che si diventa**

Peter Eisenman è l'Icaro dell'architettura post-avanguardista e l'autore di numerosi complessi architettonici controversi e di grande prestigio — come ad esempio il *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* a Berlino e la Città della Cultura di Galizia a Santiago de Compostela. “Come eliminare ciò che si è diventati” è la frase che sintetizza nel modo migliore una delle caratteristiche fondamentali della prassi architettonica di Eisenman, ovvero l'eliminazione dell'autore. Nessuno prima di lui si era mai opposto così strenuamente al culto del nome dell'autore e alla fede negli stili individuali, cercando, al contempo, nelle proprie pubblicazioni, di stabilire quella stessa identità di cui aveva in precedenza caldeggiato la distruzione con una serie di segni liberi e fluttuanti. “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books” (Perché Peter Eisenman scrive dei libri così belli)<sup>1</sup> è il titolo di un'opera di Jacques Derrida



che indaga sull'autore che non ha una scrittura; lo stilista che non ha uno stile. Non è un caso che Derrida abbia fatto un collegamento tra Eisenman e un altro autore che sosteneva di avere una "doppia origine, per così dire dal più alto come dal più basso germoglio sulla scala della vita, *décadent* e insieme cominciamento"<sup>2</sup>. Si tratta di Friedrich Nietzsche, il quale ha concluso il suo gioco di identità e differenza con un cortocircuito intenzionale e intellettuale. La sua opera autobiografica *Ecce Homo* ha come sottotitolo la frase "Come si diventa ciò che si è". All'incirca nello stesso periodo, durante l'ultimo autunno della sua vita, Nietzsche affermò di essere stato presente due volte al suo funerale "vestito il meno possibile"<sup>3</sup>. Una volta al funerale del generale italiano il Conte di Robilant, e un'altra a quello dell'architetto Alessandro Antonelli, autore dell'opera architettonica più ambiziosa in Italia di quei tempi, la Mole Antonelliana, e che, come tale, rappresentava per Nietzsche un alter ego.

"The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End" (La fine dello stile Classico: la fine dell'inizio, la fine della fine)<sup>4</sup> è il titolo di uno dei vari testi in cui Eisenman spiega che il suo unico interesse non sono gli eccessi; ma è anche disposto a utilizzare come Nietzsche la doppia negazione: "Non mi interessa la bellezza. Mi interessa il terrore"<sup>5</sup>, affermò nel corso di un'intervista a *Vanity Fair*, nota rivista di moda, quando ancora il terrore era un principio estetico accettabile. Mostrando disprezzo per lo stile individuale nelle arti, Eisenman poneva spesso, durante i dibattiti sull'architettura, la domanda di Michel Foucault "Che cos'è un autore?". Tuttavia, la morte dell'autore, "la mort de l'auteur"<sup>6</sup>, teorizzata per la prima volta da Roland Barthes, non rappresentava in sé una fine secondo Eisenman. Era infatti la domanda successiva, "cos'è la critica?"<sup>7</sup>, a chiarire il ruolo dell'eliminazione dell'autore nell'estetica della negatività nella prassi architettonica di Eisenman, ovvero la dialettica della critica della ragione e dell'epistemologia. In tal senso, la teoria dell'architettura di Eisenman costituisce un importante, seppure controverso, contributo alla filosofia critica dell'architettura.

**Amor intellectualis diaboli** L'eliminazione esemplare che Eisenman opera dell'autore si ritrova in una serie di case che egli progettò negli anni '70 e '80, le quali, grazie al loro concettualismo radicale e a un grande impatto estetico, hanno suscitato un vivo interesse tra gli architetti, che perfino i classicisti faticavano a celare dietro la loro indignazione pubblica. Nonostante le loro dimensioni relativamente modeste, è impossibile non considerare i progetti delle case di Eisenman delle icone di architettura post-avanguardista, a cominciare dalla House I (1967-68), proseguendo per la House 11a (1978) fino alla Guardiola House (1988); mentre il posto d'onore è riservato alla House VI (1975).

Queste case devono il loro aspetto a processi di progettazione quasi automatici e formali. Esse derivano tutte essenzialmente dalla stessa forma cuboidale, con qualche minima variazione, e sono oggetto dei più semplici processi di decomposizione, vale a dire sezionamenti, separazioni, sottrazioni e altre modalità di trasformazione. La distruzione dell'autore nell'architettura significava d'ora in poi che nulla poteva più essere dato per scontato; e questo è stato uno shock per molti. Inoltre con l'inizio della serializzazione e della processualizzazione, l'architettura sembrava aver ceduto a un automatismo senz'anima. Quei disegni non erano solamente accompagnati da pagine di protocolli tediosi<sup>8</sup>, ma anche da sequenze apparentemente infinite di diagrammi che miravano unicamente a dimostrare il rigore logico dei processi per cui il progetto architettonico, non contaminato dalla sensibilità individuale, era esclusivamente legato alla propria sintassi, vale a dire una grammatica dei segni e, quindi, a una pura *testualità*.

