

## Εικόνες του παρελθόντος<sup>1</sup>

Θεωρίες των Μπένγιαμιν και Μπαρτ περί φωτογραφίας και ιστορίας

### Εισαγωγή

Το περιεχόμενο κάθε φωτογραφίας είναι ιστορία. Προβάλλει τη στιγμή της καταγωγής της εικόνας, η οποία βρίσκεται πάντα στο παρελθόν, στη στιγμή που την κοιτάζουμε. Ακόμα και η αμεσότητα μιας πολαρόντ φωτογραφίας συλλαμβάνει μια σκηνή ή ένα συμβάν τα οποία μπορεί να έχουν ήδη μετασχηματιστεί χωρίς τη δινατότητα αναγνώρισής τους πριν η εικόνα αποτυπωθεί. Οσοδήποτε μελετημένη και ακίνητη είναι μια σκηνή, η φωτογραφία μάς προσφέρει μια ματιά στις ενέργειες και τα συμβάντα που έχουν ήδη λάβει χώρα, και που συνήθως έχουν τελειώσει. Η φωτογραφική εικόνα, σε αντίθεση με την κινηματογραφική, δεν δείχνει εύκολα το πέρασμα του χρόνου, αλλά σίγουρα μας δείχνει ότι ο χρόνος έχει παρελθεί<sup>2</sup>. Πράγματι, ο περιορισμός της ακίνητης φωτογραφίας ως αντανάκλαση του κόσμου μας είναι ότι πάντα «παγώνει» στη στιγμή που αναταριστά στο παρελθόν. Άλλα η δύναμη της συνίσταται στο ότι απεικονίζει τη στιγμή από το πραγματικό παρελθόν, αντί να μας μινεί στο διαφορετικό παρόν μιας «διήγησης»<sup>3</sup>, μιας εκτυλισσόμενης αφηγηματικής ροής γεγονότων που συναντάμε σε κάθε είδος παράστασης στον κινηματογράφο ή στο θέατρο. Αυτό που κάνουν οι φωτογραφίες είναι να καθιστούν το παρελθόν στο παρόν, φέρνοντάς μας αντιμέτωπους με το πέρασμα του χρόνου και την ακινησία αυτού που έχει συντελεστεί.

Οι πολιτισμικοί κριτικοί Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin) και Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes) ήταν και οι δύο γοητευμένοι με τη φωτογραφία, όχι σαν φωτογράφοι ή λόγω κάποιου ενδιαφέροντος τεχνικής φύσεως, αλλά εξαιτίας της δύναμης της φωτογραφικής εικόνας. Και οι δύο έγραψαν επίσης για άλλα πολιτισμικά μέσα –κείμενα, θέατρο, διαφήμιση, ζωγραφική, κινηματογράφο, παιδικά παιχνίδια– και είχαν ιδιαίτερη συναίσθηση της ιστορικότητας της κοινότυπας. Αν και έβλεπαν την ιστορία από διαφορετική οπτική ο καθένας, ωστόσο, όπως θα διερευνήσουμε σε αυτό το άρθρο, προσεγγίζουν τη φωτογραφία σαν ένα

<sup>1</sup> Ο Tim Dant είναι Λέκτορας της Κοινωνιολογίας στο University of East Anglia και έχει δημοσιεύσει στο πεδίο της κοινωνιολογίας της γνώσης (*Knowledge, Ideology and Discourse*, Routledge, 1991). Έχει δημοσιεύσει άρθρα σε διάφορα θέματα αναφορικά με την υλική κοινότυπα, τα οποία εξελίγθηκαν στο βιβλίο του *Material Culture and the Social World* (Open University Press, 1999).

<sup>2</sup> Ο Graeme Gilloch είναι Επίκουρος Καθηγητής της Κοινωνιολογίας στο University of Salford και έχει δημοσιεύσει δύο βιβλία για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν (*Myth and Metropolis*, Polity Press, 1996, και *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Polity Press, 2002), καθώς και διάφορα άρθρα σε περιοδικά. Κατέχοντας θέση ερευνητή στο Ινστιτούτο Leverhulme, εργάζεται σε μια έρευνα σχετικά με τον Ζίγκφριντ Κρακάουερ.

μέσο επικοινωνίας το οποίο αναδείχθηκε στο περιθώριο του πολιτισμικού γίγνεσθαι στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, και γρήγορα κινήθηκε ως προς στο να αλλάξει τον χαρακτήρα της καλλιτεχνικής αναπαράστασης και της ανθρώπινης αντίληψης. Και για τους δύο χριτικούς, οι δυνατότητες αναπαράστασης καθώς και η μαζική εξάπλωση των φωτογραφικών απεικονίσεων αποτέλεσαν βασικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου πολιτισμού.

Το αινιγματικό δοκίμιο του Μπένγιαμιν με τίτλο «A Small History of Photography» («Μια Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας», 1931) (1985a: 240-57, εδώ αναφέρεται ως SHP) κάνει μια περιοδολόγηση της ιστορίας της παραγωγής των φωτογραφικών απεικονίσεων και αναστοχάζεται ως προς τον πολιτισμικό τους αντίκτυπο. Το δοκίμιο αυτό συγκεντρώνει κάποιες ιδέες που αργότερα αποτέλεσαν μέρος του «Arcades Project» (1999)<sup>4</sup> και οι οποίες εμφανίζονται σε αρχετές άλλες μελέτες του<sup>5</sup>. Σχολιάζοντας την εξελισσόμενη σχέση της φωτογραφίας με τα πεδία της επιστήμης, της τέχνης, της επιχειρηματικότητας και της ιστορίας, το αναλυτικό του ενδιαφέρον επικεντρώνεται στο πώς η φωτογραφία επικοινωνεί, με ποιον τρόπο «μιλά» σε αυτούς που την κοιτάζουν. Η φωτογραφία αποτελεί παράδειγμα της δουλειάς του Μπένγιαμιν σχετικά με την αστική κουλτούρα της νεωτερικότητας, την οποία ο Gilloch (1996: 169) προσδιορίζει ως «φυσιογνωμική», η οποία ασχολείται με τη φαινομενικότητα του κόσμου, αναπαράγοντας μικρολεπτομέρειες και ευνοώντας την ενδελεχή εξέταση, αθώντας τον θεατή να εξοικειωθεί με την πολυπλοκότητα που κρύβεται πίσω από την αιφνίδια φωταύγεια της εικόνας.

Τα πρώτα έργα του Μπαρτ για τη φωτογραφία ανταποκρίθηκαν επίσης στην επιτακτική ανάγκη ανάγνωσης των εικόνων που κυκλοφορούν στην κουλτούρα. Αρχικά το ενδιαφέρον του δεν εστιάστηκε στη φωτογραφία αλλά στο πώς οι εικόνες επικοινωνούν μέσα σε έναν πολιτισμικό χώρο<sup>6</sup>. Για τον Μπαρτ, μια φωτογραφία έχει τη δυνατότητα να απεικονίσει τον κοινωνικό και υλικό κόσμο γιατί έχει τη δύναμη να μας πείσει ότι, οτιδήποτε και αν προβάλλει μια εικόνα, υπάρχει μια αλλή αντιστοιχία σε μια πραγματικότητα του παρελθόντος, μια «συναίσθηση του αυτό-υπήρξε-εκεί» (Barthes, 1997c: 44). Στο δοκίμιό του *Camera Lucida* (Φωτεινό Θάλαμος, 1993· στη συνέχεια θα αναφέρεται ως CL), ο Μπαρτ αποδειμνεύει τη φωτογραφική απεικόνιση από το συγκείμενό της, προσεγγίζοντάς την με πιο άμεσο τρόπο. Καθώς αναπτύσσει μια ορολογία για να κατανοήσει τις αντιδράσεις του [στη φωτογραφία], γίνεται πλέον εμφανές ότι οι φωτογραφικές απεικονίσεις μπορούν να γίνουν κατανοητές μόνο εάν συσχετιστούν με την ιστορία, και, πιο συγκεκριμένα, τη δική του αυτοβιογραφική ιστορία, αυτήν των ανθρώπων που απεικονίζονται στις φωτογραφίες. Στον Φωτεινό Θάλαμο, το θέμα των ιστορικών στιγμών, που δηλώνουν ότι «Αυτό-υπήρξε» (Ça-a-été, CL: 115), επιστρέφει ως το ακαταμάχητο χαρακτηριστικό των φωτογραφιών που εξετάζει ο Μπαρτ.

