

Καταστροφή και αρχιτεκτονική. Μια κριτική

Είχαμε βαρεθεί

Να κατοικούμε στα ερείπια του ύπνου¹

1

«Αρχιτεκτονική ή Επανάσταση» αναφώνουσε ο Λε Κορμπυζιέ σχεδόν έναν αιώνα πριν, και συμπλήρωνε («η επανάσταση μπορεί να αποφευχθεί»)². Το να στοχαστούμε όμως κριτικά για την αρχιτεκτονική σήμερα διόλου δεν ισοδυναμεί με το να σταθμίσουμε τις επιλογές μας, να ορίσουμε στόχους και στρατηγικές επιτευξής τους, ακόμα κι αν συγκαταλέγαμε ανάμεσα στις επιλογές αυτές το ουτοπικό ενδεχόμενο της επανάστασης. Ούτε όμως θα ήταν αρκετό να αναγνωρίσουμε την καταγωγή των επιλογών μας και να αναστοχαστούμε πάνω στην ιδιότητα της αρχιτεκτονικής να μετασχηματίζει κοινωνικά αιτήματα ή τουλάχιστον συλλογικές προσδοκίες σε υλικές κατασκευές. Περισσότερο από ποτέ ο κριτικός στοχασμός για την αρχιτεκτονική οφείλει σήμερα να ιχνηλατήσει αφενός το ιστορικό βάθος και τους συγκροτησιακούς όρους των πεδίων που αρθρώνει και να αποπειραθεί αφετέρου να φανταστεί μια έξοδο από το δίλημμα «αρχιτεκτονική ή καταστροφή».

2

Στον πυρήνα του επιχειρήματος που παρουσιάζεται εδώ βρίσκεται η σκέψη του Β. Μπένγιαμιν, και κυρίως η μεθοδολογία της συνδεσμολογίας που αυτή προτείνει μεταξύ χωρικού εμπειρικού δεδομένου και της κατασκευαστικής αρχής που επανασυνθέτει τα εμπειρικά θραύσματα σε μια διάταξη η οποία, δίχως να αποσιωπεί την εσωτερική τους ένταση, τα φωτίζει εκ νέου με το φως μιας ιστορικής υποχρέωσης. Στο δε ύστατο εγχείρημά του ανασύρει την κατασκευαστι-

* Ο Ορέστης Κωνσταντάς είναι αρχιτέκτων μηχανικός του Α.Π.Θ. – MA Cultural & Critical Studies.

κή αυτή αρχή από έναν χωρικό σχηματισμό, τις στοές, αναγνωρίζοντας σε αυτές την υλοποίηση της εγγενούς αμφισημίας μιας κατασκευαστικής αρχής εξωτερικής προς την κριτική σκέψη. Αν η στοά συμπυκνώνει αρχετυπικά τα γνωρίσματα του χωροποιημένου εμπορεύματος δεν μπορεί, στο βαθμό που ανατέμνεται ως διαλεκτική εικόνα, να μην καθυποδεικνύει και μια έξοδο.

