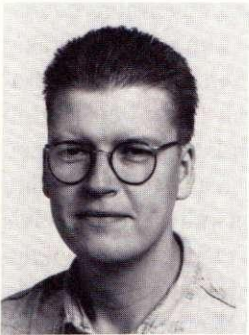


Marginalarkitektur i ett postmodernt perspektiv

av

Lars-Henrik Ståhl



Lars-Henrik Ståhl
Formlära, LTH, Lund.

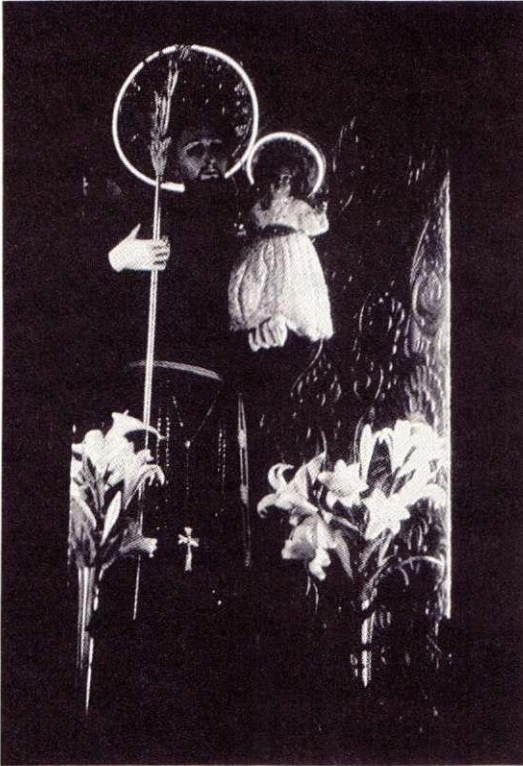
Det skulle vara en överdrift att påstå att den postmoderna diskursen lyckas med att totalt revidera vår syn på marginalens kulturyttringar. En sådan revision förefaller att för alltid vara ett ofullbordat projekt. Frågor som 'marginal för vem' eller 'vilken marginal, i vilken tid' tenderar att skjuta svaret framför sig. I 'det postmoderna' öppnas emellertid nya möjligheter att diskutera själva distansen, som är marginalens förutsättning".

FÖR NÅGRA ÅR SEDAN publicerades en artikel serie i *Dagens Nyheter* med titeln "Smak-
Avsmak". I en av artiklarna ironiserar
konstkritikern Mats Arvidsson över hur svenska
60-70-talskyrkor har karaktären av "smaktempel"
där vi en gång i veckan släpps in för att "dyrka
Hantverket, Smaken och de Heliga Naturmater-
ialen".¹ Med sitt handslagna tegel, armaturer av
hamrad koppar m. m. finns det i dessa miljöer
knappast utrymme för någonting som inte kan
leva upp till det äkta och omedelbara. Arvidssons
sarkastiska hållning gentemot arkitektkårens
asketiska ideal går inte att ta miste på. Frågan
uppkommer här; om nu det asketiska idealet
uttrycker ett slags innerlighet eller äkthet, vad
skall då tagas avstånd från? Vad är det som hotar,
parasiterar på eller infekterar ett rent och felfritt
centrum?

Är det kanske de bombastiska iscensättning-
arna av olika bibliska motiv, som man återfinner
i bolivianska kyrkor, där inte sällan helgonens

glorior består av böjda neonslingor? Eller är det
de olika religiösa souvenirer som finns till för-
säljning utanför dessa kyrkor? Eller är det kan-
ske den "Heliga Dalen" som ligger några mil
utanför Brasiliens huvudstad Brasilia, och som
närmast kan beskrivas som ett religiöst Disney-
land, där man försökt skapa ett slags idealsam-
hälle, med ingredienser från alla möjliga religio-
ner? Den "Heliga Dalen" påminner för övrigt
om Brasilien i stort, där kulturblandningar visar
sig i olika integrerade religiösa sammanhang.
Här är det definitivt inte fråga om heliga natur-
material; inne i den betongpyramid, som har
funktionen av ett slags kapell, utgörs kyrkbänkar-
na av begagnade flygplanssäten med askfat i
armstöden. Bänkarna är samlade kring en hälso-
brunn där man dricker vattnet. Ovanför brunnen
hänger slöjor som är fulla av plastblommor av
olika slag.

Svaret på frågorna ovan har nog inte den
deskriptiva karaktären att de låter sig fångas med



St. Kristoffer (kristusbäraren) med "neogloria".
Basilica de San Francisco, La Paz, Bolivia.
Foto: L-H Ståhl.

några enkla exempel. I stället avtecknar sig just exemplen i en marginal, en periferi, hos "den andre" eller "det andras" möjlighet.

En diskurs om arkitekturen i denna marginal ger vid handen olika arkitekturyttringar som är kopierande, kommenterande, som återanvänder eller på annat sätt befinner sig på avstånd från ett centrum vilket betecknas med ord som innerlighet, sanning eller närvaro. Att exemplen som här givits är av religiös art är en ren tillfällighet. Marginalens arkitektur kan även ikläda sig rollen av vansinnets arkitektur, som befinner sig på avstånd från det vi kallar förnuft.

Det kan rent av vara fråga om ett slags nollpunktsarkitektur som är till för att glömmas bort, som inte utgör någon destination, som kan exemplifieras med tillfälliga lösningar, baracker, vänt-hallar – det som blir över.

Det skulle vara en överdrift att påstå att den postmoderna diskursen lyckas med att totalt

revidera vår syn på marginalens kulturyttringar. En sådan revision förefaller att för alltid vara ett ofullbordat projekt. Frågor som "marginal för vem" eller "vilken marginal, i vilken tid" tenderar att skjuta svaret framför sig. I "det postmoderna" öppnas emellertid nya möjligheter att diskutera själva distansen, som är marginalens förutsättning.

Postmodernismen som begrepp

Under början av 80-talet talades det mycket om postmodernism inom arkitektkåren. Debatten tydliggjorde framför allt reaktionen mot en funktionalism som uppfattades som enformig, tråkig och som även svek sina löften som problemlösare. Alternativet trodde man fanns i ett lekfullt användande av historiserande byggnadselement. I början av 80-talet kunde man även skönja hur det som brukar kallas "subkultur", exempelvis gatubildens kommersiella inslag, blev ett viktigt incitament i en postmodern kulturbild. Utvecklingen föregreps bl. a. av Robert Venturi som menade att vi skulle lära av Las Vegas neorarkitektur. Arkitekturteoretikern Charles Jencks visade på en dubbelkodning av byggnader, ett om man så vill, elitistiskt resp. populistiskt sätt att "läsa" en byggnad.

Dubbelkodningen visar på en semiologisk infallsvinkel som kan sägas vara en hörnpelare i diskussionen om en postmodern arkitektur. En snävare förklaringsmodell som samtidigt är beroende av semiologin i stort, kommer till uttryck då postmodernismen karaktäriseras som ett distanserande förhållningssätt. Ett talande exempel är här Philippe Starcks "Moondog building", ett förslag till en byggnad i Tokyo.² Trots sin dynamiska form kommer den här raketliknande byggnaden aldrig att lyfta. I sin beständighet kommer den att stå stadigt på jordytan, som en kommentar till de farkoster som försökt trotsa universums stjärnbeströdda avstånd.

Den största distans som människan rent fysiskt lyckats övervinna är avståndet till månen. Apollo 11 kan även ses som kulmen på ett "modernt-projekt", som lyckades göra månens mytomspunna skimmer till omedelbar närhet. Så



Pyramidformat kapell i "den heliga dalen", Brasilien

Foto: L-H Ståhl.

långt lyckades man tänja gränserna vid det tillfället. I dag står avfyrningsramperna kvar i ett Cape Canaveral som bitvis mest påminner om ett modernt Pompeji. Vi kan här ta del av spåren efter en euforisk framtidstro – en död teknik.

