

VISÕES QUE SE DESDOBRAM*

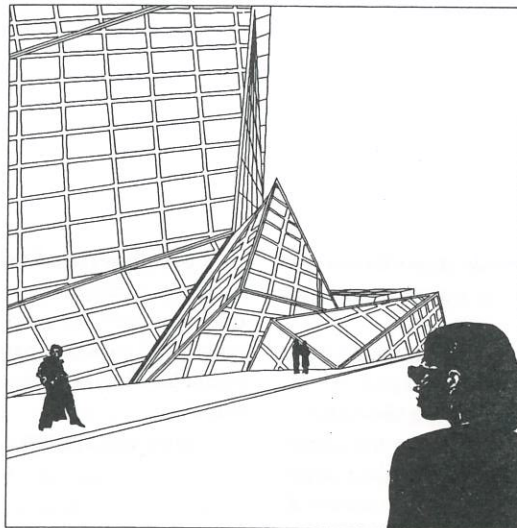
A Arquitetura na Época da Mídia Eletrônica

À percepção espacial historicamente condicionada pela visão, pela perspectiva renascentista, pela grelha tridimensional cartesiana e pela hierarquia entre interior e exterior, opõe-se enquanto possibilidade virtual um espaço arquitetônico de outra ordem

Peter Eisenman

Nos últimos cinquenta anos, desde a Segunda Guerra Mundial, vem ocorrendo uma substituição de paradigma que deveria ter afetado profundamente a arquitetura: trata-se da substituição do paradigma mecânico pelo eletrônico. Podemos entender esta mudança simplesmente comparando o impacto no papel do sujeito humano causado pelos modos fundamentais de reprodução tais como a fotografia e o fax; a fotografia no interior do paradigma mecânico e o fax no interior do paradigma eletrônico.

Na reprodução fotográfica o sujeito ainda mantém com o objeto uma interação controlada. Uma fotografia pode ser revelada com mais ou menos contraste, textura ou definição. Pode-se dizer que a fotografia permanece sob o controle da visão humana. O sujeito humano retém desse modo sua função enquanto intérprete, uma função discursiva. Com o fax, o sujeito não é mais chamado a interpretar, uma vez que a reprodução ocorre sem qualquer ajuste ou controle. O fax também é um desafio ao conceito de originalidade. Enquanto na fotografia a reprodução original ainda retém um valor de privilégio, na transmissão fac-similar o original continua intacto, embora sem qualquer valor distintivo, pois não será enviado. A desvalorização mútua, tanto do original como da cópia, não é a única transformação provocada pelo paradigma eletrônico. A natureza total daquilo que viemos a conhecer como a realidade fenomênica foi posta em questão pela



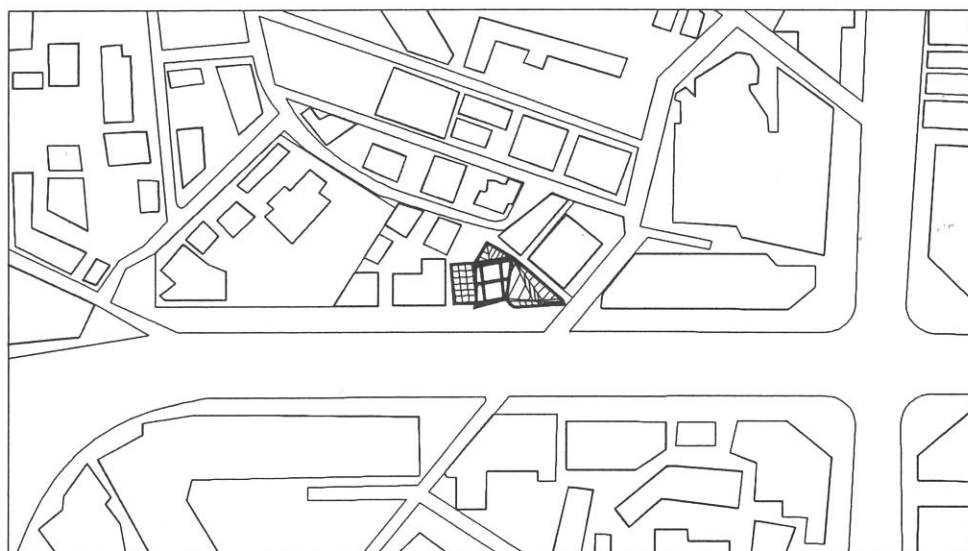
invasão da mídia na vida cotidiana. A realidade sempre exige de nós uma visão interpretativa.

De que modo estes acontecimentos afetaram a arquitetura? Uma vez que a arquitetura armazenou tanto fatos como valores, podemos supor que tenha sido bastante alterada. Mas não é bem assim, uma vez que a arquitetura parece não ter mudado muito. Isso por si só já justifica nossas indagações, pois a arquitetura tem sido tradicionalmente um baluarte do que consideramos ser o real. Metáforas tais como casa e lar, tijolos e argamassa, alicerce e abrigo atestam o papel da arquitetura na definição da-

quilo que consideramos como real. Evidentemente, uma mudança nos conceitos cotidianos de realidade deverá produzir algum efeito na arquitetura. Isto não ocorreu porque o paradigma mecânico era o *sine qua non* da arquitetura: esta foi a manifestação visível da superação de forças naturais, tais como gravidade e temperatura, por meios mecânicos. A arquitetura não apenas superou a gravidade: ela foi também o monumento dessa superação. Ela interpretou os valores sociais presentes nesta visão.