3

Καθώς ο Μπένγιαμιν αποχαιρετά έναν κόσμο που χάνεται, επιχειρεί να διασώσει τα ερείπιά του. Και είναι το αδιαμφισβήτητο του χαμού αυτού που υπογραμμίζει τη σημασία του θραύσματος. Σε τούτο συνηγορεί και ο H. Lefebvre, καθώς εξετάζει την ιστορία του κοινωνικού χώρου: «Το γεγονός είναι ότι γύρω στο 1910 ένας συγκεκριμένος χώρος συντρίφτηκε. Ήταν ο χώρος της κοινής λογικής, της γνώσης (savoir), της κοινωνικής πρακτικής, της πολιτικής δύναμης, ένας χώρος που διαφυλασσόταν στην καθημερινή ομιλία και την αφηρημένη σκέψη ως το περιβάλλον και η δίοδος της επικοινωνίας»³. Ο Μπένγιαμιν παρακολουθεί και καταγράφει τη μεταπήδηση από τον Απόλυτο Χώρο στον Αφηρημένο⁴. Πριν από τον δικό του χαμό, ωστόσο, αφήνει τα γραπτά του στον Z. Μπατάιγ, και με αυτή τη συμβολική κίνηση προτείνει σιωπηλά το ενδεχόμενο της συναρμογής των εργασιών τους: ο ιστορικός υλισμός συναντά έτσι τη θεωρία της δαπάνης, και η μικρή και άσχημη θεολογία της εποχής τους την ιερή κοινωνιολογία. Εύλογα θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως Μπένγιαμιν και Μπατάιγ στέκονται στο ίδιο σημείο, ατενίζοντας ωστόσο τον ιστορικό ορίζοντα προς αντίθετες καίτοι συμπληρωματικές κατευθύνσεις: προς τη στιγμή της λύτρωσης ο πρώτος και προς τη θεμελίωση της πιθανότητάς της ο δεύτερος. Η συναρμογή ετούτη ελάχιστα έχει διερευνηθεί και δεν θεωρείται εδώ προεγκατεστημένη. Αντιθέτως ρητή πρόθεση αποτελεί η κατάδειξη της δυνατότητάς της, αίτημα που εγείρει η αναγκαιότητά της.

4

Στις 11/09/2001 η αρχιτεκτονική μάλλον κώφευσε στο φτερούγισμα του αγγέλου της ιστορίας πάνω από τα φρέσκα συντρίμια, αποτυγχάνοντας έκτοτε να τα ανά-γνωρίσει ως «το μεγαλύτερο έργο τέχνης που δημιουργήθηκε ποτέ»⁵. Μια τέτοια παραδοχή δεν θα ισοδυναμούσε με απόπειρα αισθητικοποίησης του πολιτικού, με τον τρόπο που ο Μπένγιαμιν καταδικάζει στο *Έργο Τέχνης στην Εποχή της Μηχανικής Αναπαραγωγιμότητάς του*, και τούτο γιατί η απόκρυψη της βίας της εξουσίας δεν αποτελεί πλέον στόχο στο εν λόγω «έργο τέχνης» —η βία είναι ήδη αισθητικοποιημένη, είναι μια βία ριζικά συμβολική και δευτε-

ρευόντως γυμνή. Η αναφορά σε αυτό το συμβάν δεν γίνεται με την πρόθεση της κατανόησής του· το ζήτημα της ενσωμάτωσης του ανορθολογικού, αυτού του «αριστουργήματος σε αρνητικό, το οποίο κατ' εικόνα του ατυχήματος είναι πάντα ένα θαύμα από την ανάποδη, κοντολογίς ένα εκκοσμικευμένο θαύμα»⁶, τίθεται στο βαθμό που δύναται να περιγράψει τον κόσμο μέσα στον οποίο είναι όντως ένα θαύμα, ή τουλάχιστον την τέχνη της οποίας αυτό είναι το αριστούργημα. Αυτή η τελευταία δεν είναι άλλη από την αρχιτεκτονική.