Υπάρχει αξιοσημείωτη δευτερεύουσα βιβλιογραφία όσον αφορά τις απόψεις των Μπένγιαμιν και Μπαρτ για τη φωτογραφία (συμπεριλαμβανομένων των Price: 1994, Cadaver: 1997, και διάφορες ενδιαφέρουσες συνεισφορές στη συζήτηση από τον Rabate: 1997), με ορισμένα βιβλία να τους σχολιάζουν ταυτόχρονα. Στο παρόν άρθρο, αντί να κάνουμε μια επισκόπηση αυτής της βιβλιογραφίας, σκοπός μας είναι να προσθέσουμε μια νέα διάσταση στη συζήτηση, πρώτον με το να αναπτύξουμε την κεντρικότητα της ιστορίας στον τρόπο με τον οποίο οι Μπένγιαμιν και Μπαρτ προσεγγίζουν τις φωτογραφίες, και δεύτερον με το να

τους συγχρίνουμε άμεσα. Τόσο ο Μπένγιαμιν όσο και ο Μπαρτ είναι σημαίνουσες φιλογόρες της ιστορίας των πολιτισμικών σπουδών, όπως και οι φωτογραφίες που μελετούν. Παρ' όλα αυτά, καθώς ο χρόνος περνά, η αταράμιλλή τους προσέγγιση της εμφάνισης νέων πολιτισμικών ειδών, όπως η φωτογραφία, έχει ακόμη πολλά να μας πει για αυτό που στον σηγχρόνο πολιτισμό είναι τόσο διαδεδομένο και κοινότοπο. Δεν διερευνούν το ευμετάβλητο του κοινού, και έτσι δεν κάνουν αναγνώσεις με βάση το φίλο ούτε εκθέτουν τους περιορισμούς της «αρσενικής ματιάς» (Mulvey, 1989), αλλά αυτό που κάνουν είναι να προσπαθούν να κατανοήσουν πώς οι φωτογραφίες επενεργούν ως εικόνες του παρελθόντος.

### **Η φωτογραφία ως στιγμή της ιστορίας**

Όύτε ο Μπένγιαμιν ούτε ο Μπαρτ προβαίνουν σε μια οριστική ανάλιση του πολιτισμικού ρόλου της φωτογραφίας, αλλά μας προσφέρουν φενγαλέες ματιές στην ασυνήθιστη δύναμη της να αιχμαλωτίζει πλευρές του κοινωνικού μας κόσμου. Το άρθρο αυτό υποστηρίζει ότι οι Μπένγιαμιν και Μπαρτ βρίσκουν στη φωτογραφία ένα μέσο που τους επιτρέπει να διερευνήσουν ιδέες περί ιστορίας που είναι κεντρικές στο είδος της πολιτισμικής χριτικής που ασκούν. Τους μάγευε το αίνιγμα της φωτογραφίας ως επαναφορά του παρελθόντος με επαναλαμβανόμενο τρόπο, προσβάσιμο σε οποιονδήποτε θέλει να το δει. Το αντικείμενο της φωτογραφίας δεν αντιπροσωπεύει μια λειτουργία, και ως εκ τούτου τον πολιτισμό που το παρήγαγε, με τον τρόπο που το κάνει ένα αρχαίο εργαλείο ή ένα έργο τέχνης στην αρχαιολογία. Δεν απαιτεί γλωσσική κατανόηση ή μετάφραση όπως συμβαίνει με οποιοδήποτε κείμενο. Η ιστορική δύναμη της φωτογραφίας βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο διαμεσολαβεί έναν κόσμο που πέρασε, όπου μπορεί να ιδωθεί άμεσα σαν από παράθυρο που έχει θέα στο παρελθόν, δίχως να απαιτείται η τεχνική παρέμβαση ενός παραγωγού ή μεταφραστή.

Ο πιο προφανής τρόπος να διαχειριστεί κανείς τη φωτογραφία είναι σαν τεκμήριο της πραγματικότητας, το οποίο αιχμαλωτίζει τη φυσική παρουσία των ανθρώπων, των κτιρίων, των αντικειμένων και της φύσης. Η εικόνα που βλέπουμε φενγάλεα με τα μάτια μας ξεθωριάζει στη μνήμη, με κάποια σημεία να παραμένουν περισσότερο από άλλα, αλλά η εικόνα που αιχμαλωτίζει η φωτογραφία είναι πλήρης και διαφανεί. Αυτό είναι η ισχυρή αποστιοποίηση που προσφέρει η φωτογραφία με το πέρασμα του χρόνου. Η μνήμη είναι στην καλύτερη περίπτωση ατελής και ανακριβής, αλλά ακόμα και οι παλιότερες φωτογραφίες, συμπεριλαμβανομένων του Niepce «View from a Window at Gras» (Θέα από ένα παράθυρο στην περιοχή Gras) και των δαγεροτυπών του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, μπορούν ακόμη να αναλυθούν εξονυχιστικά και να αναταραχθούν. Μια μικρή κίνηση ενός δικτύου μπορεί να παγώσει τον χρόνο, καθιστώντας τον διαθέσιμο προς θέαση και μετέπειτα πιθανότατα για μια αιωνιότητα.

Για τον Μπένγιαμιν, η ιδιότητα αυτή του να αιχμαλωτίζει κανείς τον χρόνο σινέψαλε στη διαμόρφωση της νεωτερικότητας:

Από τις αμέτοχτες κινήσεις που έχουν σχέση με το ανοιγοκλείσιμο, την παρεμβολή, το πάτημα, και τις συναφείς, διακοπτών-κουμπιά, το «τράβιγμα» του φωτογράφου έχει τις μεγαλύ-

τερες συνέπειες. Ένα άγγιγμα του δακτύλου αφούσε τώρα για να κρατήσει ένα συμβάν για απεριόριστο χρονικό διάστημα. Η φωτογραφική κάμερα προσέδωσε στη στιγμή, κατά κάποιον τρόπο, έναν μεταθανάτιο χλονισμό. (Benjamin, 1992a: 171)

Η τοποθέτηση του Μπαρτ αναφορικά με την ιδιότητα της φωτογραφίας να συγκλονίζει κινείται αντιστρόφως: η στιγμή μπορεί να εκτινάσσεται στο μέλλον, αλλά εκεί δεν θα μας συγκλονίσει. Σχολιάζοντας μια έκθεση από «Shock-Photos», οι οποίες προφανώς περιλαμβαναν σοκαριστικές εικόνες –για παράδειγμα ένα πλήθος από στρατιώτες δίπλα σε ένα χωράφι με κρανία– αναφέρει ότι:

Καμία από τις φωτογραφίες... δεν μας αγγίζει... γιατί, καθώς τις κοιτάζουμε, η κρίση μας είναι σε κάθε περίπτωση απούσα: κάποιος άλλος έχει ανατριχίασε για μας, έχει συλλογιστεί για μας, έχει κρίνει για μας... για μας οι φωτογραφίες αυτές δεν έχουν ιστορία. (Barthes, 1979: 71)

Η φωτογράφηση και η έκθεση μιας φωτογραφικής απεικόνισης επιτυγχάνει μια ηθική κρίση, περισσότερο τεκμηριωμένη και λιγότερο διφορούμενη από αυτήν που μπορούσε να αναπτυχθεί πριν η φωτογραφία γίνει ο προπομπός της τεχνολογικής νεωτερικότητας.

