

ΑΠΟΥΣΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

# Πέρα από το ωραίο

Επιμ.: Μέρος Ψιλλουίδη

ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
**lutera**

Προς μια αισθητική του άσχημου: Η εκφραστική απόδοση του μη λογικού

ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΑΒΟΛΕΑΣ - ΝΙΚΗ ΦΑΡΑΝΤΟΥΡΗ



Η λογική καθορίζει το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται μια κατάσταση. Το μη λογικό φαίνεται κατ' αρχήν να «ενοχλεί.» Για το λόγο αυτό απωθείται, περιορίζεται εκτός των ορίων της λογικής.<sup>1</sup>

*Πόσο, όμως, ξεκάθαρα είναι τα όρια των δύο πλευρών, που φαίνεται να απέχουν τόσο ριζικά μεταξύ τους;*

Η υπέρβαση των ορίων της λογικής είναι αναπόφευκτη. Ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι κάθε αναζήτηση σε ό,τι βρίσκεται «πιο πέρα» οδηγεί μοιραία στην αντίθετη πλευρά. Τελικά, κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα είναι μια «διολίσθηση» προς αυτό από το οποίο η λογική προσπαθεί να μας προφυλάξει και να προφυλαχθεί. Η τέχνη είναι ένα πεδίο πειραματισμού. Η έννοια γίνεται εικόνα, μορφή.

Αυτό που δεν πρέπει με κανένα τρόπο να υπάρξει, κατά ένα παράδοξο τρόπο ορίζεται, έστω και ως παράδειγμα προς αποφυγήν.<sup>2</sup> Η λογική πέφτει στην παγίδα που έστησε για τον αιώνιο αντίπαλό της: αντί να τον εξοντώσει, του δίνει υπόσταση.

*Είναι τελικά δυνατό να αποδεσμευτεί η λογική από το μη λογικό;*

Τον 17ο αιώνα, την εποχή της καθολικής ορθολογικότητας,<sup>3</sup> πραγματοποιείται η μεγάλη και ουσιαστική τομή ανάμεσα στον

<sup>1</sup> Η λογική νοείται ως ένα σύστημα κανόνων, μέσα στο οποίο μπορούμε να κινούμαστε με ασφάλεια. Οποτε, οριοθετείται σε σχέση με ό,τι υπάρχει έξω από αυτό, εξωθεί το μη λογικό εκτός των ορίων της

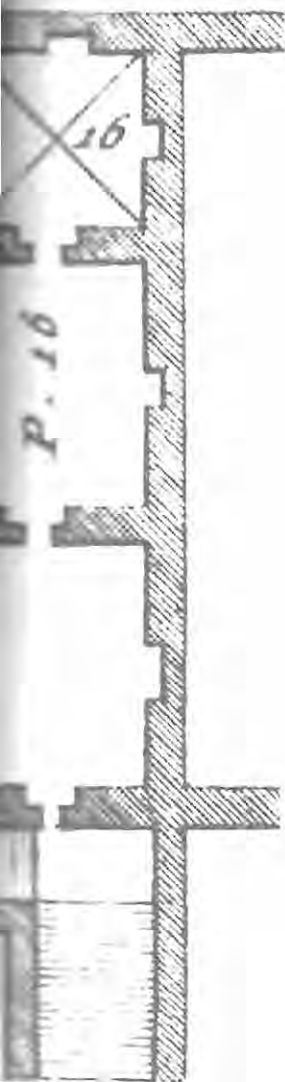
<sup>2</sup> Στο μη λογικό προσδίδονται αρνητικοί χαρακτηρισμοί. Περιγράφεται σαν αμαρτία, παραπτώμα με ανήθικες διαστάσεις, ή σαν πλάνη, μια παραίσθηση από την οποία η μόνη έξοδος είναι το μοιραίο τέλος. Στις περιπτώσεις αυτές, το μη λογικό ορίζεται διεξοδικά, για να συσχετιστεί άμεσα με την τιμωρία του. Βλ. Μισέλ Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, μεταφρ. Φραγκίσκη