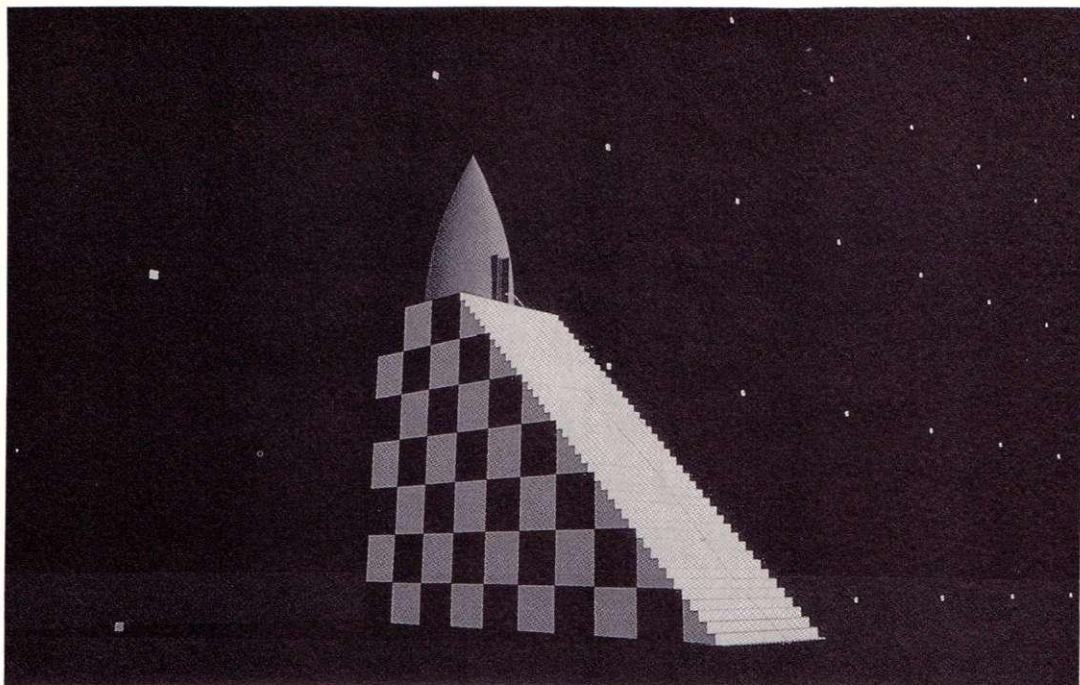
Kan då diskussionen om modernism/postmodernism åskådliggöras i enkla motsatspar? Eller rättare sagt, vad innebär ett postmodernt förhållningssätt i jämförelse med de olika moderna projekt som samlades kring idén om den fullkomliga närvaron?

Svaret är inte helt givet, och vid en närmare granskning kommer vi att finna begreppen modernitet/postmodernitet rejält insnärjda i varandra. T. o. m. den tidsmässighet som ordet postmodernism ger vid handen, dvs. efter-modernism är inte heller att lita på. Det är också i det här sammanhanget som man stöter på den semantiska orimlighet som författarna Mikael Löfgren och Anders Molander pekar på i sin bok *Postmoderna tider*, nämligen att man inte kan leva i ett "nu" som betecknas "efter nu". Löfgren/Molander

försöker reda ut begreppen genom att visa på tre olika betydelser av ordet modern.

1. *Nuvarande* – i motsats till förutvarande;
2. *Ny* – i motsats till gammal; här finns underförstått ett epokbegrepp som visar på en diskontinuitet i tiden, ofta med normativa implikationer;
3. *Övergående* – i motsats till evig, beständig.

Om den första definitionen artikulerar en historisk tidsdimension, så ger de båda senare uttryck för egenskaper hos samtiden. Det är framför allt under 1700-talet som man börjar se olika epokers särart, samtidigt som man börjar länka samman dessa i en utvecklingsprocess. Genom frigörelsen från antiken (som värdemätare) kom diskussionen om det moderna att präglas av motsägelsefullheten "i den moderna tiden själv" skriver Löfgren/Molander. Det är i hanterandet av denna motsägelsefullhet och den kris som följde på ifrågasättandet av samtiden, som man kan ana att diskussionen om det postmoderna har sitt ursprung. Medan exempelvis Marx såg



"Moondog building", ark. Philippe Starck (ur *Architectural Design* nr 89).

möjligheterna till kritik av den existerande moderniteten i det moderna, förnekade Nietzsche radikalt den moderna livsformen. Löfgren/Molander gör här en jämförelse mellan denna 1800-talsdiskussion, och den samtida debatten mellan postmoderna tänkare och den tyske filosofen Jürgen Habermas, som i likhet med Marx tror på att lösningen på de problem, som det moderna samhället orsakat står att finna i det som brukar kallas "Det moderna projektet". En annan teoretiker, David Kolb, förlägger i sin bok *Post-modern Sophistications* jämförelsen med den postmoderna diskursen ännu längre tillbaka i idéhistorien, nämligen till antagonismen mellan Platon och sofisterna.

Friedrich Nietzsche tillskrivs ofta en nyckelposition inom den postmoderna diskursen. Exempelvis ser den franske filosofen Jean-François Lyotard honom som den förste postmoderne tänkaren. I det här sammanhanget är det framför allt Nietzsche som bejakare av illusionen och ett poetiskt förhållningssätt, eller förespråkare för filosofins död.

I sin bok *Prophets of Extremity*, pekar Allan Megill just på hur Nietzsche bl. a. via Heidegger knyts till de samtida postmoderna tänkarna. Dessa "det extremas profeter" har i sina skrifter behandlat den kris eller det brott som det moderna samhället ställts inför allt sedan motsättningarna inom detta uppdagades. Samtidigt som modernitetens kris avhandlas i en filosofisk diskurs, uppkommer frågan om hur nytt ljus fallit över marginalen och hur nya förhållanden till "det andra" har upprättats i det postmoderna kulturklimatet i största allmänhet.

Det postmoderna kulturklimatet

Det ligger nära till hands att beskriva det postmoderna tillståndet med s. k. spatiala metaforer. Inledningsvis nämndes ord som distanser, marginal etc. Här tillkommer ironi, ett nyckelbegrepp som knyts till spatiala metaforer, genom nödvändigheten att utövas på avstånd, vilket även gäller självvironin. Man kan här jämföra med det populära uttrycket "att ha distans till sig själv". Vilken roll spelar då denna distans? – Delvis avtecknar

sig svaret i attacken mot uppfattningen om en ren närvaro. För att förklara den ironiska attityden, får vi ånyo vända ögonen mot det moderna, framför allt då modernitet normativt ställs mot tidigare epoker. Moderniteten såg sig själv som det rena fullkommandet. Man kapade förtöjningar till kontinuiteter och det som brukar kallas tradition. När fullkomligheten inte gick att uppnå, fanns ingen väg tillbaka, kvar fanns bara en trolöshet, inte bara mot det som modernismen gjort sig av med, utan även mot de projekt som aldrig gick att fullfölja. David Kolb uttrycker i sin bok *Postmodern Sophistications* problemet på ett annat sätt "den moderna människan har inte sin identitet i troendet utan i en frågande attityd mot troendet". Ironin blev tvivlets enda tillflyktsort.