Και οι δύο αυτοί αφαιρετικοί πολιτισμικοί σχολιαστές ενδιαφέρονται για το πώς η φωτογραφία αναδεικνύει μια νέα διάσταση της ιστορίας και της ιστορικότητας. Για τον Μπένγιαμιν η φωτογραφία μπορεί δυνητικά να καταστήσει προσβάσιμη την ιστορία, επιτρέποντάς μας να δούμε το παρελθόν, να δούμε κάτι από αυτό που ο «*Angelus Novus*» (σ.τ.ε.: πρόκειται για πίνακα του Πάουλ Κλέε ο οποίος αγοράστηκε από τον Μπένγιαμιν το 1921. Τον αναφέρει πολλές φορές στα δοκίμια του.) απενίζει καθώς φτάνει στο μέλλον γυριζόντας προς τα πίσω. Όπως λέει στις Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας: «Η πραγματική εικόνα του παρελθόντος φτερουγίζει μακριά. Το παρελθόν το δράττεις μόνο σαν μια εικόνα που αναβοσβήνει στη στιγμή που μπορεί να αναγνωρισθεί και δεν το βλέπεις πια πάλι» (Benjamin, 1992b: 247) – αυτό που ο ίδιος ονομάζει «διαλεκτική εικόνα». Άλλα η φωτογραφία προσφέρει μια εικόνα του παρελθόντος που έχει συλληφθεί για να μπορεί να ιδωθεί ξανά και ξανά – ο Μπένγιαμιν το ονομάζει αυτό «διαλεκτική σε ακινησία»?<sup>7</sup> Η αλληγορία της «διαλεκτικής εικόνας» ως ένα σημείο όπου το παρόν και το παρελθόν συναντιούνται είναι χαρακτηριστική της μεθόδου του Μπένγιαμιν για την κατανόηση του πολιτισμού ως ιστορία:

εικόνα είναι αυτό στο οποίο ό,τι έχει υπάρξει ενώνεται στη στιγμή με το τώρα για να δημιουργήσουν μια συστάδα. Με άλλα λόγια, η εικόνα είναι διαλεκτική σε ακινησία. Γιατί ενώ η σχέση του παρόντος με το παρελθόν είναι καθαρά χρονική, συνέχειας, η σχέση αυτού-που-υπήρξε με το τώρα είναι διαλεκτική: δεν είναι κίνηση σε ακολουθία αλλά μια εικόνα, ξαφνικά αναδυόμενη. Μόνο οι διαλεκτικές εικόνες είναι αιθεντικές εικόνες... (Benjamin, 1999: 462)

Η διαλεκτική εικόνα πρέπει να αναγνωρισθεί: δεν μιλά η ίδια για το τι είναι, και η καθαρά χρονική σύνδεση με το παρελθόν πρέπει να μεταμορφωθεί σε γλώσσα η οποία θα μεταφέρει την εικόνα στο παρόν. Αυτή είναι και η δουλειά του κριτικού, ο οποίος θα ξετυλίξει

τη διαλεκτική. Η ιστορία για τον Μπένγιαμιν δεν είναι απλώς η συνέλογη τεκμηρίων για την αποκατάσταση της τάξης, της συνέχειας και της αιτίας, διότι μόνο μέσω του αναστοχασμού για το παρελθόν συμμετέχουμε στη διαδικασία της λύτρωσης, η οποία μπορεί να οδηγήσει στην ευτυχία. Ο χριτικός μπορεί να σινεισφέρει στη συλλογική λύτρωση της ανθρωπότητας με το να μοιράζεται αυτούς τους στοχασμούς με τους άλλους, αυτό είναι και το νόημα του γραφιμάτος. Αντικείμενο της ιστορίας είναι να περιστρέψει και να σινδέσει το όλον της ανθρώπινης εμπειρίας, να αναγνωρίσει λεπτομέρειες που την εκάστοτε στιγμή φαίνονται ασήμαντες ή τετραφθέντες. Αυτό δεν είναι μια αμερόληπτη διαδικασία, και ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στη σημασία που δίνει ο ιστορικός υλισμός στην χριτική ενασχόληση με το παρελθόν: οι κίνδυνοι του παρόντος οδηγούν σε έναν νέο τρόπο θέασης των συμβάντων του παρελθόντος, και κάθε στοχαστόμενη γενιά θα πρέπει να αντιστέκεται στην τάση για κομφορμισμό που επιβάλλει η άρχοντα τάξη. Η απειλή βέβαια για τον Μπένγιαμιν ήταν ο φασισμός, και ο κομφορμισμός στον οποίο έπρεπε να προβληθεί αντίσταση ήταν η πίστη στην τεχνολογική πρόοδο. Το παρελθόν μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο υπό το πρόσμα του παρόντος, αλλά όμως το παρόν δεν θα μπορεί να γίνει κατανοητό δίχως την αναμνηση του παρελθόντος. Ο Μπένγιαμιν χρησιμοποιεί τις ιδιότητες της φωτογραφικής κάμερας αλληγορικά προκειμένου να εξηγήσει πώς το παρελθόν διεκδικεί τη δική του ενταξία στο ξετύλιγμα της ιστορίας: «Η αρχική ημέρα ενός ημερολογίου λειτουργεί σαν μια φωτογραφική μηχανή που παρέχεται του ιστορικού χρόνου» (Benjamin, 1992b: 253). Όπως λέει και ο Konersmann, «Η αλληγορία του φωτογραφικού στιγμάτυπου συμπυκνώνει και εικονογραφεί αρκετά από τα γνωρίσματα εκείνα που γραφακτηρίζουν τις συνθήκες και τις εκφάνσεις αυτής της ιστοριογραφίας...» (1991: 73-4).

Ο Μπαρτ με τον ίδιο τρόπο αποφρίπτει τη σύγχρονη θέαση της ιστορίας ως μια σειρά αιτιολογικά συνδεδεμένων συμβάντων που απεικονίζουν αντικειμενικά την πραγματικότητα, και ισχυρίζεται ότι «ο ιστορικός Λόγος δεν ακολουθεί την πραγματικότητα, παρά μόνο τη σημασιοδοτεί: δηλώνει σε κάθε στιγμή ότι αυτό έγινε, αλλά το νόημα που δημιουργείται είναι απλά ότι κάποιος κάνει αυτή τη δήλωση» (Barthes, 1970: 154). Αλλά, σε αντίθεση με τον Μπένγιαμιν, ο Μπαρτ προσεγγίζει την ιστορία δίνοντας περισσότερη έμφαση στις διαδομές ζωής και τις εμπειρίες των ανθρώπων παρά στη διάρκεια (durée) των εποχών. Είναι δύνσπιστος όσον αφορά την ικανότητα του φωτογράφου να μας αποκάλυψτε το παρελθόν, αλλά διερευνά πώς εμπλεκόμαστε εμείς σε αυτή τη διαδικασία μέσω κάποιας μορφής αναγνώρισης. Μόνο μέσω της εκφοράς κρίσης, κάποιας μορφής ταύτισης με το παρελθόν, μπορεί να μας μιλήσει η εικόνα: από μόνη της δεν μπορεί να το επιτίχει αυτό. Η ιστοριογραφία του για τον Μισελέ (Barthes, 1987) περιλαμβάνει όλες τις εικόνες του μεγάλου ιστορικού που μπόρεσε ο Μπαρτ να βρει – σχέδια, πίνακες, λιθογραφίες και φωτογραφίες. Αλλά μόνο μέσα από τη σύζευξη στοιχείων –εικόνων, βιβλιογραφικών λεπτομερειών, ιστορικών γεγονότων, μαρτυριών και ρήσεων– ζωντανεύουν ο συναισθηματικός γραφακτήρας του Μισελέ και οι αντιδράσεις του στον κόσμο. Οι φωτογραφικές απεικονίσεις ορίζουν τον ενσώματο άνδρα σε χρονολογικές στιγμές: τον εντάσσουν στην ιστορία, τον καθιστούν υποκείμενο των ιστορικών διαδικασιών, των οποίων ο ίδιος είναι επιδεξιός σχολιαστής. Η φωτογραφία είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Μπαρτ για να ρίξει το φως της ιστορίας στον δεξιοτέχνη ιστοριογράφο. Αργότερα στρέφει αυτό το εργαλείο και προς τον εαυ-

τό του, στο βιβλίο *Roland Barthes* (1977a), όπου παρουσιάζει μια σειρά από φωτογραφίες της οικογένειάς του αλλά και του ίδιου μαζί με βιογραφικά αποσπάσματα, τα οποία προηγούνται της έκθεσης των ιδεών του σε μερικές παραγράφους.

