

# ***Choral Works* czy *Separate tricks*. Peter Eisenman a dekonstrukcja**

Cz. II

Cezary Wąs

„De nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas”  
 („Przeczyć temu, co jest, i tłumaczyć to, czego nie ma”)  
 Edgar Allan Poe<sup>1</sup>

## Wstęp

II.1 *Guardiola House*, Kadyks, Hiszpania; za: Peter Eisenman. *Feints*, red. S. Cassarà, Milano 2006, s. 127

<sup>1</sup> E. A. Poe, *Zabójstwo przy Rue Morgue*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *idem*, *Opowieści niesamowite*, Kraków 1976, s. 204.

<sup>2</sup> *Chora L Works - Jacques Derrida and Peter Eisenman*, red. J. Kipnis, T. Leeser, New York 1997.

<sup>3</sup> R. Coyne, *Derrida for Architects*, London 2011, s. 58.

<sup>4</sup> Por. m.in. J.-L. Cohen, *The Architect in the Philosophers Garden: Eisenman at La Villette*, [w:] *Cities of Artificial Excavation. The Work of Peter Eisenman 1978-1988*, red. J.-F. Bédard, Montreal 1994, s. 219-226.

<sup>5</sup> Zjadliwy tekst D. Ghirardo (*Eisenman's Bogus Avant-Garde*, „Progressive Architecture” 1994, nr 75, s. 70-73) nie był całkowitym wyjątkiem, ale pozostałe wypowiedzi krytyczne nie mają aż tak skrajnego charakteru. Kilka lat wcześniej dokonane przez tę autorkę omówienie pierwszej większej realizacji Eisenmana, jakim było Wexner Center for the Visual Arts, zostało przez redakcję poprzedzone następującymi słowami: „Pseudo-philosopher and purveyor of angst-inspired architecture, Peter Eisenman has so successfully bamboozled his public that his recently completed Wexner Center opened to paeans of almost unadulterated praise.”; zob. *eadem*, *The Grid and the Grain. Extension to University, Columbus, Ohio*, „The Architectural Review” 1990, nr 1120, s. 79.

<sup>6</sup> Pierwszym z nich był J. Kipnis, który uczestniczył w spotkaniach i stał się później redaktorem tomu *Chora L Works*; zob. *idem*, *Twisting the Separatrix*, „Assemblage” 1991, nr 14, s. 30-61. Artykuł został następnie przedrukowany w *Chora L Works*, s. 137-160.

17 IX 1985 doszło do pierwszej z serii siedmiu dysput między Jacques'em Derridą a Peterem Eisenmanem, których pretekstem były prace projektowe dotyczące Parc de la Villette w Paryżu [il. 2]. Problem wstępny dotyczy okoliczności, iż park ten jednocześnie powstawał bez udziału zaangażowanych w dialogi osób. Nie trzeba mieć specjalnych skłonności do dopatrywania się wszędzie, gdzie popadnie, nierozwiązywalnych sprzeczności, by zwrócić uwagę, że wyjściowa sytuacja była zaledwie początkiem pasma sytuacji absurdalnych lub co najmniej kłopotliwych. Uczestnicy platońskich dialogów – w całkiem dosłownym sensie, bo rozmawiano o *Timaiosie* Platona – projektowali park, który miał ignorować swych użytkowników: zgodnie z zamiarami architekta, a przy sprzeciwie filozofa. Potencjalnie powinno być odwrotnie: od filozofa zwykle oczekuje się oderwanej od codzienności krytycznej refleksji, od architekta zaś zmysłu praktycznego i odpowiedzialności za zgodność wytworu z potrzebami użytkowników. W omawianym przypadku było dokładnie odwrotnie. Park według ich planów nigdy nie powstał, natomiast w kilkanaście lat później opublikowano – jako jedyny efekt czasochłonnych prac koncepcyjnych – książkę<sup>2</sup>, która – jak słusznie zauważył Richard Coyne – nie jest właściwym środowiskiem do pikniku<sup>3</sup>. Gdy zamiast parku otrzymuje się pocięty papier, nietrudno o złośliwość.

W okresie między spotkaniami a wydaniem książki pojawiła się spora liczba komentarzy do dzieła, które nie zostało zrealizowane, jego wykładnię sformułowano zaś jeszcze przed ukazaniem się wzmiankowanego opracowania<sup>4</sup>. Filozoficzne czy – jak ocenia Diane Ghirardo pisarstwo Eisenmana<sup>5</sup> – pseudofilozoficzne teksty omawiała grupa nadzwyczaj profesjonalnych komentatorów, zanim jeszcze zostały zebrane w jednym tomie<sup>6</sup>. W ten sposób poważne interpretacje wywodów zawartych w woluminie *Chora L Works* pojawiły się, zanim ukazał się drukiem. Ma on przy tym charakter tak niezborny, że w żaden sposób nie można było przewidzieć jego ostatecznego kształtu. Powikłanie tej sytuacji przypomina niedocieczoną kolejność zdarzeń w *Pulp Fiction* Quentina Tarantino.

W dziejach literatury już wcześniej zdarzało się, że opisywane wypadki nie miały wiele sensu, ale piękno fraz, rytm słów czy kadencja zdań z naddatkiem rekompensowały inne braki. Operowe libretta są nierzadko niedorzeczne, ale wszystko dobrze brzmi. Nie jest tak jednak

w przypadku „platońskich dialogów” Derridy i Eisenmana. Daleko posunięty brak porozumienia przeniósł się na wartości językowe i zapisy rozmów nie zachwycają urodą filozoficznych metafor czy trafnością w doborze sformułowań. Dominującą cechą jest zgrzytliwość. Taki ogólny charakter tekstu był zgoła nieoczekiwany, obaj interlokutorzy w chwili jego powstania byli bowiem w bodaj najlepszym okresie do podjęcia tej debaty. W pisarstwie Eisenmana tematyka i terminologia właściwa filozofii dekonstrukcji przejawiała się już od wielu lat. Z kolei Derrida wkroczył w szczególne stadium swojej filozofii polegające na konfrontowaniu jej z takimi dziedzinami ludzkiej aktywności, jak literatura, malarstwo, film czy „sztuki przestrzenne”<sup>7</sup>. Jak napisał Jeffrey Kipnis: „Współpraca pomiędzy Peterem Eisenmanem a Jacques’em Derridą byłaby złotą możliwością, gdyby chemia okazała się odpowiednia. Pozwólcie mi dodać natychmiast, że chemia pomiędzy tymi dwoma była doskonale odpowiednia, lepsza niż ktoś mógłby sobie wyobrazić. Była to odpowiednia chemia dla możliwości – chemia złota”<sup>8</sup>. Dlaczego zatem ten sam autor kilka stron dalej napisał, że wszelkie nadzieje na produktywny dyskurs na temat wzajemnych powiązań między architekturą a dekonstrukcją okazały się płonne, a dialog dwóch autorytetów przyniósł wycofywanie się z rozstrzygnięć, podtrzymywanie konfliktu i pełne obłudy wymiany zdań, które jednakowoż nie wykluczały intymnej przyjaźni obu partnerów prowadzonych roztrząsań?<sup>9</sup> Z drugiej zaś strony: czy ta bezpłodność, która nie przyniosła potomstwa, nie przyniosła czegoś potomnego?<sup>10</sup> Nie istnieją proste odpowiedzi na te pytania. Wbrew chęciom ich udzielenia można jedynie podążać za tokiem wywodów głównych autorów i odkrywać – jak zasugerował Richard Coyne – za najpoważniejszymi z poglądów ludzkie emocje i osobowości<sup>11</sup>. Jest to wyjaśnienie równie niezadowolające, jak stwierdzenie, że na wypowiedzi rozumne składają się słowa oddające czynności mowy, ta zaś to tylko modulowany oddech.

Sytuacja wielomiesięcznej, dobrze zorganizowanej współpracy najwybitniejszego – po Heideggerze – filozofa drugiej połowy XX w. z architektem o potężnym dorobku teoretycznym i wielką chłonnością na zagadnienia filozoficzne skłania do wyjątkowej uwagi. Efekty tej współpracy nie dają się jednak badać w tradycyjny sposób, ponieważ ciąży nad nimi specyficzny, „rozpraszający” charakter filozofii dekonstrukcji. Sens podlega tu „rozsianiu”<sup>12</sup>, a nie skupieniu. Przyjmując bardziej tradycyjne stanowisko wobec analizowanego zjawiska, można mówić także o konieczności poddania się przez badacza błędowi salgaryzmu. Jak opisał go Umberto Eco: „Bohaterowie Salgariego, tropieni przez wrogów, uciekają do lasu i potykają się o korzeń baobabu. I oto powieściopisarz zawiesza akcję i przedstawia nam wykład botaniczny o baobabach”<sup>13</sup>. Podobnie przy próbie stworzenia komentarza do dialogu Derridy z Eisenmanem jedyną możliwością jest podążanie za kolejnymi wątkami wypowiedzi tych autorów i przekładanie ich na formy językowe o bardziej powszechnej zrozumiałości. Całość zacząć należy od końca, tj. od przedstawienia niecodziennego kształtu książki *Chora L Works* opublikowanej ostatecznie w 1997 roku<sup>14</sup>.



<sup>7</sup> W 1986 r. Derrida udzielił pierwszego z serii wywiadów dotyczących związków architektury i filozofii (zob. E. Meyer, *Architecture where Desire Can Live*, „Domus” 1986, nr 671, s. 17–24). W 1988 i 1994 wypowiadał się na ten temat także dla Christophera Norrisa i Petera Brunette’a (zob. J. Derrida, *In discussion with Christopher Norris*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, red. A. Papadakis, C. Cooke, A. Benjamin, New York 1989, s. 71–75 oraz P. Brunette, D. Wills, *The Spatial Arts: an interview with Jacques Derrida*, [w:] *Deconstruction and the visual arts*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge, Mass. 1994, s. 9–32. W 1992 napisał obszerny tekst dla magazynu „Anywhere” (zob. J. Derrida, *Faxitecture*, „Anywhere”, red. C. Davidson, New York 1992, s. 20–33). Najważniejszy z tej grupy wypowiedzi był komentarz do projektu *Parc de la Villette* autorstwa B. Tschumi (zob. *idem*, *Point de folie – maintenant l’architecture*, [w:] *La Case Vide: La Villette*, Folio VIII, London 1985, przedrukowany najpierw w „AA Files”, 1986, nr 12 a następnie w zbiorze *Architecture. Theory since 1968*, red. K. M. Hays, Cambridge, Mass. 1998, s. 570–581).

<sup>8</sup> J. Kipnis, *op. cit.*, s. 30.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>10</sup> „In this sense, we might say that the event was fecund but infertile, from it came offspring, but not progeny.” (*ibidem*).

<sup>11</sup> „It is clear from transcriptions that personalisty played a role in the collaboration/adhesion, as did cultural differences and differences in intellectual tradition” (R. Coyne, *op. cit.*, s. 57). Nie można też pominąć zarzutów tego autora, że całe przedsięwzięcie było skrajnie elitarne i autotematyczne (zob. *ibidem*).

<sup>12</sup> Zob. J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1972.

<sup>13</sup> U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem*, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Kraków 2004, s. 515.

<sup>14</sup> Tym sposobem posłużyło się już wcześniej kilku autorów, w tym R. Coyne (*op. cit.*, s. 47–56).



<sup>15</sup> R. Coyne, *op. cit.*, s. 46. Jak napisała E. Apter: „The white space between the columns in »Glas« prefigures what Derrida sees revealed in »Chôra«: a making visible of »the entire history of architecture«, itself conceived as »history of the spacing of time and voice« (zob. eadem, *En-Chôra*, „Grey Room. Architecture – Art – Media – Politics” 2005, nr 20, s. 81).