5

Ο αφανής μίτος ολόκληρης της ιστορίας της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα είναι η καταστροφή. Αφανής γιατί η καταστροφή παραμένει –τουλάχιστον μέχρι τις 11/09/2001– εξωτερική στην εξιστόρηση, μίτος στο βαθμό που η καταστροφή μοιάζει να είναι η εξελικτική αρχή της αρχιτεκτονικής. Η πίστη του μοντέρνου κινήματος στην πρόοδο και η προγραμματική του θέση να ικανοποιησει το (κοινωνικό) αίτημα για μια νέα αρχιτεκτονική –και μια νέα πολεοδομία– δεν ανέκυψε τόσο από τη διαπίστωση ότι ιστορικές μορφές είχαν για τα καλά απαξιωθεί. Εξάλλου δεν θα αργούσε και η μεταμοντέρνα δικαίωσή τους. Πίσω από την ακλόνητη πίστη τρεμοπαίζει η συστηματική απώθηση της παράλογης φρίκης του πολέμου, και το πρόγραμμά του απαντά στις εκτεταμένες καταστροφές του. Η μοντέρνα ρητορεία συγκροτείται ως κατ' επίφαση ορθολογική, με βασικό χαρακτηριστικό ένα ρασιοναλισμό τεχνολογικού και εργαλειακού τύπου ο οποίος θεμελιώνεται στο πέραν του λόγου. Η υλοποίηση της «σχιζοειδούς» αυτής δομής στα εξαιρετικά δείγματα του κινήματος αυτού είναι που τους προσδίδει την αύρα τους. Η στίξη στην εναντίωση του μεταμοντέρνου, όμως, δεν είναι στο κατ' επίφαση αλλά στον καθαυτό ορθολογισμό του μοντέρνου. Η καταστροφή έτσι ενσωματώνεται στην αρχιτεκτονική και γίνεται συγκροτησιακός όρος στον τρόπο που νοηματοδοτείται το αρχιτεκτονικό πράττειν στο πλαίσιο του κινήματος. «Η μοντέρνα αρχιτεκτονική πέθανε στο Σαιντ Λιούις, στο Μισούρι, στις 15 Ιουλίου 1972 στις 3:32 μ.μ. (περίπου) όταν το συγκρότημα Pruitt-Igoe [...] δέχτηκε τη χαριστική βολή από δυναμίτη»⁷ δηλώνει αφοριστικά ο πατριάρχης του μεταμοντέρνου. Παρακάμπτοντας το χαριτωμένο του αφορισμού, γίνεται σαφές από την έκβαση του εγχειρήματος ότι το μέτωπο του μεταμοντέρνου δεν ήταν ο «ορθολογικός» προκάτοχός του αλλά ολόκληρο το αρχιτεκτονικό corpus, και δη τα νοηματικά του συμφραζόμενα που του έδιναν υπόσταση. Η στρατηγική του copy-paste, τόσο προσφιλής στο μεταμοντέρνο, βρίσκεται στον αντίποδα του μπενγιαμινικού θραύσματος: στόχος δεν είναι η επικαιροποίηση του ιστορικά αδικαίωτου αλλά η λησμονιά ενός κόσμου στον οποίο το αίτημα της λύτρωσης ήταν ακόμη πιθανό μέσω της πλήρους αποσάθρωσής του. Τέλος, στο αρχιτεκτονικό κί-

νημα της αποδόμησης η καταστροφή γίνεται θέαμα: «Το θέαμα δεν είναι μια συλλογή από εικόνες· είναι μια κοινωνική σχέση μεταξύ ανθρώπων με τη μεσολάβηση εικόνων»⁸. Μέσα σε λίγες δεκαετίες η αρχιτεκτονική πρωτοπορία κατάρφερε να μεταβολίσει την καταστροφή μετατοπίζοντάς τη διαρκώς από το αδιανόητο επέκεινα του πολιτισμού στο συνειδητό και ρητά διατυπωμένο επίκεντρο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής παραγωγής.

6

«Αν συναντήσουμε κάποιο ανάχωμα στο δάσος, έξι πόδια μάκρος και τρία πόδια πλάτος, διαμορφωμένο με το φτυάρι σε σχήμα πυραμιδοειδές, γινόμαστε σοβαροί και κάτι μέσα μας λέει: κάποιος είναι εδώ θαμμένος. Αυτό είναι αρχιτεκτονική»⁹.

