

Misreading... and Other Errors. Peter Eisenman a dekonstrukcja

Część I

Cezary Wąs

il.1 P. Eisenman, *House VI*, 1973, za: M. Gandelonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, [w:] P. Eisenman, *House X*, New York 1982, s. 25



¹ P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, rozprawa doktorska, Cambridge 1963. Praca była długi czas nieopublikowana i stała się celem pielgrzymek dla studentów architektury z wielu uczelni europejskich i pozaeuropejskich. Po raz pierwszy wydano ją w tłumaczeniu na język niemiecki (*idem*, *Die Formale Grundlegung der Modernen Architektur*, przeł. Ch. Schläppi, Zürich–Berlin 2005). Dopiero rok później ukazało się jej oryginalne, faksymilowe wydanie (Baden 2006).

² „Oppositions. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture”, Institute for Architecture and Urban Studies, New York; 25 numerów (w 23 woluminach) ukazało się w latach 1973–1982. Eisenman opublikował w „Oppositions” siedem swoich wypowiedzi, w tym m.in.: „Post–Functionalism” (1976, nr 6), „The Graves of Modernism” (1978, nr 12) oraz „Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign” (1979, nr 15/16).

³ Przykładem może być projekt określony jako *Fin d’Ou T Hou S*, który opublikowany został przez Architectural Association w Londynie w 1985 r. wraz z esejami N. Hofer i J. Kipnisa. Jednocześnie w „AA Files” w związku z tym projektem ukazał się esej R. Evansa (zob. przyp. 4). Wśród komentatorów innych prac Eisenmana znaleźli się m.in. A. Vidler, M. Gandelonas, M. Tafuri i J. Whiteman.

⁴ R. Evans, *Not to be used for wrapping purposes. Peter Eisenman: Fin d’Ou T Hou S*, 20 February – 23 March 1985, „AA Files” 1985, nr 10, s. 68–69.

Pytanie o związki Petera Eisenmana z dekonstrukcją zmusza do postawienia wielu pytań dodatkowych. Po pierwsze, czy dekonstrukcja dotyczyłaby obiektów, czy pism teoretycznych? Czy należy dopatrywać się w nich dekonstrukcji umyślnej, czy mimowolnej? Czy dekonstrukcja w twórczości Eisenmana to sprawa inspirowana filozofią Derridy, czy też stanowi nurt odrębny? Wokół jakich pojęć filozoficznych skupić można analizy twórczości tego architekta? Nie jest to jednak wystarczająca liczba pytań, ponieważ sprawa jest dużo bardziej skomplikowana.

Misreading

Zagadnienie związków między działalnością teoretyczną a praktyczną w twórczości Eisenmana skłania do rozważenia w związku z wyjątkową obfitością pisarstwa architekta, ale także ze względu na wysuwane przez niego twierdzenia, że jego architektura jest pisarstwem, bądź twierdzenia innych komentatorów, że to jego pisarstwo jest nowym rodzajem architektury. W stosunku do wymienionych możliwości specyficznych relacji między teorią a praktyką Eisenmana wyłoniły się trzy stanowiska: „krytyczne” (Robina Evansa), „rozumiejące” (Daniela Libeskinda, Thomasa Patina) i „uczestniczące” (samego architekta, Rosalind Krauss). Przemyślenie podejść tych autorów zwraca uwagę, że mimo różnic istnieją w nich pewne wątki i podobieństwa, które mogą być uznane za uzasadnione wyjaśnienia tego zawilego zagadnienia.

Początek działalności Eisenmana w znamienity sposób naznaczony był przygotowaniem rozprawy doktorskiej o formalnych podstawach modernizmu w architekturze¹. Od tego czasu regularnie publikował on teksty dotyczące teorii architektury, w tym kilka w założonym przez siebie piśmie „Oppositions”². Wszystkie jego wczesne projekty opatrywane były obszernymi komentarzami, zarówno własnymi, jak również licznej grupy wybitnych krytyków architektury i teoretyków sztuki³. Niektóre z wypowiedzi Eisenmana były niezwiązane bezpośrednio z jego projektami, jednak także te naświetlały głównie jego własne przekonania i postawy.

Charakter związków między tekstami a projektami Eisenmana, w tym teza o ich symbiotycznej naturze, wzbudza dużo wątpliwości. W nadzwyczaj zdecydowany sposób na temat różnic między oboma obszarami aktywności architekta wypowiedział się Robin Evans, którego zdaniem pisarstwo Eisenmana nie jest modelem dla architektury i nie tylko nie dostarcza jej wyjaśnień, lecz nawet oddziela obserwatora od obiektów i czyni je hermetycznymi⁴. Takie podejście nie definiuje całkowitego braku wzajemnych zależności, lecz poszukuje ich bardziej konkretnych, empirycznych egzemplifikacji. Głoszone przez Eisenmana przekonanie, że tworzona przez niego architektura jest rodzajem pisarstwa, Evans konfrontuje początkowo ze spostrzeżeniem, że tego typu pogląd nie może dotyczyć zwyczajowo pojmowanej literatury, gdyż wówczas prowadziłoby to do zwiększonej ekspresyjności obiektów. Przejmując charakterystyczną dla pisarstwa cechę wywoływania wrażeń i emocji przy pomocy ma-

terialnie niepozornych jednostek, architektura zwiększyłaby swoje oddziaływanie. Taki przypadek jednak nie zachodzi. Architektura pozostaje nadal objętościowo pokazna, a komunikacyjnie niewyraźna. Różnica zostaje zachowana: w literaturze małe, efemeryczne znaki tworzą liczne znaczenia, w architekturze duże, materialne struktury są właściwie nie-mie. Być może zatem, sprawa dotyczy innej literatury. Najbliższe podejrzenia odnoszą się do literatury naukowej, zwłaszcza z obszaru lingwistyki i strukturalizmu. Omawiane przekonanie Eisenmana zaczerpnięte zostało wprawdzie z myśli Jacques'a Derridy, ale jego działalność w początku lat 80. XX w. pozostawała częściowo nadal w kręgu oddziaływania strukturalizmu. Tworzona przez niego architektura posługiwała się wówczas operacjami przekształcania podstawowych struktur architektonicznych i próbami oderwania całej dziedziny od zewnętrznych zobowiązań (głównie praktycznych, ale także od sztucznych założeń i oczywistości).

Autonomizacja przeznaczeń architektury, skupienie się na jej syntaktyce i poszukiwania esencji w strukturach przeprowadzane było pod wpływem lektur pism kontynuatorów myśli Ferdinanda de Saussure'a, w tym zwłaszcza Noama Chomsky'ego. Według porównania użytego przez de Saussure'a, język przypomina kartkę papieru, na której po jednej stronie są dźwięki, a po drugiej – myśli. Oba aspekty połączone w sposób nierozdzielny. Badanie jednej strony jest zawsze badaniem drugiej. W duchu tej opinii możliwe było do przyjęcia, że badanie struktur architektonicznych objaśni właściwe znaczenie całej dziedziny. Oznaczało to jednak, że architektura tworzona będzie nie w oparciu o język, lecz o badanie języka. Jak napisał Evans: „Różnica jest znacząca. Język, pisany czy mówiony, przepełniony jest manifestowanym sensem; strukturalistyczny opis języka jest tego pozbawiony. Architektura modelowana na strukturalizmie, pozbawiona zatem manifestowanego sensu, nie byłaby w ogóle podobna do języka”⁵. Eisenman „nie czyni tego, co mówi, że czyni”⁶. Reprodukuję analizy, wnioski z badań, a to nie jest pisarstwem w zwykłym sensie. Inkorporowanie do architektury badań właściwości rzeczy, nie jest tym samym co przyswajanie samych właściwości rzeczy. To jednak nie oznacza, że taka czynność jest zabroniona. Nieścistość – pierwsza z dużej grupy – może jednak utrudniać właściwy odbiór jakości architektury Eisenmana. Co zatem występuje w samej architekturze?

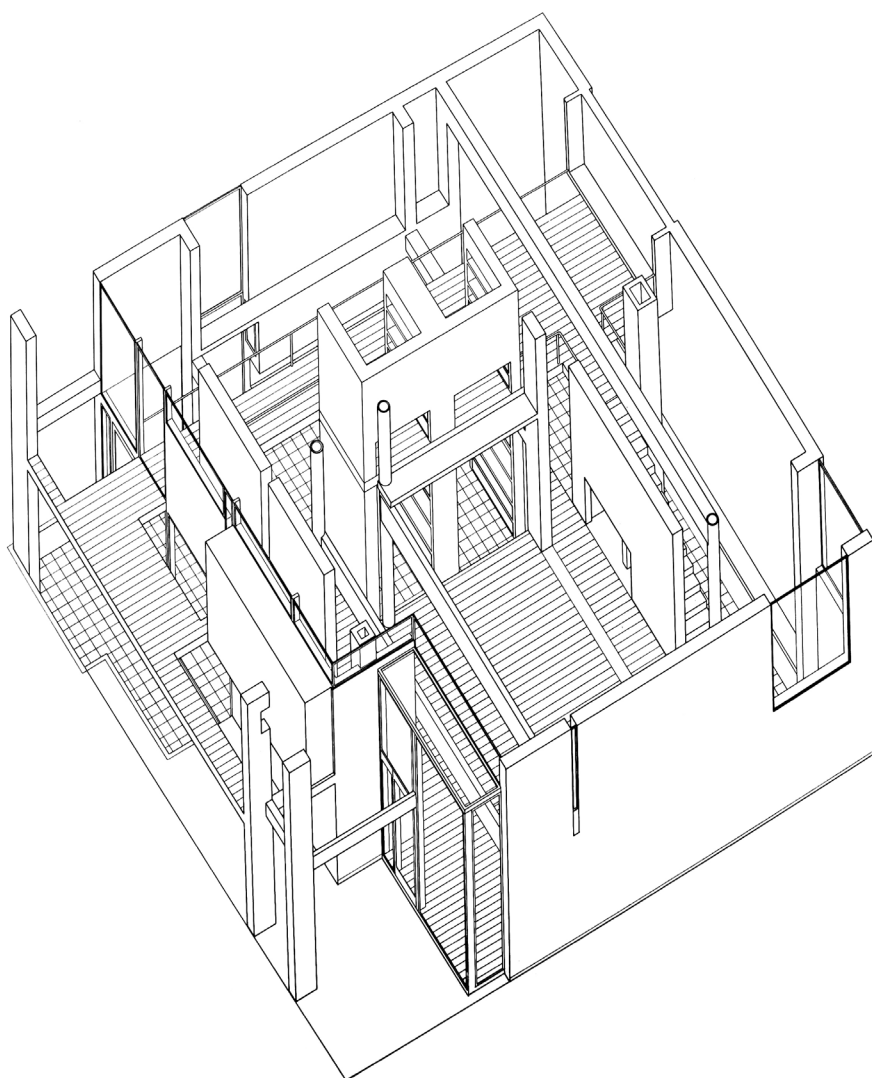
Formułowane przez Eisenmana usprawiedliwienia wytwarzają pewną iluzję w podwójnym znaczeniu. Symulują, że są wyjaśnieniami jego prac (choć nie są), ale jednocześnie jako iluzje mają na nie wpływ. Ta podwójna funkcjonalność iluzji może być wyjaśniona w oparciu o używany przez Eisenmana termin „transformacja” (pochodzący z pism Chomsky'ego, a pierwotnie z matematyki). Architekt poddaje seriom przekształceń charakterystyczne dla jego architektury siatki i sześciiany, które na różne sposoby powiela i rozciąga. Przekształcenia uwidaczniane są w ciągach rysunków, pokazujących proces przemian w sposób skrajnie uporządkowany, podkreślający logikę i niemal mechaniczność zachodzących zmian. Czy jest to jednak transformacja w sensie matematycznym bądź lingwistycznym? Czy ujmuje ruch? Transformacje w dzie-



⁵ *Ibidem*, s. 69.

⁶ *Ibidem*.

il.2 P. Eisenman, *House I*, 1967,
za: *Five Architects: Eisenman, Graves,
Gwathmey, Hejduk, Meier*, New York
1975, s. 21



dzinach, z których zaczerpnięto analizowany termin, są zjawiskiem bezosobowym, podczas gdy Eisenman jedynie pozoruje bezosobowość, silnie natomiast, chociaż skrycie, angażuje do przekształceń wrażliwość estetyczną. Gdy tylko na chwilę powstrzymać przemoc użytego słowa staje się jasne, że systematyczność czy logiczno-matematyczny rygorizm są jedynie pozorowane, a stosowana procedura motywowana jest unikatową wrażliwością estetyczną. Uwidaczniane w rysunkach zmiany nie są transformacjami, lecz stanami podobnymi do tych, jakie zachodzą w procesach wytwarzania przez grawera płyty graficznej.