O paradigma eletrônico coloca um desafio poderoso para a arquitetura uma vez que define a realidade em termos de mídia e simulação, valorizando a aparência sobre existência, o que "pode ser visto" sobre o "que é". Não mais aquilo que é visto tal como já conhecíamos, mas antes um olhar que não pode mais interpretar. A mídia introduz ambigüi-

* Este texto foi originalmente publicado na revista Domus n° 734, de janeiro/1992, em versão bilingüe (italiano e inglês). O título da versão em italiano é "Oltre lo Sguardo — L'Architettura nell'Epoca dei Media Elettronici". Sua publicação na revista Ócolum foi autorizada pelo autor.



Alteka Tower, Harajuku/Tokyo. Implantação Geral

dades fundamentais em como e o que vemos. A arquitetura resistiu a esta questão porque, desde a importação e absorção da perspectiva pelo espaço arquitetural no século XV, ela vem sendo dominada pelas mecânicas da visão. A arquitetura assume assim o olhar como algo preeminente e de certo modo natural a seus próprios métodos, e não algo a ser problematizado. É precisamente este conceito tradicional de olhar que o paradigma eletrônico coloca em questão.

O olhar é tradicionalmente entendido em termos de visão. Quando uso o termo *visão*, me refiro àquela característica particular do olhar que liga “ver” e “pensar”, o olho à mente. Em arquitetura, a visão remete a uma categoria particular de percepção ligada à visão uniocular perspectivada. Em arquitetura, a visão uniocular do sujeito permite que todas as projeções do espaço sejam resolvidas em uma única superfície planimétrica. Assim, não surpreende que a perspectiva, com sua habilidade em definir e reproduzir a percepção da profundidade em uma superfície bidimensional, tenha encontrado na arquitetura um meio carente e adequado. Não é surpreendente que a arquitetura desde cedo começasse a se conformar à visão uniocular racionalista —transformando-a em seu próprio *corpus*. Qualquer que fosse o estilo, o espaço era constituído como um constructo inteligível, organizado em torno de elementos espaciais tais como eixos, pontos, simetrias etc. A perspectiva é ainda mais virulenta na arquitetura do que na pintura devido às demandas imperiosas do olho e do corpo ao se orientarem no espaço arquitetural através de uma ordenação racional perspectivada. Não foi por acaso que a invenção de Brunelleschi, a perspectiva de *um ponto de fuga*, correspondeu a uma época onde o paradigma teológico e teocêntrico foi substituído por uma visão de mundo antropomórfica e antropocêntrica. No rastro desta mudança, a perspectiva passou a ser o meio através do qual a visão antropocêntrica se cristalizou na arquitetura.

Contudo, o sistema de projeção de Brunelleschi era mais profundo em sua eficácia do que toda a mudança estilística subsequente, pois ratificou a visão como o discurso domi-

nante na arquitetura, desde o século XVI até hoje. Deste modo, não obstante as repetidas mudanças de estilo desde a Renascença até o Pós-Modernismo, e apesar de tantas tentativas no sentido contrário, o sujeito humano que “vê” —uniocular e antropocêntrico— ainda é o termo discursivo primordial da arquitetura.

A tradição da projeção planimétrica na arquitetura persistiu incontestada porque permitiu a projeção e, portanto, a compreensão do espaço tridimensional em duas dimensões. Em outras disciplinas —talvez a partir de Leibniz e certamente a partir de Sartre— houve uma tentativa consistente de se demonstrar as qualidades problemáticas inerentes à visão, mas em arquitetura o constructo olhar/mente tem persistido como o discurso dominante.

Em um ensaio intitulado *Scopic Regimes of Modernity*, Martin Jay assinala que “a experiência visual barroca tem uma forte qualidade tátil ou palpável que a impede de se reduzir ao ponto de vista central e absoluto da perspectiva cartesiana rival”. Norman Bryson em seu artigo, *The Gaze in the Expanded Field*, introduz a idéia da contemplação (*le regard*) como olhar retrospectivo. Ele discute a contemplação na acepção do *intruso* de Sartre em *O Ser e o Nada*, ou na do conceito *escuridão* de Lacan, que atravessa o espaço do olhar. Lacan também introduz a idéia de um espaço retrospectivo, que ele compara a uma perturbação no campo visível da razão.

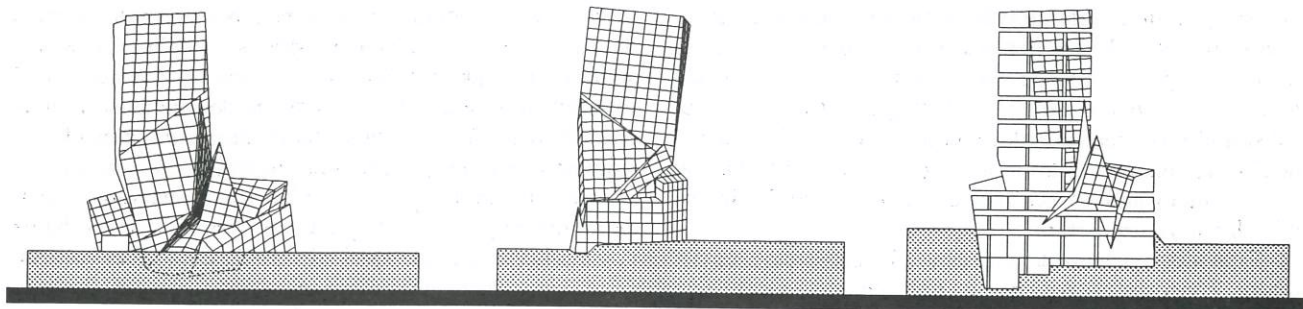
De tempos em tempos a arquitetura tenta superar esta visão racionalizadora. Se tomarmos, por exemplo, a igreja de San Vitale em Ravenna, podemos explicar a coluna solitária que quase bloqueia a entrada ou a volta ogival incompleta da abóbada como sinais de mudança de uma arquitetura pagã para uma cristã. Piranesi conseguiu efeitos similares com suas projeções arquitetônicas. Piranesi frustrou o sujeito uniocular ao criar visões perspectivadas partir de múltiplos pontos de fuga, de tal maneira que não havia como relacionar o que se via dentro de uma visão unitária. De modo semelhante, o Cubismo tentou desviar a relação entre o sujeito uniocular e o objeto. O sujeito não poderia

