



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

ΠΜΣ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ / ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Το Υψηλό στην αρχιτεκτονική μέσα από τη φιλοσοφία της Αποδόμησης του Jacques Derrida

Συγγραφέας: Ελένη Πέππα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δρ. Ελένη Τάτλα

Αθήνα, Οκτώβρης 2021



**UNIVERSITY OF WEST ATTICA
SCHOOL OF APPLIED ARTS AND
CULTURE**

**DEPARTMENT OF INTERIOR
ARCHITECTURE**

INTERIOR ARCHITECTURE: SUSTAINABLE AND SOCIAL DESIGN (MSc/MBA)

Diploma Thesis

**The Sublime in architecture within the limits of the philosophy of
Deconstruction by Jacques Derrida**

Helen Peppas

Supervisor: Helen Tatla

Athens, October 2021



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**

ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

**ΠΜΣ: ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ / ΔΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ**

Το Υψηλό στην αρχιτεκτονική μέσα από τη φιλοσοφία της Αποδόμησης του Jacques Derrida

Μέλη Εξεταστικής Επιτροπής συμπεριλαμβανομένου και του Εισηγητή

Η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάστηκε επιτυχώς από την κάτωθι Εξεταστική Επιτροπή:

Α/α	ΟΝΟΜΑ ΕΠΩΝΥΜΟ	ΒΑΘΜΙΔΑ/ΙΔΙΟΤΗΤΑ	ΨΗΦΙΑΚΗ ΥΠΟΓΡΑΦΗ
	ΕΛΕΝΗ ΤΑΤΛΑ	ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ (ΔΕΠ)	
	ΓΙΟΥΛΗ ΡΑΠΤΗ	ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ (ΔΕΠ)	
	ΝΙΚΗΤΑΣ ΧΙΩΤΙΝΗΣ	ΔΙΔΑΚΤΙΚΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ (ΔΕΠ)	

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Ελένη Πέππα, του Αριστείδη με αριθμό μητρώου ssd18011 φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ / ΑΕΙΦΟΡΙΚΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ του Τμήματος ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ της Σχολής ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, δηλώνω ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



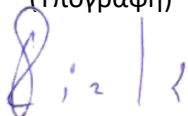
*** Ονοματεπώνυμο /Ιδιότητα**

ΕΛΕΝΗ ΤΑΤΛΑ

Καθηγήτρια

Ψηφιακή Υπογραφή Επιβλέποντα

(Υπογραφή)



Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Π.Μ.Σ.: Αρχιτεκτονική Εσωτερικών Χώρων / Αειφορικός και Κοινωνικός Σχεδιασμός

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Το Υψηλό στην αρχιτεκτονική μέσα από τη φιλοσοφία της
Αποδόμησης του Jacques Derrida

Ελένη Πέππα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δρ. Ελένη Τάτλα

Όλες οι μεταφράσεις από τα αγγλικά: Ελένη Πέππα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ABSTRACT

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

- 1. Η ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΤΟΥ ΥΨΗΛΟΥ ΤΟΥ IMMANUEL KANT**
 1. ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΟ – ΥΨΗΛΟ
 2. ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΔΥΝΑΜΙΚΑ-ΥΨΗΛΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ
- 2. Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ JEAN-FRANCOIS LYOTARD ΓΙΑ ΤΟ ΥΨΗΛΟ ΤΟΥ IMMANUEL KANT**
- 3. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΤΟΥ JACQUES DERRIDA**
 1. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ JACQUES DERRIDA ΜΕ ΤΟΝ CHRISTOPHER NORRIS
 2. ΘΕΩΡΙΑ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ANDREW BENJAMIN
 3. ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗ ΤΑΤΛΑ
- 4. ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΥΨΗΛΟΥ ΤΟΥ IMMANUEL KANT ΜΕ ΤΗΝ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΑΠΟ ΤΟΝ PAUL CROWTHER**
- 5. ΤΟ ΚΟΛΛΑΖ-ΜΟΝΤΑΖ ΩΣ Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΤΕΡΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ**
- 6. ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ**

ABSTRACT

Η έννοια του Υψηλού κατά τον Kant στο έργο του «Η Κριτική της Κριτικής Ικανότητας», συνδέεται με το μαθηματικό άπειρο, με το ασύλληπτο και ανεξήγητο όλον, αλλά και με τις υψηλές ιδέες του Λόγου και της επιτρέπει να διαπιστώσουμε την ασημαντότητα των πραγμάτων που της απασχολούν. Ο Jean Francois Lyotard μετά από δύο αιώνες ερμηνεύει στο δοκίμιο «The Sublime and the Avant-Garde» το Υψηλό του Kant ως μια απόλαυση αναμειγμένη με πόνο και πάθος και με κάτι δυνατότερο από την απλή ικανοποίηση του Ωραίου. Το συνδέει με την τέχνη της πρωτοπορίας και ιδιαίτερα με τη μεταμοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική. Ο Paul Crowther στο κείμενο *Beyond Art and Philosophy* στον τόμο των Academy Editions “Deconstruction Omnibus Volume” έρχεται με τη σειρά του να συνδέσει το Υψηλό με τον Kant και τον Jacques Derrida, τη Γραμματολογία και τη θεωρία της Αποδόμησης. Αναλύεται η θεωρία της Αποδόμησης του Derrida, η κατάλυση του αρχετύπου στην Μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική, και η επανασύνδεση της εικόνας με την έννοια, ή της εμπειρίας με το λόγο, όχι μέσω της μίμησης αλλά μέσω της αλληγορίας. Σε αυτό το πλαίσιο, επαναστατικότερη έκφραση της τέχνης του 20^{ου} αιώνα αποτελεί το κολλάζ-μοντάζ. Σύμφωνα με την Ελένη Τάτλα στο άρθρο της «Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida», η μίμηση δίνει τη θέση της στην αλληγορία, και το αρχέτυπο στο κυριολεκτικό αντικείμενο του μοντάζ. Υπό αυτές της συνθήκες, ισχυρίζεται η Ελένη Τάτλα, η παραδοσιακή έννοια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης καταλύεται της όφελος της αναζήτησης της ελευθερίας μέσα από την αέναη διανοητική διερεύνηση της έννοιας του ορίου. Παραδείγματα έργων αρχιτεκτονικής θα ερμηνευθούν σε αυτό το πλαίσιο.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική διερευνά το Υψηλό στην αρχιτεκτονική μέσα από τη φιλοσοφία της Αποδόμησης του Jacques Derrida στο πλαίσιο της αισθητικής της μενταμοντέρνας αρχιτεκτονικής σύμφωνα με τη σύγχρονη φιλοσοφία. Το Υψηλό, το οποίο αποτελεί έννοια αισθητικής ικανότητας κρίσης σύμφωνα με τον Immanuel Kant, σχετίζεται με το ελεύθερο παιχνίδι της νόησης και της φαντασίας και από μια κίνηση του πνεύματος. Σύμφωνα με τον Jean Francois Lyotard, το υψηλό του Immanuel Kant παρατηρείται στη σύγχρονη τέχνη της πρωτοπορίας, η οποία όντας αφηρημένη προάγει έναν ατελείωτο προβληματισμό για το άπειρο. Θα παρουσιαστούν συνοπτικά τα βασικά μέρη της θεωρίας της Αποδόμησης του Jacques Derrida και η σχέση της με την αρχιτεκτονική, η οποία δεν αποτελεί ένα αρχιτεκτονικό κίνημα, αλλά μια μέθοδο. Η έννοια του κολλάζ/μοντάζ συνδέεται με την αλληγορία και την έννοια της *διαφοράς* που εισάγεται από τον Derrida, όπως και με το Υψηλό του Immanuel Kant και όπως ερμηνεύθηκε από τον Jean Francois Lyotard. Σκοπός της παρούσας διπλωματικής είναι να καταστήσει εμφανές ότι η αρχιτεκτονική της Αποδόμησης, αισθητικά παράγει το αίσθημα του Υψηλού.

1. Η ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΤΟΥ ΥΨΗΛΟΥ ΤΟΥ IMMANUEL KANT

Η καλαισθητική κρίση δεν θεμελιώνεται σε έννοιες, είναι αισθητική και αναφέρεται σε ένα αίσθημα, το οποίο δεν μετατρέπεται σε γνώση, το αίσθημα της ευχαρίστησης που νιώθει κανείς όταν παρατηρεί μια μορφή. Το αίσθημα του ωραίου είναι ανιδιοτελές και αδιάφορο για την ύπαρξη του αντικειμένου, είναι αίσθημα μέσα στο ελεύθερο παιχνίδι της νόησης και της φαντασίας. Στο αίσθημα του υψηλού από την άλλη η φαντασία συγκρούεται με τον Λόγο. Η αρέσκεια για το υψηλό δεν είναι αρέσκεια για το αντικείμενο. Σύμφωνα τον Immanuel Kant στο *Η Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, το υψηλό δεν σχετίζεται με το αντικείμενο αλλά με το πνεύμα.

Στο ξεκίνημα της αναλυτικής του υψηλού ο Immanuel Kant μπαίνει στην διαδικασία να συγκρίνει το υψηλό με το ωραίο, έτσι ώστε να κάνει τη μετάβαση από την ικανότητα κρίσης του ωραίου στην ικανότητα κρίσης του υψηλού. Αρχικά αναφέρει πως το ωραίο και το υψηλό συμφωνούν στο ότι αρέσουν και τα δύο καθαυτά. Επιπλέον, το καθένα προϋποθέτει μια κρίση διαλογισμού και όχι μια κρίση των αισθήσεων, ή μια προσδιοριστική λογική κρίση. Οι κρίσεις και των δύο περιπτώσεων είναι ενικές, διεκδικώντας ωστόσο μια καθολική εγκυρότητα για το εκάστοτε αντικείμενο, όχι όμως αναφορικά με τη γνώση του αντικειμένου, αλλά μονάχα με το αίσθημα της ευχαρίστησης.¹

Ανάμεσα ωστόσο στο ωραίο και στο υψηλό υπάρχουν σημαντικές διαφορές. Ο Kant αναλύει τις διαφορές αυτές αναφέροντας πως το ωραίο στη φύση αφορά τη μορφή ενός αντικειμένου, η οποία προσδιορίζει τα όριά του· το υψηλό, αντίθετα, μπορεί να εντοπιστεί και σε ένα άμορφο αντικείμενο, στο βαθμό που η απουσία ορίων παρίσταται σε αυτό, ή υπαγορεύεται από αυτό, επιτρέποντας ταυτόχρονα να είναι νοητό στην ολότητά του. Έτσι το ωραίο προσφέρεται για την παρουσίαση μιας απροσδιόριστης έννοιας της νόησης, και το υψηλό για την παρουσίαση μιας απροσδιόριστης έννοιας του Λόγου. Γι' αυτό η ικανοποίηση, στην πρώτη περίπτωση, συνδέεται με την παράσταση της ποιότητας, και στη δεύτερη με αυτήν της ποσότητας. [...] Η ικανοποίηση που προέρχεται από το υψηλό δεν έγκειται τόσο σε μια θετική

¹ I. Kant, *Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, μεταφρ. Χάρης Τασάκος, Printa εκδοσεις, Αθήνα 2000., σ. 135

ευχαρίστηση, όσο κυρίως στο θαυμασμό και το σεβασμό, και επομένως πρέπει να αποκαλείται αρνητική ευχαρίστηση.²

Επιπροσθέτως γράφει πως δεν υπάρχει τίποτε σ' αυτό που φροντίζουμε να αποκαλούμε υψηλό, το οποίο να οδηγεί σε ιδιαίτερες αντικειμενικές αρχές και στις αντίστοιχες μορφές της φύσης: γι' αυτό η τελευταία γεννά την Ιδέα του υψηλού συνήθως μέσω του χάους και της αταξίας, ή μέσα από τα πλέον καταστροφικά της φαινόμενα, όπου βασιλεύουν μονάχα το μεγαλείο και η δύναμη.³

Ολοκληρώνει την σύγκριση του ωραίου και του υψηλού αναφέροντας χαρακτηριστικά πως την αρχή του ωραίου στη φύση πρέπει να την αναζητήσουμε έξω από εμάς: την αρχή του υψηλού πρέπει να την αναζητήσουμε μονάχα μέσα μας.⁴

Η ανάλυση του υψηλού απαιτεί την υποδιαίρεση του σε μαθηματικό-υψηλό και δυναμικό-υψηλό. Το αίσθημα του υψηλού χαρακτηρίζεται από μια κίνηση του πνεύματος, που συνοδεύει την κρίση του αντικειμένου. Η κίνηση αυτή πρέπει να θεωρηθεί ως υποκειμενικά σκόπιμη, επομένως θα συσχετιστεί μέσω της φαντασίας είτε με τη γνωστική ικανότητα, είτε με την ικανότητα του επιθυμείν, αλλά και στις δύο περιπτώσεις η σκοπιμότητα της δεδομένης παράστασης δεν θα κριθεί παρά μόνο από την άποψη των ικανοτήτων. Στην πρώτη περίπτωση η σκοπιμότητα θα αποδοθεί στο αντικείμενο σαν μια μαθηματική προδιάθεση της φαντασίας, στην δεύτερη σαν μια δυναμική.

² Ibid., σ. 136

³ Ibid., σ. 138

⁴ Ibid.

1.1 ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΟ – ΥΨΗΛΟ

Ο Immanuel Kant αρχικά προσδιορίζει ονομαστικά το υψηλό και αναφέρει πως ονομάζουμε υψηλό αυτό που είναι απολύτως μεγάλο. Το μεγάλο όμως δεν αντιστοιχεί στην έννοια του μεγέθους (*magnitudo et quantitas*), είναι διαφορετικό να πούμε ότι ένα πράγμα είναι απλώς μεγάλο (*absolue non comparative magnum*). Στη δεύτερη περίπτωση δηλώνουμε αυτό που είναι μεγάλο πέρα από κάθε σύγκριση.⁵ Από την άλλη διαπιστώνουμε πως κανένας προσδιορισμός του μεγέθους των φαινομένων δεν μπορεί να περιγράψει την απόλυτη έννοια ενός μεγέθους, αλλά μονάχα μια συγκριτική έννοια.

Όταν δηλώνουμε απλώς ότι ένα πράγμα είναι μεγάλο, δεν υποδηλώνουμε μονάχα ότι διαθέτει ένα ορισμένο μέγεθος, αλλά επιπλέον ότι αυτό του αποδίδεται προνομιακά σε σχέση με αρκετά αντικείμενα του ίδιου είδους: επομένως πρέπει να υπάρχει στη βάση της κρίσης μας ένα ορισμένο μετρώ, προϋποθέτοντας επιπλέον ότι είναι κοινά αποδεκτό· και τούτο, μολονότι δεν προφέρεται για καμία μαθηματικά προσδιορισμένη λογική κρίση, αλλά μόνο για την αισθητική εκτίμηση ενός μεγέθους, αφού αποτελεί μονάχα ένα υποκειμενικό μέτρο της στοχαστικής κρίσης για το εκάστοτε μέγεθος.⁶

Επιπροσθέτως όταν δηλώνουμε απλώς ότι ένα αντικείμενο είναι μεγάλο, δεν προβαίνουμε σε μια προσδιοριστική μαθηματική κρίση, αλλά σε μια απλή κρίση του διαλογισμού σχετικά με την παράσταση του αντικειμένου, η οποία διαθέτει μια υποκειμενική σκοπιμότητα για μια ορισμένη χρήση των γνωστικών μας ικανοτήτων στην εκτίμηση του μεγέθους του.⁷

Από την άλλη, συνεχίζει, όταν δεν αποκαλούμε απλώς ένα πράγμα μεγάλο, αλλά απολύτως, από όλες τις απόψεις (απαράμιλλα) μεγάλο, δηλαδή υψηλό, διαπιστώνουμε αμέσως ότι με αυτόν τον τρόπο δεν μπορούμε να αναζητήσουμε το μέτρο του έξω από αυτό, αλλά μόνο στο ίδιο καθαυτό. Πρόκειται για ένα μέγεθος που είναι εφάμιλλο μονάχα με τον εαυτό του.

⁵ Ibid., σ. 140

⁶ Ibid., σ. 142

⁷ Ibid.

Επομένως το υψηλό δεν πρέπει να αναζητείται στα πράγματα της φύσης, αλλά μονάχα στις Ιδέες μας.⁸

Ο προηγούμενος ορισμός του υψηλού μπορεί να διατυπωθεί ως εξής: υψηλό είναι αυτό σε σύγκριση με το οποίο οτιδήποτε άλλο είναι μικρό.⁹

Ο Immanuel Kant αναφέρει ότι κανένα αντικείμενο των αισθήσεων δεν μπορεί να χαρακτηριστεί υψηλό. Ακριβώς επειδή υπάρχει μέσα στη φαντασία μας μια ατέρμονη πορεία προς το άπειρο, και στο Λόγο μας μια αδιάλειπτη απαίτηση για την απόλυτη ολότητα, δίκην πραγματικής Ιδέας, ακριβώς γι αυτό η ανεπάρκεια της ικανότητάς μας για την εκτίμησή του μεγέθους των πραγμάτων του αισθητού κόσμου, σε σχέση με την Ιδέα, γεννά μέσα μας το αίσθημα μιας υπερ-αισθητής ικανότητας: αυτό λοιπόν είναι το απολύτως μεγάλο, δεν είναι το αντικείμενο των αισθήσεων, αλλά ο τρόπος με τον οποίο η κριτική ικανότητα χρησιμοποιεί ορισμένα αντικείμενα με σκοπό την αφύπνιση αυτού του αισθήματος. Δεν πρέπει επομένως να αποκαλούμε υψηλό το αντικείμενο, αλλά τη διάθεση του πνεύματος που γεννιέται από μια ορισμένη παράσταση, μέσω της οποίας ενεργοποιείται η στοχαστική κριτική ικανότητα.¹⁰

Μπορούμε να προσθέσουμε την ακόλουθη διατύπωση ως ορισμό του υψηλού: Υψηλό είναι αυτό που, η δυνατότητα και μόνο να το σκεφτούμε, αποδεικνύει μια ικανότητα του πνεύματος, η οποία υπερβαίνει οποιοδήποτε μέτρο των αισθήσεων.¹¹

Εν συνεχεία ο Immanuel Kant γράφει σχετικά με την εκτίμηση του μεγέθους των πραγμάτων της φύσης που είναι απαραίτητη για τη Ιδέα του υψηλού. Αναφέρει πως η εκτίμηση του μεγέθους του θεμελιώδους μέτρου δεν μπορεί να συνιστάται παρά μόνο σε τούτο: στη δυνατότητα της άμεσης σύλληψης του μέσα σε μια εποπτεία και στη χρησιμοποίησή του, μέσω της φαντασίας, για τη παρουσίαση αριθμητικών εννοιών· με άλλα λόγια οποιαδήποτε εκτίμηση του μεγέθους των αντικειμένων της φύσης είναι εν τέλει αισθητική.¹²

⁸ Ibid., σ. 143-144

⁹ Ibid., σ. 144

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., σ. 144-145

¹² Ibid., σ. 145

Η μαθηματική εκτίμηση παρουσιάζει μονάχα ένα σχετικό μέγεθος, ενώ η αισθητική κρίση το απόλυτο μέγεθος, στο βαθμό που το πνεύμα μπορεί να το συλλάβει μέσα σε μια εποπτεία.¹³

Επιπροσθέτως αναφέρει πως η εποπτική σύλληψη ενός quantum μέσα στη φαντασία, με σκοπό τη χρησιμοποίησή του ως μονάδας μέτρησης για την αριθμητική εκτίμηση ενός μεγέθους, απαιτεί δύο ενέργειες αυτής της ικανότητας: την πρόσληψη (apprehensio) και τη συνόψιση (comprehensio aesthetica). Η πρόσληψη δεν παρουσιάζει καμία δυσκολία και μπορεί να συνεχίζεται επ' άπειρον· αντίθετα, η συνόψιση γίνεται όλο και πιο δύσκολη, όσο η πρόσληψη πλησιάζει στο μέγιστο όριό της, που αποτελεί το θεμελιώδες μέτρο (το αισθητικά μέγιστο) για την εκτίμηση του μεγέθους. Όταν δηλαδή η πρόσληψη φθάνει στο σημείο, όπου οι αρχικές παραστάσεις της εποπτείας των αισθήσεων αρχίσουν να αμβλύνονται μέσα στη φαντασία, τότε η συνόψιση ό,τι κερδίζει από τη μία, το χάνει από την άλλη: επομένως έχει ένα μέγιστο όριο, το οποίο δεν μπορεί να υπερβεί η φαντασία. Επομένως η πρόσληψη δεν καθίσταται ποτέ πλήρης πράγμα που εξηγεί την αίσθηση τη αδυναμίας της φαντασίας του να δημιουργήσει ο θεατής την Ιδέα ενός όλου: η φαντασία έχει φθάσει στο μέγιστο όριο της, και στην προσπάθεια να το υπερβεί, καταρρέει στον εαυτό της και μετατρέπεται σε μια συγκινητική ικανοποίηση.¹⁴

Συνεχίζει παρατηρώντας πως αν πρέπει να υποδείξουμε μια καθαρή αισθητική κρίση του υψηλού η οποία θα αποτελεί ένα απολύτως κατάλληλο παράδειγμα για την κριτική της αισθητικής κριτικής ικανότητας, δεν θα πρέπει να αναζητήσουμε το υψηλό στα προϊόντα της τέχνης, στα οποία η ανθρώπινη σκοπιμότητα έχει προσδιορίσει τόσο τη μορφή όσο και το μέγεθος, ούτε στα πράγματα της φύσης, η έννοια των οποίων περιλαμβάνει ήδη μια καθορισμένη σκοπιμότητα, αλλά στη φύση στην αρχέγονη της μορφή, αρκεί μονάχα να διαθέτει ένα ορισμένο μέγεθος. Σε αυτό το είδος των παραστάσεων η φύση δεν περιέχει τίποτα το τερατώδες, επομένως όσο μεγάλο και αν είναι το μέγεθος που προσλαμβάνουμε, αυτό που έχει σημασία είναι να μπορεί να συνοψιστεί σε ένα όλο μέσω της φαντασίας. Ο σκοπός της παρουσίασης μιας έννοιας καθίσταται δύσκολος, όταν η εποπτεία του αντικειμένου υπερβαίνει την ικανότητα πρόσληψης.¹⁵

¹³ Ibid., σ. 146

¹⁴ Ibid., σ. 146-147

¹⁵ Ibid., σ. 148

Ο Immanuel Kant προσθέτει ότι το άπειρο είναι απολύτως μεγάλο. Σε αντιπαράβολή με αυτό, κάθε άλλο μέγεθος (του ίδιου είδους) είναι μικρό. Το πιο σημαντικό όμως είναι τούτο: ότι μπορούμε ακριβώς να σκεφτούμε το άπειρο ως ένα όλο, πράγμα που αποδεικνύει μια ικανότητα του πνεύματος, η οποία υπερβαίνει οποιοδήποτε μέτρο των αισθήσεων. Ωστόσο η δυνατότητα και μόνο να σκεφτούμε χωρίς αντιφάσεις το δεδομένο άπειρο, προϋποθέτει ότι το ανθρώπινο πνεύμα διαθέτει μια ικανότητα που είναι καθαυτή υπερ-αισθητή. Μονάχα λοιπόν αυτή η ικανότητα και η Ιδέα της για ένα νοούμενο μας επιτρέπει να κατανοήσουμε πλήρως το άπειρο του αισθητού κόσμου μέσω μιας έννοιας, μολονότι αυτό δεν μπορεί ποτέ να συμβεί πλήρως μέσω αριθμητικών εννοιών στην μαθηματική εκτίμηση. Αλλά ακόμη και η ικανότητα που επιτρέπει να σκεφτούμε το άπειρο της υπερ-αισθητής εποπτείας ως δεδομένο, υπερβαίνει κάθε μέτρο της αισθητικότητας και είναι μεγάλη πέρα από κάθε σύγκριση, ακόμη και σε σχέση με την ικανότητα της μαθηματικής εκτίμησης. Η φύση επομένως είναι υψηλή στα φαινόμενα τα οποία ενέχουν την Ιδέα της απειρίας.¹⁶

Στην αισθητική εκτίμηση ενός μεγέθους, η προσπάθεια συνόψισης, η οποία υπερβαίνει την ικανότητα της φαντασίας να ελέγχει την προοδευτική πρόσληψη σε μια ολότητα της εποπτείας, είναι ιδιαίτερα αισθητή, όπως ταυτόχρονα είναι αντιληπτή η αδυναμία αυτής της ικανότητας να συλλάβει, μέσα στην ατέρμονη κίνησή της, το θεμελιώδες μέτρο που προσφέρεται για την ελάχιστη προσπάθεια της νόησης για την εκτίμηση του μεγέθους, και να το χρησιμοποιήσει σε αυτήν. Το θεμελιώδες και αμετάβλητο μέτρο της φύσης είναι η απόλυτη ολότητα της, δηλαδή η συνόψιση της απειρίας της φύσης ως φαινομένου. Πρέπει το μέγεθος ενός αντικείμενου της φύσης να οδηγήσει την έννοια της φύσης σε ένα υπερ-αισθητό υπόστρωμα, το οποίο υπερβαίνει κάθε μέτρο των αισθήσεων και επομένως επιτρέπει να κρίνουμε ως υψηλό, όχι τόσο το αντικείμενο όσο τη διάθεση του πνεύματος κατά την εκτίμησή του.¹⁷

Ο Immanuel Kant κλείνει το συλλογισμό του πάνω στην εκτίμηση του μεγέθους των πραγμάτων της φύσης αναφέροντας πως στην αισθητική κρίση μια τέτοιας άμετρης ολότητας, το υψηλό δεν έγκειται τόσο στο μέγεθος του αριθμού, όσο στο γεγονός ότι βαίνουμε διαρκώς σε όλο και μεγαλύτερες μονάδες μέτρησης· πράγμα στο οποίο συμβάλλει η συστηματική διαίρεση

¹⁶ Ibid., σ. 150-151

¹⁷ Ibid., σ. 152

του κόσμου, η οποία παριστά διαδοχικά μικρότερα τα μεγέθη της φύσης· αλλά πάνω απ' όλα επειδή παριστά τη φαντασία, μέσα στην απόλυτη απουσία των ορίων της, να καταρρέει μαζί με τη φύση μπροστά στις Ιδέες του Λόγου, στην προσπάθειά της να προσφέρει σ' αυτές την προσήκουσα παρουσίαση.¹⁸

Εν συνεχεία ο Kant αναλύει την ποιότητα της ικανοποίησης στην κρίση του υψηλού. Γράφει πως το αίσθημα της αδυναμίας της φαντασίας να φθάσει σε μία Ιδέα, η οποία είναι για εμάς νόμος, είναι σεβασμός. [...] Η φαντασία, όμως, ακόμη και στην υπέρτατη προσπάθειά της για τη συνόψιση ενός δεδομένου αντικειμένου σε ένα όλο εποπτείας αποδεικνύει τα όρια της και την αδυναμία της. Άρα το αίσθημα του υψηλού στη φύση είναι ο σεβασμός του δικού μας προορισμού.¹⁹

Το αίσθημα του υψηλού είναι επομένως ένα αίσθημα αποστροφής, που προκαλείται από την ανεπάρκεια της φαντασίας στην αισθητική εκτίμηση ενός μεγέθους το οποίο συνυπάρχει, όμως, με ένα αίσθημα ευχαρίστησης, που γεννιέται ακριβώς από τη συμφωνία των Ιδεών του Λόγου μ' αυτή τη διαπίστωση της ανεπάρκειας της μέγιστης ικανότητας της αισθητικότητας.²⁰

Προσθέτει πως στην παράσταση του υψηλού στη φύση το πνεύμα αισθάνεται ότι έχει τεθεί σε κίνηση, ενώ στην αισθητική κρίση για το ωραίο είναι σε μια κατάσταση ήρεμης παρατήρησης. Όπως λοιπόν η φαντασία και η νόηση, στην κρίση για το ωραίο, δημιουργούσαν μια υποκειμενική σκοπιμότητα μέσω της εναρμόνισής τους, με τον ίδιο τρόπο εδώ, η φαντασία και ο Λόγος παράγουν μια υποκειμενική σκοπιμότητα μέσω της σύγκρουσής τους: και αυτή η σκοπιμότητα είναι ακριβώς η αίσθηση ότι διαθέτουμε έναν καθαρό αυτόνομο Λόγο, ή μια ικανότητα εκτίμησης των μεγεθών, η υπεροχή της οποίας καθίσταται πρόδηλη ακριβώς από την ανεπάρκεια εκείνης της ικανότητας, δηλαδή της φαντασίας, που παρουσιάζει μάλιστα χωρίς όρια τα μεγέθη.²¹

Καταλήγει πως η ποιότητα του αισθήματος του υψηλού έγκειται σε τούτο: ότι πρόκειται για ένα αίσθημα αποστροφής, που αφορά την αισθητική ικανότητα κρίσης ενός αντικειμένου,

¹⁸ Ibid., σ. 154

¹⁹ Ibid., σ. 154-155

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., σ. 156

και γι' αυτό το λόγο παρουσιάζεται ταυτόχρονα σκόπιμο· πράγμα που είναι δυνατό, επειδή η ίδια η αδυναμία του υποκειμένου του επιτρέπει να συνειδητοποιήσει ότι διαθέτει μια απεριόριστη ικανότητα, την οποία το πνεύμα δεν μπορεί να κρίνει αισθητικά παρά μόνο μέσω αυτής της αδυναμίας.²²

²² Ibid., σ. 157-158

1.2 ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΔΥΝΑΜΙΚΑ-ΥΨΗΛΟ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ

Σε αυτό το σημείο ο Kant ορίζει την φύση ως δύναμη και αναλύει γράφοντας πως η δύναμη είναι μια ικανότητα υπερνίκησης μεγάλων εμποδίων. Όταν η δύναμη υπερτερεί της αντίστασης που προβάλλει εξίσου μια δύναμη, αποκαλείται ισχύς. Η φύση στη αισθητική κρίση θεωρείται σαν μια δύναμη που δεν έχει καμία ισχύ πάνω μας, είναι δηλαδή δυναμικά-υψηλή. Για να κρίνουμε τη φύση ως δυναμικά-υψηλή, πρέπει η παράστασή της να προξενεί φόβο. Για την αισθητική κριτική ικανότητα, η φύση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως δύναμη, δηλαδή ως δυναμικά-υψηλή, παρά μόνο στο βαθμό που προβάλλει ως αντικείμενο φόβου.²³

Από την άλλη γράφει πως η φύση δεν θεωρείται υψηλή στην αισθητική μας κρίση, επειδή προκαλεί φόβο, αλλά επειδή ενεργοποιεί μέσα μας εκείνη τη (μη φυσική) δύναμη, που μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε την ασημαντότητα των πραγμάτων που μας απασχολούν (αγαθά, υγεία, ζωή), και επομένως να μη θεωρούμε τη δύναμη της φύσης σαν μια εξουσία στην οποία πρέπει να υποταχθούμε ως προσωπικότητες, εγκαταλείποντας τις ύψιστες αρχές μας. Η φύση, λοιπόν, δεν αποκαλείται εδώ υψηλή, παρά μόνο επειδή υψώνει τη φαντασία σε μια δύναμη παρουσίας των καταστάσεων, στις οποίες το πνεύμα αποκτά συνείδηση του υψηλού χαρακτήρα του προορισμού του, που είναι ανώτερος ακόμα και από τη φύση.²⁴

Τέλος κλείνει τον συλλογισμό του αναφέροντας πως το υψηλό δεν εμπεριέχεται σε κανένα πράγμα της φύσης, αλλά μονάχα στο πνεύμα μας, στο βαθμό που αποκτούμε συνείδηση της ανωτερότητας μας απέναντι στη φυσική μας υπόσταση, και διαμέσου αυτής απέναντι στη φύση που μας περιβάλλει. Οτιδήποτε, επομένως, μας προκαλεί αυτό το αίσθημα, όπως για παράδειγμα η δύναμη της φύσης, η οποία ενεργοποιεί τις ικανότητές μας, αποκαλείται υψηλό· μονάχα λοιπόν στο βαθμό που προϋποθέτουμε αυτήν την Ιδέα μέσα μας, και σε συνάρτηση με αυτήν, καθιστούμε εαυτούς ικανούς να φθάσουμε στην Ιδέα της υψηλής φύσης αυτού του Όντος, που μας εμπνέει ένα βαθύ σεβασμό, όχι τόσο μέσω της δύναμης που εκδηλώνει η φύση,

²³ Ibid., σ. 159-160

²⁴ Ibid., σ. 161-162

όσο κυρίως μέσω της ενυπάρχουσας σε μας ικανότητας να κρίνουμε την τελευταία χωρίς φόβο, διαλογιζόμενοι ότι ο δικός μας προορισμός είναι ακόμη πιο υψηλός.²⁵

Ο παραπάνω συλλογισμός του Immanuel Kant ακολουθείται από έναν δεύτερο ο οποίος αναφέρεται στην τροπικότητα της κρίσης για το υψηλό στη φύση. Αναλύει παρατηρώντας πως η διάθεση του πνεύματος, που είναι απαραίτητη για το αίσθημα του υψηλού, προϋποθέτει μια ορισμένη δεκτικότητα στις Ιδέες του Λόγου· γιατί αυτό που φοβίζει την αισθητικότητα, ασκώντας της ταυτόχρονα έλξη, έγκειται ακριβώς στην αναντιστοιχία της φύσης μ' αυτές τις ιδέες, πράγμα που καθιστά αναγκαία την προϋπόθεσή τους, και ακολούθως την προσπάθεια της φαντασίας να μεταχειριστεί τη φύση σαν ένα σχήμα γι' αυτές: μ' άλλα λόγια έχουμε να κάνουμε με μια βία που ασκεί ο Λόγος πάνω στην αισθητικότητα, με μοναδικό σκοπό να τη διευρύνει, προσαρμόζοντας τη στα μέτρα της δικής του σφαίρας, και να στρέψει το βλέμμα της προς το άπειρο που είναι γι' αυτήν μια άβυσσος. Πράγματι, χωρίς την ανάπτυξη των ηθικών Ιδεών, ό,τι αποκαλούμε χάρη στην παιδεία μας υψηλό, για τον ακαλλιέργητο άνθρωπο είναι απλώς τρομακτικό.²⁶

Αν, όμως, η κρίση πάνω στο υψηλό της φύσης χρειάζεται μια ορισμένη καλλιέργεια, αυτό δεν σημαίνει ότι είναι κατά κύριο λόγο προϊόν καλλιέργειας, το οποίο εισάγεται στην κοινωνία σαν κάτι απλώς συμβατικό· αντίθετα το θεμέλιο της ενυπάρχει στην ανθρώπινη φύση και ιδιαίτερα σ' αυτό που μπορούμε να απαιτήσουμε βάσει της κοινής λογικής από τον καθένα, δηλαδή στην προδιάθεση απέναντι στις ιδέες, μ' άλλα λόγια στο ηθικό αίσθημα. Σ' αυτό, λοιπόν, θεμελιώνεται η αναγκαιότητα της συμφωνίας των άλλων με την κρίση μας πάνω στο υψηλό, η οποία την εμπερικλείει πλέον ως αναπόσπαστο στοιχείο της. Όπως την αδιαφορία για ένα αντικείμενο της φύσης που κρίνουμε ωραίο την αποδίδουμε στην έλλειψη καλαισθησίας, με τον ίδιο τρόπο, την απάθεια απέναντι σε αυτό που κρίνουμε υψηλό την αποκαλούμε έλλειψη αισθημάτων. Στην πρώτη περίπτωση η κριτική ικανότητα συνδέει τη φαντασία με τη νόηση, ως δύναμη εννοιών, ενώ στη δεύτερη, στην οποία η φαντασία συνδέεται πλέον με το Λόγο, ως δύναμη Ιδεών, μονάχα υπό μια υποκειμενική

²⁵ Ibid., σ. 165

²⁶ Ibid., σ. 166

*προϋπόθεση: την ύπαρξη ηθικών αισθημάτων προδίδοντας έτσι στην αισθητική κρίση το στοιχείο της αναγκαιότητας, δηλαδή της τροπικότητας της.*²⁷

Εν κατακλείδι το υψηλό, όπως σχολιάζει και η Ελένη Τάτλα στις σημειώσεις της, είναι αυτό που είναι απόλυτα μεγάλο και αυτό που η φαντασία προσπαθεί να συλλάβει ως όλον και δεν μπορεί να το εξηγήσει. Η ώθηση της φαντασίας στα όριά της και η αποτυχία της μας οδηγεί στην εξύμνηση του Λόγου. Η κριτική ικανότητα προκαλεί το αίσθημα του υψηλού μέσα από τη σύγκρουση που δημιουργεί η φαντασία με τον Λόγο και τις υπερβατικές Ιδέες. Το υψηλό είναι η ευχαρίστηση ότι ο νους μπορεί να συλλάβει κάτι που η φαντασία δεν μπορεί, και τρόμο που δεν γίνεται αυτό. Ακόμα υψηλό είναι ο τρόμος χωρίς απειλή, η δυσφορία που αισθανόμαστε μπροστά σε κάτι τόσο πελώριο που το μυαλό δεν μπορεί να το κατηγοριοποιήσει, είναι η *τρομακτική ευχαρίστηση* όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η ίδια.²⁸

²⁷ Ibid., σ. 167

²⁸ Ε. Τάτλα, Σημειώσεις μαθήματος: Κριτική θεώρηση αισθητικών και σχεδιαστικών θεωριών, 2019

2. Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ JEAN-FRANCOIS LYOTARD ΓΙΑ ΤΟ ΥΨΗΛΟ ΤΟΥ IMMANUEL KANT

Ο Jean-Francois Lyotard, στο κείμενό του *The Sublime and the Avant-Garde* αναφέρεται στην έννοια του Υψηλού ξεκινώντας με μία αναφορά στον Barnett Baruch Newman, ο οποίος έγραψε το δοκίμιο με τίτλο *The Sublime is Now*, ύστερα αναλύει την έννοια του υψηλού, όπως την συνέλαβε ο Burke και τέλος αναφέρεται στον Immanuel Kant.

*Πώς μπορεί κανείς να κατανοήσει το υψηλό, ή, ας πούμε προσωρινά, το αντικείμενο μιας υψηλής εμπειρίας, ως εδώ και τώρα; Αντίθετα, δεν είναι απαραίτητο για αυτό το συναίσθημα ότι αναφέρεται σε κάτι που δεν μπορεί να εμφανιστεί ή να παρουσιαστεί;*²⁹

Συνεχίζει αναφέροντας ότι το αντιφατικό συναίσθημα – ευχαρίστησης και πόνου, χαράς και άγχους, εξύψωσης και κατάθλιψης – βαφτίστηκε ή ξαναβαφτίστηκε μεταξύ του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα στην Ευρώπη με το όνομα του *υψηλού*.³⁰

Όπως δηλώνει ο Jean-Francois Lyotard στο *The Sublime and the Avant-Garde*, το υψηλό μπορεί κάλλιστα να είναι η μοναδική καλλιτεχνική ευαισθησία για τον χαρακτηρισμό του Μοντέρνου.³¹

Σύμφωνα με την αναφορά του Jean-Francois Lyotard στο υψηλό του Immanuel Kant, η αίσθηση της ομορφιάς είναι για τον Kant μια ευχαρίστηση που δημιουργείται από μια ελεύθερη αρμονία μεταξύ της λειτουργίας των εικόνων και της λειτουργίας των εννοιών είτε το αντικείμενο είναι έργο τέχνης, είτε φύση. Η αισθητική του υψηλού είναι ακόμα πιο απροσδιόριστη: μια απόλαυση αναμειγμένη με πόνο, ευχαρίστηση που προέρχεται από πόνο. Στην περίπτωση ενός απολύτως τεράστιου αντικειμένου — μιας ερήμου, ενός βουνού, μιας πυραμίδας — ή ενός απόλυτα ισχυρού— μιας καταιγίδας στη θάλασσα, ενός ηφαιστείου που εκρήγνυται— που όπως όλα τα απόλυτα μπορούν να θεωρηθούν νοητικά, χωρίς κανένα λογικό αισθητήριο, σαν λογική Ιδέα, η φαντασία και η ικανότητα παρουσίασης δεν παρέχουν τις κατάλληλες αναπαραστάσεις αυτής της Ιδέας. Συνεχίζει αναφέροντας ότι αυτή η απογοήτευση

²⁹ J.F. Lyotard, *The Sublime and the Avant-Garde*

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

της έκφρασης υψώνει έναν πόνο, ένα είδος διάσπασης μέσα στο θέμα μεταξύ του τι μπορεί να συλληφθεί και του τι μπορεί να φανταστεί ή να παρουσιαστεί. Αλλά αυτός ο πόνος με τη σειρά του προξενεί μια ευχαρίστηση, στην πραγματικότητα μια διπλή ευχαρίστηση: η αναγνώριση της ανικανότητας της φαντασίας επιβεβαιώνει μια αντίθεση με μια φαντασία που προσπαθεί να καταλάβει ακόμη και αυτό που δεν μπορεί να γίνει κατανοητό, και ότι η φαντασία στοχεύει έτσι να εναρμονίσει το αντικείμενό της με αυτό της λογικής – και ότι επιπλέον η ανεπάρκεια των εικόνων, ως αρνητικά σημάδια, μαρτυρούν την τεράστια δύναμη των Ιδεών. Αυτές οι απείθαρχες δυνάμεις δημιουργούν μια ακραία ένταση (διέγερση του Kant) που χαρακτηρίζει το πάθος του υψηλού, σε αντίθεση με την ήρεμη αίσθηση της ομορφιάς. Από οποιοδήποτε πλεονεκτικό σημείο γύρω από αυτήν τη διάσπαση, το άπειρο ή το απόλυτο της Ιδέας, αποκαλύπτεται σε αυτό που ο Kant αποκαλεί αρνητική παρουσίαση, ή ακόμα και μη παρουσίαση. Αναφέρει τον εβραϊκό νόμο που απαγορεύει τις εικόνες ως εξέχον παράδειγμα αρνητικής παρουσίασης: η οπτική ευχαρίστηση που μειώνεται σχεδόν σε τίποτα προάγει έναν ατελείωτο προβληματισμό για το άπειρο. Ακόμη και πριν από την απελευθέρωση της ρομαντικής τέχνης από τον κλασικό και τον μπαρόκ σχηματισμό, η πόρτα είχε έτσι ανοίξει για έρευνες που δείχνουν προς την αφηρημένη και τη μινιμαλιστική τέχνη. Επομένως, η πρωτοπορία είναι παρούσα στο βλαστικό στάδιο στην καντιανή αισθητική του υψηλού. Ωστόσο, η τέχνη των οποίων τα αποτελέσματα αναλύονται σε αυτήν την αισθητική, αποτελείται ουσιαστικά από προσπάθειες αναπαράστασης υψηλών θεμάτων.³²

Παρακάτω, στο κείμενό του αναφερόμενος στον Immanuel Kant λέει ότι η ομορφιά δίνει θετική ευχαρίστηση, αλλά υπάρχει ένα άλλο είδος ευχαρίστησης που συνδέεται με ένα πάθος πολύ δυνατότερο από την ικανοποίηση, και αυτό είναι ο πόνος και ο επικείμενος θάνατος.