Tuttavia, interpretare la scomparsa dell'autore solo come un gioco ironico e intellettuale tra l'autore e l'opera, o come una storiella superficiale con tanto di parodia o camuffamento, vorrebbe dire fraintendere le intenzioni di Eisenman. Al contrario, la scomparsa dell'autore è uno dei capisaldi della dialettica di Eisenman della critica della ragione e dell'epistemologia, o in altre parole, dell'

*amor intellectualis diaboli* di Eisenman. Secondo Theodor W. Adorno e Max Horkheimer questo include “la gioia di sconfiggere la civiltà con le proprie armi.”<sup>9</sup> Solamente la sua critica della ragione e la sua prassi epistemologica collocano Eisenman nella storia culturale del Novecento, equidistante dall’avanguardia Modernista, dal Postmodernismo e dal Decostruttivismo, ma soprattutto dall’estetica della complementarità di Jacques Derrida. L’estetica sperimentale di Eisenman non è né un trionfo utopico-avanguardista sulla ragione dominante, né, in senso poststrutturalista, una degradazione sovversiva della ragione: sono “un esempio di una critica della ragione fondata sull’esperienza.”<sup>10</sup>

**Critica ed estasi** Quella sintonia che Eisenman provava nei confronti dell’intelligenza culminò nel suo “Notes on Conceptual Architecture” (Note sull’architettura concettuale) del 1970. Questi consistono in quattro pagine di sole quindici note a piè di pagina senza il testo. Con il suo tipico vigore intellettuale, Eisenman ha ridotto la sua paternità a una serie di riferimenti ad articoli di giornale e libri sull’argomento del minimalismo estetico e dell’arte concettuale. Tuttavia, il tentativo stesso di eliminare l’irrazionalismo insito nell’essere autori e il concomitante stretto legame tra un’opera e il suo autore, è diventato, per la pura indicività dei segni, un nuovo ermetismo. Volendo evitare qualunque forma di impatto estetico fin dall’inizio della sua carriera, Eisenman sembrava collocarsi nel vicolo cieco dell’arte concettuale autonoma. Il nichilismo adottato in “Notes on Conceptual Architecture” rivelava in modo fin troppo chiaro i desideri idealistici di Eisenman; un fondamentalismo estetico che traspariva nel terrore della teoria.

Com’era prevedibile, l’intellettualismo di Eisenman è stato accolto fin dall’inizio con radicata diffidenza a causa della sua determinazione a voler ridurre la fase di progettazione a una pura logica delle relazioni. Alcuni critici vedono qui un’accelerazione dei processi di oggettivazione e reificazione nello spirito di una concezione positivista e meccanica del Modernismo; altri credevano invece che la desemantizzazione e sintattizzazione formalizzate da Eisenman fossero ancora intrise di residui nascosti di iconografia e semantica involontaria. Tuttavia, sia a coloro che erano influenzati dalla categorizzazione di una critica Neo Marxista del Modernismo, sia a coloro che avevano aderito alla svolta linguistica post-moderna, si poteva obiettare, con un minimo di logica e per quanto assurdo, che laddove Eisenman preferisce un approccio sintattico-formale a uno semantico-espressivo, il suo *amor intellectualis diaboli* viene meno alla luce nel suo intellettualismo che negli aspetti estatici del suo lavoro.

In particolare, si tratta del momento in cui la fase di progettazione di Eisenman abbandona le procedure lineari e rigorosamente logiche in favore di procedure intricate e figurative-grottesche. Con il loro processo linearistico di evoluzione, la serie di case realizzate da Eisenman rappresenta il vero spartiacque nel suo lavoro. La base di questo è la fase di progettazione performativa e lineare in cui ogni passo si origina dal precedente secondo criteri logici, e allo stesso tempo viene messo in discussione come una forza normativa da ciascun passo successivo. In termini di logica della sua specifica evoluzione, ogni passo è contemporaneamente fonte di affermazione costruttiva e fonte di negazione critica. Escludendo qualunque influenza soggettiva, Eisenman porta all’estremo questo processo, a tal punto che ogni passo successivo porta al collasso dell’ordine prestabilito, dove la ragione è ascesa ai propri limiti ed è passata all’auto-negazione, e dove la linearità e la processualità si trasformano in una simultaneità sinottica delle forme, vale a dire, una indecifrabile concentrazione di linee, piani e volumi che si intersecano e si intrecciano. A questo punto, l’eccesso di processualità che aveva seguito una logica rigorosa e astratta si trasforma improvvisamente in una babele di forme intricate.

È evidente pertanto che, diversamente dal Decostruttivismo architettonico, la prassi architettonica di Eisenman consiste nel portare il razionalismo ai suoi estremi e non, apparentemente, di sovvertirlo. Al suo apice, il terrore della teoria si ritrova trasformato in intrico e grottesco insondabile, a tal punto che la chiarezza della processualità lineare che avanza costantemente si trasforma in una sconcertante simultaneità delle forme e l'intellettualismo amplificato in psicologia fisiologica.