mais colocar a pintura dentro de uma estrutura significativa usando a perspectiva. O cubismo explorou uma situação de perspectiva não-uniocular: planificou os objetos pelas bordas, revirou os objetos, abalou a estabilidade planimétrica do quadro. A arquitetura tentou efetuar deslocamentos semelhantes com o Construtivismo e com sua própria — ainda que normalizadora — versão do cubismo: o Estilo Internacional. Mas tal trabalho apenas *parecia* cubista e moderno. O sujeito continuava preso a uma profunda estabilidade antropocêntrica, confortável e bem ereto sobre uma superfície horizontal plana. Não havia qualquer mudança na relação entre sujeito e objeto. Embora diferente, o objeto olhado não se livrou do observador. Mesmo que os edifícios fossem às vezes conceituados por projeção isométrica ou axonométrica e não por perspectiva, não se operava qualquer desvio substancial do objeto. Ainda assim, a escultura modernista efetuou em muitos casos este deslocamento do objeto. Tais deslocamentos foram fundamentais para o minimalismo, para a obra inicial de Robert Morris, Michael Heizer e Robert Smithson. Este projeto histórico, contudo, nunca foi assumido pela arquitetura. A questão então se coloca: por que a arquitetura resiste a progressos que ocorrem em outras disciplinas? Além disso, por que o tema da visão nunca foi devidamente problematizado pela arquitetura?

Pode-se dizer que a arquitetura nunca refletiu adequadamente sobre o problema da visão porque persistiu no conceito de sujeito e nas quatro paredes. Diferente de qualquer outra disciplina, a arquitetura materializou a visão. A hierarquia inerente a qualquer espaço arquitetônico colocase como uma estrutura para a imaginação. Talvez a idéia de interioridade como uma hierarquia entre “dentro” e “fora” faça com que a arquitetura se auto-conceitue pela visão de modo tão confortável e conservador. A interioridade da arquitetura, mais do que qualquer outro discurso, definiu uma hierarquia da visão articulada pelo interior e pelo exterior. O fato de que realmente estamos tanto dentro como fora em arquitetura, o que é diferente na música ou na pintura, exige que a visão se conceitue desta forma. Enquanto a arquitetura se recusa a colocar-se o problema da visão, continuará fechada na visão clássica ou renascentista de seu discurso. Agora, o que significaria para a arquitetura o enfrentamento do problema da visão? Esta pode ser definida essencialmente como um modo de se organizar o espaço e

os elementos no espaço. É um modo de olhar *para*, e define a relação entre um sujeito e um objeto. A arquitetura tradicional é estruturada de modo que qualquer posição ocupada pelo sujeito fornece os meios para a compreensão desta posição em relação a uma tipologia espacial particular, como uma rotunda, uma cruz transepta, um eixo, uma entrada. Qualquer conjunto destas condições tipológicas dispõe a arquitetura como uma tela que pode ser vista.

A idéia de um “olhar retrospectivo” implica um deslocamento do sujeito antropocêntrico. A retrospectiva não exige que o objeto se torne um sujeito, o que seria uma antropomorfização do objeto. A retrospectiva diz respeito à possibilidade de se separar o objeto da racionalização do espaço. Em outras palavras, trata-se de permitir ao sujeito ter uma visão do espaço não submetida ao constructo classicizante, normalizador ou tradicional da visão; um outro espaço, onde de fato o espaço “retorna” para o sujeito. Um primeiro passo possível na conceituação deste “outro” espaço seria separando aquilo que se vê daquilo que se conhece: através da imaginação. Um segundo passo seria a inscrição do espaço de modo a conceder ao sujeito a possibilidade de um olhar retrospectivo. Podemos afirmar que a arquitetura inteira já está inscrita. Janelas, portas, vigas e colunas são um tipo de inscrição. Tornam a arquitetura conhecida, reforçam a visão. Uma vez que não há espaço não inscrito, que não olhamos uma janela sem associá-la à idéia de janela, este tipo de inscrição parece não apenas natural como também necessário à arquitetura. Para atingirmos um olhar retrospectivo, é preciso repensar a idéia de inscrição. No Barroco e no Rococó as inscrições estavam na decoração do estuque, e começaram a obscurecer a forma tradicional de inscrição funcional. Este tipo de inscrição “decorativa” foi tido como excessivo quando não definido por sua função. A arquitetura tende a resistir a essa forma de excesso como nenhuma outra arte, exatamente devido ao poder e à natureza penetrante da inscrição funcional. A coluna irregular de San Vitale inscreve o espaço de uma maneira que, na sua época, parecia exótica ao olhar. Isto também vale para as colunas da escada do Wexner Center. Todavia, a maioria destas inscrições são o resultado de um desenho intencional, a determinação de uma expressão criativa subjetiva que apenas restabelece a visão pré-existente. O deslocamento da visão exige uma inscrição que seja o resultado de um discurso externo não demasiadamente de-



terminado nem pela expressão do desenho nem por sua função. Mas como tal inscrição de um discurso exterior pode ser traduzida no interior do espaço?