Det finns en stor risk med att använda spatiala metaforer, som t. ex. ordet distans. Modernismen kan även sägas ha distans till bl. a. traditionalism; samtidigt beskrivs ibland det moderna med spatiala metaforer som liknar distansbegreppet. David Kolb beskriver t. ex. i *Postmodern Sophistications* det moderna som ett slags "von oben"-seende från en luftballong, vilken har kontakt och kommunicerar med jorden, medan Fredric Jameson i boken *Postmodernism, or, The Cultural Logic of the Late Capitalism* framhåller modernitetens olika tematiseringar kring "djupet" som modell. Ett postmodernt förhållningssätt är här att betrakta som ytligt, dvs. utan distans. Ett sätt att slå ihop dessa modeller skulle vara att föra in en dimension till i sammanhanget, då skulle Postmoderniteten kunna uttryckas som en distanserande/avvaktande orientering i ytplanet. Men risken för sammanblandning av begreppen är stor, och vi bör vara klara över att orden distans eller djup används med olika betydelser.

Vi kan dock för ett ögonblick hålla oss kvar vid Jamesons modell om yta och djup. I en analys av van Goghs målning av ett par skor, tillskriver han dessa ett "hermeunetiskt djup"—dvs. ett utrymme för tolkningar, som han exemplifierar med Heideggers tolkning av målningen i uppsatsen/boken *Konstverkets ursprung*. Till det-

ta lägger Jameson sin egen förståelse av målningen, vilket kan sägas vara en teori om komensation och strävan. – van Gogh skulle här ha sökt ett slags komensation för det agrara livets armod, där dessa skor hör hemma, genom att i valet av färger hävda en strävan mot en "sinne- nas utopi". Det här gäller i ännu högre grad van Goghs målningar av fruktträd och landskap. Här finns ett stort utrymme för tolkningar menar Jameson. Mot van Goghs skor ställer han ironiskt nog en annan bild av skor, nämligen Andy Warhols "Diamond dust shoes". – Dessa skor talar inte längre till oss på samma sätt som van Goghs skor, de talar inte till oss alls, de utstrålar död, och kan möjligtvis föra tankarna till foton av makabra skohögar från Auschwitz, skriver Jameson.

Den speciella ytlighet som man återfinner i Warhols bilder går med lätthet att länka samman med begreppet "varufetischism" som har en central betydelse inom den postmoderna kulturen. Warhols bilder av Coca-Cola-flaskor eller Campbells' burkar kretsar just kring handelsvaran, och spelar rollen av en förgrund till vad Jameson kallar övergången till ett senkapitalistiskt samhälle, ett begrepp som han härleder till den belgiske marxisten Ernest Mandel, och som närmast försöker beskriva de nya världsspännande ekonomiska organisationsformer, multinationalism, men som framför allt vill beskriva övergången från ett traditionellt imperialistiskt system med ingredienser som rivalitet mellan olika kolonialmakter.

Fredric Jamesons språkbruk är utpräglat marxistiskt och han sätter gärna in postmodernismen i politiska och ekonomiska förklaringsmodeller. T. ex. menar han att det postmoderna skeendet sammanfaller med en våg av ekonomisk och militär amerikansk dominans i världen. Och för all del; pekunjära strömningar är definitivt märkbara i ett postmodernt kulturklimat, där konsekvenserna visar sig i en kommersialisering och artificialisering som förefaller leva i ett symbiotiskt förhållande. Förtingligandet av tillvaron har inga gränser, och när vi söker skapa oss den historia vi förlorat eller aldrig haft, finns nostal-

gin som en given formel med artefakten/tinget i högsätet.

Spelfilmen som redan i sig är en fiktion, lyfter fram nostalgien med hjälp av olika artefakter, samtidigt som filmen öppnar en marknad för ett nostalgiskt mode. Man läser boken, ser filmen, lägger pusslet... Filmer som "American Grafitti" är enligt Jameson utmärka exempel på det välregisserade förtingligandet av det förgångna. Inom barn- och delvis inom ungdomskulturen har nostalgien fått träda tillbaka för en fiktionskultur som dikterar villkoren för en artefaktindustri.

Det är dock viktigt att komma ihåg att med den tidigare konstaterade ironiska inställningen, så är ingenting speciellt allvarligt, identitetsökandet ändrar blixtnabbt sin destination. Man kan vara cowboy för en dag, äta lunch på en indisk restaurang, för att på kvällen träna japanska kampsporter. Vårt liv bland kulturprodukternas totalitet, får oss att ännu en gång återknyta till Fredric Jameson, då han lite tillspetsat skriver om det postmoderna tillståndet som det som återstår efter en fullständig modernisering, när naturen för alltid är slut, en värld där kulturen så att säga har övertagit naturens roll, och därigenom blivit ett rättfärdigande av sig självt. I dag talar man t. o. m. enligt Jean Baudrillard om att avnaturalisera Yosemite nationalpark i Kalifornien för att ge den tillbaka till naturen, skriver Jameson. I klarspråk; vårt dilemma är att naturen å ena sidan har gjorts onaturlig samtidigt som reservatens natur är onaturligt naturlig.

Om vi då accepterar artefaktens totalitet, kan vi väl åtminstone få luta oss tryggt tillbaka och tro på auran kring det ursprungliga verket, originalet som inte låter sig förfalskas? Tveksamt; vissa av Walter Benjamins farhågor i uppsatsen "Konstverket i den tekniska reproduktionsåldern" från 1930-talet håller idag på att besannas. Benjamin menade att man i den tekniska reproduktionsåldern ställs inför hur det han kallar "traditionsvärdet i kulturarvet" likvideras. När det som reproduceras lösgjorts från sitt traditions-sammanhang försvinner auran. Mångfaldigandet ersätter det unika, och blir därigenom möjligt

för "mottagaren" att tillgodogöra sig i "sin egen miljö". Benjamin ser vidare hur folkmassorna i reproduktionsåldern söker "få tingen att rumsligt och mänskligt komma närmare", samtidigt som man övervinner "det unika" hos varje företeelse "genom att tillgodogöra sig reproduktionen av den". Här kan vi göra en återkoppling till den artefaktindustri som uppkommer i kölvattnet efter vissa populära filmer eller TV-serier.

Finns det då anledning att vara så pessimistisk inför den tekniska reproduktionsåldern som Walter Benjamin var på sin tid? Det är frestande att lite cyniskt påstå; det är inte så mycket vi kan göra åt situationen; det var så här långt vi kunde driva "det moderna projektet"; det är här vi har utgångsmaterialet; det är här vi måste börja vår dekonstruktion.

Modernismen omhuldade begrepp som idealitet, original, ursprunglighet och, för all del, extremitet. Dessa begrepp har med tiden plattats till, och demonteringen av de stora självdefinierande hierarkierna har börjat. Som spektakulära uttryck anges ofta hur det modernistiska krutet bränts genom avantgardets institutionalisering, eller att det extrema har blivit vardagligt. Ingen chockeras t. ex. längre av Duchamps olika "readymades".

En annan effekt som åberopas, är hur gränsen mellan vad som kan kallas seriös kultur respektive populärkultur raderats ut. Det som tidigare ansågs vara kitsch har slagit rot i den etablerade konstvärlden. Trots att Jeff Koons känns ganska uttjatad som exponent för den samtida konsten, förtjänar hans verksamhet ändå att nämnas då den utgör ett pedagogiskt exempel på denna tendens. I hierarkiernas demontering öppnas emellertid andra möjligheter än rena värdemässiga omfördelningar. Det är snarare i själva möjligheten till aspektväxling som det andra uppenbaras.