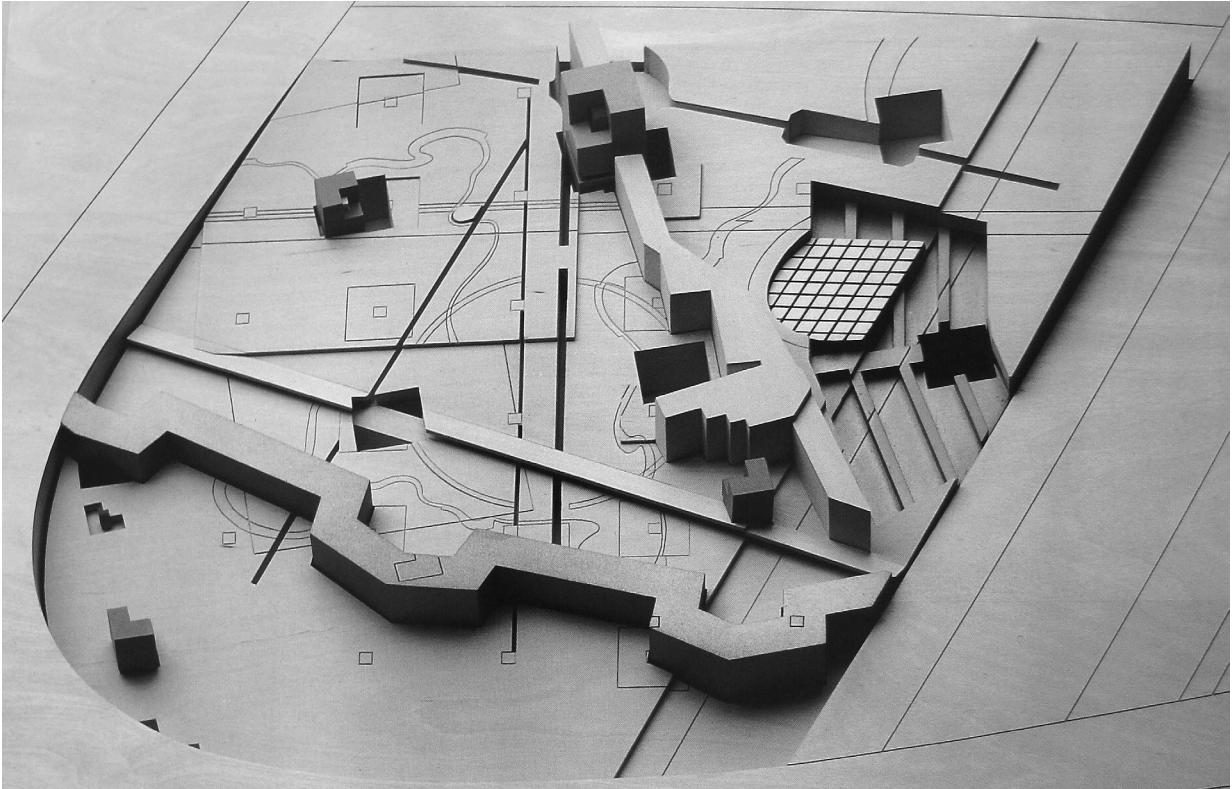
<sup>16</sup> *Chora L Works*, s. 7.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 7.

Książka o formacie kwadratu 22 na 22 cm liczy sobie 212 stron i po-przebijana jest seriami kwadratowych otworów. Spośród nich 9 dziurawi książkę w układzie diagonalnym do połowy woluminu, gdzie napotkać można spis treści (*sic!*). Kolejnych 10 otworów przebija drugą połowę książki w dwóch poziomych szeregach. Dziury mają ok. 1 cm<sup>2</sup> powierzchni i są powtórzeniem wydrzeń w terenie, które przewidywał projekt zagospodarowania parku. Książka jest – częściowo – modelem do projektu. Jak zauważył Coyne, wolumin stanowi kontynuację eksperymentów z formą książki czynionych przez Derridę od czasów pracy zatytułowanej *Glas*, w której tekst ułożony został w dwie kolumny: lewą poświęconą Hegłowi, prawą zaś – Genetowi<sup>15</sup>. Każdej z kolumn towarzyszą dodatkowo rozrywające je notatki i komentarze. Teksty *Glas* i *Chora L Works*, chociaż w różnym stopniu, poważnie utrudniają nie tylko zwykłą lekturę, ale także zrozumienie tekstu. W *Glas* czytanie dwóch równoległych ciągów analiz całkowicie uniemożliwia pojmowanie sensu, gdyż tego rodzaju podążanie za wywodami przekracza zwykłą zdolność do koncentracji uwagi. Przez same analizy przebija także zaciemniający znaczenie wątek dotyczący autorstwa dzieła literackiego (czy filozoficznego). Niemożliwość ustalenia autorstwa (co dowodzone jest nawet w przypadku autobiografii) koresponduje z trudnościami w ustaleniu sensu całości. *Chora L Works* prezentuje nieco łagodniejszą wersję typografii tego rodzaju, ale otwory w wielu przypadkach nie pozwalają odczytywanie całych słów i tym samym zaburzają konstruowanie znaczenia w umyśle czytelnika. Dzieło ma bardzo licznych autorów i składa się z transkrypcji rozmów, tekstów filozoficznych, komentarzy innych postaci i wymian listów między niemal skłóconymi partnerami. W tle pojawiają się osoby, których wypowiedzi z niewiadomych przyczyn nie zostały przetranskrybowane, a książkę w nierównych odstępach przerywają także rysunki projektowe (o różnych stopniach staranności) i fotografie modeli architektonicznych.

### **„Transcript one” (i pozostałe)**

Pomijając mniej ważne składniki (jak rysunki Eisenmana dla dzielnicy Cannaregio czy fragmenty z Platońskiego *Timaiosa*), *Chora L Works* rozpoczyna się od zapisu wspomnianego pierwszego spotkania 17 IX 1985 w Nowym Jorku, w którym udział wzięli – poza Derridą i Eisenmanem – także Renato Rizzi (włoski architekt o zainteresowaniach filozoficznych, współpracownik Eisenmana), Thomas Leeser (współpracownik Eisenmana) oraz Jeffrey Kipnis (wybitny krytyk i teoretyk). Początek był wielce elegancki i zachęcający, co ujawniło się w słowach Eisenmana podkreślającego pochodzenie niektórych aspektów swoich kreacji z postaw filozoficznych Derridy<sup>16</sup>. Padły odnoszące się do francuskiego filozofa słowa: „Twoja praca ma dla mnie szczególne znaczenie”<sup>17</sup>. Eisenman wskazał zwłaszcza na refleksję nad kwestią obecności w architekturze, jako bezpośrednio związaną z filozofią dekonstrukcji. Zdaniem Kipnisa, ujawnione w niej bezkrytyczne funkcjonowanie metafizyki obecności



II.2 Parc de la Villette, Paryż; za: *Eisenman Architects. Selected and Current works*, red. S. Dobney, Mulgrave 1995, s. 102

w kulturze ludzkiej i ogólne dążenia do prawdy mogą być konfrontowane z preponderancją materialności w architekturze i jej Witruwiańskimi „prawdami”<sup>18</sup>. Zgodnie ze wskazaniem Derridy to właśnie tam, gdzie napotkać można oczywistość, najpewniej kryje się niepewność. Architektura swoją masywną obecnością i swym prostym podleganiem zasadom użyteczności, trwałości i estetyki budzi podejrzenia o tłumienie wątków nieobecności i ukrywanie sztuczności swych celów. Materialność w praktyce architektonicznej bywała różnorodnie waloryzowana, jednak w teorii nie podawano jej w wątpliwość w radykalny sposób. Także Witruwiańskie reguły nie zawsze znajdowały zastosowanie w równomiernych porcjach, ale same w sobie w krytyce nie ulegały naruszeniu. Oznacza to, że teoria, od której uzależniła się architektura, stała się stabilna, zatem architektoniczna. Myślenie – jako czynnik bardziej ruchliwy niż stały – stało się architektoniczne (ustaliło się), ale zadaniem filozofa pozostało nadal snucie penetrujących refleksji, zatem definiuje go działalność przeciw architekturze (stabilności). Działalność ta odbywała się jednak na polu architektury, co potwierdził Derrida, stwierdzając: „od zawsze byłem architektem”<sup>19</sup>.

Przedstawiając swoje stanowisko, Eisenman wprowadził do dyskusji kolejne ważne dla siebie wątki: polemikę z antropocentryzmem, pomysły tekstualizacji zasad architektury (jako rodzaj środka oporu wobec



<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

tendencji centralizujących) oraz zagadnienie reprezentacji. W jego opinii, architekturę ostatnich kilku stuleci krępuje jednoznaczne skupienie się na skali ludzkiej jako punkcie wyjścia działań projektowych. Antropomorfizmu źródeł postępowania architektonicznego nie zmieniła nawet modernistyczna rewolta, która poprzez zaniechanie zmian w tej kwestii odsłoniła swą połowiczność. Wymiary człowieka, jego sposób poruszania się czy nakierowane na jego zmysły i biologię formy są jakby podstawą architektury; poza człowiekiem nie jest ona w stanie znaleźć sobie miejsca. Eisenman przypomniał, że od wielu lat formułował krytykę uprzywilejowania w architekturze form, które swą skalą, funkcją czy estetyką odwołują się do człowieka. Zwrócił także uwagę na takie cechy tradycyjnej estetyki architektonicznej jak ustanawianie hierarchii, kształtowanie kompozycji jako układów zamkniętych, posługiwanie się symetrami czy innymi systemami opartymi na regularnościach, co łącznie wyklucza swobodę w kształtowaniu dzieła architektury. Jego zdaniem, architektura sprowadzona została do dopasowywania swej bieżącej pracy do krępującego gorsetu sztywnych tradycji. Sprzeciw Eisenmana budził także system reprezentowania przez architekturę różnorodnych – odsuniętych od architektury – wartości. Zamiast rozwijać własny język i przemawiać ze swego wnętrza, znaki architektury utworzyły złożony system reprezentowania (symbolizowania) treści pochodzących spoza obszaru ściśle własnych możliwości tworzenia przekazu. Byłoby to tak, jakby muzyka od pewnego okresu swego rozwoju skupiła się na naśladowaniu dźwięków świata zewnętrznego.