W opisie *House XIa* Eisenman wprowadza z kolei pojęcia geometrii topologicznej, która zajmuje się matematycznym badaniem powierzchni i form niemetrycznych, form, w których mierzone odległości są niemożliwe do opisu. Projekt skomponowany został jednak w oparciu o system metryczny i przy użyciu form ortogonalnych. W projekcie znanym pod nazwą *Romeo i Julia* Eisenman posłużył się z kolei pojęciem fraktalu, który określa procedury poza wymiarowością liczb pełnych. Można go odnieść do pewnego rodzaju przestrzeni, jaka znajduje się pomiędzy dwoma wy-

miarami a trzecim. Jak zauważa Evans: poprzysuwane w znajomy sposób siatki nie przywodzą jednak na myśl niczego tak niepojętego⁷.

Ślepa totalność transformacji, plastyczność powierzchni topologicznych czy wysoce specyficzna międzywymiarowość fraktalu w ścisłych swych ujęciach są niemożliwe do zastosowania w architekturze. W opisach swoich projektów Eisenman wykorzystuje cząstkowe informacje dotyczące wybranych zagadnień lingwistyki czy geometrii topologicznej, lecz zachowuje nad nimi kontrolę z poziomu zasad architektury – niezachwianie stabilnej. W efekcie raczej głoszenia niż rzeczywistego ulegania wpływom zagadnień naukowych rzeczywiste ich skutki w samych projektach są trudno identyfikowalne, a skrajne deformacje nie zachodzą. Wszelka inna sytuacja praktycznie uniemożliwiłaby tworzenie architektury, ponieważ natura odkryć dotyczących topologii jest sprzeczna z zasadami architektury. „Eisenman jest w rzeczywistości zazdrosnym strażnikiem stabilnych i fundamentalnych cech architektury”⁸. Jego pisarstwo sugeruje radykalizm zmian, ale w projektach osadzają się one w sposób wymagający dalszych wyjaśnień.

Możliwość prostej konwersji myśli na projekty jest złudzeniem, a relacje między teorią a praktyką opierają się na trudno definiowalnych stanach pośrednich. Idee zawarte w pisarstwie Eisenmana wskazują na niespodziewane możliwości, niezwiązane wprost ze źródłami ich pochodzenia. Jak to ujął Evans: „topologia jest inicjatorem ciągu myśli, które prowadzą ku architekturze i jako takie dostarczają bodźca do robienia czegoś, co w przeciwnym razie nie byłoby uczynione”⁹. Zmiany w architekturze zachodzą jako konsekwencja badań sytuacji granicznych, czy raczej przekraczania pewnych ograniczeń przez uzyskanie świadomości błędności części ogólnych, jakby zewnętrznych jej założeń, podstaw czy uprzedzeń. Teoria jest zawsze niemożliwą do zrealizowania podstawą architektury, zestawem błędów jednocześnie koniecznych i zbędnych. Przykładem może być uwidaczniane przez Eisenmana w rysunkach do *House X*, inspirowane topologią, przeciąganie mniejszego sześcianu przez większy. Gdyby do tych czynności użyte zostało porównanie w rodzaju: „wywracanie skarpety na lewą stronę”, oddziaływanie takiego porównania byłoby mniej niż znikome. Eisenman w serii rysunków pokazuje jednak z powagą matematyka ów proces, mimo że przeprowadzenie takiej operacji byłoby w architekturze niemożliwe. Do jakiego stopnia zmienia to jednak rzeczywistą architekturę? Zmienia, ponieważ dotyczy refleksji nad jej rzeczywistością.

Zawarta w rysunkach teoria rozmywa mentalnie wyobrażenie o architekturze jako nieruchomej i stabilnej, chociaż już niemal w tym samym czasie architektura – przez krytyczne odniesienie się do tych zabiegów – ponownie konsoliduje się w swej nieruchomości i stabilności. Myśl umożliwia stworzenie wyobrażeniowej fikcji, której wyrażenia (słowa czy rysunki) skrajnie zaprzeczają statusowi realności architektury. Zamieniona przejściowo z teorii w historię (opowieść) – myśl jest akcją wyobraźni, odrębnym światem, który jednak dąży do ustanowienia poziomu interpretacji świata rzeczywistego. Wyobrażenia te częściowo po-



⁷ *Ibidem*, s. 70.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 71.

 ¹⁰ *Ibidem*, s. 73.

¹¹ *Ibidem*, s. 74.

zostają, zmieniając to, co uznawane jest za rzeczywiste. Słowa zawsze tkwiły w formach architektury, podobnie jak wizualne figury w wyrażeniach mowy, jednak relacje między nimi były zawsze relacjami dwóch całkowicie różnych obszarów. Wśród tych relacji wyróżnić można taką, w której słowa kształtują sugestie, sposoby postrzegania czy odczytywania form materialnych. Słowa mogą zmieniać wyobrażenia, co oznacza, że obiekt o nie zmienionym stanie fizycznym może być odczytywany na różne sposoby. Zatem gdy architektura próbuje polemizować z własną stabilnością i nieruchomością, nawet z własną realnością, konieczna jest akcja słowna. Wyjaśnienia Eisenmana czerpiące inspiracje z geometrii topologicznych tworzą imaginacyjne fikcje (również w postaci rysunków), które wpływają na percepcję jego obiektów. Czy jednak nie zmieniają też właściwości samych obiektów? Do jakiego stopnia możliwe są interakcje między słowami a rzeczami zmieniające stany rzeczy, a nie tylko ich odbiór?

Wydaje się, że pomoc słów nie ogranicza się jedynie do stwarzania czystego pozoru, lecz wytwarza także pewną namiastkę właściwości rzeczy, o której – korzystając z inspiracji filozofią dekonstrukcji – można powiedzieć, że tworzy pewną niewyraźną obecność. Owa niewyraźna obecność jest zawsze aspektem każdej pełnej obecności, ale też sama w sobie posiada pewną obecność. Gdy jest mowa o niewyraźnej obecności, to trzeba też wskazać na to, że została ona wytworzona i nawet jako pewna nieobecność – egzystuje. Niewyraźna obecność „jest” i jako taka stanowi odpowiednik wytworzenia nieobecności rzeczy, która także „jest”. Coś jest nieobecne, pozostaje jednak „coś”. Niestabilność czy nieoznaczalność owego „coś” dziedziczona jest po podobnym składniku zawartym w teorii. Teorie Eisenmana nie przypominają teorii naukowych, które tworzą wyjaśnienia i marginalizują rzeczy niemożliwe do wyjaśnienia, lecz są raczej historiami, które zaczynają od tego, co zmarginalizowane, niewiarygodne, niemożliwe do wyjaśnienia i fascynujące. „Owijanie czegoś w historię raczej, aniżeli teorię, jest pozwoleniem słowom na działanie się w ich dziwności raczej, aniżeli wiarygodności”¹⁰. W architekturze tego typu zjawiska są dość często spotykane i jeżeli tylko wyeliminować teorie, które ograniczają się do nakłaniania do zachowań opartych o rozsądek, to wiele pozostałych opierać się będzie o przedsady/przesady i uprzedzenia. Eisenman odrzuca jedno uprzedzenie i formułuje inne, którym choć chyba nie ulega w pełni, to jednak są one wystarczające, by zostawić ślad w architekturze. W opinii Evansa, Eisenman jest beneficjentem swych usiłowań, bez rzeczywistego przyjęcia ich podstaw¹¹. Pozostaje w każdej sytuacji architektem, chociaż jego teorie nie są błahie czy nieważne. Inicjujące teorie wchłaniane są przez organizm architektury i rozpraszane w jej estetyce, która działa jednocześnie jako czynnik przyswajania intelektualnych agitacji i zachowywania własnych reguł. Ujmując to nieco inaczej: teorie nie są egzemplifikowane, lecz raczej symbolizowane. Gdy zatem przypomnieć o idei ruchu zawartej w terminie „transformacja”, to można powiedzieć, że wprowadzona została ona w nieruchomość obiektu jako jego nowe znaczenie, idea została w nim wyobrażona.

Poczynając od swych pierwszych projektów domów, Eisenman próbował uwolnić architekturę od jej tradycyjnych uprzedzeń. Skupienie na jej esencjalnych składnikach – dzięki nowym obszarom inspiracji – ujawniło jednak, że dążenia do autonomizacji nie są autonomiczne, lecz wynikają z konkretnej teorii artystycznej. Jedne uprzedzenia zastąpiły innymi. W latach 80. XX w., do których odnoszą się analizy Evansa, Eisenman – korzystając z inspiracji poststrukturalistycznych – zaczął traktować wszelkie uprzedzenia jako rodzaje fikcji, od których można dowolnie uzależniać tworzoną architekturę. Zamiast usiłowań uwolnienia architektury od znaczeń, doprowadził chociażby do tego, że idee ruchu stały się znaczeniem architektury, zyskały w niej oznaczenie.


Możliwy jest jeszcze inny rodzaj praktykowania teorii, polegający na krytycznym odniesieniu się do treści świadomości architektonicznej. Eisenman wielokrotnie podejmował ten rodzaj pisarstwa bez związku z tworzonymi przez siebie projektami. O ile zatem omawiane wcześniej teorie określały coś, co ledwie mogło być doświadczane w architekturze, o tyle teorie zawarte w tekstach w rodzaju *The Futility of Object. Decomposition and the Processes of Difference* definiowały coś, czego w projektach odnaleźć nie można, chociaż może jest tam obecne¹². Teksty takie tworzyły składniki projektów, które nie mogły być doświadczane, ale jednocześnie ustanawiały pewien rodzaj obecności (czegoś, co jest). Do ich charakterystyki dopisać należy również to, że – z jednej strony – kontynuowały pewne wątki strukturalistyczne, z drugiej zaś – coraz częściej pojawiały się w nich treści i terminy zbieżne z filozofią dekonstrukcji. Ta ostatnia właściwość uwidacznia się już w tytule eseju, gdzie pojawia się termin „*difference*” bezpośrednio zależny od myśli Derridy. Publikacji wypowiedzi Eisenmana towarzyszył komentarz Daniela Libeskinda, który byłby bardziej oczywisty, gdyby odnosił się do projektów. Jednak odnosząc się do teorii Eisenmana, tworzył już rodzaj „teorii teorii”, charakterystycznego dla modernizmu *mise en abîme*¹³. Sytuacja taka jest nieprzypadkowa i stanowi wyraz podobnego uwewnętrzniania celów zarówno filozofii, jak i architektury. Kluczowym słowem staje się tu „świadomość”.

W swym eseju Eisenman – poprzez empiryczne analizy – zakwestionował funkcjonujący przynajmniej od XVIII w., a obowiązujący też w modernizmie liniowy obraz historii jako procesu celowego, w którym znaczenia przejawiają się w sposób zorganizowany i powiązany z okresem ich powstania. Analizy prowadziły do wniosków, że znaczenia są wyrazem wybiegających poza czas tęsknot i niemożliwych do spełnienia żądań, a nadto wynikiem przypadkowych interakcji między elementami symbolicznymi. Zrozumienie znaczeń wykracza poza doświadczanie obiektów i zależne jest od różnego rodzaju teorii, których status również nie podlega historycznemu zorganizowaniu. Historia w tym ujęciu to nie strumień typów i znaczeń, lecz uczestnictwo w procesach uświadamiania konkretnych znaczeń i ich odniesień w systemie różnic. Historia przestaje być naznaczona źródłową obecnością (*presence*), a staje się procesem uświadamiania obecności (*presentness*). Brakowi źródła towarzyszy tak-



¹² P. Eisenman, *The Futility of Object. Decomposition and the Processes of Difference*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3, s. 64–81.

¹³ D. Libeskind, *Peter Eisenman and Myth of Futility*, „Harvard Architecture Review” 1984, nr 3, s. 61–63.

 ¹⁴ *Ibidem*, s. 62.