Συνεπώς αντιλαμβανόμαστε σε αυτό το σημείο ότι το υψηλό του Immanuel Kant παρατηρείται από τον Lyotard στη σύγχρονη τέχνη της πρωτοπορίας, η οποία όντας αφηρημένη προάγει έναν ατελείωτο προβληματισμό για το άπειρο.

³² Ibid.

3. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΤΟΥ JACQUES DERRIDA

Η θεωρία της Αποδόμησης του Jacques Derrida θα παρουσιαστεί συνοπτικά, όπως παρουσιάζεται στο *Deconstruction A Student Guide*, των Academy Editions από το Journal of Architectural Theory and Criticism στον πρόλογο του Jorge Glusberg, και με την πρόσθεση μερικών αποσπασμάτων από το *Περί Γραμματολογίας*, του Jacques Derrida.

Ο Jorge Glusberg αναφέρει ότι η αποδόμηση αν κάποιος μπορεί να την ορίσει, είναι το υποκατάστατο αυτού του παρόντος-ιστορικού, αντι-ιστορικού, και η ουσία αυτού που είναι ένα παροδικό, φευγαλέο σώμα ενός μεταμοντέρνου χρόνου και χώρου.³³

Σε επόμενο κεφάλαιο αναφέρει, ότι είναι άκρως δύσκολο να οριστεί η Αποδόμηση του Jacques Derrida. Όλες οι προσπάθειες για την εξήγηση ή την ανάλυση της Αποδόμησης, και φυσικά οι απόπειρες κριτικής της έχουν διαψευσθεί, υπεροπτικά, σθεναρά ακόμα και με το σκεπτικό ότι τέτοιες προσεγγίσεις παραβιάζουν την ίδια τη φύση της Αποδόμησης. Οι υποστηρικτές της επιμένουν, ότι δεν μπορεί να περιγραφεί και να διατυπωθεί όπως άλλες θέσεις, γιατί αποτελεί μια νέα μορφή λογικής. Τέτοια πράγματα όπως η περιγραφή, η ανάλυση και ούτω καθεξής, είναι από τη φύση τους προσκολλημένες στην παλιά, ξεπερασμένη, παραδοσιακή λογική την οποία η Αποδόμηση έχει αντικαταστήσει.³⁴

Ο ίδιος ο Jacques Derrida λέει για την Αποδόμηση:

Κάτι έχει δομηθεί, ένα φιλοσοφικό σύστημα, μια παράδοση, μια κουλτούρα, και μαζί έρχεται ο από-δομητής, ο οποίος το καταστρέφει, λίθο-λίθο, αναλύει τη δομή και τη διαλύει... Κάποιος παρατηρεί ένα σύστημα... και εξετάζει το πώς χτίστηκε, ποιος είναι ο θεμέλιος λίθος και η γωνία που υποστηρίζει όλο το κτίριο. Κάποιος τα μετατοπίζει και επομένως ελευθερώνει τον εαυτό το από την εξουσία του συστήματος.³⁵

Η αποδόμηση, αναφέρει ο Glusberg, (για να καταγγείλει τα δόγματα και να καταργήσει τα πρότυπα), μακριά από το να είναι μια συνταγή ή ένα πρότυπο, θεωρείται συνήθως ως μια περιφρονητική επιφανειοποίηση όλων των τομέων της ανθρώπινης δημιουργίας και ακόμη και

³³ Jorge Glusberg, "Deconstruction A Student Guide", London: Academy Editions, 1991, σ. 7

³⁴ Ibid., σ. 35

³⁵ Ibid., σ. 36

μιας ανθρώπινης ζωής. Δεν είναι ούτε ένας οδηγός ούτε ένα παζλ, μια σχολή, ούτε ένας κώδικας. Είναι μια προκλητική μέθοδος, που στοχεύει στην αποκάλυψη και την ανακάλυψη του εαυτού μας. Η αποδόμηση θεωρήθηκε και ασκήθηκε από το 1967 από τον Jacques Derrida, τον μεγάλο ερμηνευτή και ασκούμενό της, όταν άρχισε να επεξεργάζεται έναν τρόπο να την αναπαραστήσει από τη μίμησή της, την οποία ο ίδιος φιλόσοφος ονόμασε *μιμητολογία*. Δηλαδή, τη γοητεία της αναπαράστασής της μέσω του Λογοκεντρισμού (μεταφυσική, η οποία πηγαίνει τόσο πίσω όσο ο Πλάτωνας στον Χάιντεγκερ όσο και ακόμα πιο μακριά) σύμφωνα με όσα γράφονται, και οποιοσδήποτε τύπος αναγραφής μπορεί να εκτελεί μόνο δευτερεύουσες και υποδεέστερες λειτουργίες ως φορείς ομιλίας, όπου το νόημα προηγείται πάντοτε αυτού που υποδηλώνεται (προτεραιότητα σε αυτό που είναι καθαρά κατανοητό σε σχέση με αυτό που είναι απλώς απτό). Είναι η ταπεινότητα των γραπτών λέξεων στα χέρια του λόγου που οργανώνει τα σύμβολά μας και τις έννοιες του νοήματος, ρυθμίζοντας έτσι την αντίληψή μας για την αλήθεια.³⁶

Όπως αναφέρει ο Derrida στο Περί Γραμματολογίας: Έτσι, μέσα σε αυτή την εποχή, η ανάγνωση και η γραφή, η παραγωγή και η ερμηνεία των σημείων, το κείμενο εν γένει, ως υφάδι σημείων, γειτνιάζουν μέσα στην δευτερογένεια. Πριν από αυτά υπάρχει μια αλήθεια ή ένα νόημα ήδη συγκροτημένα από και μέσα στο στοιχείο του Λόγου.³⁷

Ωστόσο, προσθέτει ο Glusberg, η γενική δυνατότητα της γραπτής λέξης θέτει τα θεμέλια για τις δυνατότητες της ίδιας της γλώσσας. Ο Derrida ξεκίνησε (στο *Of Grammatology*) με τον ανασχηματισμό της έννοιας της γραπτής λέξης, μια αρχι-γραφή που λογικά προηγείται οποιασδήποτε αντίθεσης, προοριζόμενη να καταστρέψει - όχι να καταργήσει, αλλά να ξεπεράσει τη γραπτή λέξη επαναφέροντας την στις ρίζες της - όλες τις εκτιμήσεις της γλωσσολογίας των οποίων οι διαδικασίες της επέτρεψαν να εξελιχθεί.³⁸

Ως μετα-τρουκτουραλιστής, ο Derrida πιστεύει ότι το νόημα και η σημασία δεν σχετίζονται στενά και αναγνωρίσιμα, αλλά ότι, αντιθέτως, διαχωρίζονται συνεχώς μεταξύ τους και ενώνονται σε άλλους συνδυασμούς.³⁹

³⁶ Ibid. σ. 7

³⁷ Ζακ Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, μετ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1990, σ. 33

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

Ο Glusberg γράφει ότι, στην ποιητική, λογοτεχνική, καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική συζήτηση, κανένα στοιχείο δεν μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο, χωρίς να αναφέρεται σε ένα άλλο στοιχείο που δεν είναι παρών. Το αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού είναι ότι κάθε στοιχείο μετατρέπεται σε ένα σημείο που συνδυάζει άλλα στοιχεία των συστημάτων. Κάθε ιστός είναι ένα κείμενο που παράγεται μόνο μετατρέποντας ένα κείμενο από τα άλλα. Τίποτα, ούτε μεταξύ των στοιχείων ούτε μέσα στο σύστημα, δεν βρίσκεται πλέον παρών ή απών. Παντού, όλα αυτά που υπάρχουν είναι *Διαφορές*. (*Διαφορά*: ένας νεολογισμός που υιοθετήθηκε από τον Derrida για να περιγράψει τόσο τη διαφοροποίηση του κειμένου όσο και την αναβολή του και σημεία των σημείων των σημείων.)⁴⁰

Στο *Περί Γραμματολογίας* ο Derrida αναφέρεται στην λέξη *διαφορά* ως έννοια οικονομική, η οποία υποδηλώνει την παραγωγή του *différer* με τη διττή σημασία του ρήματος (διαφέρω και αναβάλλω).⁴¹

Ο Glusberg προσθέτει στη συνέχεια ότι το κολλάζ επιδεικνύει αυτές τις αρχές στο επίπεδο της ομιλίας (Μετα-Μοντέρνα ομιλία). Η ενυπάρχουσα ετερογένειά του (στην ποίηση, τη λογοτεχνία, την τέχνη και την αρχιτεκτονική) δεν θα μπορούσε ούτε να είναι καθολική ούτε κανονική. Κάθε αναφερόμενο στοιχείο σπάει τη συνέχεια ή το γραμμικό μοτίβο ομιλίας και απαιτεί μια δεύτερη ανάγνωση, αυτή του θραύσματος που γίνεται αντιληπτή σε σχέση με το αρχικό του γενικό πλαίσιο και το ίδιο θραύσμα ενσωματωμένο σε ένα νέο σύνολο, μια διαφορετική οντότητα.⁴²

Παρακάτω αναφέρει ότι ο Derrida επιμένει ότι είναι δυνατό και να εισαχθούν και να διαχωριστούν αποσπάσματα ως μέρος ολόκληρης της δομής του σημείου. Οποιοδήποτε σημείο, γλωσσικό ή άλλο, μπορεί να αναφέρεται ή να τίθεται εντός εισαγωγικών. Κάτι τέτοιο μπορεί να αλλάξει εντελώς την έννοια του δεδομένου περιβάλλοντος, δημιουργώντας ένα άπειρο νέων πλαισίων με απεριόριστο τρόπο.⁴³

Ο Derrida γράφει στο *Περί Γραμματολογίας*: *Στο εσωτερικό του κλοιού, με μια κίνηση λοξή και πάντα παρακινδυνευμένη, κινδυνεύοντας ακατάπαυστα να ξαναπέσει εντεύθεν εκείνου*

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ντερριντά, op.cit, σ. 47-48

⁴² Glusberg, op.cit., σ. 7

⁴³ Ibid.

που αποδομεί, πρέπει να περιβάλλουμε τις κριτικές έννοιες μ' ένα φρόνιμο και διεξοδικό λόγο, να εντοπίσουμε τις συνθήκες, το περιβάλλον και τα όρια της αποτελεσματικότητάς τους, να υποδηλώσουμε αυστηρά την εξάρτησή τους από την μηχανή που επιτρέπουν να λύσουμε· ταυτόχρονα πρέπει να υποδηλώσουμε την ρωγμή μέσα από την οποία διαφαίνεται, ακατονόμαστο ακόμα, το είδωλο του πέραν του κλοιού.⁴⁴

Επίσης αναφέρει ότι: Η «ορθολογικότητα», ...η οποία διέπει την γραφή, όταν αυτή διαπλατυνθεί και ριζοσπαστικοποιηθεί έτσι, δεν εκπληγάζει πιά από έναν Λόγο και εγκαινιάζει την καταστροφή, όχι την κατεδάφιση, αλλά την αποστρωμάτωση, την αποδόμηση όλων των σημασιών που πηγή τους είναι η πηγή του Λόγου. [...] Αλλά μέσα σε αυτόν τον Λόγο ο πρωταρχικός και ουσιώδης δεσμός της φωνής δεν διερράγη ποτέ. [...] η φωνή, ως παραγωγός των πρώτων συμβόλων, έχει σχέση ουσιώδους και άμεσης εγγύτητας με την ψυχή... υπάρχει τάχα ένας συσχετισμός μετάφρασης ή φυσικής σημασίας ανάμεσα στην ψυχή και στον Λόγο, μια σχέση συμβατικής συμβολοποίησης. Και η πρώτη σύμβαση, εκείνη που αναφέρεται άμεσα στην τάξη της φυσικής και καθολικής σημασίας παράγεται τάχα ως ομιλούμενη γλώσσα. Η γραπτή γλώσσα παγιώνει συμβάσεις που συνδέουν ανάμεσά τους άλλες συμβάσεις.⁴⁵

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στόχος της αποδόμησης είναι να καταγγείλει τα δόγματα και να καταργήσει τα πρότυπα. Είναι μια μέθοδος, η οποία δεν περιέχει καμία οδηγία για την εφαρμογή της. Εισάγει την έννοια της Διαφοράς, για να περιγράψει την αέναη αναφορά ενός σημείου σε ένα άλλο και του άλλου σε κάποιο άλλο, δημιουργώντας ένα υπερβατικό, δυναμικό και ρευστό σύστημα αναφορών κάθε σημείου, το οποίο καθιστά αδύνατο τον προσδιορισμό του. Τονίζεται η διαφορά ανάμεσα στους φορείς ομιλίας (ομιλία, γραφή, κλπ.) και στο νόημα/αλήθεια. Τέλος φαίνεται πως το κολλάζ διαθέτει τις αρχές την Μετα-Μοντέρνας ομιλίας, η οποία εντάσσει στη λογική της την έννοια του θραύσματος, της ετερογένειας και του μη-συνεχούς.

Στα επόμενα κεφάλαια αναλύεται και άλλος ένας στόχος της Αποδόμησης, ο οποίος σχετίζεται με τον εντοπισμό αντιθέσεων στο Λόγο της Δυτικής μεταφυσικής και στην ανατροπή της ιεραρχίας αυτών των αντιθέσεων.

⁴⁴ Ντερριντά, op.cit. , σ. 32

⁴⁵ Ibid., σ. 27

3.1 Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ JACQUES DERRIDA ΜΕ ΤΟΝ CHRISTOPHER NORRIS

Σε αυτό κεφάλαιο παρουσιάζεται η συζήτηση του Jacques Derrida με τον Christopher Norris. Σκοπός αυτής της παρουσίασης είναι να γίνει πιο κατανοητή η θεωρία της Αποδόμησης και η σχέση της με την αρχιτεκτονική.

Αρχικά γίνεται μία περιγραφή της θεωρίας της Αποδόμησης πολύ σύντομα από τον Christopher Norris στο βαθμό που κάποιος μπορεί να ορίσει, να εξηγήσει ή να συνοψίσει το έργο της, όπως σχολιάζει ο ίδιος. Έπειτα τη συνδέει με τη Μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική και παρουσιάζει το θέμα της συζήτησης σχετικά με το νόημα της Αποδόμησης στην αρχιτεκτονική και την τέχνη.⁴⁶

Η Αποδόμηση, αναφέρει ο Norris, εντοπίζει ορισμένες κρίσιμες αντιθέσεις ή δυαδικές δομές νοήματος και αξίας που αποτελούν το λόγο της «Δυτικής μεταφυσικής». Αυτές περιλαμβάνουν (μεταξύ πολλών άλλων) τις διακρίσεις μεταξύ μορφής και περιεχομένου, φύσης και πολιτισμού, σκέψης και αντίληψης, ουσία και ατύχημα, μυαλό και σώμα, θεωρία και πρακτική, άνδρας και γυναίκα, έννοια και μεταφορά, ομιλία και γραφή κ.λπ. Μια Αποδομητική ανάγνωση ακολουθεί στη συνέχεια για να δείξει πώς αυτοί οι όροι εγγράφονται μέσα σε μια συστηματική δομή ιεραρχικού προνομίου, έτσι ώστε το ένα μέρος του κάθε ζεύγους να φαίνεται πάντα να κατέχει την κυρίαρχη ή κυβερνητική θέση.⁴⁷

Συνεχίζει τονίζοντας ότι στόχος είναι λοιπόν να δείξουμε - μέσω προσεκτικής ανάγνωσης - πώς αναιρείται αυτό το σύστημα, κατά κάποιον τρόπο, από μέσα. Πώς ο δεύτερος ή ο δευτερεύων όρος σε κάθε ζεύγος έχει μια ίση (ίσως προγενέστερη) διεκδίκηση να αντιμετωπίζεται ως *συνθήκη δυνατότητας* για ολόκληρο το σύστημα. Έτσι, η γραφή περιθωριοποιείται τακτικά, καταγγέλλεται ή τίθεται στη θέση της - μια αυστηρά δευτερεύουσα, συμπληρωματική θέση - από μια μακρά σειρά στοχαστών στη δυτική παράδοση, από τον

⁴⁶ Jacques Derrida In Discussion with Christopher Norris”, Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 71

⁴⁷ Ibid.

Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη έως τον Ρουσσώ, τον Χούσερλ, τον Σάουσουρ, τον Λεβί-Στράους και τις τελευταίες στρουκτουραλιστικές ανθρώπινες επιστήμες.⁴⁸

Στη συνέχεια αναφέρει ότι συχνά – όσο δείχνει ο Derrida στο *Περί Γραμματολογίας* – η γραφή επανεμφανίζεται για να διεκδικήσει τον ισχυρισμό της ως το καταπιεσμένο άλλο αυτής της ολόκληρης λογοκεντρικής παράδοσης, τον «περιπλανώμενο απόκληρο», τον αποδιοπομπαίο τράγο ή τον εξόριστο του οποίου ο εκτός σκηνης ρόλος αποτελεί προϋπόθεση του συστήματος. Και αυτή η περίεργη «λογική της συμπληρωματικότητας» λειτουργεί όποτε η σκέψη κινητοποιείται από μια συγκεκριμένη στοιχειώδη ανάγκη να αποκλείσει ή να αρνηθεί αυτό που την καθιστά δυνατή από την αρχή.⁴⁹

Με βάση τα παραπάνω ο Norris αναφέρει ότι τώρα δεν είναι δύσκολο να δούμε πώς μια τέτοια Αποδομητική ανάγνωση μπορεί να επηρεάσει τον λόγο της τρέχουσας (Μεταμοντέρνας) αρχιτεκτονικής σκέψης.⁵⁰

Κάνει μια αναφορά στον Peter Eisenman ο οποίος υπαινίσσεται ότι: *η παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στη δομή και τη διακόσμηση, την αφαίρεση και τη μορφοποίηση, το σχήμα και τη βάση, τη μορφή και τη λειτουργία θα μπορούσε να διαλυθεί. Η αρχιτεκτονική θα μπορούσε να ξεκινήσει μια εξερεύνηση του "ανάμεσα" σε αυτές τις κατηγορίες.* Και παρακάτω αναφέρει ότι ο Derrida έγραψε επίσης για μια αρχιτεκτονική «συμπληρωματικότητα», ένα κίνημα *διαφοράς(difference)* ανάμεσα και μέσα σε έννοιες που θα άνοιγαν τις μέχρι τώρα ανήκουστες εφευρετικές δυνατότητες.⁵¹ Σχετικά με τη συνέντευξη, δηλώνει ότι έχει πολλά να πει σε σχέση με το εγχείρημα συνεργασίας του Derrida με τους Eisenman και Tschumi.⁵²

Παρακάτω αναφέρει ότι στο *The Truth in Painting* ο Derrida γράφει: *Πρέπει να ακονίσουμε τα σημεία, τις λεπίδες ή τις άκρες ενός συγκεκριμένου χάσματος (chiasmus).* Αυτό το σχήμα- το σχήμα λόγου των διασταυρούμενων ή ανταλλαγμένων χαρακτηριστικών είναι εκείνο που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην ανάγνωσή του στον Καντ και του «παρεργονικού» λόγου που πλαισιώνει τη σκέψη του Καντ σε θέματα αισθητικής κρίσης. Είναι επίσης σημαντικό για τον Eisenman, αυτό και άλλα σχήματα λόγου (όπως το catachresis) που ωθούν πέρα από τα

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

όρια της λογικής ή της αναπαράστασης με ριζοσπαστικοποίηση της γλώσσας στη σχηματική της πλευρά. Έτσι, λέει ο Eisenman: *ο δρόμος για την κατάχρηση (catachresis) δεν είναι να καταστείλει τη μεταφορά αλλά να βρει την κατάχρηση που είναι καταπιεσμένη στη μεταφορά, και ο δρόμος για μια άλλη αρχιτεκτονική δεν είναι να καταστείλει το Κλασικό αλλά στην πραγματικότητα να κόψει ... για να ανοίξει χειρουργικά το Κλασικό και το Μοντέρνο για να βρει αυτό που καταπιέζεται.* Αυτή η συνέντευξη μπορεί να διαβαστεί ως αυτοσχέδιο σχόλιο για τον τρόπο με τον οποίο η Αποδόμηση έχει ανοίξει τέτοια ερωτήματα για τη φιλοσοφία και τις εικαστικές τέχνες.⁵³

Ο Norris ξεκινάει τη συζήτηση ρωτώντας εάν μπορεί να υπάρξει κάτι όπως η Αποδομητική τέχνη ή η Αποδομητική αρχιτεκτονική και εάν αυτοί οι όροι αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο στυλ, έργο ή σώμα εργασίας. Ή εάν δεν σημαίνουν μια αντίληψη που προσπαθεί να σπάσει ή έστω να προκαλέσει τις καθιερωμένες ιδέες μορφής, αξίας και αισθητικής αναπαράστασης και έναν συγκεκριμένο τρόπο εξέτασης διάφορων έργων.⁵⁴ Ο Derrida απαντάει:

Λοιπόν, δεν ξέρω ... Πρέπει να πω, όταν γνώρισα για πρώτη φορά, δεν θα πω τη «Αποδομητική αρχιτεκτονική», αλλά τον Αποδομητικό λόγο για την αρχιτεκτονική, ήμουν μάλλον προβληματισμένος και ύποπτος. Σκέφτηκα αρχικά ότι ίσως αυτό ήταν μια αναλογία, ένας μετατοπισμένος λόγος και κάτι πιο αναλογικό παρά ενδελεχές. Και τότε – όπως εξήγησα κάπου – τότε συνειδητοποίησα ότι, αντίθετα, ο πιο αποτελεσματικός τρόπος για να μπει η Αποδόμηση σε λειτουργία ήταν μέσω της τέχνης και της αρχιτεκτονικής. Όπως γνωρίζετε, η Αποδόμηση δεν είναι απλώς θέμα λόγου ή ζήτημα μετατόπισης του σημασιολογικού περιεχομένου του λόγου, της εννοιολογική του δομής ή οτιδήποτε άλλο. Η αποδόμηση περνά μέσα από συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές δομές, προκαλώντας την αντίσταση και μετατοπίζοντας τους θεσμούς κατά τη διαδικασία. Νομίζω ότι σε αυτές τις μορφές τέχνης, και σε οποιαδήποτε αρχιτεκτονική, για την αποδόμηση των παραδοσιακών κυρώσεων – θεωρητικών, φιλοσοφικών, πολιτιστικών-αποτελεσματικά, πρέπει να γίνουν μετατοπίσεις... Θα έλεγα «στερεές» δομές, όχι μόνο με την έννοια των υλικών δομών, αλλά «στερεές» με την έννοια των πολιτιστικών, παιδαγωγικών, πολιτικών, οικονομικών δομών. Και όλες οι έννοιες που, ας πούμε, είναι ο στόχος (αν μπορώ να

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

χρησιμοποιήσω αυτόν τον όρο) της Αποδόμησης, όπως η θεολογία, η υπαγωγή του λογικού στο κατανοητό και ούτω καθεξής αυτές οι έννοιες μετατοπίζονται αποτελεσματικά για να γίνουν «Αποδομητική αρχιτεκτονική». Γι' αυτό με ενδιαφέρει όλο και περισσότερο, παρά το γεγονός ότι είμαι τεχνικά ανίκανος.⁵⁵

Στη συνέχεια ζητώντας του να πει περισσότερα για τη δουλειά του με τους Bernard Tschumi και Peter Eisenman και τα συνεργατικά τους έργα, ο Derrida εξηγεί ότι η προσέγγιση έγινε από τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι έδειξαν ενδιαφέρον για τη δουλειά του. Έπειτα από συναντήσεις και ανταλλαγές κειμένων συνεργάστηκαν πάνω σε κάποια γραπτά και έργα μέσα από έναν παραγωγικό διάλογο.⁵⁶ Ο ίδιος όπως λέει δεν είχε πρόθεση να ασχοληθεί αρχικά με τα αρχιτεκτονικά μοντέλα και με μεταφορές από το έργο του στην αρχιτεκτονική. Αλλά φυσικά υπάρχει πολλή αρχιτεκτονική μεταφορά, όχι μόνο στα κείμενά του αλλά και σε ολόκληρη τη φιλοσοφική παράδοση.⁵⁷

Ο Jacques Derrida παρακάτω αναφέρει ότι η Αποδόμηση - η λέξη Αποδόμηση - ακούγεται πολύ σαν μια τέτοια μεταφορά, μια αρχιτεκτονική μεταφορά. Αλλά νομίζω ότι είναι πιο περίπλοκο από αυτό, καθώς η λέξη εμφανίστηκε ή υπογραμμίστηκε σε μια συγκεκριμένη κατάσταση όπου ο στρουκτουραλισμός κυριαρχούσε στο προσκήνιο. Έτσι η Αποδόμηση μοιράστηκε ορισμένα μοτίβα με το στρουκτουραλιστικό σχέδιο, ενώ ταυτόχρονα επιτέθηκε σε αυτό.⁵⁸

Συνεχίζει τονίζοντας ότι η Αποδόμηση δεν σημαίνει ότι πρέπει να παραμείνουμε μέσα σε αυτές τις αρχιτεκτονικές μεταφορές. Δεν σημαίνει, για παράδειγμα, ότι πρέπει να καταστρέψουμε κάτι που είναι χτισμένο - φυσικά χτισμένο ή πολιτισμικά χτισμένο ή θεωρητικά χτισμένο - μόνο για να αποκαλύψουμε ένα γυμνό έδαφος πάνω στο οποίο κάτι νέο θα μπορούσε να χτιστεί. Η αποδόμηση είναι ίσως ένας τρόπος αμφισβήτησης αυτού του ίδιου του αρχιτεκτονικού μοντέλου - του αρχιτεκτονικού μοντέλου που είναι ένα γενικό ερώτημα, ακόμη και μέσα στη φιλοσοφία, τη μεταφορά των θεμελίων, των υπερκατασκευών, αυτό που ο Kant αποκαλεί «αρχιτεκτονικό» («architectonic») κ.λπ., καθώς και την έννοια του archè. .. Έτσι, η

⁵⁵ Ibid., σ. 71-72

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., σ. 72

⁵⁸ Ibid.

Αποδόμηση σημαίνει επίσης την αμφισβήτηση της αρχιτεκτονικής στη φιλοσοφία και ίσως στην ίδια την αρχιτεκτονική.⁵⁹

Παρακάτω τονίζει ότι όταν ανακάλυψε αυτό που τώρα αποκαλούμε «Αποδομητική αρχιτεκτονική», τον ενδιέφερε το γεγονός ότι αυτοί οι αρχιτέκτονες στην πραγματικότητα αποδομούσαν τα βασικά δεδομένα της παράδοσης και έκαναν κριτική σε όλα όσα υποβάθμιζαν την αρχιτεκτονική σε κάτι άλλο - την αξία, ας πούμε, της χρησιμότητας ή της ομορφιάς ή της διαβίωσης - «κατοίκησης» - κ.λπ. - όχι για να χτίσουν κάτι άλλο που θα ήταν άχρηστο ή άσχημο ή μη κατοικήσιμο, αλλά για να ελευθερώσουν την αρχιτεκτονική από όλες αυτές τις εξωτερικές οριστικότητες, τους εξωγενείς στόχους. Και όχι για να ανασυστήσουν κάποια καθαρή και πρωτότυπη αρχιτεκτονική - αντίθετα, απλώς για να θέσουν την αρχιτεκτονική σε επικοινωνία με άλλα μέσα, άλλες τέχνες, να μολύνουν την αρχιτεκτονική... Και ότι με τον τρόπο που αντιμετωπίζει την Αποδόμηση υποθέτει την ίδια την έννοια της μεταφοράς, στο βαθμό που περιλαμβάνει ένα περίπλοκο δίκτυο φιλοσοφιών, ένα δίκτυο που θα οδηγούσε πάντα σε κάποια στιγμή στην αρχιτεκτονική...⁶⁰

Η Αποδόμηση, εξηγεί ο Jacques Derrida στο παρακάτω απόσπασμα από τη συζήτηση, είναι μια διαδικασία κατά την οποία δεν πρέπει να γίνει απλώς η απόρριψη κάποιας έννοιας, αλλά η επαναχάραξή της σε ένα έργο, έχοντας στο μεταξύ χάσει την εξωτερική της ηγεμονία. Δεν είναι απλώς μια διαγραφή του παρελθόντος.

Τώρα όσον αφορά την αρχιτεκτονική, νομίζω ότι η Αποδόμηση προέρχεται - ας συνεχίσουμε να χρησιμοποιούμε αυτήν τη λέξη για να εξοικονομήσουμε χρόνο - όταν έχεις αποδομήσει κάποια αρχιτεκτονική φιλοσοφία, κάποια αρχιτεκτονική εικασία - για παράδειγμα, την ηγεμονία της αισθητικής, της ομορφιάς, την ηγεμονία της χρησιμότητας, της λειτουργικότητας, της διαβίωσης, της κατοίκησης. Αλλά τότε πρέπει να ξαναχαραξείς αυτά τα μοτίβα μέσα στο έργο. Δεν μπορείς (ή δεν πρέπει) απλώς να απορρίψεις αυτές τις αξίες κατοίκησης, λειτουργικότητας, ομορφιάς και ούτω καθεξής. Πρέπει να κατασκευάσεις, για παράδειγμα, έναν νέο χώρο και μια νέα φόρμα, για να διαμορφώσεις έναν νέο τρόπο οικοδόμησης με τον οποίο αυτά τα μοτίβα ή αξίες ξαναχαρασσονται, έχοντας εν τω μεταξύ χάσει την εξωτερική τους ηγεμονία. Η εφευρετικότητα ισχυρών

⁵⁹ Ibid., σ. 72

⁶⁰ Ibid.

αρχιτεκτόνων συνίσταται, νομίζω, σε αυτήν την επανεγγραφή, την οικονομία αυτής της επαναχάραξης, η οποία περιλαμβάνει επίσης κάποιο σεβασμό στην παράδοση, στη μνήμη. Η Αποδόμηση δεν είναι απλώς να ξεχάσεις το παρελθόν. Αυτό που έχει κυριαρχήσει στη θεολογία ή την αρχιτεκτονική ή οτιδήποτε άλλο είναι ακόμη εκεί, κατά κάποιο τρόπο, και οι επιγραφές, το, ας πούμε, αρχείο αυτών των αποδομημένων δομών, το αρχείο πρέπει να είναι όσο το δυνατόν πιο ευανάγνωστο, όσο πιο εμφανές μπορούμε να το κάνουμε. Αυτός είναι ο τρόπος που προσπαθώ να γράψω ή να διδάξω. Και πιστεύω ότι το ίδιο ισχύει, σε κάποιο βαθμό, στην αρχιτεκτονική.⁶¹

Εν συνεχεία, ο Derrida δηλώνει ότι πιστεύει ότι είναι σημαντικός, ο τρόπος ανοίγματος των ορίων, και κυρίως των ακαδημαϊκών ορίων μεταξύ κειμένων και επιστημονικών κλάδων. Όταν λέει ακαδημαϊκά όρια αναφέρεται όχι μόνο τους ανθρωπιστικούς κλάδους και τη φιλοσοφία, αλλά και την αρχιτεκτονική – τη διδασκαλία της αρχιτεκτονικής. Αυτή η διέλευση, που διέρχεται από τα όρια των επιστημονικών κλάδων, είναι ένα από τα κύρια – όχι μόνο στρατηγήματα αλλά τις ανάγκες της Αποδόμησης. Η μεταμόσχευση της μιας τέχνης στην άλλη, η μόλυνση των κωδικών, η διάδοση των παισίων, είναι μερικές φορές «μέθοδοι» ή «στρατηγήματα» της Αποδόμησης, αλλά το πιο σημαντικό είναι ότι είναι στιγμές αυτού που αποκαλούμε ιστορία. Και για αυτό λέει ότι δεν πιστεύει ότι η Αποδόμηση ανήκει σε μια εποχή ή μια περίοδο, ακόμη και σύγχρονη.⁶²

Παρακάτω ο Derrida αναφέρει ότι δεν θα ήθελε να αποκαλέσει την Αποδόμηση μια κριτική του νεωτερισμού. Αλλά ούτε είναι «μοντέρνα» ή με οποιαδήποτε έννοια μια αποθέωση του νεωτερισμού. Είναι πολύ πρόωρο να ακολουθήσουν αυτές τις γενικεύσεις, αυτές τις έννοιες της περιόδου. Αναφέρει ότι θα έλεγε ότι δεν ξέρει τι σημαίνουν αυτές οι κατηγορίες... Αλλά για εκείνον δεν είναι αυστηρές έννοιες. Ούτε η Αποδόμηση είναι μια ενιαία ιδέα, αν και συχνά αναπτύσσεται με αυτόν τον τρόπο, μια χρήση, που ο ίδιος, θεωρεί πολύ ανησυχητική ... Μερικές φορές προτιμάει να πει Αποδομήσεις στον πληθυντικό, απλώς για να είναι προσεκτικός για την ετερογένεια και την πολλαπλότητα, την απαραίτητη πολλαπλότητα χειρονομιών, πεδίων, στυλ. Δεδομένου ότι δεν είναι ένα σύστημα, ούτε μια μέθοδος, δεν μπορεί να είναι ομοιογενής. Δεδομένου ότι λαμβάνει υπόψη την ιδιαιτερότητα κάθε περιβάλλοντος, η Αποδόμηση είναι

⁶¹ Ibid., σ. 73

⁶² Ibid.

διαφορετική από το ένα περιβάλλον στο άλλο. Γι' αυτό ο Derrida, θα ήθελε σίγουρα να απορρίψει την ιδέα ότι η «Αποδόμηση» δηλώνει οποιαδήποτε θεωρία, μέθοδο ή μονοσήμαντη έννοια. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να δηλώνει *κάτι*, κάτι που μπορεί τουλάχιστον να αναγνωριστεί στη λειτουργία του ή στα αποτελέσματά του...⁶³

Συνεχίζει λέγοντας ότι φυσικά αυτό δεν σημαίνει ότι η Αποδόμηση *είναι* αυτό το «κάτι» ή ότι μπορεί κανείς να βρει την Αποδόμηση παντού. Έτσι υποστηρίζει ότι από τη μία πλευρά πρέπει να οριστεί κάποια έννοια εργασίας, κάποια ρυθμιστική έννοια της Αποδόμησης. Αλλά είναι πολύ δύσκολο να συγκεντρωθεί αυτό σε έναν απλό τύπο. Αναφέρει πως γνωρίζει ότι οι εχθροί της Αποδόμησης λένε ότι, επειδή δεν προσφέρεται ένας ορισμός της Αποδόμησης, τότε πρέπει να είναι μια αδιόρατη έννοια και πρέπει στοχαστής της να είναι ασαφής. Στην οποία θα απαντούσε ότι η Αποδόμηση είναι πρωτίστως μια υποψία που στρέφεται εναντίον αυτού του είδους σκέψης – του τι είναι ...; Ποια είναι η ουσία του ...; και ούτω καθεξής.⁶⁴

Η Αποδόμηση, λέει παρακάτω, δίνει τη μεγαλύτερη προσοχή στην πολλαπλότητα, στην ετερογένεια, σε αυτές τις αιχμηρές και μη απλουστεύσιμες διαφορές. Εάν δεν θέλουμε να τα ομογενοποιήσουμε όλα, πρέπει να σεβαστούμε την ακρίβεια των λόγων, ειδικά εκείνη του φιλοσοφικού λόγου.⁶⁵

Ακόμη επισημαίνει ότι δεν υπάρχει τίποτα μονολογικό, κανένας μονόλογος – γι' αυτό η ευθύνη για την Αποδόμηση δεν είναι ποτέ ατομική ή ένα ζήτημα μιας μοναδικής, αυτόνομης συγγραφικής φωνής. Είναι πάντα μια πληθώρα φωνών, χειρονομιών ... Και τονίζει ότι αυτό μπορεί να ληφθεί ως κανόνας: ότι κάθε φορά που η Αποδόμηση μιλάει με μία μόνο φωνή, είναι λάθος, δεν είναι πλέον «Αποδόμηση».⁶⁶

Επιπλέον, ο Jacques Derrida διστάζει να πει ότι η Αποδόμηση είναι Μοντέρνα ή Μεταμοντέρνα. Αλλά προσθέτει ότι θα έπρεπε επίσης να διστάζει να πει ότι δεν είναι Μοντέρνα ή ότι είναι αντι-Μοντέρνα ή αντι-Μετα-Μοντέρνα. Δεν θα ήθελε να πει ότι αυτό που είναι

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., σ. 75

⁶⁶ Ibid.

Αποδομητικό, αν υπάρχει κάτι τέτοιο, είναι ειδικά μοντέρνο ή μεταμοντέρνο. Προσθέτει ότι πρέπει λοιπόν να είμαστε πολύ προσεκτικοί με τη χρήση αυτών των επιθέτων.⁶⁷

Έπειτα από την παραπάνω συζήτηση γίνεται σαφές ότι η Αποδόμηση παρόλο που δεν είναι ένα αρχιτεκτονικό κίνημα, αλλά μια φιλοσοφική θεωρία, μπορεί να επηρεάσει όλους τους τομείς του Λόγου και επομένως και την αρχιτεκτονική. Η διαδικασία αυτή γίνεται μετά από την αποδόμηση κάποιας αρχιτεκτονικής εικασίας και την ηγεμονία κάποιας αρχιτεκτονικής έννοιας. Επίσης τονίζεται η σημαντικότητα της «μόλυνσης» της αρχιτεκτονικής από άλλα μέσα. Κατά τη διαδικασία της αποδόμησης δεν πρέπει να γίνει απλώς μια διαγραφή του παρελθόντος, αλλά η επαναχάραξή του με νέα νοηματοδότηση. Ακόμα η Αποδόμηση, είναι πάντα μια πληθώρα φωνών και χειρονομιών και όχι μονόλογος. Τέλος δεν χαρακτηρίζεται ως Μοντέρνα ή Μεταμοντέρνα και δεν πρέπει να τοποθετηθεί σε κάποιο πλαίσιο ή ορισμό.

⁶⁷ Ibid.

3.2 ΘΕΩΡΙΑ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ANDREW BENJAMIN

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναπτυχθεί το δοκίμιο του επιφανούς ακαδημαϊκού Andrew Benjamin, που βρίσκεται στο *Deconstruction. Omnibus Volume*, στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της Αποδόμησης του Derrida και της αρχιτεκτονικής. Ο Andrew Benjamin με την αφορμή ενός κειμένου του Descartes, όπου συγκρίνει το έργο του ενός με το έργο των πολλών στην αρχιτεκτονική μιας πόλης, κάνει την μεταφορά στο φιλοσοφικό έργο. Στη συνέχεια κατόπιν της ανάλυσης του συγκεκριμένου αποσπάσματος, θέλοντας να εξηγήσει τη σχέση της Αποδόμησης του Derrida με την αρχιτεκτονική, εξετάζει το έργο του Bernard Tschumi για το *Parc de la Villette*.

Σύμφωνα με τον Andrew Benjamin η ιστορία της φιλοσοφίας έδειχνε πάντα διττή ανησυχία για την αρχιτεκτονική. Η πρώτη είναι από τη φιλοσοφική πλευρά, είτε αντιμετωπίζοντας την αρχιτεκτονική ως αισθητική μορφή (π.χ. στο *Aesthetics* του Hegel), ή αναπτύσσοντας αρχιτεκτονικά παραδείγματα σε μια πιο γενική συζήτηση για την αισθητική ή την τέχνη (π.χ. συζήτηση του Heidegger για τον ελληνικό ναό στο *The Origin of the Work of Art*). Η δεύτερη είναι η παρουσία αρχιτεκτονικών μορφών (π.χ. αρχιτεκτονικό του Kant) ή αρχιτεκτονικών μεταφορών στην ανάπτυξη ή κατασκευή ενός φιλοσοφικού επιχειρήματος.⁶⁸

Συνεχίζοντας γράφει ότι το δεύτερο από αυτά είναι, σε αυτήν την περίπτωση, το πιο σχετικό και για να οριοθετήσει ένα συγκεκριμένο πεδίο συζήτησης στο οποίο μπορούν να διατυπωθούν τα γραπτά του Derrida για την αρχιτεκτονική, επικεντρώνεται στην δικαίως, όπως την χαρακτηρίζει, διάσημη αρχιτεκτονική μεταφορά που αναπτύχθηκε από τον Descartes στο δεύτερο μέρος του *Discourse on Method*.⁶⁹ Παραθέτει πλήρως το παρακάτω απόσπασμα, παρά το μήκος του, προκειμένου να καταστεί σαφής η δύναμή του.

... δεν υπάρχει συνήθως τόσο μεγάλη τελειότητα σε έργα που αποτελούνται από πολλά μέρη και παράγονται από διαφορετικούς τεχνίτες όπως σε έργα ενός ανθρώπου. Έτσι, βλέπουμε

⁶⁸ Andrew Benjamin, "Derrida, Architecture and Philosophy", Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 80

⁶⁹ *ibid*

ότι τα κτίρια που αναλαμβάνονται και ολοκληρώνονται από έναν μόνο αρχιτέκτονα είναι συνήθως πιο ελκυστικά και καλύτερα σχεδιασμένα από εκείνα που πολλοί προσπάθησαν να επιδιορθώσουν προσαρμόζοντας παλιά τείχη που έχουν κατασκευαστεί για διαφορετικούς σκοπούς. Και πάλι, οι αρχαίες πόλεις που έχουν μεγαλώσει σταδιακά από απλά χωριά σε μεγάλες πόλεις είναι συνήθως δυσανάλογες, σε σύγκριση με εκείνες τις ομαλές πόλεις που σχεδιάζουν οι μελετητές όπως θέλουν σε επίπεδο έδαφος. Κοιτάζοντας τα κτίρια των πρώτων ξεχωριστά, συχνά θα βρείτε τόση τέχνη σε αυτά, αν όχι περισσότερη από αυτά των τελευταίων, αλλά ενόψει της διάταξής τους - ένα ψηλό εδώ, ένα μικρό εκεί - και τον τρόπο που κάνουν τους δρόμους στραμμένους και ακανόνιστους θα λέγατε ότι είναι από τύχη και όχι από τη θέληση των ανθρώπων που χρησιμοποιούν τη λογική, η τοποθέτησή τους. Και όταν θεωρείτε ότι υπήρχαν πάντα ορισμένοι λειτουργοί των οποίων η δουλειά είναι να παρακολουθούν ότι τα ιδιωτικά κτίρια εξωραϊζουν τους δημόσιους χώρους θα καταλάβετε πόσο δύσκολο είναι να κάνεις κάτι τέλει δουλεύοντας μόνο με ό,τι έχουν δημιουργήσει άλλοι.⁷⁰

Συνεχίζοντας, μας εξηγεί ότι αυτό το απόσπασμα, αναφέρεται στην προσπάθεια του Descartes να δικαιολογήσει τόσο το δικό του φιλοσοφικό έργο όσο και να αποδείξει την αναγκαιότητα της ανάληψής του από έναν μόνο φιλόσοφο που εργάζεται μόνος του.