Ο Μπένγιαμιν το διατυπώνει ρητά: «η αρχιτεκτονική αποτελούσε πάντοτε το πρωτότυπο του έργου τέχνης η πρόσληψη του οποίου τελείται από μια συλλογικότητα σε κατάσταση διασπασμένης προσοχής»¹⁰. Η συνεισφορά της πρότασης αυτής δεν περιορίζεται στην κατάδειξη των προσδοκιών που θα έπρεπε να έχουμε από την αρχιτεκτονική σήμερα. Υποστηρίζει, με τρόπο ελλειπτικό, ότι οι προσδοκίες είναι δυνατές στο βαθμό που υπάρχει ένα πρωτότυπο, ένα πρωτότυπο σε μια απεραντοσύνη από αντίγραφα. Μια τέτοια σημασία της αρχιτεκτονικής πρώτη φορά εμφανίζεται στην αισθητική του Χέγκελ, σύμφωνα με τον οποίο «ο σκοπός της συνίσταται στο να απεργάζεται την εξωτερική, ανόργανη φύση με τρόπον ώστε αυτή, ως σύμφωνος με την τέχνη εξωτερικός κόσμος, να είναι συγγενής με το πνεύμα»¹¹. Ως τέτοια παρεμβάλλεται μεταξύ φύσης και πολιτισμού, επεξεργάζεται τον καθορισμό του αδιόρατου και εύθραυστου ορίου μεταξύ τους καθώς «μοχθεί με την αντικειμενική φύση, για να την οδηγήσει έξω από τα θάμνα της περατότητας και τη δυσμορφία της τυχαιότητας»¹². Μακριά από τον ιδεαλισμό του Χέγκελ, ο Μπατάιγ, υπό ριζικά διαφορετικό πρίσμα με νιτσεικές καταβολές, στην ανθρωπολογική μελέτη του για τη γένεση του ερωτισμού αναζητά στο ίδιο αυτό πέρασμα τη συγκρότηση των δύο θεμελιακών πεδίων της ανθρώπινης ζωής: του κοσμικού και του ιερού. Η διαλεκτική του ερωτισμού, νοούμενου ως «η μέχρι θανάτου επιδοκιμασία της ζωής»¹³, διαπλέκει αξεδιάλυτα ένα έξωθεν αντικείμενο της επιθυμίας με την πλέον μύχια και κρυφή πτυχή της εσωτερικής ζωής του όντος με τρόπο που τη θέτει διαρκώς υπό κρίση καθώς διανοίγεται μέσα του κάτι που μοιάζει με ερώτημα¹⁴. Και τούτο δεν είναι άλλο από το ερώτημα του αφανισμού. Καθώς η διαλεκτική του ερωτισμού εγγράφεται στην (ελεγχόμενη) κοινωνική ζωή, η απαγόρευση και η παράβαση θεμελιώνουν τον κοσμικό και τον ιερό χρόνο αντίστοιχα, ως μηχανισμό χειραγώγησης αυτού που πολύ αργότερα θα απαξιωθεί ως ανορθολογικό στον πυ-

ρήνα ενός σχηματισμού ο οποίος θα επιδιώξει να αυτοκατανοηθεί ως έλλογο. Ο Loos το γνωρίζει καλά: η αρχιτεκτονική καλείται να εγκαταστήσει έναν κόσμο όχι απλώς σύμφωνα με το πνεύμα, μα έναν κόσμο στον οποίο χωρο-ποιούνται οι χρόνοι της ανθρώπινης ζωής – ο κοσμικός και ο ιερός – ενώ ρητά υλοποιείται ο τοπικός τους διαχωρισμός. «Μόνο η εξιδανικευμένη ουσία κάθε κοινωνίας, αυτή η οποία έχει την εξουσία να διατάζει και να απαγορεύει, εκφράζεται στις αρχιτεκτονικές συνθέσεις με την αυστηρή σημασία του όρου. Κατά συνέπεια, τα μεγάλα μνημεία υψώνονται σαν φράγματα που επιβάλλουν τη λογική του μεγαλείου και της εξουσίας εις βάρος των υπόλοιπων σκοτεινών στοιχείων: με τη μορφή των καθεδρικών και των παλατιών η Εκκλησία και το Κράτος μιλούν επιβάλλοντας σιωπή στα πλήθη»¹⁵. Όλη η έρευνα του Φουκώ πάνω στην αρχιτεκτονική¹⁶ δεν είναι παρά η μελέτη της συμβολής της στον κοινωνικό επικαθορισμό του ορίου μεταξύ κανονικού και παθολογικού, δηλαδή στον τρόπο που ένας κοινωνικός σχηματισμός διαχειρίζεται στο εσωτερικό του αυτό που σταδιακά κατοχυρώνεται ως ανορθολογικό.