Αμπατζοπούλου (Αθήνα, Εκδόσεις Ηριδανός, αν. χ.), σ. 27-34

<sup>3</sup> Η καθολική ορθολογικότητα περιγράφεται ως η επικράτηση του Λόγου και της πλήρους αντικειμενικότητας. Δε σημαίνει απλά την ικανότητα να σχηματίζει κανείς μέσα στον κόσμο των ιδεών οποιεσδήποτε κρίσεις, αλλά σωστές κρίσεις, την ικανότητα να ξεχωρίζει κανείς την αλήθεια από το ψέμα. Βλ. Ντεκαρτ, *Λόγος περί της μεθόδου* (1637), μεταφρ. Χρήστου Χρησιόδη (Αθήνα: Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1948), σ. 5-7.

<sup>4</sup> Ο Ντεκαρτ ορίζει το cogito ως το σκεπτόμενο υποκείμενο που καθορίζει τη





Λόγο και το μη λογικό. Η λογική ορίζεται ως ο χώρος μέσα στον οποίο ο άνθρωπος κατοχυρώνει τα δικαιώματά του στην αλήθεια. Ως μη λογική χαρακτηρίζεται κάθε έντονη διατάραξη της λογικής ενότητας και ταυτίζεται με την τρέλα. Το λογικά σκεπτόμενο υποκείμενο νοεί τη σκέψη εντός των ορίων της λογικής. Δομεί τη γλώσσα του ορθού λόγου ως γλώσσα της τάξης: ενός συστήματος αντικειμενικής κοινωνικής οργάνωσης και παράλληλα τάξης της πόλης. Εφόσον το υποκείμενο σκέφτεται λογικά, η τρέλα αποκλείεται να υπάρχει μέσα του.<sup>4</sup> Εξαιρείται, εκδιώχεται από την άλλη πλευρά του ορίου. Εμφανίζεται ως αισθητηριακό σφάλμα, μορφή πλάνης και ταυτίζεται με τη νοητική ασθένεια. Το μοντέλο αυτό, που στηρίχθηκε στον επίμονο εγκλεισμό<sup>5</sup> της φρικτής μορφής του «τρελού,» απέκλειε κάθε δρόμο επαφής του λογικού με το μη λογικό.

Ο αποκλεισμός αυτός συμβαίνει στον απόηχο λογοτεχνικών έργων, όπου στο μη λογικό αποδίδονται χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης. Στο έργο του Σαιξπηρ, η περιοχή της τρέλας συμπυκνώνεται στην οσμή του θανάτου και την καταθλιπτική ατμόσφαιρα αποστροφής και φρίκης που προκαλείται από την

σκέψη και τις πράξεις του αποκλειστικά με τη λογική. Αντίστοιχα, η λογική αποτελεί το μόνο μέσο κατανόησης των πραγμάτων, απομακρυσμένη από τις αισθήσεις που ξεγελούν. Το cogito ergo sum (σκέφτομαι, άρα υπάρχω) περιγράφει με συνοπτικό τρόπο την περιχαρακωση της ανθρώπινης ύπαρξης εντός των ορίων της λογικής, εφόσον η σκέψη νοείτο μόνο ως λογική σκέψη. Βλ. Ντεκάρτ, *Λόγος περί της μεθοδού*, σ. 59-63. Ο Ντεκάρτ καταφέρεται εναντίον της τρέλας, αποκλείοντάς την δογματικά από τη σκέψη. «Θα ήμουνα παρόφρονος αν πίστευα ότι το κορμί μου είναι γυάλινο. Αυτό αποκλείεται επειδή σκέπτομαι.» Δεν ενδιαφέρεται για την τρέλο, δεν την αντιμετωπίζει. Η τρέλα θα

διωχθεί, θα εξαιρεθεί, θα καταγγελθεί στην αδυνατότητά της μέσα από την εσωτερικότητα της σκέψης. Βλ. Jacques Derrida, «Cogito and the History of Madness,» *Writing and Difference*, μεταφρ. Alan Bass (London: Routledge, 1993), σ. 31-63.