Den nya världen

Europas projicering av "den nya världen" på den amerikanska kontinenten tillförde uppfattningen om "det andra" en interkontinental dimension. Ända sedan upptäckten av "den nya värld-

den” i slutet av 1400-talet har denna, i egenskap av möjligheten till ”någonting helt nytt”, varit målet för olika, vanligtvis religiösa strävanden i Europa. Som exempel från Sydamerika avtecknar sig Paraguay, från början en jesuitisk idealstat, eller Frankrikes antagonism gentemot Portugal i 1500-talets Brasilien, som delvis kan sägas ha varit religiöst färgad. Fransmännen försökte anlägga religiösa samhällen längs kusten, bl. a. Henryville där Rio de Janeiro i dag är beläget. Nordamerika är rikt på exempel där man försökt skapa utopiska samhällen, med en ny ”sann” arkitektur. Man tänker i det här sammanhanget kanske först på *Shakers* eller *Amish*-folkets enkla formspråk, men även på den svenska kolonin ”Bishop Hill”, vars invånare utvandrat från Biskopskulla i Sverige.

Men drömmen om Amerika inskränker sig inte bara till religiösa strävanden, den är överhuvudtaget drömmen om den förverkligade utopin. Det är i den nya världen som drömmen om rikedom och framgång besannas. Det är där som vi kan kasta av oss ett förflutet som tynger våra sinnen. I egenskap av ”hedonistiskt paradiset” har Amerika utövat sin dragningskraft på europén, samtidigt som detta paradiset kommit att utvecklas till stommen i en amerikansk självkänsla. Den förverkligade utopin, utan en betungande förhistoria, utgör huvudtema i Jean Baudrillards bok *Amerika*. Baudrillard uppehåller sig t. ex. vid Amerika som simuleringens fullkomliga yttre form, som man kanske måste vara europé för att ha distans nog att förstå. Det är som fiktion Amerika dominerar världen skriver Baudrillard. Ett annat tema som diskuteras i samma bok, är hur ”den nya världen” i brist på historia frammanar bilden av det ursprungliga, där t. o. m. indianerna utrotades för att nå detta totala ursprung. Återstoden är öknen, en geologi som har karaktären av ”en omänsklig fakticitet, en torka som jagar bort kulturens artificiella skrupler”.

Samtidigt som Amerika kan förstås som den realiserade utopin, destinationen för ett modernistiskt strävande, kan den nya världen även ses som ett slags överföring av europeisk moral och tradition, som lämnats för att utvecklas i sin egen

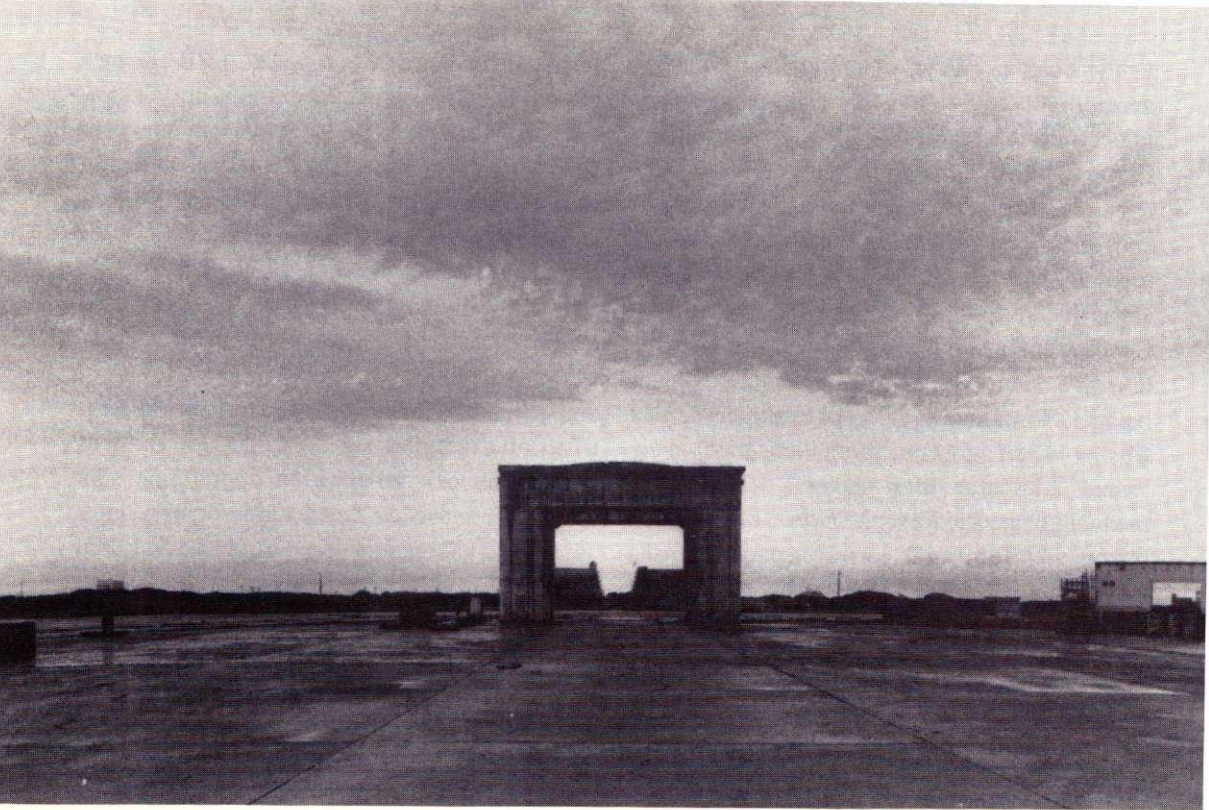
takt, allt medan den europeiska modernismen rusat vidare i sökandet efter extrema uttrycksformer. Europa var också avantgardets hemmaplan fram till andra världskriget då många intellektuella européer tvingades att gå i exil. Under mellankrigstiden hade många amerikanska författare och konstnärer, t. ex. T. S. Eliot, Ezra Pound, Ernest Hemingway, Man Ray m. fl. sökt sig till ett Europa som fortfarande var världens centrum.

Den intellektuelle europén har i sin etnocentrism ofta ondgjort sig över den nya världens primitivitet och ytlighet, en uppfattning som även underblåsts av dennes amerikanska motsvarighet, vilken sett den europeiska kulturen som bildningsideal. I det här sammanhanget kan man konstatera två symptomatiska tendenser i dagens USA. Ingenstans har postmodernt tänkande och dekonstruktionsteorier haft så stor genomslagskraft som bland intellektuella i USA, framför allt i feministiska kretsar eller i debatten om ”den andre”. Ett exempel är den indiska filosofen Gayatri Spivak som rönt stor framgång i USA, då hon sammanför Derridas teorier med tankar om ”den andre” som kvinnan eller som den färgade.³ Samtidigt finns vad som skulle kunna kallas en konservativ tendens inom den amerikanska universitetsvärlden, som ibland åberopar värderingar i de europeiska kulturtraditionerna vilka anses gå förlorade i de nya strömningarna.

Den kulturblandning och integrering som haft sin början i ”den nya världen” eller på andra håll utanför Europa, måste ses som en nedmontering av en gammal världsbild. Visserligen har de nättast omskakningarna i det postmoderna samhället (eller, för att använda Jamesons terminologi, det senkapitalistiska samhället) inte medfört någon större förändring av de ekonomiska maktstrukturerna. En återgång till en etnocentrisk världsbild är emellertid inte någon lösning på ett sådant problem.