Ustalając swe środki i cele, architektura nieuchronnie centralizuje swoje przeznaczenie, skupia się na swej tradycji i jedynie powtarza swoje dokonania. Eisenman postuluje zmiany również w tym zakresie. Jego zdaniem, potraktowanie architektury jako tekstu, którego znaki nie symbolizują i nie odnoszą się do treści wygody, piękna czy matematycznej organizacji, rozproszy jej nienaturalne uproszczenie i umożliwi swobodne czytanie. Możliwe stanie się – dyskutowane już od czasów Nietzschego – „powtórzenie po raz pierwszy”. Jako przykład zastosowania innych niż tradycyjne źródła dla stworzenia projektu architektonicznego Eisenman opisuje proces związany z projektem *Romeo i Julia* i komentarzem do niego zatytułowanym *Moving Arrows, Eros, and Other Errors: an Architecture of Absence*. W świetle charakterystyki Eisenmana projekt ten ignorował zwyczajowe kierunki postępowania w projektowaniu i wychodził od kilku węzłowych składników dzieła literackiego, które wyrażano zostały w postaci planów trzech „fikcyjnych” obiektów. W opisanym procesie projektowym nie sposób ustalić punktu wyjścia, gdyż początkiem historii Romea i Julii były dwa zrujnowane zamki w Montecchio. Ich historia – nie wiadomo, czy prawdziwa – przeniesiona została do Weronę i tam połączona – przez miejską legendę – z kilkoma rzeczywistymi budowlami (domem Julii, kościołem, grobem itd.). Obrysy zamków zostały następnie nałożone na siebie i na plany miasta [il. 3]. Projekt stał się w ten sposób labiryntem, w którym jedne znaczenia się rozpraszają, ale pojawiają inne – wynikłe z jego czytania. W dziele traci na wartości jego

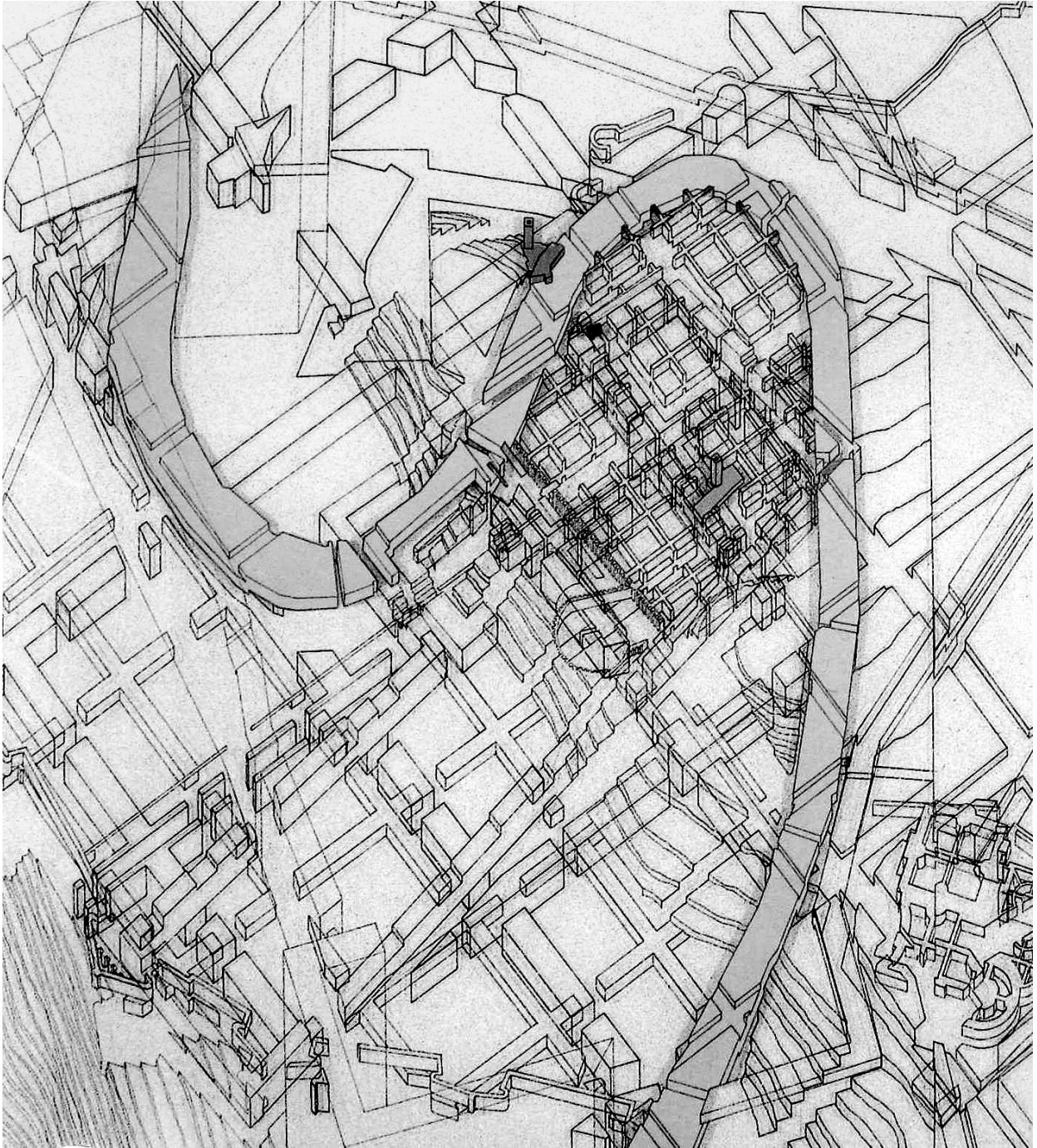
realność, chociaż trudność w przeniesieniu projektu w rzeczywistość jest możliwa do pokonania. Niemniej jednak fizyczna obecność przestaje być decydująca. Odczytanie dzieła może zacząć się w dowolnym miejscu i nie podążać w kierunku zamknięcia w sensowną, kończącą się opowieść. Gdyby obiekt zrealizowano do odczytania, przedstawiona zostałaby niewidzialność (nieobecność) planu, a doświadczanie obiektu – zastąpione doświadczaniem tekstu. Opisany projekt miał być wzorem dla przenieszenia idei dyskutantów w realność paryskiej dzielnicy, a wątpliwości żywione przez Derridę Eisenman rozpraszał stwierdzeniem: „Nie dbam o to, czy zrobimy park, czy nie. Wydaje mi się, że w końcu są niezliczone ilości ogrodów”<sup>20</sup>.

Wkładem Derridy do projektowania parku była opracowywana wówczas przez niego koncepcja platońskiej *chôra*. Początkowo nie miało to najmniejszego związku z właściwym celem spotkania. Odpowiedni fragment z *Timaios*a (w języku greckim i w angielskim tłumaczeniu) rozpoczyna książkę, która zawiera także esej Derridy o *chôra* (w pierwszej części w wersji angielskiej i pod koniec książki w wersji francuskiej, gdyby czytelnik był niezadowolony z tłumaczenia i żywił obawę, że uroniło ono coś z oryginału). W trakcie pierwszego spotkania filozof streścił także główne problemy z interpretacją enigmatycznych wywodów Platona<sup>21</sup>. W środku dialogu *Timaios* Platon jeszcze raz powraca do koncepcji stworzenia świata i posługuje się przy tym słowem *chôra*, które mogłoby oznaczać miejsce, lecz w tym przypadku staje się raczej miejscem dla miejsca, środowiskiem do mieszczania. Demiurg nadaje istnienie światu widzialnemu, obserwując niezmiennie paradygmaty. Te formy bytu poprzedziły go; przyglądając się im nazywa je i czyni rzeczywistymi. Byty świata zmiennego (racjonalnego) to odzwierciedlenie bytów niezmiennych. *Eidos* jest bytem wiecznym, świat właściwy – jego kopia. Do tego miejsca koncepcja Platona nie budzi zdziwienia, jednak filozof niespodzianie twierdzi, że istnieje coś jeszcze: trzeci składnik – *triton genos*. Ten rodzaj bytu nie jest ani niezmiennym *eidos*, ani jego kopia, ale właśnie miejscem (*chôra*), w którym byty są zapisane. Fragment o tym mówiący nie daje się zintegrować z myślą platońską, jest jakby obcym przeszczepem i stanowił zagadkę dla niezliczonych filozofów. Sam grecki myśliciel zmienia przy tym język swej wypowiedzi i przy omówianiu *chôra* używa metafor w rodzaju: matka, opiekunka, piastunka, położna. Staje się jasne, że *chôra* to inny rodzaj bytu, niż te wyrażalne w języku; jest rodzajem bytu, o którym myśleć można tylko w marzeniach. Nie jest wieczna, ale nie jest też czasowa, nie jest niezmienna ani zmienna. *Chôra* jest przestrzenią warunkującą, aby wszystko mogło mieć miejsce, ale wskazuje także na proces dziania się. Budzi refleksję nad zjawiskiem oddzielania bytów rzeczywistych od wzorców, postrzegania, filtrowania, wydrukowywania. Nieustannie powraca w tradycji filozofii zachodniej, ale też nieustannie oddziela się od niej, filtruje ją na nowo. Wszystko przyjmuje i wszystkiemu daje miejsce, jednak wobec wszystkiego jest totalnie obca, zewnętrzna i czysta. Platon ponownie cofa się do metafory i mówi o dziewiczości *chôra*. W bardziej filozoficznych terminach *chôra* niczego nie przyjmuje i niczego nie wyda-



<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>21</sup> Wypowiedź J. Derridy na temat *chôra* (*ibidem*, s. 9–10).



— II.3 *Moving Arrows, Eros, and Other Errors*, Verona, 1995; za: *Auf dem Spuren von Eisenman*, red. C. Davidson, Zürich 2006, s. 119



je, nie otrzymuje tego, co otrzymuje, i nie daje tego, co daje. Wszystko, co zostaje w niej zapisane, jest jednocześnie w trakcie zapisywania wymazywane. Jeżeli jest to przestrzeń, to niemożliwa, ponieważ nie ma głębi.

*Chôra* była największym salgarycznym baobabem na drodze ucieczki rozmówców przed zaprojektowaniem Parc de la Villette. Ponieważ już na wstępie stwierdzono, że proste ucieleśnienie czegoś, co wyraźnie lokuje się poza możliwościami poznawczymi człowieka, byłoby przejawem antropocentryzmu, zdecydowano się raczej na wyobrażenie nieobecności owej skrytej lokacji. Jak spostrzegł Eisenman: uczyniono by obecną nieobecność *chôra*<sup>22</sup>. Dalsza dyskusja w laboratoryjny sposób uwidoczniła problemy translacji idei filozoficznych ma formy sztuk wizualnych. Pomysły Derridy wstępnie odniosły się do pustki, ale ta nie mogła reprezentować *chôra*, ponieważ pustka także jest obecnością. Filozof zaproponował więc, by odnieść się raczej do struktury *chôra*, która filtruje byty, daje możliwość odbicia i wymazania. Mogła to być zatem przestrzeń piaskowa lub wodna, gdzie formy reprezentujące paradygmaty rzucałyby cienie na piasek lub odbijały się w lustrze wody. Przeprowadzanie się spacerowicza przez taką przestrzeń mogłoby ją zmieniać, ale nie pozostawiałoby trwałego śladu. Ta propozycja spotkała się ze sprzeciwem ze strony Eisenmana, jej realizacja przyniosłaby bowiem prostą ilustrację tekstu, ale nie problemu. Nieobecność zamieniono by na obecność, nieoczywistość na naoczność. Paradoksalnie, łatwiej byłoby ukazać nieobecność za pomocą kamieni lub betonu, wtedy ciężar kamieni lub masywność betonu zwracałaby uwagę na zaprzeczenia owych ekspresyjnych wartości. Kipnis spostrzegł jednak, że to ustanowienie celu uniemożliwia jego realizację, a sytuację może zmienić porzucenie dążeń do materializacji projektu i skupienie się na procesie twórczym. Takie postawienie sprawy wzbudziło z kolei zastrzeżenia Eisenmana, który nie zmierzał do unikania budowania. W ostatecznym rozrachunku materialność architektury nie mogła być odrzucona. W tym momencie rozważań w grę zaczęła wchodzić koncepcja architektury tekstowej, którą Eisenman wypróbował w projekcie *Romeo i Julia*, gdzie podstawą były fikcyjne założenia, a doświadczenie dzieła odnosiło się do czytania jego planu (choć nie bezpośrednio rysunku, lecz przez penetrację terenu). Dawało to częściowe rozwiązanie problemu uczynienia śladu nieobecności *chôra*, ta bowiem – zdaniem Derridy – również jest fikcyjna i nie ma swego odniesienia. Literacka fikcja dzieł *Romeo i Julia* prawdopodobnie nie miała nigdy swego rzeczywistego początku (odniesienia), nie naśladowała wydarzeń historycznych. W zamyśle Eisenmana, gdyby została zrealizowana w Weronie, dodatkowo rozpraszałaby warunek jej odczytania. Byłaby serią błędzeń, redundantnych odczytań nieistniejącego oryginału. *Chôra* podobnie konstytuuje się między *logos* a *mythos*, jest opozycją między tymi dwiema możliwościami. Nie jest rozumna, ale nie jest też opowieścią z początkiem i końcem.