Συγκεκριμένα αναφέρει:

Ο Descartes δεν προσπαθεί ούτε να ξανασχεδιάσει ούτε να ανακατασκευάσει την προηγούμενη φιλοσοφία, αλλά μια ριζική παρέκκλιση που δημιουργεί έτσι ένα νέο και πρωτότυπο φιλοσοφικό σύστημα. Επομένως, ο σκοπός του Descartes είναι διπλός. Από τη μία πλευρά θέλει να δημιουργήσει ένα συνολικό και ενοποιημένο σύστημα, και από την άλλη, ένα που απομακρύνεται θεμελιωδώς από τα προηγούμενα φιλοσοφικά συστήματα (ιδίως, φυσικά, τα Scholastics) και επομένως δεν μολύνεται από προηγούμενα λάθη και προκαταλήψεις. Αυτός είναι ο διττός στόχος που εκφράζεται στη μεταφορά του για τη δραστηριότητα των αρχιτεκτόνων και των κατασκευαστών.⁷¹

Αφού έχει παραθέσει το κείμενο του Descartes, και συγκρίνοντας το έργο του ενός και των πολλών στην αρχιτεκτονική με το παράδειγμα της πόλης, αναλύει τη μεταφορά του στο

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

φιλοσοφικό έργο. Στη συνέχεια ανακαλύπτει στο κείμενο τα κρυμμένα δίπολα της τελειότητας και του ακανόνιστου, της τύχης και της λογικής, του ενός και των πολλών.

Η περίτεχνη μεταφορά ανοίγει με μια αντιπαράθεση του ενός και των πολλών. Τα έργα που παράγονται από έναν τεχνίτη έχουν μεγαλύτερο βαθμό «τελειότητας» από εκείνα που παράγονται από έναν αριθμό τεχνιτών. Τα κτίρια που σχεδιάστηκαν και κατασκευάστηκαν από έναν μόνο αρχιτέκτονα είναι, κατά συνέπεια, πολύ πιο ελκυστικά από τα κτίρια των οποίων η ανακατασκευή προϋποθέτει τη συμμετοχή μιας συλλογής αρχιτεκτόνων που εργάζονται επί σειρά ετών και αναπόφευκτα με διαφορετικές προθέσεις. Έχοντας καταλήξει σε αυτό το σημείο, ο Descartes επεκτείνει έπειτα το εύρος της μεταφοράς, πηγαίνοντας από μία μοναδική κατασκευή σε μια πόλη. Εδώ η αντίθεση είναι μεταξύ μιας πόλης που έχει αναπτυχθεί με το χρόνο, σε διαδοχικά και ίσως αλληλεπικαλυπτόμενα στάδια και η οποία επομένως περιέχει δυσανάλογα και ακανόνιστα στοιχεία, και μια πόλη ή κωμόπολη που σχεδιάστηκε και χτίστηκε μέσα σε μια εκτεταμένη μοναδική στιγμή. Στη συνέχεια, η ένταση αυτής της αντιπαράθεσης ενισχύεται από την περαιτέρω αντίθεση μεταξύ τύχης και λογικής. Εάν υπάρχει οτιδήποτε ελκυστικό για τα κτίρια, ή ακόμα και για τις συνοικίες μιας αρχαίας πόλης, τότε είναι αποτέλεσμα τύχης. Η ομορφιά μιας πόλης που έχει σχεδιαστεί και χτιστεί κατά τη διάρκεια μιας μοναδικής εκτεταμένης στιγμής είναι το αποτέλεσμα της εφαρμογής της λογικής. Πριν αρχίσουμε με τη σημαντική αντίθεση μεταξύ λογικής και τύχης, είναι απαραίτητο να εστιάσουμε σε αυτήν την μοναδική παρατεταμένη στιγμή.⁷²

Η στιγμή είναι η αναπαράσταση αυτού που υπαγορεύει η λογική. Η κανονική διάρκεια της λογικής εκτείνεται μέσω της σύλληψης, της αναπαράστασης και της ολοκλήρωσής της. Η λογική έχει αυτό που θα μπορούσε να ισοδυναμεί με μια καθολική και σε αυτό το βαθμό μια άχρονη επέκταση. Η μοναδικότητα της κατασκευής (μια μοναδικότητα εξαιρουμένης την πολλαπλότητας), η μοναδικότητα του αρχιτέκτονα (εξαιρουμένου του πλουραλισμού και επομένως η ύψωση του αρχιτέκτονα ως Θεού – ένας αντικαθιστά τον άλλο μέσα σε παρόμοιες ιεραρχικές αρχές) επαναγράφεται εντός της μοναδικότητας αυτής της στιγμής.⁷³

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid., σ. 80-81

Εν συνεχεία ο Andrew Benjamin γράφει ότι η έλλειψη τάξης στην αρχαία πόλη καθορίζεται από την έλλειψη λογικής. Έχει την σημασία ότι όχι μόνο η πόλη είναι κατά κάποια έννοια «τρελή», αλλά μπορεί επίσης να θεωρηθεί εντός του συνολικού πεδίου της λογικής, εκτός φυσικά από τρελή. Επομένως, όταν φτάσει στο λογικό του άκρο, η αρχιτεκτονική μεταφορά δείχνει τόσο τη δυνατότητα μιας ενοποιημένης ολότητας - που παρέχεται από την εφαρμογή της λογικής - όσο και εκείνου που έρχεται σε αντίθεση με αυτήν τη δυνατότητα, δηλαδή την τρέλα, που παρουσιάζεται εδώ ως η αδιατάρακτη πολλαπλότητα της αρχαίας πόλης. Η αντίθεση μεταξύ λογικής και τρέλας εισάγεται από και μέσα από μια αρχιτεκτονική μεταφορά.⁷⁴

Παρατηρώντας τον θρίαμβο της λογικής πάνω στην τύχη-τρέλα, με αποτέλεσμα την έλλειψη των ιχνών του παρελθόντος, διακρίνει την έννοια της διατήρησης που απασχολεί τον Derrida, και βάζει το συγκριμένο ζήτημα υπό εξέταση.

Ο θρίαμβος της λογικής πάνω στην τρέλα, ο Descartes επιμένει, είναι ο δρόμος που πρέπει να ακολουθήσει ο φιλόσοφος ως αρχιτέκτονας και ο αρχιτέκτονας ως φιλόσοφος. Η δραστηριότητα του καθενός οριοθετείται όχι από την ίδια τη λογική, αλλά από τις αντιθέσεις μεταξύ της λογικής και της τύχης, και της λογικής και της τρέλας. Υπάρχει φυσικά μια επιτακτική ανάγκη στη μεταφορά του Descartes. Δείχνει την κατανόησή του για το φιλοσοφικό έργο. Για τον Descartes η ολότητα και η απαραίτητη ενότητα που παράγεται από την λογική μπορεί να επιτευχθεί. Μέσα στη μεταφορά η παλιά πόλη μπορεί να ισοπεδωθεί. Η νέα πόλη θα αναδυθεί χωρίς να φέρει τα ίχνη της παλιάς. Δεν θα υπάρχουν ίχνη από τα παλιά για να παρατηρηθούν. Όπως θα φανεί, είναι ακριβώς η πιθανότητα της απουσίας οποιασδήποτε παρατήρησης, ή μάλλον η απιθανότητα της απουσίας της, μεταξύ άλλων, που απασχολεί τον Derrida όταν γράφει για «διατήρηση» ('maintaining'). Η τύχη της αρχιτεκτονικής διατηρείται από την 'διακοπή' ανάμεσα στο παραδοσιακό και το καταφατικό. Αυτό το ζήτημα θα εξεταστεί.⁷⁵

Κατόπιν της παραπάνω ανάλυσης ανακαλύπτει ότι εκτός από το δίπολο λογικής και τρέλας κρύβεται άλλο ένα δίπολο, αυτό του εσωτερικού και του εξωτερικού. Το εξωτερικό ενώ δεν αναφέρεται στο κείμενο υπονοείται καθώς η πόλη παρουσιάζεται σαν ένα κλειστό σύστημα στο κείμενο του Descartes. Σε αυτό το σημείο ανακαλύπτει ένα παράδοξο. Την τοποθέτηση του

⁷⁴ Ibid., σ. 81

⁷⁵ Ibid.

λογικού αρχιτέκτονα στο εξωτερικό του συστήματος, δηλαδή στο δεύτερο σκέλος του δίπολου λογική/τρέλα.

Υπάρχουν δύο σημαντικές συνιστώσες της αρχιτεκτονικής μεταφοράς του Descartes και της επακόλουθης φιλοσοφικής πρακτικής που πυροδοτεί. Η πρώτη είναι η λειτουργική αντίθεση μεταξύ λογικής και τύχης (λογική και τρέλα). Η δεύτερη, πολύ πιο δύσκολο να παρατηρηθεί, περιλαμβάνει την αντίθεση μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού. Η μεταφορά της πόλης, προκειμένου να προωθήσει περαιτέρω το φιλοσοφικό τέλος του Descartes, πρέπει να γίνει κατανοητή ως ένας δομημένος χώρος, και ως εκ τούτου ως ένας τόπος που θα ανασυνταχθεί στην κατασκευή της πόλης της λογικής. Επιπλέον, πρέπει να κατασκευαστεί έτσι ώστε να επιτρέπει στον φιλόσοφο ή τον αρχιτέκτονα τη δυνατότητα ενός τόπου έξω από το δικό του τείχος. Η ρύθμιση και ο έλεγχος πρέπει να πραγματοποιούνται από έξω. Η μεταφορά της πόλης, είναι επομένως, παγιδευμένη μέσα στην περαιτέρω αντίθεση του εσωτερικού και του εξωτερικού (όπως επίσης και στην αντίθεση ανάμεσα στη θεωρία και την πρακτική). Θέλω να αναπτύξω αυτά τα δύο στοιχεία.⁷⁶

*Το ενδιαφέρον στοιχείο που μπορεί να φανεί ότι αναδύεται μέσα από τη μεταφορά της πόλης είναι η σιωπηρή αναγνώριση ότι εάν η πόλη της λογικής έχει εξωτερικό, τότε αυτό είναι η τρέλα. Η ασυνάρτητη τύχη του *déraison* (= του παράλογου) περιορίζεται στο να πραγματοποιηθεί έξω από τα τείχη της πόλης. Η συνέπεια αυτού είναι ότι ο αρχιτέκτονας πρέπει να είναι εγγεγραμμένος στην πόλη για να αποφύγει την τρέλα και ακόμη ο φιλόσοφος ή ο αρχιτέκτονας πρέπει να βρίσκεται έξω από τις πύλες για να ασκήσει έλεγχο. Η αρχιτεκτονική πρέπει να ρυθμιστεί από έξω. Παρόν εδώ είναι το πρόβλημα του πριν και εμπρός. Ο φιλόσοφος (ή ο αρχιτέκτονας) φαίνεται λοιπόν να είναι τοποθετημένος – και να έχει τοποθετήσει τον εαυτό του σε μια διπλή δέσμευση, που μπορεί, από ιστορική άποψη, ίσως να επιλυθεί μόνο από τον Θεό.⁷⁷*

Επομένως η δομή του κειμένου του Descartes στηρίζεται σε αυτά τα δίπολα και εν τέλει αποδεικνύεται ότι μέσα στην πόλη περιορίζεται η τρέλα, ή η τυχαιότητα αλλά και η φαντασία, ενώ παράλληλα ο αρχιτέκτονας της λογικής πρέπει να βρίσκεται στο περιβάλλον της τρέλας για

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

να μπορεί να οργανώσει και να φανταστεί την πόλη της λογικής. Συνεπώς ο Benjamin αποδομώντας το κείμενο, μας αποκαλύπτει την σημαντικότητα της τρέλας προκειμένου να υπάρξει η λογική. Ενώ ο ίδιος ο Descartes φαίνεται πως δεν συνειδητοποιεί αυτή τη σημασία, καθώς διαχωρίζει τα δύο σκέλη του δίπολου, συγκρίνοντάς τα και απορρίπτοντας το δεύτερο σε σχέση με το πρώτο.

Η σημασία της περιγραφής της αντίθεσης μεταξύ λογικού και τυχαίου (λόγος και τρέλα) ως λειτουργικής έγκειται στο γεγονός ότι δείχνει ότι η αντίθεση δεν είναι ούτε αυθαίρετη ούτε απλώς αποτέλεσμα ή συμπέρασμα, αλλά διαδραματίζει δομικό ρόλο στο κείμενο. Ωστόσο, στο παρόν πλαίσιο είναι η δεύτερη συνιστώσα που είναι πιο σχετική. Σε χωρικούς όρους, η διάκριση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού είναι ίσως καλύτερα κατανοητή σε σχέση με το λαβύρινθο. Ο λαβύρινθος είναι προφανώς το σύμβολο της πόλης. Είναι επίσης το σύμβολο της γραφής. Τόσο ο λαβύρινθος όσο και η γραφή ασχολούνται, επειδή πυροδοτούν, πρώτον με το πρόβλημα του τόπου, και δεύτερον με μια επιστημολογία του τόπου. Μια φιλοσοφία ολότητας και ενότητας τοποθετείται, κατ' ανάγκη, έξω από τον τόπο - έξω από το λαβύρινθο και το γράψιμο - και ως εκ τούτου, η γνώση συνδέεται σταθερά με το υπερβατικό. Σε καρτεσιανούς όρους, αυτή η διάκριση βρίσκει την πιο κατάλληλη διατύπωση ως προς τη διάκριση μεταξύ κατανόησης και φαντασίας. Μόνο η κατανόηση που λειτουργεί με υπερβατικούς κανόνες μπορεί να καθορίσει και να αποδώσει βεβαιότητα. Η κατανόηση τοποθετείται πάντα έξω και έπειτα εφαρμόζεται στον κόσμο. Αυτό δεν σημαίνει ότι για τον Descartes η γνώση είναι εμπειρική, μάλλον η γνώση είναι του εμπειρικού. Οι προϋποθέσεις για τη δυνατότητα της γνώσης - της μεθόδου που θα εφαρμοστεί και οι κανόνες που διέπουν τη σαφή και διακριτή αντίληψη, κλπ. - είναι οι ίδιοι υπερβατικοί. Η φαντασία από την άλλη πλευρά είναι παγιδευμένη στο λαβύρινθο. Το πρόβλημα της φαντασίας είναι ότι από μόνο της στερείται ορίου. Η φαντασία είναι απαραίτητη για τη γνώση, αλλά μόνο όταν τα αποτελέσματά της μπορούν να ελεγχθούν από την κατανόηση. Για τον Descartes, η τυπολογία της συνείδησης απαιτεί διαχωρισμό μεταξύ του τομέα της κατανόησης και του πεδίου της φαντασίας. Είναι σαφές ότι αυτή η διάκριση - που επαναλαμβάνεται και ενισχύεται σε άλλα από τα γραπτά του όσον αφορά τη διάκριση

μεταξύ της κατανόησης και της θέλησης – έχει συγκεκριμένες οντολογικές και χρονικές εκτιμήσεις.⁷⁸

Συνεχίζει εξηγώντας πώς με την διαδικασία της Αποδόμησης εντοπίζεται η δομή και οι αντιθέσεις, αλλά και οι επιπτώσεις της φιλοσοφικής θέσης του Descartes. Επιπλέον ότι με τη διαδικασία της ανίχνευσης και αφήνοντας το ίδιο το κείμενο να ξεδιπλωθεί, το έργο της Αποδόμησης πραγματοποιείται. Όμως τονίζει ότι στόχος δεν είναι η ανάδειξη του δεύτερου σκέλους της αντίθεσης ως κυρίαρχου, αλλά η διατήρηση και η σύνδεση των δύο χωρίς σύγκριση.

Στην ανίχνευση των επιπτώσεων της αρχιτεκτονικής μεταφοράς στο Discourse on Method του Descartes αυτό που προέκυψε είναι μια σειρά αντιθέσεων που διαδραματίζουν δομικό ρόλο μέσα στην παρουσίαση της φιλοσοφικής του θέσης. Είναι αρκετά κυριολεκτικά κατασκευασμένη σε σχέση με αυτά. Είναι φυσικά, ακριβώς σε σχέση με αυτές τις αντιθέσεις που μπορεί να εντοπιστεί η δύναμη της Αποδόμησης. Ανιχνεύοντας τις επιπτώσεις τους – επιτρέποντας την ασταθή λογική τους να ξεδιπλωθεί, αρχίζει να πραγματοποιείται το έργο της Αποδόμησης. Ο Derrida περιγράφει λεπτομερώς αυτήν την πτυχή της Αποδόμησης με τους ακόλουθους όρους:

Η Από-δόμηση ... αναλύει και συγκρίνει εννοιολογικά ζεύγη τα οποία είναι σήμερα αποδεκτά ως αυτονόητα και φυσικά, σαν να μην είχαν θεσμοθετηθεί κάποια συγκεκριμένη στιγμή, σαν να μην είχαν ιστορία. Επειδή θεωρούνται δεδομένα περιορίζουν τη σκέψη.

Η Αποδόμηση, σε αυτήν την περίπτωση, είναι επομένως μια αρχή. Ωστόσο, η Αποδόμηση δεν είναι η απλή αντιστροφή του κυρίαρχου όρου μέσα σε μια αντίθεση. Αυτό γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρο στα γραπτά του Derrida για το έργο του Bernard Tschumi. Μια θεμελιώδης στρατηγική αυτού του εγγράφου (Point de folie- Maintenant l'architecture) είναι η διατήρηση τόσο της τρέλας όσο και της τύχης, αλλά δεν αποτελούν μέρος μιας απλής αντίθεσης. Δεν είναι απλώς η άλλη πλευρά της λογικής.⁷⁹

⁷⁸ Ibid., σ. 81

⁷⁹ Ibid.

Ο Andrew Benjamin ύστερα θέλοντας να εξηγήσει τη σχέση της Αποδόμησης του Derrida με την αρχιτεκτονική, εξετάζει το έργο του Bernard Tschumi για το *Parc de la Villette*. Προσθέτει ότι η διαδικασία της Αποδόμησης δεν λειτουργεί καταστρεπτικά προς αυτό στο οποίο αντιπαράθεται, αλλά η λειτουργία της έχει διορθωτικό και θετικό αποτέλεσμα, βάζοντας δεδομένες έννοιες υπό εξέταση, φωτίζοντας την αλήθεια και ισορροπώντας τα αντιφατικά στοιχεία ενός έργου.

Το έργο του Tschumi υπό εξέταση από τον Derrida είναι το σχέδιό του για το Parc de la Villette, και συγκεκριμένα μια σειρά κατασκευών μέσα στο πάρκο γνωστές ως Les Folies. Από αυτόν τον τίτλο, το όνομα, την υπογραφή, ο Derrida επισημαίνει ότι δεν είναι «τρέλα» (la folie), η αλληγορική υπόσταση του Άλογου, του μη έχοντος νόημα, αλλά οι τρέλες (les folies). Εν ολίγοις, αυτό που κάνει τα γραπτά του Derrida για την αρχιτεκτονική ιδιαίτερου ενδιαφέροντος είναι ο τρόπος που προσπαθεί να δείξει με ποια έννοια ένα φιλοσοφικό επιχείρημα ή θέση μπορεί να ενσωματωθεί σε μια διαφορετική δραστηριότητα. Δύο στοιχεία πρέπει να δηλωθούν εκ των προτέρων. Το πρώτο είναι ότι ο Derrida είναι εμφαντικός ότι παρά τα φαινόμενα, η Αποδόμηση δεν είναι η ίδια αρχιτεκτονική μεταφορά. Όχι μόνο είναι ύποπτος για τις μεταφορές, αλλά είναι επίσης η περίπτωση ότι η Αποδόμηση δεν ισοδυναμεί με μια απλή αποσυναρμολόγηση, είναι ταυτόχρονα - και στη Νιτσεσιανή αίσθηση-καταφατική.⁸⁰

Επειδή, όπως γράφει παρακάτω, η αρχιτεκτονική, η κατοικία, το οίκημα, η διαβίωση κ.λπ. γίνονται κατανοητές εντός της φιλοσοφικής όσο και της αρχιτεκτονικής σκέψης, η οποίες είναι βασισμένες στον λογοκεντρισμό, η Αποδόμηση εισέρχεται στην αρχιτεκτονική μέσω της αναδιάρθρωσης της μεταφυσικής.

Φυσικά είναι μια αναδιάρθρωση που στεγάζεται αρχιτεκτονικά και εκτείνεται πέρα από την αρχιτεκτονική. Είναι μέσα στην ιστορία των Δυτικών μεταφυσικών. Όπως υποδηλώνει ο Derrida, 'η αρχιτεκτονική των αμετάβλητων σημείων ... ρυθμίζει όλα όσα ονομάζονται Δυτική κουλτούρα, πολύ πέρα από την αρχιτεκτονική της'. Ωστόσο, λαμβάνει χώρα - και βρίσκει μια θέση - στην αρχιτεκτονική της. Αυτό είναι που κάνει δυνατή την Αποδόμηση της αρχιτεκτονικής σκέψης. Επιπλέον, αυτό καθιστά την καταφατική αρχιτεκτονική δυνατή.

⁸⁰ Ibid.

*Ο Derrida λέει για τα folies του Tschumi ότι: '... επιβεβαιώνουν, και συμπλέκουν την επιβεβαίωσή τους πέρα από αυτήν την στην ουσία εκμηδενιστική, κρυφά μηδενιστική επανάληψη της μεταφυσικής αρχιτεκτονικής.'*⁸¹

Το πρώτο στάδιο της διαδικασίας είναι ο εντοπισμός των αντιθέσεων, των εννοιολογικών ζευγών. Στη συνέχεια γίνεται κατά κάποιο τρόπο μία μετατόπιση ως προς αυτές τις δεδομένες έννοιες. Δηλαδή, επαναχρησιμοποιούνται με την παρουσία τους, αλλά χωρίς τον ρόλο τους. Τους αφαιρείται η δεδομένη εξουσία τους, αλλά παραμένουν στο έργο συνδεδεμένες με άλλες έννοιες. Όπως αναφέρει ο ίδιος:

*Αυτό που πρέπει να εντοπιστεί στην κατανόηση του Tschumi από τον Derrida είναι αυτή η θετική διάσταση. Το σημείο εκκίνησης παρέχεται από τις αντιθέσεις μεταξύ λογικής και τύχης, και λογικής και τρέλας. Είναι ήδη σαφές με ποια έννοια αυτά τα 'εννοιολογικά ζεύγη' λειτουργούν στην αρχιτεκτονική μεταφορά του Descartes. Το ερώτημα είναι πώς αναλαμβάνει την τρέλα και την τύχη ο Derrida.'*⁸²

Το πρώτο σημείο που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι τα folies του Tschumi δεν είναι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, απλώς η άλλη πλευρά του λόγου. Χαρακτηρίζονται από την αντίθεση λογικής / τρέλας και δεν έχουν διατυπωθεί ως προς αυτήν. Συνδεδεμένη με την πράξη επιβεβαίωσης είναι η εξίσου σημαντική διαδικασία αυτού που θα μπορούσε να ονομαστεί μορφή μετατόπισης ή απόστασης. Η διαδικασία της απόστασης βρίσκεται στην περιγραφή του Derrida σχετικά με τα folies:

Η 'πρώτη' ανησυχία του Tschumi δεν θα είναι πλέον η οργάνωση του χώρου ως λειτουργία ή ενόψει οικονομικών, αισθητικών, επιφανειακών ή τεχνο-χρηστικών κανόνων. Αυτοί οι κανόνες θα ληφθούν υπόψη, αλλά θα βρεθούν υποταγμένοι και θα χαράσσονται σε ένα μέρος σε ένα κείμενο και σε ένα χώρο που δεν θα έχουν πλέον εντολή στην τελική περίπτωση. Σπρώχνοντας την αρχιτεκτονική στα όριά της, θα δημιουργηθεί ένα μέρος για «ευχαρίστηση». Κάθε folie θα προορίζεται για μια δεδομένη 'χρήση', με

⁸¹ Ibid., σ. 81-82

⁸² Ibid., σ. 82

τη δική του πολιτιστική, διασκεδαστική, παιδαγωγική, επιστημονική και φιλοσοφική τελικότητα.⁸³

Η απόσταση ή η μετατόπιση και μάλιστα ο μεντεσές που σημειώνει την σύνδεσή τους με τον λογοκεντρισμό / μεταφυσική / «εννοιολογικά ζεύγη» συλλαμβάνεται από τον Derrida όταν γράφει για «νόρμες» που λαμβάνονται υπόψη: που «επανεγγράφονται», παρούσες αλλά όχι πλέον στην "εντολή". Οι νόρμες γίνονται, υπό την έννοια του Νίτσε, «μυθοπλασίες» - ανοίγοντας, αν και πάντοτε με έναν τρόπο που θα καθοριστεί, η δυνατότητα υποδηλώνεται σε αυτό που ο Derrida αποκαλεί «διααρχειτεκτονική» (transarchitecture).⁸⁴

Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η αποφυγή ενός κλειστού συστήματος και δημιουργείται ένα σταθερό ανοιχτό μέρος αλληλεπίδρασης των εννοιών.

Η απόσταση είναι ακόμη συνδετική. Δεν υπάρχει καθαρότητα πιο πέρα. Σε οποιαδήποτε περιπέτεια υπάρχει ακόμα η παρατήρηση. Η Καρτεσιανή επιθυμία για το απολύτως νέο, για το εντελώς μοναδικό, είναι, για τον Derrida, ανέφικτη. Αποτελεί μέρος της επιθυμίας του λογοκεντρισμού για μια αυτο-εγκλεισμένη ολότητα. Η παρατήρηση μπορεί πάντα να παρατηρηθεί. Είναι σε σχέση με τη 'διατήρηση' που αυτή η αλληλεπίδραση περιγράφεται.⁸⁵

Συνεχίζει λέγοντας ότι στόχος αυτής της χειρονομίας, όπως εντοπίζεται και στο έργο του Tschumi είναι η διατήρηση της σύνδεσης των αντίθετων - αντιθέτων σύμφωνα με τον λογοκεντρισμό - εννοιών. Αποτέλεσμα αυτής της χειρονομίας είναι η διακοπή της λογικής των αντιθέτων και η δημιουργία μιας νέας σχέσης. Η επανεγγραφή των εννοιών σε μία κατάσταση που καταργεί την αντίθεση που εσφαλμένα έχει θεωρηθεί. Η απελευθέρωση των εννοιών από την εγκυρότητά τους, από την κυρίαρχη ή δευτερεύουσα θέση τους και από το θετικό ή αρνητικό τους πρόσημο και τέλος η απελευθέρωση της μίας έννοιας από τη δεδομένη σχέση της με την άλλη. Συγκεκριμένα αναφέρει:

Ο Derrida εντοπίζει το έργο του Tschumi μέσα σε ένα παράδοξο και επίσης στο τώρα (maintenant). Η παρουσία αυτού που θα μπορούσε να περιγραφεί ως λογική του παράδοξου στο έργο του Derrida είναι πολύ μεγάλο θέμα για να συζητηθεί εδώ. Ωστόσο,

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

βρίσκεται στη δουλειά στη συζήτησή του για τον Tschumi. Όταν για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι τα «κόκκινα σημεία» (που αναπτύχθηκαν από τον Tschumi ως μέρος του έργου του) διασκορπίζονται και συγκεντρώνονται, γίνονται και διατυπώνουν αυτήν τη λογική. Ωστόσο, η διασπορά και η συγκέντρωση πραγματοποιούνται μαζί και διατηρούνται: «Ο χώρος των κόκκινων σημείων, διατηρώντας την αρχιτεκτονική στο διαχωρισμό της απόστασης. Αλλά αυτό το maintenant δεν διατηρεί μόνο ένα παρελθόν και μια παράδοση: δεν διασφαλίζει μια σύνθεση. Διατηρεί τη διακοπή, με άλλα λόγια τη σχέση με την άλλη καθαυτή.» Είναι φυσικά, ακριβώς από την άποψη της " διατήρησης" το ότι επιτρέπεται να πραγματοποιηθεί μια θετική αντίληψη της αρχιτεκτονικής. Επιπλέον, είναι εκείνο που περιλαμβάνει και αναπτύσσει την τύχη και την τρέλα στη «διακοπή» με τα «εννοιολογικά ζεύγη» μέσα στα οποία τα έχει τοποθετήσει η ιστορία της φιλοσοφίας. Η πιθανότητα γίνεται το στοιχείο. Και η τρέλα, αυτή που με ένα συναρπαστικό ετυμολογικό στοιχείο απελευθερώνεται από μια τρέλα, γίνεται, μεταξύ άλλων, η «τρέλα μιας ασημασιολογίας». Η σημασία της τύχης έγκειται στο σπάσιμο ενός εννοιολογικού κλεισίματος. "Η αποσύνδεση λαμβάνει χώρα αλλά λαμβάνει χώρα στον «χώρο της επανασυναρμολόγησης". Διατηρείται, θα μπορούσε να υποστηριχθεί, μέσα σε μια λογική του παράδοξου.

Οι αντιθέσεις εντός των οποίων πραγματοποιήθηκε η αρχιτεκτονική μεταφορά του Descartes δεν είναι πλέον ούτε έγκυρες ούτε κεντρικές. Η τρέλα και η τύχη απελευθερώθηκαν όχι μόνο από τη δευτερεύουσα θέση τους μέσα σε αυτές τις αντιθέσεις, αλλά επίσης εμφανίστηκαν ως θετικές 'έννοιες' μέσα στις οποίες μπορούμε να σκεφτούμε την πιθανότητα μιας Αποδομητικής αρχιτεκτονικής. Η φύση - και, πρέπει να προστεθεί, μια φύση πέρα από την ουσιοκρατία - μιας τέτοιας αρχιτεκτονικής περιγράφεται από τον Peter Eisenman με τον ακόλουθο τρόπο:

Αυτό που προτείνεται είναι μια επέκταση πέρα από τον περιορισμό που παρουσιάζεται από τον κλασικό τρόπο στην υλοποίηση της αρχιτεκτονικής ως ανεξάρτητου λόγου, απαλλαγμένου από εξωτερικές αξίες, δηλαδή, η τομή του νοήματος, του αυθαίρετου και του διαχρονικού στο τεχνητό.

Ο Andrew Benjamin καταλήγει πώς η πρόκληση που παρουσιάζεται από την Αποδόμηση στην αρχιτεκτονική είναι η «ίδια» με την πρόκληση που παρουσιάζει σε όλες τις τέχνες, και

φυσικά στη φιλοσοφία, στη λογοτεχνική κριτική κ.λπ. Είναι μια πρόκληση που, αρχικά, λαμβάνει χώρα στο επίπεδο της σκέψης. Εδώ στο παράδειγμα της αρχιτεκτονικής σκέψης διατηρούμενης. Η σκέψη που πρόκειται να τεθεί σε ισχύ - ή μπορεί να φανεί ότι εφαρμόζεται - στο αρχιτεκτονικό έργο των Eisenman και Tschumi μεταξύ άλλων.⁸⁶

Έχοντας φτάσει μέχρι εδώ, σύμφωνα με τον Andrew Benjamin αξίζει να σταματήσουμε να δοκιμάζουμε να βάζουμε την Αποδόμηση πριν από την αρχιτεκτονική ή την αρχιτεκτονική σκέψη πριν από την Αποδόμηση. Σε κάθε περίπτωση, το «πριν» δεν σηματοδοτεί την παρουσία ενός καθολικού και υπερβατικού νόμου - π.χ. το έργο της κατανόησης μέσα στα Καρτεσιανά κείμενα ή την «απόλυτη γνώση» του Χέγκελ - που θα ρυθμίζει την αρχιτεκτονική ή την Αποδόμηση ως φιλοσοφία, όπως εξήγησε προηγουμένως. Θέτει το ερώτημα του εάν η Αποδόμηση επιτρέπει αυτό που για την παραδοσιακή αισθητική έχει θεμελιώδη φιλοσοφική σημασία, συγκεκριμένα, την αξιολόγηση. Καταλήγει γράφοντας ότι ο Derrida προσπάθησε να οριοθετήσει τη σχέση μεταξύ Αποδόμησης και αρχιτεκτονικής σκέψης: «*Η αρχιτεκτονική σκέψη μπορεί να είναι μόνο Αποδομητική με την ακόλουθη έννοια: ως μια προσπάθεια να φανταστεί αυτό που καθιερώνει την εξουσία της αρχιτεκτονικής συναίνεσης στη φιλοσοφία.*»⁸⁷

Παρατηρεί την «αρχιτεκτονική συναίνεση» στο κείμενο του Descartes και σε άλλους στοχαστές. Συγκεκριμένα τονίζει:

Η «αρχιτεκτονική συναίνεση» επαναλαμβάνεται από μόνη της στην ιστορία της μεταφυσικής. Μια επανάληψη που βρίσκεται σε όλα τα κείμενα - και εν μέρει διαμορφώνει τα κείμενα - που περιλαμβάνονται στην ιστορία της φιλοσοφίας. (Παρατηρήθηκε στο 'Discourse on Method' του Descartes, αν και θα μπορούσε εύκολα να εντοπιστεί σε ένα ευρύ φάσμα κειμένων, συμπεριλαμβανομένων των Αριστοτέλη, Kant, Hegel και Heidegger.) Η αρχή τους είναι ακριβώς το αντικείμενο της Αποδόμησης. Η Αποδομημένη αρχή διατηρείται, αλλά χωρίς την εξουσία της, αν και όταν πρόκειται για το ζήτημα της αξιολόγησης, τα κριτήρια διατυπώνονται από την ίδια την αρχή. Στην Κριτική της Κριτικής Ικανότητας ο Καντ αθροίζει την αξιολόγηση της αρχιτεκτονικής κάτω από τη λογική του σχεδίου που ενώνεται στη συνέχεια με το γούστο (taste). Το γούστο γίνεται η καθολική και αυτοαναφερόμενη μορφή νομιμοποίησης που λειτουργεί πριν, κατά τη διάρκεια και μετά

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

την κατασκευή: «Στη ζωγραφική, τη γλυπτική, και στην πραγματικότητα σε όλες τις δημιουργικές τέχνες, στην αρχιτεκτονική και την κηπουρική, ως προς τις καλές τέχνες, ο σχεδιασμός είναι αυτό που είναι ουσιώδες. Εδώ δεν είναι αυτό που ικανοποιεί την αίσθηση αλλά απλώς αυτό που ευχαριστεί με τη μορφή του, αυτή είναι η θεμελιώδης προϋπόθεση για το γούστο.»⁸⁸

Ολοκληρώνει το κείμενό του λέγοντας ότι παρόλο που δεν έχει γραφτεί μια συγκεκριμένη Αποδομητική αισθητική, εάν υπήρχε μια γλώσσα αξιολόγησης για την Αποδομητική αρχιτεκτονική, τότε θα έπρεπε να στηριχτεί στην «επανεκτίμηση όλων των αξιών», και στη συνεχή παρατήρηση. Συνεπώς σε αυτό το βαθμό η Αποδομητική αισθητική είναι ήδη γραμμένη. Συγκεκριμένα αναφέρει:

*Με άλλα λόγια το λεξιλόγιο της αξιολόγησης - η γλώσσα της αισθητικής – αποτελεί μέρος της φιλοσοφικής αρχιτεκτονικής. Η συνέπεια αυτού είναι ότι εάν υπάρχει μια γλώσσα αξιολόγησης που προέρχεται από την Αποδόμηση, τότε θα απαιτήσει αυτό που ο Νίτσε περιέγραψε ως «επανεκτίμηση όλων των αξιών». Ακόμα κι αν ο Derrida φαίνεται να ευνοεί τη μοναδικότητα ενός συγκεκριμένου έργου, αυτό δεν αποτελεί προσφυγή σε έναν θεμελιώδη πραγματισμό. Στην πραγματικότητα το πράγμα / γεγονός δεν μπορεί ποτέ να είναι μοναδικό και αυτο-αναφερόμενο. Επομένως, συγκέντρωση και διασπορά, συνεπώς *maintenant / maintenir*, συνεπώς η πάντα ήδη υπάρχουσα παρατήρηση. Μια Αποδομητική αισθητική και η πολλαπλότητα των Αποδομητικών κριτηρίων αξιολόγησης δεν έχουν ακόμα γραφτεί. Τα γραπτά του Derrida για την αρχιτεκτονική, ενώ είναι για την αρχιτεκτονική, είναι επίσης μια αισθητική επερχόμενη. Η δυνατότητα για μια Αποδομητική αισθητική είναι σε αυτό το βαθμό πάντα ήδη γραμμένη.⁸⁹*

Συμπερασματικά, ο Andrew Benjamin στο κείμενο του Descartes παρατηρεί την αντιπαράθεση του ενός και των πολλών, το δίπολο της τελειότητας και του ακανόνιστου, την αντίθεση μεταξύ λογικής και τύχης, τον θρίαμβο της λογικής πάνω στην τύχη-τρέλα, την επιθυμία εξάλειψης των ιχνών του παρελθόντος, καθώς και το δίπολο του εσωτερικού και του εξωτερικού, το οποίο υπονοείται από την παρουσίαση της πόλης σαν κλειστό σύστημα. Το παράδοξο είναι η αναγκαστική τοποθέτηση του αρχιτέκτονα της λογικής που ασκεί έλεγχο, στο

⁸⁸ Ibid., σ. 83

⁸⁹ Ibid.

υποδεέστερο, κατά τον Descartes, σκέλος της τρέλας-τύχης. Εξετάζοντας το έργο του Bernard Tschumi, η λογική και η τρέλα δεν αποτελούν δίπολο, αλλά επαναχρησιμοποιούνται με την παρουσία τους, αλλά χωρίς τον ρόλο τους. Τους αφαιρείται η δεδομένη εξουσία τους, αλλά παραμένουν στο έργο συνδεόμενες με άλλες έννοιες. Οι νόρμες επανεγγράφονται και η τρέλα και η τύχη απελευθερώνονται όχι μόνο από τη δευτερεύουσα θέση τους μέσα σε αυτές τις αντιθέσεις, αλλά επίσης εμφανίζονται ως θετικές 'έννοιες' μέσα στις οποίες μπορούμε να σκεφτούμε την πιθανότητα μιας Αποδομητικής αρχιτεκτονικής.

3.3 ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ ΤΑΤΛΑ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιαστεί το δοκίμιο της Ελένης Τάτλα *Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida*, με στόχο την αποσαφήνιση των ριζών του δυτικού τρόπου σκέψης και της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στη νεωτερικότητα, την οντολογική ρήξη ανάμεσα στο έργο της αρχιτεκτονικής και το νόημά του κατά τη νεωτερικότητα και το ρόλο της φιλοσοφίας της αποδόμησης.

Η Ελένη Τάτλα στο δοκίμιό της *Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida* αναφέρει στην εισαγωγή του ότι η αρχιτεκτονική δημιουργία αφορά πρωταρχικά τον ερχομό από την ανυπαρξία στην ύπαρξη, με την έννοια της απόκτησης σωματοπραγματικής έκφρασης μιας νοητής μορφής. Στην παρούσα μελέτη όπου διερευνάται η σχέση λόγου και εμπειρίας υπό αυτό το πρίσμα, η Τάτλα αναφέρει ότι μέχρι τη νεωτερικότητα, ο δυτικός τρόπος σκέψης αφενός και αρχιτεκτονικής δημιουργίας αφετέρου, χαρακτηρίζονται από κοινού από δύο συνυφασμένες, αλλά ουσιαστικά αντίθετες θεωρήσεις, όσον αφορά τη σχέση λόγου και εμπειρίας ως θεμελιώδους συνθήκης γένεσης της μορφής. Προσθέτει ότι η μία θεμελιωμένη στη *μίμηση*, έχει τις ρίζες της στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία, ενώ η άλλη, βασισμένη στην *αλληγορία*, έχει τις ρίζες της στη φιλοσοφία του νεοπλατωνισμού και την Αναγέννηση.⁹⁰

Όπως αναφέρεται στην μελέτη της Τάτλα, στη φιλοσοφία τόσο του Πλάτωνα όσο και του Αριστοτέλη, η σωματοπραγματική έκφραση μιας μορφής συνιστά *μίμημα* μίας ιδέας.