**Razionalità eccessiva** Eisenman, in quanto fautore della morte dell'autore, riprende solo in parte la trasformazione suggerita da Barthes dell'autore moderno in un trascrittore postmoderno, ovvero, che l'architettura come composizione dovrebbe diventare architettura come testo. La teoria architettonica di Eisenman, con la sua estetica della negatività, è infatti in contrasto con l'estetica poststrutturalista. In aperta opposizione all'estetica della complementarità di Derrida, che si basa su idee libere e associative che minano il sistema in maniera sovversiva, Eisenman ama i sistemi e le conseguenze. Infatti, la sua tecnica dell'estasi della razionalità non si ferma alla transizione dalla composizione individuale alla testualità dell'auto-scrittura. Eisenman non è certamente uno dei fondatori della discorsività di Foucault. In contrasto con le libere associazioni di Derrida, che sembrano essere in linea con un ideale della creatività umana, Eisenman valuta l'imparzialità dell'intelletto superiore all'intuizione e intensifica il principio intellettualistico e scienziato fino all'annientamento. Vale a dire, egli guida il processo logico in avanti fino al punto in cui la serialità strettamente logica si capovolge in figure spaziali intricate e grottesche. Mentre il sistema crolla, il concettuale diventa figurativo e le strutture figurative-labirintiche si trasformano in psicologismo.

È proprio in questo frangente che la concezione di Eisenman della fine dell'autore segna anche la fine del fantasma ermeneutico e, di conseguenza, la fine dell'opera come materiale intenzionale intriso di una carica simbolica da parte dell'autore. L'opera non è più espressione o somiglianza dell'idealità investita nella materia, ma è determinata unicamente dal processo sovra-personale della scrittura come atto *performativo*, nel corso del quale l'architettura si trasforma in testualità e la testualità diventa "grottext."

Affrontando la nozione del grottesco Eisenman ha attinto concettualmente a una delle forme più intriganti di articolazione estetica. A seguito della scoperta della *Domus Aurea* a Roma, alla fine del XV secolo, le pitture murali grottesche che vi si trovavano suscitavano ammirazione non per la loro espressività specifica ma per le loro raffigurazioni di "mostruosità . . . buttate là insieme come membra di un corpo umano,"<sup>11</sup> che non rappresentano delle somiglianze nel senso comune, né sono identificabili come qualsiasi altra cosa. Possono essere descritte come esempi di *varietà e stravaganza* o di *terribilità e capriccio*. Giorgio Vasari le descrisse come "una sorta di immagine libera e umoristica."<sup>12</sup> Le grottesche possono anche essere non vincolate nel loro *libertinaggio*, che potrebbe essere tradotto qui come salacia, e come tale hanno radici nelle pulsioni umane represses, vale a dire, nella nostra psicologia. Questa mancanza di costrizione è meno evidente nella forza assoluta delle loro immagini, che infrange tutte le leggi formali della pittura, anziché nel modo in cui la natura umana repressa riaffiora, con tutta la sua energia impetuosa.

L'entusiasmo per le grottesche durante il primo Rinascimento può essere spiegato dai cambiamenti strutturali in atto nell'estetica. Di fronte alla razionalizzazione della vita culturale, le pulsioni represses in senso freudiano riemergono in superficie nelle libere rappresentazioni delle grottesche. A differenza del Decostruttivismo di Derrida, è proprio su questi elementi che trova fondamento l'estetica della negatività nella prassi

architettonica di Eisenman. Nella Modernità la prassi estetica non è nello specifico una sovversione del razionalismo, quanto piuttosto una trasgressione estatica. Il suo scopo non è la distruzione, ma la conoscenza. Ed è sulla base di questi elementi, sotto forma di grottesco, che l'approccio epistemologico di Eisenman culmina nella dualità estetica di una critica della ragione e dell'epistemologia.

Ai margini del razionalismo, per così dire all'apice che poi sfocia nel grottesco, si può dire che, per Eisenman, la critica radicalmente liberatrice della ragione sia possibile solo attraverso la sua logica ricerca della ragione. E ciò è al centro dell'affinità del pensiero di Eisenman con la teoria estetica di Adorno. Infatti, secondo Adorno "l'arte moderna non è discutibile quando si spinge troppo lontano... ma quando non si spinge abbastanza lontano"<sup>13</sup>. La prassi estetica nell'arte moderna dà i suoi frutti sempre e solo quando raggiunge gli estremi, non quando si limita a comunicare. "L'eccesso è sempre portatore di conoscenza"<sup>14</sup> - L'eccesso è il veicolo della conoscenza: con questa intuizione Manfredo Tafuri riassume le componenti epistemologicamente critiche nei processi progettuali apocalittico-labirintici di Eisenman.

