Archetype

Καταστροφή και Δημιουργία: Η αρνητική διαλεκτική της πρωτοπορίας και ο δημιουργικός μετασχηματισμός της στην αρχιτεκτονική του Μοντέρνου

Αλεξάνδρα Βούγια - 23/11/2020

Το παρόν άρθρο επιχειρεί να παρουσιάσει τον αρχιτεκτονικό μοντερνισμό του μεσοπολέμου και την επιδίωξη αυτού να αναδομήσει την υλική παραγωγή. Την επιδίωξη αυτή ακολούθησε, φυσικά, μόνο ένας ορισμένος αριθμός πολιτικά ενεργών αρχιτεκτόνων. Μετά το τέλος του Α’ Παγκοσμίου Πολέμου, το πολιτικά ενεργό σκέλος του μοντερνισμού συνέχισε το εγχείρημα της αντίθεσης στην κυρίαρχη ιδεολογία που είχε ξεκινήσει η ιστορική καλλιτεχνική πρωτοπορία στις αρχές της δεκαετίας του 1910. Ωστόσο η αρχιτεκτονική, ως πρακτική που σχετίζεται με την παραγωγή χώρου, προχώρησε πέρα από τις πειραματικές εφαρμογές ενός καταστροφικού στοιχείου που είχε ταυτοποιηθεί με την καλλιτεχνική πρωτοπορία. Αντ’ αυτού, θέλησε να προσφέρει όχι μόνο μια κριτική της κοινωνίας της εποχής αλλά και μια πρόταση για τον τρόπο αναδόμησής

της. Η προσπάθεια αυτή αποτέλεσε ένα συντονισμένο εγχείρημα που περιελάμβανε τη διεύρυνση του αντικειμένου τής αρχιτεκτονικής μέσω της υλιστικής θεώρησης της παραγωγής της. Στο πλαίσιο αυτής, η αρχιτεκτονική αποτελούσε ένα ιστορικά συγκεκριμένο σύνολο πρακτικών που κατέγραφε τις οικονομικές, τεχνολογικές, τεχνικές, υλικές και πολιτισμικές πλευρές των κοινωνικών συνθηκών της εποχής. Το εγχείρημα του ριζοσπαστικού αυτού τμήματος του μοντερνισμού δε γινόταν αντιληπτό ως ουτοπικό, άρα και εγγενώς ανέφικτο. Αντίθετα, αποτέλεσε μια προσπάθεια απάντησης στην κατάλυση των αξιών που επέφερε η καπιταλιστική ανάπτυξη και αποκατάσταση του αυτόνομου χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής μέσω της αναθεώρησης του ίδιου του σχεδιασμού ως μεθόδου οργάνωσης της παραγωγής.

Αυτές οι σύνθετες και ιστορικά συγκεκριμένες σχέσεις διερευνώνται μέσω ενός συνδυασμού εννοιών: της κοινωνικής *αποξένωσης* και της αισθητικής *ανοικείωσης*, με την τελευταία να είναι ένα καλλιτεχνικό εργαλείο της ιστορικής πρωτοπορίας. Οι δύο αυτοί όροι εκδηλώνονται με σαφή τρόπο μέσω της εννοιολογικής αναδιατύπωσης του λόγου περί ιδεολογίας, η οποία πέρασε από τους κλάδους της φιλοσοφίας και της πολιτικής οικονομίας σε αυτόν της τέχνης, και εντέλει της αρχιτεκτονικής. Η κοινωνική *αποξένωση* υπήρξε έννοια άμεσα συνδεόμενη με την ιδεολογική και πολιτισμική κυριαρχία της αστικής τάξης. Το φαινόμενο αυτό αμφισβητήθηκε στην πράξη από την ιστορική πρωτοπορία μέσω της σύλληψης του καλλιτεχνικού μηχανισμού της αισθητικής *ανοικείωσης*. Στη συνέχεια, ο αρχιτεκτονικός μοντερνισμός του μεσοπολέμου εργαλειοποιεί και αυτός την *ανοικείωση*, αλλά αυτή τη φορά όχι ως έναν αρνητικό μηχανισμό, αλλά ως ένα εγχείρημα από-αποξενωμένης αναδόμησης της ανθρώπινης παραγωγής.