Suponhamos por um momento que a arquitetura possa ser concebida como tira de alguma História em Quadrinhos de Moebius, com uma continuidade ininterrupta entre interior e exterior. O que isto significaria para a visão? Gilles Deleuze propôs exatamente essa possibilidade de continuidade com a idéia da dobra. Para Deleuze, os espaços dobrados articulam uma nova relação entre horizontal e vertical, figura e fundo, dentro e fora —conceitos articulados pela visão tradicional. Ao contrário do espaço da visão clássica, a idéia da espaço dobrado impede o enquadramento em prol de uma modulação temporal. A dobra não privilegia mais a projeção planimétrica, mas uma curvatura variável. A idéia de dobra em Deleuze é mais radical que a de um origami, porque não contém qualquer tipo de seqüência linear e narrativa; no lugar desta, nos termos da visão tradicional, contém a qualidade do ainda não-visto. A dobra altera o espaço tradicional da visão. Este pode ser considerado efetivo: funciona, abriga, é significativo; enquadra, é estético. A dobra também é uma mudança de um espaço efetivo para um afetivo. A dobra não é um outro expressionismo subjetivo, uma promiscuidade; ao contrário, esclarece no espaço seu próprio funcionamento e sua própria significação —o que pode ser definido como condição excessiva ou afeto. A dobradura é um tipo de espaço afetivo que diz respeito àqueles aspectos que não são associados ao efetivo, que são mais do que razão, significado e função. Para mudarmos a relação da projeção perspectivada para o espaço tridimensional é necessário que mudemos a relação entre o desenho projetual e o espaço real. O que quer dizer que ninguém mais estaria apto a desenhar com algum nível de significação o espaço que está sendo projetado. Por exemplo, não é mais possível desenhar uma linha que estabeleça alguma relação de escala com outra linha no espaço; isto tem algo a ver com a razão, com a ligação da mente com o olho. A deflexão desta linha no espaço significa que não mais existe uma correspondência em escala 1:1.

Meus projetos dobrados são um primeiro passo. Neles, o sujeito entende que —ele ou ela— não pode mais conceituar a experiência do mesmo modo que —ele ou ela—fazia na grelha espacial. Os projetos tentam provar este deslocamento do objeto do espaço efetivo: uma idéia de tempo presente. Uma vez que o ambiente se torna afetivo, inscrito com outra lógica ou com uma lógica original, onde não mais é traduzível em imaginação, então a razão se desvincula da visão. Enquanto ainda entendermos o espaço em termos de sua função, estrutura e estética —estando ainda no interior de “quatro paredes”— de algum modo a razão se afastará da condição afetiva do próprio ambiente. O que começa a produzir um ambiente que “olha para trás” —quer dizer, o ambiente parece ter uma ordem que podemos perceber mesmo quando ele não parece significar nada. Ele não busca ser entendido nos modos tradicionais da arquitetura ainda que possua algum sentido de “aura”, uma lógica primeva que é o sentido de algo externo à nossa visão. Ainda que este não seja outra expressão subjetiva. A dobradura é apenas uma dentre talvez muitas estratégias para se deslocar a visão —deslocar a hierarquia entre interior e exterior que se apropria da visão.

O projeto da *Alteka Tower* começa simultaneamente com um desenho em forma de “L” em planta e corte. Nele, a mudança da relação de uma projeção perspectivada para o espaço tridimensional altera a relação entre projeto desenhado e espaço real. Neste sentido, os desenhos teriam pouca relação com o espaço que está sendo projetado. Por exemplo, não é mais possível desenhar uma linha que estabeleça alguma relação de escala com outra linha no espaço do projeto, ou seja, o desenho não tem mais nada a ver com razão, com a ligação do olho à mente. As linhas desenhadas são dobradas com alguma lógica primordial, como se fossem partes de uma dobra da teoria da catástrofe de René Thom. Estas plantas e cortes dobrados criam um objeto que interpenetra-se do chão ao teto. Quando o ambiente é inscrito ou dobrado desta forma o indivíduo não mantém mais a função discursiva; não se requer mais dele que entenda ou interprete o espaço. Questões como “o que significa o espaço” não são mais relevantes. O ambiente não é apenas afastado da visão: também apresenta-se uma visão particular, uma visão individual que olha retrospectivamente. A inscrição não diz mais respeito à estética ou ao significado, mas a algo de outra ordem. Só é necessário que se perceba o fato de que esta outra ordem existe; a própria percepção desloca o sujeito cognoscente.

A dobra representa uma alternativa à grelha espacial da ordem cartesiana. Ela produz um deslocamento da distinção dialética entre figura e fundo; neste processo, ela anima o que Gilles Deleuze chamou de espaço contínuo-ilimitado. O espaço contínuo-ilimitado representa a possibilidade de superação ou de suplantação da grelha. A grelha permanece no espaço a as quatro paredes vão sempre existir, mas de fato eles estão superados pela dobra do espaço. Não há mais uma vista planimétrica que é então deslocada para fornecer um corte no espaço. O ato de desenhar não tem mais qualquer relação de escala de valor com o ambiente tridimensional. Quando o desenho bidimensional é deslocado da realidade tridimensional, inicia-se o deslocamento da visão inscrita por esta lógica. O indivíduo ereto não possui mais uma grelha de referência.