**Il Misterioso e il Sublime** Indubbiamente nessun altro architetto contemporaneo ha adottato un approccio più radicale al mito. Cosa significa l'eliminazione dell'autore se non un rovesciamento del creatore classico, il demiurgo, che—come immagine archetipica di un architetto—dispiega la sua volontà e forza quasi sovrumana per plasmare il mondo dal caos primordiale separando ragione, etica ed estetica dalle sue pulsioni dionisiache? Tuttavia, la performatività di Eisenman, in quanto mito negativo, culmina nella procedura inversa. Tutto ciò sfocia in un'architettura che, in quanto oggetto chiaramente identificabile e concreto, penetra i regni del labirintico e del grottesco. E ciò consente di definire l'aspetto cruciale della prassi architettonica critica di Eisenman, che consiste nel fatto che egli non solo radicalizza i processi cognitivi ereditati dal Modernismo portandoli all'estremo ma, nella sua ricerca dell'eccesso, spinge il razionalismo intrinseco al Modernismo oltre i propri limiti e, nel punto in cui esso sconfinava nel labirintico-grottesco e figurativo, lo riconduce a un punto precedente ai relativi albori razionali e predeterminati. I processi razionali di Eisenman sono diabolici, quasi apocalittici, nella misura in cui tramite essi la ragione illuminata arriva, in modo nietzschiano, a un "senso fondamentale del misterioso e sublime"<sup>15</sup>, che a sua volta vede l'intellettualismo passare a una modalità psicologico-fisiologica.

Nel tentativo di collocare Eisenman nella storia dell'architettura del ventesimo secolo, è fondamentale prendere atto che, con i suoi processi progettuali diagrammatici, sostanzialmente estatici, Eisenman abbia eliminato il dualismo della conoscenza intellettuale e sensoriale, quell'eredità dell'estetica propria dell'Illuminismo che esercitava ancora una notevole influenza sul Modernismo. All'apice dell'estasi l'esperienza sensoriale si verifica dopo e non prima dei processi razionali: ciò è il risultato di tali processi. Eisenman dissolve così la dialettica dei sensi e della ragione, che Alexander Gottlieb Baumgarten espone per primo nel suo *Aesthetica* del 1750. Presentando l'estetica come la "scienza del miglioramento della conoscenza sensibile", Baumgarten ha cercato di mettere la percezione sensoriale e le scienze cognitive sullo stesso piano. Baumgarten ha descritto la percezione sensoriale come *analogon rationis*. Secondo Heinz Paetzold ciò significava che le "modalità di esperienza relative al mondo e all'ego" possibili attraverso i sensi avevano ora un proprio razionalismo, che corrispondeva alla "logica discorsiva del pensiero "puro" nei concetti"<sup>16</sup>.

Tuttavia, Eisenman ha demolito il parallelismo tra sensi e ragione ereditato da Baumgarten. Nelle grottesche labirintiche, a scopo ornamentale, il Dionisiaco non è più contrapposto all'Apollineo, né lo è più la comprensione cognitiva all'esperienza sensoriale, poiché, grazie ai processi sviluppati da Eisenman, una cosa nasce dall'ultima e si ricollega sempre alle proprie origini in una modalità riflessiva in senso critico. Pertanto, l'esperienza sensoriale non si realizza più senza un riferimento critico alla processualità razionale che l'ha preceduta. Con riserve critico-performative, potremmo dire, come ha detto Nelson Goodman, che "nell'esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente"<sup>17</sup> in quanto la prima ha già comunicato con le seconde. Mentre finora ci sono stati motivi per vedere l'arte come una controparte dell'universo tecnologico, a partire dalla performatività critica di Eisenman ora sussistono validi motivi per considerare l'arte e la tecnologia un tutt'uno.

Con la sua processualità automatizzata ed estatica Eisenman ha eliminato il parallelismo tra sensi e ragione presente fin dall'Illuminismo. Come se, con una doppia negazione, Eisenman avesse messo in atto un processo di "riavvolgimento"<sup>18</sup>. In questo caso, a margine della ragione e in un eccesso di razionalità, l'architettura diventa un "mezzo per la consapevolezza critica". La critica della ragione di Eisenman si trasforma in una prassi epistemologica.