Dopytywanie się Derridy o materialny kształt dla dotychczasowych wyników dyskusji ponownie zmieniło jej kierunek. Prezentacja przez Eisenmana projektu *Romeo i Julia* (również na przezroczach pokazujących



<sup>22</sup> „That’s it! We can make the absence of chora. The presence of absence of chora” (*ibidem*, s. 10).



<sup>23</sup> List J. Derridy zawierający rysunek pisany był ręcznie po francusku (s. 182–183), następnie przepisany został w tym języku na maszynie, datowany na 30 V 1986 i ręcznie podpisany (s. 184), a w dalszej kolejności – ponownie przepisany na maszynie po angielsku i maszynowo podpisany (s. 185). Treść listu stała się jeszcze później częścią eseju *Why Peter Eisenman writes such good books/Pour-quoi Peter Eisenman écrit de si bons livres* (*ibidem*, s. 95–101 – wersja angielska; s. 173–179 – wersja francuska).

planowanie i różne wersje planu) silniej uwypukliła zadanie dyskutantów polegające na odnalezieniu przenośnych znaczeń czy wyrażań dla racjonalnych i dyskursywnych idei. Przeniesienie do figuratywności (metaforyczności) idei *chôra*, która nie może być przedstawiona, nie mogło być uznane za niemożliwe. Przedstawianie nieprzedstawialnego prawdopodobnie od zawsze tkwi w zadaniach sztuki. W konkretnym przypadku była mowa o: 1. prostym zilustrowaniu idei; 2. przez nasilenie określonych wartości – sugerowaniu innych wartości; i 3. doświadczeniu tekstu ukrytego za materialnością. W końcowej części pierwszego spotkania wysunięto jeszcze propozycję uczynienia części parku niedostępną dla zwiedzających (jako analogię do niedostępności *chôra*). Łącznie zestaw pomysłów i opcji stworzył pokaźną grupę, która oddawała aktualne możliwości sztuki. Kolejnych sześć spotkań przyniosło jeszcze więcej pomysłów, ale nie zmieniły one wiele w uzyskanym na początku *status quo*.

Spotkanie drugie odbyło się 8 XI 1985 w Paryżu, a jego wyróżniający się wątek stanowiły rozważania dotyczące próby zawarcia w projekcie wskazówek, które pomogłyby przezwyciężyć u użytkowników parku myślenie w kategoriach reprezentacji czy źródłowego początku. Kolejne zebrania miały miejsce w Trento (16 XII 1985) i w Nowym Jorku (3 IV 1986). Do dyskusji wprowadzono takie kolejne terminy – znane z dzieł Derridy – jak *quarry* (odnoszące się do warstwowego odsłaniania, jak w kopalni odkrywkowej czy kamieniołomie), palimpsest i labirynt. Pod dyskusję dostała się także kwestia rodzaju, ponieważ Platon określał *chôra* w kategoriach kobiecych. Derrida powtórzył ponadto swoje znane z innych wypowiedzi zastrzeżenie co do metafory jako sposobu wyrażania pozbawionego trafności i jednocześnie nieuniknionego. Ponieważ w tym okresie filozof stał się także autorem komentarza do rzeczywiście realizowanego przez Bernarda Tschumiego Parc de la Villette, objaśnił zastosowane w tym komentarzu słowo *maintenant*, które odnosiło się do utrzymywania architektury w pozycji jakby chybotania się na linie. Architektura czyniona przez Tschumiego byłaby naruszana i zarazem podtrzymywana. W trakcie spotkania piątego (w New Haven, 21 IV 1986) Thomas Leaser bronił pomysłu otworów w gruncie (w typie zaproponowanym wcześniej do Cannaregio), twierdząc, że podziemne formy mogą być odbierane jako przeznaczone do mieszczczenia, czyli mające przeznaczenie takie, jak *chôra*. Nowym pomysłem stało się usytuowanie w przestrzeni parku elementu rozrywającego jego przestrzenność. Postulowano coś w rodzaju płyty z nierdzewnej stali działającej jak słynny monolit w 2001: *Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka i Arthura C. Clarke’a. Derrida podczas swego powrotu do Paryża naszkicował w samolocie rysunek, który opisał w liście jako osadzoną ukośnie solidną ramę przypominającą krosno, sito, ruszt, strunowy instrument muzyczny (w rodzaju płyty fortepianu, harfy czy liry), ogólnie – jakby upadłą z nieba maszynę, rodzaj teleskopu czy aparatu fotograficznego<sup>23</sup>. W trakcie spotkania szóstego, które odbyło się 10 I 1986 w Nowym Jorku, dalej dyskutowano nad otworami w gruncie, być może, zakrytymi szkłem bądź konstrukcją częściowo wystającą z wody, albo dostępną dla publiczności od spodu, tak

by wszystko było widziane jako odwrócone. Żaden z tych pomysłów nie miał jednak w sobie niczego naprawdę zadziwiającego. Choć u autorów pojawiają się nuty zadowolenia z wysnucia tych konceptów, to trzeźwo stwierdzić trzeba, że jedynym satysfakcjonującym elementem spotkania była konfrontacja przeciwstawnych postaw, podkreślenie nieprzewyższalnych różnic i popadnięcie w schematy wizualne o zaledwie lekko ponadprzeciętnej sile wyrazu. Nic ważnego się nie wydarzyło, ale też nie wydarzyło się nic nieważnego. Po relacji z przebiegu szóstego spotkania umieszczono w książce esej Derridy *Why Peter Eisenman writes such good books*, który opisywał zabiegi dotyczące nazwy projektu. Filozof z pewną przesadą zachwycał się pomysłem nadania działaniom zespołu tytułu *Chora L Works*, odzwierciedlającego jej wspólnotowy (chóralny) charakter i zarazem skupienie się nad problemem *chôra*<sup>24</sup>. Ostatnie spotkanie odbyło się 27 X 1986 na terenie Cooper Union Architecture School w Nowym Jorku i padły na nim słowa Derridy uzasadniające rozumienie dekonstrukcji nie tylko jako oporu wobec zasad metafizyki (określonej śmiało jako dyskursywna forma religii), ale także jako zmagania architektury z siłami polityki, instytucji nauczania, ekonomią i kulturą. Były to stwierdzenia może zachęcające dla studentów, którzy wypełnili salę, ale nieistotne dla badań translacji filozofii na architekturę. Na pytanie z widowni, jak Derrida nazwałby współpracę z Eisenmanem, ten określił ją „jako podwójne pasożytnicze lenistwo”. To pośpieszne, ekspresyjne sformułowanie ma sporą wartość informacyjną. Wydaje się, że sprowokowany filozof właściwie oddał nastrój końcowy, w którym przeważała nie naruszalność konfrontowanych dziedzin. Obaj autorzy w trakcie spotkań swobodnie relacjonowali swoje poprzednie dokonania i przekonania, nie czyniąc jednak nic ponadto. Znaczący zagadnienia byłby usprawiedliwiony, gdyby twierdził, że nie dowiedział się niczego, co nie byłoby wcześniej przedmiotem wypowiedzi obu autorów.

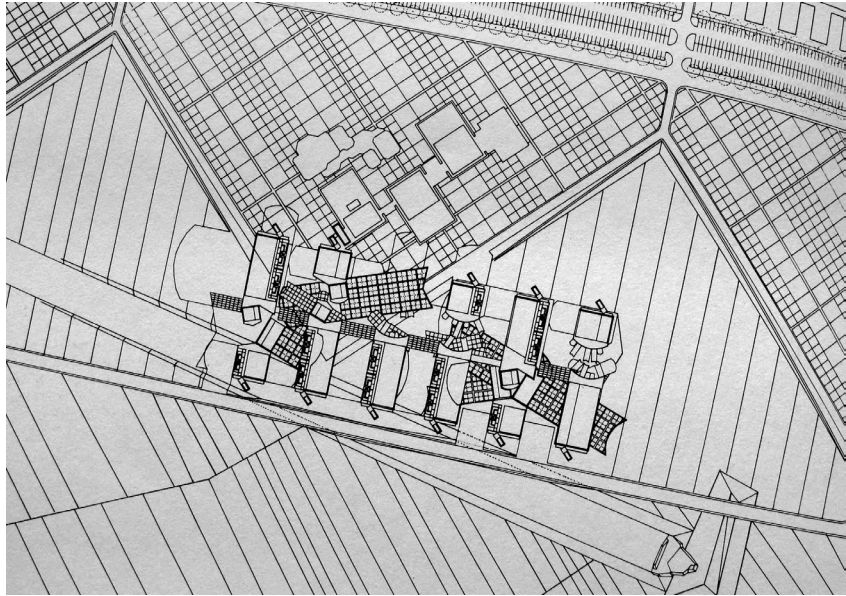
Właściwy kryzys współpracy nastąpił kilka lat później. Do tego czasu obaj główni rozmówcy byli często skłaniani do publicznych wystąpień, w których trakcie oczekiwano od nich podtrzymywania wzajemnych relacji i kontynuowania dialogu. List Derridy do Eisenmana z 12 X 1989 i odpowiedź adresata, napisana kilka miesięcy później, zamknęły ostatecznie możliwości dalszych negocjacji. Pierwszy tekst miał pewne rysy inkwizytorskie (autor pytał nawet o Boga! chyba chrześcijańskiego?), odpowiedź nadeszła dopiero po tym, jak Eisenmanowi udało się wyciszyć zaskoczenie i negatywne emocje. Jeżeli jednak dokładniej przyjrzeć się okresowi między zakończeniem spotkań *Chora L Works* a listem Derridy zrywającym dalszą współpracę, to odnaleźć można pewną wypowiedź Eisenmana z r. 1987, która mogła odegrać rolę czynnika uprzedzającego zachowanie filozofa. W Chicago, podczas jednej z kolejnych konferencji dotyczących relacji między architekturą a dekonstrukcją, Eisenmanowi wymknęły się nieoficjalne słowa, które reprezentowały narastające rozczarowanie prowadzoną wymianą myśli:

„On chce, aby architektura stała w bezruchu i była tym, czym on zakłada, że stosownie powinna być, aby filozofia miała swobodę poruszania



<sup>24</sup> Treści tego eseju opisałem w artykule *Architektura pisze nadal Balzakowskie powieści. Peter Eisenman a literatura* („Quart” 2011, nr 3, s. 74–76).