Metafysikbegreppet

Etnocentrismen är inte den enda ”centrism” som postmodernismen söker göra upp med. Av en



Cape Canaveral Complex 34 (Apollo). Bilderna på detta uppslag är hämtade ur boken *Tote Technik*, Nicolaische Verlagbuchhandlung Berlin 1981. Foto: Manfred Hamm.

mera fundamental betydelse är själva ifrågasättandet av "centrum, som förknippas med den kris som tidigare nämnts, och som brukar anses som urprung för diskussionen om det post-moderna. I boken *Prophets of Extremity*, förlägger Allan Megill denna kris till slutet av 1800-början av 1900-talet. I hans version har krisen betydelse i egenskap av brott mot historicismen (dvs. uppfattningen att all verklighet är historiskt betingad).

Mot sin egen tolkning ställer Megill den mera traditionella uppfattningen att krisen uppstod när den transcendentala (överskridande) dimensionen i tänkandet kollapsade, när auktoriteter som Gud, filosofin, sanning, skönhet, allvarligt ifrågasatts. Det är härigenom som den moderna människan blir hemlös i världen. Historicismen brukar här ses som en produkt av krisen. Hur ser då kris-begreppet ut i Allan Megills version? Krisens paradigm utgörs enligt denna tolkning av Friedrich Nietzsches uttalande "Gud är död".

Även om denna utsaga för ateisten Nietzsche hade en konkret betydelse, förstår Megill paradigmat snarare som att Nietzsche ser världen som betydelselös, samtidigt som han pekar på Nietzsches två olika sätt att hantera denna nihilism. Dels föreligger den passiva eller oestetiska nihilismen som drar sig undan meningslösheten. Den andra formen av nihilism är den som förespråkas av Nietzsche; istället för att dra oss undan meningslösheten, så dansar vi ovanpå den. I stället för att beklaga oss och sakna en värld som skulle varit perfekt, men som inte finns, så hittar vi på en ny. Som konstnärer skapar vi vår egen existens. Här bjuds inga större svårigheter att inse varför Nietzsche ibland kallats den förste postmodernisten.

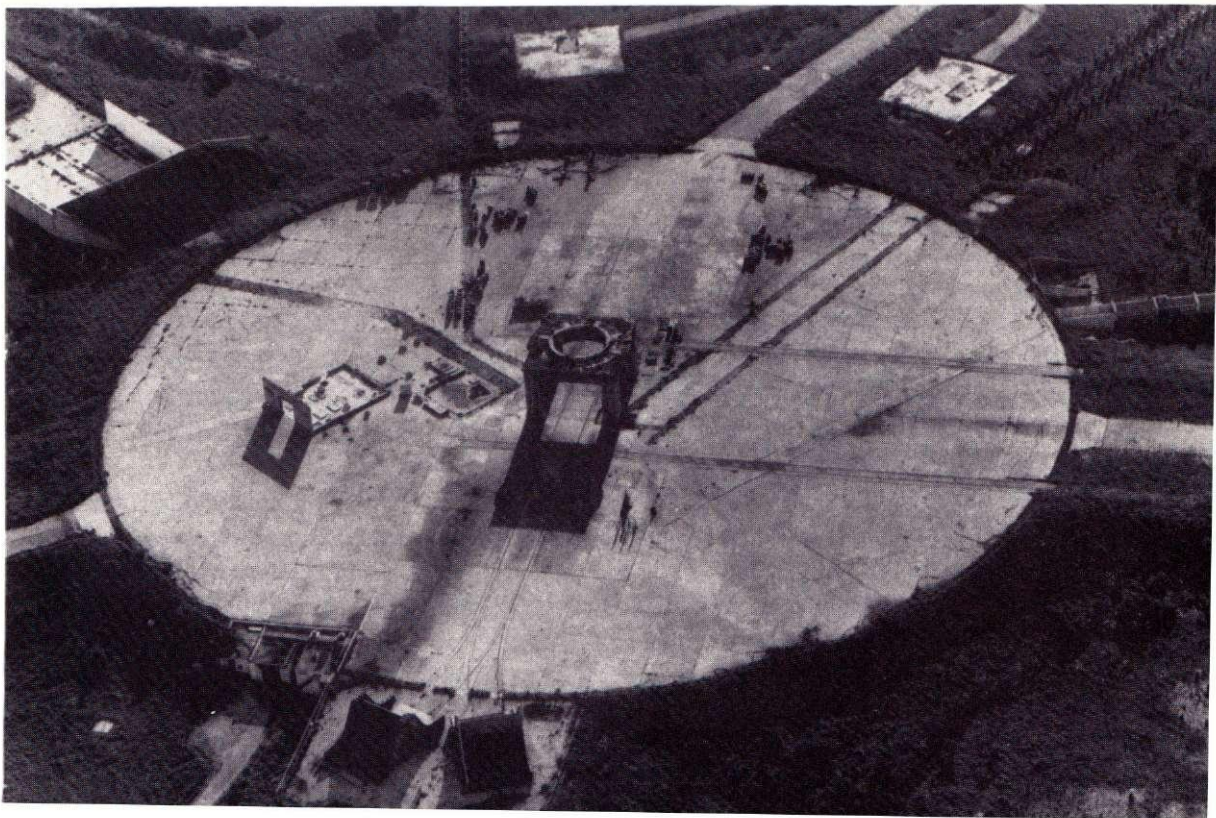
Vilken modell man än anammar när det gäller att beskriva krisen i det västerländska tänkandet, så är effekten på något sätt ändå densamma. Mattan under våra fötter rycks bort. Plattformen i filosofins historia som ger vika, förefaller vara

intimt förknippad med det mycket laddade begreppet *metafysik*. En direkt förklaring av ordet "metafysik" skulle kunna utformas som "läran om det varande", en definition som dock slinker undan från den dubbelhet som alltsedan Aristoteles följt metafysikbegreppet. I Aristoteles' lära om det varande, speciellt "läran om de nödvändiga dragen hos det varande", är alla väsensdrag likvärdiga, t. ex. människor, växter, djur, himlakroppar m. m. Det finns dock en annan strävan hos Aristoteles, nämligen att utforma "en lära om det särskilt privilegierade varandet", vilket skulle utgöra en grund för allt annat. Det är härifrån vi fått uppfattningen om metafysiken som "det absoluta, det ytterst sanna, Gud osv." Ordet metafysik har en historia som till sin början är höljd i dunkel. Traditionellt har man ansett att ordet har varit en benämning på Aristoteles' böcker om "den första filosofin", som placerats efter de fysiska skrifterna, rent utgivningstekniskt som ett ord, *Metaphysica*.⁴ Under senare tid har man hävdad att denna ordhistoria är felaktig. I *Filosofilexikonet/Vår tids filosofi*, noteras detta samtidigt som Aristoteles' roll för

metafysikens utveckling poängteras.⁵ Här skall inte metafysiken avhandlas i detalj. Det kan dock vara värt att notera några olika kännetecken för den metafysiska traditionen, t. ex. då den bestämt varat som närvaro.

Ett viktigt inslag i denna tradition är Descartes' hävdande av det självmedvetna subjektet, "jag tänker, alltså är jag". Härmed framstår subjektets närvaro för sig själv som avgörande. Ett annat kännetecknande drag hos den metafysiska traditionen, som har att göra med varat som närvaro, är tänkandet i motsatser, t. ex. yttre-inre.

I modern tid, framför allt under 1900-talet, har man försökt att ignorera metafysikens roll i det västerländska tänkandet. Ett enkelt avfärdande ter sig dock meningslöst, eftersom metafysiken färgar av sig och dyker upp på de ställen där vi minst anar den. Den franske filosofen Jacques Derrida menar t. ex. att vi inte kan använda oss av ett språk utanför den metafysiska traditionen. Problemet kan sammanfattas i frågan: Hur kan vi tänka "utanför" den tradition som vårt tänkande består av?