---

Tradotto dal tedesco da Fiona Elliott

- 1 Jacques Derrida, "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books", in A + U, 1988–
  2. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. Duncan Large (Oxford 2009), 7.
  3. Lettera del 6 gennaio 1889 a Jacob Burckhardt tratta da *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, ed. e trad. Christopher Middleton (Chicago 1969), 347.
  4. Peter Eisenman, "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End," *Perpsecta*, 21 (1984), 154–73.
  5. Peter Eisenman in un'intervista a *Vanity Fair*, 1/1991.
  6. Su questo argomento, vedi Roland Barthes, "La Mort de L'Auteur", in *Essais Critiques IV, Le Bruissement de la Langue* (Parigi 1984), 61-67.
  7. Michel Foucault, "Qu'est-ce que la critique?", "conferenza tenuta alla Société française de Philosophie nel maggio 1978;" "What is Critique?" trad. Lysa Hochroth, in *The Politics of Truth*, ed. Sylvère Lotringer (New York 1997).
- 
8. Su questo argomento, vedi Peter Eisenman, "Trasformazioni, decomposizioni, e critiche: casa X", in A + U, 80:01, 25–151.
  9. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo: frammenti filosofici*, trad Edmund Jephcott (Stanford University Press, 2007), 74.
  10. Trad. da Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst* (Francoforte sul Meno, 1991), 10.
  11. Michel de Montaigne, *Sull'amicizia*, trad. M. A. Screech (Londra 2004), 1.
  12. "una spezie di pittura licenziose e ridicole molto": Giorgio Vasari, *Le Vite de 'più eccellenti pittori scultori architetti italiani*, Introduzione, capitolo 27: "Come si lavorano le grottesche su lo stucco," trad. di Louisa S. Maclehorse, in *Vasari on Technique* (Londra, 1907), 245.
  13. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, ed. Gretel Adorno e Rolf Tiedeman, trad. Robert Hullot-Kentor (Londra e New York, 1997), 47.
  14. Manfredo Tafuri, "Les Bijoux indiscrets", in *Five architects di New York*, ed. Manfredo Tafuri (Napoli 1981), 10.
  15. Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, trad. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1986), Aforisma 218, p. 178.
  16. Heinz Paetzold, "Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant", in *Kritische Theorie des Ornaments*, ed. Gérard Raulet e Burghart Schmidt (Vienna et al., 1993), 30.
  17. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte. Approccio alla teoria dei simboli* (Indianapolis e Cambridge 1976), 248.
  18. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1888*, KSA 13, 16[32], 492; Disponibile online in inglese in *Nietzsche's Last Notebooks*, traduzione di Daniel Fidel Ferrer, p. 169, al sito [http://books.google.co.uk/books?id=8aANUbCezaEC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=Nietzsche+Fragments+1888&source=bl&ots=SsbVASILQ5&sig=3dS28BFiGZ0feVfToT8XurOMbfoU&hl=en&sa=X&ei=2KwpU4v2Co6jhgf\\_54G4Bw&ved=0CFUQ6AEwBg#v=snippet&q](http://books.google.co.uk/books?id=8aANUbCezaEC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=Nietzsche+Fragments+1888&source=bl&ots=SsbVASILQ5&sig=3dS28BFiGZ0feVfToT8XurOMbfoU&hl=en&sa=X&ei=2KwpU4v2Co6jhgf_54G4Bw&ved=0CFUQ6AEwBg#v=snippet&q)

## Peter Eisenman, or how to eliminate what one becomes

Peter Eisenman is the Icarus of post-avantgarde architecture and has numerous highly regarded, controversial built structures to his name—such as the *Memorial to the Murdered Jews of Europe* in Berlin and the *Ciudad de la Cultura de Galicia* in Santiago de Compostela. How to eliminate what one becomes—this is one way of summarizing one of the most decisive features of Eisenman's architectural praxis: the disappearance of the author. No-one has more ruthlessly opposed the cult of the author's name and the belief in individual styles as Eisenman; yet, at the same time, he has sought in countless publications to establish the very identity whose demise he had previously encouraged with his freely fluctuating significants. "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books"<sup>1</sup> was Jacques Derrida's title for his

enquiry into the author without handwriting, the stylist without a style. It was not by chance that Derrida made a connection between Eisenman and another author who claimed to have a “twofold provenance, as it were from the top and bottom rungs on the ladder of life, both *décadent* and beginning.”<sup>2</sup> That author was Friedrich Nietzsche, who ended his game of identity and difference with a willful, intellectual short circuit. He preceded his autobiographical book *Ecce Homo*, with the words “How To Become What You Are.” At around the same time, during his last autumn, Nietzsche also claimed to have twice attended his own funeral “as lightly clad as possible.”<sup>3</sup> One funeral was that of the Italian General di Robilant, the other was that of the architect Alessandro Antonelli, who had designed the most audacious building in Italy at the time, the Mole Antonelliana, and, as such, served as an alter ego for Nietzsche.

“The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End”<sup>4</sup> is the title of one of the various texts in which Eisenman shows that he was not only always willing to embark on escalation and excess, he just as willing to use Nietzschean double negatives: “I’m not interested in beauty. I’m interested in terror,”<sup>5</sup> as he once put it in the fashion magazine, *Vanity Fair*, in the days when terror was still acceptable as an aesthetic principle. Displaying his disdain for individual style in the arts Eisenman regularly threw Michel Foucault’s question “what is an author?” into debates on architecture. However, the death of the author—“la mort de l’auteur”<sup>6</sup> first proposed by Roland Barthes—was not an end in itself for Eisenman. For it is only the follow-up question “what is critique?”<sup>7</sup> that illuminates the role of the elimination of author in the negativity aesthetics of Eisenman’s architectural praxis: it is the dialectics of the critique of reason and epistemology. In that sense Eisenman’s theory of architecture constitutes an important—if not uncontroversial—contribution to critical architectural philosophy.

**Amor intellectualis diaboli** Eisenman’s paradigmatic elimination of the author is established in a number of dwelling houses he designed in the 1970s and 1980s which—with their radical conceptualism and immense aesthetic impact—aroused keen interest amongst architects, which even the classicists were barely able to conceal behind their public outrage. Despite their relatively modest dimensions, it is impossible not to now see Eisenman’s residential house designs as icons of post-avantgarde architecture, starting with House I (1967–68) and continuing by way of House 11a (1978) right through to the Guardiola House (1988)—with pride of place going to House VI (1975).