7

Το 1910 ο κόσμος για τον οποίο μιλά ο Μπατάιγ είναι ήδη χαμένος. Η απομάγευσή του έχει σχεδόν ολοκληρωθεί και το ιερό μοιάζει συλημένο. Βρισκόμαστε στην πραγματικότητα του Μπένγιαμιν που αναμοχλεύει τα ερείπια και αναζητεί την καταγωγή του έργου τέχνης στον λατρευτικό (θρησκευτικό) της χαρακτηριστήρα. Μπορεί οι καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής, δομικές στο εγχείρημα της νεωτερικότητας, να εξορθολόγησαν πλήρως τον ανθρώπινο χρόνο, εξάλειψαν και το τελευταίο ίχνος του ιερού, «μετατόπισαν» όμως αλλού, μέσω του νέου καταμερισμού της εργασίας, τη διαχείριση της σημασίας του, η οποία πραγματοποιείται υπό ριζικά νέες συνθήκες. Υπό αυτό το πρίσμα στοιχειοθετείται η μπενγιαμινική ανατομία του αισθητικού: «το ιερό είναι η άγρια μορφή του αισθητικού – το αισθητικό (είναι) η εξημερωμένη μορφή του ιερού»¹⁷. και συνδέεται με τις αναμονές του Μπατάιγ. Η αύρα είναι ο τρόπος που εμφανίζεται το ιερό στο εμπορευματοποιημένο έργο τέχνης.

8

Η καταστροφή σοκάρει¹⁸. Η αρχιτεκτονική, ως φαντασμαγορική καταστροφή πλέον, αξιώνει τη θέση της σε ένα «συναισθητικό σύστημα»¹⁹ μίας μάζας της οποίας η προσοχή είναι διαρκώς διασπασμένη. Είναι όμως αυτή η θέση της ως πρωτοτύπου; Προκειμένου να καταστεί δυνατή η αναγόρευση σε διαλεκτική εικόνα ενός έργου της αρχιτεκτονικής αυτής που εμμενώς προαναγγέλλει τη διαρ-

κώς ματαιούμενη έλευση της ίδιας της καταστροφής της, θα πρέπει να αναγνωριστούν σε αυτό όχι μόνο τα χαρακτηριστικά του, που προκύπτουν από τη σύνδεση με ό,τι υπάρχει, αλλά η αναγγελία αυτού που δεν έχει ακόμη υπάρξει. Θα πρέπει δηλαδή η καταστροφή να αποκτήσει το πλήρες περιεχόμενό της: να αποτελέσει παράβαση της απαγόρευσης –«η παράβαση» όμως «διαφέρει από την “επιστροφή στη φύση”– αίρει την απαγόρευση χωρίς να την καταργεί»²⁰. Μια αρχιτεκτονική που εργάζεται πάνω στην ίδια της την καταστροφή μπορεί να είναι σύγχρονη στο βαθμό που η καταστροφή νοείται ως η άρση των (κοινωνικών) απαγορεύσεων που τη συγκροτούν ως τέτοια και όχι ως ένα εικονοκλαστικό παιχνίδι γύρω από τη «δυσμορφία της τυχαιότητας».