<sup>5</sup> Ο 17ος αιώνας ταυτίζεται με τη «μεγάλη εγκόθειρηξη» της τρέλας, αλλά και κάθε άλλου στοιχείου μη λογικού, δηλαδή ανεργία, ζήπνια, φτωχία, που αντιπένεται στην ομαλή λειτουργία της πόλης. Με αυτό τον τρόπο αποφεύγονται κοινωνικές και πολιτικές αναταραχές. Βλ. Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, σ. 41-63.

παρουσία του νυχτερινού εφιάλτη, στο *Μάκβεθ*, ή στην έρημη φυσιογνωμία του γέρου έκπτωτου και τρέμου *Βασιλιά Ληρ*.<sup>8</sup>

Αντίθετα, η αρχιτεκτονική έκφραση θεμελιώνεται στη λογική. «Το ωραίο δεν είναι αποτέλεσμα προσωπικού γούστου, αλλά αντικειμενικού λόγου. Ορίζεται ως η λογική συγκρότηση των αναλογιών όλων των τμημάτων του κτιρίου, με τέτοιο τρόπο, ώστε κάθε τμήμα να έχει την απόλυτη θέση του και τίποτα να μη μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί χωρίς να καταστραφεί η αρμονία του συνόλου.»<sup>9</sup> Η μορφή δομείται με κανονικότητα, συμμετρία και αντιστοιχεί τα μέλη της με αυτά του ανθρώπινου σώματος. «Κάθε καινούριο στοιχείο οφείλει να μην έρχεται σε αντίθεση με τους κανόνες της λογικής»<sup>10</sup> (εικ. 2).

Το μη λογικό επιστρέφει στα τέλη του 18ου αιώνα και εντάσσεται σταδιακά στην εξέλιξη της ιστορίας, φορτισμένο με νέες σημασίες.<sup>11</sup> Ο Καντ εισάγει στην τέχνη την έννοια του *αηδιαστικού*, για να περιγράψει πράγματα που από τη φύση τους είναι αποκρουστικά. Αν το ωραίο δομείται με την εφαρμογή λογικών κανόνων, τότε το αηδιαστικό τοποθετείται στην περιοχή του μη λογικού. Η αναπαράστασή του δεν μπορεί να ειπωθεί ως όμορφη, ενώ του αποδίδεται αισθητική αξία.<sup>12</sup>

Η μορφή δεν περιγράφεται βάσει των χαρακτηριστικών της ομορφιάς της, αλλά ως προς τις δυνατότητές της να προκαλεί αισθήματα φόβου και τρόμου.<sup>13</sup> Η μνήμη ανασύρει τις φρικτές και φοβιστικές μορφές από τα τέλη του Μεσαίωνα. Το έργο του Francisco Goya, στα τέλη του 18ου αιώνα, χαρακτηρίζεται στην εποχή του ως άσχημο που προκαλεί αηδία, καθώς δε μπορεί να αποδώσει τα φυσικά χαρακτηριστικά των μορφών του, ενώ χρησιμοποιεί χρώματα χωρίς λογική.<sup>14</sup> Στα *Καπρίσια* «στόχος έπαψε να είναι η τέχνη του κοινού. Εμφανίζονται τρομακτικές όψεις του κόσμου, απαγουνημένες από φασαίδια, όπου στιγματίζονται οι ανθρώπινες αδυναμίες και ευτέλειες.»<sup>15</sup> Λόγος και μη λογικό συγκρούονται σε ένα αποτέλεσμα αλλόκοτο και τρομακτικό. Είναι έργα αινιγματικά, στοιχείο που ενισχύεται από τους ασφαιρικούς ονομαστικούς τους τίτλους (εικ. 3).