These houses owe their appearance to quasi automatic, formal design processes. Without exception all these houses basically stem from the same, only marginally varied cuboid form, which is subjected to the simplest formal strategies of decomposition, that is to say, sections, divisions, subtractions and other modes of transformation. It must have come as a shock to many that the demise of the author in architecture also meant that nothing could be taken for granted any longer. And with the onset of serialization and processualization, architecture appeared to have succumbed to a soulless automatism. These designs were not only accompanied by pages of tedious protocols,<sup>8</sup> but also by seemingly endless sequences of diagrams that were solely intended to prove the logical rigor of the processes whereby the architectural design—untainted by individual sensibilities—was exclusively beholden to its own syntax, that is to say, a grammar of signs and, hence, pure *textuality*.

However, it would be to misconstrue Eisenman’s intentions if the disappearance of the author were to be understood merely as an ironic, intellectual game between author and work or as a superficial flirtation with travesty or camouflage. On the contrary, the disappearance of the author is one of the main cornerstones of Eisenman’s specific dialectics of critique of reason and epistemology, or in other words, of

Eisenman's *amor intellectualis diaboli*. According to Theodor W. Adorno and Max Horkheimer this includes "the joy of defeating civilization with its own weapons."<sup>9</sup> It is only his critique of reason and his praxis of epistemology that localize Eisenman in the cultural history of the twentieth century, equidistant from the Modernist avantgarde, Postmodernism, and Deconstructivism, but above all Jacques Derrida's aesthetics of supplementarity. Eisenman's experimental aesthetics are neither a utopian-avantgarde triumph over dominant reason, nor are they—in a Poststructuralist sense—a subversive degradation of reason: they are "an instance of a critique of reason founded in experience."<sup>10</sup>

**Critique and Ecstasy** Eisenman's freemasonry of intelligence first culminated in his "Notes on Conceptual Architecture" of 1970. These consist of four pages with no text as such but just fifteen footnotes. With characteristic intellectual vigor Eisenman has reduced his authorship to a set of references to newspaper articles and books on the subject of aesthetic minimalism and conceptual art. However, the very attempt to do away with the irrationalism that is inherent in all authorship and the concomitant close ties between a work and its author, turned—due to the pure indexicality of the signs—into a new hermeticism. By choosing not to make any form of aesthetic impact it seemed that right at the outset of his career Eisenman might be maneuvering himself into the cul-de-sac of autonomous conceptual art. The enacted nihilism of the "Notes on Conceptual Architecture" revealed all too clearly Eisenman's idealistic longings; an aesthetic fundamentalism shone through in the terror of theory.

From the outset—and not entirely incomprehensibly—Eisenman's intellectualism was met with deep-seated mistrust. This was mainly directed at Eisenman's determination to reduce the design process to a pure logic of relations. Some critics saw this as an acceleration of the

processes of objectification and reification in the spirit of a positivist-mechanistic concept of Modernism, whereas others believed that Eisenman's formalized desemanticization and syntacticization were still imbued with hidden residues of iconography and inadvertent semantics. However, both groups, who were either in thrall to the categorizations of a Neo-Marxist critique of Modernism or to the critics who had signed up to the Postmodern, linguistic turn, may be countered with the fact that—paradoxically but logically enough—precisely where Eisenman favors a syntactic-formal rather than a semantic-expressive approach, his own *amor intellectualis diaboli* comes to light less in his intellectualism than in the ecstatic aspects of his work.

Specifically, this is about the moment when Eisenman's design process turns from linear, rigorously logical procedures toward the labyrinthine and figurative-grotesque. With their linearistic process of evolution Eisenman's series of dwelling houses embody the real watershed in his work. The basis of this is the performative, linear design process wherein every step arises logically from the previous step but also questions that previous step and is negated as a normative force by every subsequent step. In terms of the logic of its specific evolution, each step is simultaneously a source of constructive affirmation and a source of critical negation. Excluding any subjective influence of his own, Eisenman takes this process to an extreme, to the point where each subsequent step leads to the collapse of the established order, where reason has escalated to its own limits and switches into self-negation, and linearity and processuality mutate into a synoptic simultaneity of forms, that is to say, into an indecipherable concentration of intersecting and interlinking lines, planes, and volumes. At the point of excess the processuality that had been following a rigorous, abstract logic suddenly turns into a Babylonian-labyrinthine confusion of forms.

It is therefore evident that, unlike architectural Deconstructivism, Eisenman's architectural praxis is about taking rationalism to its own extremes and not, on the face of things, about subverting it. At its highpoint the terror of theory finds itself transformed into the unfathomably grotesque and labyrinthine, such that the clarity of linear, steadily advancing processuality switches into a bewildering simultaneity of forms, and heightened intellectualism turns into physiological-psychology.