9

Το κριτήριο για την παραπάνω διάκριση μάς το δίνει και πάλι ο Μπένγιαμιν, και δεν είναι άλλο από τον διττό τρόπο που το αρχιτεκτονικό έργο προσλαμβάνεται: μέσω της όρασης και μέσω της αφής. Αν η καταστροφή απλώς οπτικοποιείται από το αρχιτεκτονικό έργο, τότε απευθύνεται στο προσηλωμένο βλέμμα του τουρίστα (του φωτογράφου, του επιμελητή του αρχιτεκτονικού περιοδικού που καθορίζει τη μόδα, του «κριτικού» της αρχιτεκτονικής, του «θεωρητικού», του «ιστορικού»), και με τη μεσολάβηση χιλιάδων ατομικών βλεμμάτων απορροφάται από τη σφαίρα της κυκλοφορίας, όπου γίνεται εμπόρευμα, ένα ομοίωμα του εαυτού του, ένα αντίγραφο. Εξουδετερώνεται έτσι η ισχύς του ως πρωτοτύπου, άρα και η δυνατότητα της παράβασης. Οι ιδιότητες όμως της αφής προδιαγράφουν διαφορετική έκβαση. Καθώς οργανώνεται σε (κοινωνική) συνήθεια (habit), αποκτά χαρακτήρα συλλογικό δίχως να απαιτεί την προσήλωση της προσοχής. Η απόλαυση του κτισμένου ξεκινά τη στιγμή που το σώμα αφήνεται στη σιωπηλή χορογραφία του κτιρίου. Αν η αρχιτεκτονική αξιώνει σήμερα να συμβάλει στη χειραφέτηση της συνείδησης, να παραβεί τις απαγορεύσεις που η ίδια θεμελιώνει (με το πλήρες της κυριολεξίας) οφείλει να εξετάσει την καταστροφή αυτής της χορογραφίας.

10

Μοιάζει λοιπόν τα συντρίμμια των δίδυμων πύργων να μαρτυρούν κάτι περισσότερο από τον καγχασμό του Χόλλυγουντ για την ακρίβεια των προβλέψεών του. Ίσως κάτι ακόμη παραπάνω κι από την απόδειξη της πολιτικής σημασίας της καταστροφής. Αυτό το «εκκοσμικευμένο θαύμα» δεν είναι παρά το ίχνος της ανάγκης για μια νέα «θεολογία», στο οπλοστάσιο της οποίας η καταστροφή δεν ταυτίζεται με τον αφανισμό αλλά με το ξεπέρασμά του. Που δεν καθιστά φυσική τη βία αλλά την τιθασειεί.