Η ιδέα, ως αμετάβλητη στο χώρο και το χρόνο μορφή, είναι το όχημα σύνδεσης του λόγου με το μύθο και την παράδοση. Όμοια στη φύση, την τέχνη ή την αρχιτεκτονική, γράφει ο Αριστοτέλης στο έργο του Μετά τα Φυσικά, η μορφή των αισθητών αποτελεί έκφραση σε ύλη μιας ιδέας. Μία ιδέα μπορεί να αποκτήσει άπειρες υλικές εκφράσεις, όπου η μια να

⁹⁰ Ελένη Τάτλα, “Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida”, περιέχεται σε: *Σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρήσεις στην αισθητική*, σ. 343

αποτελεί παραλλαγή της άλλης. Όπως συμβαίνει με την ιδέα κλασική κατοικία ή κλασικός ναός, για παράδειγμα. Η παράδοση είναι η πηγή και ο εγγυητής της αξίας της αρχιτεκτονικής μορφής, η οποία μέσω της μιμήσεως της ιδέας εκφράζει, όπως γράφει ο Πλάτων στον Φίληβο το συμπαντικό καλό, την αλήθεια και την αρμονία. Μέσω της μιμήσεως, η αλήθεια καθίσταται παρούσα.⁹¹

Εν συνεχεία γράφει ότι η οντολογική ρήξη ανάμεσα στο έργο της αρχιτεκτονικής και το νόημά του, που χαρακτηρίζει τη νεωτερικότητα, έχει τις ρίζες της στη νεοπλατωνική αντικατάσταση της μιμήσεως από τη συμβολική αλληγορία και συντελείται κατά την Αναγέννηση, προσθέτοντας ότι η έννοια της ιδέας ως της αυτόνομης, αμετάβλητης στο χώρο και το χρόνο μορφής των αισθητών, καταργείται από τους φιλόσοφους του νεοπλατωνισμού.⁹² Ήδη από τον 3^ο μ.Χ. αι., ο Plotinus ταυτίζει την ιδέα με τον θεό από τον οποίον απορρέουν τα αισθητά, ως σύμβολά του τονίζει. Επιπλέον γράφει ότι στην Αναγέννηση, τα έργα της τέχνης και της αρχιτεκτονικής συνεχίζουν να απολαμβάνουν της μεταφυσικής τους θεμελίωσης, με την έννοια όμως του Νεοπλατωνισμού.⁹³ Οι κλασικές μορφές, συνεχίζει η Ελένη Τάτλα, ανασύρονται διαμελισμένες από την Ρωμαϊκή αρχαιότητα και ανασυντίθενται μέσω της αλληγορίας ως θεϊκά σύμβολα.⁹⁴

Ως συνέπεια, δεν είναι αυτόνομες ως μιμήματα παραδειγματικών, απόλυτων μορφών, δηλαδή των ιδεών, αλλά αναπαραστάσεις της εξωτερικής πραγματικότητας. Για παράδειγμα, ο ναός δεν μιμείται την παραδειγματική κατοικία του θεού, όπως συνέβαινε στην κλασική εποχή. Με αυτή την έννοια χρησιμοποιείται από τον Alberti η θριαμβευτική ασπίδα ως είσοδος σε ναούς για παράδειγμα, δηλώνοντας αλληγορικά τη νίκη του Χριστού πάνω στον θάνατο. Η μίμηση ως αναπαρασταση αποσπασμάτων κλασικών μορφών και η αλληγορική ανασύνθεσή τους - παρ' ότι μεταφυσικά θεμελιωμένη με απόλυτη μαθηματική τάξη - συνιστά το πρώτο βήμα στην απελευθέρωση της μορφής από το νόημά της ή της κατάλυσης της αμεσότητας, της ενότητας, της ταυτότητας μεταξύ λόγου και εμπειρίας. Η έννοια του λόγου στην αρχιτεκτονική διαδικασία αναβαθμίζεται.⁹⁵

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid., σ. 343-344

⁹³ Ibid., σ. 344

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

Μέσω της μιμήσεως, ο λόγος της Νεωτερικότητας, παρ' ότι απαλλαγμένος από την μεταφυσική, συνεχίζει να πριμοδοτεί την παρουσία, την τάξη, την ενότητα, την ταυτότητα παρατηρεί η Τάτλα.⁹⁶

Η φιλοσοφία της αποδόμησης του Jacques Derrida αναλαμβάνει το εγχείρημα να καταδείξει ότι, στα πλαίσια του Δυτικού λογοκεντρισμού, οι όροι λόγος και εμπειρία δεν είναι μεταξύ τους ισότιμοι, αλλά εντάσσονται σε ένα σύστημα ιεραρχημένων προνομίων, μέσα στο οποίο ο λόγος καταλαμβάνει πάντα θέση κυριαρχίας σε σχέση με την εμπειρία. Από τον Πλάτωνα έως τον Heidegger, η εξουσία του λόγου εκδηλώνεται μέσα από την πριμοδότηση της παρουσίας, της τάξης, της ενότητας, της ταυτότητας, σε βάρος της απουσίας, της αταξίας, της διάσπασης, της ετερότητας. Στόχος της αποδόμησης είναι να δείξει ότι ο δεύτερος, περιθωριακός και συμπληρωματικός όρος της δυαδικής σχέσης έχει ίσο ή μεγαλύτερο ρόλο στη διατήρηση του όλου συστήματος. Ο Derrida θεωρεί ότι η πλατωνική έννοια της μιμήσεως διαπερνά όλη τη νεότερη Δυτική σκέψη, μέσω του Descartes και του Hegel.⁹⁷

Παρακάτω αναφέρει ότι η σχέση λόγου και εμπειρίας ή έννοιας και εικόνας ή νοήματος και έργου, ή σημαινομένου και σημαίνοντος δεν δομείται μέσα από την αιτιακή ούτε μέσα από τη διαλεκτική λογική, αλλά μέσα από τη *διαφορά* που χάσκει μέσα στον ανθρώπινο νου ως η άβυσσος που καταλύει κάθε προσπάθεια σύλληψης του όντος ως συγκροτημένης ολότητας⁹⁸. Προσθέτει ότι η *διαφορά* που χαρακτηρίζει τη θεμελιακή για την αρχιτεκτονική δημιουργία σχέση μεταξύ λόγου και εμπειρίας, διανοίγει συνεχώς νέες δυαδικότητες⁹⁹, παραθέτοντας την παρακάτω αναφορά στο απόσπασμα από κείμενο του Eisenman, *Η παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στη δομή και το διάκοσμο, την αφαίρεση και τη σχηματοποίηση, το σχήμα και το βάθος, τη μορφή και τη λειτουργία, θα μπορούσε να διαλυθεί. Η αρχιτεκτονική θα μπορούσε να αρχίσει μια διερεύνηση του ενδιάμεσου ανάμεσα σε αυτές τις κατηγορίες*¹⁰⁰

Μέσω αυτής της διερεύνησης, η διαφορά καθίσταται πηγή δημιουργίας, επιτρέποντας - όπως γράφει ο Derrida στην ερμηνεία του για την Πλατωνική χώρα, δηλαδή τον τόπο

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid., σ. 344-345

¹⁰⁰ Ibid., σ. 345

συνάντησης των ιδεών με τα αισθητά – «σκηνοθεσίες στην άβυσσο: μια σειρά από μυθικά πλάσματα της φαντασίας τοποθετημένα αμοιβαία το ένα μέσα στο άλλο». Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ως τέτοια, η διαφορά αποτελεί τον τόπο γέννησης της αρχιτεκτονικής μορφής μέσα στο νου.¹⁰¹

Στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης, η σχέση της αρχιτεκτονικής με την παράδοση θεμελιώνεται στη Νιτσεϊκή έννοια της *καταστροφής της ταυτότητας* που δηλώνει την άρνηση της αρχέτυπης μορφής, χάριν στη μεταμφίεση ή την ερμηνεία. Το έργο δεν συνιστά πια ένα σαφές και ομοιογενές όλο. Η σταθερότητα, η ισορροπία, η αρμονία της μορφής καταλύονται. Τα όρια διαχέονται. Η μορφή ενσωματώνει την έννοια του χρόνου.¹⁰²

Στο *Dissemination*, τονίζει η Ελένη Τάτλα, μέσω μιας εκτεταμένης ανάλυσης της *Μιμικής (Mimique)* του Mallarme, ο Derrida αντιπαραθέτει στην Πλατωνική έννοια της *μιμήσεως* την *μίμηση* του μίμου, ως *μίμηση χωρίς αρχέτυπο*.¹⁰³

Όπως συζητά ο Gregory Ulmer στο άρθρο του The Object of Post-Criticism, η μιμική αποτελεί για τον Derrida το έμβλημα της μηχανικής αναπαραγωγής όπως εκφράζεται κυρίως μέσα από τον κινηματογράφο. "Ο Mallarme", γράφει ο Ulmer, «κερδίζει τον τίτλο του μοντερνιστή αποσπώντας την μιμητικότητα από την λογοκεντρική μιμητολογία. Ο Derrida γίνεται μεταμοντέρνος θέτοντας το μιμητισμό στην υπηρεσία μιας νέας αναφοράς». Ξεπερνώντας τον "φορμαλισμό" όπως υποδηλώνει η κατάλυση του αρχετύπου στην μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική, η φιλοσοφία της αποδόμησης προχωρά στην επανασύνδεση της εικόνας με την έννοια ή της εμπειρίας με τον λόγο, όχι μέσω της μίμησης αλλά μέσω της αλληγορίας. Ο Greg Owens στο άρθρο του The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, ταυτίζει την αλληγορία με τη Ντεριντιανή έννοια του συμπληρώματος. Το συμπλήρωμα/αναπλήρωμα ως ο δεύτερος, υποβαθμισμένος όρος της δυαδικής συγκρότησης του όντος στα πλαίσια του λογοκεντρισμού, είναι «μια έκφραση που προστίθεται εξωτερικά σε μια άλλη έκφραση»¹⁰⁴

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid., σ. 346

Η Ελένη Τάτλα καταλήγει γράφοντας ότι η συνάθροιση αποσπασμάτων που δεν συντίθενται σε ένα όλο με βάση μια ιδέα και αρνούνται οποιαδήποτε προσπάθεια επιβολής μιας τάξης, εκθέτοντας διαρκώς την *διαφορά* που χάσκει στον πυρήνα της συγκρότησης μιας έννοιας στον νου, συνιστά την μεταφορά της φιλοσοφίας της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική. Η *μίμηση* δίνει τη θέση της στην *αλληγορία*, και το αρχέτυπο στο κυριολεκτικό αντικείμενο του *montage*. Υπό αυτές τις συνθήκες, η παραδοσιακή έννοια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης καταλύεται προς όφελος της αναζήτησης της ελευθερίας μέσα από την αέναη διανοητική διερεύνηση της έννοιας του ορίου.¹⁰⁵

Συμπερασματικά, η οντολογική ρήξη ανάμεσα στο έργο της αρχιτεκτονικής και το νόημά του, που χαρακτηρίζει τη νεωτερικότητα, έχει τις ρίζες της στη νεοπλατωνική αντικατάσταση της *μιμήσεως* από τη συμβολική *αλληγορία* και συντελείται κατά την Αναγέννηση, προσθέτοντας ότι η έννοια της ιδέας ως της αυτόνομης, αμετάβλητης στο χώρο και το χρόνο μορφής των αισθητών, καταργείται από τους φιλόσοφους του νεοπλατωνισμού. Σύμφωνα με την Ελένη Τάτλα, στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης το έργο δεν συνιστά πια ένα σαφές και ομοιογενές όλο. Η σταθερότητα, η ισορροπία, η αρμονία της μορφής καταλύονται. Τα όρια διαχέονται. Η μορφή ενσωματώνει την έννοια του χρόνου. Η συνάθροιση αποσπασμάτων που δεν συντίθενται σε ένα όλο με βάση μια ιδέα και αρνούνται οποιαδήποτε προσπάθεια επιβολής μιας τάξης, εκθέτοντας διαρκώς την *διαφορά* που χάσκει στον πυρήνα της συγκρότησης μιας έννοιας στον νου, συνιστά την μεταφορά της φιλοσοφίας της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική. Τέλος, σύμφωνα με την Ελένη Τάτλα, η *μίμηση* δίνει τη θέση της στην *αλληγορία*, και το αρχέτυπο στο κυριολεκτικό αντικείμενο του *montage*. Υπό αυτές τις συνθήκες, η παραδοσιακή έννοια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης καταλύεται προς όφελος της αναζήτησης της ελευθερίας μέσα από την αέναη διανοητική διερεύνηση της έννοιας του ορίου.

¹⁰⁵ Ibid., σ. 347

4. ΣΥΝΔΕΣΗ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΥΨΗΛΟΥ ΤΟΥ IMMANUEL KANT ME ΤΗΝ ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΤΟΥ JACQUES DERRIDA ΑΠΟ ΤΟΝ PAUL CROWTHER

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται η άποψη του Paul Crowther για την μεταμοντέρνα τέχνη και τον υψηλό χαρακτήρα της, σύμφωνα με το δοκίμιό του *Beyond Art and Philosophy Deconstruction and the Post-Modern Sublime*. Θα αναλυθούν σύμφωνα με τον Crowther τα πρότυπα ανάπτυξης της τέχνης και της φιλοσοφίας, κατά τη μοντερνιστική εποχή. Επιπλέον θα γίνει φανερή η σχέση του υψηλού του Καντ με την μοντέρνα τέχνη και φιλοσοφία.

Ο Paul Crowther στην εισαγωγή του γράφει ότι για να κατανοήσουμε τις πρόσφατες θεμελιώδεις αλλαγές στις πρακτικές της «τέχνης» και της «φιλοσοφίας», καθώς και τον κοινό τους υψηλό (sublimistic) χαρακτήρα, είναι πρώτα απαραίτητο να εντοπιστούν παράλληλα πρότυπα ανάπτυξης και στους δύο τομείς, κατά τη μοντερνιστική εποχή.¹⁰⁶ Ξεκινώντας με την τέχνη, αναφέρει ότι ο Clement Greenberg υποστήριξε ότι ο μοντερνισμός ήταν μια απάντηση σε μια κρίση. Για να αντισταθεί στην απορρόφηση από τη διασκέδαση, κάθε μορφή τέχνης υιοθέτησε ένα είδος αυτο-κριτικής όπου προσπάθησε να στηριχθεί σε εκείνα τα χαρακτηριστικά που παράγουν μοναδικά αποτελέσματα.¹⁰⁷ Ωστόσο, αυτό που είναι πιο προβληματικό, συνεχίζει, είναι το ερώτημα ποια από αυτά τα χαρακτηριστικά και τα εφέ είναι στην πραγματικότητα μοναδικά ή απαραίτητα για την τέχνη.¹⁰⁸

Σε αυτό το σημείο τονίζει ότι υπάρχουν δύο μεγάλες προσεγγίσεις. Πρώτον, από μια φορμαλιστική κατεύθυνση, κριτικοί όπως ο Fry και ο Bell, και ο ίδιος ο Greenberg, υποστηρίζουν ότι μέσω της κατοχής σημαντικής μορφής ή δηλωμένης επιπεδότητας (αντίστοιχα), η τέχνη δημιουργεί έναν μοναδικό τρόπο εμπειρίας - την αισθητική. Δεύτερον, ένας σημαντικός αριθμός καλλιτεχνών και κριτικών έχουν προτείνει ότι ο διακριτικός χαρακτήρας των εικαστικών τεχνών έγκειται στον τρόπο που εκφράζουν αυτό που, με την ευρύτερη έννοια, θα μπορούσε να ονομαστεί καταστάσεις «πνευματικής» πραγματικότητας.¹⁰⁹ Οι πρώτοι θεωρητικοί του Κυβισμού και ο Modrian, για παράδειγμα, βλέπουν την τέχνη τους ως

¹⁰⁶ Paul Crowther, "Beyond Art and Philosophy Deconstruction and the Post-Modern Sublime", Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 98

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

παράδειγμα της οπτικής πραγματικότητας όπως έχει συλληφθεί, δηλαδή, στην ουσία της, παρά ως δεδομένη στη σχολαστικότητα της άμεσης αντίληψης. Άλλοι, όπως ο Malevich και οι σουρεαλιστές, βλέπουν τη μοναδικότητα των έργων τους ως συνιστώμενη στην προνομιακή πρόσβασή της σε βαθιές υποκειμενικές καταστάσεις - «καθαρό συναίσθημα» στην περίπτωση των πρώτων και το «ασυνείδητο» στην περίπτωση των τελευταίων. Ωστόσο, άλλοι - όπως ο Duchamp, οι Ντανταϊστές, ορισμένοι Pop και Minimal καλλιτέχνες και οι πρωταγωνιστές της Conceptual Art - βλέπουν το διακριτικό χαρακτηριστικό του αντικειμένου τέχνης ως συνιστώμενο στη δημιουργική «ιδέα» που το υποστηρίζει.¹¹⁰

Εν συνεχεία, ο Paul Crowther αναφέρει ότι υπάρχουν πολλά πράγματα που πρέπει να σημειωθούν σχετικά με αυτά τα σημεία. Πρώτον, τονίζει πως διαπιστώνουμε ότι, προσπαθώντας να επιτύχει την αυτο-παρουσία, η μοντερνιστική τέχνη χωρίζεται σε δύο γενικά αντίθετες τάσεις (φορμαλιστικές και «πνευματικές») που οι ίδιες περιέχουν διαφορετικές και αντικρουόμενες προσεγγίσεις. Αναφέρει ότι όταν η τέχνη προσανατολίζεται ρητά σε κάποια υποτιθέμενα μοναδικά ή προνομιακά χαρακτηριστικά ή εφέ, «αποδομεί»: η ιστορική της εξέλιξη διαφοροποιεί μια ποικιλία πιθανών «ουσιαστικών» χαρακτηριστικών και εφέ τέχνης. Τονίζει πως, εάν πρέπει να ισχυριστεί κανείς ότι ένα από αυτά τα πιθανά βασικά και μοναδικά χαρακτηριστικά πρέπει να είναι προνομιακό πάνω από όλα τα άλλα (δηλαδή, ότι ένας καλλιτέχνης, κριτικός ή «σχολή» το έχει κάνει σωστά και οι άλλοι το έχουν κάνει λάθος) τότε αυτό απαιτεί θεωρητική ή καλύτερα ακόμα φιλοσοφική αιτιολόγηση προκειμένου να τεκμηριωθεί ο ισχυρισμός και να προσανατολιστεί το κοινό προς αυτόν. Αλλά σίγουρα εάν το χαρακτηριστικό ή το εφέ που υποτίθεται ότι είναι μοναδικό στην τέχνη απαιτεί τέτοιου είδους φιλοσοφική υποστήριξη (με την έννοια του Derrida ως «συμπλήρωμα») για να αναγνωριστεί ως τέτοιο, τότε ο ισχυρισμός της τέχνης για μοναδικότητα γίνεται μια απλή τυπικότητα. Εξαρτάται από τις παρεμβάσεις του θεωρητικού λόγου. Είναι αυτή η σύγκρουση, φυσικά, που το έγγραφο εννοιολογικής τέχνης του Joseph Kosuth «Τέχνη μετά τη Φιλοσοφία» εκδηλώνεται και ολοκληρώνεται. Το τέλος του μοντερνισμού σημειώνεται από τον χαρακτηρισμό των οριστικών χαρακτηριστικών της τέχνης σε σχέση με αυτά του συμπληρώματος – της φιλοσοφίας.¹¹¹

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

Συνεχίζει αναφέροντας ότι αυτή η τάση παραλληλίζεται (με τους πρωταγωνιστές να αντιστρέφονται) στην ανάπτυξη της φιλοσοφίας του 20ου αιώνα. Η υπαρξιακή φαινομενολογία, όπως διευκρινίζεται από τις τρεις μεγάλες προσωπικότητές της - Heidegger, Sartre και Merleau-Ponty - ορίζεται ως η αναζήτηση μιας μεθόδου που θα διαφοροποιεί τη φιλοσοφία από την επιστημονική και τεχνολογική κατανόηση. Σε γενικές γραμμές, η σύγχρονη φιλοσοφία από τον Descartes και μετά τείνει να ερμηνεύει την πραγματικότητα βάσει μηχανιστικών μοντέλων που προέρχονται από τον επιστημονικό τομέα. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Crowther, ενώ τέτοια μηχανιστικά μοντέλα έχουν αποδεδειγμένη αξία στο επιστημονικό πλαίσιο ως μέσο ελέγχου και αξιοποίησης της πραγματικότητας, οδηγούν μόνο σε στρεβλώσεις όταν εφαρμόζονται στη φιλοσοφία. Σε γενικές γραμμές, ο κόσμος ερμηνεύεται ως ένα είδος πνευματικής κατασκευής – μία λειτουργία της οργάνωσης του μυαλού των αισθητηριακών δεδομένων. Πράγματι, υπογραμμίζει ότι το ίδιο το ανθρώπινο υποκείμενο περιορίζεται σε ένα καθαρό υποκείμενο - τον άυλο οργανωτή τέτοιων αισθητηριακών δεδομένων. Τώρα ενάντια σε αυτές τις αφαιρέσεις, ο Heidegger, ο Sartre και ο Merleau-Ponty ισχυρίζονται (αν και με διαφορετική έμφαση) την υπεροχή του «να είσαι-στον-κόσμο». Το ανθρώπινο υποκείμενο δεν οργανώνει αισθητηριακά δεδομένα μέσω απλών πνευματικών πράξεων του μυαλού αυτού καθαυτού, αλλά η γνώση μας για τον κόσμο (και για την υποκειμενικότητά μας) αποτελείται από το σύνολο των πρακτικών, συναισθηματικών, κοινωνικών και γλωσσικών μας αλληλεπιδράσεων με αυτόν. Αυτή η πολυπλοκότητα του αισθητικού και του διανοητικού θεμελιώνει όλη τη γνώση, αλλά είναι δύσκολο να διατυπωθεί, διότι η παραδοσιακή φιλοσοφική γλώσσα των αφηρημένων εννοιών και των συστηματικών επιχειρημάτων υπεραπλουστεύουν και, ως εκ τούτου, διαστρεβλώνουν. Πώς, λοιπόν, μπορεί να εκφραστεί επαρκώς αυτή η διαρκής πολυπλοκότητα; Από αυτήν την άποψη, είναι ενδιαφέρον, σύμφωνα με τον Crowther το γεγονός ότι έχοντας θέσει αυτό το πρόβλημα στην πρώτη δουλειά τους, όλοι οι υπαρξιακοί φαινομενολόγοι προσφέρουν, στην ουσία, την ίδια απάντηση μέσω της μετέπειτα ανάπτυξής τους. Η υπαρξιακή φάση του Σαρτρ, για παράδειγμα, ακολουθείται από εκείνη που περιέχει το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής του παραγωγής. Στα μετέπειτα έργα τους, ο Heidegger και ο Merleau-Ponty κινούνται προς έναν όλο και πιο ιδιουσγκρασιακό και μεταφορικό τρόπο έκφρασης. Αυτός ο τρόπος, θα πρέπει να σημειωθεί, δεν ενεργεί απλώς ως συνοδευτική εικόνα σε πιο διακριτικές δομές επιχειρημάτων, αλλά ενσωματώνει την ίδια την ουσία των κειμένων του Heidegger και του Merleau-Ponty. Εισάγοντας μια καλλιτεχνική διάσταση του στυλ και της μεταφοράς στο έργο τους, είναι σε

θέση να συγχωνεύσουν τον αισθητηριακό και τον διανοητικό σε ένα παιχνίδι γλώσσας που δείχνει και όχι απλώς δηλώνει την πολυπλοκότητα του «να είμαστε στον κόσμο». Όπως το θέτει ο Merleau-Ponty «Η φιλοσοφική έκφραση υποθέτει τις ίδιες αμφισημίες με τη λογοτεχνική έκφραση, εάν ο κόσμος είναι τέτοιος που δεν μπορεί να είναι εκφρασμένος παρά μόνο στις «ιστορίες» και όπως επισημάνθηκε».¹¹²

Παραδόξως, προσθέτει ο Crowther ακόμη και δύο από τους σημαντικότερους σύγχρονους στοχαστές στην αγγλοαμερικανική παράδοση της «αναλυτικής» φιλοσοφίας (έστω και με μια μάλλον κυκλική διαδρομή) κατέληξαν πρόσφατα σε παρόμοια συμπεράσματα. Στο βιβλίο του *Philosophy and the Mirror of Nature*, ο Robert Rorty για παράδειγμα απορρίπτει την παραδοσιακή επιστημολογία και την ιδέα της αλήθειας ως μια αντιστοιχία με την ουσία της πραγματικότητας. Αντ' αυτού, απαιτεί ένα «εποικοδομητικό ερμηνευτικό» όπου «σε αντίθεση με την επιστημολογική άποψη, ο τρόπος που λέγονται τα πράγματα είναι πιο σημαντικός από την κατοχή αλήθειας». Ακόμα πιο emphaticός είναι ο Robert Nozick στο *Philosophical Explanations*. Η τελευταία ενότητα αυτού του έργου έχει τίτλο «Φιλοσοφία ως μορφή τέχνης», και στην τελευταία παράγραφο, μας λέει ότι «Μπορούμε να οραματιστούμε μια ανθρωπιστική φιλοσοφία, μια συνειδητά καλλιτεχνική φιλοσοφία, σμιλεύοντας ιδέες, αξίες και νόημα σε νέους αστερισμούς».¹¹³

Ο Crowther υπαινίσσεται, λοιπόν, ότι η αναζήτηση της φιλοσοφίας για τη δική της διακριτή μέθοδο έχει οδηγήσει τους στοχαστές και στις δύο μεγάλες παραδόσεις της να ταυτιστούν με τις μεθόδους της τέχνης. Τα στοιχεία της διαμόρφωσης και της μεταφοράς που κάποτε θεωρούνταν συμπληρωματικά, ως απλή συνοδεία ή επεξηγήσεις, συλλογιστικού επιχειρήματος, αποδεικνύονται τώρα ότι ενσωματώνουν θεμελιώδη χαρακτηριστικά της ίδιας της φιλοσοφικής «μεθόδου». Βρίσκουμε, με άλλα λόγια, μια παραλληλία με την αυτο-Αποδόμηση που αποκαλύπτεται μέσω της ιστορικής εξέλιξης της Μοντερνιστικής τέχνης στον αγώνα της προς την αυτο-παρουσία.¹¹⁴

Το ηθικό δίδαγμα που πρέπει να αντληθεί, σύμφωνα με τον Crowther, από αυτές τις αμοιβαίες συγκλίσεις τέχνης και φιλοσοφίας είναι ότι οι μορφές του λόγου δεν είναι

¹¹² Ibid., σ. 99

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

ανεξάρτητες μεταξύ τους. Πρέπει να συγκρούονται, να απομακρύνονται, να συγκλίνουν και να αλληλεπικαλύπτονται, επειδή ο δεσμός μας με τον κόσμο είναι ιστορικός - ένα μεταβαλλόμενο σύμπλεγμα - μια διαρκώς αναπτυσσόμενη αλληλεπίδραση.¹¹⁵ Αναφέρει πως θα πρότεινε ότι η στιγμή του Μεταμοντερνισμού στην «τέχνη» και τη «Φιλοσοφία» συμβαίνει όταν οι ασκούμενοι τους γυρίσουν πίσω και αναρωτηθούν ποιες συνθήκες επιτρέπουν τον μύθο της αυτονομίας στους αντίστοιχους τρόπους του λόγου τους να προκύψει, δηλαδή, (κατά μια έννοια) πώς είναι δυνατός ο ίδιος ο μοντερνισμός;¹¹⁶

Για να εξερευνήσει αυτήν τη στιγμή, ο Crowther αντιστρέφει τη σειρά της παράθεσης που υιοθετήθηκε στο πρώτο μέρος αυτού του δοκιμίου και εξετάζει πρώτα τη «φιλοσοφία» - δεδομένου ότι είναι σε αυτόν τον τομέα (που σε γενικές γραμμές ορίζεται) που η μεταμοντέρνα ερώτηση υποβάλλεται πιο επίμονα. Στο έργο των Michel Foucault και Jacques Derrida, για παράδειγμα, το βρίσκουμε να πλησιάζει από δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Σύμφωνα με τον Crowther ο Φουκώ καθιστά καθήκον του να αποκαλύψει τα κλεισίματα και τις αποκρύψεις που έχουν καθορίσει τον ιστορικό σχηματισμό διαφορετικών πνευματικών κλάδων και κοινωνικών θεσμών. Επιμένει, όντως, ότι ο λόγος είναι λειτουργία του παιχνιδιού μεταξύ επιθυμίας και εξουσίας και ότι η επανένταξη του λόγου σε υποτιθέμενους αυτόνομους τρόπους καθορίζεται από την εξάσκησή του. Στην περίπτωση του Derrida, ακολουθεί μια παρόμοια αποκαλυπτική στρατηγική, αλλά σε σχέση με τους ισχυρισμούς αλήθειας που ενσωματώνονται σε συγκεκριμένα «φιλοσοφικά» κείμενα. Υποστηρίζει ότι οι «αντικειμενικές» αλήθειες που φέρεται να αποκαλύπτονται από την απρόσωπη μη εικονιστική «φιλοσοφική» χρήση της γλώσσας περιλαμβάνουν μια μη αναγνωρισμένη «μεταφυσική της παρουσίας», δηλαδή, αυτές οι αλήθειες στηρίζονται σε μεταφορές λόγου - στο βαθμό που ερμηνεύονται ως ενσωμάτωση μιας τέλει σύμπτωσης του νοήματος και της σημαντικότητας με τη σκέψη. Αυτή η αυτο-παρουσία, ωστόσο, κρύβει (ενώ ταυτόχρονα προϋποθέτει) αυτό που ο Derrida ορίζει «διαφορά». Όπως το θέτει, «...η σημαινόμενη έννοια δεν υπάρχει ποτέ από μόνη της, σε επαρκή παρουσία ώστε να αναφέρεται μόνο στον εαυτό της. Ουσιαστικά και νόμιμα, κάθε έννοια εγγράφεται σε μια αλυσίδα ή σε ένα σύστημα μέσα στο οποίο αναφέρεται στην άλλη, σε άλλες έννοιες, μέσω του συστηματικού παιχνιδιού των διαφορών. Ένα τέτοιο παιχνίδι, η διαφορά, δεν είναι πλέον απλώς

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

μια έννοια, αλλά μάλλον η δυνατότητα της εννοιολογίας, μιας εννοιολογικής διαδικασίας και ενός συστήματος εν γένει». ¹¹⁷

Συνεχίζει τον συλλογισμό του σε σχέση με την έννοια της *διαφοράς* και της αυτο-παρουσίας, καταλήγοντας στο ότι το *είναι* αναβάλλεται πάντα, με βάση την αρχή της *διαφοράς*.

Συγκεκριμένα αναφέρει, ότι κανένα νόημα κειμένου ή αλήθεια δεν μπορεί να επιτύχει απόλυτη σύμπτωση με τις «σκέψεις» που εκφράζει. Τα νοήματα στη γλώσσα υπάρχουν μόνο στο βαθμό που αυτά μπορούν να προσδιοριστούν σε σχέση με ένα παρασκηνακό δίκτυο άλλων στοιχείων που είναι εννοούμενα, αλλά όχι παρόντα. Είναι αυτό που συνιστά τη *διαφορά*. Τώρα μια τέτοια άρνηση της δυνατότητας μιας κλειστής αυτο-παρουσίας μεταφέρεται τόσο από τον Derrida όσο και από τον Foucault ως χαρακτηρισμός του εαυτού. Η αιτιολόγησή τους για 'αυτό έγκειται στο γεγονός ότι μπορούμε να έχουμε εμπειρία μόνο στο βαθμό που είμαστε το θέμα της γλώσσας και το παιχνίδι της *διαφοράς*. Ως εκ τούτου, ο Derrida λέει, «Η υποκειμενικότητα - όπως η αντικειμενικότητα - είναι ένα αποτέλεσμα *διαφοράς*, ένα αποτέλεσμα που είναι εγγεγραμμένο σε ένα σύστημα *διαφοράς*. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το *ω* της *διαφοράς* καταγράφει επίσης ότι η διάταξη είναι η χρονοτριβή, η παράκαμψη και η αναβολή μέσω της οποίας η διαίσθηση, η αντίληψη, η ολοκλήρωση - με μια λέξη, η σχέση με μια παρούσα πραγματικότητα, με ένα *είναι* - αναβάλλεται πάντα (*deferred*). Αναβάλλεται βάσει της ίδιας της αρχής της *διαφοράς* που υποστηρίζει ότι ένα στοιχείο λειτουργεί και σηματοδοτεί, παίρνει ή μεταφέρει νόημα, μόνο με αναφορά σε άλλο παρελθοντικό ή μελλοντικό στοιχείο σε μία οικονομία ιχνών». ¹¹⁸

Στη συνέχεια και σύμφωνα με τα παραπάνω, το σύστημα της γλώσσας μας λέει ότι υπερβαίνει το υποκείμενο που την χρησιμοποιεί και το υποκείμενο βρίσκεται στο έλεός της. Η αυτονομία έπειτα από τις αποκαλύψεις του Derrida και του Foucault φανερώνεται να είναι μία ψευδαίσθηση. Αυτήν την αποδομητική εξέταση την ορίζει ως τη Μεταμοντέρνα προσέγγιση. Η οποία από την οπτική του Habermas είναι καταστρεπτική, καθώς απομετουσιώνει τις έννοιες και δεν παραμένει τίποτα μετά από μια κατεστραμμένη μορφή.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

Συγκεκριμένα τονίζει ότι με αυτούς τους όρους, λοιπόν, οποιαδήποτε ξεχωριστή έμφαση και χρήση δώσει το ανθρώπινο υποκείμενο στη γλώσσα, αυτός ή αυτή βρίσκεται στο έλεός της ως ένα αποκτημένο και κληρονομημένο σύστημα και παράδοση που υπερβαίνει το συγκεκριμένο υποκείμενο - με όλες τις εντάσεις, τα παράδοξα και την απόκρυψη που συνεπάγεται αυτό. Αυτή η γλωσσικότητα δεν μπορεί να υπερβληθεί. Δεν υπάρχει μετα-λόγος που να περιγράφει πλήρως πώς, μέσω της γλώσσας, το ανθρώπινο υποκείμενο εκφράζει τον εαυτό και τον κόσμο. Μάλλον έχουμε μείνει με τα γραπτά των Derrida και Foucault, των οποίων το παιχνίδι του ύφους, οι ελλείψεις και οι μετατοπίσεις (που δεν χαρακτηρίζονται ούτε από όρους της φιλοσοφίας ούτε από της λογοτεχνίας) αποκαλύπτουν εκείνα τα θεμελιώδη κλεισίματα και αποκρύψεις που έχουν διατηρήσει τους πλασματικούς ισχυρισμούς για αυτονομία κατασκευασμένους από τη φιλοσοφία και άλλες μορφές του λόγου. Αυτή η Αποδομητική εξέταση της ιστορίας και των κειμένων της είναι η Μεταμοντέρνα προσέγγιση. Φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, ότι η αιτιολόγησή της είναι απλώς αρνητική - ως συνεχής επαγρύπνηση ενάντια σε αδικαιολόγητους ισχυρισμούς για αυτονομία. Πράγματι, από την άποψη αυτή, ο Jürgen Habermas παρατήρησε ότι «Τίποτα δεν παραμένει από μια εξουδετερωμένη έννοια ή κατεστραμμένη μορφή. Ένα απελευθερωτικό αποτέλεσμα / μια χειραφέτηση δεν ακολουθεί».¹¹⁹

Ωστόσο, συνεχίζει, αντίθετα από τον Habermas, υπάρχει επίσης μια θετική διάσταση προσθέτει ο Crowther. Η Αποδόμηση της ιστορίας ή των κειμένων στο ύφος του Derrida ή του Foucault είναι να γίνει εμφανές το παιχνίδι της *διαφοράς* - αυτό το δύσληπτο δίκτυο σχέσεων, το οποίο διατηρείται αλλά αποκρύπτεται από ισχυρισμούς για αυτο-παρουσία.¹²⁰

Με άλλα λόγια, η αποδόμηση σύμφωνα με τον Crowther είναι να προσφέρουμε επίγνωση, ή μια μερική παρουσίαση, ενός συνόλου το οποίο ως σύνολο είναι μη παρουσιάσιμο. Αυτό, όπως επισημαίνει ο Derrida, «δίνει μεγάλη ευχαρίστηση». Αλλά τι είδους ευχαρίστηση θα μπορούσε να είναι αυτή;¹²¹ Η απάντηση, που προτείνει ο Crowther είναι η ευχαρίστηση, αυτή του υψηλού: Ο Jean-François Lyotard προσπάθησε λεπτομερώς να συνδέσει τον

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

Μεταμοντερνισμό με την εμπειρία του υψηλού - ορίζοντάς τον ως η «παρουσίαση του μη παρουσιάσιμου».¹²²

Ωστόσο ο Crowther σημειώνει ότι, στα γραπτά του Lyotard, δεν είναι μόνο μερικές φορές ασαφές τι εννοεί με το μη παρουσιάσιμο (όπως και τα συνώνυμα του, το «αόρατο» και το «μη εμφανές»), αλλά το πιο σημαντικό, ο Lyotard δεν είναι σε θέση να προσφέρει καμία επαρκή εξήγηση στο γιατί η παρουσίαση του μη παρουσιάσιμου θα πρέπει να είναι μια ευχάριστη εμπειρία. Η πηγή της δυσκολίας του εδώ απορρέει από μια πολύ μερική αξιοποίηση της θεωρίας του υψηλού του Καντ, και που παραβλέπει την αισθητικο-ηθική σημασία της εμπειρίας - μια σημασία που παραμένει, ακόμα κι αν αφαιρέσουμε τις πιο φιλοσοφικά αμφίβολες πτυχές της εξήγησης του Καντ (όπως την έννοια του «υπερευαίσθητου» (supersensible)). Μια τέτοια ανακατασκευασμένη εκδοχή της θεωρίας του Καντ μπορεί (σύντομα) να διαβαστεί ως εξής: εάν ένα αντικείμενο υπερβαίνει ή απειλεί τις αντιληπτικές και δημιουργικές ικανότητές μας, μέσω του συνολικού του μεγέθους ή της *πολυπλοκότητάς* του, ή ενδεχομένως του καταστροφικού του χαρακτήρα, αυτό μπορεί ωστόσο όμως, να μας προκαλέσει ευχαρίστηση, στο βαθμό που μπορούμε να το *παρουσιάσουμε* ως πλεονάζον ή απειλητικό - στη σκέψη, τη γραφή ή την οπτική αναπαράσταση. Το γεγονός, με άλλα λόγια, ότι αυτό που μας υπερβαίνει μπορεί να *παρουσιαστεί ως υπερβατικό*, χρησιμεύει για να καταστήσουμε ζωντανό το εύρος των γνωστικών και δημιουργικών μας δυνάμεων. Χαράσουμε την αξιοπρέπεια της λογικής μας ύπαρξης ακόμη και σε αυτό που κατακλύζει ή που απειλεί να καταστρέψει. Εφαρμόζοντας αυτή τη θεωρία, λοιπόν, σύμφωνα με τον Crowther, θα μπορούσε κανείς να πει ότι κάνοντας αυτό το δύσληπτο σύνολο *διαφορών* (που διατηρεί αν και υπερβαίνει οποιονδήποτε λόγο) ορατό στα κείμενά τους, ο Derrida και ο Foucault επιβεβαιώνουν εντυπωσιακά την αξιοπρέπεια του ορθολογικού έργου μέσω μιας συμβολικής παρουσίασης του μη παρουσιάσιμου. Το να αφοσιώνονται πλήρως στην Αποδομητική εξέλιξη της συγγραφής τους, επομένως, είναι να βιώσουν το υψηλό. Πράγματι, έχουμε συνεπώς αντιληφθεί μια μέχρι τώρα καταπιεσμένη πτυχή της φιλοσοφίας - ειδικότερα την αιτιολόγησή της όσον αφορά την ευχαρίστηση.¹²³

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid., σ. 99-100

Αυτό μας οδηγεί σε ένα κρίσιμο σημείο, τονίζει ο Crowther. Οι τάσεις που περιέγραψε σε σχέση με τον θεωρητικό λόγο, θεωρεί ότι παραλληλίζονται με μια πολύ πρόσφατη καλλιτεχνική παραγωγή.

Μια σημαντική προσωπικότητα εδώ, σύμφωνα με τον Crowther είναι ο Malcolm Morley - ένας εμπνευστής αυτού του φωτορεαλισμού που εισάγει την τολμηρή κριτική του μοντερνισμού μέσα από την πρακτική της τέχνης. Ο Morley, ωστόσο, σύντομα ξεπερνά ακόμη και αυτό με το Race Track (1970) έναν πίνακα που αναπαράγει μια αφίσα που διαφημίζει μια πορεία αγώνων ιπποδρομίας στη Νότια Αφρική, αλλά που διαγράφεται με δύο διαγώνιες γραμμές με κόκκινο χρώμα. Το έργο προσκαλεί τόσο μια πολιτική όσο και μια Αποδομητική ανάγνωση. Τονίζει ότι η πολιτική είναι πολύ προφανής για να απαιτήσει σχόλιο, και ίσως αυτή η προφανής συνέπεια οδήγησε τον ίδιο τον Morley να τονίσει τη σημασία του έργου ως μια κίνηση πέρα από τον φωτορεαλισμό. Οι διαγώνιοι σβήνουν το κλείσιμο και τις πιέσεις που ενυπάρχουν στην εργασία μέσα σε ένα είδος που έχει καθοριστεί υπερβολικά από τον κριτικό λόγο και την έγκριση της αγοράς. Για το κοινό, τα θέματα είναι πιο περίπλοκα. Οι δύο εναλλακτικές αναγνώσεις ανοίγουν ένα χώρο αβεβαιότητας, που βιώνεται ως μετατόπιση και απειλή. Δεν παρουσιάζει απλώς μια οριακή περίπτωση - ένα ύφος «σε μετάβαση», αλλά η βία της διαγραφής προκαλεί τις υπάρχουσες κατηγορίες νοήματος και ευχαρίστησης. Αρνείται να επαναλάβει τη άνετη αισθητική επιφάνεια του Ύστερου Μοντερνισμού, αλλά ταυτόχρονα αρνείται να την αντικαταστήσει με ένα φόρο τιμής στο ριζοσπαστικό κομψό. Τα επόμενα έργα του Morley επιτυγχάνουν παρόμοιες μετατοπίσεις σε μεγάλη κλίμακα. Εικόνες όπως το Σχολείο Αθηνών (1972) ή το Arizonac (1981) βάζουν στην άκρη τις έννοιες μας για το «φινίρισμα», τη

ζωγραφική ιστορίας, το Σουρεαλισμό και (ακόμη και) τον Εξπρεσιονισμό.



*Εικ. 1: Race Track (1970), Malcolm Morley (Πηγή:
<https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/race-track-south-africa>)*

Συνεχίζει αναφέροντας ότι συνήθως αντιλαμβανόμαστε την ιστορία της τέχνης σε ό,τι αφορά μια κλειστή συστηματική ολότητα – μια διαδοχή από καθορισμένες σχολές και είδη, με αντίστοιχα «άτομα» να παρουσιάζονται στον εαυτό τους και στο κοινό τους μέσω ξεχωριστών στυλ. Ο Morley, ωστόσο, διαταράσσει την αίσθηση της κλειστής και κατανοητής φύσης αυτού του συνόλου. Οι γρήγορες μεταβάσεις του από τον λυρισμό τη βία, από τις σπασμένες πινελιές στις σταθερές μάζες, από τη φαντασία στην πραγματικότητα, καθιστούν αδύνατο τον εντοπισμό του. Οι οικείες κατηγορίες χαλαρώνουν και γίνονται περίεργες. Εμφανίζεται ο ορίζοντας της διαφορετικότητας.¹²⁴

¹²⁴ Ibid.