8 Giovanni Battista Piranesi, *Le Capricci* (1763).



Το μη λογικό εκφράζεται στα χαρακτικά του Giovanni Battista Piranesi ως *delirio* (ζικ. 4). Το *delirio* είναι μια μορφή παραλογισμού, ένα ψυχικό νόσημα. Ο Piranesi περιγράφει χώρους φυλακών ως υπερβατικά μπουντρούμια ή ζαλιστικούς χώρους βασιανιστηρίων. Αποκαλύπτονται ως ένα αυτοπαθές σκατεινό σύστημα, που προσπαθεί να υπερβεί τα όρια της διάχυτης σκατεινότητας με σημειακές κινήσεις του φαιτός και λεπτομερειακές περιγραφές. Τα σημεία αυτά φαίνεται να υπολανθάνουν μια μέθοδο κατανόησης και εξερθολογισμού της συνολικής παράστασης, που συμβαίνει σε κατάσταση εγρήγορσης, τρόμου και έκστασης. Η παραισθήση και το όνειρο του δημιουργού μοιάζουν να συνδιαλέγονται με τη λογική, χωρίς να χάνουν τον παραλληρηματικό τους χαρακτήρα.<sup>14</sup>

Η οργάνωση της σύγχρονης κοινωνίας αναφέρεται στην οικοδόμηση της «τέλειος πολιτείας», δηλαδή στην πραγματοποίηση του ιδανικού της τάξης και της λογικής διαύγειας. Η λογική της εγκατάστασης εξασφαλίζει μια αίσθηση οικειότητας. Μέσα από τη δυναμική της τα πράγματα είναι ηραβλέψιμα και τείνουν να γίνουν πιο ομοιά και λιγότερο διαφορετικά. Η οικειότητα, σύμφωνα με το Sigmund Freud, υπονομεύεται από την άνοδο του *ανόικειου*.<sup>15</sup> Το *ανόικειο* χαρακτηρίζεται από την απόλυτη διαφορά του με τη λογική τάξη, είναι ο φορέας του μη λογικού.

Το μη λογικό εμφανίζεται, όπως επισημαίνει ο Michel Foucault, όχι πλέον «σε δόλος μιας κρυμμένης σημασίας αλλά σε μια τεράστια παρα«αταθική» σημασιών, που συγκρατεί και αναστέλλει το νόημα – μια αναδοκλήρωτη δυνατότητα νοήματος».<sup>16</sup> Εφόσον το νόημα δεν είναι άμεσο, δεν είναι πλέον σαφές, όσο δε μπορεί να καθοριστεί με μονοδικό τρόπο. Συγκρατείται στον χώρο μεταξύ της λογικής κλειψιάς και του μη λογικού. Τα δύο μέλη συγκρούονται, αλληλοσυμπληρώνονται και συλλειτουργούν, αιωρούντας τη νοηματική πολλαπλότητα.<sup>17</sup>

Η μορφή είναι το πεδίο της σύγκρουσης. Η στενή της σχέση με τον λόγο διαρρηγνύεται και καθίσταται άσχημη. Για τους πρωτοπόρους του μοντερνισμού, το άσχημο αποτέλεσε βασικό μέσο

<sup>14</sup> «Το έργο και το παράλογο, μέσα στην κλασική εμπειρία, ήταν δεμένα να μισάει σε ένα διαφορετικό επίπεδο: με τρόπο παράδοξο, ομοιοτόνταν ακριβώς στο σημείο όπου το ένα απέχαιε το άλλο. Υπήρχε μια παρωχητή όπαι το παράλογο αρνείτο το έργο, με την έννοια ότι το παράλογο «αρκαικείτο» το φαιστικό τοπίο του έργου, κινώντας το τωικό παραλογικών φαντασιώσεων. Αλλά και αντίστροφο, ότι το παράλογο κωλύει «α ένας έργο, τότε έβρισκε να γλίσαι από το γκισό της τρέλας. Σε αυτή την αίσθηση αποκαλύπεται μια διάσταση όπου μέσα της διακλύεται η αλήθεια του έργου: σφαιάται για έργο η για τρέλα» Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, σ. 274-275.