Alteka não é meramente uma arquitetura de superfície ou uma dobra de superfície. Ao contrário, a dobra cria um espaço afetivo, uma dimensão espacial que desloca a função discursiva do sujeito humano e desse modo a visão e, no mesmo momento, cria a condição de tempo de um evento no qual existe a possibilidade do ambiente se voltar para o sujeito, a possibilidade da **contemplação**.

A contemplação, de acordo com Maurice Blanchot, é aquela possibilidade de ver o que permanece oculto para a visão. A contemplação abre a possibilidade de vermos o que Blanchot chama a luz adormecida na escuridão. Não é a luz da dialética claro/escuro, mas é a luz de uma alteridade, que se esconde da presença. É a capacidade de ver esta alteridade que é reprimida pela visão. Ao olhar retrospectivamente, a contemplação expõe a arquitetura à outra luz, que não podia ser vista antes.

A arquitetura vai continuar parando de pé, lidando com a gravidade, tendo “quatro paredes”. Mas estas quatro paredes não mais precisam expressar o paradigma mecânico. Ao contrário, elas poderiam lidar com a possibilidade destes outros discursos, outros sentidos afetivos do som, do toque e daquela luz escondida no interior da escuridão.

VISIONS' UNFOLDING: ARCHITECTURE IN THE AGE OF ELECTRONIC MEDIA

Peter Eisenman

During the fifty years since the Second World War, a paradigm shift has taken place that should have profoundly affected architecture: this was the shift from the mechanical paradigm to the electronic one. This change can be simply understood by comparing the impact of the role of the human subject on such primary modes of reproduction as the photograph and the fax; the photograph within the mechanical paradigm, the fax within the electronic one.

In photographic reproduction the subject still maintains a controlled interaction with the object. A photograph can be developed with more or less contrast, texture or clarity. The photograph can be said to remain in the control of human vision. The human subject thus retains its function as interpreter, as discursive function. With the fax, the subject is no longer called upon to interpret, for reproduction takes place without any control or adjustment. The fax also challenges the concept of originality. While in a photograph the original reproduction still retains a privileged value, in facsimile transmission the original remains intact but with no differentiating value since it is no longer sent. The mutual devaluation of both original and copy is not the only transformation affected by the electronic paradigm. The entire nature of what we have come to know as the reality of our world has been called into question by the invasion of media into everyday life. For reality always demanded that our vision be interpretive.

How have these developments affected architecture? Since architecture has traditionally housed value as well as fact one would imagine that architecture would have been greatly transformed. But this is not the case, for architecture

seems little changed at all. This in itself ought to warrant investigation, since architecture has traditionally been a bastion of what is considered to be the real. Metaphors such as house and home; bricks and mortar; foundations and shelter, attest to architecture's role in defining what we consider to be real. Clearly, a change in the everyday concepts of reality should have had some effect on architecture. It did not because the mechanical paradigm was the *sine qua non* of architecture; architecture was the visible manifestation of the overcoming of natural forces such as gravity and weather by mechanical means. Architecture not only overcame gravity, it was also the monument to that overcoming; it interpreted the value society placed on its vision.

The electronic paradigm directs a powerful challenge to architecture because it defines reality in terms of media and simulation, it values appearance over existence, what can be seen over what is. Not the seen as we formerly knew it, but rather a seeing that can no longer interpret. Media introduce fundamental ambiguities into how and what we see. Architecture has resisted this question because, since the importation and absorption of perspective by architectural space in the 15th century, architecture has been dominated by the mechanics of vision. Thus architecture assumes sight to be preeminent and also in some way natural to its own processes, not a thing to be questioned. It is precisely this traditional concept of sight that the electronic paradigm questions.

Sight is traditionally understood in terms of vision. When I use the term *vision* I mean that particular characteristic of sight which attaches seeing to thinking, the eye to the mind. In architecture, vision refers to a particular category of perception linked to monocular perspectival vision. The monocular vision of the subject in architecture allows for all projections of space to be resolved on a single planimetric surface. It is therefore not surprising that perspective, with its ability to define and reproduce the perception of depth on a two dimensional surface, should find architecture a waiting and wanting vehicle. Nor is it surprising that architecture soon began to conform itself to this monocular, rationalizing vision—in its own body. Whatever

“A dobra representa uma alternativa à grelha espacial da ordem cartesiana. Ela produz um deslocamento da distinção dialética entre figura e fundo; neste processo, ela anima o que Gilles Deleuze chamou de espaço contínuo-ilimitado.”

“The fold presents the possibility of an alternative to the gridded space of the Cartesian order. The fold produces a dislocation of the dialectical distinction between figure and ground; in the process it animates what Gilles Deleuze calls a smooth space.”

“A dobra altera o espaço tradicional da visão. Este pode ser considerado efetivo: funciona, abriga, é significativo; enquadra, é estético. A dobra também é uma mudança de um espaço efetivo para um afetivo.”