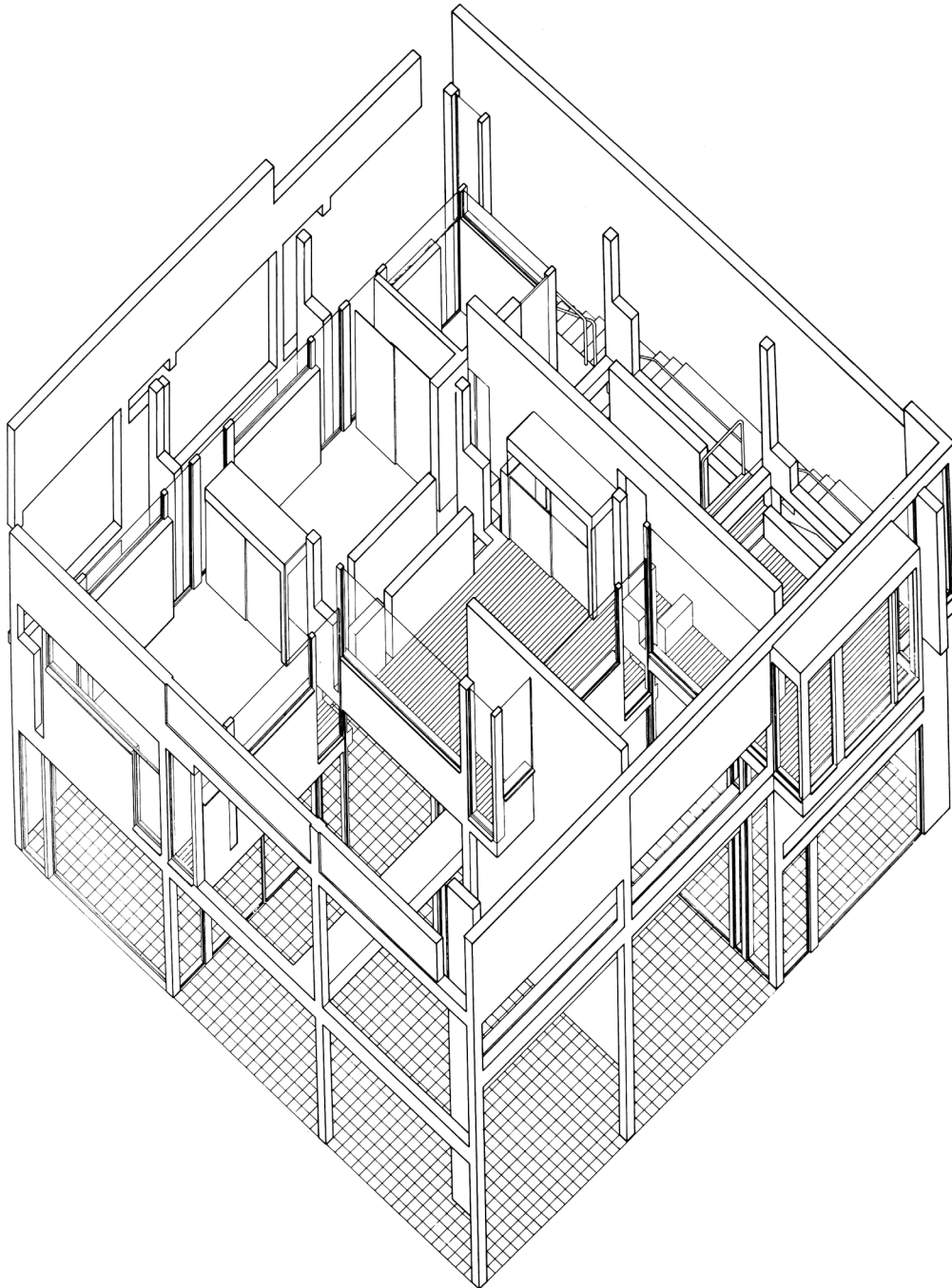
że brak celu, co implikuje funkcjonowanie znaczeń jako pozbawionych przyszłości. Decydującą rolę zaczyna odgrywać różnica (swoisty nie-początek, nieobecność) i terażniejszość.

Konsekwencje przytoczonych stwierdzeń dla architektury Eisenmana przedzierały się jeszcze przez jego wcześniejsze techniki manipulacji strukturalnych (syntaktycznych), które określił on jako „dekompozycje”. Podejścia „kompozycyjne” – chociaż określane jako „dekompozycyjne” – pozostawały więc niezmienione, lecz były w nowy sposób waloryzowane. Dekompozycja rozrywała sztuczne powiązania i ukazywała nieprzystawalność fragmentów, zewnętrzne źródła architektury traciły w niej swą moc organizującą, a wartości i znaczenia ze statusu wiecznych zniżane były do statusu tymczasowych. Pozbawione zewnętrznych zobowiązań przekształcenia w obrębie struktur czyniły wszelkie procesy „kompozycyjne” absurdalnymi, ale – zdaniem Libeskinda – na tym polega dojrzałość architektury. „Architektura coś unieśmiertelnia i gloryfikuje, zatem nie może być architektury tam, gdzie nie ma już nic do gloryfikowania” – przypominał za Wittgensteinem¹⁴. Było to głoszenie swoistego końca architektury, zbieżnego z dekonstrukcją jako „filozofią końca filozofii”.

Zerwanie z humanistycznymi założeniami, czy też ukazanie ich sztuczności i braku należytego umotywowania, otwierało drogę do ujawniania władzy nad człowiekiem pojęć, struktur i instytucji, które się wyobcowwały i przesłaniają to, co może być jeszcze poznane. Antyhumanizm był postrzeganiem tego, co nieludzkie, tego, co było lub co stało się obce, a błędnie traktowane jest jako przynależne człowiekowi, wieczyste i niezbywalne. Metafizyczna struktura poznania i jej narzędzia, a w architekturze – wszelkie tradycyjne uprzedzenia, traktowane są w tej perspektywie jako środki utrzymania intelektualnego *status quo* a nie jego przekraczania. Poznawanie założeń architektury umożliwia dostrzeżenie jej instytucjonalizacji, z kolei poznawanie jej zinstytucjonalizowania czyni możliwym dostrzeżenie jej wplątania w metafizykę obecności, system reprezentacji i tożsamości.

W architekturze Eisenmana w początku lat 80. XX w. architekt traktowany był jako zaledwie inicjator procesów tworzenia, które samoczynnie produkują znaczenia. Redukcja obiektu do znaczeń, które nie są zakładane poświadczają ich obcość wobec człowieka, a w dalszej kolejności otwierała drogę do odkrycia ich niestabilnej czasowości. W pierwszej fazie zatem opróżnianie obiektu z zobowiązań i przekształcenia struktury tworzyły czystsze, immanentnie architektoniczne znaczenia. W drugiej zaś redukcja znaczenia zamykała je w kręgu zawieszenia, odroczenia i pozbawienia przyszłości. Cele skierowane zostały w stronę wewnętrznych zasad architektury, a znaczenia podobnie wyalienowano i umieszczono w nieokreślonym czasie. Początkowo odroczone cele, następnie odroczone znaczenia.

Teoria architektury Eisenmana zawarta w *Futility of Object* jest opisem stanu świadomości, w którym założenia tej dziedziny podawane są w wątpliwość, traktowane jako stan religijnego uwiedzenia, porównywane do mitów, określane jako pozór... Dlatego Libeskind uznaje, że w uję-



— il.3 P. Eisenman, *House II*, 1969, za: *ibidem*, s. 31



¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Libeskind cytuje Valéry'go bez podania źródła, jest jednak oczywiste, że opinia ta pochodzi z eseju *The Crisis of the Mind* opublikowanego (list pierwszy) po angielsku w kwietniu 1919 w londyńskim „The Athenaeum”, a następnie po francusku w sierpniu tegoż roku jako *La crise de l'esprit* w „La Nouvelle Revue Française”. W oryginale zdanie brzmi nieco inaczej: „The swaying of the ship has been so violent that the best-hung lamps have finally overturned” (zob. *The Collected Works of Paul Valéry*, t. 10: *History and Politics*, przeł. D. Folliot, J. Mathews, Princeton 1962, s. 23–36).

¹⁸ *Ibidem*, s. 63.

¹⁹ P. Eisenman, *Houses of Cards*, New York 1987.

ciu Eisenmana obiekty architektury pochodzące z tego *quasi*-religijnego świata są radykalnie sekularyzowane, odcinane od transcendentnych podłoży¹⁵. Zmienia to także pozycję architekta, który również traci władzę nad obiektem i popychany jest do jakby bezosobowej produkcji architektury. Przy tej okazji ujawnia się też kontekst ekonomiczny i polityczny, w którym wszelka produkcja i konsumpcja ma charakter bezosobowy: nieznani bliżej producenci produkują obiekty dla nieznanego bliżej konsumentów. Jest swoistą metaforą, kiedy Libeskind komentuje, że antyreligijna walka z „magią architektury” to jednocześnie rewolucyjne „wypędzanie demonów burżuazji”¹⁶. Wyjście z tego *quasi*-religijnego kręgu jest jednak równie niemożliwe jak odrzucenie całej zachodniej metafizyki. Niemożliwość ucieczki kształtuje wymiar egzystencjalny opisywanej sytuacji. Pozbawianie złudzeń i ukazywanie daremności, podobnie jak immanencja celów i znaczeń architektury oraz inne omawiane wcześniej zjawiska dziwnie nie wpływają na uciszenie gorączkowości działań podmiotu. Świadomość zerwania z dawnymi mitami, tak jak niegdyś świadomość „śmierci Boga”, określa jedynie stan mentalny i egzystencjalny podmiotu, wcale nie podkopując jego zaangażowania w świat. Kryzys rozumu i zawieszenie wiary w niego staje się nowym wierzeniem, atrakcyjnym dla wykonywanej profesji. Napięcie świadomości wytwarza nową symbolikę, a ona zaczyna być podstawą myślenia i działania. Demitologizujące odkrycia, brak źródła i przeznaczenia stają się artykułami nowej wiary. Libeskind twierdzi, że jedynym nierozwiązywalnym problemem pozostaje problem świadomości czasu, „nemezis wszelkich filozofii immanencji, wobec którego nawet »najlepiej zawieszono lampy się odczepiają« (Valéry)”¹⁷. Sam jednak ten problem bez trudu rozwiązuje. Tak jak w odroczeniu pozostają cele i znaczenia, tak odroczone zostaje istnienie, które trafia w czasową przerwę między „tu i teraz” a „tam i potem”, korzystając z przywileju bycia w obu albo może bycia „już nie teraz, ale jeszcze nie potem”. Czas ponownie okazuje się zależny od świadomości czasu. Konkluzja Libeskinda jest jakby spodziewana: mimo wszelkich zabiegów Eisenmana cały proces dekompozycji i różnicy okazuje się obdarzony celowością i znaczeniem, jakkolwiek nie istnieje możliwość jego artykulacji poza kolejnym mitem¹⁸.

W 1987 r. Eisenman opublikował książkę *Houses of Cards*, zawierającą m.in. jego esej *Misreading* oraz tekst Rosalind Krauss *Death of Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*¹⁹. Publikacja ta dokumentowała projekty Eisenmana dotyczące *Domów I–VI*, a częściowo także *Domu X*. Tytuł eseju autora publikacji wykorzystywał inspirowane myślą Derridy, a popularne wśród amerykańskich dekonstruktywistów pojęcie *misreading*, oznaczające właściwość każdej interpretacji polegającą na jej nieostateczności, tymczasowości i rozmijaniu się z opozycją prawda-nieprawda. Sam tytuł tworzył kolejną możliwość zrozumienia działalności Eisenmana. Dalszą właściwością tej publikacji był fakt, że własny komentarz autora odnosił się do okresu 20 lat jego pracy, podczas których kilkakrotnie zmieniał on swoje podejścia i poglądy. W działalności Eisenmana z tego okresu można wyodręb-

nić nawet pięć różnych „etapów”, kiedy odwoływał się on do rozmaitych źródeł inspiracji²⁰. Problem z opisaniem tego zjawiska polega na tym, że Eisenman, wyraźnie zrywając z niektórymi poglądami, zachowywał ich ważność dla swej dalszej pracy, aby na koniec poddać je interpretacji z jeszcze innego punktu widzenia. Stanowisko końcowe (rzec można: najbardziej dekonstrukcyjne) ujmowało wcześniejsze zjawiska w innych niż pierwotne kategoriach i terminach. Chociaż niektóre podejścia dają się zamknąć w granicach czasowych, to zarazem je przekraczają, żeby w retrospekcji uzyskać całkiem inne wytłumaczenia.