<sup>15</sup> *Αναφορά στους Leon Batista Alberti και Andrea Palladio*, Ed. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) (London: Academy Editions, 1988), σ. 18, 41.

<sup>16</sup> *Εκεί*, σ. 31.

<sup>17</sup> Βλ. Φουκώ, *Η ιστορία της τρέλας*, σ. 78, 208-209.

<sup>18</sup> Βλ. Mark Wigley, «The Disgusting Truth» *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), σ. 138-139.

<sup>19</sup> Βλ. Anthony Vidler, «Architecture Darned» *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unheimlich* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), σ. 71-72.

<sup>20</sup> Ο Προσπερ Μαίητες, συγγραφέας σύγχρονης του λόγου, το 1989 επισημαίνει: «Πως είναι δυνατό να θεωρηθούν τα έργα του Ουγκο ως «αποσκευασμένα» αισθητικά. Αφού δε μπορούσε ούτε είναι τώρα να ζυγιστεί «κακώς». Και δεν είναι τόσο το θέμα και ανέλγαι, όσο οι τεχνικές των που με σβιάζουν» - *Jeanne Babie, Ougy: Poème of Terror and Dismalour* (London: Thames and Hudson, 1994), σ. 104.

<sup>21</sup> Αστία Μαίητες, *αναφορά της Αριστοπούλου από Φουκώ, Η ιστορία της τρέλας*, σ. 295.

<sup>22</sup> Το *delirio* είναι το παράλληλο, το οποίο καθορίζει τα όρια της περιοχής της γλώσσας, μέσα στα οποία οι λέξεις είναι ακατανόητες και οι σημασίες ξεφυλλύν (Βαρέλ) είναι το «αίσιφο μεταξύ δύο γλώσσων» - το όνομα μιας κατάσταση που επικαλύπεται από κάποια άλλη. Η οικειότητα (υπολανθάνουσα) πλημύ, το σκατά, το ακαθάρτο και γδαρμένο κομμάτι της φυλακής - «αδύεται με μια συγκεκριμένη μορφή τρέλας αυτή της αυτοκαταστροφής τρέλας, στην οποία ο ασθενής απεικύνει το δικό του σύστημα, προσπαθεί να πείρα από το όριο της τρέλας του, να εισάγει με μέθοδο μέσα σε αυτή» - Jennifer Bloomer, *Architectures and the Text: The (S)ignals of Joyce and Piranesi* (New Haven: Yale University Press, 1993), σ. 119-120.

<sup>23</sup> «Το *ανόικειο* στην πραγματικότητα δεν είναι κάτι κλειστό ή κλειστό, αλλά κάτι που είναι από κοινό εγκαθιδρυμένο στη σκέψη και ελαθίθεται από αυτή, μέσα από τη διαδικασία της απόστασης - κάτι που έπεται να προαίσινο «κρυφό, με ήρω: απε φως» - Vidler, *The Architectural Uncanny*, σ. 14.

<sup>24</sup> Μαρία Φουκώ, «Η τρέλα, η απουσία έργου» - *Τρέλα και Φιλοσοφία*, μισορ. Κωστής Παπαγιάννης (Αθήνα: Εκδόσεις Οικόδοξ/Μαθη Άρτας, 1994), σ. 87.