Σημειώσεις

1. Paul Éluard, «Χωρίς Ηλικία» (μτφ. Γιώργος Σεφέρης) στο Γιώργος Σεφέρης, *Αντιγραφές*, Ίκαρος, Αθήνα 1996, σ. 103.
2. Le Corbusier, *Towards a New Architecture* (μτφ. Frederick Etchells), Architectural Press, London 1982, σ. 37, η μετάφραση δική μου.
3. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (μτφ. Donald Nicholson-Smith), Blackwell Publishing, Oxford 1991, σ. 25, η μετάφραση δική μου.
4. H. Lefebvre, στο ίδιο, 1991.
5. Φράση του Καρλ Χάιντς Στοκχάουζερ όπως παρατίθεται στο Paul Virilio, *Πανικόβλητη Πόλη, Το Αλλού Αρχίζει Εδώ* (μτφ. Βασίλης Τομανάς) Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 29.
6. Paul Virilio, στο ίδιο, 2004, σ. 30.
7. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1977, σ. 9, η μετάφραση δική μου. Για τις επιπτώσεις που είχε ο αφορισμός αυτός στην ιστοριογραφία της αρχιτεκτονικής βλ. John R. Gold, "The Power of Narrative: the Early Writings of Charles Jencks and the Historiography of Architectural Modernism", στο *Twentieth-Century Architecture and its Histories*, Louise Campbell (επιμ.), Society of Architectural Historians of Great Britain, Otley 2000, σσ. 207-221.
8. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (μτφ. Donald Nicholson-Smith) Zone Books, New York 1995, σ. 12, η μετάφραση δική μου.
9. Adolf Loos, *Architektur, 1910*, όπως παρατίθεται στο *Θέματα Χώρου+Τεχνών* 27, Αθήνα 1996, σ. 96.
10. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations* (μτφ. Harry Zorn), Pimlico, London 1999, σσ. 211-244, σ. 232, η μετάφραση και η έμφαση δικές μου.
11. Γκ. Β. Φ. Χέγκελ, *Εισαγωγή στην Αισθητική* (μτφ. Γιώργος Βελούδης) Πόλις, Αθήνα 2000, σ. 200.
12. Στο ίδιο, 2000, σ. 201.
13. Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός* (μτφ. Κωστής Παπαγιώργης) Ίνδικτος, Αθήνα 2001, σ. 15.
14. Στο ίδιο, 2001, σ. 43.
15. Georges Bataille κ.α., *Encyclopédia Acephalica* (επιμ. Robert Lebel/Isabelle Waldberg, μτφ. Iain White) Atlas Press, London 1995, σ. 35, η μετάφραση δική μου.
16. Για μια συνοπτική παρουσίασή της βλ. Neil Leach (επιμ.), *Rethinking Architecture, a Reader in Cultural Theory*, Routledge, London 1997, σσ. 350-380.
17. Φώτης Τερζάκης, *Τροχιές του Αισθητικού, η Ιστορική Σύσταση μιας Αισθητικής Φιλοσοφίας και ο Ανθρωπολογικός της Ορίζοντας*, Futura, Αθήνα 2007, σ. 37.
18. Για τη σημασία του σοκ στο έργο του Μπένγιαμιν και τη σχέση του με την έννοια της αύρας βλ. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", στο Hannah Arendt ό.π. 1999, σσ. 152-196.
19. Δανείζομαι εδώ τον όρο από την Susan Buck-Morss δίχως ταυτόχρονα να παραλαμβάνω την νευρολογική υφή που του προσδίδει. Βλ. Susan Buck-Morss, «Αισθητική – Αναισθητική: μια επανεξέταση του δοκιμίου του Βάλτερ Μπένγιαμιν για το Έργο Τέχνης», στο *Μεταμαρξιστικά Ρεύματα στην Αισθητική και στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, επιμ., μτφ. Φώτης Τερζάκης, Futura, Αθήνα 2004, σσ. 153-204.
20. Πρόκειται ασφαλώς για το εγγεληνό *aufheben*. Bataille, ό.π., 2001, σ. 51.

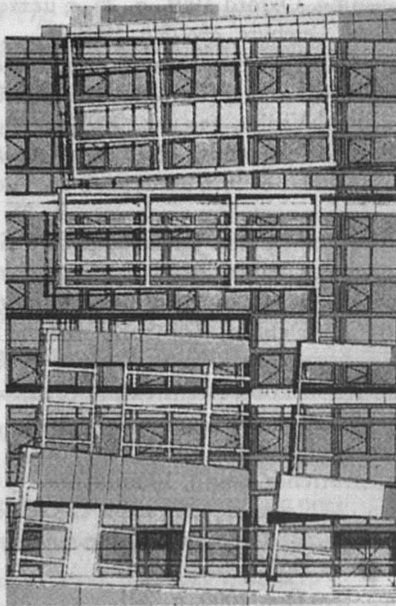
Η αντιπαράθεση των εικόνων
που ακολουθούν είναι από το
Luis Fernández-Galiano Casa,
Cuerpo, Crisis AV
Monografías #104 (2003)



Cartel de peligro en obra británica. *Dangerous buildings in Great Britain, 2003*



Terremoto en Kobe. *Earthquake in Kobe, 1995*



Peter Eisenman, Hotel Atocha 123, Madrid



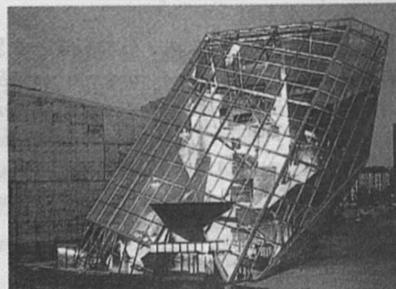
Terremoto en Taiwan. *Earthquake in Taiwan, 1999*



Peter Eisenman, Numotani Building, Tokio. *Tokyo*



Derribo en Barcelona. *Demolition in Barcelona, 1997*



Coop Himmel(b)au, cine en Dresde. *Cinema, Dresden*