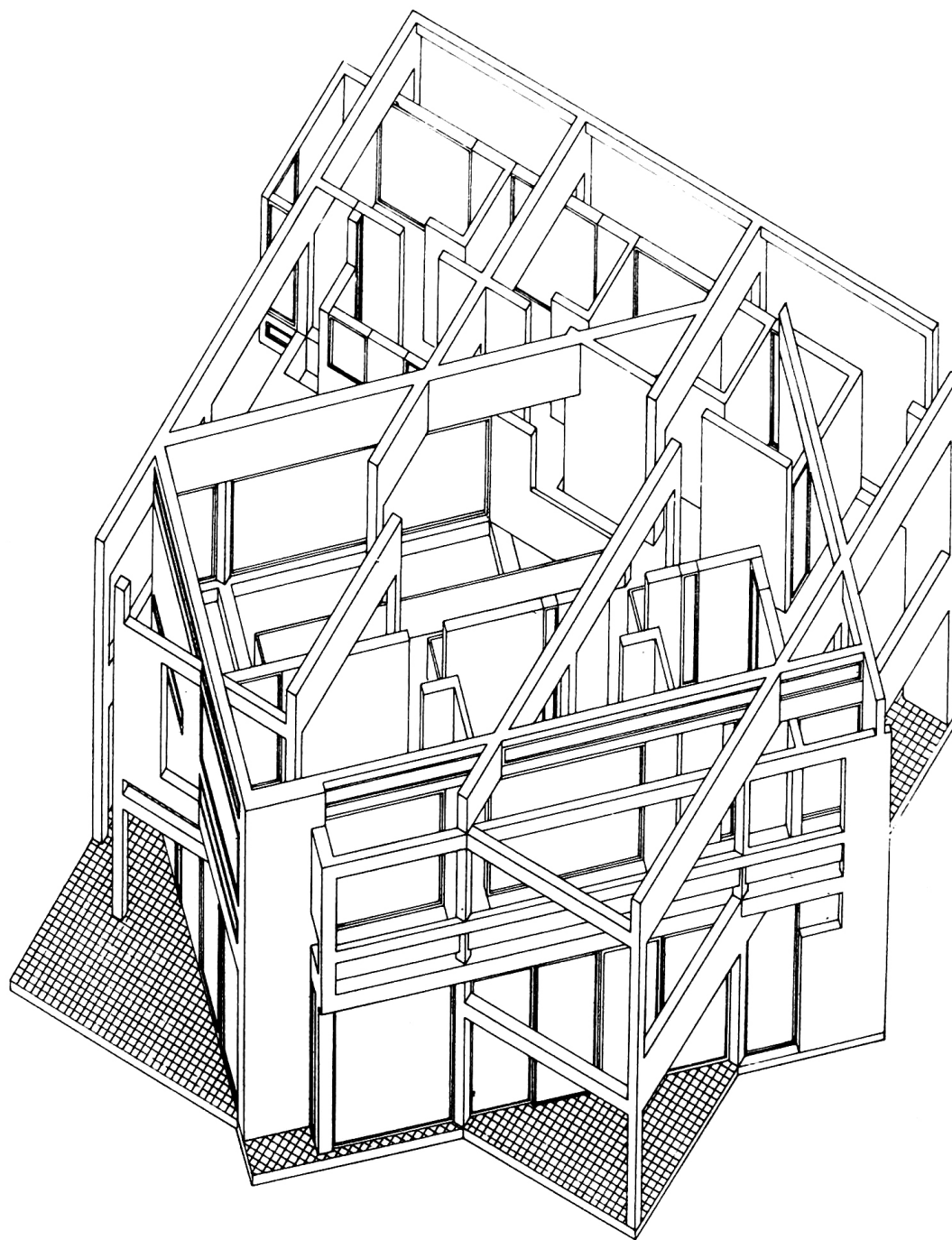
Za innymi interpretatorami Eisenmana „etap” pierwszy można nazwać formalistycznym. Rosalind Krauss zwróciła jednak uwagę, że już w tym okresie Eisenman wykazywał się osobliwością i tworzył subformalistyczną (lingwistyczną) teorię, której właściwe miejsce sytuowało się w zupełnie innym paradygmacie²¹. Formalizm, tak jak widział go np. Sartre, to koncepcja podkreślająca, że w języku pewnych sztuk elementami poznawczymi stają się odrębne składniki, które skłaniają odbiorcę do refleksji nad tym, jak obejmowany przez dzieło przedmiot jest postrzegany i uświadamiany. Celem dzieła nie była więc sfera przedmiotowości, lecz jej pojmowania. Skierowanie zainteresowania odbiorcy na tę sferę – zdaniem Wiktora Szklowskiego – możliwe jest dzięki stworzeniu przez artystę utrudnień w rozpoznawaniu treści dzieła. Środkiem takiego postępowania było czynienie zastanawiającym tego, co zwykle uznawane jest za zwyczajne. Dzieło, odmawiając łatwego dostępu do swego wnętrza, inaczej ukierunkowuje zdolności poznawcze, zwracając uwagę na poznanie samo w sobie, na formy uświadamiania sfery przedmiotowej. Dla artysty i odbiorcy przyjemnością staje się opisywanie przygód intelektu w kontakcie z zewnętrżnością. W konsekwencji dzieła stają się zapisami refleksji nad świadomością, a nie nad przedmiotowością. Badany może być też sam zapis bądź narzędzie zapisywania.

W teorii Clementa Greenberga modernizm to zwrócenie uwagi na środki sztuki, dążenie do wyodrębnienia ich z innych dziedzin i poddanie kontemplacji (uczynienie przyjemnością zmysłową) lub interpretacji (uczynienie przyjemnością poznawczą). Ważnym staje się dystans dzieła wobec rzeczywistości (*a-mimesis*), zamykanie się we własnej logice i opór wobec odbiorcy dający przyjemność nieprzyjemną (wzniosłość). Sytuację, w której przez środek sztuki nie prześwituje rzeczywistość, określa teoretyk jako „nieprzejrzystość”. Powstaje jednak pytanie: czy w architekturze modernistycznej wystawienie na widok materiałów (szkła, stali, betonu) jest spełnieniem warunku „nieprzejrzystości”? Czy dom z licznymi nowymi rozwiązaniami ułatwiającymi korzystanie z niego staje się domem poznawczym (domem uświadomionym)? Wydaje się, że ani doświadczenie nagich materiałów, ani nawet obnażanie struktury nie jest tym samym, co skłonienie do refleksji nad sposobami wytwarzania architektury. Architektura modernistyczna nie spełnia warunków modernizmu zgodnych z teorią Greenberga. Pomocne w ukazaniu różnicy między „pozorną” przejrzystością a przejrzystością „prawdziwą” może być odwołanie się do teorii Colina Rowe’a, wpływowego mentora



²⁰ Taki zabieg rozdziela wątki, chociaż mają one wiele elementów wspólnych. Roboczo przyjąłem następujące nazwy okresów: „formalistyczny”, „lingwistyczny”, „strukturalistyczny”, „poststrukturalistyczny”, „dekonstrukcyjny”.

²¹ R. Krauss, *Death of Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman*, [w:] P. Eisenman, *Houses...*, s. 166.



— il. 4 P. Eisenman, *House III*, 1969, za: M. Gandelonas, *From Structure to Subject: The Formation of an Architectural Language*, „Oppositions” 1979, nr 17, s. 10

Eisenmana, który rozróżniał w architekturze przejrzystość „dosłowną” (np. szkła) od przejrzystości „fenomenalnej”²². Ta druga była dla niego procesem poznawczym zmieniających się w doświadczaniu obiektu jego widoków, sumą alternatywnych interpretacji, które kreują w umyśle obiekt transcendentálny (hermeneutyczny fantom).

Zgodność teorii Rowe’a z teorią Greenberga budzi jednak zastrzeżenia. Serie tymczasowych obrazów utrwalonych w akcie poznawczym nie są identyczne z świadomością płaszczyzny jako punktu odniesienia dla własności malarstwa w ujęciu Greenberga, ponieważ zamiast doświadczania własności fizycznych doświadczane są architektoniczne figuracje. Mimo tych rozbieżności dla Eisenmana pociągające było postrzeganie architektury nie w odniesieniu do udoskonalenia modelu geometrycznego czy doskonalszego zastosowania danego typu budowli, lecz uogólnionej organizacji – bliskiej pojęciu składni w języku. Interpretacja Rowe’a była otwarta na inspiracje ówczesną lingwistyką i przejawiane przez Eisenmana dążenie do traktowania części budowli jako wewnętrznych znaków zamkniętego języka architektury²³. Dało to początek dziełom Eisenmana, które określał on mianem „kartonowej architektury”. Zrównanie architektury z jej kartonowymi modelami sygnalizowało swobodę w odnoszeniu się do użyteczności, większe możliwości przekształcania struktury i mniej związków z tradycyjnymi znaczeniami. Wybudowane domy przez swą bliskość do papierowych modeli naruszały poczucie rzeczywistości, budziły refleksję przede wszystkim nad stroną formalną i pozwalały na namysł nad architekturą (zarówno rzeczywistą, jak i konceptualną).

Każdy z grupy pierwszych domów zaprojektowanych przez Eisenmana wnosił inny sposób esencjalizacji składników i powiązań architektury, które łącznie miały wyodrębnić całą dziedzinę od innych sztuk i nadać jej autonomię. Główne działania skierowane były na stworzenie dystansu wobec funkcjonalnych zastosowań obiektów i ograniczenie możliwości odnoszenia elementów budowli do ich zwyczajowych znaczeń. *House I* [il. 2] wyróżniał się ograniczeniem strukturalnych składników podpór (na wzór słynnego *Dom-ino* Le Corbusiera), lecz jednocześnie izolował pojedyncze z nich i pozbawiał je funkcji nośnych²⁴. Wewnątrz domu usytuowano trzy niczego nie wspierające kolumny, a na zewnętrznym balkonie filar, który nie wspierał możliwego, lecz nie zastosowanego w tym miejscu przedłużenia dachu. Wyrażenia w rodzaju „niczego nie wspierające kolumny” ujawniają założenie dotyczące funkcji kolumny. Podobnie działa percepcja tak potraktowanych składników budowli: tworzy świadomość ich przeznaczenia. Zamiast praktycznego zastosowania pojawia się wiedza: nie wspierająca kolumna czy filar stają się poznawaniem architektury, refleksją nad jej wyabstrahowaną postacią. *House II* [il. 3] w podobnym celu zwielokrotniał elementy konstrukcyjne ponad wszelką potrzebę, podtrzymywany był bowiem jednocześnie przez ściany i filary. W wyjaśnieniach dotyczących izolowania i uwidaczniania składników architektury pojawiły się u Eisenmana elementy zaczerpnięte z lingwistyki, zwłaszcza zaś określanie form architektonicznych jako znaków²⁵. Tendencja do łączenia formalizmu z terminami lingwistycz-




²² *Ibidem*, s. 171.

²³ Rowe kładł nacisk na traktowanie formy jako tekstu do odczytania (*ibidem*).

²⁴ P. Eisenman, *Misreading*, [w:] *idem*, *Houses...*, s. 174.

²⁵ *Ibidem*.

 ²⁶ R. Krauss, *op. cit.*, s. 175.

²⁷ P. Eisenman, *Misreading*, s. 174.

²⁸ *Ibidem*, s. 172.

nymi nasiliła się w *House III* [il. 4], którego program projektowy zasadał się na procesie przekształcania opartym o takie złączenie dwóch sześcianów, które sugerowało zapisanie (utrwalenie) przebiegu przesunięcia pierwotnego sześcianu o 45°. Samo w sobie przekształcenie byłoby jeszcze czysto architektoniczne, gdyby nie posłużenie się w jego opisach terminem „transformacja” zaczerpniętym – podobnie jak definiowanie form jako znaków – z lingwistyki. Jeżeli pierwsze dwa domy miały na celu identyfikację znaku architektonicznego, to *House III* identyfikował proces powstawania formy²⁶. Wartość procesu zrównana została z wartością zrealizowanego obiektu, a proces głęboko inkorporowano w kształt budowli. Procesowy komponent budowli był wyodrębniany, materializowany i poddawany percepcji. Obiekt powstały w sposób jakby samoczynny naruszał historię swego typu i tworzył własną historię, która mogła być swobodnie odczytywana. Dwa pierwsze domy próbowały zignorować swych użytkowników, *House III* natomiast minimalizował rolę projektanta i dawał początek refleksji nad antropocentryzmem zasad architektury²⁷. Projektant został uznany za zdolnego jedynie do powtórzenia ustanowionego wcześniej ideału; w tej sytuacji wykorzystanie czysto wewnętrznej logiki formy mogło skutkować rozszerzeniem możliwości kształtowania obiektu i wyjściem poza jego dotychczasowe zastosowania i odczytywania.

W *House III* i *House IV* [il. 5] Eisenman posłużył się ponadto manipulacjami skali, które powodowały, że domy te bez zewnętrznych odnośników – nawet na tle swych poprzedników – wyjątkowo przypominały modele, a nie rzeczywiste obiekty. Naruszenia percepcji były zamierzone i identyfikowały z kolei skalę jako składnik zasad architektury, ale także ujawniały jej antropocentryczne podporządkowanie. W obiektach tych Eisenman pozostawał tylko częściowo wierny zasadom Rowe’a, nakierowanym na poznawanie architektury poprzez kreacje jej hermeneutycznych fantomów. Doświadczenie domu konceptualnego przekształcało się w odczytywanie jego zesencjonalizowanych znaków i struktur. Dalszemu zaburzeniu ulegał rozdział między zmysłowym doświadczeniem a intelektualną interpretacją, a zakłócenie tego rodzaju stawało się częścią serii wcześniej opisanych naruszeń w poznawaniu.

W zaprezentowanym kontekście pojawia się pytanie, które zadawano też dekonstrukcji: na ile takie działania na rzecz naruszeń czy zakłóceń są przejawem twórczej aktywności podmiotu, a na ile tylko odczytywaniem upowszechniającego się stanu świadomości. Eisenman wydaje się skłaniać ku tej drugiej możliwości, głosząc: „Niepokój istnieje”, co charakteryzować ma nastrój wytworzony w sytuacji, kiedy podważonych zostało wiele wykształconych dotąd systemów wartości, a przede wszystkim rozum i jego metafizyczne podstawy²⁸. Kiedy niepewność stała się tematem filozofii i wielu nauk humanistycznych, wówczas do konfrontacji z nieugruntowaniem podstawowych wyznaczników egzystencji musiało dojść także na polu architektury. Domy Eisenmana skupiały się na alienacji jednostki, jej osamotnieniu i poczuciu swoistej metafizycznej bezdomności – pozbawienia schronienia w wartościach. Separacja ich

architektonicznych znaków od tradycyjnych znaczeń nie była wyłącznie przejawem dążeń do stworzenia domu w czystej postaci, lecz wyrazem poszukiwań możliwości zamieszkiwania, jakie dyktuje sytuacja życia *in extremis*. W swych retrospektywnych wyjaśnieniach Eisenman krytycznie odnosił się do metafizyki architektury i zamieszkiwania (schronienia, mieszkania, mieszczona), która w nowych okolicznościach działa tłumiąco na kreację nowych możliwości znajdowania formy w architekturze.