Παραθέτοντας και άλλα τέτοια παραδείγματα καλλιτεχνών, όπως του Philip Guston, του Georg Baselitz, του David Mach, ο Crowther προτείνει, λοιπόν, ότι η πολύ πρόσφατη τέχνη χαρακτηρίζεται από μια Αποδομητική προσέγγιση που παραλληλίζει τους λόγους του Derrida και του Foucault και την εμπειρία που προκύπτει από αυτές.¹²⁵

Υποστηρίζει ότι όχι μόνο οι καλλιτέχνες εκτοπίζουν τη θεματολογία τους με τρόπο που αμφισβητεί τη φύση της αναπαράστασης και την αντιστοιχία του οράματος με τον κόσμο, αλλά πιο ουσιαστικά, αποδομούν αυτές τις υποθέσεις για προσωπικά στυλ και είδη που επιβεβαιώνονται σε ετικέτες όπως ρεαλιστές, εξπρεσιονιστές και τα παρόμοια. Σύμφωνα με τον Crowther η ουσιαστική στάση που καθιστά δυνατό τον Μοντερνισμό, με άλλα λόγια, υπόκειται σε μια αμετανόητη κριτική. Η «Τέχνη» αναγνωρίζεται ως παιχνίδι διαφορετικότητας. Είναι μια αίσθηση αυτής της πολυπλοκότητας, αυτής της τεράστιας «τέχνης» ολότητας, του παρελθόντος και του ενδεχόμενου μέλλοντος της, της επικάλυψης με άλλους λόγους. Αλλά ενώ ένα τέτοιο σύνολο είναι αδιανόητο από την άποψη μιας πεπερασμένης φαντασίας, ο καλλιτέχνης τουλάχιστον το παρουσιάζει ως τέτοιο. Είναι αυτός ή αυτή που, κατά την κατασκευή του υποσυνείδητου κλεισίματος και των καταλήξεων της τέχνης και της ιστορίας της, εγγράφει αυτή τη συντριπτική πολυπλοκότητα στην ευαισθησία μας. Έτσι μεταμορφωνόμαστε. Ο πόνος αυτού που μας υπερβαίνει δίνει τη θέση του στην ευχαρίστηση της επίτευξης κατανόησης. Υποστηρίζει ότι είναι αυτή η κοινή μετάβαση από το υποσυνείδητο στο υψηλό που δικαιολογεί τον όρο «sublimicist» σε σχέση τόσο με τη σύγχρονη «τέχνη» όσο και με τη «φιλοσοφία». Πράγματι, αυτός ο όρος μπορεί να έχει μια μάλλον γενικότερη σημασία, καθώς η διαθεσιμότητα τεχνο-επιστημονικού εξοπλισμού και δεδομένων είναι τόσο διαδεδομένη στη σύγχρονη ζωή, ώστε η ίδια η «πραγματικότητα» αποδομείται εύκολα σε ένα συντριπτικό δίκτυο μακρο- και μικροσκοπικών διαδικασιών και σχέσεων, οι οποίες συνήθως αποκρύπτονται, αλλά οι οποίες καθιστούν δυνατή την «πραγματικότητα» όπως την γνωρίζουμε. Αυτό υποδηλώνει, με άλλα λόγια, ότι το υψηλό (sublimicist) μπορεί να είναι ένα οριστικό χαρακτηριστικό του μεταμοντέρνου πολιτισμού.

Συμπερασματικά, παρατηρείται η σύγκλιση της τέχνης και της φιλοσοφίας κατά τη μοντερνιστική εποχή. Οι υπαρξιακοί φαινομενολόγοι- Heidegger, Sartre και Merleau-Ponty - διαφοροποιούν τη φιλοσοφία από την επιστημονική και τεχνολογική κατανόηση. Η

¹²⁵ Ibid., σ. 101

πολυπλοκότητα του αισθητικού και του διανοητικού θεμελιώνει όλη τη γνώση, αλλά είναι δύσκολο να διατυπωθεί. Η αυτονομία έπειτα από τις αποκαλύψεις του Derrida και του Foucault φανερώνεται να είναι μία ψευδαίσθηση. Η αποδόμηση σύμφωνα με τον Crowther είναι να προσφέρουμε επίγνωση, ή μια μερική παρουσίαση, ενός συνόλου το οποίο *ως σύνολο* είναι μη παρουσιάσιμο. Αυτό, όπως επισημαίνει ο Derrida, «δίνει μεγάλη ευχαρίστηση». Η ευχαρίστηση, είναι αυτή του υψηλού: Ο Jean-François Lyotard προσπάθησε λεπτομερώς να συνδέσει τον Μεταμοντερνισμό με την εμπειρία του υψηλού - ορίζοντάς τον ως η «παρουσίαση του μη παρουσιάσιμου». Ο Paul Crowther προσθέτει βασιζόμενος στη θεωρία του υψηλού του Immanuel Kant, και την αισθητικο-ηθική σημασία της εμπειρίας. Χαράσουμε την αξιοπρέπεια της λογικής μας ύπαρξης ακόμη και σε αυτό που κατακλύζει ή που απειλεί να καταστρέψει. Σύμφωνα με τον Paul Crowther, το υψηλό (sublimism) μπορεί να είναι ένα οριστικό χαρακτηριστικό του μεταμοντέρνου πολιτισμού.

5. ΤΟ ΚΟΛΛΑΖ-MONTAZ ΩΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΤΕΡΗ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ 20^{ου} ΑΙΩΝΑ

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάζεται το κολλάζ / μοντάζ ως επαναστατικότερη έκφραση της τέχνης του 20^{ου} αιώνα στο πλαίσιο της φιλοσοφίας ης Αποδόμησης του Jacques Derrida σύμφωνα με το *The Object of Post-Criticism* του Gregory L. Ulmer και με το *Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida*, της Ελένης Τάτλα.

Σύμφωνα με τον Gregory L. Ulmer στο πλαίσιο του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού στις τέχνες η απομάκρυνση από τη «μίμηση», με τις αξίες και τις παραδοχές του «ρεαλισμού», έφερε επανάσταση στις νεωτεριστικές τέχνες.¹²⁶

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, η Ελένη Τάτλα στο άρθρο της *Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida*, αναφερόμενη στο άρθρο του Gregory Ulmer, *The Object of Post-Criticism*, γράφει ότι ξεπερνώντας το «φορμαλισμό» όπως υποδηλώνει η κατάλυση του αρχετύπου στη μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική, η φιλοσοφία της αποδόμησης προχωρά στην επανασύνδεση της εικόνας με την έννοια, ή της εμπειρίας με το λόγο, όχι μέσω της *μίμησης* αλλά μέσω της *αλληγορίας*. Στη συνέχεια μας τονίζει ότι ο Greg Owens, στο άρθρο του *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism*, ταυτίζει την *αλληγορία* με την ντεριντιανή έννοια του *συμπληρώματος*. Το *συμπλήρωμα/αναπλήρωμα* (κολλάζ/μοντάζ) ως ο δεύτερος, υποβαθμισμένος όρος της δυαδικής συγκρότησης του όντος στο πλαίσιο του λογοκεντρισμού είναι «μια έκφραση που προστίθεται εξωτερικά σε μια άλλη έκφραση».¹²⁷

Σύμφωνα με την Ελένη Τάτλα, η έννοια του κολλάζ/μοντάζ – που αποτελεί την επαναστατικότερη ίσως έκφραση τέχνης του 20^{ου} αι. – και η σύνδεσή της με την *αλληγορία* είναι θεμελιώδης στη φιλοσοφία της αποδόμησης. Αναφέρει ότι ο Walter Benjamin είναι ο πρώτος ίσως που συνέδεσε το μοντάζ με την *αλληγορία*, με αναφορά στο έργο του Eisenstein και του

¹²⁶ Gregory L. Ulmer, “The Object of Post-Criticism”, περιέχεται σε: Hal Foster editor, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), σ. 83

¹²⁷ Ε. Τάτλα, *Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida*, Συγχρονες Φιλοσοφικές Θεωρήσεις στην Αρχιτεκτονική, 2012, σ. 346

Brecht, αλλά και ότι η αλληγορία, όπως γράφει ο Benjamin στο έργο του «Η καταγωγή του γερμανικού τραγικού δράματος» έχει την ιδιότητα «να συναθροίζει αποσπάσματα ακατάπαυστα, χωρίς κάποια ακριβή ιδέα ενός σκοπού». Συνεχίζει γράφοντας ότι η ενεργοποίηση της σκέψης μέσα από την επιβολή του νοητικού σοκ που προκαλείται από το μοντάζ της εικόνας αποτελεί, σύμφωνα με τον Eisenstein, πηγή αισθητικής ευχαρίστησης και την ουσία όχι μόνο του κινηματογράφου αλλά και της τέχνης γενικά. Ενώ παρακάτω συμπληρώνει ότι ο Brecht αντιπαραθέτει την τεχνική του κολλάζ/μοντάζ στο οργανικό μοντέλο ανάπτυξης και τις κλασικές αρχές του: αρμονία, ενότητα, γραμμικότητα, ολότητα. Με αυτόν τον τρόπο, συνεχίζει, σύμφωνα με τον Ulmer, σε αντίθεση με το μπαρόκ ή τη ρομαντική *αλληγορία*, όπου το αντικείμενο αποτελεί έμβλημα, το μοντάζ γίνεται η μοντέρνα κυριολεκτική μορφή *αλληγορίας*, όπου το αντικείμενο διατηρεί τα φυσικά του χαρακτηριστικά.¹²⁸

Κλείνοντας το άρθρο της η Ελένη Τάτλα καταλήγει στην σύνδεση του κολλάζ/μοντάζ με την *διαφορά*, και την σχέση τους με την αρχιτεκτονική σύνθεση, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο.

*Η συνάθροιση αποσπασμάτων, που δεν συντίθενται σε ένα όλο με βάση μια ιδέα και αρνούνται οποιαδήποτε προσπάθεια επιβολής μιας τάξης εκθέτοντας διαρκώς τη διαφορά που χάσκει στον πυρήνα της συγκρότησης μιας έννοιας στο νου, συνιστά τη μεταφορά της φιλοσοφίας της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική. Η μίμηση δίνει τη θέση της στην αλληγορία, και το αρχέτυπο στο κυριολεκτικό αντικείμενο του μοντάζ. Υπό αυτές τις συνθήκες, η παραδοσιακή έννοια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης καταλύεται προς όφελος της αναζήτησης της ελευθερίας μέσα από την αέναη διανοητική διερεύνηση της έννοιας του ορίου.*¹²⁹

Στο *The Object of Post Criticism*, ο Gregory L. Ulmer αναφέρει πώς κατά τους περισσότερους, το κολλάζ είναι η μοναδική πιο επαναστατική επίσημη καινοτομία στην καλλιτεχνική αναπαράσταση που συμβαίνει στον αιώνα μας. Αν και η ίδια η τεχνική είναι αρχαία, το κολλάζ εισήχθη στις «υψηλές τέχνες» (όπως είναι γνωστό) από τον Μπρακ και τον Πικάσο ως λύση στα προβλήματα που ανακύπτουν από τον αναλυτικό κυβισμό, μια λύση που

¹²⁸ Ibid., σ. 346-347

¹²⁹ Ibid., σ. 347

τελικά παρείχε μια εναλλακτική λύση στην «ψευδαίσθηση» της προοπτικής που κυριάρχησε στη δυτική ζωγραφική από την αρχή της Αναγέννησης.¹³⁰

Ύστερα κάνει μια αναφορά στον Edward Fry που περιγράφει το πρώτο κυβιστικό κολλάζ και την εξέλιξή του. (Εικ. 2)

Σε μια σκηνή νεκρής φύσης σε μια καφετέρια, με λεμόνι, στρείδι, γυαλί, σωλήνα και εφημερίδα [Still-Life with Chair Caning (1912), το πρώτο κυβιστικό κολλάζ], ο Πικάσο κόλλησε ένα κομμάτι μουσαμά πάνω στο οποίο είναι τυπωμένο το μοτίβο από πλεκτή ψάθα, υποδεικνύοντας έτσι την παρουσία μιας καρέκλας χωρίς την παραμικρή χρήση παραδοσιακών μεθόδων. Γιατί ακριβώς όπως τα ζωγραφισμένα γράμματα JOU δηλώνουν το JOURNAL, ένα τμήμα της γοητευτικής ψάθας σημαίνει ολόκληρη την καρέκλα. Αργότερα ο Πικάσο θα πήγαινε ένα βήμα πιο πέρα ενσωματώνοντας στα κολλάζ του πραγματικά αντικείμενα ή θραύσματα αντικειμένων, σηματοδοτώντας κυριολεκτικά τους εαυτούς τους. Αυτή η παράξενη ιδέα μετέτρεψε τον κυβισμό και έγινε η πηγή για μεγάλο μέρος της τέχνης του 20ού αιώνα.¹³¹

Εν συνεχεία αναλύει το κυβιστικό κολλάζ αναφερόμενος στο *Cubism* του Eddie Wolfram γράφοντας ότι το κυβιστικό κολλάζ, ενσωματώνοντας απευθείας στο έργο ένα πραγματικό θραύσμα της αναφοράς (ανοιχτή μορφή), παραμένει «αναπαραστατικό» ενώ απομακρύνεται εντελώς από την *trompe l'oeil* ψευδαίσθηση του παραδοσιακού ρεαλισμού. Επιπλέον, "αυτές οι απτές και μη οφθαλμαπάτες παρουσίασαν μια νέα αρχική πηγή αλληλεπίδρασης μεταξύ καλλιτεχνικών εκφράσεων και της εμπειρίας του καθημερινού κόσμου. Ένα απρόβλεπτο και σημαντικό βήμα για να φέρουμε την τέχνη και τη ζωή πιο κοντά στο να είναι ταυτόχρονη εμπειρία επιτεύχθηκε."¹³²

¹³⁰ Gregory L. Ulmer, "The Object of Post-Criticism", περιέχεται σε: Hal Foster editor, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), σ. 84

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.



Εικ. 2: Still-Life with Chair Caning, του Pablo Picasso (1912) (Πηγή:
<https://www.pablocicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>)

Θέλοντας στη συνέχεια να σημειώσει τις αρχές του κολλάζ / μοντάζ κάνει αναφορές στους Group Mu, τον Levi-Strauss και τον Edward Fry και καταλήγει ότι πρέπει "Να σηκώσουμε έναν ορισμένο αριθμό στοιχείων από έργα, αντικείμενα, προϋπάρχοντα μηνύματα και να τα ενσωματώσουμε σε νέα δημιουργία προκειμένου να παραχθεί μια πρωτότυπη πλήρης έκφραση θραυσμάτων διαφορετικών ειδών". Επιπλέον, η λειτουργία, η οποία μπορεί να αναγνωριστεί σαν ένα είδος "bricolage" (Levi-Strauss), περιλαμβάνει τέσσερα χαρακτηριστικά - το découpage, τα προσχηματισμένα ή υπάρχοντα μηνύματα ή υλικά, τη συναρμολόγηση (μοντάζ), και την ασυνέχεια ή ετερογένεια. Το "Collage" είναι η μεταφορά υλικών από το ένα πλαίσιο στο άλλο, και το "μοντάζ" είναι η "διάδοση" αυτών των δανείων μέσω του νέου περιβάλλοντος. Δύο χαρακτηριστικά του κολλάζ που απεικονίζονται στο Still Life with Chair Caning αξίζει να σημειωθούν εδώ: 1) ότι το δανεισμένο θραύσμα είναι ένα σημαίνον "που θα συνοψίζει με μία μορφή πολλά χαρακτηριστικά ενός δεδομένου αντικειμένου", 2) η ψάθα της

καρέκλας αντιπροσωπεύεται στην πραγματικότητα από ένα ομοίωμα - τον τυπωμένο μουσαμά - το οποίο ωστόσο είναι μια έτοιμη προσθήκη μάλλον παρά μια ψευδαίσθηση αναπαραγωγής.¹³³

Στο πλαίσιο της φωτογραφίας σε σχέση με το κολλάζ/μοντάζ γράφει ότι η φωτογραφία είναι ένα εξίσου χρήσιμο μοντέλο για τον τρόπο αναπαράστασης που υιοθετείται από την μετα-κριτική - εάν γίνεται κατανοητή όχι ως το αποκορύφωμα της γραμμικής προοπτικής, αλλά ως μέσο μηχανικής αναπαραγωγής (όπως περιγράφεται στο διάσημο άρθρο του Walter Benjamin). Η αναλογία μεταξύ της μετα-κριτικής και της επανάστασης στην αναπαράσταση που μετέτρεψε τις τέχνες, τότε, θα έπρεπε επίσης να περιλαμβάνει την αρχή της φωτογραφικής αναπαράστασης τόσο στις ρεαλιστικές όσο και στις σημειωτικές εκδοχές της. Λαμβάνοντάς την υπόψη σε αυτό το επίπεδο γενίκευσης, η φωτογραφική αναπαράσταση μπορεί να περιγραφεί σύμφωνα με την αρχή του κολλάζ.¹³⁴ Συγκεκριμένα ο Ulmer αναφέρει:

Πράγματι, είναι μια μηχανή κολλάζ (τελειοποιημένη στην τηλεόραση), που παράγει προσομοιώσεις του κόσμου ζωής: 1) Η φωτογραφία επιλέγει και μεταφέρει ένα κομμάτι του οπτικού συνεχούς σε ένα νέο πλαίσιο. Το ρεαλιστικό επιχείρημα, το οποίο ισχυρίζεται περισσότερο ο Andre Bazin, είναι ότι λόγω της μηχανικής αναπαραγωγής, η οποία σχηματίζει αυτόματα την εικόνα του κόσμου χωρίς την παρέμβαση της ανθρώπινης «δημιουργικότητας» (η μείωση αυτής της «δημιουργικότητας» στην πράξη της επιλογής, όπως στο προπαρασκευασμένο), "η φωτογραφική εικόνα είναι ένα είδος τυπώματος ή μεταφοράς, ... [είναι] το ίδιο το αντικείμενο." 2) Παρόλο που η σημειωτική προτιμά να προσδιορίσει αυτή τη σχέση με το πραγματικό από άποψη εικονικών και ενδεικτικών σηματοδοτών, η φωτογραφική εικόνα υποδηλώνει τον εαυτό της και κάτι άλλο - γίνεται σημαίνον που επανατοποθετείται στο σύστημα ενός νέου πλαισίου. Υπάρχουν πολλές εκδοχές του επιχειρήματος ότι η φωτογραφία (ή ταινία) είναι μια γλώσσα, που συνοψίζεται καλύτερα στην έννοια του «πνευματικού μοντάζ» του Sergei Eisenstein, στην οποία το πραγματικό χρησιμοποιείται ως στοιχείο μιας συνομιλίας.¹³⁵

Συνεχίζει αναφερόμενος στο φωτομοντάζ και παραθέτοντας το παράδειγμα του *The Meaning of the Hitlerian Salute* του John Heartfield (Εικ. 3). Ξεκινάει το συλλογισμό του

¹³³ Ibid., σ. 85

¹³⁴ Ibid.,

¹³⁵ Ibid.

αναφέροντας ότι η ισχυρότερη εκδοχή της σημειωτικής θεωρίας της φωτογραφίας πραγματοποιείται στις στρατηγικές του φωτομοντάζ (στις οποίες ενώνονται, εν πάση περιπτώσει, οι αρχές της φωτογραφίας και του κολλάζ / μοντάζ). Στο φωτομοντάζ οι φωτογραφικές εικόνες κόβονται και επικολλώνται σε νέες, εκπλήσσοντας, προκαλώντας αντιπαραθέσεις, όπως στο *The Meaning of the Hitlerian Salute* του John Heartfield (1933), το οποίο, εκτός από τον τίτλο, αποτελείται από:

Μια επικεφαλίδα που έχει τη μορφή ενός από τα συνθήματα του Χίτλερ: «Έχω εκατομμύρια πίσω μου». Μια εικόνα: στο δεξί προφίλ ο Χίτλερ δίνει τον Χιτλερικό χαιρετισμό, αλλά αντεστραμμένο στο πίσω μέρος [η μοναδική του εκδοχή της χειρονομίας, με την παλάμη να γυρίζει προς τα πίσω, τα δάχτυλα εκτείνονται δίπλα στο αυτί του]. Η σιλουέτα του φτάνει μόνο στη μέση της εικόνας. Πάνω από την παλάμη του, είναι μια στοίβα από χαρτονομίσματα που του παραδίδονται από μια μεγαλοπρεπή φιγούρα, ντυμένη με μαύρα, απέραντη και ανώνυμη (κάποιος μόλις βλέπει το πηγούνι του).

Συνεχίζει αναφέροντας ότι τα λόγια του Χίτλερ, καθώς και η εικόνα του στρέφονται εναντίον του σε αυτόν τον ανασυνδυασμό, αποκαλύπτοντας με ένα χτύπημα τη σχέση μεταξύ του γερμανικού καπιταλισμού και του ναζιστικού κόμματος.¹³⁶

Ο Ulmer αναλύοντας εκτενέστερα το φωτομοντάζ παρακάτω, μας κάνει σε αυτό το σημείο ακόμη πιο φανερό και σύμφωνα με τα προηγούμενα κεφάλαια, ότι το κολλάζ/μοντάζ ως έκφραση της τέχνης του 20^{ου} αιώνα και συνδεδεμένο με την *αλληγορία* αποτελεί έκφραση του Υψηλού του Κάντ, αλλά και της θεωρίας της Αποδόμησης. Ο Ulmer γράφει:

Το φωτομοντάζ απεικονίζει την «παραγωγική» δυνατότητα του κολλάζ που προωθούν οι Walter Benjamin και Bertol Brecht (μεταξύ άλλων). "Μιλώ για τη διαδικασία του μοντάζ: το υπέρθετο στοιχείο διαταράσσει το πλαίσιο στο οποίο εισάγεται", λέει ο Μπένιαμιν, περιγράφοντας τα έργα του Μπρεχτ. "Η διακοπή της δράσης, για την οποία ο Μπρεχτ χαρακτήρισε το θέατρό του ως επικό, εξουδετερώνει συνεχώς μια ψευδαίσθηση στο κοινό. Γιατί μια τέτοια ψευδαίσθηση είναι εμπόδιο σε ένα θέατρο που προτείνει τη χρήση στοιχείων της πραγματικότητας σε πειραματικές αναδιατάξεις ... [Ο θεατής] το αναγνωρίζει ως την πραγματική κατάσταση, όχι με ικανοποίηση, όπως στο

¹³⁶ Ibid.

θέατρο του νατουραλισμού, αλλά με έκπληξη. Επομένως, το επικό θέατρο δεν αναπαράγει καταστάσεις, αλλά τις ανακαλύπτει".¹³⁷



Εικ. 3: The Meaning of the Hitlerian Salute του John Heartfield (1933) (Πηγή: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_1987.1125.8.jpg)

Τέλος αναφέρει ότι ο Μπρεχτ υπερασπίστηκε τους μηχανισμούς του κολλάζ / μοντάζ εναντίον του σοσιαλιστικού ρεαλισμού του Georg Lukacs (βασιζόμενος στην αισθητική

¹³⁷ Ibid., σ. 86

της φαντασίας του 19ου αιώνα) ως εναλλακτική λύση στο οργανικό μοντέλο ανάπτυξης και στις κλασικές παραδοχές του για αρμονία, ενότητα, γραμμικότητα, κλείσιμο. Το Montage δεν αναπαράγει το πραγματικό, αλλά κατασκευάζει ένα αντικείμενο (το λεξικό του πεδίο περιλαμβάνει τους όρους "συναρμολόγηση, ανάπτυξη, συμμετοχή, ένωση, προσθήκη, συνδυασμός, σύνδεση, κατασκευή, οργάνωση") ή μάλλον, προσαρτά μια διαδικασία («η σχέση της μορφής με το περιεχόμενο δεν είναι πλέον μια σχέση εξωτερίκευσης, η μορφή που μοιάζει με ρούχα που μπορούν να ντύσουν ανεξάρτητα από το περιεχόμενο, είναι διαδικασία, γένεση, αποτέλεσμα μιας εργασίας» -Μοντάζ, 120) για να παρέμβουμε στον κόσμο, όχι για να αναστοχαστούμε αλλά για να αλλάξουμε την πραγματικότητα.¹³⁸

Συμπερασματικά, σύμφωνα με τον Ulmer και την Ελένη Τάτλα, η έννοια του κολλάζ/μοντάζ – που αποτελεί την επαναστατικότερη ίσως έκφραση τέχνης του 20ου αι. – συνδέεται με την αλληγορία και ενεργοποιεί τη σκέψη μέσα από την επιβολή του νοητικού σοκ που προκαλείται από το μοντάζ της εικόνας. Ενσωματώνοντας απευθείας στο έργο ένα πραγματικό θραύσμα της αναφοράς (ανοιχτή μορφή), παραμένει «αναπαραστατικό» ενώ απομακρύνεται εντελώς από την *trompe l'oeil* ψευδαίσθηση του παραδοσιακού ρεαλισμού. Ο θεατής το αναγνωρίζει ως την πραγματική κατάσταση, όχι με ικανοποίηση, όπως στον νατουραλισμό, αλλά με έκπληξη. Επομένως, δεν αναπαράγει καταστάσεις, αλλά τις ανακαλύπτει, κάνοντας δυνατή τη βίωση του υψηλού του Καντ, με την ίδια μέθοδο που η αποδόμηση τοποθετεί σε νέα πλαίσια τις δεδομένες έννοιες και την ιεραρχία.

¹³⁸ Ibid.

7. ΑΠΟΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟ ΚΟΛΛΑΖ – ΜΟΝΤΑΖ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η αποδομητική αρχιτεκτονική, όπως παρουσιάστηκε στην έκθεση του MoMa το 1988, είναι μια συμβολή μερικών σημαντικών έργων αρχιτεκτόνων από το 1980 που δείχνει μια παρόμοια προσέγγιση με πολύ παρόμοιες μορφές ως αποτέλεσμα. Είναι μια συνένωση παρόμοιων κομματιών από διάφορα μέρη του κόσμου.¹³⁹

Δεδομένου ότι καμία μορφή δεν έρχεται από το πουθενά, αλλά σχετίζεται αναπόφευκτα με προηγούμενες μορφές, ίσως δεν είναι περίεργο που οι νέες μορφές αποδομητικής αρχιτεκτονικής γυρίζουν πίσω στον ρωσικό κονστρουκτιβισμό της δεύτερης και τρίτης δεκαετίας αυτού του αιώνα.¹⁴⁰

Στην συγκεκριμένη έκθεση παρουσιάστηκαν τα έργα των Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Frank O. Gehry και Rem Coolhas.

Παρακάτω θα αναλυθούν έργα των συγκεκριμένων αρχιτεκτόνων, όπως περιγράφονται στο *Deconstruction Omnibus Volume*, των Academy Editions, σύμφωνα με το *Models & Drawings: The Invisible Nature of Architecture*, και , όπως παρουσιάστηκαν στο *Deconstructivist Architecture* του MoMa στην αντίστοιχη έκθεση, το 1988, κατά χρονολογική σειρά.

Ο Ζακ Ντεριντά, όπως αναφέρει στη συζήτησή του με τον Christopher Norris, συνεργάστηκε με τους Bernard Tschumi και Peter Eisenman, έπειτα από προσέγγιση που έγινε από τους αρχιτέκτονες, οι οποίοι έδειξαν ενδιαφέρον για τη δουλειά του. Έπειτα από συναντήσεις και ανταλλαγές κειμένων συνεργάστηκαν πάνω σε κάποια γραπτά και έργα μέσα από έναν παραγωγικό διάλογο.¹⁴¹ Ο ίδιος όπως λέει δεν είχε πρόθεση να ασχοληθεί αρχικά με τα αρχιτεκτονικά μοντέλα και με μεταφορές από το έργο του στην αρχιτεκτονική. Αλλά φυσικά

¹³⁹ Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 7

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid, σελ. 71-72

υπάρχει πολλή αρχιτεκτονική μεταφορά, όχι μόνο στα κείμενά του αλλά και σε ολόκληρη τη φιλοσοφική παράδοση.

Frank O. Gehry

Gehry House. Santa Monica, California. 1978-88

First Stage. 1978

Second Stage. 1979

Third Stage. 1988

Familian House. Santa Monica, California. 1978

Το σπίτι Gehry, κατά το *Deconstructivist Architecture*, είναι μια ανακαίνιση, σε τρία στάδια, ενός υπάρχοντος κτιρίου των προαστίων. Το αρχικό σπίτι είναι τώρα ενσωματωμένο σε αρκετές συνδεδεμένες προσθήκες αντικρουόμενων δομών. Έχει παραμορφωθεί σοβαρά από αυτές τις προσθήκες. Αλλά η δύναμη του σπιτιού προέρχεται από την αίσθηση ότι οι προσθήκες δεν εισήχθησαν στον χώρο, αλλά προέκυψαν από το εσωτερικό του σπιτιού. Είναι σαν το σπίτι να φιλοξενούσε πάντα αυτά τα στρεβλωμένα σχήματα μέσα του.¹⁴²

Στο πρώτο στάδιο (Εικ. 26), οι φόρμες συστρέφονται από το εσωτερικό τους. Ένας κεκλιμένος κύβος, για παράδειγμα, που αποτελείται από το ξύλινο σκελετό του αρχικού σπιτιού, διαπερνά τη δομή, ξεφλουδίζοντας τα στρώματα του σπιτιού. Καθώς αυτές οι μορφές βγαίνουν προς τα έξω, σηκώνουν το κέλυφος του κτιρίου, εκθέτοντας τη δομή, δημιουργώντας ένα δεύτερο δέρμα που τυλίγεται στο μπροστινό μέρος και στις πλευρές ενός νέου όγκου, αλλά που ξεφλουδίζει τον πίσω τοίχο του σπιτιού για να σταθεί ελεύθερο, όπως ένα σκηνικό. Έχοντας σπάσει τη δομή, οι φόρμες απλώνονται σε αυτό το δεύτερο κέλυφος, αλλά στο τέλος τις εμποδίζει να διαφύγουν. Κατά συνέπεια, το πρώτο στάδιο λειτουργεί στο κενό μεταξύ του αρχικού και του μετατοπισμένου κελύφους του. Αυτό το κενό είναι μια ζώνη σύγκρουσης στην οποία αμφισβητούνται οι σταθερές διακρίσεις, μεταξύ εσωτερικής και εξωτερικής αρχικής

¹⁴² Ibid., σ. 22

προσθήκης, δομής και πρόσοψης. Το αρχικό σπίτι γίνεται ένα παράξενο τεχνούργημα, παγιδευμένο και παραμορφωμένο από μορφές που έχουν προκύψει από μέσα του.¹⁴³

Στο δεύτερο στάδιο (Εικ. 27), η δομή του οπίσθιου τοιχώματος, η οποία είναι απροστάτευτη από το κέλυφος, εκρήγνυται και οι σανίδες ανατρέπονται. Η δομή σχεδόν κυριολεκτικά καταρρέει. Στο τρίτο στάδιο (Εικ. 28), η αυλή γεμίζει με φόρμες που φαίνεται να έχουν διαφύγει από το σπίτι μέσω της ρωγμής στον πίσω τοίχο, η οποία στη συνέχεια κλείνει. Αυτές οι μορφές στη συνέχεια εντείνονται στριφογυρίζοντας μεταξύ τους και προς το σπίτι. Ο οίκος Gehry γίνεται ένα εκτεταμένο δοκίμιο για την περίπλοκη σχέση μεταξύ της σύγκρουσης στις φόρμες και της σύγκρουσης μεταξύ των μορφών.¹⁴⁴

Το Familian house (Εικ. 29-31) αποτελείται από έναν κύβο και παραλληλόγραμμο. Μέσα στον κύβο, ένας μικρότερος κύβος περιστρέφεται και γυρίζει. Ως αποτέλεσμα αυτής της εσωτερικής σύγκρουσης, ο μικρότερος κύβος διασπάται μέσα στον μεγαλύτερο, ενώ η κάτω όψη του παραμένει ως ένα επίπεδο δαπέδου που κρέμεται μέσα στον μεγαλύτερο κύβο, ενώ το υπόλοιπο ανοίγει από την οροφή και γέρνει πίσω. Αυτή η διαγώνια συστροφή μέσα στον κύβο δημιουργεί επίσης μια γέφυρα, η οποία ξεπηδά οριζόντια, μέσω του κελύφους και κατά μήκος του χάσματος μεταξύ των δύο μορφών, ενώνοντάς τες μεταξύ τους.¹⁴⁵

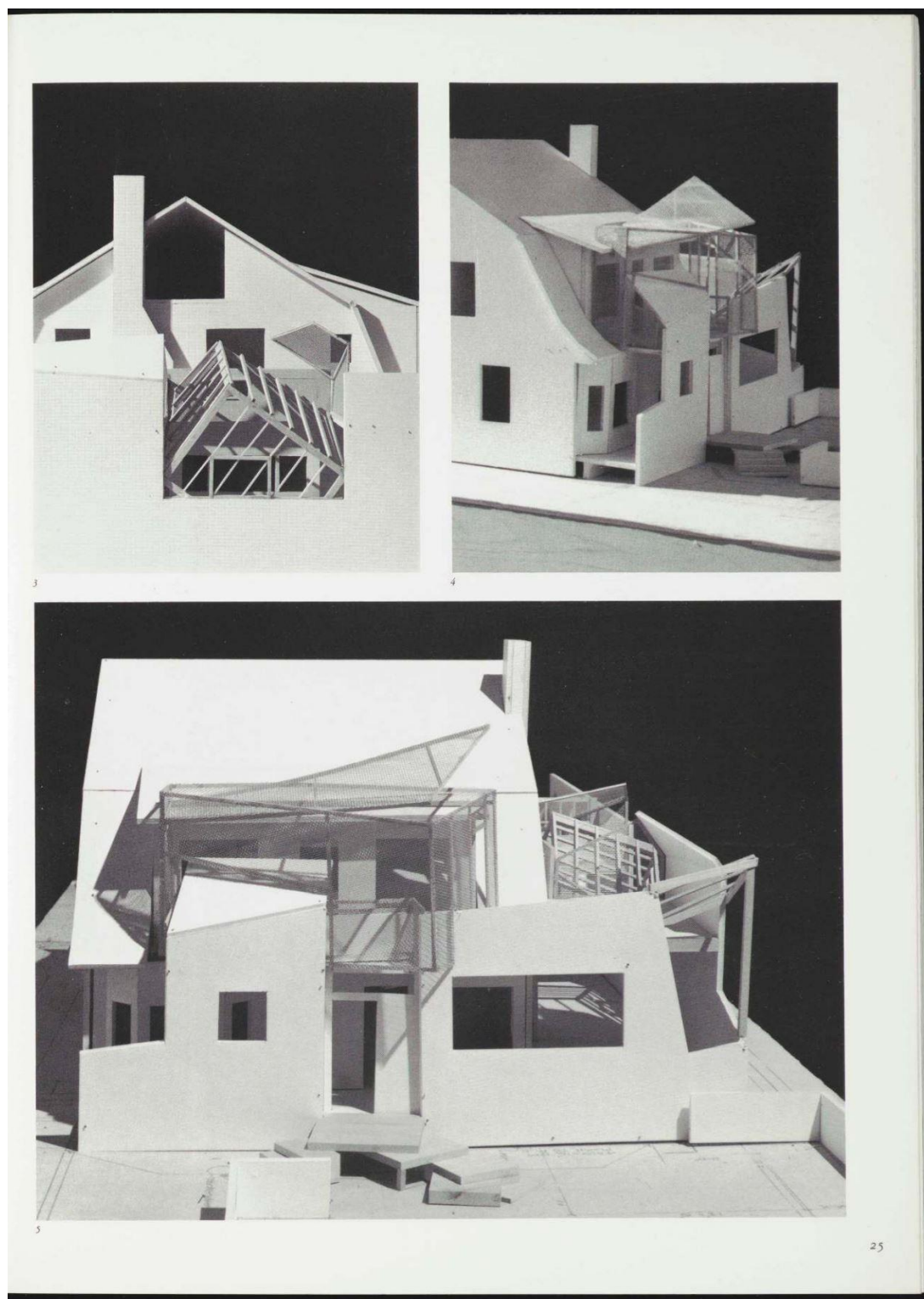
Τόσο ο κύβος όσο και το παραλληλόγραμμο διαταράσσονται, αλλά με διαφορετικούς τρόπους. Το τελικό τοίχωμα του παραλληλόγραμμου όγκου διαμελίζεται και γλιστρά προς τα έξω για να σχηματίσει το μπαλκόνι, ενώ τα στοιχεία του στρίβουν κάθετα και οριζόντια κατά τη διαδικασία. Σε αντίθεση όμως με τη διάσπαση του μικρού κύβου, αυτή δεν είναι μια μορφή που ανατρέπει την άλλη από μέσα. Ο εσωτερικός όγκος του παραλληλόγραμμου όγκου δεν διαταράσσεται. Όλη η ένταση βρίσκεται στους τοίχους που καθορίζουν αυτόν τον όγκο. Οι τοίχοι τίθενται υπό αρκετή πίεση η οποία ανοίγει τις σχισμές: το καθαρό λευκό μοντέρνο κέλυφος σκίζεται και ξεφλουδίζει, εκθέτοντας ένα απροσδόκητα στρεβλωμένο ξύλινο πλαίσιο. Η καθαρή μορφή εξετάζεται με τρόπο που αποκαλύπτει τη στρεβλωμένη και σπασμένη δομή της.¹⁴⁶

¹⁴³ Ibid.

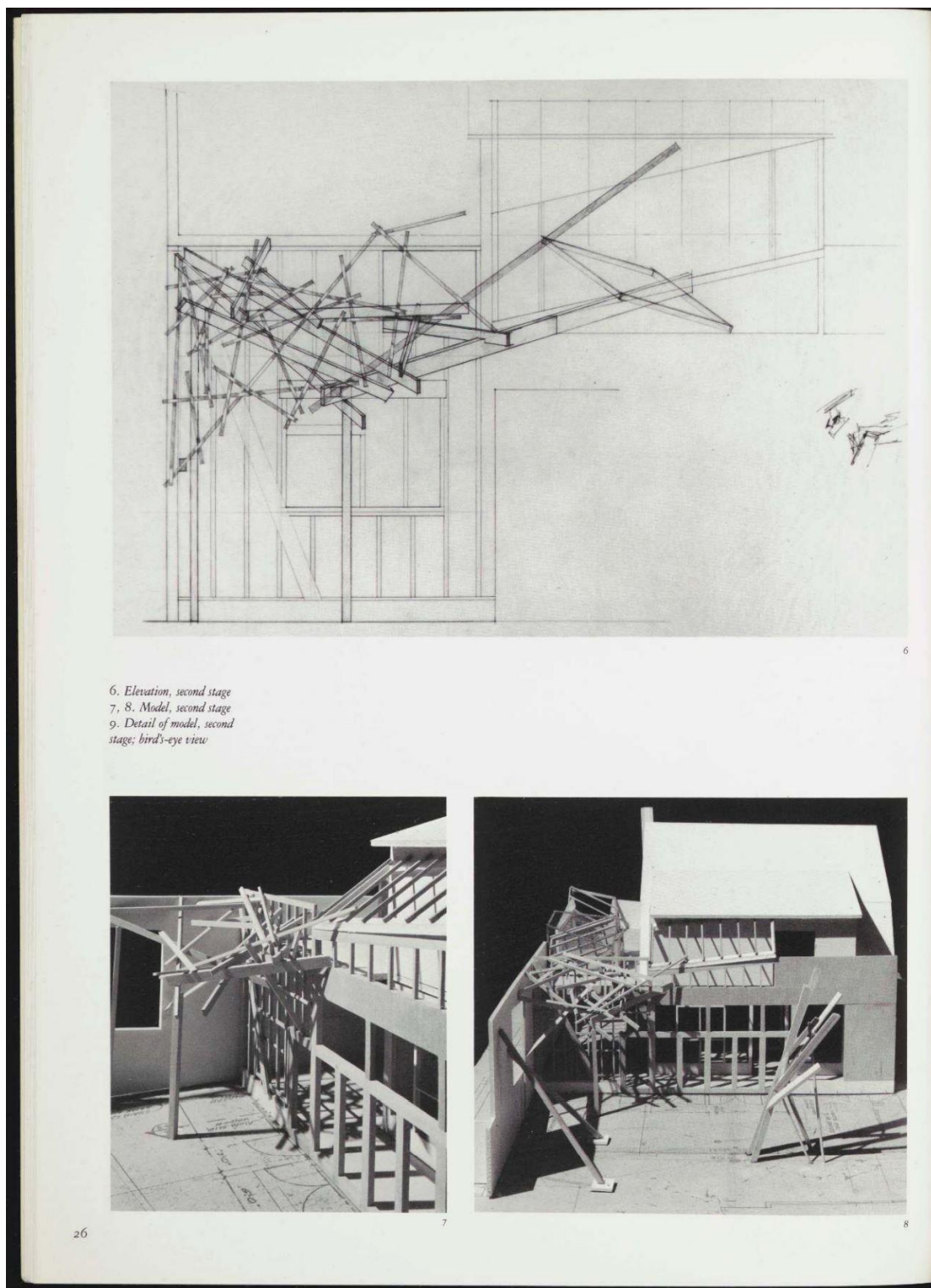
¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

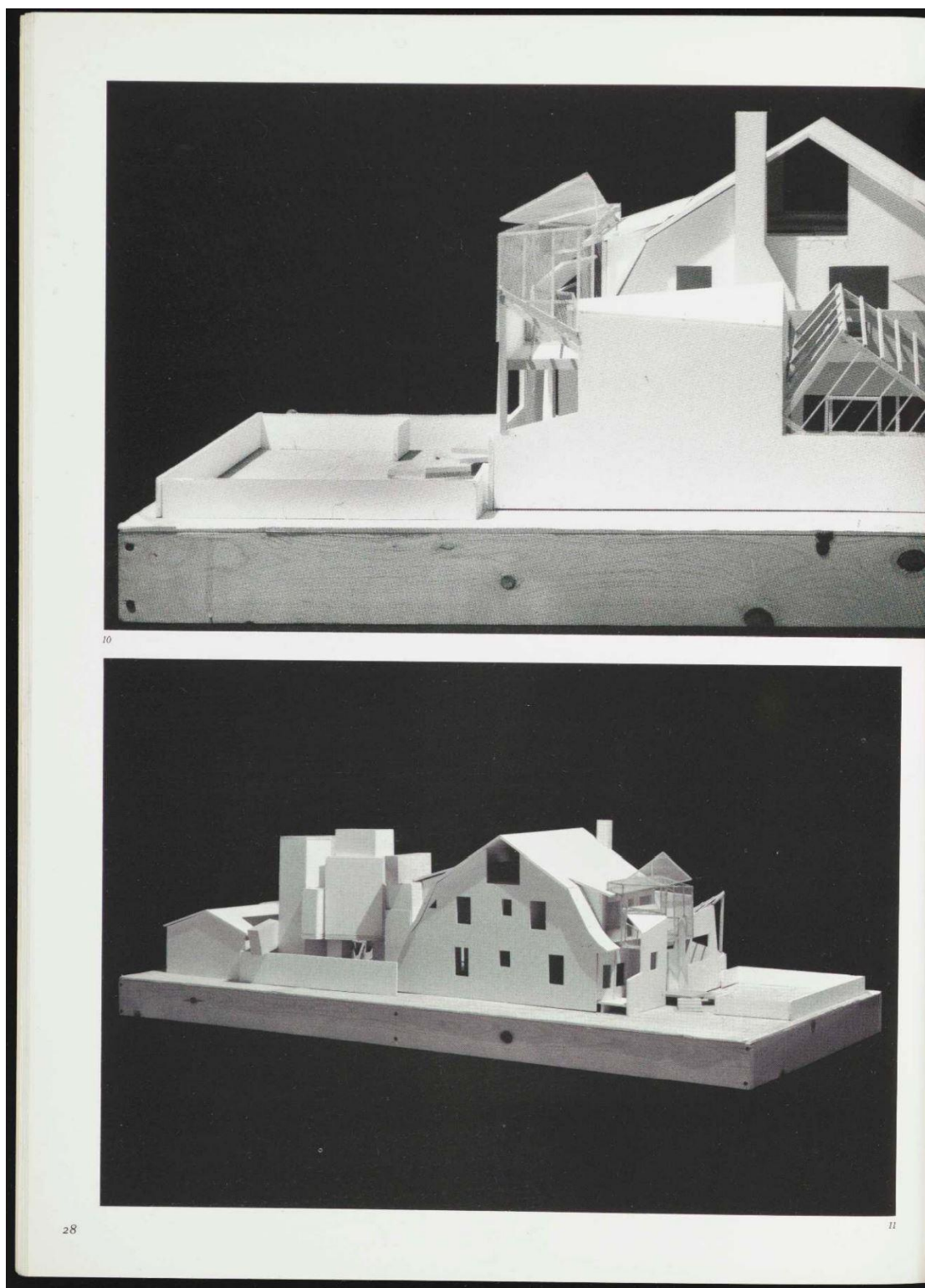
¹⁴⁶ Ibid.