En banbrytare inom filosofin som försökt gå till grunden med den metafysiska traditionen är den tyske filosofen Martin Heidegger. I sitt senare författarskap kan man säga att Heidegger förbådar Derrida, framför allt i sitt försök att upplösa metafysiken.

Heidegger

Allmänt kan den centrala tanken hos Martin Heidegger konkretiseras till frågan: vad innebär det att vara? Med denna undran ställer sig Heidegger mitt i den metafysiska traditionen, samtidigt som det just är denna tradition som han vänder sig mot. Heidegger menar att metafysiken i allt för stor utsträckning koncentrerat sig på det som skulle kunna kallas "varats form", istället för att gå till botten med frågan "vad innebär det att vara?" Heidegger kritiserar t. ex. Descartes för dennes tankar om det självmedvetna subjektet, där människan är ett ting. De svårigheter som uppkommer här är dels att man har en omedelbar tillgång till sig själv, medan omvärlden blir någonting som kommer i andra hand, någonting man är åtskild från. Samtidigt elimineras man till ett pseudoting bland andra ting.

Heideggers försök till lösning av problemet, som han framför allt redogör för i sitt stora verk *Sein und Zeit*, är att frågan "vad innebär det att vara" i stället får karaktären VAD INNEBÄR DET ATT VARA I VÄRLDEN? Heidegger talar inte längre i termer som "jaget", "självmedvetande", "personen", utan inför istället begreppet *Dasein* – tillvaro eller därvara – om man så vill. Tillvarons grunddrag är att "förhålla sig till", att "vara riktad mot" (intentionalitet). Vi måste ta tillvara de möjligheter som situationen utvisar, samtidigt som vi måste förstå att vårt vara skiljer sig från tingens sätt att vara på. Det hör dock till ens eget vara att förstå tingens vara.

Att ta tillvara möjligheten, att välja, är alltså ett grunddrag i den mänskliga existensen. I annat fall blir vi som en träbit som följer med strömmen. Det är också här vi blir bekanta med ett annat Heidegger-uttryck: *kastadhet* – människan är från början kastad in i olika situationer som måste redas ut. Här kan vi göra en koppling

till den kris som tidigare diskuterades, då den moderna människan beskrivs som hemlös i världen. Hos den sene Heidegger tillskrivs varat en historia, vars främsta kännetecken är den tilltagande glömskan av varat.

Det intressanta med varaglömskan är Heideggers uppfattning om att varaglömskan tilltagit alltsedan försokratikernas tid i Grekland (Anaximander, Herakleitos). Allan Megill menar i sin bok *Prophets of Extremity*, att Heideggers gamla greker mera är att betrakta som idealiteter än historiska fakticiteter, utifrån det sätt som han själv beskriver dem. Det är för övrigt ett tema hos Heidegger, hur vi har förfallit i vårt sätt att vara i världen, bland tingen. Han verkar hela tiden ha sökt det ursprungliga och egentliga förhållningssättet. Det är inte sällan som han tolkats som kulturpessimist som uttryckte missnöje med det moderna samhället. Mycket i hans eget sätt att leva pekar också i den riktningen. Han trivdes bäst i sin stuga i Todnauberg, som han själv hade byggt i sin ungdom. Det påstås att han tyckte om att gå klädd i folkdräkt och tala på dialekt med bönderna i sin hembygd.

Det är också här man kanske kan se en förklaring till att nazismens gröna sida attraherade Heidegger, som anslöt sig till det nationalsocialistiska partiet 1933. För några år sedan pågick en debatt i svenska tidningar om Heideggers nazistiska engagemang. Tidigare hade man mest försökt att smussla undan detta faktum. Eftersom Heidegger är ett tungt namn inom 1900-talets filosofi, förstår man att frågan om den "nazistiske Heidegger" är mycket känslig. I boken *Heidegger, Art and Politics* diskuterar Philippe Lacoue-Labarthes bl. a. Heideggers solidaritet med nazismen. En annan uppmärksammas skrift kring samma tema är Hugo Otts bok *Fallet Heidegger*.

Heideggers fråga om "att vara i världen" ställs på sin spets då världen utgörs av det moderna samhället. I uppsatsen *Teknikens väsen* diskuterar Heidegger hur den moderna tekniken utmanar och skövlar naturen. Han jämför t. ex. en gammal väderkvarn, som utnyttjar vindkraften utan att för den skull exploatera vinden, med ett

modernt vattenkraftverk som bygger in floden i kraftverket, och därmed eliminerar floden till att endast vara "vattentrycksleverantör". Heidegger såg teknologin snarast som möjligheterna som människa och ting tar till vara i ett samordnande. När han talade om "das Gestell", menar han just detta sammanbringande av olika strävanden. David Kolb skriver i *The Critique of Pure Modernity*, om hur svårt det är att finna en engelsk översättning av "das Gestell". På svenska blir det något lättare eftersom vi har ord som ställa, sammanställa, utställning, osv. som ger vid handen ett slags ordnande.

David Kolb diskuterar i *The Critique of Pure Modernity* även en extrem sida hos den sene Heidegger, då han behandlar dennes skrifter om filosofins slut, metafysikens slut. Det är här Heidegger pekar på den totala fullständigheten i den moderna tiden, där det absoluta subjektet har försvunnit i en allmän tillgänglighet av allting. Den västerländska metafysiken har drivit sig själv till en avgrund. (jfr modernismen som drivit sig själv till slutet). I den metafysiska traditionen fanns alltid en stabil grund att stå på, Gud, vetenskapen, naturen, förnuftet m. m. I dag bryts auktoriteterna ner. Det finns inte längre någonting gömt, i så fall är det bara bristande information.

Kolb skriver vidare att Heidegger såg denna allmänna tillgänglighet som ett förstadium till vad han kallar *Ereignis*, som Richard Matz i sin översättning av Heideggers uppsats "Konstverkets ursprung", översätter med " mogna till att bli sig själv ", eller " närma sig sitt eget i rikaste mening, egnelse, att egna sig ". En person med tyska som modersmål skulle kanske översätta ordet med " händelse ". Det är emellertid fråga om en unik händelse, ett unikt upptagande. Kolb använder själv en översättning till engelska som heideggertolkaren David Krell har gjort. Denna översättning lyder " *propriative event* ".

Det är svårt att finna en betydelse för *Ereignis*, för att inte säga omöjligt. Heidegger själv menade, att det inte fanns någon översättning som gav begreppet någon rättvisa. I Kolbs sätt att läsa Heidegger finns hur som helst en öppning till

förståelse av *Ereignis*. Han skriver: "att fråga, vad är det?" om *Ereignis* förutsätter att det är ett "det", vilket det inte är. Det är ingen enhet vi kan göra närvarande. Men vi kan dock försöka leva inom detta *Ereignis*. Om vi noggrant avskärmar ordet upplevelse från tolkningar i termer om subjekt och objekt, är Heidegger enligt Kolb beredd att visa på en upplevelse av *Ereignis*. Det verkar som om Heidegger här försöker dekonstruera metafysiken, eller som han uttrycker det i uppsatsen "Überwindung der Metaphysik": "För det första kan en uppgörelse med metafysiken bara representeras i metafysikens egna termer".