Η αφήγηση αυτή ξεκινά από την υπόθεση ότι οι Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες των αρχών του 19ου αιώνα, ως το επίκεντρο της ήδη εδραιωμένης ιδεολογικής κυριαρχίας της αστικής τάξης, αναδείχθηκαν όχι μόνο ως το πεδίο όπου οι εν λόγω δυνάμεις εκδηλώθηκαν και νομιμοποιήθηκαν χωρικά, αλλά και ως το επίκεντρο του φαινομένου της κοινωνικής *αποξένωσης*, δηλαδή του βιώματος του περιβάλλοντος αλλά και των ίδιων των πνευματικών και υλικών ιδιοτήτων του υποκειμένου ως κάτι ανεξάρτητο, εχθρικό και ξένο. (Εικ. 01) Στο πλαίσιο των μετασχηματισμών αυτών, κεντρική αναφορά στην ανάλυση της έννοιας της *αποξένωσης* αποτελεί η τετραπλή έκφραση του όρου που ανέπτυξε ο Karl Marx στα *Οικονομικά και Φιλοσοφικά Χειρόγραφα* του 1844. Εκεί, με μια σπάνια υπαρξιακή φωνή, ο Marx διατύπωσε την άποψη ότι η *αποξένωση* βιώνεται από τον υποκείμενο (στην περίπτωσή του τον εργαζόμενο) σε σχέση με το υλοποιημένο προϊόν της εργασίας του, την ίδια του την παραγωγή, την ατομική του ύπαρξη, και τέλος στη σχέση μεταξύ του κάθε ατόμου και της κοινωνίας. Το υποκείμενο βιώνει τελικά το συλλογικό ως κάτι ανεξάρτητο από την ύπαρξή του, κάτι εχθρικό, ως κάτι ξένο. Παρομοίως, η αντίληψη των μητροπόλεων ως του συστημικού πεδίου της καπιταλιστικής αποξένωσης είχε ήδη ταυτοποιηθεί και οριστεί μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα από την επιστήμη της κοινωνιολογίας, η οποία συχνά επεδίωκε να καθορίσει το ακριβές αντικείμενο του επιστημολογικού πεδίου της εντός μιας έννοιας του χώρου, που ορίζει αλλά και ορίζεται από την ανθρώπινη παραγωγή και τις ανθρώπινες σχέσεις.[1] Το πεδίο λοιπόν όπου κυριαρχούσαν οι καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής αναλύθηκε ως το επίκεντρο εκδήλωσης των μοντέρνων κοινωνικών σχέσεων ως σχέσεις κοινωνικής αποσύνδεσης, συνεπώς ως σχέσεις καπιταλιστικής *αποξένωσης*.

1926

Εικόνα 01: Otto Dix, Portrait of the Journalist Sylvia von Harden, 1926.

Αυτή η ερμηνεία της μητρόπολης ως του επίκεντρου αστικής κυριαρχίας και καπιταλιστικής αποξένωσης αποτέλεσε την αφετηρία των κινημάτων της ιστορικής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας ανέλαβαν το έργο της κατάλυσης της αστικής ιδεολογίας μέσω της κατάλυσης του αστικού υποκειμένου. Πράγματι, το μοντέλο δράσης της «καταστροφής» αποτέλεσε τη βασική στρατηγική της πρωτοπορίας, η οποία θεώρησε υποχρέωσή της να την ακολουθήσει στα πλαίσια της ιστορικής σύγκρουσής της με τη μοντέρνα, αστική κουλτούρα. Έτσι, η ιδεολογία πήρε τη μορφή μιας αρνητικής διαλεκτικής «που κάνει την αντίφαση», σύμφωνα με τον Tafuri, «τον κινητήριο παράγοντα της ανάπτυξης»[2]. Η έννοια του αρνητικού, όπως το ορίζουν τόσο ο Manfredo Tafuri όσο και ο Massimo Cacciari[3], μετατράπηκε στα χέρια των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας σε έναν ιδεολογικό μηχανισμό που προσέφερε αμέτρητες δυνατότητες καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ταυτόχρονα, οι συνθήκες της αποξένωσης και η εμπειρία της αστικής ζωής που εντοπίζονταν στις μητροπόλεις, προσέφεραν έναν συγκεκριμένο ιδεολογικό αντίπαλο στον λόγο και τις πρακτικές της πρωτοπορίας. Απέναντι στην αδιάφορη και πεζή εμπειρία της μητρόπολης, απέναντι στη βύθιση του υποκειμένου σε μια όλο και πιο αυτοματοποιημένη και αποξενωμένη ζωή, η έκπληξη του αποδέκτη και η (επαν)ιδιοποίηση της ενσυνείδητης εμπειρίας αποτέλεσαν τον πρωταρχικό στόχο της τέχνης.