Εικ.26: Πρώτο στάδιο Gehry House, 1978 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 25)

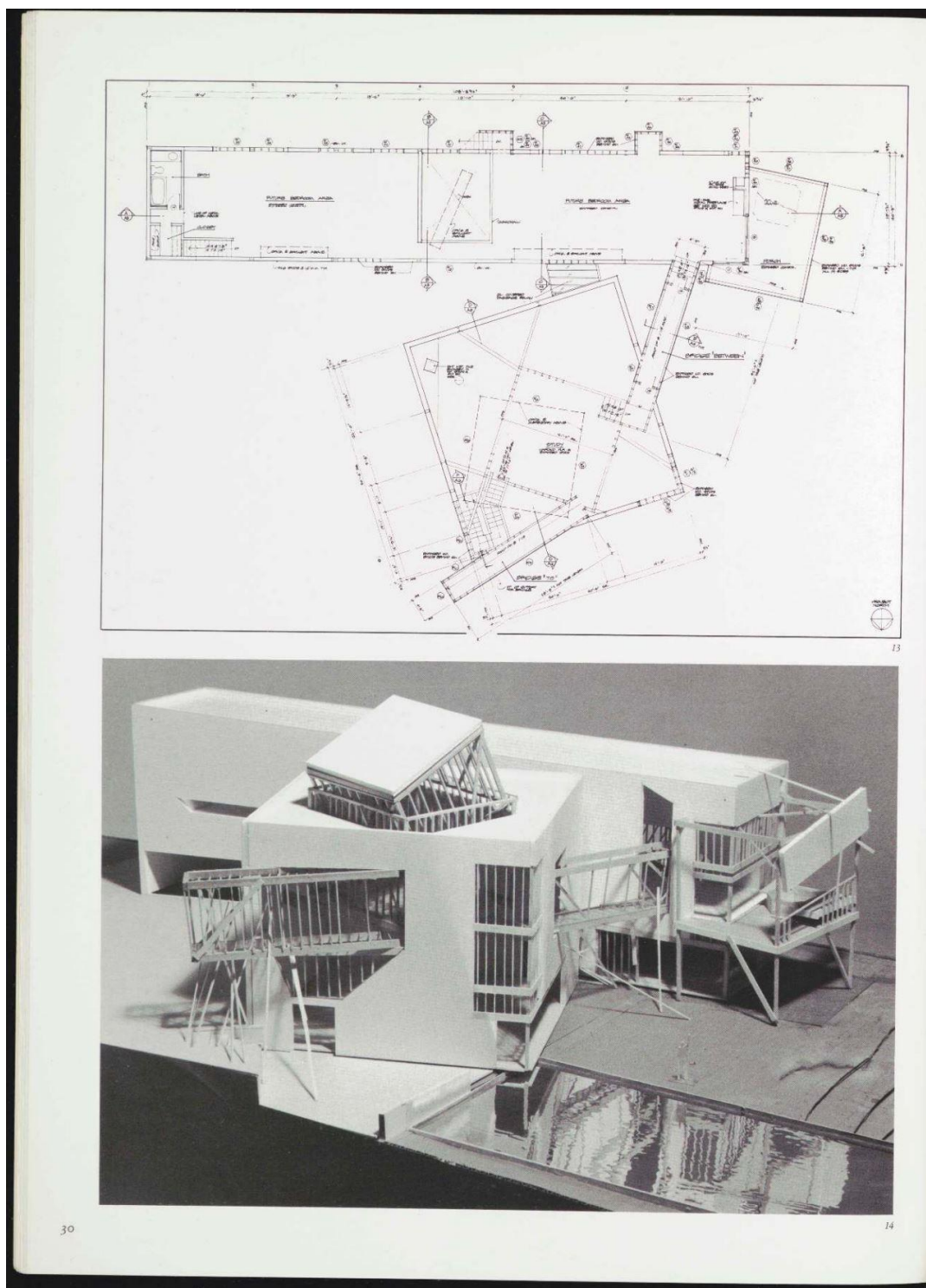


Εικ.27: Δεύτερο στάδιο Gehry House, 1979 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 26)

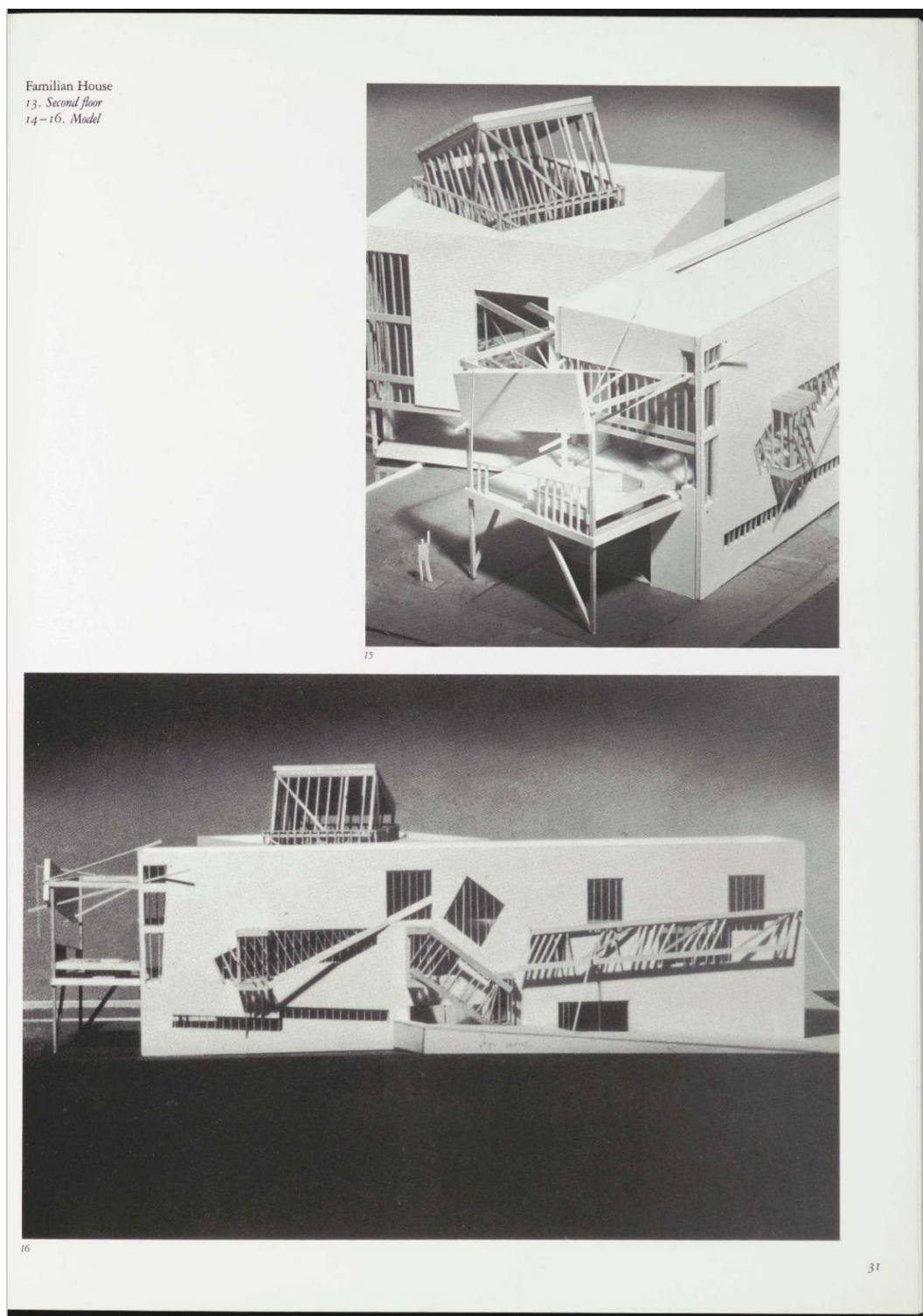


Εικ.28:

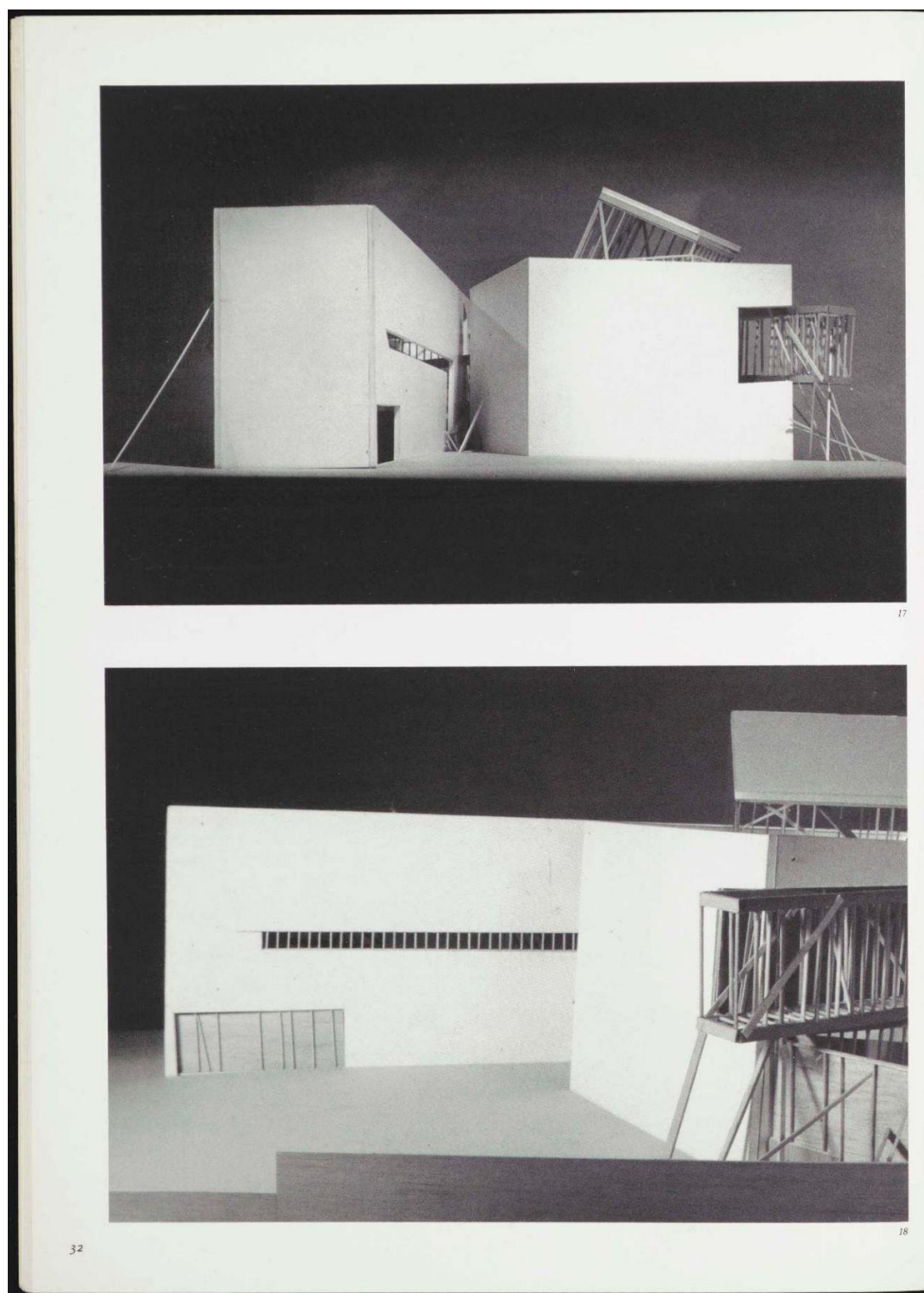
Τρίτιο στάδιο Gehry House, 1988 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 28)



Εικ 29: Familian House, 1978 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 30)



Εικ. 30: Familian House, 1978 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 31)



*Εικ. 31: Familian House, 1978 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 32)*

Το αίσθημα του υψηλού επιτυγχάνεται στα έργα του Frank O. Gehry, καθώς χαράσσεται η αξιοπρέπεια της λογικής μας ύπαρξης ακόμη και σε αυτό που κατακλύζει ή που απειλεί να καταστρέψει, όπως αναφέρει ο Paul Crowther για το υψηλό. Στην προκειμένη περίπτωση το εσωτερικό φαίνεται να κατακλύζει και να καταστρέφει την ορθοκανονικότητα του εξωτερικού.

Bernard Tschumi

Park de la Villette, Paris, 1982-85

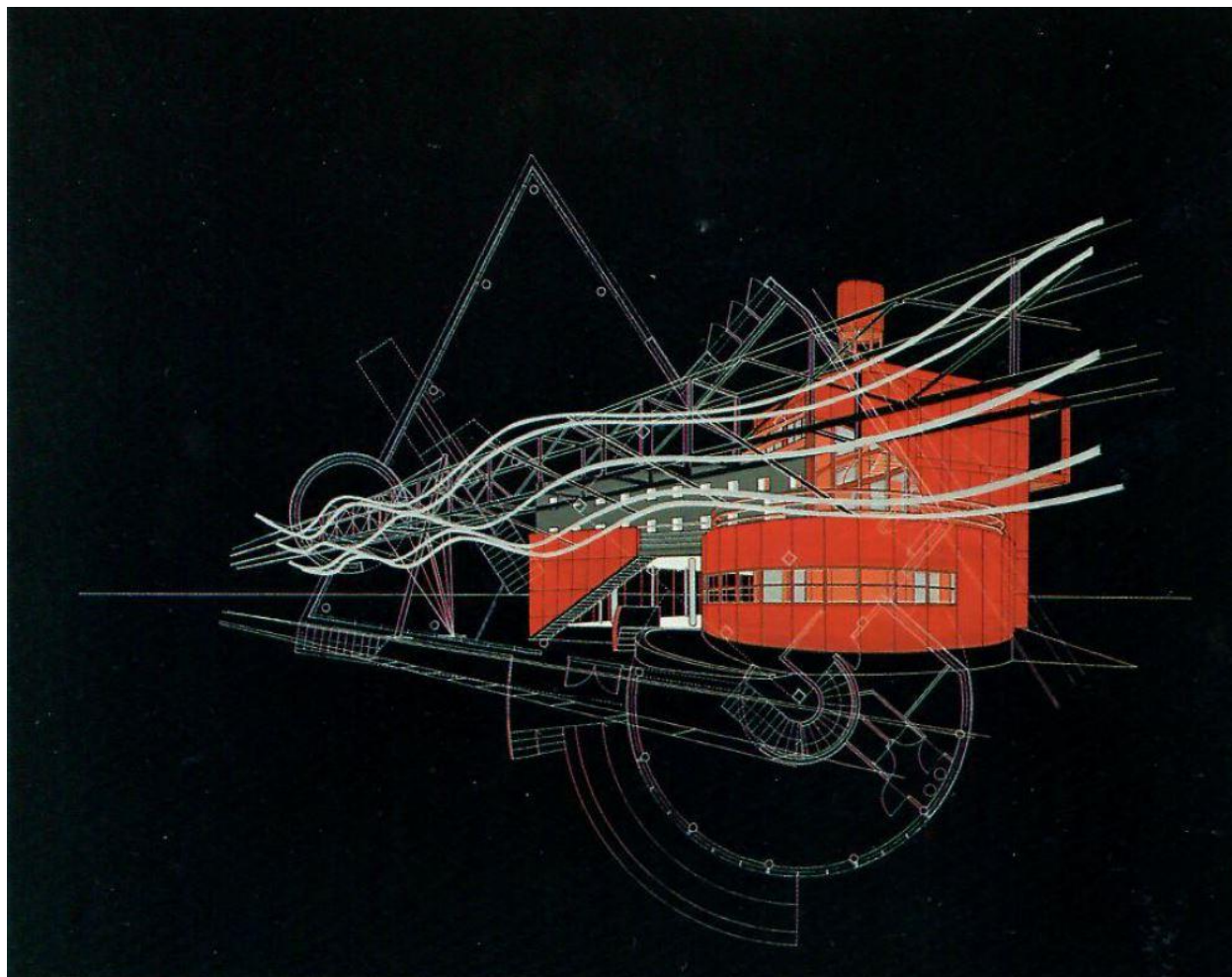
Ένα παράδειγμα εφαρμογής της φιλοσοφίας της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική, αποτελεί το Park de la Villette, του Bernard Tschumi, το οποίο κάνοντας χρήση της αλληγορίας απορρίπτει το φορμαλισμό και την καθεστηκυία τάξη.

Σύμφωνα με τον Bernard Tschumi, το Parc de la Villette (1982) είναι το «μεγαλύτερο ασυνεχές κτίριο στον κόσμο» και το πρώτο χτισμένο έργο το οποίο εξερευνά συγκεκριμένα τις έννοιες της επικάλυψης και του διάσπασης.

Αποσύνδεση και Πολιτισμός (disjunction and culture)

Το παράδειγμα του αρχιτέκτονα που μας πέρασε στη μοντέρνα περίοδο είναι εκείνο του δωρητή μορφής, του δημιουργού των ιεραρχικών και συμβολικών δομών που χαρακτηρίζονται, αφενός, από την ενότητα των μερών και, αφετέρου, από τη διαφάνεια της μορφής σε νόημα. (Το μοντέρνο και όχι το μοντερνιστικό, αντικείμενο της αρχιτεκτονικής αναφέρεται εδώ για να δείξει ότι αυτή η ενωμένη προοπτική υπερβαίνει κατά πολύ το πρόσφατο παρελθόν μας.) Ορισμένοι γνωστοί συσχετισμοί επεξεργάζονται αυτούς τους όρους: η σύντηξη της μορφής και της λειτουργίας, του προγράμματος και του πλαισίου, της δομής και του νοήματος. Υποκείμενες σε αυτές είναι μια πίστη στο ενιαίο, στο κεντροθετημένο και αυτογεννητικό αντικείμενο, του οποίου η αυτονομία αντικατοπτρίζεται στην τυπική αυτονομία του έργου. Ωστόσο, σε μια ορισμένη χρονική στιγμή, αυτή η μακρόχρονη πρακτική, η οποία τονίζει τη σύνθεση, την αρμονία, τη σύνθεση των στοιχείων και την απρόσκοπτη σύμπτωση πιθανώς διαφορετικών

τμημάτων, αποξενώνεται από τον εξωτερικό της πολιτισμό, από τις σύγχρονες πολιτιστικές συνθήκες.¹⁴⁷



Εικ. 4: Superimposition (Πηγή: Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 175)

Αποδομισμός (Dis-Structuring)

Στις διασπάσεις και διαχωρίσεις, ο χαρακτηριστικός τους κατακερματισμός και διαχωρισμός, οι σημερινές πολιτιστικές συνθήκες υποδηλώνουν την ανάγκη να απορριφθούν οι καθιερωμένες κατηγορίες νοημάτων και ιστορικών συμφραζόμενων. Ίσως αξίζει τον κόπο να εγκαταλείψουμε οποιαδήποτε ιδέα μιας μεταμοντέρνας αρχιτεκτονικής υπέρ μιας μετα-

¹⁴⁷ "Bernard Tschumi Park de la Villette, Paris", Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 175

ανθρωπιστικής αρχιτεκτονικής που θα τονίζει όχι μόνο τη διασπορά του θέματος και τη δύναμη της κοινωνικής ρύθμισης αλλά και την επίδραση αυτής της αποδυνάμωσης σε όλη η έννοια της ενοποιημένης, συνεκτικής, αρχιτεκτονικής μορφής. Φαίνεται επίσης σημαντικό να σκεφτόμαστε όχι ως προς τις αρχές της τυπικής σύνθεσης, αλλά μάλλον ως προς την αμφισβήτηση των δομών, δηλαδή της τάξης, των τεχνικών και των διαδικασιών που απορρέουν από οποιαδήποτε αρχιτεκτονική εργασία.¹⁴⁸

Ένα τέτοιο εγχείρημα απέχει πολύ από τον φορμαλισμό, διότι τονίζει το ιστορικό κίνητρο του σημείου, υπογραμμίζοντας το ενδεχόμενο του, την πολιτισμική ευθραυστότητα του, και όχι την μη-ιστορική (a-historical?) ουσία. Είναι τέτοιο που, στην σημερινή εποχή, μπορεί μόνο να αντιμετωπίσει τη ριζοσπαστική ρήξη ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, ή αρχιτεκτονικά, χώρου και δράσης, μορφής και λειτουργίας. Το γεγονός ότι σήμερα βρισκόμαστε μπροστά σε μια εντυπωσιακή εξάρθρωση αυτών των όρων δίνει έμφαση όχι μόνο στην εξαφάνιση των λειτουργικών θεωριών αλλά ίσως και στην κανονιστική λειτουργία της ίδιας της αρχιτεκτονικής.

Τάξη

Κάθε θεωρητικό έργο, όταν «μετατοπιστεί» στην χτισμένη σφαίρα, εξακολουθεί να διατηρεί το ρόλο του μέσα σε ένα γενικό σύστημα ή ένα ανοιχτό σύστημα σκέψης. Όπως και στο θεωρητικό έργο *The Manhattan Transcripts* (1981) και στο *Parc de la Villette* τίθεται υπό αμφισβήτηση η έννοια της ενότητας. Όπως έχουν συλληφθεί, και τα δύο έργα δεν έχουν ούτε αρχή ούτε τέλος.¹⁴⁹

Στρατηγικές αποσύνδεσης (disjunction)

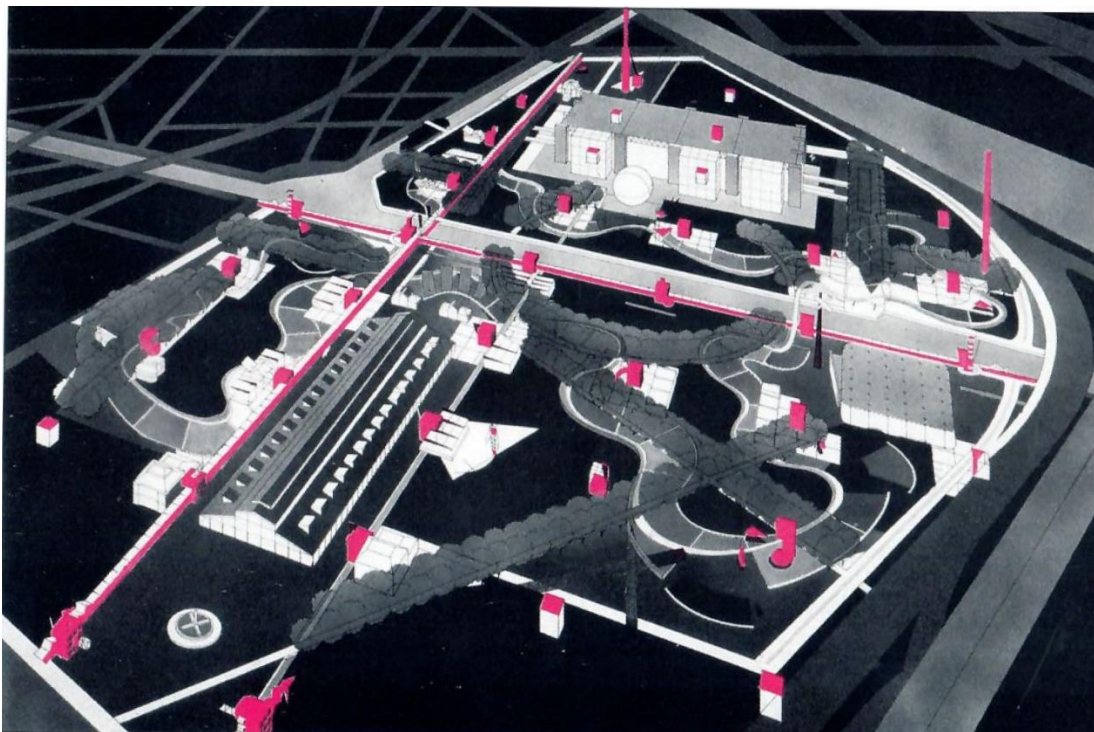
Αν και η έννοια της αποσύνδεσης δεν πρέπει να θεωρηθεί αρχιτεκτονική "έννοια", έχει επιπτώσεις που εντυπωσιάζουν στην τοποθεσία, το κτίριο, ακόμα και το πρόγραμμα, σύμφωνα με τη διαχωριστική λογική που αφορά το έργο. Αν κάποιος έπρεπε να καθορίσει τη αποσύνδεση, κινούμενος πέρα από το νόημα του λεξικού, θα επέμενε στην ιδέα του ορίου, της διακοπής.

Τόσο το *Transcripts* όσο και το *La Villette* χρησιμοποιούν διαφορετικά στοιχεία μιας

¹⁴⁸ "Bernard Tschumi Park de la Villette, Paris", Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 175-176

¹⁴⁹ *Ibid*, σ. 176

στρατηγικής αποσύνδεσης. Αυτή η στρατηγική παίρνει τη μορφή μιας συστηματικής εξερεύνησης ενός ή περισσοτέρων θεμάτων: για παράδειγμα, πλαίσια και ακολουθίες στην περίπτωση του Transcripts, και υπέρθεση και επανάληψη στο La Villette. Τέτοιες εξερευνήσεις δεν μπορούν ποτέ να διεξαχθούν αφηρημένα, ex nihilo: εργάζεται κανείς μέσα στην πειθαρχία της αρχιτεκτονικής και με τη συνειδητοποίηση άλλων πεδίων: λογοτεχνία, φιλοσοφία ή ακόμα και θεωρία ταινιών.¹⁵⁰



Εικ. 5: Aerial View (Πηγή 5: Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 176)

Όρια

Η έννοια του ορίου είναι εμφανής στην πρακτική του Joyce. Οι Artaud και Bataille, εργάστηκαν στα άκρα της φιλοσοφίας και της μη φιλοσοφίας, της λογοτεχνίας και της μη λογοτεχνίας. Η προσοχή που δίνεται σήμερα στην «αποδομιστική» προσέγγιση του Derrida αντιπροσωπεύει επίσης ένα ενδιαφέρον για το έργο στο όριο: την ανάλυση των εννοιών με τον πιο αυστηρό και εσωτερικοποιημένο τρόπο, αλλά και την ανάλυσή τους από έξω, για να

¹⁵⁰ Ibid.

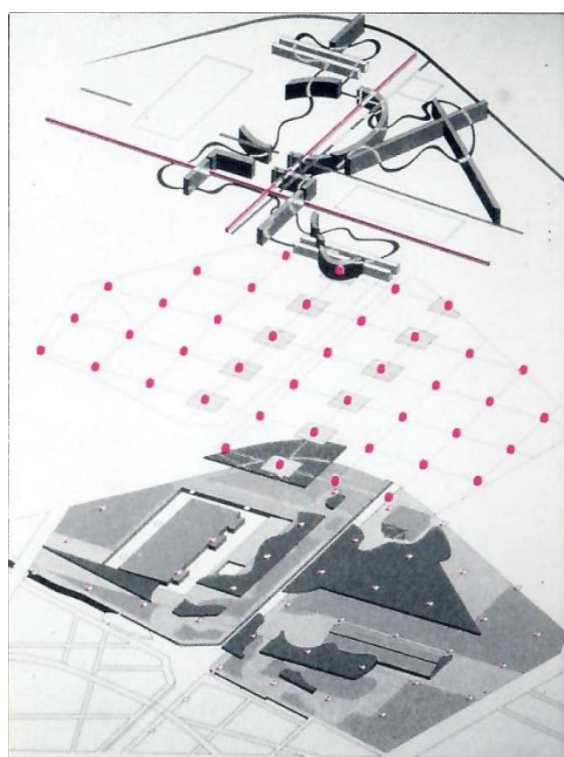
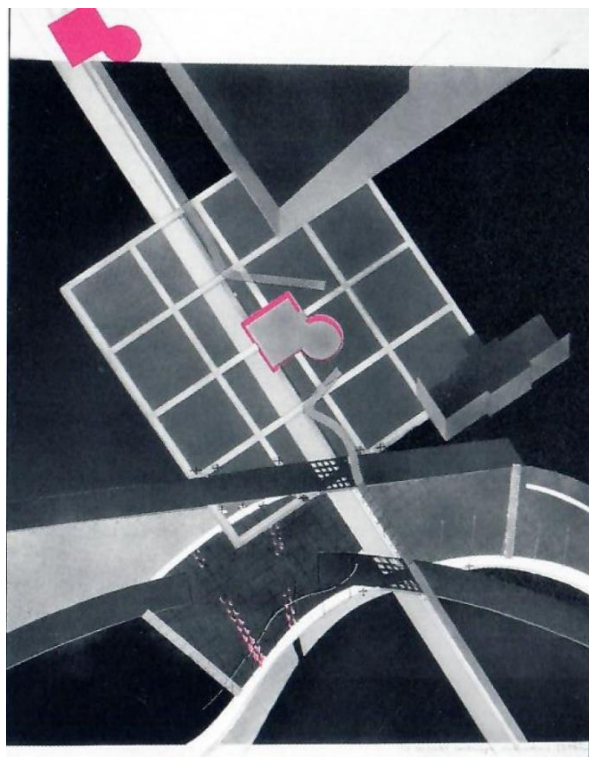
αμφισβητήσει τι κρύβουν αυτές οι έννοιες και η ιστορία τους ως καταπίεση ή υποκρισία. Τέτοια παραδείγματα υποδηλώνουν ότι υπάρχει ανάγκη να εξεταστεί το ζήτημα των ορίων στην αρχιτεκτονική. Ενεργούν ως υπενθυμίσεις (για μένα) ότι η δική μου ευχαρίστηση δεν προέκυψε ποτέ στην αναζήτηση κτιρίων, στα «σπουδαία έργα» της ιστορίας ή στη σημερινή της αρχιτεκτονική, αλλά στην κατάργησή τους. Για να παραφράσω τον Orson Welles: "Δεν μου αρέσει η αρχιτεκτονική, μου αρέσει να κάνω την αρχιτεκτονική".¹⁵¹

Σηματοδότηση (notation)

Η εργασία της σηματοδότησης που έγινε στο The Manhattan Transcripts ήταν μια προσπάθεια να αποικοδομηθούν τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής. Οι διαφορετικοί τρόποι σηματοδότησης που χρησιμοποιήθηκαν αποσκοπούσαν στο να προσελκύσουν τομείς οι οποίοι, αν και κανονικά αποκλείονται από την περισσότερη αρχιτεκτονική θεωρία, είναι απαραίτητοι για την εργασία στα περιθώρια, ή τα όρια, ή την αρχιτεκτονική. Παρόλο που κανένας τρόπος σηματοδότησης, είτε μαθηματικός είτε λογικός, δεν μπορεί να αντιγράψει την πλήρη πολυπλοκότητα του αρχιτεκτονικού φαινομένου, η πρόοδος της αρχιτεκτονικής σηματοδότησης συνδέεται με την ανανέωση τόσο της αρχιτεκτονικής όσο και των συνοδευτικών εννοιών του πολιτισμού. Μόλις αποσυνδεθούν οι παραδοσιακές συνιστώσες, η επανασυναρμολόγηση είναι μια εκτεταμένη διαδικασία. Πάνω απ' όλα, αυτό που είναι τελικά μια παράβαση των κλασικών και σύγχρονων κανόνων δεν πρέπει να επιτρέπεται να υποχωρήσει προς τον τυπικό εμπειρισμό. Ως εκ τούτου, η αποσυνδεδετική στρατηγική που χρησιμοποιείται τόσο στο Transcripts όσο και στο La Villette, στα οποία τα γεγονότα δεν συνδέονται ποτέ αρκετά, και οι σχέσεις των συγκρούσεων διατηρούνται προσεκτικά, απορρίπτοντας τη σύνθεση ή το σύνολο. Το έργο δεν επιτυγχάνεται ποτέ, ούτε οι οριοθετήσεις είναι ποτέ σαφείς.¹⁵²

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid., σ. 176-177



Εικ. 6, 7 L to R: Landscape superimposition, 1984, Superimposition of Lines, Points and Surfaces (Πηγές 6, 7: Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 177)

Αποσύνδεση και Avant-Garde

Οι αρχιτεκτονικές και φιλοσοφικές έννοιες δεν εξαφανίζονται εν μία νυκτί. Ωστόσο, παρά το ριζοσπαστικό «επιστημολογικό διάλειμμα», οι ρήξεις συμβαίνουν πάντοτε μέσα σε ένα παλιό ύφασμα, το οποίο συνεχώς αποσυναρμολογείται και απομακρύνεται με τέτοιο τρόπο ώστε οι ρωγμές του να οδηγούν σε νέες έννοιες ή δομές. Στην αρχιτεκτονική αυτή η διάσπαση συνεπάγεται ότι σε καμία στιγμή κανένα μέρος δεν μπορεί να γίνει σύνθεση ή αυτάρκης ολότητα. Κάθε μέρος οδηγεί σε ένα άλλο, και κάθε κατασκευή είναι ισορροπημένη, συνυφασμένη με τα ίχνη μιας άλλης κατασκευής. Θα μπορούσε επίσης να αποτελείται από τα ίχνη ενός γεγονότος, ενός προγράμματος.¹⁵³

Μπορεί να οδηγήσει σε νέες έννοιες, καθώς ένας στόχος εδώ είναι να κατανοήσουμε μια νέα αντίληψη της πόλης, της αρχιτεκτονικής. Εάν επρόκειτο να χαρακτηρίσουμε μια

¹⁵³ Ibid., σ. 177

αρχιτεκτονική ή μια αρχιτεκτονική μέθοδο «αποσύνδεσης», ο κοινός παρονομαστής της μπορεί να είναι ο ακόλουθος:

1. Απόρριψη της έννοιας της «σύνθεσης» υπέρ της ιδέας της διάστασης της διαζευκτικής ανάλυσης.
2. Απόρριψη της παραδοσιακής αντίθεσης μεταξύ της χρήσης και της αρχιτεκτονικής μορφής, υπέρ της υπερβολής ή της αντιπαραθέσεως δύο όρων που μπορούν ανεξάρτητα και παρομοίως να υποβληθούν σε πανομοιότυπες μεθόδους αρχιτεκτονικής ανάλυσης.
3. Ως μέθοδος, θα δοθεί έμφαση στον κατακερματισμό, στην υπέρθεση και στον συνδυασμό, που προκαλούν διαχωριστικές δυνάμεις που επεκτείνονται σε ολόκληρο το αρχιτεκτονικό σύστημα και εκρήγνουν τα όριά του, υποδεικνύοντας έναν νέο ορισμό.