II.4 *Bio-Center, University of Frankfurt, 1987; za: Peter Eisenman. Recent Projects, red. A. Graafland, Nijmegen 1989, s. 136*



<sup>25</sup> A. Bergren spisała tę wypowiedź z nagrania konferencji i opublikowała w tekście *Architecture Gender Philosophy*, [w:] *Strategies in architectural thinking*, red. J. Whiteman, J. Kipnis, R. Burnett, Cambridge, Mass. 1992, s. 11. Rzeczywiste wypowiedzi Derridy miały bardziej powściągliwy charakter; Eisenman nie tyle cytował francuskiego kolegę, ile omówił jego słowa, nadając im nadmierną dobitność. Nie wydaje się, żeby Derrida mógł wiedzieć o tej wypowiedzi, jednak odzwierciedla ona sytuację rozluźniania więzów lojalności między uczestnikami projektu *Chora L Works*. Wyrazistość zacytowanych słów stała się gratką dla innych autorów i były one chętnie powtarzane – zob. J. Macarthur, *Experiencing Absence: Eisenman, Derrida, Schwitters*, [w:] *Knowledge and/or/of Experience*, red. *idem*, Brisbane 1993, s. 99.

się i spekulowania. Innymi słowy, aby architektura była realna, ugruntowana, solidna i nie poruszała się, to jest dokładnie to, czego chce Derrida. A zatem, gdy uczyniłem pierwsze pęknięcie w projekcie, jaki razem robiliśmy – publicznym ogrodzie w Paryżu – powiedział do mnie rzeczy, które napełniły mnie strachem: »Jak może być ogród bez roślin?«, »Gdzie są drzewa?« czy »Gdzie są ławki dla ludzi, żeby mogli usiąść«. Oto, czego wy, filozofowie, chcecie: chcecie wiedzieć, gdzie są ławki... Ksztaltowna architektura zaczyna się oddalać od tradycyjnej roli jako symbolu funkcji; jest tam, gdzie filozofia zaczyna drzeć. Ponieważ zaczyna kwestionować swe podpięcie pod filozofię i zaczyna się poruszać oraz sugerować, że to, co jest pod filozofią, może być architekturą i czymś, co nie jest miłe. Innymi słowy, nie jest zbyt solidna, nie jest zbyt trwała, nie za bardzo jest skonstruowana<sup>25</sup>.

List Derridy powstał jako forma uczestnictwa w spotkaniu zorganizowanym przez Josepha Hillisa Millera, amerykańskiego badacza literatury i znawcę dekonstrukcji, na University of California w Irvine. Nie jest jasne, dlaczego filozof nie przybył na to spotkanie i nagrał swoje wystąpienie na kasetę magnetofonową. List wyjaśnia wyłącznie merytoryczne powody jego nieobecności. Derrida zaledwie sugeruje, że będzie nieobecny, ponieważ kwestia dalszej współpracy staje się dla niego kłopotliwa i bezpośrednia dyskusja utrudniłaby stawianie przez niego pytań i nieskrępowaną odpowiedź interlokutora. Pierwszy z wysuniętych przez niego w liście zarzutów dotyczył nadużywania przez Eisenmana kategorii nieobecności, która w jego pismach omijała większość z zawilosci, jakie zaprzętały myśliciela. Architekt tłumacząc się ze swych uproszczeń, powoływał się na tzw. błędne rozumienie (oznaczające tkwiącą u podstaw

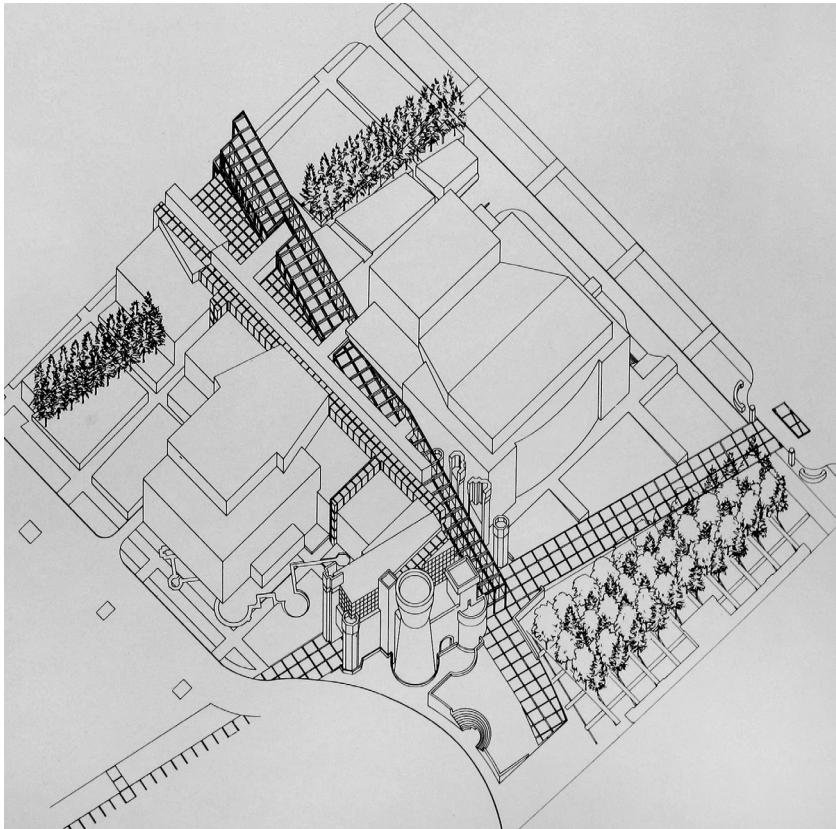
niemożliwość pełnego zrozumienia czegoś), ale po prostu błędnie rozumiał subtelności tej kategorii.

Pytanie o Boga jest jeszcze bardziej niepokojące. Pada ono po sugestiach tkwienia przez Eisenmana w judaistycznym transcendentalizmie. Derrida sugeruje, że gdyby architektowi przyszło zbudować świątynię to wówczas wyłom czyniony przez niego w architekturze nie okazałby się wielki. Oznaczałoby to, że architektury nie da się rozproszyć analogicznie, jak sensu w tekście literackim czy filozoficznym. Czy jednak tak właśnie należy rozumieć supozycje Derridy?

Nieprzystawalność architektury i filozofii potwierdzać ma też niezrozumienie Eisenmana dla *chôra*: „Nie jestem pewien, czy odeologizowałeś i odontologizowałeś *chôra* w tak radykalny sposób, jakbym tego pragnął (*chôra* nie jest ani próżnią, jak czasem sugerujesz, ani nieobecnością, ani niewidzialnością, ani z pewnością przeciwieństwem do tego, co jest, i to jest tym, co mnie interesuje, duża liczba konsekwencji)”<sup>26</sup>. Może istnieje w architekturze coś stałego, nieprzekładalnego i nieusuwalnego, co teraz powinno być ujawnione? Filozof czyni aluzję, że zachowywał powściągliwość podczas ich wcześniejszej współpracy i nie nakłaniał Eisenmana do zmian w duchu dekonstrukcji, ponieważ nie czuł potrzeby usuwania podstaw z architektury. Nie jest jednak pewne czy tak należy rozumieć



<sup>26</sup> J. Derrida, *A letter to Peter Eisenman*, „Assemblage” 1990, nr 12, s. 7-13.



Il. 5 Wexner Center for the Visual Arts; za: *A Center for the Visual Arts. The Ohio State University Competition*, red. P. Arnell, T. Bickford, New York 1984, s. 118



<sup>27</sup> Pytanie o Boga w kontekście rozważań o *chôra* nie jest jednak bezzasadne dla filozofa, czego dowodem może być artykuł **B. Treanora** z kalifornijskiego Loyola Marymount University w Los Angeles zatytułowany *The God Who May Be: Quis ergo amo cum deum meum amo?* („*Revi-sta Portuguesa de Filosofia*” 2004, nr 4, s. 985–1010).

<sup>28</sup> **P. Eisenman**, *Post/El cards. A reply to Derrida*, „*Assemblage*” 1990, nr 12, s. 17.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 17. Nie istnieje obecnie w języku polskim tłumaczenie słowa *presentness* w tym sensie, jaki nadaje mu Eisenman. Problemem jest oddanie przejściowego stanu uświadomienia sobie obecności.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 14.

jego słowa. Można tylko dywagować, że architektura jest pewnym systemem odniesień, który musi pozostać nienaruszony w swych pojęciowych ramach. Niewykluczone, iż chodzi o to, że nie da się usunąć ze słownika słów takich jak: „stojący”, „leżący”, „długi”, „krótki”, „posadowiony”, „wzniesiony” itd.

Derrida pyta także, czy ich współpraca zmieniła coś w architekturze Eisenmana. Może naruszona została ona raczej przez nieobecność niż przez jakąkolwiek obecność? Może była bardziej podatna na głuchy dźwięk wypowiedzianych słów niż na same słowa? Co podzwania obecnie w pracy Eisenmana? Dźwięk słów mocny jak dzwon czy raczej szkło, które odbiera rzeczom aurę? Derrida postępuje za poglądami Waltera Benjamina i wyraża obawę, że „szklana”, tj. radykalizowana w swym modernizmie, architektura Eisenmana, skrywa duchowe ubóstwo. Owego ubóstwa (czy barbarzyństwa) nie sposób jednoznacznie ocenić, ponieważ stało się już udziałem większości. Porzucanie zasady humanizmu, co chętnie czyni Eisenman, nie spotyka się w tym kontekście ze zrozumieniem Derridy. Podążając dalej za Benjaminem, filozof pyta jeszcze: czy Eisenman zdaje sobie sprawę, że współczesne dzieło sztuki i architektury może być pojmowane jedynie jako ruina? Jest to – prawdopodobnie – pytanie o zniszczenie już tak wielu tradycji, że wszelki dalszy krok powinien być już tylko zachowawczą refleksją nad obecnością, ale obecnością tym razem rozumianą jako to, co aktualne. Ostatecznie Derrida podważa więc wiarę w posthumanistyczną i pozaziemską architekturę bez architektury.

Zarzuty Derridy wydają się silne i przekonujące, ale odpowiedź Eisenmana udzielona w tekstach *Post/El cards. A reply to Derrida* i *Separate trics* zawiera wartościowe wyjaśnienia. Architekt zwraca uwagę, że pytania Derridy mają naturę filozoficzną i w obszarze architektury nie można na nie udzielić odpowiedzi. Tym samym uchyla się od pytań o Boga i ubóstwo<sup>27</sup>. Zauważa także, że części dekonstrukcyjnych postępowania Derridy nie da się odtworzyć w architekturze, której język nie jest podatny na zabiegi podobne do działań poetyckich. Wsuwa wyraźny zarzut, że filozof nie przemyślał konsekwentnie implikacji dekonstrukcji dla architektury. Pisze: „[W architekturze] dekonstrukcja wymyka się Twym dłoniom, [Jacques]”<sup>28</sup>. W rzeczy samej, Eisenman bardzo konsekwentnie zamyka się w obszarze samej architektury i nie pozwala nią kierować z zewnątrz ani dawnym, tradycyjnym wartościom Witruwiańskiej triady, ani względem filozoficznym. Z tego powodu dodaje: „Dla mnie postępowanie zgodnie z linią partii jest bezużyteczne, ponieważ na koniec, Jacques, będziesz bardziej nieszczęśliwy z architektury, która ilustruje dekonstrukcję, aniżeli z mojej pracy, gdzie budowle same stają się, w pewien sposób, bezużyteczne – tracą swe tradycyjne znaczenie funkcji i stosują się do innej aury, aury nadmiaru, obecniowości (*presentness*), a nie obecności (*presence*)”<sup>29</sup>. Architekt przyznaje, że niewykluczone, iż błędzi w kwestiach dekonstrukcji, zresztą głosił to już wcześniej: „Być może to, co robię w architekturze, w jej aspiracjach i jej tkance, nie jest tym, co mogłoby być poprawnie nazwane dekonstrukcją”<sup>30</sup>. Stwierdzenie to może

być poprawne, ale przyglądając się sprawie z zewnątrz, badacz znajdzie argumenty raczej na rzecz racji architekta niż filozofa. Po pierwsze, spełnienia warunek dekonstrukcji skupienie się na warunkach podstaw i świadomości architektury, jej autonomicznych znakach, ich wzajemnych zależnościach i możliwości przemawiania z wnętrza swojego systemu (bez odnoszenia się do zewnętrznej „literatury”). Po drugie, jeżeli przyjąć – za Johnem Macarthurem – że „dekonstrukcja w architekturze to doświadczanie nieobecności”<sup>31</sup>, to rozbudowana refleksja Eisenmana na ów temat także potwierdza słuszność jego przekonań. Po trzecie, gdyby – ponownie za Macarthurem – przyjąć, że mamy tu do czynienia z „architekturą, w której nieobecność humanistycznych koncepcji podmiotu może być namacalnie doświadczalna”<sup>32</sup>, to trzeba uznać, że także ten wątek silnie przynależy do filozofii dekonstrukcji.