<sup>25</sup> Οι έννοιες, σύμφωνα με τη δυτική σκέψη, νοούνται πλήρως, θετικές, αρχέτυπες. Αντίστοιχα, οι αντίθετες τους πορευοάζονται κατά κάποιο τρόπο αρνητικές, ελλειπικές, παραμορφωμένες σε σχέση με τη θετική τους έννοια. Στο *Παρί γραμματολογίας* ο Jacques Derrida επισημαίνει ότι αυτές οι έννοιες ενεργοποιούνται ακριβώς εφείας της παρουσίας των αντίθετων τους, με τις οποίες σκατάζουν ορισότατο κομμάτι. Βλ. Peter Bunnelle και David Wills, *Speech Play: Derrida and Film Theory* (New Jersey: Princeton University Press, 1989), σ. 6-15.



κλονισμού στην τέχνη και παράλληλα κυβισμός συμμετείχε ως ένα σημείο στο γεγονός διαμελίωσαν την κλασική μορφή<sup>18</sup> και να τ η γραμμικής προοπτικής, ο οποίος είχε Ο π ω ς χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Le Corbusier, που μέχρι πρότινος θεωρούνταν ανάξια της τέχνης, με να τα γευομαστε και τελικά να τα εγκρίνουμε.<sup>19</sup>

Η αρχιτεκτονική πρωτοπορία της περιόδου διαφάνειας. Η διαφάνεια, όπως παρουσιάζεται στα ρευστότητα του χώρου (εικ. 7) Ο χώρος διαχεεται ελεύθερης κάτοψης και όψης, κατ' επέκταση την φωτός, του βλέμματος και την εκτεταμένη χρήση

Η διαφάνεια ευνοεί την ανοικτή αντίληψη του χώρου και της μορφής, συγκρινόμενη με την «οικειότητα» του πρόσφατου παρελθόντος. Η αντίληψη αυτή πραγματοποιείται με την παραβίαση των ορίων του εσωτερικού με το εξωτερικό, την παρουσία ελαφρών γυάλινων διαχωριστικών σε αντιπαράθεση με τη στιβαρότητα, την απομάκρυνση της όψης από το φέροντα οργανισμό του κτιρίου και την απογύμνωσή της από διακοσμητικά στοιχεία ώστε να αναδειχθεί η δομή καθαρή, την ε λ ε ύ θ ε ρ η οργανωση της κατοψής σε αντίθεση με την απόλυτη διαμερισματοποίηση του χώρου και τον προκαθορισμό των κινήσεων.

Στην έννοια της διαφάνειας εμπεριέχονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο η λογική με το μη λογικό. Η διαφάνεια προβάλλει σα δυνατότητα σαφήνειας, λόγω της ταύτισης της αντίληψης του χώρου με το νόημα που περικλείει. Ενισχυεται με την παρουσία του γυαλιού, το οποίο φανερώνει, ότι βρίσκεται πίσω του. Ταυτόχρονα όμως, όπως επισημαίνουν ο J. Colin Rowe και Robert Stutzky, προκαλεί παρεξήγηση, καθώς το διάφανο στοιχείο είναι ένα ασφές σε σχέση με τον ταίχο χωρικό όριο.<sup>20</sup> Δηλαδή, η διαφάνεια είναι ένα πεδίο στο οποίο το λογικό και το μη λογικό συμπάρχουν με αντιφατικό τρόπο

Η επικράτηση της λογικής στην πορεία εξέλιξης της κριτικής των πραγμάτων. Η ροπή προς το «όλο και πιο πιθανό».<sup>21</sup> Ως πιθανό ορίζεται το αληθοφανές, το δυνατό να συμβεί, το αναμενομενά. Στο πλαίσιο της αισθητικής, είναι προτιμότερο να μιλάμε για πιθανότητα. Η διάσταση της συνήθειας διακρίνεται στην έννοια του οικείου.<sup>22</sup> Η συνήθεια καλλιεργείται από το «κοινό γούστο»<sup>23</sup> που είναι υπεύθυνα για τη γενική κριτική των πραγμάτων. Οτιδήποτε εκτρέπεται από τη γενική ροπή προς το πιθανό ε ί ν α ι «οποτροπιαστικό.» Σχετίζεται με την περιοχή του απίθηνου.<sup>24</sup> Ταράζει το αυτόματα με το μη λογικό και ανήκει στην περιοχή του απίθηνου.<sup>25</sup> Ταράζει το συνθησμένο και την «οικεία βολικότητα» στην οποία έχουν περιπέσει τα πράγματα.