Η προκλητική αφήγηση του Μπαρτ για τον Μισελέ ενσωματώνει τον άνθρωπο και τις ανθρώπινες ειναισθήσεις του στα θέματα των γραπτών του έργων. Αντό δεν γίνεται για να διορθώσει, να μετριάσει ή να ερμηνεύσει τον Μισελέ, αλλά μιλά γι' αυτόν και το έργο του γράφοντας μια νέα ιστορία, η οποία αφορά την ιστορία και τους ιστορικούς. Ενώ δεν υπάρχει κάποια φιλοδοξία για λύτρωση στο έργο του Μπαρτ, υπάρχει κάποια σινάφεια με το ενδιαφέρον του Μπένγιαμιν για την ενσωμάτωση του παρελθόντος στο μέλλον, στον τρόπο με τον οποίο ο Μπαρτ χρησιμοποιεί την περίπτωση του Μισελέ ως εργαλείο για να εκμεταλλευτεί την ένταση της δυναμικής μεταξύ της κατασκευής μιας «αφήγησης» και της κατασκευής ενός «πίνακα» (*tableau*) (Barthes, 1987: 22-3). Η συγγραφή προχωρά να πει μια ιστορία, αλλά σταματά και χτίζει μια σύνθετη σκηνή, μια στιγμή στο παρελθόν που αναπαριστάνεται σε κάθε της λεπτομέρεια, «ένα δεύτερο επίπεδο ιστορίας, εντελώς πανοραμικό» (1987: 23). Για τον Μπαρτ, αυτό είναι πρωταρχικά μια δουλειά συγγραφική, χρήσης αλληγοριών και αντιπαραβολής λεπτομερειών. Άλλα η φωτογραφία, η οποία εκτόπισε το πανόραμα<sup>8</sup>, προσφέρει μια σκηνή και όχι μια αφήγηση μια σκηνή που έρχεται πάντα από το παρελθόν και πρέπει να ιδωθεί σα πίνακας ή σαν πανόραμα, με το βλέμμα να κινείται διασχίζοντας το πεδίο δράσης σε διαφορετικές κατευθύνσεις, πίσω και μπροστά.

### Αναπαράσταση

Το δοκίμιο του Μπένγιαμιν για τη φωτογραφία (SHP) χαρτογραφεί τον εξελισσόμενο πολιτισμικό αντίκτυπο της φωτογραφίας ως είδος αναπαράστασης. Η «Συνοπτική Ιστορία», αντί να διατραγματεύεται το αν η φωτογραφία είναι ένα είδος τέχνης, αποτελεί μια ανάλυση των διαδοχικών φάσεων διαφοροποίησης της φωτογραφίας από άλλες μορφές απεικόνισης: σαν επιστημονικό εργαλείο, το οποίο εκτοπίζει το πορτρέτο και τον πίνακα ζωγραφικής, και τέλος σαν ακριβή ανόθετη αναπαράσταση του φυσικού και του κοινωνικού περιβάλλοντος. Η ανάλυση του Μπένγιαμιν δεν είναι μια ακριβής χρονολογική ή τεχνολογική ιστορία, αλλά αναστοχασμός στον αντίκτυπο της πολιτισμικής καινοτομίας της φωτογραφίας.

Η φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει σαν ένας μηχανισμός τεκμηρίωσης, σαν ένα ιστορικό ή επιστημονικό εργαλείο, λόγω της τεχνολογικής της ικανότητας να αποδίδει την πιο μικρή λεπτομέρεια και να «αποκαλύπτει το μυστικό» αυτού που αιχμαλωτίζει ο φακός (SHP: 243). Ο Μπένγιαμιν ονομάζει «οπτικό ασυνείδητο» αυτό το οποίο το μάτι πρέπει να έχει δει αλλά το συνειδητό μέρος του εγκεφάλου δεν μπορεί να διακρίνει ή να συλλάβει λόγω μεγέθους, κίνησης ή αφάνειας<sup>9</sup>. Η κάμερα καταγράφει και καθηλώνει, καθιστώντας μας ικανούς να δούμε αυτό που το ανθρώπινο οπτικό σύστημα δεν μπορεί να ξεχωρίσει ή να αποσπάσει από τον περιβάλλοντα χώρο ή από τη ροή της κίνησης. Μπορεί, όπως τονίζει ο Μπένγιαμιν, να συλλάβει για παράδειγμα τι συμβαίνει στο κλάσμα της κίνησης του δρασκελισμού ενός άνθρωπου (SHP: 243), αυτό που ο Ροντέν περιέγραψε ως το «αλλόκοτο

ύφος κάποιου που «ξαφνικά παραλιεί» (παρατίθεται στο Virilio, 1994: 2). Ενώ ο ξωγράφος ή ο γλύπτης κάνει μια σειρά από επιδέξιες και φιλόπονες προσπάθειες να φτιάξει μια εικόνα, ένα είδωλο που να αναπαριστά την φυειδαίσθηση της ζωής και της κίνησης, ο φωτογράφος σε χρόνο μηδέν, και δίχως να καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια, καταγράφει πιστά και άμεσα την πιο μικρή ακινητοποιημένη στιγμή του υποκειμένου. Το οπτικό αυσνείδητο σύνταξημάνεται, όχι μόνο επειδή η διαδικασία της φωτογράφησης διαρκεί πολύ λίγο (ακόμα και στις πρώτες της στιγμές), αλλά και λόγω της εξαντλητικής της ικανότητας να καταγράψει. Προσκήνιο και παρασκήνιο, σημαντικό και ασήμαντο, τυπική πόζα και τιγκαία χειρονομία, εσκεμμένο χαμόγελο και ακούσια γκριμάτσα, για όλα αυτά η φωτογραφία παρουσιάζει την κάθε λεπτομέρεια αδιακρίτως. Επίσης με τη μεγέθυνση, αυτό που δεν διακρίνεται με μια απλή ματιά μπορεί να γίνει αντιληπτό και να ερευνηθεί. Έται η φωτογραφία δεν είναι απλώς άμεση αλλά λεπτομερειακή και πλήρης.

### **Ο σπινθήρας του ενδεχομένου**

Για τον Μπένγιαμιν, ο φωτογράφος αιγμαλωτίζει μια συγκεκριμένη στιγμαία παρουσία, πλήρη αλλά εφήμερη, αλλά και γίνεται μάρτυρας της, κολακείοντας το υποκειμένο για να παραδώσει κάτι από τη δική του ζωή στη φωτογραφική απεικόνιση. Στα πρώτα της στάδια η φωτογραφία, αν και χρησιμοποιούνταν πειραματικά, για καταγραφή ή σαν τεχνική βοήθεια στη ζωγραφική, και όχι τόσο σαν καθαύτο μέσο επικοινωνίας, συχνά προκαλούνται μια αίσθηση παρουσίας στον θεατή διαφορετική από αυτήν άλλων μορφών αναπαράστασης. Όταν ο Μπένγιαμιν γράφει για τον Οκτάβιον Χιλ και το φωτογραφικό πορτρέτο της κ. Ελιζαμπεθ Χαλ, την «Ψαροπώλιδα από το Νιού Χέιφεν» (Newhaven Fishwife, c. 1843-47), αναφέρεται στη «μαγική αξία» της φωτογραφίας, η οποία έγκειται όχι τόσο στις πρόθεσεις του φωτογράφου, όσο ταλαντούχος και να είναι αυτός, αλλά μάλλον στο υποκειμένο, που «ακόμη και τώρα εξακολουθεί να είναι υπαρκτό» (SHP: 242-3). Πραγματικά, τον αναγνώριστη της φωτογραφίας τον προσελκύουν αυτές οι αποσπασματικές και τυχαίες εμφανίσεις, οι οποίες διαφεύγουν της πρόθεσης του φωτογράφου. Όπως γράφει ο Μπένγιαμιν:

Σε πείσμα όλης της επιτήδειότητας του φωτογράφου και όλου του προσχεδιασμού στη στάση του μοντέλου του, ο παρατηρητής αισθάνεται την ακατανίκητη παχόδημητη να αναζητήσει σε μια φωτογραφία τον μικρούλη σπινθήρα του ενδεχομένου, του «Εδώ και Τώρα», με τον οποίο η πραγματικότητα σημάδεψε κατά κάποιον τρόπο το υποκειμένο· να βρει αυτό το αόρατο σημείο όπου το μελλοντικό συντηρείται στην αμεσότητα της από καιρό περιασμένης στιγμής, και μάλιστα τόσο εύγλωττα ώστε μπορούμε να το ανακαλύψουμε ξανά αν κοιτάξουμε πίσω. (SHP: 243)

Ο «σπινθήρας του ενδεχομένου» σημαδεύει την απεικόνιση ως απορρέουσα από έναν συγκεκριμένο χρόνο και χώρο, βεβαιώνοντας την πραγματικότητα μιας σκηνής ως εικόνα του παρελθόντος<sup>10</sup>.