Do przemyślenia pozostają jeszcze dwa zastrzeżenia Derridy: o nadużywanie kategorii obecności i o brak aury. Eisenman nie sytuuje się bez zastrzeżeń na pozycji architekta modernistycznego, więc część zarzutów o tworzenie architektury bez aury (nazwijmy ją – podążając za sugestią filozofa – „szklaną architekturą”) jakby od razu go nie dotyczy<sup>33</sup>. Architektura Amerykanina próbuje minąć dawne (nazywane przez niego „klasycznymi”) i nowe (modernistyczne) tradycje i napisać swój tekst „obok” zwracania się ku funkcjom, znaczeniom (przekazom) odnoszącym się wszelakich pozaarchitektonicznych ideologii i strukturom opartym na nieuświadomionych nawykach (jak harmonie czy symetrie), oraz sprzeciwić się estetyce pospolicie rozumianego piękna (ładu i „ładności”). Po zakwestionowaniu dotychczasowych przesądów (przed-sądów) można zapytać: co tworzy program pozytywny architektury Eisenmana? Zdaniem tego autora, w architekturze prócz dialektyki obecność – nieobecność istnieje warunek trzeci, który nie jest ani obecnością, ani jej uzupełniającą nieobecnością (tj. brakiem źródłowej podstawy). Warunek ten, określony jako „obecniowość”, rozmija się także z opozycją forma – funkcja, nie jest ani szczególnym użyciem znaku, ani surowym istnieniem realności, jest stanem przesady (nadmiaru, ekscesu) między znakiem a Heideggerowsko pojmowanym bytem<sup>34</sup>. Czymś pomiędzy, stanem „pomiędzykości”, który związany jest z formowaniem (np. w procesach tworzenia) i nabywaniem świadomości (a zatem również w dyskursie) wydarzania się architektury. Podtrzymywanie silnego powiązania między formą a funkcją czy między bytem a znakiem powoduje, że eksces czegoś innego jest tłumiony. Działanie bez osłony tradycji czy uświadamianie tradycji nie przeszkadza w tworzeniu rzeczywistej, funkcjonalnej architektury, jest jednak jej tworzeniem w innej aurze. Pozbycie się uprzedzeń, nabytych zwyczajów wywołuje drżenie, „troskę i trwogę” – i to one są aurą architektury Eisenmana. Architektura drży jak *chóra* rozdzielająca byty.

„Obecniowość jest możliwością kolejnej aury w architekturze, aury ani w znaku czy bycie, ale w trzecim warunku. Ani nostalgiczny za znaczeniem lub obecnością, ani od nich zależny, ten trzeci, niedialektyczny warunek przestrzeni istnieje jedynie w nadmiarze, który jest czymś

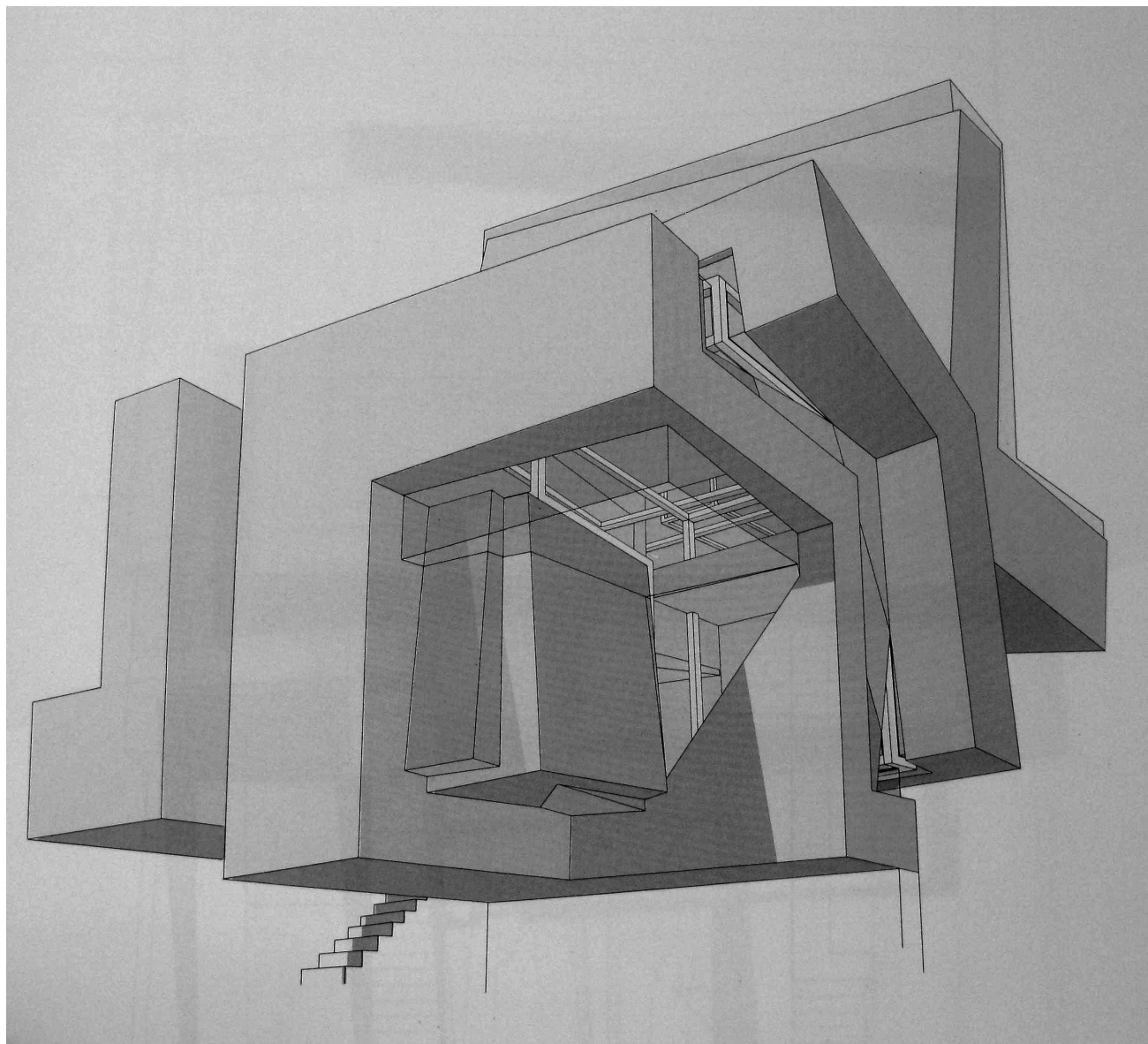


<sup>31</sup> J. Macarthur, *op. cit.*, s. 103.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Kwestie aury w swojej architekturze Eisenman wyjaśniał także podczas wywiadu z R. E. Somolem (*An Interview: Peter Eisenman and Robert E. Somol*, [w:] *Re:working Eisenman*, red. A Bettella, London 1993), s. 125–131.

<sup>34</sup> Podobny świat „pomiędzy” opisał w latach 60. XX w. J. Cortazar (*Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 2004, s. 385–386): „nie istnieją słowa dla materii oscylującej między słowami a czystą wizją, czymś niby blok oczywistości. Nie sposób zobiektywizować, sprecyzować to, co uchwyciłem w ciągu sekundy, a było oczywistą nieobecnością czy oczywistym brakiem, chociaż nie wiadomo czego, co”.



— II.6 *Guardiola House*, Kadyks; za: „Architecture and Urbanism” 1989, nr 1, s. 21



więcej, lub mniej, niż tradycyjne, hierarchiczne Witruwiańskie warunki konieczne formy: struktura, funkcja i piękno. Ten nadmiar nie jest oparty na tradycyjnej obfitości. Ten warunek aury jest, być może, czymś, co także pozostaje niesproblematyzowane w Twojej pracy, pomimo protestów, że jest przeciwnie. Wierzę, że dzięki wyjątkowym powiązaniom architektury z obecnością, z tym, co nazywam obecniowością, będzie to zawsze domena aury. Koniec końców, aura obecna jest obecnością w nieobecności, możliwością obecniowości czegoś jeszcze innego. To właśnie »jeszcze inne« moja architektura usiłuje ujawnić<sup>35</sup>. Obecniowość – w opinii Eisenmana – nieodległa jest także od tego, co Derrida definiuje jako „nierozstrzygalność”.

Próbie podsumowania współpracy w ramach *Chora L Works* zawiera esej Eisenmana *Separate tricks*, napisany w 1989 r. i włączony do omawianego woluminu. Twórca posługuje się w nim pojęciem śladu zaczerpniętym z filozofii Derridy, a oznaczającym swego rodzaju pierwotne pismo, zapis czegoś innego niż obecność<sup>36</sup>. Określa swoją architekturę jako niezmiennie poszukującą śladu, co odzwierciedlały jego kategorie formalnych absolutów, głębokiej struktury, architektury konceptualnej, dekompozycji czy architektury tekstowej. Idea śladu może być też widziana w jego obiektach: konturze brakującej kolumny w *House I*, zbędnej konstrukcji wspierającej *House II*, wyszukanej fasadowości *House IV*, nieobecnym centrum w *House X*, niedostępnej pustce *House 11a*, otworach w podłożu w Cannaregio, sztucznych wykopaliskach Berlina czy w skalowaniach projektu *Romeo i Julia*. Braki obecności w tych pracach wskazywały na „stały rozwój poszukiwania znaków nieobecności w koniecznej obecności architektury”<sup>37</sup>.

Wcześniejsze dokonania Eisenmana naznaczone były także skłonnością do zacierania autorstwa, kiedy zatem doszło do współpracy z Derridą, przejawiał się również ten aspekt jego pracy. Przypisanie autorstwa ostatecznym pomysłom *Chora L Works* nie jest możliwe, ale nie było możliwe również w trakcie spotkań, ponieważ każda ze zgłoszonych propozycji zakorzeniona była poza subiektywnością autora. Eisenman nieustannie odwoływał się do koncepcji, pojęć czy nazw, które inspirowane były ogólniejszymi, filozoficznymi dyskursami. Nie przeszkadzało to w ustanawianiu przez partnerów debaty osobnych trików. Dla Eisenmana nie ulegało wątpliwości, że wniósł do dyskusji niezbędne kompetencje i w trakcie wymiany poglądów nie musiał bezpośrednio czerpać z osiągnięć Derridy. Cokolwiek wprowadził ten ostatni, było już w jakiejś postaci przedmiotem wcześniejszych zainteresowań Eisenmana.

Dowodem, że dekonstrukcja to tylko nazwa dla dużo dawniej rozpoznanych zjawisk, może być opowiadanie Edgara Allana Poe *Black Cat*, w którym bohatera nawiedza wizerunek zabitego przez niego kota. Z oczywistych względów obraz na tynku spalonego domu nie jest śladem czysto materialnie pojętej obecności, lecz raczej śladem nieobecności. Bohater i czytelnik nie są w stanie odpowiedzieć z dostateczną pewnością, co jest źródłem „płaskorzeźby” na ścianie. Napotkana niepewność stanowi właściwą reakcję na taki rodzaj śladu. Zdaniem Eisenmana



<sup>35</sup> P. Eisenman, *Post/El cards...*, s. 17.