Το τέχνασμα της (αισθητικής) *αποξένωσης* ή *ανοικείωσης* έχει τις ρίζες του σε αυτό το εννοιολογικό πλαίσιο της ιδεολογικά εργαλειοποιημένης αρνητικότητας. Το 1917, ο Ρώσος κριτικός λογοτεχνίας Viktor Shklovsky (1893–1984) έδωσε πρώτος έναν σαφή προσδιορισμό τού εν λόγω μηχανισμού: *priem ostraneniya*. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1910, η *ανοικείωση* (υπό διάφορες ονομασίες) χρησιμοποιήθηκε από την ιστορική πρωτοπορία ως μία από τις καλλιτεχνικές τεχνικές για την αποκάλυψη της «αντίφασης», δημιουργώντας παράξενες, ανοίκειες καλλιτεχνικές μορφές που σχολίαζαν την εξαθλίωση της μοντέρνας ζωής. Η *ανοικείωση* αποτέλεσε κεντρικό μηχανισμό του Ρωσικού φορμαλισμού, που κατά κύριο λόγο ενδιαφέρθηκε για τις εφαρμογές του στην ανάλυση λογοτεχνικών έργων. Πιο συγκεκριμένα, ο Shklovsky αναζήτησε παραδείγματα *ανοικείωσης* σε ιστορικά λογοτεχνικά έργα, όπως το *Δεκαήμερον* του Giovanni Boccaccio και ο *Δον Κιχώτης* του Miguel de Cervantes, στα οποία απλές ανατροπές των αφηγηματικών αρχών αναδείκνυαν νέες δυνατότητες κατανόησης των κειμένων.