Den sene Heidegger såg även möjligheter i konsten, poesin och språket, där metafysikens influenser varit mindre påtagliga. T. ex. ser han i sin skrift *Konstverkets ursprung* konsten som "sanning". Ordet sanning skall här inte förstås som den mimetiska överensstämmelsen i en avbildning. Ett försök att närma oss Heideggers sätt att se sanning, kan vara att föra in ett annat begrepp, nämligen ordet "don", som han använder i *Konstverkets ursprung*. När ett don förfärdigas, när man t. ex. tillverkar en yxa, blir stenen som man gör yxan av förbrukad, skriver Heidegger. Här försvinner stenen och går upp i tjänligheten. Hos konstverket eller verket, t. ex. ett grekiskt tempel, försvinner inte stoffet/materialian, utan här öppnas verkets värld. Klippan (som templet står på) "kommer till sitt bärande och vila och blir först därmed klippa, metallen kommer till sitt blixtrande och skimmer, färgerna till sin lyster, tonen till sitt klingande, ordet till sitt sägande".

van Goghs målning av ett par bondeskor, som tidigare diskuterades i samband med Jamesons teorier om ett hermeneutiskt djup, är enligt Heidegger "en uppenbaring av vad donet (i det här fallet ett par skor) i sanning är". "I konstverkets har det varandes sanning satts i verket", skriver Heidegger. Konstens väsen skulle alltså enligt Heidegger vara: "det varandes sanning sig-sättande-i-verket".

Allan Megill jämför i *Prophets of Extremity*, vad han kallar Heideggers esteticism, med Nietzsches "estetiska nihilism", där skillnaden då blir

tydlig i Heideggers strävan mot ett ideal. Det kan vara försokratikerna, ereignis-begreppet eller konsten som sanning. Nietzsche uppehåller sig däremot enligt Megill vid tanken på världen som meningslös. Det intressanta är här den estetiska möjligheten, eller rättare sagt den poetiska möjligheten, att komma ur modernitetens kris som de båda filosoferna anför som ett slags räddning.

Derrida

Den franske filosofen Jacques Derrida är till skillnad från Heidegger och Nietzsche verksam idag, mitt i den postmoderna diskussionen. Det kan förefalla tveksamt, för att inte säga felaktigt att beteckna Derrida som postmodern, i synnerhet då han skiljer sig från ett postmodernt pragmatiskt synsätt i den meningen att ett sådant söker ta avstånd från olika förnuftsprinciper, samtidigt som det söker fastställa kunskap utifrån sin praktiska innebörd.⁶ Derridas ambition skulle snarare kunna uttryckas som olika försök att utveckla ett slags immanent kritik av förnuftet, genom en noggrann "närläsning" av de filosofier som påstått sig stå i förnuftets tjänst. Att lite våghalsigt ändå försöka länka Derridas tänkande till postmodern filosofi har sin grund i den gemensamma attacken mot den metafysiska traditionen. Försöken till uppgörelse med metafysiken är också ett genomgående tema i Derridas texter, varav de första skrevs redan i slutet av 60-talet och i början av 70-talet.

Även om Heidegger försökte påbörja en DEKONSTRUKTION av metafysiken, så är Derrida den filosof som genomgripande lanserat ett dekonstruktivt förhållningssätt. Som bakgrund avtecknar sig Derridas tes om att vi är fångade i den metafysiska traditionen, som kommer till uttryck i frågan; hur kan vi tänka utanför metafysiken, när vårt sätt att tänka är metafysiskt betingat? För Derrida blir svaret att vi noggrant måste läsa om och s. a. s. montera ner hela det västerländska tänkandet. Derridas filosofi består också av en sådan omläsning av t. ex. Platon, Rousseau, Kant eller Husserl, där han bl. a. använder sig av motsägelser i de olika texterna för att se nya sammanhang.

Derrida har framför allt koncentrerat sig på ett tankefel i den metafysiska traditionen, nämligen att frågan om varat så intimt har förknippats med närvaro, och att man därmed har trätt in i klassiska metafysiska motsättningar mellan t. ex. yttre-inre, eller andra motsatspar, där det ena har haft företräde framför det andra. Framför allt har *skriften* i det västerländska tänkandet varit underordnad *talet*, som stått för närvaro och omedelbarhet. Ett annat motsatspar har varit natur och kultur. Rousseau betraktade t. ex. naturen som det omedelbara, det ideala, medan böckerna var fulla av falskhet och lögn.

I de fall då filosofier och livsåskådningar har försökt att tänka sig en begrepps värld av över-sinnlig natur, t. ex. tankens rena objekt som närvaro, eller ett evigt universum, är dessa att betrakta som döda, eftersom de är tänkta som idealiteter utan saknad. Denna sida hos Derridas tänkande behandlas i Peter Kemps bok *Döden och Maskinen*. Kemp visar på sambandet med Sigmund Freud, då Derrida talar om dubbelheten i begäret. "Människan söker lusten dvs. avspänning". Döden är här att betrakta som upphörandet av alla spänningar och konflikter. Vi försöker uppskjuta döden. Skriften står för uppskjutandet.

Ingen närvaro utan frånvaro ... inget liv utan död. Här kan en jämförelse göras med Heideggers tankar om metafysikens drift mot det fullkomliga, då allting är tillgängligt.

Begreppet *skillnad* är ett fundamentalt drag i Derridas filosofi och presenteras i föreläsningen/uppsatsen "Différance", vilken bl. a. ingår i utgåvan *Marges de la philosophie*. Skillnad skall här inte förstås som en metafysiskt betingad motsats, där den ena är överordnad den andra. Skillnaden är istället skapad av den fundamentala teckenaktivitet som Derrida kallar UR-SKRIVNING (Archi-écriture).

Ur-skrivningen har två egenskaper.

1. Den skapar skillnaderna mellan tingen och mellan tecknen.
2. Den är själva den process som försenar och uppskjuter.

Denna process benämner Derrida *différance*, som stavas med "a", för att ange den dubbla egenskapen.⁷

Men hur försöker då Derrida att dekonstruera fonocentrismen dvs. centrerings kring rösten och talet? Henry Staten hänvisar i sin bok *Wittgenstein and Derrida* bl. a. till Derridas skrift *Rösten och fenomenet*, där Derrida (enl. Staten) mot bakgrund av den tyske fenomenologen Edmund Husserls tankar om språket, ser "betydelsens grunddrag som dess förmåga att fungera i frånvaron av det avsedda objektet, genom att förkroppsligas av en teckengivare: Förhållandet mellan tecknet och det som skall betecknas är långt ifrån lika självklart som tecknets förhållande till sig själv. Denna problematik har en tradition i modern fransk filosofi, och kan sägas ha sitt ursprung i den schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussures teorier om strukturer i språket.

I stället för att enbart betrakta språket som ett slags nomenklatur utvecklade Saussure tanken om det språkliga tecknets två sidor, som han kallade "le signifiant" (det betecknande) resp. "le signifié" (det betecknade). Denna distinktion skulle även kunna uttryckas som skillnaden mellan uttryck och innehåll.⁸ Tecknet utgörs av en arbiträr (tillfällig) förening mellan dessa båda "sidor". Exempelvis betecknar orden skottkärra och rullebör samma sak. Det finns alltså ingen på förhand given lagbundenhet mellan *uttryck* och *innehåll*.

Tecknet är istället differentiellt bestämt, dvs. det bildas i en inre relation, i förhållandet till andra tecken. Språket är här att betrakta som ett system som Saussure kallar "le langage", medan det föreliggande enskilda och strukturerade språket betecknas som "la langue". Den faktiska språkanvändningen, "la parole", är beroende av det strukturerade språksystemet för att kunna fungera.