«Τέχνη είναι κάθε ανθρώπινη

εδραιώθηκε ως αισθητική κατηγορία. Ο αυτό. Οι κυβιστές ζωγράφοι επιχειρούν να αποδεσμευτούν από τον ομοιογενή χώρο κυριαρχήσει από τον 15ο αιώνα (εικ. 5). «ο κυβισμός μας συνηθίζει, σε θεάματα το να μας μαθαίνει να τα κατανοούμε.

διερευνά το μη λογικό στην έννοια της κτίρια του Le Corbusier, εντοπίζεται στη ελεύθερα, με τη διαμόρφωση της ανεμπόδιστη κίνηση του αέρα, του γυάλινων επιφανειών.

αντίληψη του χώρου και της μορφής, πρόσφατου παρελθόντος. Η αντίληψη αυτή πραγματοποιείται με την παραβίαση των ορίων του εσωτερικού με το εξωτερικό, την παρουσία ελαφρών γυάλινων διαχωριστικών σε αντιπαράθεση με τη στιβαρότητα, την απομάκρυνση της όψης από το φέροντα οργανισμό του κτιρίου και την απογύμνωσή της από διακοσμητικά στοιχεία ώστε να αναδειχθεί η δομή καθαρή, την οργανωση της κατοψής σε αντίθεση με την απόλυτη διαμερισματοποίηση του χώρου και τον προκαθορισμό των κινήσεων.

δραστηριότητα που παράγει

σκόπιμα κάτι απίθανο και είναι κατάσταση την οποία

Ο Francis Bacon φυσικής μορφής. Η καθορίζεται σε μεγάλο τυχαίο συμβάν. στον κραυγή/6).

Ανάλυγες παραμορφώσεις επιχειρούν σε αρχιτεκτονική κλίμακα οι Coop Himmelblau στο μουσείο τέχνης στα Groningen. Η μορφή μοιάζει να προκύπτει από τη στρέβλωση ενός αρχετυπικού κανονικού σχήματος. Το αρχέτυπο εκτρέπεται προς πιο απίθανες καταστάσεις, μια από τις οποίες συγκροτεί το τελικό αποτέλεσμα. Το μη λογικό εκδηλώνεται ως απώλεια της κανονικότητας, θραυσματοποίηση και ασάφεια των χωρικών ορίων (εικ. 1,7).

Στη διαπίστωση προς το πιθανό τα πράγματα επικοινωνούν άκοπα με τον δέκτη. Εντάσσονται αυτόματα στις συνήθειές του, οικειοποιούνται τέλεια και παύουν να γίνονται αντιληπτά, με τελικό αποτέλεσμα την πλήρη αναισθητοποίηση του υποκειμένου. Η κατωτάτη αυτή κατάσταση στην οποία μπορεί να περιπέσει το πράγμα, το τοποθετεί στην περιοχή του εμετικού.<sup>25</sup> Είναι ένα κρίσιμο όριο, πέραν από το οποίο η «γλυκιά συνήθεια» επιφέρει καρσισμό και μετατρέπεται σε φρίκη και αηδία. Δηλαδή η λογική κατευθύνει τα πράγματα προς την εμετική και εξευτελιστική τους έκπτωση.