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1910, η φορμαλιστική ερμηνεία της *ανοικείωσης* δοκιμάστηκε και από άλλα κινήματα της πρωτοπορίας της εποχής. Ο Νταντα ϊσμός και ο Ρωσικός Κονστρουκτιβισμός επεδίωξαν συστηματικά να διαταράξουν τη συνήθη αντίληψη του καλλιτεχνικού αντικειμένου, δηλαδή να αποσυνδέσουν ένα έργο τέχνης από τους εννοιολογικούς συσχετισμούς που το νοηματοδοτούσαν. Η τεχνική του μοντάζ –που, κατά τον Peter Bürger «μπορεί να θεωρηθεί η βασική αρχή της τέχνης της πρωτοπορίας»[4]– συσχετιζόταν εννοιολογικά με τη φορμαλιστική *ανοικείωση*. Ο Νταντα ϊσμός, και αργότερα το σουρεαλιστικό φωτομοντάζ, εξελίχθηκαν ως παραλλαγές των κυβιστικών κολλάζ. Τα αντίστοιχα έργα του Ρωσικού Κονστρουκτιβισμού ήταν ίσως περισσότερο επηρεασμένα από τις αρχές του φορμαλισμού, ωστόσο οι πρώτες εφαρμογές του φωτομοντάζ προέκυψαν ως μια μαχητική πολιτική προπαγάνδα που διέδιδε άμεσα και απλά τα πρότυπα του σοσιαλιστικού βιομηχανικού κράτους, ώστε να μπορεί να φτάσει στον πολυάριθμο, αγροτικό πληθυσμό της Σοβιετικής Ένωσης. Σε κάθε περίπτωση, η γενική τάση της εποχής υποδείκνυε το ενδιαφέρον της πρωτοπορίας για την καταστροφή της ουσίας του έργου τέχνης, ως ενός οργανικού και συνεκτικού αντικειμένου. Βασική επιδίωξη ήταν και η αποδόμησή του σε τμήματα που δεν νοούνται πια ως οργανικό σύνολο. Επομένως, τα αντικείμενα έχαναν το εννοιολογικό τους πλαίσιο, αποσυνδέονταν σημειολογικά και μεταμορφώνονταν σε «δυσλειτουργικά» αποσπάσματα, και ως αποσπάσματα, που συχνά δεν αλλοιώνονται από τον καλλιτέχνη, επανέρχονταν σε έναν διαφορετικό εικαστικό χώρο.[5] Η Hannah Höch, στο *Cut with a Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany*, αντιπαραθέτει στον καμβά της πολλαπλές διηγήσεις διαφθοράς, παρακμής, σεξισμού, τέχνης και ακτιβισμού σε ένα νέο σύνολο φραγμάτων. (Εικ. 02) Σε αυτό, όπως και στα περισσότερα φωτομοντάζ της πρωτοπορίας, κάθε σύνδεση με το προηγούμενο πλαίσιο -άρα και νόημα- εξαλειφόταν, και τα αποσπάσματα αυτά μπορούσαν να θεωρηθούν αυτόνομο υλικό ή να εφαρμοστεί επί αυτών μια νέα αρχή σύνθεσης: «η άρνηση της σύνθεσης»[6].

Εικόνα 02: Hannah Höch, Cut with a Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany, 1919.

Ωστόσο, ο πιο εκτενής και ριζοσπαστικός ρόλος δόθηκε στην ανοικείωση σχεδόν δύο δεκαετίες αργότερα, στο έργο του Bertolt Brecht (1898–1956) και τον όρο *Verfremdungseffekt*. Ο Brecht επαναδιατύπωσε τη θεωρία της *ανοικείωσης* και τη συνδύασε με τη Μαρξιστική ιδέα της ιδεολογικής κριτικής, δηλαδή, όπως σημειώνει ο Peter Bürger, μια κριτική με σκοπό την «παραγωγή νόησης». «Η κριτική», συνεχίζει ο Bürger, «αποτελεί απόπειρα διαχωρισμού της αλήθειας της ιδεολογίας από τη μη αλήθεια της – από την αρχαίο Ελληνικό ρήμα

"*κρίνειν*" που σημαίνει "χωρίζω", "διαχωρίζω"»[7]. Ένα εγχείρημα «νόησης», λοιπόν, αποτελεί πρωτίστως μια πνευματική διαδικασία, δηλαδή αντιτίθεται σε οποιοδήποτε συναίσθημα που προκύπτει από μια απλή θεώρηση ενός έργου τέχνης. Η πράξη αυτή χρειάζεται κατανόηση και λογική, απαιτώντας τη δημιουργία μιας συνειδητότητας που βασίζεται σε γνώση που ήδη διαθέτει το υποκείμενο ανεξάρτητα από το περιεχόμενο του αντικειμένου. Υπό αυτήν την έννοια, το έργο του Brecht αποτελούσε ένα εγχείρημα που είχε στόχο την αποκάλυψη των «μη αληθειών» του αστικού θεάτρου και, κατά συνέπεια, την πλήρη αποκάλυψη της γενικότερης ιδεολογίας του, ενημερώνοντας και ευαισθητοποιώντας έτσι το κοινό ως προς τον ιστορικά συγκεκριμένο χαρακτήρα των υπαρχουσών κοινωνικών σχέσεων. Η ανατρεπτική λειτουργία του *Verfremdungseffekt* βρισκόταν ακριβώς σε αυτό το εγχείρημα ευαισθητοποίησης: εφόσον οι σχέσεις ήταν ιστορικά κατασκευασμένες, θα μπορούσαν να αναδομηθούν ανά πάσα στιγμή. (Εικ.03)