Wykroczenie poza formalizm uzupełniony wątkami strukturalistycznymi i początek postrzegania własnych działań w kontekście poststrukturalizmu i filozofii dekonstrukcji mogą być dostrzeżone w *House VI* [il. 1], który włącza się w poststrukturalistyczną krytykę formalizmu i ogólniej: modernizmu, potraktowanych obecnie jako władza instytucji, a zarazem ujmuje działalność architektoniczną w typowym dla dekonstrukcji kontekście refleksji nad metafizyką obecności²⁹. *House VI* nadal wyodrębniał czysto architektoniczne znaki i generował nowe formy, przekształcając je w obrębie własnej logiki, ale owe reprezentacje poszukiwań istoty i autonomii architektury coraz wyraźniej okazywały się zależne od celów pozaarchitektonicznych. Autonomia dziedzin zdominowana była przez estetykę modernistyczną, która na jeszcze głębszym poziomie rządzona była ukrytą władzą racjonalności. Wiara w wartości podstawowe, czy istotowe, mogące dać właściwy początek i cel określonym działaniom, była przejawem wiary w rozum, a dokładniej mówiąc: w umocowane w historii kolejne ideologie. Eisenman, polemizując z klasycznymi założeniami architektury, poddał się władzy ideologii modernistycznej. Jak sam to ujął: „Ironicznie zatem, domy w rzeczywistości wzmacniały wiele z tego, co miały dyslokować”³⁰. Dopiero poststrukturalistyczny opór wobec teatru czystej architektury i jej zinstytucjonalizowanych założeń otworzył możliwość oporu wobec całej zachodniej metafizyki i władzy jeszcze głębiej ukrytych założeń. Gdzieś pod spodem zawsze znajdował się jakiś tekst, który był nieusuwalny, tak jak nieusuwalne jest posługiwanie się językiem. Pewne formy ucieczki z zamkniętego kręgu założeń, wobec których opór kończy się przyjęciem innych założeń, oferowała filozofia dekonstrukcji. Eisenman wkrótce wskazał cały szereg strategii unikania władzy uzależnień. Strategie naruszania pewności zastąpiły poszukiwania pewności, a w sytuacji kiedy niejawnie przyjmowana gra kulturowa mogła być zastąpiona tylko inną grą kulturową, przedmiotem uwagi stała się sama gra.

Jak twierdzi sam Eisenman, po *House VI* zagadnienia wynikłe z inspiracji strukturalizmem zastąpione zostały problemem obecności i nieobecności w architekturze³¹. Eisenman dokonał interpretacji tego ważnego w filozofii Derridy problemu i złączył go z nowymi zadaniami w architekturze. Podobnie jak w samej dekonstrukcji, tak też w myśli Eisenmana wątek poststrukturalistyczny powstrzymywania władzy instytucji stał się częścią oporu wobec władzy tradycji metafizycznych całej kultury Zachodu. Metafizyka obecności w ujęciu Derridy dotyczy spostrzeżenia, że byt (czy wszelka inna podstawa, jak Bóg, człowiek, historia) przedstawiane są w języku jako obecność, jako „to, co jest”, podczas gdy „to, co jest” dykto-



²⁹ *Ibidem*, s. 178, 181.

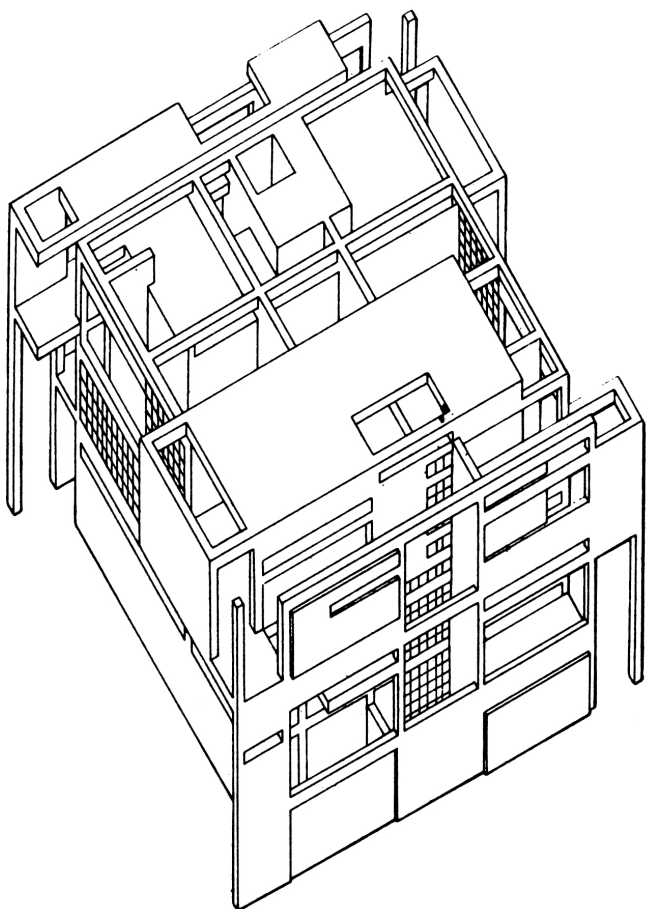
³⁰ *Ibidem*, s. 181.

³¹ *Ibidem*, s. 182, 185.

wane jest przez język (rozum) i jego wyrażenia związane z czasownikiem „być”. Wymiar przedstawienia (uobecnienia) zawarty jest w języku, który ma charakter metafizyczny, ponieważ w swej strukturze przenosi pewne przedsądy (m.in. hipostazujące byt słowo „być”). Między bytem a jego językowymi ujęciami nie ma zatem tożsamości. Obecne jest tylko to, co ustanowił rozum (język). Relacje tożsamości są wewnątrz języka; język (również sztuka czy architektura) nie mają swego zewnątrz. Język (znakowe) nie pozostaje w jakimkolwiek związku z bytem czy sensem (tym, co oznaczane). Byt nie prześwituje przez język.

W rozważaniach Derridy pojawia się także pojęcie nieobecności, które może być różnorodnie rozumiane. Po pierwsze, jeżeli przyjąć, że obecne jest tylko to, co się da pomyśleć, wolno ująć nieobecność jako to, co nie zostało pomyślane lub nie może być pomyślane. Nieobecność to także odniesienie do niejasnego źródła obecności (czy właściwie: braku źródła) i zakorzenienia obecności w nieobecności, tym razem rozumianej jako coś, co poprzedza obecność. Dwa pierwsze rozumienia nieobecności wskazują na pewien niejasny i niestabilny składnik, który związany jest z obecnością, ale towarzyszy także językowym reprezentacjom obecności, gdzie może być ujęty jako nierozstrzygalnik (*indécidabilité*). Nieobecność odnoszona do świata przedstawień to także ich niejasne i niejawnie podstawy, osobliwości i miejsca niezrozumiałe (miejsca oporu, ukryte założenia lub brak założeń). Jeszcze inna możliwość braku obecności dotyczy sytuacji, w której tekst nie odnosi się do obecności, lecz do innego tekstu (uobecnia brak odniesienia do obecności). Nieobecność może być zatem odnoszona bądź do obecności, bądź do reprezentacji obecności. W pierwszym przypadku wskazuje ona na nieobecność poprzedzającą obecność, wyłanianie się obecności z nieobecności, ufundowanie obecności na nieugruntowaniu. Można mówić o swoistej pustce jako źródle obecności i traktować dekonstrukcję jako odmianę filozofowania pustki. W drugim przypadku nieobecność to poszukiwania w języku tego, co niezrozumiałe, skrywane i mroczne.

Wydaje się, że myśl Eisenmana w większym stopniu dotyczyła drugiej grupy zagadnień związanych z nieobecnością, to jest kwestii reprezentacji obecności w kulturze. Przyjmował on, że jednym z centralnych pojęć metafizyki Zachodu jest potrzeba schronienia (mieszkania, mieszczczenia), która uobecnianą jest w formie materialnie rozumianej architektury. W dziejach architektury dostrzegał silny nacisk kładziony na architekturę jako obecność, a ponadto także jej zmierzanie w stronę ustaleń (utrwalania zasad), stabilizacji i instytucjonalizacji. Konceptualna refleksja fizycznej obecności (rzec można: architektura metafizyczna, czy też jeszcze inaczej: jej nieobecność) była zawsze deprecjonowana, traktowana jako podrzędna w stosunku do realizowania zadań fundamentalnej potrzeby schronienia. Stabilność w architekturze zapewniana jest przez ignorowanie jej strony metafizycznej, przez brak refleksji, tłumienie nieobecności. To, co tłumione, zawsze jednak powraca, element niestabilny okazuje się decydujący. Eisenman był skłonny umocnić w architekturze znaczenie tego, co niepewne, i zdefiniować architekturę (jej utrzymywa-



il.5 P. Eisenman, *House IV*, 1971, za: *ibidem*

nie) jako podważanie architektury (jej naruszanie, destabilizowanie), co – przy pełnej konsekwencji logicznej – musi być także „podważaniem podważania” i prowadzić do reafirmacji materialnej architektury³².

Zwycięstwo funkcjonalnych znaczeń architektury jest nieuchronne wobec jej zależności od metafizyki schronienia, ale osiągnięte obecnie przez umocnienie jej procedur, ogólnie określanych przez Eisenmana jako „dyslokacja”. Termin ten współbrzmi z podobnym określeniem dekonstrukcji – jako przemieszczenia metafizyki, działalności od wewnątrz, na terenie „przeciwnika”. Strategie, które można wyodrębnić w przypadku dekonstrukcji, polegają na wydobyciu organizujących myślenie pojęć, zakwestionowaniu ich hierarchii, wydobyciu elementów stłumionych („tekstu drugiego”) i umożliwieniu osadzenia się w myśleniu wpływów czynników dotąd pomijanych. Strategie głoszone przez Eisenmana wykorzystują te i szereg dalszych charakterystycznych dla dekonstrukcji zabiegów.

Eisenman stwierdza, że „nieobecnościowy”, tekstowy składnik architektury był zawsze jej częścią naruszającą *status quo* architektonicznej metafizyki³³. Refleksja zawsze znajdowała się w ruchu i destabilizowała skłonności architektury do uwieczniania swych zasad. Rzecz można, że architektura, traktowana jako niestabilna refleksja schronienia, utrwalała się wbrew samej sobie jako przede wszystkim ostoja stabilności i ma-



³² *Ibidem*, s. 185.

³³ *Ibidem*.

terialności. Eisenman dążył do przywrócenia pojmowania architektury jako dyslokującego tekstu, będącego jednocześnie jego interpretacją, poddaniem go nieustannej, otwartej, niewyczerpywalnej, przekształceniowej lekturze. W tej sytuacji wszelkie jej materializacje są tylko zatrzymaniem myślenia, postępowaniem wprawdzie nieuchronnym, lecz sprzecznym z zasadą dyslokacji. Podobnie jak w krytyce metafizyki Derridy, gdzie błąd pojawia się wraz z samym początkiem filozofii, tak również Eisenman nie jest w stanie wskazać początku wprzęgnięcia architektury w służbę instytucji i utrwalania zasad. Zauważa przy tym, że modernizm był dyslokacją pozorną, ponieważ raczej utrwał, niż zmieniał klasyczne założenia architektury. W modernizmie dokonywało się rewolucyjne doskonalenie zasad zamieszkiwania, lecz nie ich zmiana. Propozycja Eisenmana skupiona jest na próbie dokonania zmiany, a nie na doskonaleniu. Wczesny modernizm zakładał pewne utopijne wartości i jednocześnie przewidywał niemożliwość ich realizacji. Późny modernizm, z którym zmagał się Eisenman, tłumił zaś rozczarowania wczesnym modernizmem i jedynie pogłębiał rozdział między nastrojami jednostki konfrontowanej ze świadomością nieugruntowania, a zarazem konsekwentnie odmawiającej uznania stanu niepewności architektury. Niestabilność świadomości nie znajdowała uznania w nadal stabilnej architekturze. Tłumienie niepewności ułatwiał przede wszystkim rozwój techniki, który wspierał swoistą „mechanocentryczną” estetykę, przedłużenie antropocentrycznego nastawienia architektury, występującego już od czasów renesansu. Wygoda zapewniana przez architekturę była działaniem nie tylko w ramach własnych zasad, ale służyła także utrzymaniu „politycznego” *status quo* – władzy zinstytucjonalizowanego rozumu. W opinii Eisenmana, architektura musi ujawnić swe uwikłania, heterogeniczność swego tekstu, a jednocześnie stać się polemiką ze stabilizacją i instytucjonalizacją. „Nowa tradycja” w pojmowaniu architektury przez Eisenmana odświeża ruchliwy składnik z jej przeszłości – jej przemieszczające (dyslokujące) umieszczanie (lokowanie, schronienie). Zmarginalizowana refleksja nad metafizycznymi zasadami architektury odzyskuje przejściowo swoją władczą pozycję, by niemal natychmiastowo ją utracić. Dyslokujące lokowanie musi być jednocześnie wieczne i chwilowe.