Η φωτογραφία έχει την ιδιότητα να συγκρατεί τη μοναδική και αιθεντική παρουσία του υποκειμένου, στο οποίο αντιλαμβανόμαστε την αύρα που υπάρχει γύρω από την αν-

Θρώπινη φύση του ως «το φως που παλεύει να βγει από το σκοτάδι» (SHP: 248), από τη σκοτεινή σκιά που σκέπαζε τις πρώτες φωτογραφίες. Ο σπινθήρας του ενδεχομένου βρίσκεται στην τεχνολογία της πρώιμης φωτογραφίας, η οποία αιχμαλώτιζε «την πληρότητα και τη σιγουριά» του βλέμματος του υποκειμένου (SHP: 247), λόγω έλλειψης τεχνασμάτων στις τεχνικές του φωτογράφου αλλά και του χρόνου που διέθετε το μοντέλο που πόζαρε, το οποίο «απορροφούνταν στην εικόνα» (SHP: 245). Η ιδιότητα της αύρας που περιγράφει ενσωματώνει την παρουσία του αστικού υποκειμένου, δηλαδή την πόζα, τη μόδα και τα αξεσουάρ, την οικονομική ασφάλεια και την παράδοξη «διαιωνιση» αυτών που δεν υπάρχουν πια αλλά τα ίχνη τους παραμένουν (SHP: 245).

Στον Μπένγιαμιν, η προσέγγιση της αύρας στη φωτογραφία είναι αρκετά διφορούμενη, στοιχείο το οποίο φαίνεται και από την ασάφεια του όρου. Αύρα είναι το εκεί-και-τότε ιδωμένο από το εδώ-και-τώρα, «ένα αλλόκοτο πλέγμα μεταξύ χώρου και χρόνου: η απαράμιλλη εμφάνιση ή επίφαση της απόστασης ανεξάρτητα του πόσο κοντινό είναι το αντικείμενο» (SHP: 250). Το αντικείμενο της αύρας είναι κάτι μοναδικό, κάτι που ενέχει τη δύναμη της αιθεντικότητας, και κάτι που μεταφέρει «μια κατάθεση για την ιστορία που έχει βιώσει» (Benjamin, 1992c: 215). Ο θεατής αναγνωρίζει κάτι πραγματικό και ζωντανό, κάτι που ξεπέρασε από την εικόνα και μπορεί να τον αγγίξει: «Για να αντιληφθούμε την αύρα ενός αντικειμένου το οποίο κοιτάζουμε, θα πρέπει να το έχουμε επενδύσει με την ικανότητα να μας ανταποδώσει το βλέμμα» (Benjamin: 1983a: 148). Άλλα η φωτογραφία ως μέσο τεχνικής αναπαραγωγής λύνει το ξόχι της αύρας, απομαγικοποεί την εικόνα. Η τεχνολογία που προσφέρει πολλαπλά αντίγραφα, τα οποία μπορούν να αποκαλύψουν το οπτικό ασυνείδητο και τα οποία μπορούν «να μειώσουν την απόσταση από τον παρατηρητή» (Benjamin, 1992c: 214) αφήνοντας την έκθεση και πηγαίνοντας στο σπίτι του αναγνώστη, αρχίζει να εξαλείφει την αύρα. Καθώς το αντικείμενο αρχίζει να γίνεται προσιτό στα πλήθη, η μοναδικότητά του, η ιδιαιτερότητά του στον χρόνο και τον χώρο καθώς και η αιθεντία του παρακμάζουν. Ο Μπένγιαμιν περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι δεξιοτεχνικές ικανότητες των καλλιτεχνών που είχαν αφήσει το πινέλο για τη φωτογραφική μηχανή εκτοπίστηκαν καθώς η φωτογραφία παραγκώνιζε τη ζωγραφική τοπίων και πορτρέτων –ειδικά τις μινιατούρες– και «εισέβαλλαν από παντού επιχειρηματίες στον χώρο του επαγγελματία φωτογράφου», επισπεύδοντας «μια απότομη πτώση του γούστου» (SHP: 246). Παρήγαγαν γελοίες, τόσο ως προς την πόζα όσο και ως προς το ντύσιμο, συναισθηματικές φωτογραφίες προσφεύγομενες για τα οικογενειακά άλμπουμ, αλλά η επανεμφανίζομενη παρουσία, το σημάδι της αύρας, που είχε χαθεί από την τετριμμένη και δίχως γούστο θεατρικότητα, δεν μπορούσε να αποκατασταθεί με τις νέες τεχνικές αναπαραγωγής, ρετούσαρισμάτος και απόχρωσης.

### *Αντλώντας την αύρα*

Οι γρήγοροι φακοί φώτισαν πιο πολύ τη φωτογραφία και κάποιοι φωτογράφοι άρχισαν να χρησιμοποιούν διαφορετικά τις ολοένα αναπτυσσόμενες τεχνικές δυνατότητες και πιθανότητες. Αυτού του είδους η φωτογραφία, όπως υποστηρίζει ο Μπένγιαμιν, διέλυσε τη θαυμή άλω που περιέβαλλε τις πρώτες φωτογραφικές απεικονίσεις, απέρριψε την κιβδηλή

αύρα των εμπορικών εικόνων και έφερε τον κόσμο μπροστά από μια κάμερα με ακριβή εστίαση και κοντινά πλάνα. «διώχνοντας για πάντα το σκοτάδι» (SHP: 248). Ο γάλλος φωτογάφος Atget, με το να φωτογραφίζει ό,τι ήταν «αφανές, κρυμμένο, και παραμελημένο».

Ήταν ο πρότος που απολύμανε την πνιγορή αιτμόσφαιρα που δημιούργησε η συμβιτική προσωποφιλογραφία την εποχή της παρακμής. Καθώςζει αυτή την αιτμόσφαιρα, την ξεκαθαρίζει μάλιστα: εγκαινιάζει την απελευθέρωση του αντικειμένου από την αύρα, το οποίο είναι και η πιο σημαντική συμβολή της νεότερης σχολής της φωτογραφίας. (SHP: 249-50)

Με έναν αξιομνημόνευτο τρόπο, ο Μπένγκιαμιν τονίζει ότι οι φωτογραφίες του Atget «αντλούν την αύρα από την πραγματικότητα σαν να αντλούν νερό από ένα πλοίο που βιθύζεται» (SHP: 250). Καθώς η τεχνολογία της τεχνικής αναπαραγωγής εκτόπισε τη μοναδικότητα και την αιθεντικότητα της αύρας στο έργο τέχνης, η αιθεντικότητα εδφάσθηκε στην άσκηση πολιτικής<sup>11</sup>. Οι εικόνες του Atget είναι επαναλαμβανόμενες και κενές, αντικειμένων και σκηνικών που οι άνθρωποι άφησαν πίσω τους σαν χνάρια της ύπαρξής τους, κορδονία παπουτσιών, καροτσάκια, τραπέζια μετά το φαγητό με άπλυτα πιάτα (SHP: 250-1). Η προσοχή του στη λεπτομέρεια συνδιάζεται με την πιο αυστηρή, ψυχρή εργήμωση των παρισινού αστικού τοπίου, και υπό αυτή την οπτική τα έργα του είναι πρόδρομοι των έργων των σουρεαλιστών<sup>12</sup>:

Δεν είναι έρημα, απλώς άψυχα· στις φωτογραφίες αυτές η πόλη έχει αδειάσει, σαν ένα διαμέρισμα που δεν βρήκε ακόμη καινούριο νοικάρη. Αυτά είναι τα έργα, με τα οποία η σουρεαλιστική φωτογραφία προετοιμάζει την ενεργετική αποξένωση ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον του. Ανοίγει το πεδίο για το πολιτικά έξασκημένο βλέμμα, για το οποίο όλες οι οικειότητες θυσιάζονται προς όφελός της διευκόλισης της λεπτομέρειας. (SHP: 251)

Η αύρα του «σπινθήρα του ενδεχομένου» γίνεται η απομιθοτοιχική, κοσμική «διευκόλιση της λεπτομέρειας». Οι φωτογραφίες του Atget αφήνονται στο μοντέρνο αίτημα να έρχονται οι εικόνες πιο κοντά στα πλήθη μέσω αντιγραφής και συμπεριληφής τους στα περιοδικά. Δεν μαρτυρούν έναν συγκεκριμένο χρόνο και χώρο, ή δεν ισχυρίζονται ότι αναπαριστούν κάποιο πρόσωπο. Αντίθετα, αποτελούν έναν «καινούριο τρόπο θέασης» του σύγχρονου κόσμου (SHP: 251). Ακόμα και αν η ανθρώπινη φιγούρα είναι στο κέντρο των φωτογραφιών, όπως σε αυτές του August Sander, η μέθοδος αυτή ανταποκρίνεται περισσότερο στο επιστημονικό ενδιαφέρον της καταγραφής της φυσιογνωμίας των ανθρώπινων τύπων παρά στην παραγωγή ενός ατομικού πορτρέτου. Το τμήμα του έργου που καταγράφει τέτοιους τύπους δεν λειτουργεί σαν «φωτογραφικό λεύκωμα» για να κολακέψει την αστική τάξη, αλλά αποτελεί ένα «εγχειρίδιο μελέτης» για όσους θα κατανοούσαν τις πολιτικές καταβολές της κοινωνικής προέλευσης (SHP: 252)<sup>13</sup>.