Και έτσι συγκροτήθηκε η «άρνηση» στην καλλιτεχνική πρωτοπορία. Οι πρακτικές της στις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία, τη μουσική και το θέατρο στόχευαν στην κατάλυση και την ανατροπή της αστικής ιδεολογίας μέσω της ενίσχυσης των κοινωνικών, πολιτικών, και υπαρξιακών αντιφάσεων που αυτή παρήγαγε. Στη συνέχεια όμως, η αρχιτεκτονική –σύμφωνα με τον Tafuri– ανέλαβε την υποχρέωση της υιοθέτησης αυτού του εγχειρήματος, μέσω ενός παραγωγικού μοντέλου πράξης, δουλεύοντας την πραγματική υλική παραγωγή και εντός του αστικού χώρου των μητροπόλεων: «Υπήρξε μια επανάσταση στην αισθητική εμπειρία. Δεν αφορούσε πλέον αντικείμενα που προσφέρονταν προς κριτική, αλλά αποτελούσε μια εμπειρία που βιωνόταν και χρησιμοποιείτο»[8].

Εικόνα 03: Σκηνή από το Εχθρός του Λαού του Henrik Ibsen. Schaubühne Berlin, 2014. (Σκηνοθεσία: Thomas Ostermeier). Η παραγωγή του Ostermeier καλεί το κοινό να συμμετάσχει στη συζήτηση του Δημαρχείου, στην οποία ο Δρ. Stockmann μάχεται να εκθέσει τη μόλυνση του νερού στην πόλη του.

Έτσι, η αρχιτεκτονική της δεκαετίας του 1920 ξεκίνησε τις ενέργειες κριτικής και ανατροπής της αστικής ιδεολογίας μέσω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κλάδου της. Τα πολιτικά ενεργά μέλη του μοντέρνου κινήματος του μεσοπολέμου επιχείρησαν μια ανάλογη στηλίτευση της αστικής συνείδησης και ανατροπή των αποξενωτικών συνθηκών του μητροπολιτικού χώρου, αυτή τη φορά μέσω μιας «εποικοδομητικής» αντιμετώπισης. Στη θέση της έκρηξης των αντιφάσεων και της αρνητικής διαλεκτικής που υιοθέτησε η καλλιτεχνική πρωτοπορία, η μοντέρνα αρχιτεκτονική ανέλαβε να οργανώσει και να αναδιαμορφώσει την υλική παραγωγή, ενσωματώνοντας τεχνικούς και κοινωνικούς στόχους στα άμεσα ενδιαφέροντά της. Εδώ, λοιπόν, η *ανοικείωση*, αντί για ένα εργαλείο αρνητικής διαλεκτικής, γίνεται για την αρχιτεκτονική ένας σχεδιαστικός στόχος που επιδιώκει τη δόμηση μιας από-αποξενωτικής παραγωγικής πραγματικότητας.

Αυτή η πολιτική αναδύθηκε από ένα πολιτικά ιδεαλιστικό πνεύμα το οποίο, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1920, προσέδιδε έναν διαμορφωτικό χαρακτήρα στις διάφορες εκφράσεις του αρχιτεκτονικού μοντερνισμού ανεξάρτητα από την αναμφίβολα πολεμική ρητορική του. Ήταν αυτή η παραδόξως ιδεαλιστική –και, εκ των υστέρων, ίσως αφελής– προοπτική ενός ενωτικά μοντερνιστικού και, σε μεγάλο βαθμό, υλιστικού εγχειρήματος, που ενστερνίστηκαν οι πολιτικά ενεργοί αρχιτέκτονες της δεκαετίας του 1920, διατηρώντας ωστόσο έναν πειραματικό χαρακτήρα στην παραγωγή τους.