Dyslokujące postępowanie, mimo swej ulotności, obrasta w strategię. Ich częścią jest unikanie wskazania na początek zarówno w przypadku konkretnej akcji projektowej, jak i całej architektury. Brak źródła, punktu wyjścia wskazuje na nieobecność jako źródło. Rozmycie początku to także świadomość jego heterogeniczności, różnorodności i zróżnicowania. Do zakładanych składników strategii należy także unikanie utrwalenia funkcjonalności, zawieszenie celowości. Jeszcze innym trybem działania jest unikanie powiązań skali, miejsc czy historii z ich ustalonymi odniesieniami. Swobodne posługiwanie się skalą stanie się wkrótce rozbudowanym sposobem pracy projektowej. Traktowanie obiektu jako dyslokującego tekstu – palimpsestu, prowadzi także do włączenia do niego fikcji, błędów i rozmycia autorstwa. Istnieje kilka przyczyn kierujących ku takim decyzjom. Kiedy wszelkie wyjaśnienia okazują się niepewne, wów-

czas ich status zbliża się do poziomu literackiej fikcji. Rozproszenie sensu w odniesieniach, czy też prawda oparta na ruchu i przemieszczeniach skłaniają z kolei do innego potraktowania błędu. W końcu: zestawianie odniesień osłabia także status podmiotu akcji projektowej. Wszystkie te rozproszenia nie osłabiają realności architektury, tak jak, zdaniem Waltera Benjamina, Paryż w opisie Baudelaire'a jest bardziej rzeczywisty niż ten, który tylko jest.

Pozostaje problemem, czy również odniesienia do topologii mogą być umieszczone w kontekstach dekonstrukcyjnych. Zastosowane w *House VI* [il. 6] i *House X* [il. 7] formy inspirowane figurami topologicznymi zakłócały czy wręcz uniemożliwiały konstruowanie tego, co za Rowe'em określono jako hermeneutyczny fantom. Domy przestawały być zrozumiałe, ich widoki nie sumowały się w ideowy model. Nie były to już transcendentalne obiekty unoszące się bez grawitacji w umyśle transcendentalnego ego. Słynne schody w *House VI*, jedne zielone, przebiegające normalnie, i drugie czerwone, umieszczone jako sklepienie, nie były konceptualne, tylko – jak zauważyła Rosalind Krauss – wyzywająco fizyczne; nie działały wewnętrznie, intelektualnie, lecz zewnętrznie, cieleśnie³⁴. Zmianę wyjaśnia porównanie do rzeźb Roberta Morrisa, który podobnie jak Eisenman wykorzystywał figury w kształcie litery „L”. „El-podobne” belki Morrisa ustawiane były w różnych pozycjach, jednak nie po to, by doprowadzić do spostrzeżenia ich tożsamości (co wynikało z działań logicznych uprzedzających widzenie), lecz aby doświadczona została różnica między identycznymi elementami (co narzucane było przez samo widzenie). W tym drugim przypadku udział intelektu był tylko pozornie mniejszy, wymagał bowiem przestawienia się z konceptowania jedności w oparciu o dominującą w kulturze tradycję racjonalną (prowadzącą do całościowania sensów), na widzenie różnicy, które jest również intelektualnie wymagające, ale w tradycji zostało stłumione. W tej odnowionej możliwości jednostki znaczeń nie sumują się w całości, lecz swobodnie przemieszczają się w pozbawionym granic polu różnic. Znaczenia uzewnętrzniają się i tracą swą zależność od podmiotu. Narasta w ten sposób ich – jak to ujął Eisenman – opór wobec antropocentryzmu; obiekty nie są już zorientowane na widza dominującej tradycji – nie są zrozumiałe.

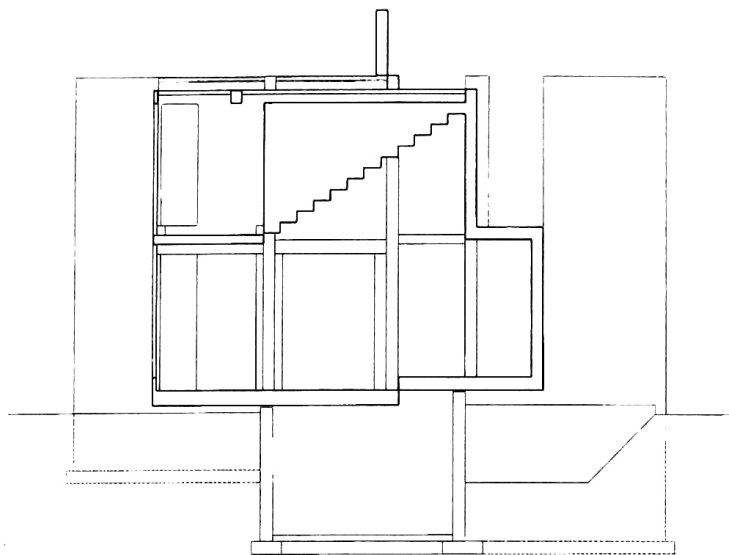
Wartością dodatkową omawianych prac było ukazanie innego jeszcze elementu tradycji racjonalnej, polegającego na zestawianiu pojęć w opozycyjne pary. Zwłaszcza *House X* angażował widza w refleksję nad tym, co zwyczajowo przejrzyste (widoki poziome, umożliwiane przez otwory drzwiowe i okienne) i nieprzejrzyste (widoki w pionie, utrudniane przez nieprzejrzystość stropów). W *House X* zastosowano przejrzyste podłogi (stropy) i nieprzejrzyste (pozbawione okien) ściany. Przez zmienioną perspektywę – jak napisała Rosalind Krauss – użytkownik zostaje zmuszony do doświadczenia przestrzeni jako zestawu opozycyjnych wartości, które przynależą do całego systemu nieredukowalnych różnic³⁵. *House X* inkorporuje pojmowanie różnic jako pozbawionych możliwości pojednania, należących do języka wykorzystywanego przez człowieka,



³⁴ R. Krauss, op. cit., s. 179.

³⁵ *Ibidem*, s. 176, 179.

il.6 P. Eisenman, *House VI*, 1973, za: Eisenman Architects. *Selected and Current Works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 42



³⁶ P. Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End*, „Perspecta: The Yale Architectural Journal” 1984, nr 21, s. 154–172.

ale nie należącego do człowieka. System „języka” wydaje się wyprzedzać człowieka, istnieć przed jego zaistnieniem. Jest to też język, który nie mówi. W tradycyjnym systemie jednostki znaczenia były skupiane ze względu na interes człowieka, w systemie *House X* zaś jednostki rozpraszają swoje znaczenia w nieskończoność i tracą znaczenie. Stają się znakami bez znaczenia.

„Moving Arrows, Eros and Other Errors”

Okres bezpośrednich kontaktów Eisenmana i Derridy, rozpoczęty w 1985 r., poprzedziło szereg wystąpień architekta, w których zdecydowanie zwiększyła się liczba konceptów zaczerpniętych z dekonstrukcji. W tekstach z lat 1983–1985 wyodrębnić można trzy grupy opinii: ocenę dotychczasowych metafizycznych podstaw architektury, ogólny program wyjścia poza zdiagnozowany kryzys wartości oraz grupę strategii projektowych rozwijających proponowane nowe podejścia. Najobszerniej do sytuacji zastanej odniósł się Eisenman w artykule *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End*, w którym stwierdził, że od XV w. aż do czasów współczesnych architektura pozostawała pod wpływem trzech „fikcji”: przedstawiania, rozumu i historii³⁶. Przedstawianie związane było z problemem znaczenia, rozum z dążeniami do osiągnięcia prawdy, a historia z przejawianiem się ponadczasowości. Owe trzy fikcje tworzyły nieświadomie przejętą podstawę wszelkich działań w architekturze – swoistą *episteme* w rozumieniu Michela Foucaulta. Długotrwałość systemu, ale także skład tworzących go cech pozwala na określenie go jako „klasyczności”, niezależnie od stylów, jakie były w tym okresie przyjmowane.

Fikcja reprezentacji (czy też przedstawiania bądź referencji) w renesansie opierała się na uzyskiwaniu znaczenia architektury przez odwoływanie się do wzorców antycznych. U schyłku XVIII w. z kolei przedsta-

wianie wzorców dawnej architektury odsyłało do zaczerpniętych z analiz historycznych wniosków o związkach określonych form z ich przeznaczeniem. Modernistyczna architektura postąpiła krok dalej i porzuciła historyczne formy na rzecz reprezentowania podstawowych zastosowań architektury. Modernistyczne reprezentacje skrywały aż kilka złudzeń: pozbawione dekoracji formy nie oderwały się całkowicie od historycznego pochodzenia (głównie z ducha klasycyzmu), ponadto wyrażanie przez formę funkcji było możliwe tylko na drodze umowy co do takiego właśnie jej odczytywania, a w końcu: nawet uznanie, że forma wyraża funkcję, nie usuwa okoliczności, że znaczenie architektury zależne jest od przedstawiania rzeczywistości. „Architektura modernistyczna nie wyrażała więc właściwej sobie nowej wartości. Próbując zredukować architektoniczną formę do swej istoty, do czystej rzeczywistości, moderniści zakładali, że przekształcają pole referencyjnej figuracji w niereferencyjną »obiektywność«. W rzeczywistości jednak ich »obiektywne formy« nigdy nie wyszły poza klasyczną tradycję. Były po prostu oczyszczonymi, uproszczonymi formami klasycznymi bądź formami odnoszącymi się do nowego zestawu danych (funkcji, technologii)”³⁷. Były więc nadal „obiektywnymi referencyjnymi”. Z kolei postmodernizm, postulując – jak było to w przypadku Roberta Venturiego – powrót do historii, proponował odwołania do rzeczywistości, których systemy wartości utraciły już znaczenie. Jeżeli zatem przywoływana jest rzeczywistość bez znaczenia, to również jej przedstawienie musi być uznane za nic nie znaczącą fikcję. Refleksja nad zależnością tego, co uważane jest za rzeczywistość, od jej językowych wyobrażeń dodatkowo naruszyła bezpośredniość rzeczywistości. „Jeżeli nie ma już rozróżnienia między przedstawieniem a rzeczywistością, jeżeli rzeczywistość jest tylko symulacją, wówczas przedstawienie traci swoje aprioryczne źródło znaczenia i samo staje się symulacją”³⁸.

Drugą z długo utrzymujących się „fikcji” było przekonanie o rozumności architektury. Jej wstępną przesłanką było wskazywanie na źródła architektury – boskie, a później naturalne, w tym zwłaszcza na geometrię opartą na obserwacjach Ziemi, kosmosu bądź proporcji ciała ludzkiego. W idei źródła i podstawy tkwiła także myśl o przeznaczeniu i celu. Przekonanie o uniwersalności i przewidywalności praw kosmosu i natury znalazło swe przedłużenie w formowaniu zasad architektury – jej prawidłach, kierunkach i kompozycjach. Wizje początków miały wpływ na domniemane cele architektury. Boskie, kosmologiczne czy naturalne początki ustąpiły z czasem przekonaniom o konieczności racjonalnego rozwiązywania problemów wynikających z funkcji obiektów bądź konstrukcji. „W późnym XIX i wczesnym XX w. funkcje i technika stały się źródłami, które zastąpiły katalog typów formalnych. [...] Jeżeli architektura wyglądała racjonalnie – tj. prezentowała racjonalność – uważano, że przedstawia prawdę”³⁹. W drugiej połowie XX w. kulturowe i filozoficzne skłonności do analizy racjonalności doprowadziły do wniosku, że rozumność opara się na nieuzasadnionych stwierdzeniach, przyjęta została jako nowy rodzaj wierzeń, pełni głównie funkcje perswazyjne, jej źródła zaś tkwią w potrzebie formowania i utrzymywania społeczeństw.



³⁷ *Ibidem*, s. 157–158.

³⁸ *Ibidem*, s. 159.

³⁹ *Ibidem*, s. 160.



⁴⁰ *Ibidem*, s. 161.

⁴¹ *Ibidem*, s. 163.

Bezpodstawność rozumu, uznanie jego procesów za niekończące się serie wyobrażeń i figur językowych skłaniają także do zwrócenia uwagi, że architektura nigdy nie mogła przedstawiać rozumu, lecz jedynie usiłowania realizacji takiego zamiaru. „Nie ma architektonicznego obrazu rozumu”, przedstawiano raczej obraz pewnej imaginacji, było to przedstawienie przedstawienia⁴⁰.