Η φωτογραφία ξεσκεπάζει την πραγματικότητα, την απο-πραγματοποιεί, την καθιστά εύπλαστη, καθώς η κριτική εγγύτητα αντικαθιστά τη στοχαστική απόσταση. Σε αυτή τη διαδικασία, το κοντινό πλάνο και η λεξάντα μετατρέπουν την εικόνα σε φορέα νοήματος. Η φωτογραφία φωτίζει τη λεπτομέρεια για να περάσει πολιτικό σχόλιο: «Δεν έχει καθήρων ο φωτογάφος ... να αποκαλύψει με τις φωτογραφίες του την ενοχή και να καταδείξει τον

ένοχο;» (SHP: 256). Εδώ βρίσκεται η προοδευτική υπόσχεση της μαξικά αναπαραγωγίσιμης φωτογραφίας. Ο Μπένγιαμιν γράφει:

...το να φέρουν κοντά τους, ή μάλλον πιο κοντά στα πλήθη, τα πράγματα, είναι μια τάση των ανθρώπων στις μέρες μας εξίσου παθιασμένη όσο και το ξεπέρασμα του ανεπανάληπτου σε κάθε κατάσταση, διαμέσου της αναπαραγωγής του. Καθημερινά γίνεται επιτακτική η ανάγκη να κατέχει κανείς το αντικείμενο λεπτομερώς, είτε με τη μορφή μιας εικόνας ή μάλλον με το αντίγραφό της. (SHP: 250)

Αυτό που κατορθώνει η φωτογραφία, από τη στιγμή που απελευθερώνεται από τη γοητεία της αύρας, είναι η διαφώτιση του κόσμου με το να φέρει τα αντικείμενά του πιο κοντά μας, απελευθερώνοντάς τα από το σκοτάδι της φωτογραφικής προϊστορίας, φέροντάς τα στο φως μιας κριτικής ιστορίας του πολιτισμού. Για να ανταποκριθεί σε αυτή την προσταγή, το έργο του φιλοσοπαστικού διανοούμενου είναι επίσης ξεκάθαρο: «να αρχίσει να φωτογραφίζει» (Benjamin, 1983b: 95).

### **Η φωτογραφική περιπέτεια**

Για τον Μπένγιαμιν, οι διάφορες στιγμές της φωτογραφίας είναι μια σειρά από τρόπους με τους οποίους το μέσο μετασχηματίζει την πολιτισμική ιστορία για να απομαγκικοποιήσει το πραγματικό: το οπτικό αστνείδητο, η μετάδοση της αύρας, η αναπαράσταση της πολιτισμικής και πολιτικής αποσύνθεσης, το πρωτοσουρεαλιστικό πολιτικό σχόλιο. Στην πρώιμη ανάλυσή του για τη φωτογραφία, ο Μπαρτ, όπως και ο Μπένγιαμιν πριν από αυτόν, προσπάθησε να συλλάβει τη σημασία ενός μέσου που υποσχέθηκε να αιχμαλωτίσει την παρουσία του παρελθόντος με τέτοια τεχνική ακρίβεια που καμία άλλη προηγούμενη πρακτική αναπαράστασης δεν είχε καταφέρει μέχρι τότε. Για την ειδησεογραφική φωτογραφία λέει ότι έχει τη μορφή ενός «μηνύματος χωρίς κώδικα» και φαίνεται ότι είναι το «τέλειο ανάλογο», η ακριβής αναπαράσταση μιας σκηνής (Barthes, 1977b: 17). Άλλα οι τεχνικές (εφέ, η πόξα του υποκειμένου, η χρήση αντικειμένων, ο φωτισμός, αναφορές σε άλλα είδη και μορφές τέχνης, η αντιπαραβολή με το κείμενο<sup>14</sup>) επιτρέπουν στη φωτογραφία να κρύβει τα πολιτισμικά νοήματα και τους συσχετισμούς της πίσω από μια φαινομενικά άμεση αναπαράσταση της πραγματικότητας. Όπως και στον Μπένγιαμιν, τα πρώτα σχόλια του Μπαρτ για τη φωτογραφία αφορούν τον αντίκτυπο της φωτογραφίας στη συνείδηση και στις παραμέτρους του χώρου και του χρόνου.

- Ο τύπος συνείδησης που ενέχει η φωτογραφία είναι πραγματικά δίχως προηγούμενο, αφού θεμελιώνει όχι τη συνείδηση του υπήρξε-εκεί του πράγματος (κάτι που οποιοδήποτε αντίγραφο θα προκαλούσε), αλλά τη συναίσθηση του έχοντας-υπάρξει-εκεί. Αυτό που έχουμε είναι μια νέα κατηγορία χωροχρόνου: χωρική αμεσότητα και χρονικό προηγούμενο, με τη φωτογραφία να είναι μια παράλογη συνύπαρξη μεταξύ του εδώ-τώρα και του εκεί-τότε. (Barthes, 1977c: 44)

Με την έννοια του έχοντας-υπάρξει-εκεί, ο Μπαρτ μιλά για την ίδια αισθήση παρουσίας που ο Μπένγιαμιν ονομάζει «ο σπινθήρας του ενδεχομένου», όταν προσπαθεί να κατανοήσει την ιδιότητα της αύρας της πρώιμης φωτογραφίας.

Αυτή ακριβώς τη φαινομενολογική επίδραση επαναδιαπραγματεύεται ο Μπαρτ στον Φωτεινό Θάλαμο, πολύ αργότερα, αφότου η ενασχόλησή του με τη γλώσσα των κωδικών, τη σινδήλωση και την καταδήλωση είχε φθίνει. Αρχικά το κείμενο αιντό φαίνεται να είναι μια προσωπική έρευνα των αντιδράσεων του σε ορισμένες φωτογραφίες που θεωρεί ότι προκαλούν και δημιουργούν ερεθίσματα, που τον «ξωογονούν» ετοις ώστε η ενασχόλησή του μαζί τους γίνεται μια «περιπέτεια» φωτογραφίας (CL: 19). Το ενδιαφέρον του Μπαρτ εστιάζεται όχι τόσο στη διεργάτηση της φωτογραφίας αλλά σε φωτογραφίες που προκαλούν επιθυμία ή θοήνο· αυτές τις οποίες δεν τις βλέπει ως διευχρινιστικές μιας θεματικής ερώτησης, «αλλά σαν μια πληγή: βλέπω, αισθάνομαι άρα προσέχω, παρατηρώ και σκέψομαι» (CL: 21). Πώς του απευθύνονται αυτές οι εικόνες από το παρελθόν; Ο Μπαρτ προσδιορίζει τους τρόπους με τους οποίους οι φωτογραφίες γίνονται φρείς νοήματος –οι τεχνικές του φωτογράφου, το studium, το punctum, η έκταση της εικόνας– και τελικώς το «πάθος» της αντιληψης του θεατή που τον θείει να ανταποκριθεί στη φωτογραφία.