Αντιστεκόμενη σε αυτήν την πορεία, η τέχνη έχει κινητρα την αηδία που ελλοχεύει στη λογική. Παλεμά την εξοικείωση, την κοινοτυπία της συνήθειας. Καλείται να αποδώσει τη μη λογική διάσταση που ενυπάρχει στην αβίαστη κυριαρχία της λογικής: είναι τέχνη του μη λογικού. Στην περιοχή της αισθητικής, το μη λογικό εκφράζεται από το άσχημο. Η τέχνη είναι, επομένως, τέχνη του άσχημου.

μάλιστα τόσο πιο καλλιτεχνική, όσο πιο απίθανη είναι η δημιουργεί.<sup>26</sup>

αναδεικνύει το απίθανο μέσα από διαδοχικές στρεβλώσεις της εντύπωση ενισχύεται από τη διαδικασία σύλληψης του έργου, που βαθμό από ασυνείδητες επιλογές.<sup>27</sup> Η μορφή νοείται σαν ένα ξέσπασμα από τη λογική αντιληπτική θεώρηση του κόσμου (εικ.

<sup>25</sup> Viatier, *The Architectural Uncanny*, σ. 74.

<sup>26</sup> Joseph Abram, «Architecture, Espace, Publicité» *Art et Publicité* (Paris: Centre Georges Pompidou), σ. 400.

<sup>27</sup> B.A. Collin Rowe και Robert Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal» *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976), σ. 160-176. Επίσης J.A. Viatier, «Transparency» *The Architectural Uncanny*, σ. 217-225.

<sup>28</sup> Vilem Flusser, «Η συνήθεια ως απόλυτο αισθητικό κριτήριο» *ART*, αρ. 17 (1993), σ. 40-47.

<sup>29</sup> Ο Demis κάνει το συσχετισμό του οικείου με τη συνήθεια και την οικεία βολικότητα, ερμηνεύοντας το οικείο του Freud ως στοιχείο το οποίο επιστρέφει. Είναι και κατασκευασμένο καθότι φαίνεται να οικεία στη δομή του, που απέδωκε το χαρακτηρισμό του αλλότριου.» B.A. Wigley, «Taking Shelter in the Uncanny» *The Architecture of Deconstruction*, σ. 109.

<sup>30</sup> Ο Nietzsche αποδόδα τη διαμόρφωση του «κρίσιμου γούστου» στο γεγονός ότι κάποια κριτήριο που είναι ισχυρό και μπορεί να επισημαίνει τις μέγιστες αισκίες «κρίσιμες χωρίς κανένα ενδιαφέρον, περί τον γούστο του ισχυρού, διατυπώνουν τη δική τους άποψη για τα πράγματα και την επιβάλλουν ηθικά. Αυτοίτισσιν σταδιακά μια νέα συνήθεια, μια νέα αντίληψη. B.A. Friedrich Nietzsche, *Η χαρούμενη επιστήμη: Εγγύηση και χυδαίωση*, μεταφρ. Ζήσης Σαρκάς (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Θεσσαλονίκης, αν.χ.), σ. 84-5. Επίσης, αναφορά από τον: Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, σ. 246.

<sup>31</sup> Flusser, «Η συνήθεια ως απόλυτο αισθητικό κριτήριο.»

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> B.A. David Sylvester, *Η αηδία των πραγμάτων: συζητήσεις με τον Francis Bacon*, μεταφρ. Σπύρος Παντελάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Αφρά, 1986), σ. 120-122, 134-141.

<sup>34</sup> Ο Demis ερμηνεύει την άποψη του Nietzsche ότι η διαμόρφωση του «κρίσιμου γούστου» (B.A. Friedrich Nietzsche) 22. Demis στο Demis: «Η συνήθεια ως απόλυτο αισθητικό κριτήριο» κτ. κτ. ως συστροφή και να το αποδοκούμε. Με τον τρόπο αυτό ξεφεύγουμε από το συνήθες. Η όνεια του εμετικού εμφανίζεται συνεχώς και ορίζει ένα επίπεδο αξιολόγησης. Είναι το κριτικό αυτό που ελέγχει τα πάντα. B.A. Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, σ. 140.