Saussures teorier om det strukturerade språket har i stor utsträckning lagt grunden för ett strukturalistiskt synsätt inom andra discipliner. I Frankrike blev strukturalismen något av en modofilosofi under 1960-talet. Derridas filosofi

har i många fall etiketterats som strukturalistisk, vilket har sin förklaring i att hans tänkande fokuserats på texten och dess skapande av skillnader, ett betraktelsesätt som med Peter Kemps ord går "i gemensam polemisk front med strukturalisterna mot existensialismen och den existentialistiska fenomenologi, som gör den mänskliga subjektiviteten och medvetenheten till grundval för varje tanke och handling".⁹ Derridas om-fattande förord till Edmund Husserls uppsats om geometrins ursprung, med titeln *L'Origine de la géométrie de Husserl*, kan också ses som ett tidigt försök hos Derrida att göra upp med fenomenologin som här får representeras av den "eidetiska reduktionen". Med den-na metod sökte Husserl de ideala objektens historicitet, exemplifierad med geometrins konstituerande av ett ursprung. Derridas kommentar till Husserls frågor om geometrins ursprung skulle kunna sammanfattas i citatet "Det är historien själv som möjliggör sitt eget framträdande".¹⁰ Det är genom språket/skriften som vi känner historien, eller snarare; språket/skriften utgör historiens möjlighet.

Derridas förhållande till strukturalismen är emellertid inte entydigt bejakande. När han säger att det inte finns någon närvaro utan frånvaro, ligger det nära till hands att förklara det ömsesidiga behovet i termer som perception, kvarhållande och minne. Det ideala *nu* finns inte, utan ger ett slags avtryck i minnet, blir spår, tecken eller skrift, som visar sig i skillnader. Dessa skall hos Derrida inte förstås som *närvarande* strukturer, utan snarare som differentierande spel. Skriften är ett skrivande som pågår hela tiden, vars *skiftande struktur* skiljer sig från *strukturalismens föreliggande struktur*.

Några av Derridas texter befinner sig i ett gränsland mellan filosofi och poesi, vilket bjuder på stora svårigheter att förstå texterna rent logiskt. Derridas misstro mot tecknets funktion som betydelsens outhärliga farkost ställs i dessa fall på sin spets. Han försöker här tänka representationen som sådan. Henry Staten tolkar här Derrida som utforskare av språkets egen originalitet; av dess speciella karaktär i egenskap av

”kvasi-materiellt medium”.¹¹ Genom att frigöra språket från dess fullbordan i kunskapen, menar Staten att vi befinner oss i en vägkorsning då vi läser Derridas texter, där nya stigar i språket blir tillgängliga för oss.

Marginalens öppenhet

Inledningsvis befarades att en reviderad syn på marginalens kulturyttringar tenderar att förbli ett ofullbordat projekt. På flera ställen i denna text betonas hur den postmoderna distansierande attityden öppnar nya möjligheter att förstå marginalen i egenskap av ”det andra”. Frågan om den förborgade marginalen gäckar oss dock fortfarande. Finns det då anledning att sentimentalt hålla fast vid en tankemodell där marginalen till vilket pris måste fixeras? Lockas vi inte här

tillbaka in i en klassisk metafysisk fälla, genom att etablera ett hierarkiskt motsatspar, centrum-marginal? Det är i det här sammanhanget som problemet med s. k. dekonstruktivistisk arkitektur blir tydligt. Den färdiga byggnaden blir snart centrum i en okränkbar sanning.

Det är snarare i processen, i spelet som distansen skapar, eller i själva skapandet av skillnader (för att tala i Derridas termer), som den hierarkiska relationen mellan centrum och marginal bryts ner. Här uppdragas det dekonstruktiva förhållningssättets bidrag till diskussionen om marginalen. Genom att dekonstrueras vrids betydelsammanhagen in i en ny dimension, där centrum och marginal erbjuds möjligheten till ett dynamiskt förhållande i en ny öppenhet.

Noter

1. Mats Arvidssons artikel ”Hantverket, smaken och de heliga naturmaterialen”. Är publicerad i *Dagens Nyheter* 870714.
2. ”Moondog building”, Philippe Starcks förslag till byggnad i Tokyo visas bl. a. i tidskriften *Architectural Design* nr 89.
3. Gayatri Chakravorty Spivak har bl. a. översatt Jacques Derridas *De la grammatologie* (Paris 1967) till engelska med titeln *Of Grammatology* (Baltimore 1976). Spivak presenteras av Sara Danius i *Dagens Nyheter* 911104.
4. För denna tolkning se t. ex. *Bonniers lexikon* (Stockholm 1965) s. 1096.
5. *Filosofilexikonet* (Köpenhamn 1983). Sv. övers. Jan Hartman (Stockholm 1988) s. 367.
6. Christopher Norris ser i boken *Derrida* (London 1987) s. 157 framförallt Richard Rorty och Jean-François Lyotard som representan-

ter för en postmodern pragmatism.

7. Jacques Derrida, *Marges dela philosophie* (Paris 1972). Här hänvisas till den engelska översättningen som gjorts av Alan Bass (Chicago 1982) s. 3.
8. I *Vår tids filosofi* (Köpenhamn 1982) Sv. övers. Jan Bengtsson (Stockholm 1987) s. 364, härleds översättningen av ”signifiant-signifié” som ”uttryck-innehåll” till den danske språkforskaren Louis Hjelmslev (1899–1965).
9. Peter Kemp, *Döden och Maskinen* (Stockholm Stehag 1990) s. 111.
10. Derrida Jacques: *L' Origine de la geometrie de Husserl* (Paris 1962). Här hänvisas till den svenska översättningen som gjorts av Hans Ruin (Stockholm 1990) s. 65.
11. Staten Henry: *Wittgenstein and Derrida* (Oxford 1985) s. 47–48.

Denna artikel har granskats vetenskapligt av minst två av de lektörer som anges på sidan 148.

Lars-Henrik Ståhl är arkitekt och doktorand vid avd. Formlära, Arkitektskolan i Lund. Han har tidigare studerat vid History and theory studio, University of Houston, Texas samt deltagit i Architecture Internmedium (Milano), under Daniel Libeskind's ledning.

Litteratur

- Baudrillard, Jean: *Amerique* (Paris 1986) Sv. övers. Johan Öberg (Göteborg 1990).
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Gesammelte Schriften) (Frankfurt am Main 1974) texten ingår bl. a. i antologin *Kritisk Teori – en introduktion* (Daidalos). Översättningen har här gjorts av Carl-Henning Wijkmark.
- Benktson, Benkt-Erik: *Varat och tiden – en introduktion till Heideggers tänkande* (Lund 1971).
- Bethell, Leslie: *Colonial Brazil* (Cambridge 1987).
- Derrida, Jacques: *L'Origine de la geometrie de Husserl* (Paris 1962) sv. övers. Hans Ruin (Stockholm 1990).
- Derrida, Jacques: *Marges de la philosophie* (Paris 1972). Eng. övers. Alan Bass (Chicago 1982).
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (Tübingen 1927) Sv. övers. Richard Matz (Lund 1981).
- Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen 1954). Fyra av uppsatserna är översatta av Richard Matz och ingår i boken *Teknikens väsen och andra uppsatser* (Stockholm 1974).
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks* (Frankfurt am Main 1977). Sv. övers. Richard Matz (Göteborg 1987).
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. (London, New York 1991).
- Kemp, Peter: *Döden och maskinen* (Stockholm, Stehag 1990) övers. från danska Ulf I. Eriksson.
- Kolb, David: *The Critique of Pure Modernity* (Chicago, London 1986).
- Kolb, David: *Postmodern Sophistications* (Chicago 1990).
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Heidegger, Art and Politics* (Oxford 1990). Eng. övers. Chris Turner.
- Löfgren, Mikael & Molander, Anders: *Postmoderna tider* (Stockholm 1986).
- Megill, Allan, *Prophets of Extremity* (Berkeley, Los Angeles, London 1985).
- Norris, Christopher: *Derrida* (London 1987).
- Staten, Henry: *Wittgenstein and Derrida* (Oxford 1985).
- Venturi, Robert: *Learning from Las Vegas* (Massachusetts 1972, 1977).