Αρχίζει με μια σύντομη διερεύνηση των διαφόρων θέσεων υποκειμένου αναφορικά με τη φωτογραφία: ο Operator, ο Φωτογράφος που βγάζει την εικόνα, το Spectrum, το αναφερόν υποκειμένο της φωτογραφίας, και ο Spectator, ο θεατής/αναγνώστης της εικόνας. Ο τελευταίος από αυτούς θα τον απασχολήσει. Η οπτική του Φωτογράφου είναι το διάφραγμα του φακού «μέσω του οποίου κοιτάζει, περιορίζει, εστιάζει και θέτει σε προοπτική πότε θέλει να “βγάλει” (να αιφνιδιάσει) την εικόνα» (CL: 10). Όπως και στον Μπένγιαμιν, οι τεχνικές του φωτογράφου είναι μέρος της πολιτισμικής σπουδαιότητας της εικόνας που πράγμαται, αλλά για τον συγγραφέα του Φωτεινού Θαλάμου υπάρχουν λίγες «εκτλήξεις» για τον Φωτογράφο προκειμένου να συντάξει το βλέμμα του Θεατή: η στανιότητα ή καινοτομία του Αναφερόντος, ο φωτογραφικός άθλος<sup>15</sup>, επιδείξεις φωτογραφικών τεχνικών<sup>16</sup>, και το τυχερό εύρημα (CL: 32-3).

### Διαβάζοντας την εικόνα

Ο Μπαρτ εστιάζει στο πώς αναγιγνώσκεται μια φωτογραφική απεικόνιση. Στον Φωτεινό Θάλαμο παρουσιάζει προσωπικές αναγνώσεις συγχερούμενων εικόνων μέσω των οποίων γίνεται σκαπανέας μια νέας πρωτοποριακής γλώσσας για την έκφραση της ξεγωριστής και διαρκούς δύναμης της φωτογραφικής αναπτυξάστασης. Ανατολώντας τη διαλεκτική εικόνα του Μπένγιαμιν, ο Μπαρτ δεν βρίσκει την ιδιότητα της αύρας της τέχνης στην τεχνική της φωτογραφίας αλλά στο αρχέγονο θέατρο – στις παραστάσεις με λειτικά βαμμένα πρόσωπα και μάσκες, στον «ζωντανό πίνακα» (tableau vivant) (CL: 31-2, 91, 118). Όπως λέει και ο ίδιος, «το αμίμητο χαρακτηριστικό» της φωτογραφίας είναι ότι «κάποιος έχει δει το αναφερόν (έστω κι αν πρόκειται για αντικείμενα) με σάρκα και οστά ή αυτοπροσώπως» (CL: 79).

Η περιπέτεια της οπτικής ανάγνωσης της φωτογραφίας εξαρτάται από «τη συμπαρουσία δύο ασυνεχών στοιχείων» (CL: 23): το studium και το punctum. Η τυπική σημασία της

εικόνας σαν πολιτισμικό αντικείμενο, «η μέση επίδραση» ή το σύνηθες νόημα της φωτογραφίας, το οποίο είναι προϊόν της εκπαίδευσης του αναγνώστη μέσα σε ένα συγχεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον, αναφέρεται ως *studium*. Είναι το τυπικό, απαθές, και γενικό ενδιαφέρον που θα μπορούσε κάλλιστα να περιγραφεί ως ειδική αδιαφορία: «το *studium* είναι το ευρύτατο πεδίο της νωχελικής επιθυμίας, του ποικίλου ενδιαφέροντος, του άστατου γούστου ... Το *studium* είναι της τάξεως του αρέσκειν και όχι του αγαπάν» (CL: 27). Ο φωτογράφος και ο Θεατής χρησιμοποιούν κοινή οπτική γλώσσα δημιουργώντας «ένα συμβόλαιο μεταξύ καταναλωτών και δημιουργών βάσει του οποίου γίνεται κατανοητό το νόημα της φωτογραφίας» (CL: 28). Η φωτογραφία δημιουργεί σχέση με την κοινωνία στο επίπεδο του *studium*: να πληροφορεί, να αναπαριστά, να αιφνιδιάζει, να σημασιοδοτεί και να προκαλεί επιθυμίες. Έτσι ο Μπαρτ προτείνει ότι οι ειδησεογραφικές και πορνογραφικές φωτογραφίες αναπαριστούν ό,τι απεικονίζουν με έναν μοναδικό, αδιάλειπτο τρόπο, επηρεάζοντας τη στιγμή του *studium* αλλά αφήνοντας ασυγκίνητο τον Θεατή (CL: 41-2). Κάτι αλλο, διαφορετικής τάξης, απαιτείται για να ανάψει τη σπίθα της «περιπέτειας», το *punctum*.

Για τον Μπαρτ η φωτογραφία ζωντανεύει, γίνεται υπόθεση αγάπτης ή πάθους, μόνο όταν μια λεπτομέρεια ή ένα θραύσμα διακόπτει, διαταράσσει ή ξεχωρίζει στην εικόνα. Αυτό είναι το *punctum*: ένα χαρακτηριστικό της φωτογραφίας που διακόπτει κατά διαστήματα ή κεντρίζει το *studium*. Όπως και με την έννοια της αύρας του Μπένγιαμιν, το *punctum* δεν είναι ούτε ένα τέχνασμα ούτε ένα προϊόν της προσοχής του Φωτογράφου, και οι όποιες προσπάθειες να παραχθεί ή να απομιμηθεί αναπόφευκτα αποτυγχάνουν<sup>17</sup>. Το *punctum* είναι μια ιδιότητα που την ανακαλύπτει μόνο ο Θεατής: το τυχαίο, το συμπτωματικό, ο «σπινθήρας της σύμπτωσης» μέσα στην εικόνα που κεντρίζει τον αναγνώστη. Δεν χάνεται, δεν αποκωδικοποιείται, είναι στιγμαίο και έντονο, είναι το κομμάτι που αφυπνίζει «το πειθήνιο πολιτισμικό υποκείμενο» το οποίο είναι ο Θεατής του *studium* (CL: 43). Για να ανταποκριθεί ο θεατής στο *punctum*, πρέπει να είναι ανοιχτός στη φωτογραφία, και βασισμένος στα δικά του συγχεκριμένα ενδιαφέροντα και στις δικές του αισθητικές ανησυχίες, να οδηγηθεί σε μια προσωπική αντίδραση, βάσει της ιδιοσυγκρασίας του. Το *punctum* είναι «εκείνο που προσθέτω στη φωτογραφία και που αωτόσο υπάρχει ήδη σε αυτήν» (CL: 55). Ο Μπαρτ δίνει ένα παραδειγμα του *punctum* στα παπούτσια με τις πόρπες στα πόδια μιας γυναίκας, στη φωτογραφία μιας αφροαμερικανικής οικογένειας του Τζέιμς βαν ντερ Ζέε [James van der Zee] του 1926. Αυτά τα παπούτσια, των οποίων το στιλ είναι κατά πολὺ νεότερο της γυναίκας που τα φοράει, «προκαλεί μεγάλη συμπάθεια» στον Μπαρτ, «σχεδόν τρυφερότητα» (CL: 43). Το *studium* σε αυτή την εικόνα «εκφράζει καθωσπερτισμό, οικογενειακό πνεύμα, κομφορμισμό, κυριακάτικο ντύσιμο», αλλά το *punctum* των παπούτσιών με τις πόρπες είναι αυτό που συγκινεί τον Μπαρτ, γιατί δείχνουν τελείως αταίριαστα. Αργότερα αλλάζει γνώμη και υποστηρίζει ότι το πραγματικό *punctum* είναι το κολιέ της νέας γυναίκας, το οποίο του θυμίζει ένα παρόμοιο που φορούσε η ανύπαντρη θεία του, που έζησε μια μάλλον λυπηρή και πληκτική ζωή (CL: 53). Το *punctum* είναι η λεπτομέρεια που ενεργοποιεί την ευαισθησία του Θεατή για μια συγχεκριμένη εποχή, τις αξίες της και τις συνήθειές της, τα γούστα της και τους τρόπους της, τις λαχτάρες της και τις τρόλες της. Αυτό δεν είναι τόσο ιδιότητα της φωτογραφίας καθαυτής όσο αποτέλεσμα της εμπλοκής του Θεατή με αυτήν. Γι' αυτόν το λόγο, το *punctum* δεν είναι το ίδιο για κάθε Θεατή ή για

τον ίδιο Θεατή σε διαφορετικές περιπτώσεις. Ωστόσο, η αλληλεπίδραση του *studium* με το *punctum* δεν αποκαλύπτει την ουσιαστική σημασία, το νόημα της φωτογραφίας που ψάχνει ο Μπαρτ. Για να γίνει αυτό, απαιτείται μια πιο στενή και επώδινη εξερεύνηση.