Trzecią „fikcją” architektury Zachodu był taki rodzaj analiz przeszłości czy terażniejszości, który kończył się zawsze wskazaniem na zamknięte zbiory preferencji estetycznych. Początkowo badania historii prowadziły do odkrycia wartości ponadczasowych o boskich lub naturalnych korzeniach. W XIX w. doszło do zwielokrotnienia wzorców czerpanych z analiz przeszłości, ale nadal traktowanych jako doskonałe. W modernizmie uwaga skupiła się zaś na czasie terażniejszym i przyjęto założenie o koniecznej zgodności stylu z analizą zjawisk bieżących. Modernistyczny zbiór wartości miał różnić się od poprzednich – aspirujących do absolutu czy wieczystości – swą przypadkowością, lecz wbrew deklarowanemu celom zbudowano go jako proste, logiczne zaprzeczenie wartości wcześniejszych: asymetria zastąpiła symetrię, dynamizm pojawił zamiast statyczności, a brak hierarchii wyparł hierarchię⁴¹. Niemal wcale nie był „nowoczesny”, a ponadto uwiązał w wybranym momencie terażniejszości; czas własny zamarł w nim na wieczność i doszło do wytworzenia kolejnej ponadczasowości.

Przekonanie o przypadkowości czasu własnego, typowe dla okresu modernizmu, obecnie może być uznane za kolejną historyczną iluzję, nie jest bowiem możliwe z pozycji historii zdefiniowanie jej decydujących przejawów. Historia nie stanowi niezależnej podstawy do poznania obiektywnych wartości własnego czasu. Ponadczasowość może być niezależna od historii: przypadkowa i nieuniwersalna. To, co uznawane było za ponadczasowe, zawsze było nieuchronnie czasowe, ale jednocześnie przypadkowe. Możliwe jest zatem oddzielenie ponadczasowości od historii i uniwersalności.

Scharakteryzowane dotąd konstatacje Eisenmana dają początek koncepcji architektury nieklasycznej – nie-klasyczności. Podczas gdy klasyczna *episteme* skłaniała do wysiłków przedstawienia w architekturze innych obiektów (architektonicznych, naturalnych czy technicznych), dążyła do uprawomocnienia swych wysiłków poprzez racjonalizację i poszukiwania prawdy oraz odnajdywała w historii uzasadnienia dla stosowanych form – nie-klasyczność, chociaż nie miała być prostym zaprzeczeniem klasyczności, skłaniać powinna do zaniechania uległości wobec dotychczasowych wartości, aby odkryć nowe wartości. Propozycje Eisenmana nie negują dotąd przyjętych sposobów postępowania, lecz wskazują na dodatkowe możliwości w ich obrębie. W aspekcie naśladownictwa: symulowanie zewnętrznych obiektów ma być osłabione przez zwiększenie różnicy między rzeczywistością a iluzją, ma stać się wzmocnionym skupieniem się na samej iluzji i utracie jednoznaczności jej znaczeń. W obszarze dążeń do prawdy, gdzie błąd pojawiał się nieuchronnie, Eisenman proponuje podążenie za rozmyślnym błędem. W kwestii czasu

wskazuje, że rzekomo jedyny możliwy i w pełni logiczny związek architektury z czasem (dawnym lub teraźniejszym) może zostać zamieniony na swobodniejsze odniesienie się do czasu zewnętrznego i skupienie się na wewnętrznym czasie dzieła. Tak pomyślana architektura w zwiększonym stopniu separowana jest od zewnętrzności i skłania do potraktowania jej jako osobnej rzeczywistości, podatnej na lekturę własnych, wewnętrznych uwarunkowań.

Elementem wstępnych zabiegów zmierzających do wytworzenia „nie-klasycznej” architektury powinno stać się przede wszystkim rozluźnienie tych postaci związków z czasem, które w dotychczasowych tradycjach prowadziły do wskazania na początek i źródło architektury, a zarazem determinowały jej cel i przeznaczenie. Architektura uzależniona od takich związków nie istnieje jako dziedzina samodzielna, lecz wywodzona jest z wyjściowych założeń i kierowana do zamkniętej grupy celów. Podważenie tradycyjnych źródeł (boskich, naturalnych, antropocentrycznych) pozwala na posłużenie się alternatywnymi fikcjami jej pochodzenia: dowolnymi i wręcz przypadkowymi. Sztucznie zdefiniowane początki są swobodnie zakorzenione w czasie i wolne od walorów konieczności i powszechności. Nie uwarunkowany charakter tak ustanowionego początku umożliwia modyfikację zastanej sytuacji (np. określonego obszaru zabudowy czy mającego być zaprojektowanym obiektu) w sposób wolny od podążania w określonym kierunku, ale jednocześnie kierujący się własną, wewnętrzną logiką dokonywanych przekształceń.

Ograniczenie siły oddziaływania motywacji pochodzących spoza przedmiotu działań decydująco wpływa na niemożliwość „domknięcia” projektowanego obiektu, wprowadzenia go w stan końcowy nacechowany wartościami wyjściowymi. Przez brak początku obiekt zyskuje drugą ważną właściwość „nie-klasycznej” architektury, jaką jest brak celu. Nie czerpie ukierunkowania z idealizowanej przeszłości, nie wierzy w trafne wyrażenie teraźniejszości, nie dąży do utopijnej przyszłości. Jeżeli jednak przyjęty zostanie warunek fikcyjności wybranego czasu (początku, źródła), to bez wyjątku każdy czas może zostać do projektu implantowany. Nie uwarunkowane wybranie źródeł (np. ewidentnie fikcyjnej przeszłości) może być początkiem procesów wewnętrznych przeobrażeń. „Wynalezione” źródła powodują, że czerpiące z nich procesy mają otwarty, nie ukierunkowany na cel charakter i w niespotykanym dotąd wymiarze umożliwiają samej architekturze być własną przyczyną – rozszerzają jej możliwości oraz uwalniają pokłady inwencji. To, co obecnie jest w niej zapisywane, to tworzące osobną opowieść ślady wewnętrznych akcji. Zamiast architektury będącej serią obrazowych odnośników do innych obiektów, wartości czy rzeczywistości, przejawiać się może architektura będąca tekstem i zapisem zdarzeń, wynikających z przyjęcia fikcyjnych założeń. Nie można jej czytać na zasadzie prostej zależności formy (znaku) od znaczenia, ślady bowiem raczej wskazują na samą akcję pisania i czytania, niż tworzą odzwierciedlenia innych obiektów czy rzeczywistości. W „tekstowej” architekturze decydujące jest przede wszystkim czytanie tego, co wydarza się w teraźniejszości, bez determinujących ją



⁴² *Ibidem*, s. 172.

⁴³ P. Eisenman, *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence*, „Architectural Association”, London 1986; korzystam z edycji w „AA Files” 1986, nr 12, s. 77–83.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 81.

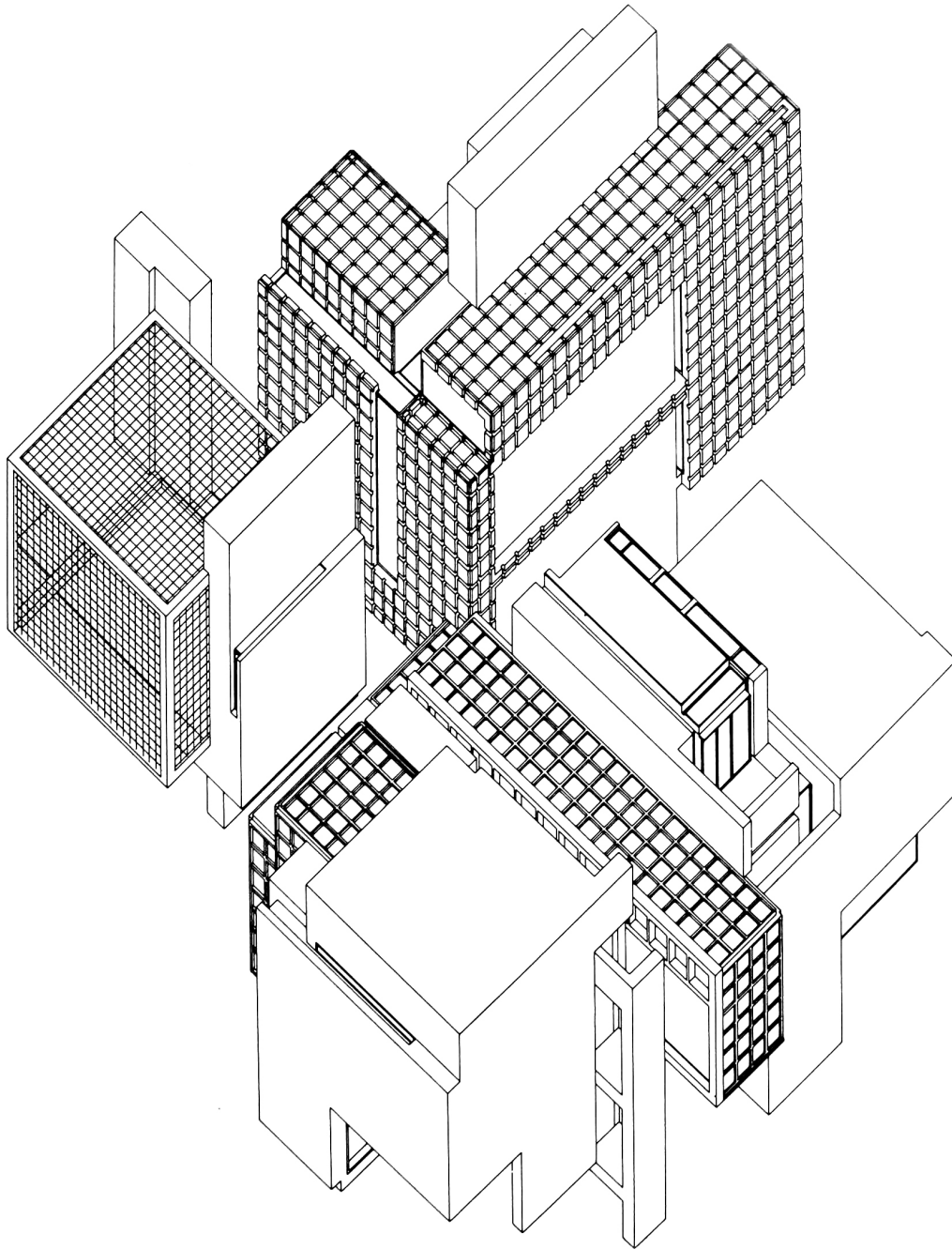
wybranych wzorów z przeszłości czy przewidywanych celów przyszłości. Tak postrzegana terażniejszość nie ma przyszłości, przeszłość zaś, którą ewentualnie może przywoływać jest sztuczna i bez znaczenia. Gdy Eisenman stwierdza, że taka terażniejszość „pamięta nie istniejącą już przyszłość”, odnosi to do sztucznie wykreowanej przyszłości, która przez swą świadomą fikcyjność nie istnieje już w momencie jej powołania⁴².

Tekst *End of Classical* miał programowy charakter i tylko w niewielkim stopniu wskazywał na strategię dyslokacji architektury czy tworzenia architektury „nie-klasycznej”. Bardziej konkretne zabiegi opisane zostały w artykule *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence*, gdzie Eisenman zwrócił uwagę na rolę ludzkiej skali jako podstawowego źródła miar i proporcji właściwych wszelkim działaniom w architekturze⁴³. W polemice z tą tradycją zaproponował strategię określoną jako „skalowanie”, która nie zakładała żadnego pojedynczego, uprzywilejowanego odniesienia dla wymiarowania obiektów w architekturze. Skalowanie powiązane zostało z trzema dodatkowymi trybami postępowania:

- nieciągłością, która problematyzowała stan obecności (przede wszystkim w aspekcie miejsca);
- rekursywnością, która miała być zaprzeczeniem działań nakierowanych na funkcjonalność;
- samopodobieństwem, które podważało zasady komponowania oparte na ideałach geometrii.

Nieciągłość skierowana była przeciwko nadmiernemu przywiązaniu architektury do brył i miejsc, odczytywanych jako fizyczne formy, przejawy bezpośredniego istnienia rzeczy. W odniesieniu do miejsc Eisenman spostrzegał, że traktowane są one zbyt „statycznie”, podczas gdy można przyjąć, że składają się na nie obiekty nie tylko rzeczywiście istniejące, ale też takie, które są śladami wcześniejszych obecności (miejscami pamięci) lub obecności możliwych (przyszłych bądź wyobrazonych). Miejsce może zatem zawierać pamięć, która stanowi jego nietypowe źródło, i to samo miejsce może w terażniejszości wskazywać naniesione ślady możliwych modyfikacji (będących jego nietypowym celem). Ślady pamięci i ślady wewnętrznych przemian (określone jako immanencja) są właściwie nieobecnościami, które – wprowadzone do zastygłych obecności – naruszają jej status.