Η έννοια της αποσύνδεσης είναι ασυμβίβαστη με μια στατική, αυτόνομη δομική άποψη της αρχιτεκτονικής. Αλλά δεν είναι αντι-αυτονομία ή αντι-δομή. Απλά συνεπάγεται συνεχείς μηχανικές λειτουργίες που παράγουν συστηματικά διαχωρισμό (ο Derrida θα τον αποκαλούσε διαφορά-differance) σε χώρο και χρόνο, όπου ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο λειτουργεί μόνο συγκρουόμενο με ένα προγραμματικό στοιχείο, με την κίνηση σωμάτων ή οτιδήποτε άλλο. Με αυτόν τον τρόπο, η αποσύνδεση γίνεται ένα συστηματικό και θεωρητικό εργαλείο για την κατασκευή της αρχιτεκτονικής.¹⁵⁴

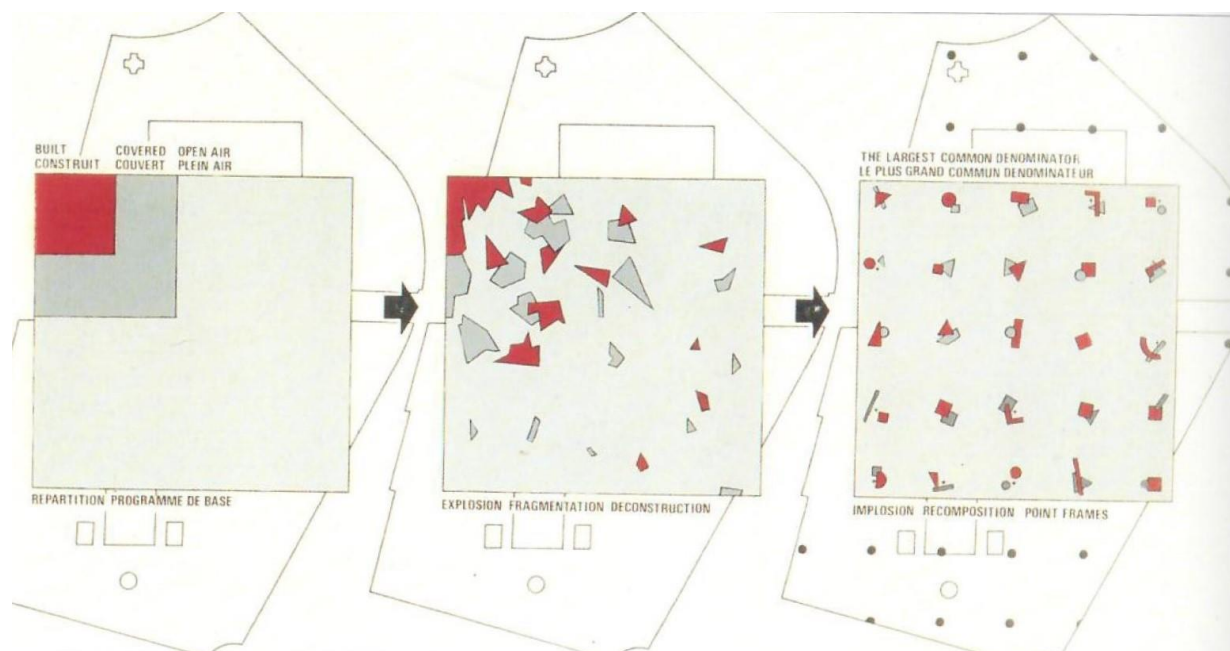
Αποδόμηση

Το πάρκο de la Villette αποτελεί μια χτισμένη θεωρία ή ένα θεωρητικό κτίριο; Μπορεί ο πραγματισμός μιας οικοδομικής πρακτικής να συσχετιστεί με την αναλυτική αυστηρότητα των εννοιών;

Μια προηγούμενη σειρά έργων, που δημοσιεύθηκε ως *The Manhattan Transcripts* (Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 1981), αποσκοπούσε στην εκτόπιση των συμβατικών αρχιτεκτονικών κατηγοριών μέσω ενός θεωρητικού επιχειρήματος. Το La Villette ήταν η χτισμένη επέκταση μιας συγκρίσιμης μεθόδου. Ωθήθηκε από την επιθυμία να κινηθεί "από τα καθαρά μαθηματικά στα εφαρμοσμένα μαθηματικά". Στην περίπτωση του, οι περιορισμοί της χτισμένης υλοποίησης επέκτειναν και περιόρισαν την έρευνα. Το επέκτεινε, εφόσον οι πολύ πραγματικοί οικονομικοί, πολιτικοί και τεχνικοί περιορισμοί της επιχείρησης απαιτούσαν μια συνεχώς αυξανόμενη

¹⁵⁴ Ibid., σ. 177

ακονισμένη θεωρητική επιχειρηματολογία: το έργο έγινε καλύτερο καθώς οι δυσκολίες αυξήθηκαν. Αλλά το περιόριζε στο βαθμό που το La Villette έπρεπε να κατασκευαστεί: η πρόθεση δεν ήταν απλώς η δημοσίευση βιβλίων ή η διοργάνωση εκθέσεων. Ο τελικός χαρακτήρας κάθε σχεδίου ήταν "κτίριο". Εκτός από το βιβλίο με τίτλο *La Case Vide*, δεν υπήρχαν "θεωρητικά σχέδια" για το La Villette.¹⁵⁵



Εικ 8: Programmatic Deconstruction, 1983 (Πηγή: Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 180)

Ωστόσο, το έργο Parc de la Villette είχε συγκεκριμένο στόχο: να αποδείξει ότι ήταν δυνατό να κατασκευαστεί μια σύνθετη αρχιτεκτονική οργάνωση χωρίς να καταφεύγουν σε παραδοσιακούς κανόνες σύνθεσης, ιεραρχίας και τάξης. Η αρχή της υπέρθεσης τριών αυτόνομων συστημάτων σημείων, γραμμών και επιφανειών αναπτύχθηκε με την απόρριψη της συνολικής σύνθεσης αντικειμενικών περιορισμών που εμφανίζονται στην πλειονότητα των μεγάλων έργων. Στην πραγματικότητα, αν ιστορικά η αρχιτεκτονική έχει πάντα οριστεί ως η «αρμονική σύνθεση» του κόστους, της δομής, της χρήσης και των τυπικών περιορισμών

¹⁵⁵ Ibid., σ. 177

("venustas, firmitas, utilitas "), το πάρκο έγινε αρχιτεκτονική εναντίον του εαυτού του: μια αποσύνθεση.¹⁵⁶

Στόχος μας ήταν να εκτοπίσουμε την παραδοσιακή αντίθεση ανάμεσα στο πρόγραμμα και την αρχιτεκτονική και να επεκταθούμε σε αμφισβήτηση άλλων αρχιτεκτονικών συνθηκών μέσω λειτουργιών υπέρθεσης, μετάθεσης και υποκατάστασης για να επιτύχουμε "την αντιστροφή των κλασικών αντιθέσεων και τη γενική μετατόπιση του συστήματος" όπως ο Jacques Derrida έχει γράψει, σε άλλο περιεχόμενο, στο Marges. Πάνω απ' όλα, το έργο στρέφει μια επίθεση εναντίον σχέσεων αιτίας-και-αποτελέσματος, είτε μεταξύ μορφής και λειτουργίας, δομής και οικονομίας είτε (φυσικά) μορφής και προγράμματος, αντικαθιστώντας αυτές τις αντιθέσεις με νέες έννοιες συνέπειας και υπέρθεσης. Η «αποδόμηση» ενός συγκεκριμένου προγράμματος σήμαινε ότι το πρόγραμμα θα μπορούσε να αμφισβητήσει την ίδια την ιδεολογία που υπονοούσε. Και η αποδόμηση της αρχιτεκτονικής αφορούσε στην αποσυναρμολόγηση των συμβάσεών της, χρησιμοποιώντας έννοιες που προέρχονταν τόσο από την αρχιτεκτονική όσο και από αλλού - από τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνική κριτική και άλλους κλάδους. Γιατί εάν τα όρια μεταξύ διαφορετικών πεδίων σκέψης έχουν εξαφανιστεί σταδιακά σε περίοδο 20 χρόνων, το ίδιο φαινόμενο ισχύει και για την αρχιτεκτονική, η οποία τώρα εμπλέκει τις σχέσεις με τον κινηματογράφο, τη φιλοσοφία και την ψυχανάλυση (να αναφέρω μόνο μερικά παραδείγματα) σε μια διακειμενικότητα ανατρεπτική της μοντερνιστικής αυτονομίας . Αλλά πάνω από όλα είναι η ιστορική διάσπαση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και τη θεωρία της που διαβρώνεται από τις αρχές της αποδόμησης.¹⁵⁷

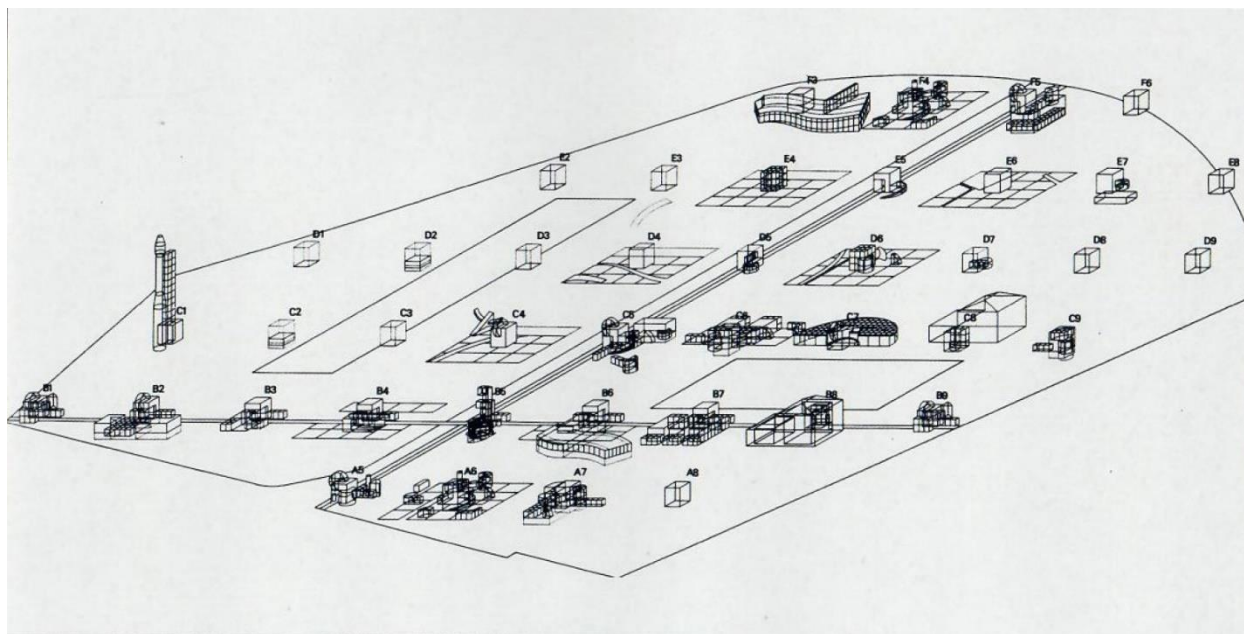
Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα διαφορετικά συστήματα του Park de la Villette αρνούνται το ένα το άλλο καθώς είναι τοποθετημένα επάνω στο χώρο. Μεγάλο μέρος του προηγούμενου θεωρητικού μου έργου αμφισβήτησε την ιδέα της δομής, παρεμποδίζοντας τη σύγχρονη έρευνα στα λογοτεχνικά κείμενα. Ένας από τους στόχους του La Villette ήταν να ακολουθήσει αυτή η διερεύνηση της έννοιας της δομής, όπως εκφράζεται στις αντίστοιχες μορφές του σημειακού πλέγματος, στους άξονες συντεταγμένων και στην "τυχαία καμπύλη". Η επικάλυψη αυτών των αυτόνομων και τελείως λογικών δομών σήμαινε την αμφισβήτηση της θεωρητικής κατάστασής τους ως μηχανισμός τάξης (ordering machines) : η επικάλυψη τριών

¹⁵⁶ Ibid., σ. 177-180

¹⁵⁷ Ibid., σ. 180

συνεκτικών δομών δεν μπορεί ποτέ να οδηγήσει σε υπερκορεσμένη mega-δομή, αλλά σε κάτι ακατάλληλο, κάτι που είναι αντίθετο στην ολότητα (totality). Αυτός ο μηχανισμός είχε εξερευνηθεί από το 1976 και έπειτα στο *The Manhattan Transcripts*, όπου η αλληλοεπικάλυψη των αφηρημένων και εικονιστικών στοιχείων (βασισμένων σε «αφημένους» αρχιτεκτονικά μετασχηματισμούς και σε «εικονιστικά» αποσπάσματα από τον επιλεγμένο τόπο) συνέπεσε με μια γενικότερη εξερεύνηση των ιδεών του προγράμματος, του σεναρίου και της ακολουθίας.¹⁵⁸

Η ανεξαρτησία των τριών υπερκείμενων δομών έτσι απέφυγε όλες τις προσπάθειες ομοιογενοποίησης του Πάρκου σε ένα σύνολο. Εξάλειψε το τεκμήριο μιας προκαθορισμένης αιτιότητας μεταξύ του προγράμματος, της αρχιτεκτονικής και της σημασίας. Επιπλέον, το Πάρκο απέρριψε το περιεχόμενο, ενθαρρύνοντας τη διακειμενικότητα και την αποκάλυψη του νοήματος. Δεν έχει σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο. Το σχέδιό του υπονομεύει την ίδια την έννοια των συνόρων από την οποία εξαρτάται το "περιεχόμενο".¹⁵⁹



Εικ. 9: Distribution of built masses throughout site (Πηγή: Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 181)

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

Non-sense/ No-meaning

Εξουδετερώνει μια σειρά από ιδεώδη που ήταν ιερατικά στη μοντέρνα περίοδο και, με αυτό τον τρόπο, μπορεί να συσχετιστεί με ένα συγκεκριμένο όραμα του Μεταμοντερνισμού. Αλλά το έργο θέτει υπό αμφισβήτηση μια συγκεκριμένη προϋπόθεση της αρχιτεκτονικής, δηλαδή την εμμονή της με την παρουσία, με την ιδέα ενός νοήματος που ενυπάρχει στις αρχιτεκτονικές δομές και μορφές που κατευθύνουν τη σημασιολογική του ικανότητα. Η τελευταία αναγέννηση αυτού του μύθου ήταν η ανάκαμψη, από τους αρχιτέκτονες, του νοήματος, του συμβόλου, της κωδικοποίησης και της "διπλής κωδικοποίησης" σε ένα εκλεκτικό κίνημα που θυμίζει τη μακρά παράδοση των «αναβιώσεων» και των «συμβολισμών» που εμφανίζονται σε όλη την ιστορία. Αυτός ο αρχιτεκτονικός μεταμοντερνισμός παραβιάζει την ευδιάκριτη ανάγνωση σε άλλους τομείς, όπου ο μεταμοντερνισμός περιλαμβάνει μια επίθεση στο νόημα ή, πιο συγκεκριμένα, την απόρριψη ενός σαφώς καθορισμένου ορισμένου σημείου που εγγυάται την αυθεντικότητα του έργου τέχνης.¹⁶⁰

Η κατάργηση του νοήματος, που δείχνει ότι δεν είναι ποτέ διαφανές αλλά κοινωνικά παραγόμενο, ήταν ένας βασικός στόχος σε μια νέα κρίσιμη προσέγγιση που αμφισβήτησε τις ανθρωπιστικές υποθέσεις για το στυλ. Αντ' αυτού, ο αρχιτεκτονικός μεταμοντερνισμός αντιτίθεται στο στυλ του μοντέρνου κινήματος, προσφέροντας εναλλακτικά ένα πιο ευχάριστο ύφος. Η νοσταλγική επιδίωξή του για συνοχή, η οποία αγνοεί τις σημερινές κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές αποσπάσεις, είναι συχνά το avatar ενός ιδιαιτέρως συντηρητικού αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος.¹⁶¹

Το έργο La Villette, αντίθετα, επιχειρεί να εξαλείψει και να απορρυθμίσει το νόημα, απορρίπτοντας το "συμβολικό" ρεπερτόριο της αρχιτεκτονικής ως καταφύγιο της ανθρωπιστικής σκέψης. Σήμερα το όνομα "πάρκο" (όπως η αρχιτεκτονική, η επιστήμη, η λογοτεχνία) έχει χάσει το καθολικό νόημά του. Το έργο στοχεύει να καταστρέψει τόσο τη μνήμη όσο και το περιεχόμενο, αντιτιθέμενο σε πολλά συμφραζόμενα και συνεχόμενα ιδεώδη, τα οποία υποδηλώνουν ότι η παρέμβαση του αρχιτέκτονα αναγκαστικά αναφέρεται σε μια τυπολογία, η οποία καθορίζει την προέλευση. Πράγματι, η αρχιτεκτονική του Πάρκου αρνείται να λειτουργήσει ως έκφραση προϋπάρχοντος περιεχομένου, είτε υποκειμενικού, τυπικού ή

¹⁶⁰ Ibid., σ. 180-181

¹⁶¹ Ibid., σ. 181

λειτουργικού. Ακριβώς όπως δεν ανταποκρίνεται στα αιτήματα του εαυτού (ο κυρίαρχος ή "δημιουργικός" αρχιτέκτονας), έτσι αναιρεί την έμμεση διαλεκτική της μορφής, αφού η τελευταία μετατοπίζεται από υπερθέσεις και μετασχηματισμούς στοιχείων που πάντοτε υπερβαίνουν οποιαδήποτε δεδομένη τυπική διαμόρφωση. Η παρουσία και ο επίλογος αναβάλλονται καθώς κάθε μεταστροφή ή συνδυασμός μορφής μετατοπίζει την εικόνα ένα βήμα μπροστά. Το πιο σημαντικό είναι ότι το Πάρκο θέτει υπό αμφισβήτηση τη θεμελιώδη ή πρωταρχική σημασία της αρχιτεκτονικής - την τάση της (όπως λέει ο Derrida στο *La Case Vide*) να είναι «σε λειτουργία και στην υπηρεσία», υπακούοντας σε μια οικονομία νοήματος που βασίζεται στη λειτουργική χρήση. Αντίθετα, το La Villette προωθεί την προγραμματική αστάθεια, το λειτουργικό Folie. Όχι μια πληρότητα, αλλά αντ' αυτού μια "άδεια" μορφή: (les cases sont vides).¹⁶²

Το La Villette, λοιπόν, στοχεύει σε μια αρχιτεκτονική που δεν σημαίνει τίποτα, μια αρχιτεκτονική του σημαίνοντος παρά του σημαινόμενου, που είναι ένα καθαρό ίχνος ή παιχνίδι της γλώσσας. Κατά το Νιτσειανό τρόπο, το La Villette κινείται προς το ερμηνευτικό άπειρο, για το αποτέλεσμα, αλλά για τη σημασιολογική πολυφωνία, τα τρία αυτόνομα και υπερτιθέμενα συστήματα του Πάρκου και οι ατελείωτες συνδυαστικές δυνατότητες των Folies δίνουν τη θέση τους σε μια πολλαπλή επιρροή. Κάθε παρατηρητής θα προβάλει τη δική του ερμηνεία, καταλήγοντας σε ένα λογαριασμό που θα ερμηνευτεί εκ νέου (σύμφωνα με τις ψυχαναλυτικές, κοινωνιολογικές ή άλλες μεθοδολογίες) και ούτω καθεξής. Συνεπώς, δεν υπάρχει απόλυτη "αλήθεια" στο αρχιτεκτονικό έργο, γιατί οποιαδήποτε "έννοια" που μπορεί να έχει είναι συνάρτηση της ερμηνείας: δεν κατοικεί στο αντικείμενο ή στα υλικά του αντικειμένου. Ως εκ τούτου, η "αλήθεια" των κόκκινων Folies δεν είναι η "αλήθεια" του κονστρουκτιβισμού, όπως ακριβώς η "αλήθεια" του συστήματος των σημείων δεν είναι η "αλήθεια" του συστήματος των γραμμών. Η προσθήκη των εσωτερικών συνεκτικών συστημάτων δεν είναι συνεχής. Η υπερβολή του ορθολογισμού δεν είναι λογική. Το La Villette εξετάζει νέες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες: μια διασκορπισμένη και διαφοροποιημένη πραγματικότητα που σηματοδοτεί ένα τέλος στην ουτοπία της ενότητας.¹⁶³

¹⁶² Ibid., σ. 181

¹⁶³ Ibid.

Ο Bernard Tschumi, επιτυγχάνει το αίσθημα του υψηλού δίνοντας έμφαση στο μη παρουσιάσιμο, το οποίο αναφέρει ο Paul Crowther. Το επιτυγχάνει δημιουργώντας δομές που είναι κενές στο περιεχόμενό τους, καθώς δεν υπάρχει καμία σαφήνεια νοήματος. Στο έργο του δεν υπάρχει τίποτα καθορισμένο υπονομεύοντας τον ορθολογισμό και ακόμα και την έννοια των συνόρων, και της απόλυτης αλήθειας.

Zaha M. Hadid

The Peak. Hong Kong. 1982

Στο *Deconstructivist Architecture* αναφέρεται ότι το Peak κέρδισε την πρώτη θέση σε ένα διαγωνισμό για έναν όμιλο για τους εύπορους στους λόφους πάνω από το λιμάνι του Χονγκ Κονγκ. Η φυσική τοπογραφία αυτών των λόφων μεταμορφώνεται ανασκάπτοντας την τοποθεσία στο χαμηλότερο επίπεδο και κατασκευάζοντας ένα σύνολο τεχνητών γκρεμών από τον ανασκαμμένο βράχο, ο οποίος γυαλίζεται για να κάνει περαιτέρω ασαφή τη διάκριση μεταξύ τεχνητών και ψεύτικων βράχων. Η περιοχή αναδιαμορφώνεται σε μια ακολουθία τεράστιων, αφηρημένων, γυαλισμένων γεωμετρικών μορφών γρανίτη (Εικ. 22).¹⁶⁴

Σε αυτήν την τεχνητή τοπογραφία υπάρχουν τέσσερις τεράστιες δοκοί. Οι δοκοί έχουν αφαιρεθεί από τους ουρανοξύστες της πόλης παρακάτω, περιστράφηκαν στις πλευρές τους, μεταφέρθηκαν στο λόφο (Εικ.23) και οδηγήθηκαν στην πλαγιά του λόφου (Εικ. 24) για να σχηματίσουν έναν οριζόντιο ουρανοξύστη (Εικ. 25) . Η δύναμη του έργου προέρχεται από τη βίαιη διασταύρωση μεταξύ αυτών των γραμμικών δοκών και των όγκων της τεχνητής τοπογραφίας.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 68

¹⁶⁵ Ibid.



Εικ. 22: The Peak, Zaha M. Hadid, 1982(Πηγή: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/the-peak-leisure-club/>)

Οι τέσσερις δοκοί είναι στρεβλωμένες η μια σε σχέση με την άλλη, έχοντας εισαχθεί σε σύγκρουση μεταξύ τους καθώς και με το τεχνητό τοπίο. Αυτές οι συγκρούσεις διαταράσσουν την εσωτερική δομή των δοκών. Το εσωτερικό σχέδιο κάθε δοκού φέρει το ίχνος της σύγκρουσης με τα άλλα στοιχεία. Η αρχική τους υποδιαίρεση σε κανονικές ορθογώνιες μονάδες διαταράσσεται. Οι κλειστοί χώροι ανοίγουν καθώς οι τοίχοι είναι διπλωμένοι και λυγισμένοι. Το εσωτερικό πλέγμα καταρρέει, χωρίς να εγκαταλείπεται ποτέ. Κάθε σύγκρουση είναι διαφορετική, οπότε η κάθε μία είναι σπασμένη με διαφορετικό τρόπο, δημιουργώντας διαφορετικά είδη προγραμματισμένου χώρου, διαφορετικούς τύπους κατοικιών.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 68



*Εικ. 23: Εννοιολογική απόδοση πλωτών δοκών (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 75)*



*Εικ. 24: Εννοιολογική απόδοση δοκών που οδηγούνται στην πλαγιά του λόφου (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 75)*



*Εικ.25: Απόδοση του έργου στο γενικό πλαίσιο (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 76)*

Αλλά η πιο δραστική αποκέντρωση εμφανίζεται όταν το ανώτερο ζεύγος δοκών αποσπάται, κάθετα, σε αρκετή απόσταση από το κατώτερο ζεύγος για να κατασκευάσει ένα βαθύ κενό που είναι εντελώς απομονωμένο από παραδοσιακές παραδοχές σχετικά με την οικοδόμηση. Οι συνήθεις ιεραρχίες και η ορθοκανονικότητα λείπουν. Μέσα σε αυτήν την

πρόσφατα καθορισμένη περιοχή, τα δομικά στοιχεία επιπλέον, καρφώνονται μόνο από στριμμένες ράβδους. Στο κενό υπάρχουν ανεσταλμένες βεράντες εισόδου, μια πισίνα, πλωτές πλατφόρμες, σνακ μπαρ και βιβλιοθήκη. Αυτά τα αντικείμενα απελευθερώνονται από την κανονική γεωμετρία των δοκών.¹⁶⁷

Το χάσμα μεταξύ των οριζόντιων δοκών σχηματίζει έναν απροσδιόριστο χώρο στον οποίο όλα είναι γωνιακά και ενώνονται με μεγάλες διαγώνιες ράμπες. Μια καμπύλη ράμπα αυτοκινήτου σαρώνει το κενό και εισέρχεται στο χώρο στάθμευσης με τον υψηλότερο όγκο.¹⁶⁸

Τα βασικά στοιχεία του ομίλου καταλαμβάνουν τόσο το κενό όσο και τον υπόγειο κόσμο της τεχνητής τοπογραφίας που εκτείνεται πίσω στην πλαγιά του λόφου. Ο όμιλος είναι στα όρια μεταξύ της κενότητας του κενού και της πυκνότητας των υπόγειων στερεών, τομείς που συνήθως αποκλείονται από τη σύγχρονη αρχιτεκτονική, αλλά βρίσκονται μέσα σε αυτόν ωθώντας τον μοντερνισμό στα όριά του, αναγκάζοντάς τον να ανοίξει. Με αυτόν τον τρόπο, το παλάτι αναψυχής, το ηδονιστικό θέρετρο, βρίσκεται στο στριμμένο κέντρο της μοντερνιστικής αγνότητας.¹⁶⁹

Το αίσθημα του υψηλού επιτυγχάνεται στο έργο της Zaha M. Hadid, από το χάσμα, το κενό, την δημιουργία ενός απροσδιόριστου χώρου και την έλλειψη ορίων, προκαλώντας την αίσθηση ενός συνόλου που είναι αδιανόητο από την άποψη μιας πεπερασμένης φαντασίας.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

Coop Himmelblau

Based in Vienna, Austria

Rooftop Remodeling. Vienna, Austria. 1985

Apartment Building. Vienna, Austria. 1986

Skyline. Hamburg, Federal Republic of Germany. 1985

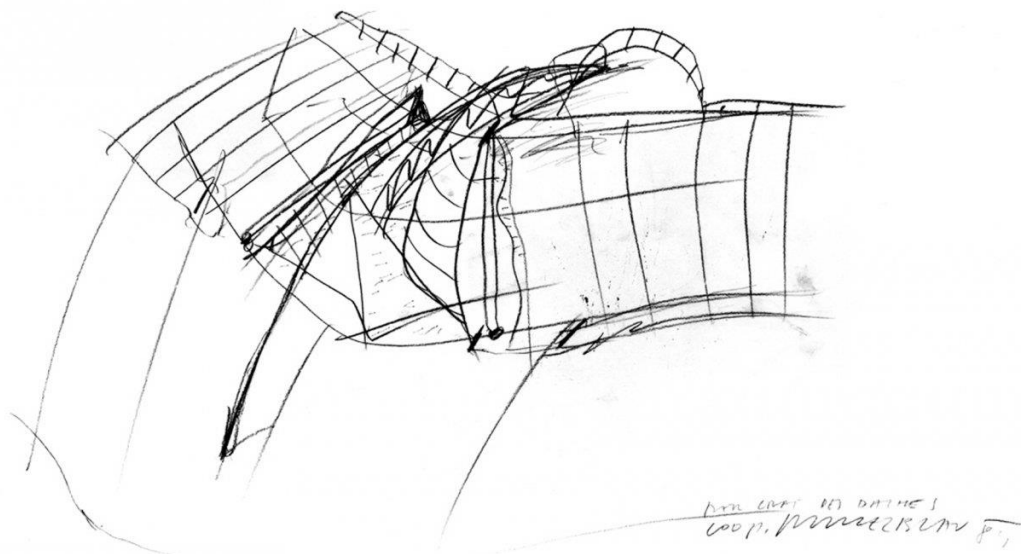
Σύμφωνα με το *Deconstructivist Architecture*, η αναδιαμόρφωση της ταράτσας είναι μια ανακαίνιση 400 τετραγωνικών μέτρων χώρου σοφίτας μιας παραδοσιακής πολυκατοικίας στη Βιέννη. Η σταθερή μορφή έχει μολυνθεί από μια ασταθή βιομορφική κατασκευή, έναν σκελετικό φτερωτό οργανισμό που παραμορφώνει τη μορφή που το φιλοξενεί (Εικ. 15, 16). Ωστόσο, η νέα δομή είναι επίσης τεταμένη και τεντωμένη, με υψηλή ελαστικότητα, μια μεταλλική κατασκευή της οποίας η φαινομενικά χαοτική μορφή προκύπτει από μια σχολαστική ανάλυση της μεγαλύτερης δομής στην οποία κατοικεί. Κατά συνέπεια, δεν είναι μόνο μια φτερούγα- ένα μέσο πτήσης, μια πηγή ανύψωσης - αλλά και ένα χείλος προσβολής - μια κοπτική άκρη, μια λεπίδα - που κόβει στα δύο τη γωνία και πετάγεται έξω. Η σταθερή σχέση εσωτερικού και εξωτερικού διακυβεύεται.¹⁷⁰

Ο Coop Himmelblau επιτυγχάνει στο έργο του το αίσθημα του υψηλού, τοποθετώντας δύο τελείως αντίθετες μορφές στο ίδιο πλαίσιο προκαλώντας με αυτόν τον τρόπο το νοητικό σοκ και έναν ατελείωτο προβληματισμό σχετικά με την κοινά αποδεκτή αρχιτεκτονική.

Το άλλο έργο στη Βιέννη (Εικ. 17, 18) είναι μια πολυκατοικία πενήντα διαμερισμάτων σε έναν κεντρικό δρόμο που οδηγεί έξω από την πόλη. Βάζει σε σύγκρουση τέσσερις αναρτημένες ράβδους, οι οποίες είναι στρεβλωμένες σε όλες τις διαστάσεις. Η εσωτερική δομή κάθε ράβδου διαταράσσεται από τη σύγκρουση με τις άλλες ράβδους και η κάθε μία παραμορφώνεται. Η τομή των καθαρών ράβδων παράγει στρεβλούς χώρους, μια εσωτερική ακαθαρσία: ένα συστραμμένο εσωτερικό που οργανώνεται από ένα σύστημα ανελκυστήρων, κλιμακοστασίων και μια ράμπα που ανέρχεται διαγώνια μέσω του συγκροτήματος. Το κτίριο γέρνει επισφαλώς, σε σύγκρουση με τον βασικό ρυθμό των οριζόντιων επιπέδων δαπέδου.

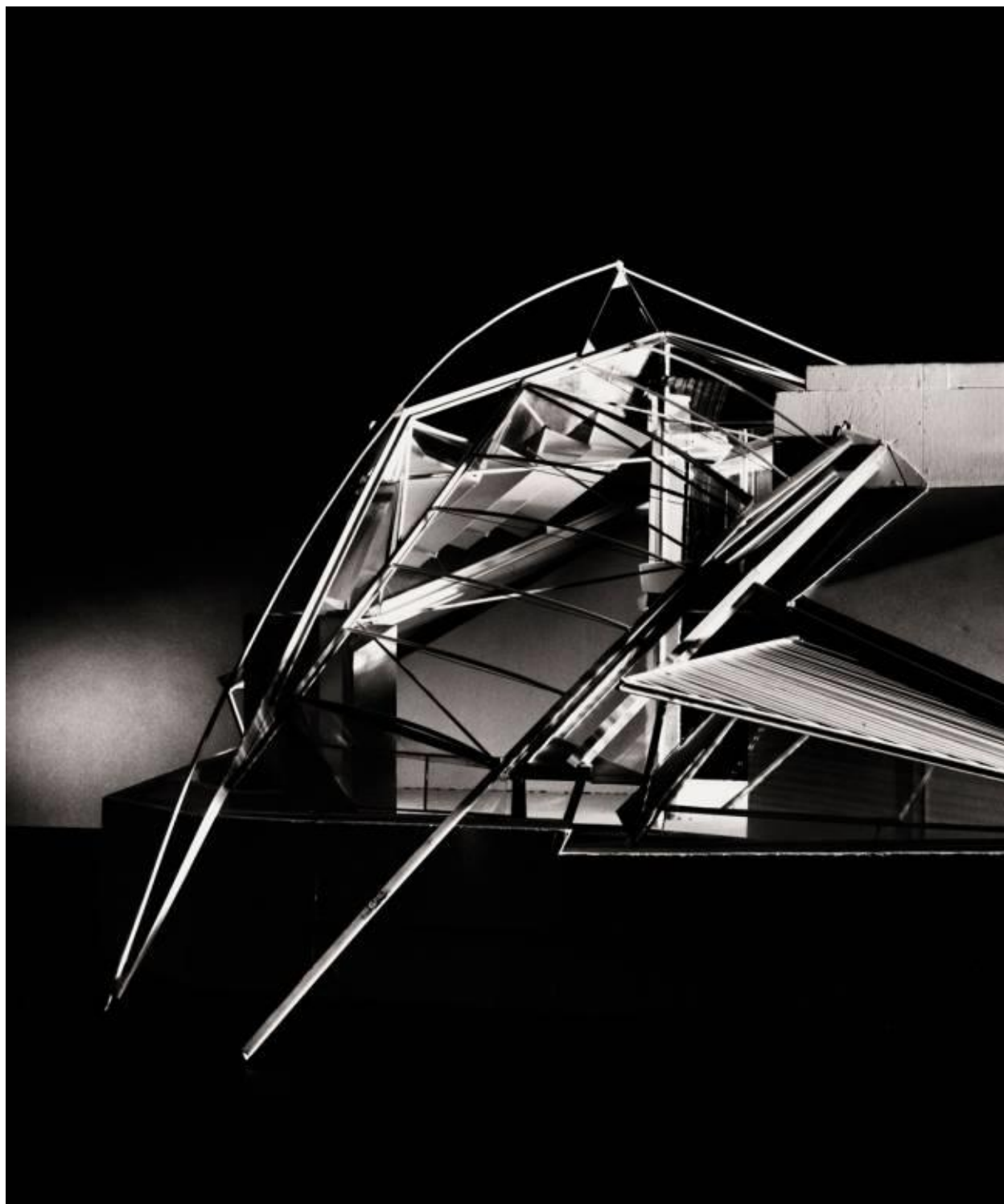
¹⁷⁰ Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 80

Συγκρατείται ενωμένο με κάθετους ιστούς και σταθεροποιείται με γωνιακά υποστυλώματα. Το κέλυφος των ράβδων ανοίγεται και αφαιρείται για να αποκαλυφθεί αυτή η στριμμένη δομή.¹⁷¹

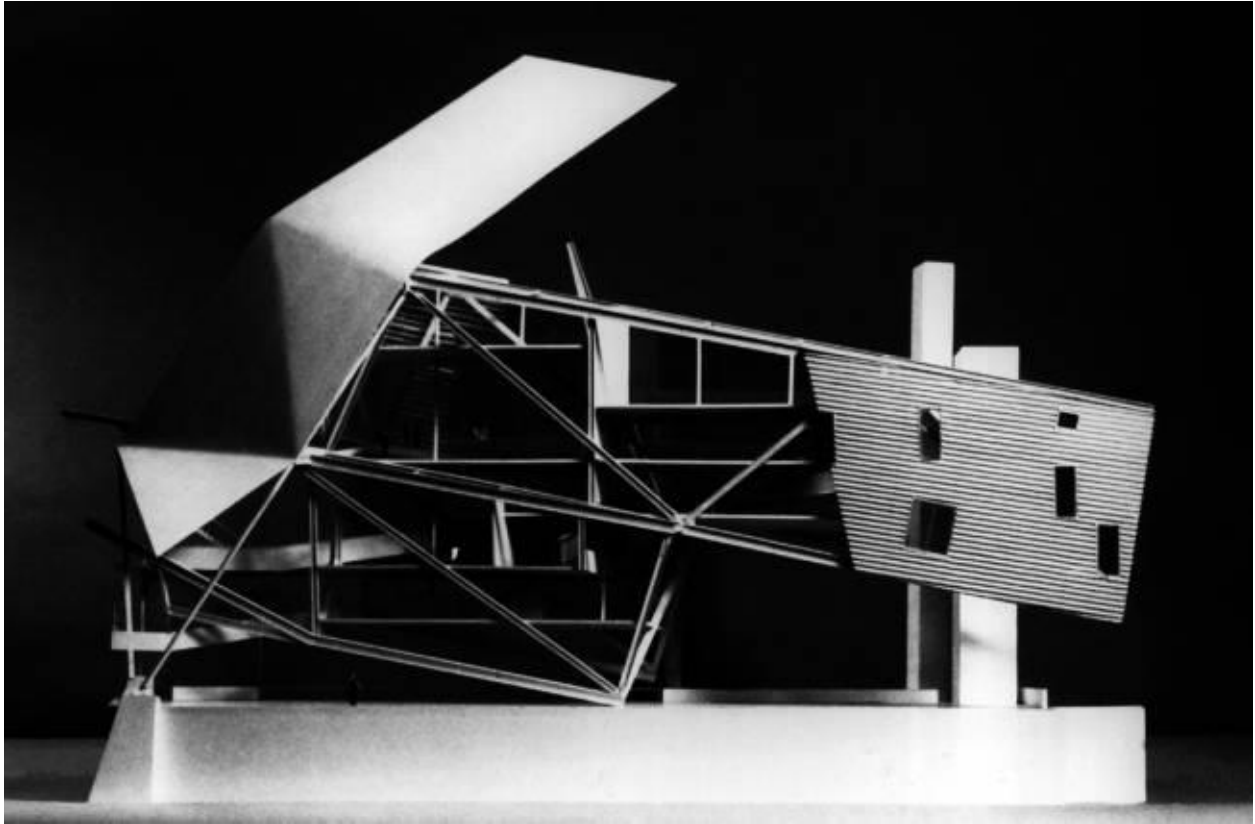


Εικ. 15: Rooftop Remodeling, Coop Himmelblau, 1985 (Πηγή: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rooftop-remodeling-falkestrasse>)

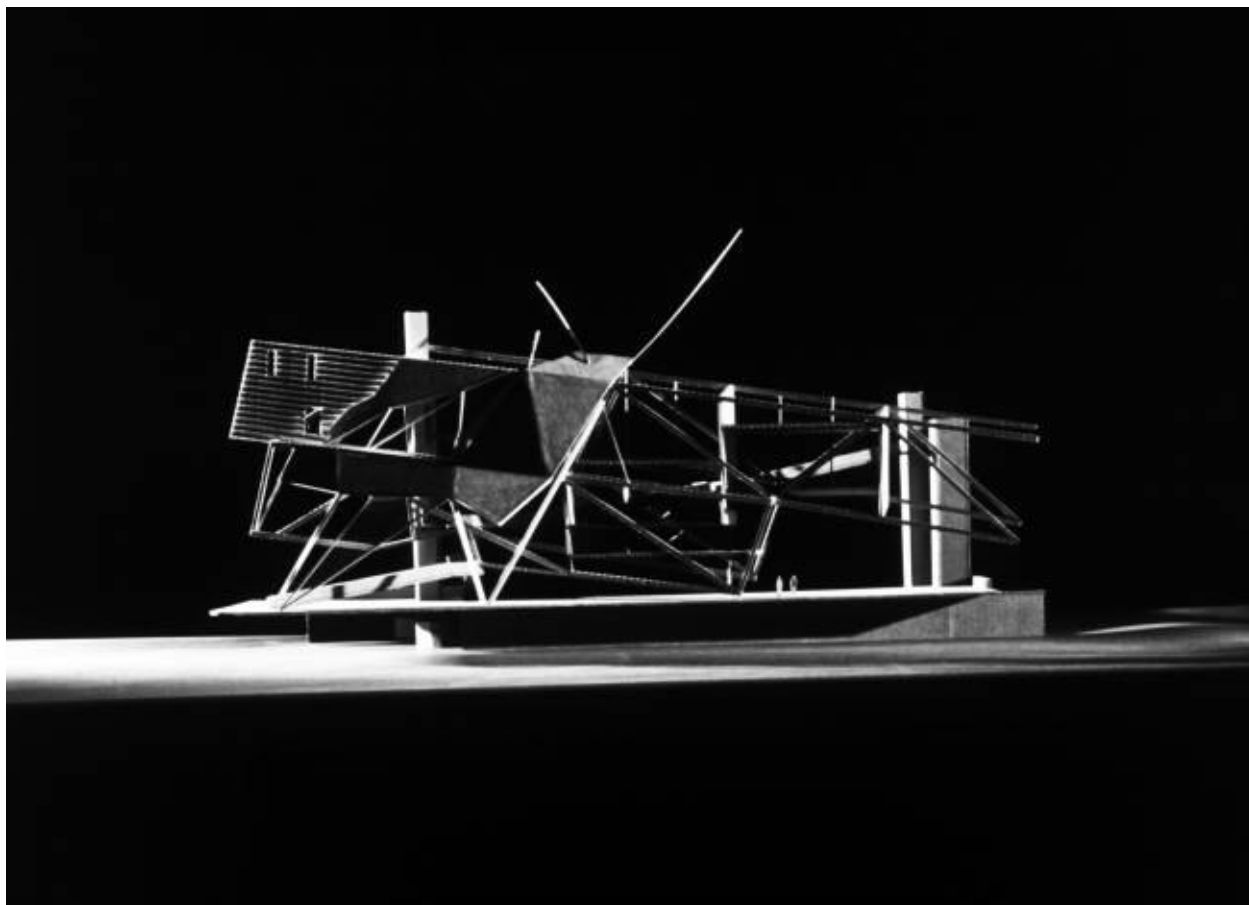
¹⁷¹ Ibid.



Εικ. 16: Rooftop Remodeling, Coop Himmelblau, 1985 (Πηγή: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rooftop-remodeling-falkestrasse>)



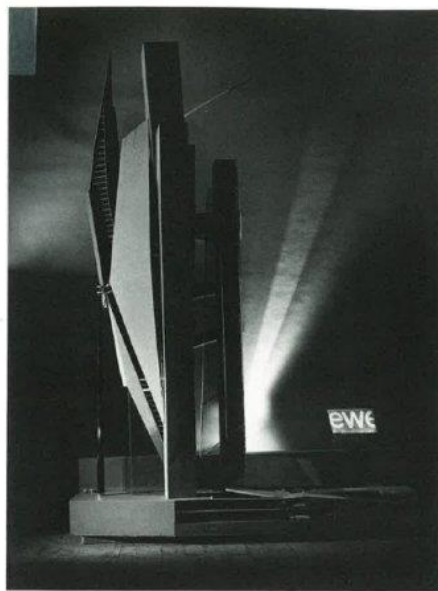
Εικ. 17: Apartment Building, Coop Himmelblau, 1986 (Πηγή: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/apartment-complex-wien-2>)



Εικ. 18: Apartment Building, Coop Himmelblau, 1986 (Πηγή: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/apartment-complex-wien-2>)

Ο πύργος Skyline (Εικ. 19) είναι μέρος ενός σχεδίου ανακαίνισης για τις όχθες του Έλβα στο Αμβούργο. Είναι το ένα από ένα συγκρότημα πέντε κτιρίων που εκτείνονται στο ποτάμι, ένας πύργος ύψους τετρακοσίων μέτρων που στηρίζεται από τεράστιες κολώνες. Αναρτημένο πάνω από το έδαφος, ματαιώνει τις παραδοσιακές προσδοκίες για τους πύργους: είναι πιο λεπτό στη βάση από την κορυφή, και αντί να είναι ενιαίο, διασπάται - ανοίγουν ριζικές σχισμές, διασπώντας το κτίριο σε κομμάτια που γλιστρούν πάνω και κάτω κατά μήκος των γραμμών διάτμησης. Σπάνε σε αιχμηρά σημεία που λυγίζουν, χωρίζονται και ξεφλουδίζουν για να εκθέσουν τα κανονικά στρώματα επιπέδων δαπέδου. Αυτό δημιουργεί μια σύγχυση επικαλυπτόμενων εκκεντρικών χώρων μέσα στους οποίους οργανώνονται οι λειτουργίες. Η δομή

συγκρατείται από τεντωμένους συνδέσμους που ενώνουν κάθε στοιχείο στο σύστημα των κολώνων: το κτίριο συγκρατείται σταθερά στο χείλος της φαινομενικής κατάρρευσης.¹⁷²



Εικ. 19: Skyline, Coop Himmelblau, 1985 (Πηγή: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/publications/skyline/>)

Daniel Libeskind

City Edge. Berlin, Federal Republic of Germany. 1987

Το έργο City Edge, σύμφωνα με το *Deconstructivist Architecture*, είναι ένα συγκρότημα γραφείων και κατοικιών για την περιοχή Tiergarten του Βερολίνου. Είναι μια κολοσσιαία δοκός υπό γωνία από το έδαφος, έτσι ώστε το ένα άκρο να επιπλέει δέκα ορόφους ψηλά, κοιτώντας πάνω από το Τείχος του Βερολίνου (Εικ. 20).

Το έργο εκμεταλλεύεται τη λογική αυτού του τείχους, τον βίαιο τεμαχισμό εδάφους. Η δοκός είναι μια αφηρημένη έννοια του τείχους, που κόβει την πόλη, σπάζοντας κομμάτια από την παλιά δομή της πόλης. Αλλά στη συνέχεια ανατρέπει τη λογική του τείχους σηκώνοντας τον

¹⁷² Ibid.

εαυτό του και δημιουργώντας έναν νέο δημόσιο δρόμο παρακάτω: γίνεται μια συσκευή για τη κατάρρευση των διαιρέσεων αντί για τη δημιουργία τους.