“Folding changes the traditional space of vision. That is, it can be considered to be *effective*; it functions, it shelters, it is meaningful, it frames, it is aesthetic. Folding also constitutes a move from *effective* to *affective* space.”

the style, space was constituted as an understandable construct, organized around spatial elements such as axes, places, symmetries, etc. Perspective is even more virulent in architecture than in painting because of the imperious demands of the eye and the body to orient itself in architectural space through processes of rational perspectival ordering. It was thus not without cause that Brunelleschi's invention of *one-point* perspective should correspond to a time when there was a paradigm shift from the theological and theocentric to the anthropomorphic and anthropocentric views of the world. Perspective became the vehicle by which anthropocentric vision crystallized itself in the architecture that followed this shift.

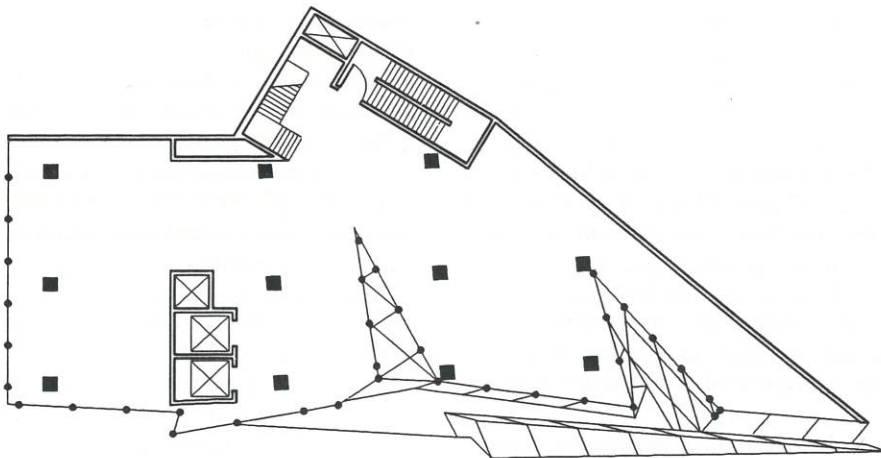
Brunelleschi's projection system, however, was deeper in its effect than all subsequent stylistic change because it confirmed vision as the dominant discourse in architecture from the 16th century to the present. Thus, despite repeated changes in style from the Renaissance through Post Modernism and despite many attempts to the contrary, the seeing human subject—monocular and anthropocentric—remains the primary discursive term of architecture.

The tradition of planimetric projection in architecture persisted unchallenged because it allowed the projection and hence, the understanding of a three-dimensional space in two dimensions. In other disciplines—perhaps since Leibniz and certainly since Sartre—there has been a consistent attempt to demonstrate the problematic qualities inherent in vision, but in architecture the sight/mind construct has persisted as the dominant discourse.

In an essay entitled *Scopic Regimes of Modernity* Martin Jay notes that, "...Baroque visual experience has a strongly tactile or haptic quality, which prevents it from turning into the absolute ocular centrism of its Cartesian perspectival rival". Norman Bryson in his article, *The gaze in the expanded field* introduces the idea of the gaze (*le regard*) as the looking back of the other. He discusses the gaze in terms of Sartre's intruder in *Being and Nothingness* or in terms of Lacan's concept of a darkness that cuts across the space of sight. Lacan also introduces the idea of a space looking back which he likens to a disturbance of the visual field of reason.

From time to time architecture has attempted to overcome its rationalizing vision. If one takes for example the church of San Vitale in Ravenna one can explain the solitary column almost blocking the entry or the incomplete groin vaulting as an attempt to signal a change from a Pagan to a Christian architecture. Piranesi created similar effects with his architectural projections. Piranesi diffracted the monocular subject by creating perspectival visions with multiple vanishing points so that there was no way of correlating what was seen into a unified whole. Equally, Cubism attempted to deflect the relationship between a monocular subject and the object. The subject could no longer put the painting into some meaningful structure through the use of perspective. Cubism used a non-monocular perspectival condition: it flattened objects to the edges, it upturned objects, it undermined the stability of the picture plane. Architecture attempted similar dislocations through Constructivism and its own, albeit normalizing, version of Cubism—the International Style. But this work only *looked* cubistic and modern, the subject remained rooted in a profound anthropocentric stability, comfortably, upright and in place on a flat, tabular ground. There was no shift in the relationship between the subject and the object. While the object looked different it failed to displace the viewing subject. Though the buildings were sometimes conceptualized, by axonometric or isometric projection rather than by perspective, no consistent deflection of the subject was carried out. Yet modernist sculpture did in many cases effectuate such a displacement of the subject. These dislocations were fundamental to minimalism: the early work of Robert Morris, Michael Heizer and Robert Smithson. This historical project, however, was never taken up in architecture. The question now begs to be asked: Why did architecture resist developments that were taking place in other disciplines? And further, why has the issue of vision never been properly problematized in architecture?

It might be said that architecture never adequately thought the problem of vision because it remained within the concept of the subject and the four walls. Architecture, unlike any other discipline, concretized vision. The hierar-



chy inherent in all architectural space begins as a structure for the mind's eye. It is perhaps the idea of interiority as a hierarchy between inside and outside that causes architecture to conceptualize itself ever more comfortably and conservatively in vision. The interiority of architecture more than any other discourse defined a hierarchy of vision articulated by inside and outside. The fact that one is actually both inside and outside at architecture, unlike painting or music, required vision to conceptualize itself in this way. As long as architecture refuses to take up the problem of vision, it will remain within a Renaissance or Classical view of its discourse. Now what would it mean for architecture to take up the problem of vision? Vision can be defined as essentially a way of organizing space and elements in space. It is a way of looking *at*, and defines a relationship between a subject and an object. Traditional architecture is structured so that any position occupied by a subject provides the means for understanding that position in relation to a particular spatial typology, such as a rotunda, a transept crossing, an axis, an entry. Any number of these typological conditions deploy architecture as a screen for looking-at.