Rekursywność stanowi polemikę z tezą, że właściwe rozwiązanie aspektów użytkowych obiektu jest główną przesłanką dobrej architektury. Programowanie architektury Eisenman rozszerza o wprowadzanie struktur czerpanych m.in. z literatury, a w omawianym przypadku są to węzłowe elementy trzech wersji opowieści o Romeo i Julii oraz rzeczywiste miejsca w Weronie, którym legendy miejskie przypisały związek ze zdarzeniami z opowieści. Zamiast programu funkcjonalnego pojawia się program miłosnej opowieści („program Erosa”), a zasady porządku celowego zastępowane są otwartością charakterystyczną dla tekstu⁴⁴. Projekt architektoniczny zestawia ze sobą obiekty rzeczywiście istnie-



— il. 7 P. Eisenman, *House X*, 1975, za: P. Eisenman, *House X*, New York 1982, s. 6



⁴⁵ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁶ P. Eisenman, *Architecture and Problem of the Rhetorical Figure*, „Architecture and Urbanism” [A+U] 1987, nr 202, s. 17–22; korzystam z tłumaczenia niemieckiego zamieszczonego w tomie *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur* (przeł. M. Kögl, U. Schwarz, Wien 1995, s. 99–108). Zastosowane przez Eisenmana rozumienie pojęcia retoryczności odwołuje się do koncepcji Jacques’a Lacana – zob. J. S. Hendrix, *The Rhetorical Figure and the Sliding of the Signifier*, [w:] *idem*, *Architecture and Psychoanalysis. Peter Eisenman and Jacques Lacan*, New York 2008, s. 53–74.

jące (choć o sfigowanych konotacjach), przejęte z literatury (dom Julii, kościół, grób Julii) oraz relacje treściowe takich nałożeń (zależności pojawiające się po zestawieniu – „immanencje”).

Samopodobieństwo opisać można jako próbę dokonania takich zmian w reprezentacji, by znak architektoniczny (forma) odnosił się do wnętrza tekstowej architektury, do struktury projektu opierającego się na wielowarstwowych nałożeniach. Samopodobieństwo ma skłaniać do odczytywania zwielokrotnionych związków między formami, do refleksji nad grą analogii. Ponieważ tekst powstały z nakładania map, planów, obrysów i innych rysunków już z założenia nie jest ukierunkowany na jedną interpretację, dostarcza jedynie możliwości „otwartego odczytywania”, bez doprowadzania do zamknięcia czy konkluzji⁴⁵. Błądzenie jest zamierzone, kiedy nic nie ukierunkowuje odczytywania podobieństw między kształtami odcisniętymi w projekcie.

Dopełnienie opisu strategii skalowania zawarte zostało w tekście *Architecture and Problem of the Rhetorical Figure*⁴⁶. Eisenman powrócił w nim do refleksji nad dyslokowaniem architektury w aspekcie jej zastarzanych sposobów odnoszenia się do miejsca. Zaproponował, by składniki architektury traktować jako specyficznie rozumiane figury retoryczne. Znaki architektury zwykle przywoływały wartości spoza architektury, kiedy jednak pozbawione zostaną dotychczasowych znaczeń i postrzegane będą jedynie w relacjach z innymi znakami, zwiększy się ich walor swobodnego przemawiania z wnętrza ustanowionego układu znaków. Gdy na plan miejsca nałożone zostaną struktury przypadkowego pochodzenia, wówczas relacje między rzeczywistym a sztucznym odsłonięciem mogą nieoczekiwane treści. Wynikiem będzie tekst ignorujący dotychczasowe interpretacje miejsca, a uwzględniający niezamierzone sugestie płynące z procesów wydarzających się wewnątrz nowych struktur. Architektura pozostaje, chociaż wymyślona na nowo.

Podobieństwa i różnice

W zwyczajowych formach myślenia, uzasadnionych w swych podstawach kategoriami zachodniej metafizyki, byt uznawany był za pierwotną obecność, która przedstawiana jest w języku. Problem, jaki dostrzeżony został w filozofii dekonstrukcji dotyczył braku tożsamości między bytem a językiem, a ponadto zależności tego, co uważane jest za byt od jego językowych ujęć. Ta wyjściowa konstatacja przyczyniła się do niespotykanego dotąd uczynienia języka głównym problemem filozofii. Filozofia stała się problemem sama dla siebie. Rozbiór języka (rozumu, filozofii) wymaga jednak zewnętrznego punktu odniesienia, stanięcia poza językiem i filozofią, co jest czynnością niemożliwą. Badaniem filozofii przez filozofię stało się więc wykrywanie zasad myślenia skrytych pod zasłoną oczywistości, wystawianie pojęć na próbę przez stawianie ich w sytuacjach granicznych i wskazywanie na to, co niejednoznaczne bądź niepewne. Namysł nad obecnością prowadził w tych badaniach do wykrywania coraz to nowych postaci nieobecności.

Kierunki refleksji teoretycznej Eisenmana wydają się nieodległe od opisanych tendencji. Zagadnienia realności architektury były dla niego problemem już od bardzo wczesnego okresu jego działalności. Podobnie jak działo się to w czystej filozofii, rozwinęły się one w pytania o pojęciowe (językowe) podstawy architektury i jej ukryte zasady, a w dalszej kolejności – w próby takiego ich naruszenia, które nie tyle obróciłyby się przeciw niej, ile okazały się jej reafirmacją. Objawiane przez Eisenmana w najwcześniejszym okresie skłonności nie były związane z filozofią dekonstrukcji, ale wprowadzane przez niego do dziedziny architektury terminy czerpane z lingwistyki (jak „transformacja”) czy topologii przypominają sposoby postępowania Derridy, nieustannie „wszczepiającego” w swoje wywody słowa i pojęcia przeróżnego pochodzenia, których przeznaczeniem było ujawnienie przejściowego, niepewnego charakteru całego słownictwa filozoficznego. Evans może słusznie powątpiewać w skuteczność trwałego naruszenia zasad architektury przez takie postępowanie Eisenmana, ale sam przyznaje, że – chociaż nietrwale – jednak zostawały one naruszone. Wydaje się, iż taki właśnie – tymczasowy – zakres niestabilności był w tym przypadku najdalej posuniętym celem. Uwolnienie architektury od władzy jej własnych założeń mogło mieć sens tylko wtedy, gdy zostaną one uświadomione i poruszone, lecz ostatecznie też: zachowane. Podobnie jak Derrida, również Eisenman nie budował nigdy prostych zaprzeczeń dla istniejących uzależnień architektury, takie bowiem najczęściej okazywały się ukrytymi powrotami do pierwotnych stanów, bez jakiegokolwiek zmiany jeszcze głębiej ukrytych zasad.

W *Misreading* Eisenman dostrzegł ograniczenia, jakie nakładała na architekturę estetyka modernistyczna, i skierował się w stronę krytyki jej zasad na poziomie metafizyki architektury. Dyslokacja, jak określił nieustanne przemieszczanie celów i form w architekturze, uznana została za stłumiony, ale decydujący czynnik każdej architektonicznej lokacji⁴⁷. Szczególne winy przypisane zostały architekturze modernistycznej, która wycofała się z „dyslokacji i umieściła w służbie instytucji, a zatem w służbie utrwalania aktualnej metafizyki architektury”⁴⁸. W jego opinii, akt architektury musiał ponownie zostać zdefiniowany jako dyslokacja. Dotychczasowe zasady architektury (w rodzaju mieszczczenia czy zamieszkiwania) nie zostały zakwestionowane, lecz uświadomione jako nieustannie zmienne. Spełniono przy tym kilka warunków dekonstrukcji: cele architektury zdefiniowano na ich metafizycznym poziomie i redefiniowano z uwzględnieniem stłumionego przez instytucjonalizację czynnika zmiany. Dyslokacja (zmiana) czerpała z najruchliwszego składnika praw architektury – z jej refleksji. „W swym metafizycznym stanie architektura jest konceptualną refleksją fizycznej obecności, »nieobecnością« w materialnym sensie”⁴⁹. Wbrew zgłaszanej przez Eisenmana wobec samego siebie krytyce nadużywania niektórych pojęć zaprezentowane zastosowanie kategorii nieobecności mieści się w możliwościach filozofii dekonstrukcji. Przypadkowość znaczeń słów, a nierzadko nawet ich jednorazowość jest wręcz ideałem tej filozofii.



⁴⁷ P. Eisenman, *Misreading*, s. 174.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 182.

Kiedy tematem filozofii staje się tworzenie świata (czy tego, co uznane jest za świat) mocą słów (a właściwie: ich wartości estetycznych), a jednocześnie narzędziami badawczymi tej okoliczności są dalsze słowa, które balansują między źródłową metaforą (o dużej sile poznawczej) a jej uściśleniem – słabszym poznawczo, ale zarazem także poddanym estetyzującym zabiegom retoryki (polegającym na powściągnięciu obrazowości) – wówczas wszelka refleksja może być posądzona o bycie fikcją literacką (wręcz beletryzacją). W duchu poglądu, że filozofia to obszar mistyfikowania i kreowania pozorów, Eisenman dokonał analizy kilku dotychczasowych „fikcji” architektonicznych: po pierwsze, złudzenia, że architektura osiąga znaczenie przez przedstawianie zewnętrznych obiektów; po drugie, że realizuje prawdy dyktowane przez rozum; i po trzecie, że przez zakorzenienie w historii jest w stanie ustalić poprawnie swą estetykę. W sposób zbliżony do analiz Derridy zwrócił się przeciw uznaniu języka architektury za obszar reprezentacji, ujawnił problematyczność wskazywanych dotąd przez rozum źródeł architektury i przypadkowość motywacji w doborze cech estetycznych. Antyhumanizm właściwy dekonstrukcji, a odnoszący się do władzy zastarzałych struktur języka i pojmowania, w myśli Eisenmana znalazł analogię w próbach ograniczania antropocentryzmu i umożliwianiu architekturze rozwijania się według własnych, „nieludzkich” zasad.

Wszelkie demystyfikujące zabiegi Eisenmana skończyć się mogły tylko stworzeniem nowych mistyfikacji, różniących się od poprzednich jedynie zdeklarowaną sztucznością, błędnością i przypadkowością. Dokonane przez Derridę osłabienie rozróżnienia między filozofią a literaturą posiada u Eisenmana swój odpowiednik w procedurze wszczepiania do projektu architektonicznego wątków pochodzących z analiz dzieł literackich. Wywody zakładające, że dzieło architektury może dowolnie wskazywać na swoje źródło (początek), nie przejawiać celowości nastawionej na zaspokajanie prostych potrzeb człowieka i rozwijać się według własnych reguł i wewnętrznej logiki, stanowią właściwie równie dobrą definicję architektury, jak literatury. Pasja demystyfikowania pozorów zrównuje się z pasją stwarzania pozorów.

Tym, co różni obu autorów, jest specyficzna dla pisarstwa Derridy umiejętność prowadzenia nigdy nie domykających się analiz, kluczenia wykluczającego jednoznaczność, odraczania wszelkiej konkluzywności i trwania w uporze przy braku pewności. Eisenman próbował odwoływać się do labiryntowej i palimpsestowej struktury języka, tworząc w projekcie *Romeo i Julia* zestaw nawarstwień, który mógł rozpraszać sensy i uniemożliwiać jednoznaczne odczytywanie, ale w dziedzinie architektury nie mógł uzyskać podobnego efektu powikłania wątków. Ponadto namysł nad sferą założeń i odkrywanie ich bezzasadności nie prowadził Eisenmana do zastanawiania się nad tragicznością jako podstawą egzystencji, mrocznością sił życia czy otchłannością pustki po dotychczasowych złudzeniach. Dalsze dekonstrukcyjne wątki znalazły u Eisenmana swoje interpretacje w kolejnym okresie jego działalności, który rozpoczął się wraz z podjęciem bezpośredniej współpracy z Derridą podczas projektowania paryskiego parku de la Villette.

dr Cezary Wąs

Kustosż Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.

Summary

CEZARY WĄS/ Misreading... and Other Errors. Peter Eisenman and deconstruction. Part I

The issue of relations between Peter Eisenman's work and philosophy of deconstruction may be referred to his activity more than ten years preceding his direct collaboration with Jacques Derrida (in 1985) and organisation of the exhibition 'Deconstructivist Architecture' at Museum of Modern Art in New York (in 1988). As soon as at the stage of designing the first houses (House I-III, 1967-1970), which almost entirely inscribed in formalistic aesthetics of Modernism, the architect analysed the problem of architecture dependence on its assumptions. All his later designs may be treated as consequence of this initial interest in relations between practice and theory, at the same time as an introduction to manipulations later on led at the level of metaphysics of architecture. Beginning with the issue of presence, considered in comments to House VI (1972), the number of ideas having their analogies in philosophy of deconstruction increased. The text entitled *The End of the Classical: The End of the Beginning, The End of the End* (1984), in which Eisenman criticised questions of representation in architecture, its delusive strive for truth and comparably unattainable attempts at ultimate definition of elementary rules, was a breaking point. This attitude was extended by numerous strategies disturbing architecture rules defined at metaphysical level in an essay *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence* (1986). The issue of Eisenman's passage from formalism to deconstruction has already been much discussed in the literature (Rosalind Krauss and Thomas Patin among others), still it should be mentioned that the threads similar to Derrida's concept included in Eisenman's writing reveal untranslatability of architecture and philosophy.