<sup>36</sup> Na temat śladu u Derridy zob. M. Wąligóra, *Iluzja źródłowości. Derridiańska krytyka teorii doświadczenia fenomenologicznego*, „Diametros” 2008, nr 18, s. 81–82.

<sup>37</sup> P. Eisenman, *Separate tricks*, [w:] *Choral Works*, s. 132.



<sup>38</sup> Warto przypomnieć, że pierwszą pracą Derridy był komentarz do rozprawy Husserla o pochodzeniu geometrii (zob. **J. Derrida**, *Introduction*, [w:] **E. Husserl**, *L'origine de la géométrie*, Paris 1962).

<sup>39</sup> **P. Eisenman**, *Separate tricks*, s. 133.

w architekturze równie często doświadczyć można podobnych „śladów”, budowle czy projekty zawierają bowiem w sobie różnego rodzaju zapisy, ślady wewnętrznego tekstu danego obiektu. Ślady tego rodzaju raczej wskazują na coś, niż są czegoś obrazem. Odnoszą się do możliwości, nie do obecności.

Architektura śladów ignoruje nie tylko obecność, lecz także odwołania do świata naturalnego, którego kształty i wymiary zwyczajowo były podstawą systemów architektonicznych. Podczas gdy dawna architektura zmagala się z naturą, Eisenman wysuwa propozycję przeniesienia tych zmagania na ludzką wiedzę. Obecnie to właśnie wiedza, a właściwie jej zestarzałe postacie, krępujące rozwój pozostałości po uniwersalnych systemach, jest warta przezwyciężenia. Dla architektury rysują się w tym względzie różne możliwości. Jedną z nich dotyczy koncepcji miejsca.

W tradycyjnej koncepcji miejsca dominuje jego związek z warunkami naturalnymi oraz powiązanie nadawania mu kształtu z udziałem racjonalnych narzędzi pomiarowych. Natura przezwyciężana jest przez nakładanie na pierwotne miejsce geometrycznych symboli: kół, krzyży, siatek, układów gwiaździstych itd. Wyzwanie dla tych sposobów stanowi refleksja nad pochodzeniem geometrii, nad źródłami wiedzy, prowadząca do zwątpienia w racjonalność<sup>38</sup>. „Myśl nowoczesna odnalazła »nierozsądek« w tradycyjnym rozsądku, a logika ujrzana została jako zawierająca brak logiki”<sup>39</sup>. Dla rozpadu koncepcji miejsca znaczenia ma także wprowadzone do dyskusji przez Derridę pojęcie *chôra*, które jest czymś pomiędzy miejscem a obiektem, pomiędzy pojemnikiem a zawartością, nie jest ani przestrzenią, ani miejscem. W kontekście tych rozważań można odkrywać w miejscu nie-miejsce i kierować się ku atopii. Prowadzą do tego stanu różne możliwości, w tym m.in. zastępowanie rzeczywistych uwarunkowań miejsca (jego historii, pożądanego celu czy skali) analogiami tych stanów. Eisenman ma tu na myśli omówione wcześniej „skalowanie”, czyli warstwowe nakładanie przypadkowych planów i obserwowanie (a właściwie czytanie) znaczeń, jakie są wydobywane (stąd *quarry*) z interakcji między nimi. Miejsce jest w ten sposób zdestabilizowane w swej obecności; ujawnia się jego konwencjonalność i zależność od przypadkowych okoliczności. Tak odniesiono się do projektu paryskiego parku, gdzie siatka zaczerpnięta z projektu szpitala dla Wenecji (autorstwa Le Corbusiera) wykorzystana została przy projekcie dla dzielnicy Cannaregio, przypadkowo niemal identyczna siatka posłużyła Tschumiemu do projektu parku, a jednocześnie użyli jej współpracownicy Eisenmana w procesach projektowych *Chora L Works*. Nałożenia pomysłów dalece odsunęły na bok rzeczywiste uwarunkowania lokacji.

*Chôra* jako odbieralnik, który ma potencjał ciągłego zmieniania kształtu samego siebie i odciskającego się w nim obiekcie, posłużył także do projektowania *Guardiola House* [il. 1]. Projekt tego obiektu oparty został na dwóch belkach w kształcie litery L leżących jedna na drugiej. Oscylacja czy coś jakby rewerberacja (zanikająca wibracja fal) powodowały, że belki odciskały się na sobie. Każda przy tym traciła coś ze swego pierwotnego kształtu. W końcowym projekcie zawarto jednak

ślady po ich przejściowych stanach, które były ułomnymi obecnościami. „Tutaj ściany, podłogi, stropy nie tylko zawierają i osłaniają; one stają się także stanem nadmiaru, ani nie zawierającym, ani zawartym, ani wewnątrz, ani na zewnątrz, ani ramą, ani obiektem, ani figurą, ani miejscem. Dom nie może być odczytywany obrazowo, ponieważ ślady i odciski, które nasycają dom, nie mają żadnej obrazowej wartości, nie odnoszą się na zewnątrz. Nie mogą być też odczytywane jako jedynie wynik funkcjonalnej konieczności. Stają się przystępne raczej poprzez zrozumienie ich własnej, wewnętrznej, indeksowej logiki. Wynikła przestrzeń jest wyraźnie odmienna od przestrzeni domu, chociaż może nawet funkcjonować jako dom”<sup>40</sup>.

### Wystawa „Deconstructivist Architecture”

Zawiłość w podsumowaniu współpracy Eisenmana i Derridy w ramach *Chora L Work* związana jest także z faktem, że jeszcze przed napisaniem eseju *Separate tricks* w Nowym Jorku miała miejsce wystawa „Deconstructivist Architecture”<sup>41</sup>, w której organizacji Eisenman odegrał ważną rolę, a niewiele wcześniej odbyło się jednodniowe sympozjum na temat dekonstrukcji w londyńskiej Tate Gallery<sup>42</sup>. Materiały spotkania londyńskiego stały się podstawą kolejnych wydań specjalnych czasopisma „Architectural Design” – i w końcu – dużego tomu *Deconstruction. Omnibus Volume*. Problem polega na tym, że chociaż pojedyncze myśli eseju *Separate tricks* nawiązują do prac Eisenmana zaprezentowanych w tych przedsięwzięciach, to wprowadziły one dużą liczbę poglądów i rozwiązań, które nie były pokłosiem wspólnych dyskusji z Derridą. Esej ten potwierdza tezę, że Eisenman rozwijał swoje dekonstrukcyjne pomysły przed bezpośrednim spotkaniem z filozofem, w trakcie ich spotkań i po ich zakończeniu, a dodatkowo – mimo wyraźnego czerpania z idei i słownictwa francuskiego filozofa – jego koncepty sytuują się wyraźnie „obok” czysto filozoficznej myśli dekonstrukcyjnej. Co wydaje się znamienne, podczas każdej z wymienionych tu publicznych pokazów swych prac Eisenman nie odnosił się do projektu Parc de la Villette. Na wystawie w Nowym Jorku zaprezentował projekt konkursowy dla Uniwersytetu we Frankfurcie [il. 4], a w tomie zbiorowym – projekty *Wexner Center for the Visual Arts* [il. 5], *Guardiola House* [il. 6], *Carnegie-Mellon Research Institute* [il. 7] oraz dwa eseje: *Blue Line Text* i *En Terror Firma: In Trails of Grotexes*.

W *Blue Line* i *En Terror Firma* Eisenman przedstawia koncepcję historyzoficzną, w myśl której modernizm był zaledwie iluzoryczną zmianą w stosunku do wcześniejszych tradycji. Mimo nowatorstwa w obrazowaniu i radykalnych celów społecznych przetrwało w twórczości i refleksji pojmowanie metafizyki zakładające dialektyczne przeciwieństwa i przez to kontrastowanie ze sobą takich pojęć jak: forma i funkcja, struktura i ornament, figuracja i teren. W każdej z tych par pojęć jedno zdobywa dominację nad drugim i wytycza kierunek działania: zdefiniowanie funkcji powinno prowadzić do przyjęcia określonych form, struktura



<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>41</sup> Ekspozycja trwała od 23 VI do 30 VIII 1988. Okoliczności jej powstania opisał M. Sorkin (*Canon Fodder*, „The Village Voice” 1987, nr z 1 XII, przedruk. w: *idem*, *Exquisite Corpse*, London–New York 1991, s. 254–259). Do tego tekstu nawiązała w swojej recenzji wystawy D. Ghirardo (*Diane Ghirardo's expose of MOMA's deconstructivist show*, „The Architectural Review” 1988, nr 183, s. 4–6). Zob. też G. Shane, *Modernismus, Postmodernismus und Dekonstruktion. Zur Ausstellung Deconstructivist Architecture in New York*, „Archithese” 1989, nr 1, s. 35–44.

<sup>42</sup> Klimat tego spotkania opisał D. Lodge, wybitny brytyjski literaturoznawca, ale znany głównie jako autor satyrycznych książek opisujących życie naukowe; zob. *idem*, *Deconstruction: a review of the Tate Gallery symposium*, [w:] *Deconstruction. Omnibus Volume*, s. 88–90.

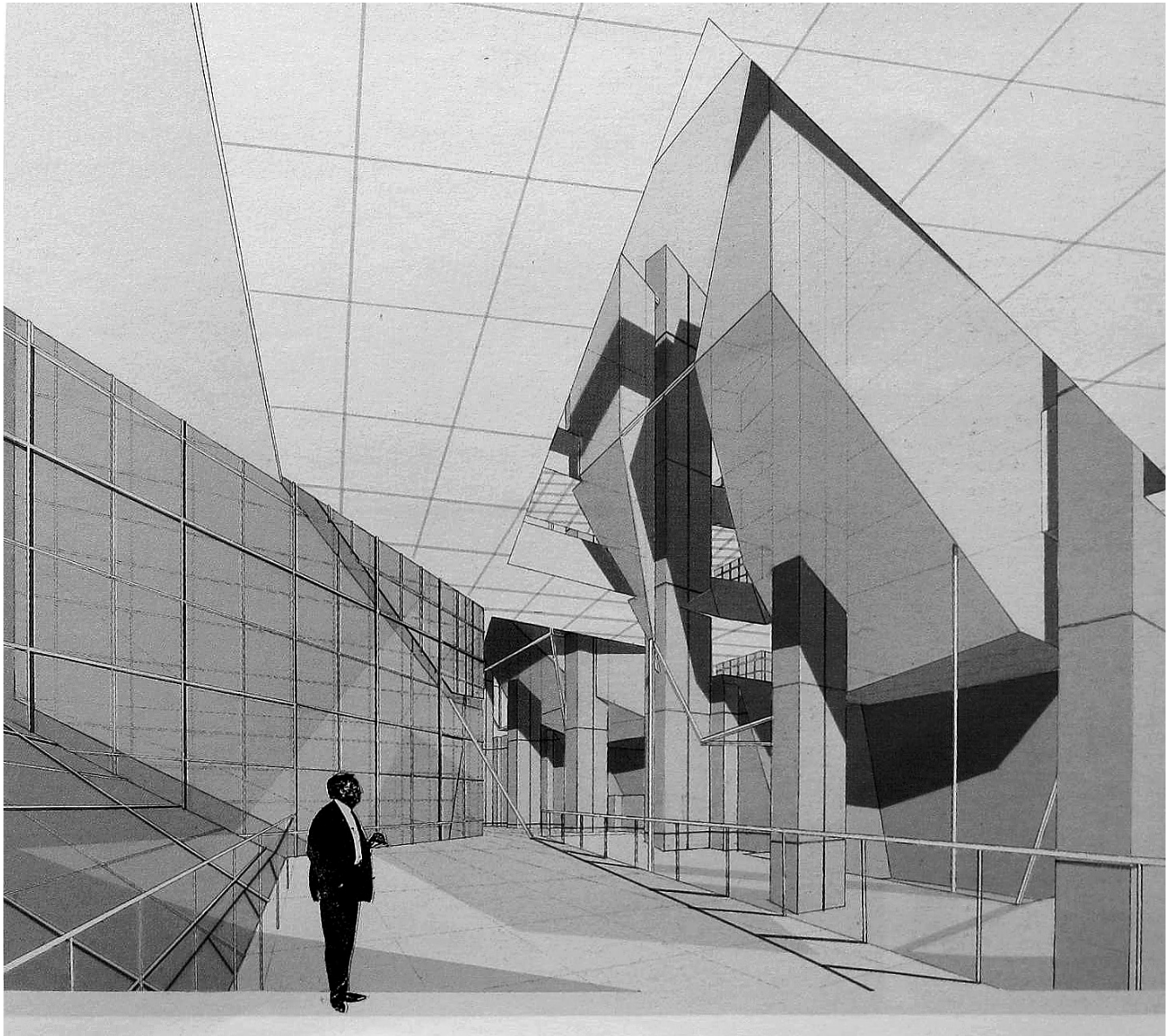


<sup>43</sup> P. Eisenman, *Blue Line*, [w:] *Deconstruction...*, s. 150.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