Το σωστό μέτρο είναι εκείνο που ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις μας, που πληροί αυτές τις ανάγκες χωρίς καμία εκζήτηση, που δεν ισχυρίζεται ότι είναι κάτι περισσότερο. Το σωστό μέτρο είναι εκείνο που οδηγεί στην ελάχιστη δυνατή επίδειξη. Οτιδήποτε άλλο απλά επιβαρύνει…
Ο αγώνας για τη μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι λοιπόν ένας αγώνας ενάντια σε κάθε επίδειξη, ενάντια σε κάθε υπερβολή και για ανθρώπινη κλίμακα.[9]

Αυτά είναι τα λόγια του Ολλανδού Mart Stam (1899-1986) στο “Das Mass, das richtige Mass, das Minimum-Mass” [Μέτρο, σωστό Μέτρο, ελάχιστο Μέτρο]. Παρατίθενται εδώ γιατί σκιαγραφούν, νομίζω, με αρκετή ακρίβεια τις ευρύτερες επιδιώξεις του ριζοσπαστικού αυτού τμήματος του μοντερνισμού, που -λόγω έκτασης- το παρόν κείμενο αδυνατεί να αναπτύξει. Αυτές οι λίγες γραμμές συμπυκνώνουν το έργο της χειραφέτησης που οραματίστηκε ο Ernst May και υλοποιήθηκε από το εκτενές πρόγραμμα της Neue Frankfurt. (Εικ.04) Τα λόγια αυτά ενσωματώνουν τις διττές προτεραιότητες του προγράμματος: τα θεωρητικά θεμέλια προς τη δημιουργία ενός ενιαίου μοντέρνου μητροπολιτικού βίου και της οργάνωσης και χωρικής έκφρασής του μέσω της αναδιάρθρωσης του παραγωγικού κόσμου. Το «σωστό μέτρο» είναι, φυσικά, η βασική απαίτηση για ορθολογισμό ως μέσο δομής τόσο του εννοιολογικού όσο και του αρχιτεκτονικού έργου. Από τη μία πλευρά, ο ορθολογισμός είναι το στοιχείο που διασφαλίζει την «ανθρώπινη κλίμακα» ως άξονα κατανόησης του ενιαίου μοντέρνου μητροπολιτικού βίου. Ο ορθολογισμός σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να εκληφθεί ως μια ευρεία αρχή που εκφράζει την αναζήτηση για μια κουλτούρα ισότητας και αστικής/πολιτικής σεμνότητας, τη συγκατάθεση για συμμετοχή και καθορισμό της συλλογικής κοινωνίας και, τέλος, την ενορχηστρωμένη προβολή ενός ενιαίου μέλλοντος. Το «σωστό μέτρο» απορρίπτει την «επίδειξη» και κάθε «επιβάρυνση», αποκηρύσσοντας έτσι την ιδεολογική κάλυψη της αστικής τάξης για προσποίηση. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεμελιώδης στόχος της μοντέρνας αρχιτεκτονικής εξελίσσεται σε έναν μηχανισμό από-αποξένωσης –με την έννοια που χρησιμοποίησε η καλλιτεχνική πρωτοπορία–, σε έναν μηχανισμό που θα αφαιρέσει κάθε υπερβολή και μύθο που χρησιμοποιεί η αστική ιδεολογία, προκειμένου να κρύψει την πραγματική ουσία των πραγμάτων: την ανθρώπινη κλίμακα. Κι εδώ η ουσία δε νοείται ως μια δια-ιστορική έννοια αλλά ως ο ιστορικά συγκεκριμένος χαρακτήρας των κοινωνικών σχέσεων.

Εικόνα 04: Το εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του περιοδικού Das Neue Frankfurt (Οκτώβριος – Νοέμβριος, 1926).