The idea of a "looking-back" begins to displace the anthropocentric subject. Looking back does not require the object to become a subject, that is to anthropomorphize the object. Looking back concerns the possibility of detaching the subject from the rationalization of space. In other words to allow the subject to have a vision of space that no longer can be put together in the normalizing, classicizing or traditional construct of vision; an other space, where in fact the space "looks back" at the subject. A possible first step in conceptualizing this "other" space, would be to detach what one sees from what one knows—the eye from the mind. A second step would be inscribe in such a way as to endow it with the possibility of looking back at the subject. All architecture can be said to be already inscribed. Windows, doors, beams and columns are a kind of inscription. These make architecture known, they reinforce vision. Since no space is un-inscribed, we do not see a window without relating it to an idea of window, this kind of inscription seems not only natural but also necessary to architecture. In order to have a looking back, it is necessary to rethink the idea of inscription. In the Baroque and Rococo such an inscription was in the plaster decoration that began to obscure the traditional form of functional inscription. This kind of "decorative" inscription was thought too excessive when undefined by function. Architecture tends to resist this form of excess in a way which is unique to the other arts, precisely because of the power and pervasive nature of functional inscription. The anomalous column at San Vitale inscribes space in a way that was at the time foreign to the eye. This is also true of the columns in the staircase at the Wexner Center. However most of such inscriptions are the result of design intention, the will of an authorial subjective expression which then only reconstitutes vision as before. To dislocate vision might require an inscription which is the result of an outside text which is neither overly determined by design expression or function. But how could such an inscription of an outside text translate into space?

Suppose for a moment that architecture could be conceptualized as Moebius strip, with an unbroken continuity between interior and exterior. What would this mean for

vision? Gilles Deleuze has proposed just such a possible continuity with his idea of the fold. For Deleuze, folded space articulates a new relationship between vertical and horizontal, figure and ground, inside and out—all structures articulated by traditional vision. Unlike space of classical vision, the idea of folded space denies framing in favor of a temporal modulation. The fold no longer privileges planimetric projection; instead there is a variable curvature. Deleuze's idea of folding is more radical than origami, because it contains no narrative, linear sequence; rather, in terms of traditional vision, it contains a quality of the unseen. Folding changes the traditional space of vision. That is, it can be considered to be *effective*; it functions, it shelters, it is meaningful, it frames, it is aesthetic. Folding also constitutes a move from *effective* to *affective* space. Folding is not another subject expressionism, a promiscuity, but rather unfolds in space alongside of its functioning and its meaning in space—it has what might be called an excessive condition or *affect*. Folding is a type of *affective* space which concerns those aspects that are not associated with the *effective*, that are more than reason, meaning and function. In order to change the relationship of perspectival projection to three-dimensional space it is necessary to change the relationship between project drawing and real space. This would mean that one would no longer be able to draw with any level of meaningfulness the space that is being projected. For example, when it is no longer possible to draw a line that stands for some scale relationship to another line in space, it has nothing to do with reason, of the connection of the mind to the eye. The deflection from that line in space means that there no longer exists a one-to-one scale correspondence.

My folded projects are a primitive beginning. In them the subject understands that he or she can no longer conceptualize experience in the space in the same way that he or she did in the gridded space. They attempt to provide this dislocation of the subject from effective space; an idea of presentness. Once the environment becomes affective, inscribed with another logic or an *ur*-logic, one which is no longer translatable into the vision of the mind, then reason becomes detaches from vision. While we can still understand space in terms of its function, structure and aesthetic—we are still within the "four walls"—somehow reason becomes detached from the affective condition of the environment itself. This begins to produce an environment that "looks back"—that is, the environment seems to have an order that we can perceive even though it does not seem to mean anything. It does not seek to be understood in the traditional way of architecture yet it possesses some sense of "aura", an *ur*logic which is the sense of something outside of our vision. Yet one that is not another subjective expression. Folding is only one of perhaps many strategies for dislocating vision—dislocating the hierarchy of interior and exterior that preempts vision.

The Altek Tower project begins simultaneously with an "el" shape drawn in both plan and section. Here, a change in the relationship of perspectival projection to three-dimensional space changes the relationship between project drawing and real space. In this sense, these drawings would have little relationship to the space that is being projected. For example it is no longer possible to draw a line that stands for some scale relationship to another line in the space of the

project, thus the drawn lines no longer have anything to do with reason, the connection of the mind to the eye. The drawn lines are folded with some ur-logic according to sections of a fold in René Thom's catastrophe theory. These folded plans and sections in turn create an object, which is cut into from the ground floor to the top? When the environment is inscribed or folded in such a way the individual no longer remains the discursive function; the individual is no longer required to understand or interpret space. Questions such as what the space means are no longer relevant. It is not just that the environment is detached from vision, but that it also presents its own vision, a vision that looks back at the individual. The inscription is no longer concerned with aesthetics or with meaning but with some other order. It is only necessary to perceive the fact that this other order exists; this perception alone dislocates the knowing subject.