ma charakter decydujący i podporządkowuje sobie ornament (rzecz całkowicie drugorzędna), pomysł na kształt ma prawo dowolnie traktować opracowywaną materię. Modernistyczny aktywizm jest przedłużeniem nieskończenie długiego ciągu zabiegów nad kontrolą natury, podczas gdy obecnie to raczej przerosty wiedzy (wynikłe z procesów technicyzacji życia) stanowią problem społeczny i filozoficzny. Część myśli ludzkiej skierowała się już ku nowym zadaniom, a rozważania Heideggera nad nowożytną nauką, nowoczesną techniką i nałogiem procedur, Freuda i Lacana nad złożoną relacją między jaźnią a bytem zewnętrznym, w końcu także – poststrukturalistów i Derridy nad językiem jako urządzeniem, nad którym człowiek stracił kontrolę, przyczyniły się do „dramatycznej zmiany myślenia i konceptualizacji człowieka w jego świecie”<sup>43</sup>. W wielu dziedzinach nauki i w filozofii zakwestionowano nawet same ich podstawy, wykrywając składniki nieuzasadnione i zasadniczo niepewne. Taka postawa nie została przyjęta w architekturze, która zmieniała się bez krytycznej refleksji nad swymi zasadami. Zmagania z naturą nadal są główną treścią działań w architekturze, a ich symbolizowanie przejawia się w jej głównych formach. Gdyby przyjąć, że modernizm to zestaw idei dotyczących niepewności, niepokoju i poczucia wyalienowania (nieprzewycięzalnej różnicy między człowiekiem a światem), to stwierdzić trzeba, że architektura nie stworzyła własnej teorii modernizmu. „Należy więc zapytać: dlaczego architektura ma takie trudności z wkroczeniem do postheglowskiego królestwa?”<sup>44</sup> Dzieje się tak z powodu trwania w powszechnej świadomości wyobrażeń o architekturze jako struktury materialnie pojmowanej rzeczywistości, której zadaniem jest mieszkanie (osłanianie, dawanie schronienia). Główne myśli dotyczące architektury są zwykle rozwinięciem Witruwiańskiej triady, jedynie uzupełnianej o nowe aspekty piękna, użyteczności czy trwałości. Jakie zatem są możliwości zmiany, czy – mówiąc językiem Eisenmana – przemieszczenia tego, co powinno być umieszczone, dyslokacji lokacji?

Część możliwości „dyslokacji lokacji” jest przypomnieniem wcześniejszych przemyśleń architekta. Zakłada on, że formy architektonicznych lokacji dotyczą zarówno materialności (obecności) budowli, jak i jej zasad (metafizyki schronienia), które określić można jako nieobecność. Architektura zwykle tłumiała znaczenie naruszania swego skupienia na materialności, chociaż przemiany w teorii schronienia zachodziły niemal nieustannie. Skupienie zabiegów twórczych na świecie idei (nieobecności) nasila jedynie i tak przejawiającą się destabilizację. Drastyczne eksperymenty Eisenmana czynione w jego domach tworzą poważne przeszkody w ich codziennym użytkowaniu, lecz ujawniają użyteczność w jej bardziej pierwotnej, metafizycznej i fenomenologicznej postaci, a ponadto skłaniają swych użytkowników do przemyśleń ukierunkowanych na kwestie zamieszkiwania. Nieuchronnie zachodząca dyslokacja (świadomość) jest jedynie skrajnie nasiloną, choć odbywa się to kosztem porzucania czy przebudowywania domów Eisenmana. Mieszkaniec jednak zawsze niszczył swoje mieszkanie i w ten sposób je przemieszczał.



— II.7 Carnegie-Mellon Research Institute; za: Peter Eisenman. *Bauten und Projekte*, red. P. Ciorra, Stuttgart 1995, s. 119



<sup>45</sup> Oba eseje miały wejść w skład książki Eisenmana *The edge of Between*, która jednak nigdy nie powstała.

<sup>46</sup> Na temat kategorii wzniosłości i groteski zob. U. Schwarz, *Das Erhabene und das Groteske, oder Michelangelo, Piranesi und die Folgen. Über einige Grundbegriffe der Architekturtheorie Peter Eisenmans*, [w:] *Schräge Architektur und aufrechter Gang. Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn*, red. G. Kähler, Braunschweig-Wiebaden 1993, s. 121-144.

W stosunku do dawniejszych pomysłów kolejne postulaty są bardziej subtelne (rzec można: bardziej dekonstrukcyjne) niż te z okresu formalistycznego. Zamiast rozdrażniania sprzeczności Eisenman proponuje łagodną penetrację sytuacji „pomiędzy” dotychczasowymi pojęciami, osłabianie napięć, eksplorację sytuacji granicznych<sup>45</sup>. Nowy stan architektury będzie możliwy, kiedy odejdzie ona od sztywności swych dialektycznych kategorii i zacznie je rozmywać, zamazywać, zacierać. Mieszczanie (podstawowa kategoria) nie jest negowane, lecz przemieszczane (dyslokowane) w przestrzeń między miejscem (toposem) a nie-miejscem (atopią), co dotyczy takich działań, które mają na celu rozproszenie siły miejsca (choćby przez oparcie jego projektowanego kształtu na nietypowych wyznacznikach). Znaczenie w architekturze budowane było zwykle na fundamencie metafory (odwołania do tego, co znajome). Eisenman proponuje zamiast niej katachrezę (wykorzystanie bardziej odległego skojarzenia). Rozwija swoje wcześniejsze propozycje traktowania architektury w kategoriach retorycznych (w ujęciu Lacanowskim), gdzie błąd czy nadużycie wydobywa wartości stłumione.

W *En Terror Firma: In Trails of Grotexes* jako forma katachrezy potraktowana zostaje groteska<sup>46</sup>. Punktem wyjścia dla tego ujęcia jest takie przemyślenie Kantowskiej wzniosłości, które zbliża strach przed naturą do strachu przed niepewnością. Uwolnienie tłumionego strachu przed grozą świata, natury czy Boga i przekształcenie go w fascynację estetyczną może być zachętą do podobnego potraktowania niepewności i braku ugruntowania metafizycznych podstaw myślenia. Brak pewności służy wprawieniu świadomości w euforię. Groteska w tym kontekście staje się odmianą wzniosłości. Podczas gdy dotąd można jej było odnosić do zaprzeczeń obecności w architekturze (przewycięzania materialności, ciężaru, bryły), to w groteskowym przejawie jest ona raczej szyderstwem z materii (przy tkwieniu w niej), deformacją, odnotowaniem brzydoty w pięknie. Groteskowe może być także – nieustannie przez Eisenmana postulowane – przekształcenie procesu projektowego w zestaw czynności ignorujący podmiotowość ich autora. „Automatyzowane” przekształcenia figur w projektach ujawniają sztuczność procesów figuracji, ich zawieszenie między podmiotem a przedmiotem. Należy dodać, że groteskowe jest także grzęźnięcie tych na wpół zautomatyzowanych przekształceń w bezsensowności. Architekt proponuje cały asortyment trików, które uruchamiają możliwości przejawienia się „innej” architektury, jak np. zrównywanie konkurujących pojęć, osłabianie celowości działań czy traktowanie znaków architektury jako niemających zewnętrznych desygnatów.

### Zamiast zakończenia

Eisenman zniekształcał idee czerpane z różnych dziedzin, jednak ocena poprawności stosowanych przez niego pojęć jest niemal niemożliwa. Architekt umieścił się w świecie przez siebie postulowanym, gdzie króluje katachreza (nadużycie) i niepewność. Czy jednak ocena jest rzeczywiście

niemożliwa? Wprowadzanie pojęć i architektury w stan drżenia może bowiem przechodzić różne koleje losu. Po pierwsze, niepewność jest stanem stałym, chociaż stłumionym. Istnieje niezależnie od stopnia uświadomienia. Po drugie, niepewności nie sposób podtrzymać i gdy stanie się ona uświadomiona, paradoksalnie, ustala się. Następne stadium to akademizacja niepewności – a zatem: zyskiwanie pewności. Taka była kolej rzeczy również w omawianym przypadku. Komentarze do dzieł architekta zaczęli pisać nie tylko wysoce wykwalifikowani krytycy i badacze teorii (jak Jeffrey Kipnis czy K. Michael Hays), ale też filologowie klasyczni (jak Maria Theodorou czy Ann Bergren) i znawcy filozofii współczesnej (jak Andrew Benjamin). Ich pisarstwo stworzyło osobny rozdział w badaniu problemów związków teorii Eisenmana z filozofią dekonstrukcji. Zostanie ono scharakteryzowane w dodatkowej analizie.

---

### dr Cezary Wąs

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

### Summary

#### CEZARY WĄS / *Choral Works* or *Separate tricks*. Peter Eisenman and deconstruction. Part 2

In 1985–1986 a series of seven disputes between Jacques Derrida and Peter Eisenman took place. The pretext for them were the designs concerning Parc de la Villette in Paris. The situation of many months of collaboration between a notable philosopher of the second half of the 20th c. and an architect that already had a huge theoretical oeuvre, ended up with a publication of a large volume entitled *Chora L Works*, and it became at the same time a vast study area for historians of contemporary architecture and philosophers. Derrida's contribution to concept works were his considerations over the idea of *chôra*, the properties related to this concept were about to be reflected in shapes of the park. Therefore, *Chora L Works* became an example of the abilities of contemporary art, both in its capability of translation from philosophical ideas to artistic forms and its resistance to tradition of representing in architecture some phenomena and values originating outside this discipline. In the final period of their collaboration both interlocutors started to polemicise with each other more decidedly, what became a separate part of their thought exchange. The exchange of letters between Derrida and Eisenman at the turn of 1989 ended up the period of their direct contacts, nevertheless, at this time precisely a large group of experts in issues of deconstruction joined the discussion and extended the revealed in the former dispute problems into more than ten years of further considerations and publications. Except for a long text by Jeffrey Kipnis, who had participated in the meetings of the philosopher and the architect, there appeared also comments of researchers of artistic theories (K. Michael Hays, Thomas Patin), philosophers (Andrew Benjamin), and even experts in Greek literature (Maria Theodorou or Ann Bergren). Following these debates a contemporary reflection on architecture has saturated with indeed numerous concepts originating in philosophy of deconstruction.