Η ανοικείωση, λοιπόν, για τους πιο ριζοσπαστικούς αρχιτέκτονες του μοντερνισμού δε χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά ως συσκευή ιδεολογικής κριτικής ούτε επέμεινε στην αρνητική διαλεκτική. Αντ' αυτού, εμποτισμένη με ιδέες του διαλεκτικού υλισμού, η αποξένωση εξελίχθηκε σε ένα έργο αρχιτεκτονικής που διαμορφώθηκε από μια ιστορικά συγκεκριμένη υλιστική παραγωγή. Αυτό σήμαινε ότι, από τη μία, η μοντέρνα αρχιτεκτονική καθορίζεται από τις σύγχρονες παραγωγικές δυνάμεις. Ωστόσο, αυτή τη φορά, η βιομηχανική παραγωγή και οι τεχνολογικές και τεχνικές εξελίξεις έπρεπε να ενσωματωθούν στον σχεδιασμό και την κατασκευή κτιρίων με συνειδητό και ορθολογικό τρόπο. Αντί να αποσπάται από την ανεξάντλητη –και επομένως «παραλυτική»– δυνατότητα των μέσων της καπιταλιστικής ανάπτυξης, η κοινωνία, αναζητώντας ένα μέλλον χειραφετημένο από την αστική ιδεολογία, έπρεπε να πάρει τα ινία και να εξημερώσει αυτά τα δυναμικά παραγωγικά μέσα, ώστε οι κοινωνικές συνθήκες να μπορούν να μετασχηματιστούν στην πράξη. Με την πίστη της στην αμοιβαία σχέση μεταξύ μιας κοινωνίας και των παραγωγικών δυνάμεών της -δηλαδή, ότι

η μία καθορίζεται, αλλά με τη σειρά της καθορίζει την άλλη-, η αρχιτεκτονική καθίσταται ικανή να αναδιαρθρώσει τελικά τις υλικές συνθήκες και, στη συνέχεια, την ίδια την κοινωνία. Με αυτόν τον τρόπο η αρχιτεκτονική νοείται ως ένα αντι-ιδεολογικό και αντι-αποξενωτικό έργο. Από την άλλη πλευρά, και από την άποψη της επίσημης γλώσσας της αρχιτεκτονικής, αυτή η ίδια ουσία της «ανθρώπινης κλίμακας» μετατράπηκε σε μια γλώσσα απόλυτης απλότητας, η οποία με «ειλικρινή» και αφαιρετικό τρόπο εξέφρασε τη σύγχρονη παραγωγή υλικών και τις λειτουργικές ανάγκες της κοινωνίας.

Παραπομπές

[1] Ήδη από το 1846, ο Γάλλος ιστορικός Jules Michelet (1798–1874) περιέγραφε στο βιβλίο του *Le Peuple* [*Ο Λαός*] –όπου παρατηρούσε και σχολίαζε την πρόσφατη ιστορία της γενέτειράς του Γαλλίας– τον εσωτερικό εκτοπισμό των αγροτών από την επαρχία στην «πόλη», όπου αναπόφευκτα μετατρέπονταν σε μισθωτούς εργάτες και κατέληγαν να αποτελούν «αυτή τη δυστυχή τάξη ανθρώπων που είναι σκλάβοι των μηχανημάτων». Με το *Le Peuple*, ο Michelet παρείχε μία από τις πρώτες περιπτώσεις όπου ο χώρος της πόλης οριζόταν, περισσότερο ερμηνευτικά παρά απλά ιστορικά, σε άμεση σχέση με τη βιομηχανική παραγωγή κεφαλαίου και τον καταμερισμό της εργασίας, και περιγράφονταν λεπτομερώς οι σκληρές συνθήκες διαβίωσης της εργατικής τάξης στα εργοστάσια. Jules Michelet, The People, trans. John P. McKay (Urbana, Chicago, IL and London: University of Illinois Press, 1973), 42.

[2] Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1976), 60.