Ο τοίχος μεταμορφώνεται περαιτέρω σπάζοντας σε κομμάτια, τα οποία στη συνέχεια στρεβλώνονται το ένα πάνω στο άλλο. Στο ένα άκρο του χώρου, συγκεντρώνεται ένας σωρός μικρότερων, συμπαγών δοκών και στο άλλο, η κύρια δοκός ανταγωνίζεται τη σκιά της, η οποία κόβεται στο έδαφος. Ο τοίχος είναι φτιαγμένος έτσι ώστε να διασχίζει τον εαυτό του πολλές φορές με τρόπους που έρχονται σε αντίθεση με την ικανότητά του να ορίζει απλά το ό,τι εσωκλείεται.¹⁷³

Διαμελίζοντας τον τοίχο, η παραδοσιακή σκέψη για τη δομή διαλύεται επίσης. Το ορθολογικό, τακτοποιημένο πλέγμα στην πραγματικότητα αποδεικνύεται ότι αποτελείται από μια σειρά αποκεντρωμένων χώρων, οι οποίοι κόβονται από άσκοπες, διπλωμένες γραμμές και κατοικούνται από μια διασπορά μικρών τετραγώνων που έχουν απομακρυνθεί από την ορθογώνια δομή. Αυτό γίνεται μια νέα ανάγνωση της αταξίας μέσα στην ίδια την πόλη, μια ανάγνωση που αποκαλύπτεται όταν υπονομεύεται η εξουσία των τειχών που καθορίζουν τη δομή της.¹⁷⁴

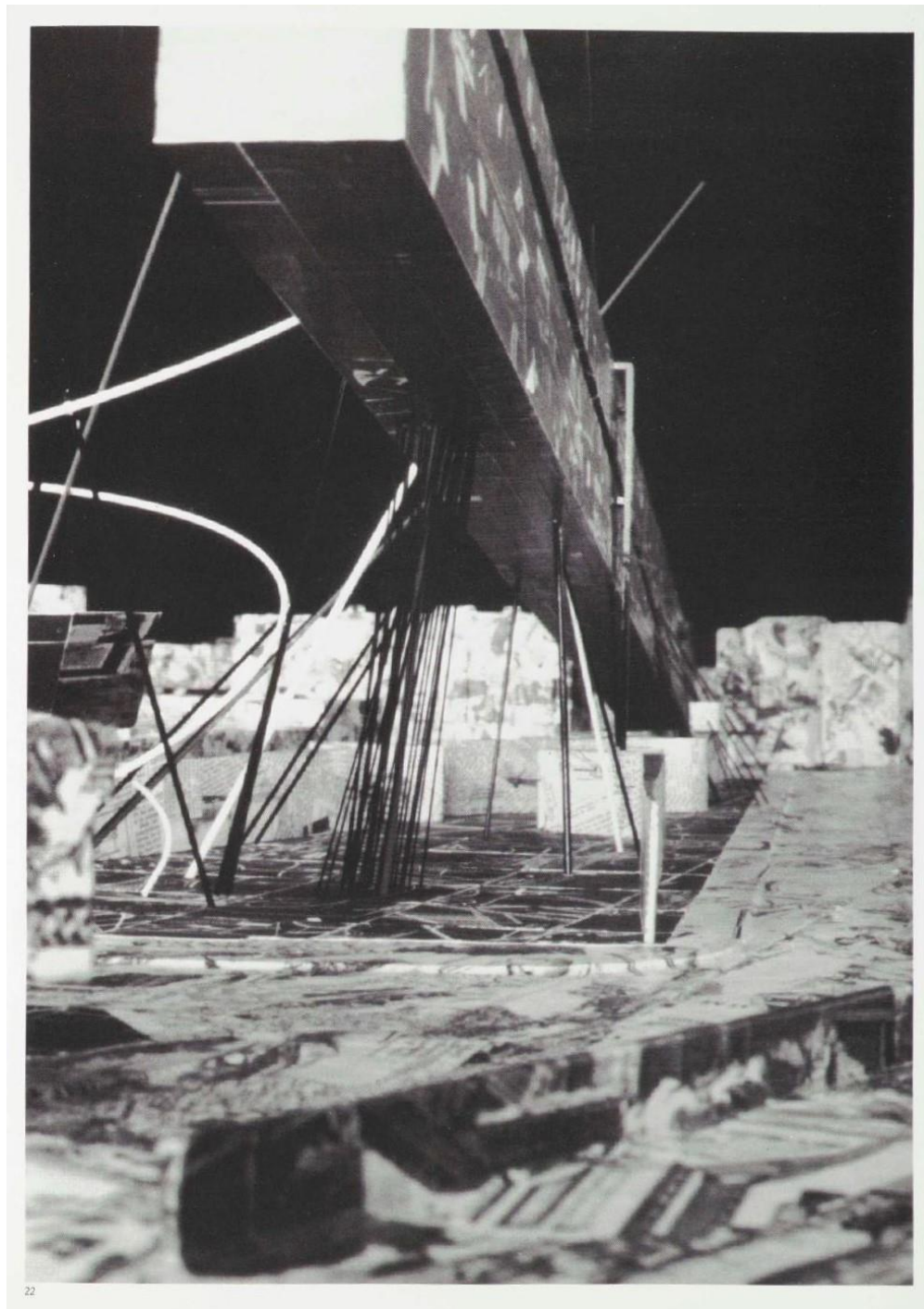
Η συμβολική διάσπαση του τοίχου που επιτυγχάνεται με την εισαγωγή των κονστρουκτιβιστικών μοτίβων των κεκλιμένων και διασταυρωμένων δοκών δημιουργεί μια ανατροπή των τοίχων που καθορίζουν την ίδια τη δοκό. Στο εσωτερικό, η δοκός είναι ένα μπέρδεμα διπλωμένων επιπέδων, διασταυρωμένων μορφών, ανάγλυφων, περιστρεφόμενων κινήσεων και στρεβλών σχημάτων. Αυτό το φαινομενικό χάος στην πραγματικότητα κατασκευάζει τους τοίχους που ορίζουν την δοκό, είναι η δομή. Η εσωτερική διαταραχή παράγει τη δοκό ακόμη και όταν διαχωρίζεται, ακόμα και όταν ανοίγουν σχισμές κατά μήκος της (Εικ. 21).¹⁷⁵

Ο Daniel Libeskind επιτυγχάνει στο έργο του το αίσθημα του υψηλού, με τη διάλυση της παραδοσιακής σκέψης για τη δομή. Παρουσιάζει το μη παρουσιάσιμο χάος της φαινομενικά λογικής πόλης, φέρνοντάς την σε αντιπαράθεση με το έργο του.

¹⁷³ Ibid., σ. 34

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.



*Εικ. 20: City Edge, Daniel Libeskind, 1987 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 35)*



25

*Εικ. 21: City Edge, Daniel Libeskind, 1987 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 37)*

Η φαινομενικά ουδέτερη επιφάνεια της τέλει δοκού δεν είναι, επομένως, ένας φλοιός που συγκρατεί έναν χαοτικό κόσμο. Στην πραγματικότητα είναι κατασκευασμένη, από θραύσματα αυτού του κόσμου. Η επιφάνεια δεν είναι ένα ουδέτερο διαχωριστικό που χωρίζει την εσωτερική στρεβλή γεωμετρία της δοκού από την εξωτερική στρεβλή γεωμετρία της πόλης: είναι μια παρενέργεια του διαλόγου τους. Κάθε ένα από τα μοντέλα διερευνά μια διαφορετική πτυχή αυτού του διαλόγου. Δημιουργούν μια περίπλοκη γεωμετρία μεταξύ των στρεβλωμένων μορφών που κατοικούν στη δοκό και της αταξίας της πόλης που αξιοποιεί η δοκός. Υπακούουν στη λογική της πόλης ακριβώς για να διαταράξουν την πόλη. Με αυτόν τον τρόπο, το έργο εμπλέκει την πόλη ενώ παραμένει αποξενωμένο από αυτήν.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Ibid.

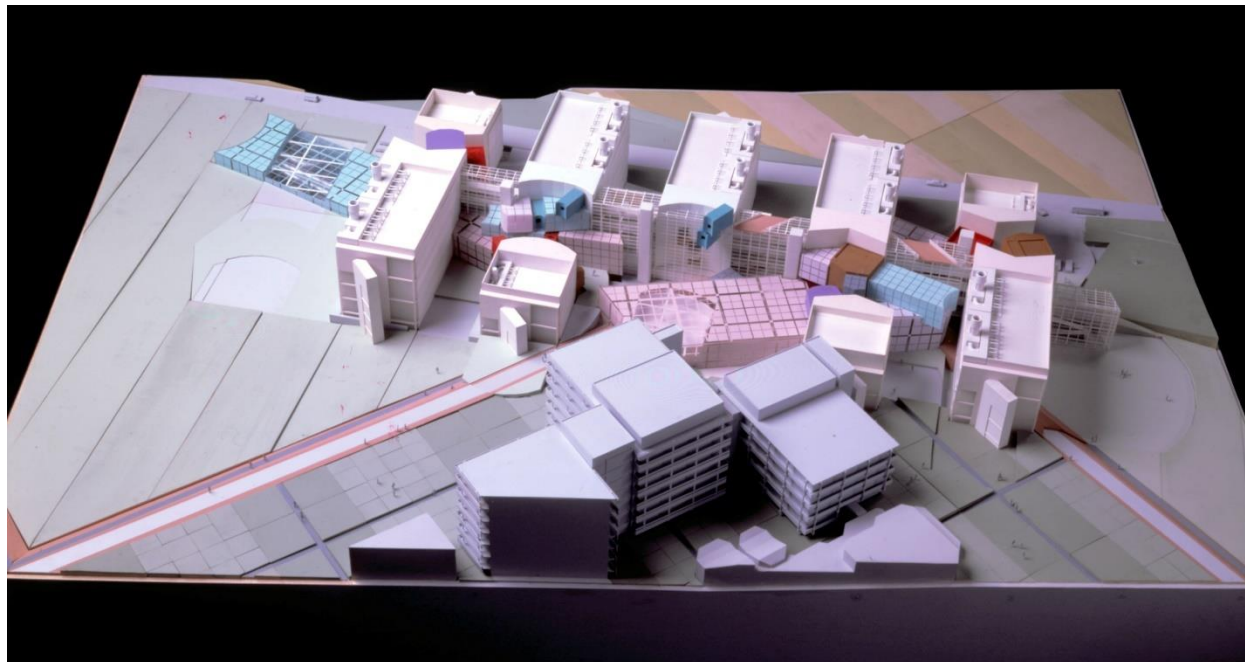
Peter Eisenman

Biocenter for the university of Frankfurt. 1987

Guardiola House. 1988

The Garden of Lost Footsteps. 2005

Το Biocenter, όπως περιγράφεται στο *Deconstructivist Architecture*, είναι ένα κέντρο προηγμένης βιολογικής έρευνας για το Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης. Βασίζεται σε μια συμμετρική κατανομή εργαστηριακών μονάδων κατά μήκος μιας λωρίδας. Η λωρίδα (Εικ. 11) είναι ένας ενιαίος εξωθημένος χώρος - μια μακριά, διαφανής ράβδος που διατρέχεται από γέφυρες - η οποία λειτουργεί ως κεντρική κυκλοφορία και κοινωνικός χώρος.¹⁷⁷

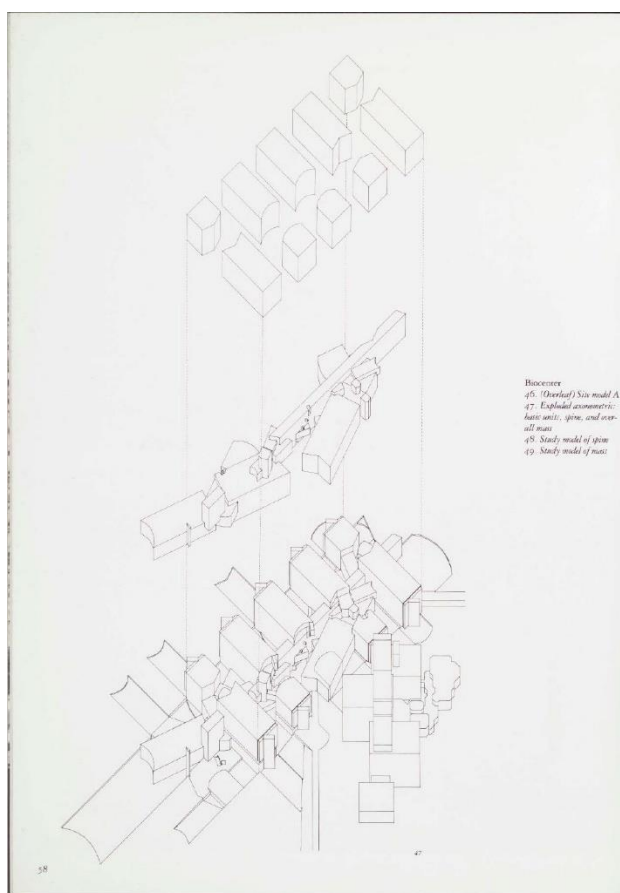


Εικ. 11: Biocenter for the University of Frankfurt. 1987, Peter Eisenman (Πηγή: <https://eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987>)

Οι μονάδες που απλώνονται κατά μήκος αυτής της σπονδυλικής στήλης είναι βασικά μοντερνιστικά τετράγωνα, ορθολογικές μονάδες οργανωμένες από ένα ορθολογικό σύστημα. Σε κάθε ένα δίνεται η μορφή ενός από τα τέσσερα βασικά σχήματα που χρησιμοποιούν οι βιολόγοι

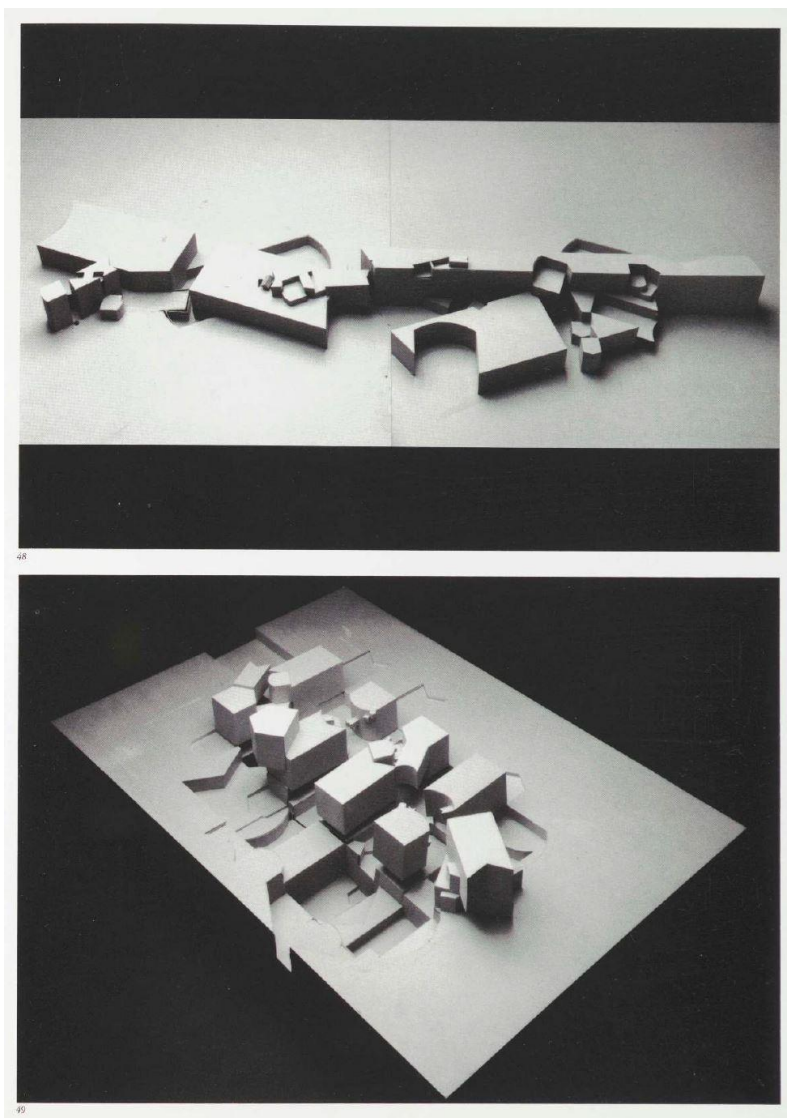
¹⁷⁷ Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 56

ως κωδικό για να περιγράψουν θεμελιώδεις βιολογικές διεργασίες (Εικ. 12). Ο γραφικός κώδικας των βιολόγων παίρνει αρχιτεκτονική μορφή, καθιστώντας την ίδια τη δομή του έργου. Αλλά αυτή η διασταύρωση της μοντερνιστικής αφάιρεσης και ενός αυθαίρετου εικονιστικού κώδικα, που λειτουργεί ως η βασική μορφή, είναι έπειτα λειτουργικά συγκεκριμένοι κοινωνικοί και τεχνικοί χώροι. Η παραμόρφωση επιτυγχάνεται με τη συστηματική προσθήκη περαιτέρω σχημάτων με τρόπο που συγκρούεται - νέα σχήματα που βγαίνουν από το ίδιο σύστημα τεσσάρων βασικών σχημάτων που τα αλλοιώνουν. Προστίθενται στη βασική μορφή - τόσο ως στερεά στον χώρο όσο και ως κενά μέσα στο έδαφος - με τρόπο που αμφισβητεί τη διάταξή του, διαταράσσοντας τόσο τις φόρμες όσο και τη σπονδυλική στήλη που τα οργανώνει (Εικ. 13).¹⁷⁸



Εικ. 12: Biocenter for the University of Frankfurt. 1987 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 58)

¹⁷⁸ Ibid.



*Εικ. 13: Biocenter for the University of Frankfurt. 1987 (Πηγή: Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988, σ. 59)*

Το αποτέλεσμα είναι ένας σύνθετος διάλογος μεταξύ της βασικής φόρμας και των στρεβλώσεών της. Ένας κόσμος ασταθών μορφών αναδύεται μέσα από τις σταθερές δομές του μοντερνισμού. Και αυτές οι πολλαπλασιαζόμενες φόρμες συγκρούονται με τρόπους που δημιουργούν μια σειρά σχέσεων: μερικές φορές δεν υπάρχει σύγκρουση, καθώς μια μορφή περνά πάνω ή κάτω από μια άλλη. Μερικές φορές μια μορφή είναι απλά ενσωματωμένη μέσα σε μια άλλη. Μερικές φορές μια μορφή τρώει μια άλλη. Μερικές φορές και οι δύο μορφές

διαταράσσονται και παράγεται μια νέα μορφή. Το έργο γίνεται μια σύνθετη ανταλλαγή μεταξύ στερεού, κενού και διαφάνειας.¹⁷⁹

Αυτό το έργο εμπλέκει επίσης το ευρύτερο πλαίσιο, αξιοποιώντας τη γωνία ενός υπόγειου πυρήνα υπηρεσιών που υπάρχει ήδη στην τοποθεσία. Η γωνία χρησιμοποιείται για να οργανώσει το κτίριο, αλλά και να το διαταράξει. Κάτω από το έδαφος, σπάει το ίδιο το κτίριο που εξυπηρετεί. Πάνω από το έδαφος, γίνεται δρόμος εξυπηρέτησης που με τη σειρά του κομματιάζεται από το κτίριο. Αυτό αφήνει ασαφή την κατάσταση και των δύο.¹⁸⁰

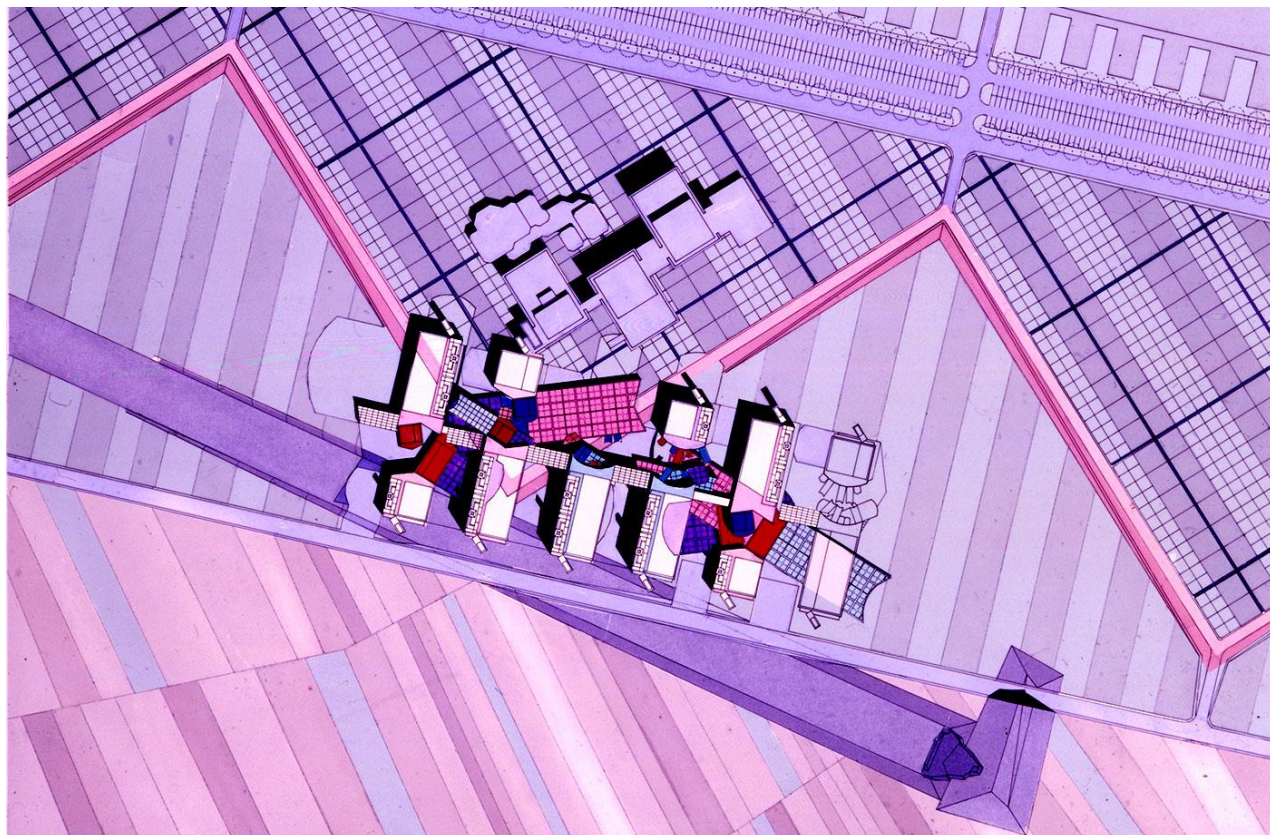
Η ίδια περίπλοκη σχέση υπάρχει μεταξύ του κτιρίου και του Dragged Mass No. 3 του Michael Heizer, ενός τεράστιου, αφηρημένου βράχου που έχει συρθεί μέσα στον χώρο, αφήνοντας μια γυαλισμένη σχισμή (Εικ. 14). Μια στενή συνεργασία μεταξύ καλλιτέχνη και αρχιτέκτονα εδώ έχει τη μορφή μονομαχίας: το καθένα λειτουργεί στην ίδια κλίμακα, το καθένα σημαδεύει το άλλο. Η τέχνη δεν είναι πλέον κάτι στο οποίο δίνεται ένας απομονωμένος χώρος σε ένα αρχιτεκτονικό έργο, ούτε κάτι που απορροφάται από αυτό. Αντίθετα, η τέχνη και η αρχιτεκτονική ανταγωνίζονται επί ίσοις όροις: το καθένα συμβάλλει στη μορφή του άλλου, ακόμη και αν το στρεβλώνει. Μεταξύ αυτών, η παραδοσιακή αντίθεση της αφαίρεσης και της μορφοποίησης υπονομεύεται. Δεν είναι πλέον δυνατό να διαχωριστεί το δομικό έργο από το διακοσμητικό παιχνίδι.¹⁸¹

Με αυτό τον τρόπο ο Peter Eisenman επιτυγχάνει το αίσθημα του υψηλού, καθώς τα όρια διαχέονται και καταλύεται κάθε προσπάθεια σύλληψης του ως συγκροτημένης ολότητας.

¹⁷⁹ Philip Johnson, op. cit. 56

¹⁸⁰ Ibid.

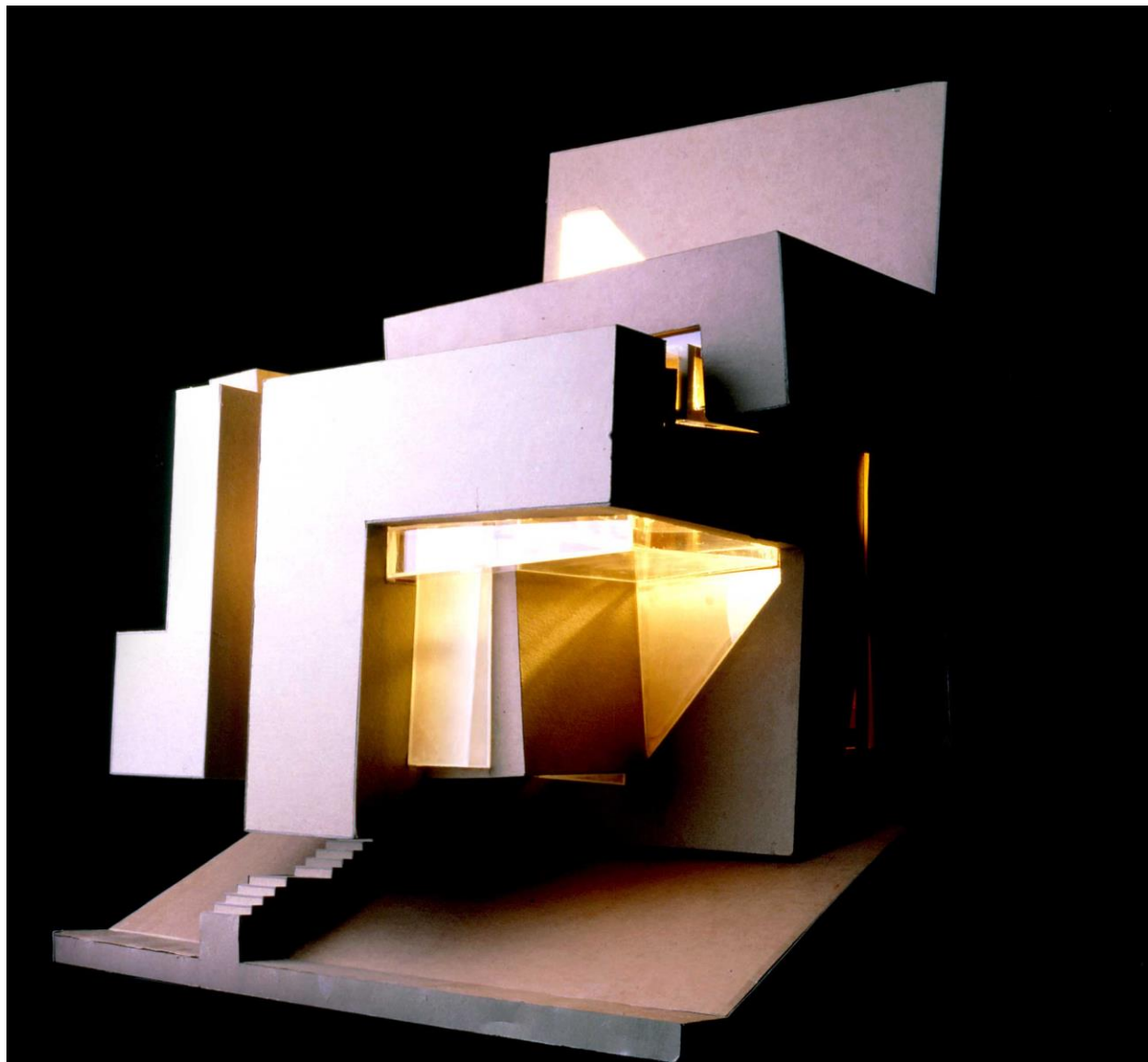
¹⁸¹ Ibid.



Εικ. 14: Biocenter for the University of Frankfurt. 1987 (Πηγή:
<https://eisenmanarchitects.com/Biocenter-1987>)

Peter Eisenman

Guardiola House, Santa Maria del Mar, 1988



Εικ. 10: Guardiola Model (Πηγή: <https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988>)

Η απροσδιοριστία που χαρακτηρίζει το κτίριο, το οποίο βρίσκεται οριακά ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, στο ορθολογικό και στο φυσικό και δεν φαίνεται να έχει ένα ορισμένο σταθερό πλαίσιο, δημιουργεί το αίσθημα της απειρίας και προκαλεί το αίσθημα του υψηλού, διότι ένα τέτοιο σύνολο είναι αδιανόητο από την άποψη μιας πεπερασμένης φαντασίας.

Ένα ακόμη παράδειγμα εφαρμογής της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική αποτελεί το “The Garden of Lost Footsteps” του Peter Eisenman. Στο συγκεκριμένο έργο δίνεται έμφαση στην αποσπασματικότητα, τη διαστρωμάτωση, τη διάχυση των ορίων, τη μνήμη και την δημιουργία νέων εννοιών μέσα από τις ρωγμές.

Κατά το *Models & Drawings: The Invisible Nature of Architecture*, ο Peter Eisenman ξεκινάει το σχέδιό του, παίρνοντας τα σκαλισμένα από σκυρόδεμα "χαλιά" των χώρων έκθεσης του Scarpa ως υπόδειγμά του και τα μετακινεί μέσα από την πρόσοψη στον κήπο. Μέσω αυτών, σχεδιάζει έναν νέο πλάγιο άξονα ευθυγραμμισμένο με τη γέφυρα του Scarpa στο άνω, βορειοδυτικό άκρο του γηπέδου. Σ' αυτόν τον άξονα, τα νέα σκυροδέματα ανοίγουν σαν τεκτονικές πλάκες για να αποκαλύψουν τις γεωμετρικές πέντε προηγούμενων έργων, καθώς οι χαλύβδινες δοκοί εκτείνονται από τον υπόκοσμο σε ένα πλέγμα, όπως οι αναμνήσεις που εμφανίζονται στην ανάδυση της μορφής, στην ανασκαφή της ιστορίας ή τη διαδικασία οικοδόμησης θεμελίων. Μέσα στη γκαλερί, μόνο ίχνη αυτού του πλέγματος είναι ορατά, όπως θραύσματα, που αποκαλύπτονται στο εσωτερικό μεταξύ του δαπέδου και των τοίχων. Παρά τον τίτλο του Eisenman είναι περισσότερο ένα σχέδιο μιας αναζήτησης και λιγότερο ένας κήπος (Εικ. 10).¹⁸²

Η μνήμη -συμπεριλαμβανομένης της αρχιτεκτονικής ή άλλων αισθησιακών εντυπώσεων- βοηθά στην επικάλυψη του πραγματικού χώρου της κοινής εμπειρίας με έναν άλλο, φανταστικό χώρο. Ο Eisenman ανακοινώνει την πρόθεσή του να «συγγέει τη σχέση του χρόνου με τον τόπο» και παραθέτει την υπενθύμιση του Proust για το πώς ένας «ήχος βημάτων στα λιθόστρωτα ... θυμίζει ξαφνικά στον αφηγητή παρόμοιες πέτρες στην εκκλησία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία». Σε αυτήν την ταυτότητα των τόπων, ο Eisenman αναφέρει μια παρουσίαση της ιστορίας αντί για μια αναπαράσταση της, υποδηλώνοντας ότι τα αρχιτεκτονικά θραύσματα λειτουργούν ως αλληγορίες, αρμοί ή σύνδεσμοι, των οποίων οι αμφιλεγόμενες αισθήσεις ανοίγουν παράλληλους κόσμους και υπερβάλλουσες υπερδιαστατικές διαστάσεις. Παίζοντας στο πολυαυλικό αυτό που είναι αόριστα ορισμένο, αλλά αισθητά ισχυρό, εμπεριέχει τη διατήρηση μιας γλώσσας των στοιχείων στο χώρο του ουρανού ανάμεσα στο σχηματικό και το άμορφο, ξεχνώντας ένα «πραγματικό» πλαίσιο ώστε να «ανασύρει» τα εναλλακτικά πλαίσια από τη

¹⁸² *Models & Drawings: The Invisible Nature of Architecture*. (2005). 2nd Annual AHRA Conference. University of Nottingham

μνήμη, όπου οι υπερκειμενικές σημασίες μπορούν να πολλαπλασιαστούν σε διαφορετικές κλίμακες, όπως τα fractals.¹⁸³

Στους εσωτερικούς χώρους του Scarpa, οι περιορισμένοι χώροι καταλαμβάνουν θραύσματα χαλύβδινων δοκών, όπως καινούργια, ευέλικτα, συμπαγή βάρη: σημάνσεις "που υποδηλώνουν περισσότερα σχέδια στο ίδιο διάστημα - φανταστικές γραμμές που βλέπουμε στο σχέδιο. Το σχέδιό βασίζεται στον επισκέπτη, βλέποντας αυτό το σχέδιο και προβάλλοντάς το, καθώς κινείται μέσα. Σε μια αντιστροφή της συμβατικής σχέσης μορφής-εδάφους, ο Eisenman τραβάει γραμμές που είναι "κενές" τομές, όχι στις "κενές διαστάσεις" που είναι ήδη γεμάτες".¹⁸⁴

Το υψηλό εδώ επιτυγχάνεται μέσα από την διάχυση των ορίων. Δεν είναι φανερή η αρχή και το τέλος του έργου, με αποτέλεσμα να τονίζεται η έννοια του απείρου.

Όλα παραπάνω αρχιτεκτονικά παραδείγματα αποτελούν κατασκευές, οι οποίες προκαλούν την αίσθηση του υψηλού, καθώς δεν είναι απλές αρμονικές εκφράσεις γεωμετρίας και αρμονίας, αλλά ταυτόχρονα επιτυγχάνουν να προκαλούν το αίσθημα της αμφισβήτησης, την αίσθηση του απείρου, του χάους, της δύναμης και του ανεξήγητου. Η παρατήρησή τους προκαλεί το αίσθημα της ελευθερίας και του σπασίματος των ορίων. Μέσω των θραυσμάτων, των στρεβλώσεων, των συγκρουόμενων μορφών και μέσα από τη δημιουργία κατασκευών, οι οποίες δεν συμμορφώνονται στους κανόνες της ορθολογικότητας και της λειτουργικότητας που επιβάλει η νεωτερικότητα, παρουσιάζεται μια αρχιτεκτονική η οποία αμφισβητεί και αποδομεί τους κανόνες της. Έτσι, μέσω της αλληγορίας, η μορφή απελευθερώνεται από τις συμβάσεις, τα όρια και τους δογματισμούς και δημιουργείται μια νέα σχέση ανάμεσα στις μορφές, οι οποίες μοιάζουν να αναδύονται από την ίδια την αρχιτεκτονική που αμφισβητούν. Συγκρούονται και συνυπάρχουν ελεύθερα μεταξύ τους και με το περιβάλλον τους, προσφέροντας διαφορετική οπτική της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.



Εικ. 10: The Garden of Lost Footsteps, Peter Eisenman, 2005 (Πηγή:
<https://eisenmanarchitects.com/Il-Giardino-Dei-Passi-Perduti-2005>)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η καλαισθητική κρίση δεν θεμελιώνεται σε έννοιες, είναι αισθητική και αναφέρεται σε ένα αίσθημα, το οποίο δεν μετατρέπεται σε γνώση, το αίσθημα της ευχαρίστησης που νιώθει κανείς όταν παρατηρεί μια μορφή. Το αίσθημα του ωραίου είναι ανιδιοτελές και αδιάφορο για την ύπαρξη του αντικειμένου, είναι αίσθημα μέσα στο ελεύθερο παιχνίδι της νόησης και της φαντασίας. Στο αίσθημα του υψηλού από την άλλη η φαντασία συγκρούεται με τον Λόγο. Η αρέσκεια για το υψηλό δεν είναι αρέσκεια για το αντικείμενο. Σύμφωνα τον Immanuel Kant στο *Η Κριτική της Κριτικής Ικανότητας*, το υψηλό δεν σχετίζεται με το αντικείμενο αλλά με το πνεύμα.

Η ποιότητα του αισθήματος του υψηλού έγκειται σε τούτο: ότι πρόκειται για ένα αίσθημα αποστροφής, που αφορά την αισθητική ικανότητα κρίσης ενός αντικειμένου, και για αυτό το λόγο παρουσιάζεται ταυτόχρονα σκόπιμο· πράγμα που είναι δυνατό, επειδή η ίδια η αδυναμία του υποκειμένου του επιτρέπει να συνειδητοποιήσει ότι διαθέτει μια απεριόριστη ικανότητα, την οποία το πνεύμα δεν μπορεί να κρίνει αισθητικά παρά μόνο μέσω αυτής της αδυναμίας.

Η ανάλυση του υψηλού απαιτεί την υποδιαίρεση του σε μαθηματικό-υψηλό και δυναμικό-υψηλό. Το αίσθημα του υψηλού χαρακτηρίζεται από μια κίνηση του πνεύματος, που συνοδεύει την κρίση του αντικειμένου. Το υψηλό είναι η ευχαρίστηση ότι ο νους μπορεί να συλλάβει κάτι που η φαντασία δεν μπορεί, και τρόπο που δεν γίνεται αυτό.

Ο Jean-Francois Lyotard, στο κείμενό του *The Sublime and the Avant-Garde* αναφέρεται στην έννοια του Υψηλού. Σύμφωνα με τον Lyotard, το υψηλό του Καντ παρατηρείται στη σύγχρονη τέχνη της πρωτοπορίας, η οποία όντας αφηρημένη προάγει έναν ατελείωτο προβληματισμό για το άπειρο.

Η αποδόμηση του Jacques Derrida, είναι μια μέθοδος, η οποία δεν περιέχει καμία οδηγία για την εφαρμογή της. Εισάγει την έννοια της *Διαφοράς*, για να περιγράψει την αέναη αναφορά ενός σημείου σε ένα άλλο και του άλλου σε κάποιο άλλο, δημιουργώντας ένα υπερβατικό, δυναμικό και ρευστό σύστημα αναφορών κάθε σημείου, το οποίο καθιστά αδύνατο τον προσδιορισμό του.

Η Αποδόμηση παρόλο που δεν είναι ένα αρχιτεκτονικό κίνημα, αλλά μια φιλοσοφική θεωρία, μπορεί να επηρεάσει όλους τους τομείς του Λόγου και επομένως και την αρχιτεκτονική. Η διαδικασία αυτή γίνεται μετά από την αποδόμηση κάποιας αρχιτεκτονικής εικασίας και την ηγεμονία κάποιας αρχιτεκτονικής έννοιας. Οι νόρμες επανεγγράφονται και οι έννοιες απελευθερώνονται μέσω της Αποδομητικής αρχιτεκτονικής.

Στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης το έργο δεν συνιστά πια ένα σαφές και ομοιογενές όλο. Η σταθερότητα, η ισορροπία, η αρμονία της μορφής καταλύονται. Τα όρια διαχέονται. Η μορφή ενσωματώνει την έννοια του χρόνου. Η συνάθροιση αποσπασμάτων που δεν συντίθενται σε ένα όλο με βάση μια ιδέα και αρνούνται οποιαδήποτε προσπάθεια επιβολής μιας τάξης, εκθέτοντας διαρκώς την *διαφορά* που χάνει στον πυρήνα της συγκρότησης μιας έννοιας στον νου, συνιστά την μεταφορά της φιλοσοφίας της αποδόμησης στην αρχιτεκτονική. Σύμφωνα με την Ελένη Τάτλα, η *μίμηση* δίνει τη θέση της στην *αλληγορία*, και το αρχέτυπο στο κυριολεκτικό αντικείμενο του *montage*. Υπό αυτές τις συνθήκες, η παραδοσιακή έννοια της αρχιτεκτονικής σύνθεσης καταλύεται προς όφελος της αναζήτησης της ελευθερίας μέσα από την αέναη διανοητική διερεύνηση της έννοιας του ορίου.

Η αποδόμηση σύμφωνα με τον Crowther είναι να προσφέρουμε επίγνωση, ή μια μερική παρουσίαση, ενός συνόλου το οποίο *ως σύνολο* είναι μη παρουσιάσιμο. Αυτό, όπως επισημαίνει ο Derrida, «δίνει μεγάλη ευχαρίστηση». Η ευχαρίστηση, είναι αυτή του υψηλού: Ο Jean-François Lyotard προσπάθησε λεπτομερώς να συνδέσει τον Μεταμοντερνισμό με την εμπειρία του υψηλού - ορίζοντάς τον ως η «παρουσίαση του μη παρουσιάσιμου»

Η έννοια του κολλάζ/μοντάζ – που αποτελεί την επαναστατικότερη ίσως έκφραση τέχνης του 20ου αι. – συνδέεται με την αλληγορία και ενεργοποιεί τη σκέψη μέσα από την επιβολή του νοητικού σοκ που προκαλείται από το μοντάζ της εικόνας. Ενσωματώνοντας απευθείας στο έργο ένα πραγματικό θραύσμα της αναφοράς (ανοιχτή μορφή), παραμένει «αναπαραστατικό» ενώ απομακρύνεται εντελώς από την *trompe l'oeil* ψευδαίσθηση του παραδοσιακού ρεαλισμού. Ο θεατής το αναγνωρίζει ως την πραγματική κατάσταση, όχι με ικανοποίηση, όπως στον νατουραλισμό, αλλά με έκπληξη. Επομένως, δεν αναπαράγει καταστάσεις, αλλά τις ανακαλύπτει, κάνοντας δυνατή τη βίωση του υψηλού του Καντ, με την ίδια μέθοδο που η αποδόμηση τοποθετεί σε νέα πλαίσια τις δεδομένες έννοιες και την ιεραρχία.

Η αρχιτεκτονική της αποδόμησης προκαλεί την αίσθηση του υψηλού, καθώς δεν εκφράζεται μέσα από απλές αρμονικές εκφράσεις γεωμετρίας και αρμονίας, αλλά από δομές που παράγουν το αίσθημα της αμφισβήτησης, την αίσθηση του απείρου, του χάους, της δύναμης και του ανεξήγητου. Η παρατήρησή τους προκαλεί το αίσθημα της ελευθερίας και του σπασίματος των ορίων. Μέσω των θραυσμάτων, των στρεβλώσεων, των συγκρουόμενων μορφών και μέσα από τη δημιουργία κατασκευών, οι οποίες δεν συμμορφώνονται στους κανόνες της ορθολογικότητας και της λειτουργικότητας που επιβάλει η νεωτερικότητα, παρουσιάζεται μια αρχιτεκτονική η οποία αμφισβητεί και αποδομεί τους κανόνες της. Έτσι, μέσω της αλληγορίας, η μορφή απελευθερώνεται από τις συμβάσεις, τα όρια και τους δογματισμούς και δημιουργείται μια νέα σχέση ανάμεσα στις μορφές, οι οποίες μοιάζουν σα να αναδύονται από την ίδια την αρχιτεκτονική που αμφισβητούν. Συγκρούονται και συνυπάρχουν ελεύθερα μεταξύ τους και με το περιβάλλον τους, προσφέροντας διαφορετική οπτική της αρχιτεκτονικής δημιουργίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Kant, Κριτική της Κριτικής Ικανότητας, μετάφρ. Χάρης Τασάκος, Printa εκδοσεις, Αθήνα 2000
2. J.F. Lyotard, *The Sublime and the Avant-Garde*
3. Jorge Glusberg, “Deconstruction A Student Guide”, London: Academy Editions, 1991
4. Ζακ Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, μετ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1990
5. Jacques Derrida In Discussion with Christopher Norris”, Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989
6. Andrew Benjamin, “Derrida, Architecture and Philosophy”, Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989
7. Ελένη Τάτλα, “Διερεύνηση των αρχών της αρχιτεκτονικής δημιουργίας στο πλαίσιο της φιλοσοφίας της αποδόμησης του Jacques Derrida”, περιέχεται σε: *Σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρήσεις στην αισθητική*
8. Paul Crowther, “Beyond Art and Philosophy Deconstruction and the Post-Modern Sublime”, Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989
9. Gregory L. Ulmer, “The Object of Post-Criticism”, περιέχεται σε: Hal Foster editor, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983)
10. *Models & Drawings: The Invisible Nature of Architecture*. (2005). 2nd Annual AHRA Conference. University of Nottingham
11. Philip Johnson, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society Books, Little Brown and Co., 1988
12. “Bernard Tschumi Park de la Villette, Paris”, Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989
13. “Guardiola House, Santa Maria del Mar”, Andreas Papadakis-Catherine Cook-Andrew Benjamin (eds), *Deconstruction. Omnibus Volume*, London: Academy Editions, 1989, σ. 163