**Excessive Rationality** Eisenman, as a proponent of the death of the author, only partially takes up Barthes' suggested transformation of the modern author into a Postmodern scriptor, that is to say, that architecture as composition should become architecture as text. In fact Eisenman's architectural theory, with its negativity-aesthetics, is peculiarly at odds with Poststructuralist aesthetics. In open opposition to Derrida's aesthetics of supplementarity, which is posited on free, associative ideas that subversively undermine the system, Eisenman loves systems and consequences. For his technique of the ecstasy of rationality does not stop at the transition from individual composition to self-writing textuality. Eisenman is certainly not one of Foucault's founders of discursivity. In contrast to Derrida's free associations, which seem to be in keeping with an ideal of human creativity, Eisenman rates the impartiality of the intellect higher than intuition and he intensifies the intellectualistic, scientific principle to the point of annihilation. That is to say, he drives logical process forward to the point where strictly logical seriality tips over into labyrinthine-grotesque, spatial figures. As the system collapses the conceptual becomes figurative and figurative-labyrinthine structures turn into psychologism.

It is precisely at this juncture that Eisenman's notion of the end of the author also marks the end of the hermeneutic phantom and, consequently, the end of the work as intentional material imbued with a symbolic charge by the author. The work is no longer an expression or a likeness of the ideality invested in the material, but is solely determined by the supra-personal process of writing as a *performative* act, during the course of which architecture turns into textuality and textuality becomes "grotext."

By engaging with the notion of the grotesque Eisenman has tapped conceptually into one of the most intriguing forms of aesthetic articulation. Following the discovery of the *domus aurea* in Rome in the late fifteenth century, the grotesque wall paintings found there were admired not for their specific expressivity but for their depictions of "monstrosities . . . botched together from a variety of limbs,"<sup>11</sup> which are not likenesses in the usual sense, nor identifiable as anything else. They can be described as instances of *varietà e stravaganza* or of *terribilità e capriccio*, that is to say, variety and extravagance or awfulness and caprice. Giorgio Vasari described them as "a kind of free and humorous picture."<sup>12</sup> Grotesqueries may also be unconstrained in their *libertinaggio*, which could be translated here as salaciousness, and as such have roots in repressed human drives, that is to say, in our psychological make-up. This lack of constraint is less evident in the sheer force of their images, which breaks all the formal laws of painting, than in the way that repressed human nature resurfaces, with all its impulsive vigor.

The enthusiasm for grotesqueries during the High Renaissance can be explained by the structural changes that were under way in aesthetics. In face of the rationalization of cultural life, repressed drives bubble in a Freudian manner to the surface in the free figurations of grotesqueries. As opposed to Derrida's Deconstructivism, it is here that the basis of the negativity-aesthetics of Eisenman's architectural praxis

loom into view. In Modernity aesthetic praxis is specifically not a subversion of rationalism but an ecstatic transgression. Its aim is not destruction but cognition. And it is here, in the shape of the grotesque, that Eisenman's epistemological approach culminates in the aesthetic duality of a critique of reason and epistemology.

On the fringes of rationalism, as it were at the tipping point into the grotesque, it may be said that, for Eisenman, his own radically liberating critique of reason is only possible through his logical pursuit of reason. And this is at the heart of the affinity of Eisenman's thinking with Adorno's aesthetic theory. For, in Adorno's view "modern art is questionable not when it goes too far . . . but when it does not go far enough."<sup>13</sup> Aesthetic praxis in modern art is only ever productive when it goes to extremes, not when it merely communicates. "L'eccesso è sempre portatore di conoscenze"<sup>14</sup> —Excess is the vehicle of cognition: with this insight Manfredo Tafuri summed up the epistemologically critical components in Eisenman's apocalyptic-labyrinthine design processes.

**The Uncanny and the Exalted** Surely no other contemporary architect has taken a more radical approach to the myth. For what does the elimination of the author mean if not a reversal of the classical creator, the demiurge, who—as the archetypal image of an architect—deploys his almost superhuman will and strength to form the world from out of primal chaos by separating reason, ethics, and aesthetics from his Dionysian drives and impulses? But Eisenman's performativity, as a negative myth, culminates in the reverse procedure. And this leads to an architecture that, as a concrete, clearly identifiable object, enters into realms of the labyrinthine and grotesque. And this makes it possible to define the aspect that is crucial to Eisenman's critical architectural praxis. It consists in the fact that he not only radicalizes the cognitive

processes inherited from Modernism by taking them to extremes but, in his pursuit of excess, he pushes the rationalism that is inherent in Modernism beyond its own limits and, at the point where it tips into the labyrinthine-grotesque and figurative, drives it back to a point before its own fixed, rational beginnings. Eisenman's rational processes are diabolical, almost apocalyptic, insofar as through them enlightened reason arrives, in a Nietzschean manner, at a "fundamental sense of the uncanny and exalted,"<sup>15</sup> which in turn sees intellectualism switching into a psychological-physiological mode.