[3] Στο *Αρχιτεκτονική και Μηδενισμός* [Architecture and Nihilism], ο Cacciari επεκτείνει περαιτέρω τη συζήτηση για την αρνητική σκέψη. Αυτή μεταμορφώνεται σε μια φιλοσοφική προσέγγιση που εξελίσσεται παράλληλα με την καπιταλιστική ανάπτυξη. Στην πραγματικότητα, «η αρνητική σκέψη καταγράφει τα άλματα, τις ρήξεις, τις καινοτομίες που συμβαίνουν στην ιστορία, ποτέ τη μετάβαση, τη ροή, το ιστορικό συνεχές. Και εδώ βρίσκεται η τρομερή λειτουργία της, η αξία της ως σύμβολο. Δεν αντιπροσωπεύει απλώς ένα κίνημα κρίσης στην ανάπτυξη του καπιταλισμού, αλλά την ίδια την κρίση που εξυπηρετεί μια λειτουργία μέσα στην ανάπτυξη.» Cacciari, *Architecture and Nihilism*, (New Haven, CT and London: Yale University Press, 1993), 13. Η αρνητική σκέψη εκλαμβάνεται εδώ ως μέρος της ίδιας της ανάπτυξης του κεφαλαίου, ως ένα από τα έμφυτα στοιχεία της. Αποκαλύπτεται ως αντίδραση ενάντια στους καπιταλιστικούς μηχανισμούς, η οποία στην πραγματικότητα εφευρέθηκε από τον ίδιο τον μηχανισμό ως μια μέθοδος διατήρησης του ελέγχου και της συνεχούς επέκτασης.

[4] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984), 72.

[5] Ίσως η πιο άμεση και στοιχειώδης λειτουργία αυτής της διακοπής των συνηθισμένων εννοιολογικών συσχετίσεων γύρω από ένα έργο τέχνης, ήταν το παράδειγμα των «Readymades» του Marcel Duchamp, το οποίο κατάφερε να αμφισβητήσει μια σειρά καλλιτεχνικών συμβάσεων ήδη από το 1913, όταν ο Duchamp «είχε την ευτυχή ιδέα να στερεώσει έναν τροχό ποδηλάτου σε ένα σκαμνί κουζίνας και να παρακολουθήσει να γυρίζει.» (Εισαγωγικό απόσπασμα από την ομιλία του Duchamp στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, στις 19 Οκτωβρίου 1961. Marchel Duchamp, "Apropos of" Readymades ", *The Essential Writings of Marcel Duchamp,* ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (Λονδίνο: Thames and Hudson, 1975), 141. Αρχικά δημοσιεύθηκε στο *Art and Artists ¼* (July 1966): 47.) Η απομάκρυνση των αντικειμένων και η περαιτέρω σημασιολογική σύγχυση με τη χρήση απροσδόκητων τίτλων ήταν ένα ουσιαστικό συστατικό των «Readymades». Η πρωτοτυπία και η εικονοκλασία του καλλιτεχνικού αντικειμένου, η κυριαρχία της αυθεντίας, καθώς και τα καλλιτεχνικά ιδρύματα αμφισβητήθηκαν ριζικά από τον Duchamp σε ένα συνεχές παιχνίδι αδιαφορίας, ουδετερότητας, μιας «πλήρους αναισθησίας» αλλά και διανόησης. Αν και τα «Readymades» του Duchamp φαίνεται να σχετίζονται με το μηχανισμό της αποξένωσης, αυτή διαφέρει εντελώς καθώς περιλαμβάνει τη σκόπιμη παραμόρφωση της καλλιτεχνικής φόρμας. Αντίθετα, οι σημασιολογικές αναζητήσεις του Duchamp συνίσταντο σε μια πιο άμεση επανασυσχέτιση ενός ανέγγιχτου αντικειμένου που ενσωμάτωνε την ελάχιστη δυνατή παρέμβαση εκ μέρους του καλλιτέχνη.

[6] Theodor Adorno quoted in Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 79.

[7] Ibid., 8.

[8] Tafuri, *Architecture and Utopia*, 101.

[9] Ο Mart Stam στο Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: a Critique* (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2000), 47–48. Πρώτη δημοσίευση ως Mart Stam, "Das Mass, das richtige Mass, das Minimum-Mass," in Heinz Hirdina, ed. *Neues Bauen, neues Gestalten: das Neue Frankfurt / die neue stadt: eine Zeitschrift Zwischen 1926 und 1933* (Dresden: Verlag der Kunst, 1984), 215–216.