The fold presents the possibility of an alternative to the gridded space of the Cartesian order. The fold produces a dislocation of the dialectical distinction between figure and ground; in the process it animates what Gilles Deleuze calls a smooth space. Smooth space presents the possibility of overcoming or exceeding the grid. The grid remains in place and the four walls will always exist but they are in fact overtaken by the folding of space. Here there is no longer one planimetric view which is then extruded to provide a sectional space. Instead it is no longer possible to relate a vision of space in a two dimensional drawing to the tree-dimensional reality of a folded space. Drawing no longer has

any scale value relationship to the tree-dimensional environment. This dislocation of the two dimensional drawing from the tree-dimensional reality also begins to dislocate vision, inscribed by this ur-logic. There are no longer grid datum planes for the upright individual.

Alteka is not merely a surface architecture or a surface folding. Rather, the folds create an affective space, a dimension in the space that dislocates the discursive function of the human subject and thus vision, and at the same moment, creates a condition of time, of an event in which there is the possibility of the environment looking back at the subject, the possibility of the *gaze*.

The gaze according to Maurice Blanchot is that possibility of seeing which remains covered up by vision. The gaze opens the possibility of seeing what Blanchot calls the light lying within darkness. It is not the light of the dialectic of light/dark, but it is the light of an otherness, which lies hidden within presence. It is the capacity to see this otherness which is repressed by vision. The looking back, the gaze, exposes architecture to another light, one which could not have been seen before.

Architecture will continue to stand up, to deal with gravity, to have "four walls". But these four walls no longer need to be expressive of the mechanical paradigm. Rather they could deal with the possibility of these other discourses, the other affective senses of sound, touch and of that light lying within the darkness.

Peter Eisenman é arquiteto e professor universitário. Em 1980, após anos de ensino, textos e de um trabalho teórico de grande reconhecimento, decidiu concentrar sua prática profissional exclusivamente na construção. Elaborou uma ampla gama de projetos prototípicos, incluindo habitação em grande escala e projetos de desenho urbano, instalações inovadoras para instituições educacionais, assim como uma sucessão de inventivas casas particulares. Seu Wexner Center for the Visual Arts, na Universidade de Ohio em Columbus, concluído em 1989, foi aclamado internacionalmente. Seu projeto de moradia popular ao longo do posto de fronteira e do muro de Berlim foi homenageado pelo governo da Alemanha Ocidental com uma reprodução em selo comemorativo do 750º aniversário da cidade de Berlim. O edifício do centro de atividades da Koizumi Sangyo Corporation em Tóquio, Japão, concluído em 1990, recebeu em 1991 o National Honor Award do instituto dos Arquitetos Americanos. Atualmente está sendo construído um projeto de 65 milhões de dólares, o Centro de Convenções de Columbus, Ohio, trabalho vencedor de um concurso nacional, e a sede da Nunotani Company em Tóquio, Japão. Peter Eisenman está concluindo o projeto executivo para o College of Design, Architecture, Arts and Planning da Universidade de Cincinnati. Atualmente trabalha em um complexo de hotéis e escritórios em Madrid, em um Centro de Artes e Espetáculos de 30 milhões de dólares para a Emory University em Atlanta e no plano diretor para o Rebstock Park em Frankfurt, Alemanha, com o qual venceu uma competição internacional. Este projeto, além de melhorias na infra-estrutura urbana, inclui 465.000 m² de edifícios residenciais e de escritórios. Peter Eisenman ganhou diversos prêmios, incluindo o Guggenheim Fellowship e o Brunner Award da Academia Americana de Artes e Letras. Sua carreira acadêmica inclui aulas nas universidades de Cambridge, Princeton e Yale. Entre 1982 e 1985 ele ocupou a cátedra Arthur Roth de arquitetura na Universidade de Harvard. É o titular da cátedra Louis Sullivan na Universidade de Illinois em Chicago e é o primeiro professor titular da cátedra Irwin S. Chanin na Cooper Union de Nova Iorque. Atualmente é professor de arquitetura na Universidade de Ohio.

PETER EISENMAN is an architect and educator. In 1980, after many years of teaching, writing and producing respected theoretical work, he established his professional practice to focus exclusively on building. He has designed a wide range of prototypical projects including large-scale housing and urban design projects, innovative facilities for educational institutions as well as a series of inventive private houses. His Wexner Center for the Visual Art the Ohio State University in Columbus completed in 1989, was greeted with international acclaim. His project for social housing along Check-point Charlie and the Berlin Wall was honored by the West German Government when featured on a postage stamp commemorating the 750th Anniversary of the City of Berlin. Also, the headquarters building for the Koizumi Sangyo Corporation in Tokyo, Japan, completed in 1990, received a 1991 National Honor Award from the American Institute of Architects. Currently under construction is the \$65 million Convention Center in Columbus, Ohio, the commission for which was won in a national design competition and the headquarters for the Nunotani Company in Tokyo, Japan. Peter Eisenman is completing construction documents for the University of Cincinnati College of Design, Architecture, Art and Planning. At present he is working on a hotel/office complex in Madrid, Spain, a \$30 million Performing Arts Center for Emory University in Atlanta and the master plan for Rebstock Park in Frankfurt, Germany, the firm's winning entry in an international competition. This project, in addition to urban infrastructure improvements, includes 5 million square feet of office and residential space. Peter Eisenman has been the recipient of many awards including a Guggenheim Fellowship and the Brunner Award of the American Academy of Arts and Letters. His academic involvement has included teaching at The University of Cambridge, Princeton university and Yale University. From 1982 to 1985 he was the Arthur Roth Professor of Architecture at Harvard University. He is the Louis Sullivan Professor of Architecture at the University of Illinois, Chicago and is the first Irwin S. Chanin Distinguished Professor of Architecture at The Cooper Union in New York City and at present a distinguished Professor of Architecture at The Ohio State University.