In any attempt to locate Eisenman in the architectural history of the twentieth century, it is essential to recognize that, with his diagrammatic, ultimately ecstatic design processes, he did away with the dualism of intellectual and sensory cognition, that legacy of Enlightenment aesthetics that still held sway over Modernism. At the ecstatic tipping point sensory experience is placed after, not before rational processes: it is the result of these processes. Eisenman thus dissolves the dialectics of senses and reason, which Alexander Gottlieb Baumgarten first set out in his *Aesthetica* of 1750. Presenting aesthetics as the "science of improving sensible cognition," Baumgarten sought to put sensory perception on a par with cognitive sciences. Baumgarten described sensory perception as *analogon rationis*. In Heinz Paetzold's view this meant that the "world- and ego-related modes of experience" that are possible through the senses now had a rationalism of their own, which corresponded to the "discursive rationale of 'pure' thinking in concepts."<sup>16</sup>

But Eisenman dismantled the parallelism of senses and reason inherited from Baumgarten. In ornamental, labyrinthine-grotesqueries the Dionysian is no longer pitted against the Apollonian, nor is cognitive comprehension pitted against sensory experience any more, for, by dint of the processes he developed, one thing arises from the last and always relates in a critically-reflective manner to its own origins. Sensory

experience thus no longer comes about without critical reference to the rational processuality that preceded it. With critical-performative reservations, we could say, as Nelson Goodman has put it, that “in aesthetic experience the emotions function cognitively”<sup>17</sup> in that the former have already informed the latter. While there have hitherto been reasons to see art as a counterpart to the technological universe, since Eisenman’s critical performativity there are now good reasons to not separate the two any longer.

With his automated, ecstatic processuality Eisenman has done away with the parallelism of senses and reason that had lingered on since the Enlightenment. As though performing a double negation Eisenman has set out “to reverse through.”<sup>18</sup> Here on the margins of reason and in an excess of rationality architecture becomes a “vehicle for critical awareness.” All at once Eisenman’s critique of reason turns into a praxis of epistemology.

Berlin, 9 April 2014

Jörg H. Gleiter

---

Translated from the German by Fiona Elliott

- <sup>1</sup> Jacques Derrida, “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books,” in *A+U*, 1988–2.
- <sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trans. Duncan Large (Oxford 2009), 7.
- <sup>3</sup> Letter of 6 January 1889 to Jacob Burckhardt in *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, ed. and trans. Christopher Middleton (Chicago 1969), 347.
- <sup>4</sup> Peter Eisenman, “The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End,” *Perpsecta*, 21 (1984), 154–73.
- <sup>5</sup> Peter Eisenman in an interview in *Vanity Fair*, 1/1991.
- <sup>6</sup> On this, see Roland Barthes, “La Mort de L’Auteur,” in *Essais Critiques IV, Le Bruissement de la Langue* (Paris 1984), 61–67.
- <sup>7</sup> Michel Foucault, “Qu’est-ce que la critique?,” lecture delivered to the Société française de Philosophie in May 1978; “What is Critique?” trans. Lysa Hochroth, in *The Politics of*

---

*Truth*, ed. Sylvère Lotringer (New York 1997).

- <sup>8</sup> On this, see Peter Eisenman, “Transformations, Decompositions, and Critiques: House X,” in *A+U*, 80:01, 25–151.
- <sup>9</sup> Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, trans. Edmund Jephcott (Stanford University Press, 2007), 74.
- <sup>10</sup> Trans. from Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst* (Frankfurt am Main, 1991), 10.
- <sup>11</sup> Michel de Montaigne, *On Friendship*, trans. M. A. Screech (London 2004), 1.
- <sup>12</sup> “una spezie di pittura licenziose e ridicole molto”: Giorgio Vasari, *Le Vite de’ piú eccellenti pittori scultori architetti italiani*, Introduction, chapter 27: “Come si lavorino le grottesche su lo stucco,” trans. by Louisa S. Macle hose, in *Vasari on Technique* (London, 1907), 245.
- <sup>13</sup> Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedeman, trans. Robert Hullot-Kentor (London and New York, 1997), 47.
- <sup>14</sup> Manfredo Tafuri, “Les Bijoux indiscrets,” in *Five architects N.Y.*, ed. Manfredo Tafuri (Naples 1981), 10.
- <sup>15</sup> Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1986), Aphorism 218, p. 178.
- <sup>16</sup> Heinz Paetzold, “Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant,” in *Kritische Theorie des Ornaments*, ed. Gérard Raulet and Burghart Schmidt (Vienna et al., 1993), 30.
- <sup>17</sup> Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis and Cambridge 1976), 248.
- <sup>18</sup> Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1888*, KSA 13, 16[32], 492; Available online in English in *Nietzsche’s Last Notebooks*, trans. by Daniel Fidel Ferrer, p. 169, at [http://books.google.co.uk/books?id=8aANUbCezaEC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=Nietzsche+Fragments+1888&source=bl&ots=SsbVASILQ5&sig=3dS28BFIGZ0feVFoT8XurOMbfoU&hl=en&sa=X&ei=2KwpU4v2Co6jhgf\\_54G4Bw&ved=0CFUQ6AEwBg#v=snippet&q=experimental%20philosophy&f=false](http://books.google.co.uk/books?id=8aANUbCezaEC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=Nietzsche+Fragments+1888&source=bl&ots=SsbVASILQ5&sig=3dS28BFIGZ0feVFoT8XurOMbfoU&hl=en&sa=X&ei=2KwpU4v2Co6jhgf_54G4Bw&ved=0CFUQ6AEwBg#v=snippet&q=experimental%20philosophy&f=false)