Στο δεύτερο μέρος του *Φωτεινού Θαλάμου*, ο Μπαρτ παρατηρεί με έντονο συναισθηματισμό παλιές φωτογραφίες της πρόσφατα αποθανόντας μητέρας του. Την προσοχή του συλλαμβάνει μια συγκεκριμένη εικόνα του 1898 όπου η μητέρα του, παιδί τότε πέντε χρονών, φωτογραφίζεται με τον αδερφό της (ηλικίας επτά) σε ένα χειμερινό πάρκο. Αυτό ακριβώς είναι το είδος οικογενειακού άλμπουμ που σιχαίνεται ο Μπένγιαμιν σαν ένδειξη μετριότητας, αλλά για τον Μπαρτ η φωτογραφία αυτή θυμίζει το ενδεχόμενο και την ιδιαίτεροτητα της φωτογραφικής απεικόνισης<sup>18</sup>. Η φωτογραφία μαρτυρά την αναμφισβήτητη παρουσία της μητέρας του ως παιδιού, επιβεβαιώνοντας τη μοναδική, ανεπανάληπτη ιστορική στιγμή. Αυτό είναι το καθοριστικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας για τον Μπαρτ:

Στη φωτογραφία δεν μπορώ να αρνηθώ ποτέ ότι το πρόγραμμα υπήρξε παρόν. Εδώ υπάρχει μια συνδιασμένη διτλή υπέρθεση: πραγματικότητας και παρελθόντος. Και εφόσον αυτός ο περιορισμός υπάρχει μόνο για τη φωτογραφία, οφείλουμε να τον θεωρήσουμε, αναγνωρικά, ως την ίδια την ουσία, το νόημα της φωτογραφίας... Το όνομα επομένως του νοήματος της φωτογραφίας θα είναι: «Αυτό-υπήρξε» ή ακόμα: «το Αμετάτρεπτο» (CL: 76-7).

Όπως και με την αύρα που βρίσκει ο Μπένγιαμιν στην εικόνα του Οκτώβιους Χιλ., για τον Μπαρτ η φωτογραφία πιστοποιεί την ύπαρξη του υποκειμένου, τη μοναδικότητά του, τη στάση του, την έκφρασή του, το βλέμμα του, συνολικά τον «έρεα» του υποκειμένου (CL: 107). Αυτό το κάνει ακόμα και όταν το υποκείμενο δεν θυμάται να ήταν παρόν (ο Μπαρτ αναφέρει μια περίπτωση όπου, όταν του δόθηκε μια φωτογραφία του εαυτού του, ο ίδιος δεν θυμόταν ότι είχε βγει). Ωστόσο, «δεν μπορούσα να αρνηθώ ότι βρέθηκα εκεί (ακόμα και αν δεν ξέρω το πού)» (CL: 85).

Η αποδεικτική δύναμη της φωτογραφίας έχει ιδιαίτερο αντίκτυπο στην παρουσίαση εικόνων ανθρώπων που έχουν πεθάνει, και ιδίως αυτών που πρόκειται να πεθάνουν. Ο Μπαρτ γράφει για τη φωτογραφία του Αλεξάντερ Γκάρντνερ του 1865 που απεικονίζει τον Lewis Paine λίγο πριν από την εκτέλεσή του για την εκ προμελέτης δολοφονία του αμερικανού Γραμματέα του Κράτους W.H. Seward:

Η φωτογραφία είναι ωραία, όπως και το αγόρι: αυτό είναι το *studium*. Άλλα το *punctum* είναι: ότι πρόκειται να πεθάνει. Διαβάζω ταυτόχρονα: αυτό θα γίνει και αυτό έγινε. Με φρίκη παρατηρώ έναν μέλλοντα προηγούμενο που έχει ως αντικείμενο τον θάνατο (CL: 96).

Υπάρχει κάτι βαθιά λυπηρό στο «αυτό-υπήρξε» της φωτογραφίας ως η νεόκοπη μορφή του *punctum*, το οποίο δεν είναι πια μια λεπτομέρεια, αλλά εκείνη η ένταση της εικόνας που εντοπίζει το αναφερόντος του *spectrum* ως πάντα ζωντανό και πραγματικό παρότι είναι στο παρελθόν. Ο Θεατής προσδίδει στις φωτογραφίες τη γνώση του μέλλοντος του αναφερόντος, και κοιτάζοντας ιστορικές φωτογραφίες, ο Μπαρτ ξέρει ότι παρ' όλη τη νεότητα και τη αισιοδοξία που μπορεί να έχουν αυτές οι φωτογραφίες, οι άνθρωποι αυτοί είναι νεκροί (CL: 96). Και αυτό είναι η οδυνηρή αλήθεια στην εικόνα που απεικονίζει τη μητέρα του στο χειμερινό πάρκο, η οποία είχε τότε όλη τη ζωή μπροστά της:

Στην παιδική φωτογραφία της μητέρας μου, λέω στον εαυτό μου: πρόκειται να πεθάνει: ζηγώ...μπροστά σε μια καταστροφή που έχει ήδη συμβεί. Ασχετα με το αν το υποκείμενο έχει ήδη πεθάνει ή όχι, κάθε φωτογραφία είναι αυτή η καταστροφή (CL: 96).

Η ικανότητα της φωτογραφίας να είναι «πιστοποιητικό παρουσίας» είναι πάντα αναδρομική, «μια προφητεία από την ανάποδη» (CL: 87). Το παρελθόν συναντιέται βίαια με το παρόν, έτσι ώστε η εκ των υστέρων γνώση να αλληλεπιδρά με την προφητεία: γνωρίζουμε το μέλλον του παρελθόντος.

Με τη φωτογραφία στο χειμερινό πάρκο ο Μπαρτ φθάνει στο σημείο όπου κάθε είδους ανάλυση αναγκάζεται να σταματήσει μπροστά στη λύπη. Θρηνεί τα όρια της φωτογραφίας ως ενός αντικειμένου που δεν έχει βάθος και εμφανίζει μόνο μια επιφάνεια διερεύνησης, η οποία είναι επίπεδη και αδιατέραστη (CL: 106). Ο «φωτεινός θάλαμος» ήταν η οπτική συσκευή ενός καλλιτέχνη για να κοιτάξει μέσα από ένα πρόσιμα την εικόνα που βγαίνει, ενώ ταυτόχρονα κοιτούσε τη σελίδα στην οποία η εικόνα σχηματίζόταν. Το ένα μάτι παρακολουθεί το βάθος της πραγματικότητας καθώς το άλλο φτιάχνει τη δισδιάστατη εικόνα της στην επιφάνεια του μπλοκ σχεδίου. Για τον Μπαρτ, η φωτογραφία είναι ο φωτεινός θάλαμος από την ανάποδη: από τη δισδιάστατη εικόνα διαβάζουμε την τρισδιάστατη πραγματικότητα που βρίσκεται στο παρελθόν, μια πραγματικότητα του αυτό-υπήρξε (Ça-a-éte, CL: 80). Όπως ο φωτεινός θάλαμος, έτσι και η φωτογραφική μηχανή προσφέρει μια «απορροή του αναφερόντος», αλλά αυτή τη φορά από το παρελθόν, μορφοποιημένη από την ανάμειξη των χημικών ουσιών στη φωτογραφική πλάκα ή στο χαρτί.

### **Συμπεράσματα**

Το μέσο που χρησιμοποιούν ο Μπένγιαμιν και ο Μπαρτ για να ασκήσουν κριτική είναι η συγγραφή. Στην προσέγγιση ενός ευρέος φάσματος πολιτιστικών ειδών που κάνουν, και οι δύο θεωρούν τη φωτογραφία ένα ιδιαίτερα προκλητικό μέσο. Και για τους δύο η ιστορία είναι πάντα παρούσα στο πολιτισμικό γίγνεσθαι, και η αντιπαράθεση του παρόντος με το παρελθόν είναι απαραίτητο μέρος της κριτικής. Η φωτογραφία προσφέρει μια στιγμή γύρω από την οποία μπορεί να λειτουργήσει μια τέτοια κριτική, παρέχοντας την πιθανότητα μιας «διαλεκτικής εικόνας» ή ενός «πίνακα» (tableau) όπου η θροή της ιστορίας σταματά και γίνεται προσβάσιμη στη στιγμή. Αυτό όμως δεν είναι ένα γενικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας: κάποιες φωτογραφίες δεν πετυχαίνουν να δώσουν αυτή τη στιγμή όταν σκόπιμα προσπαθούν να δείξουν την «άνδρα» στην περίπτωση του Μπένγιαμιν, ή όταν δεν υπάρχει το rumpetum που συλλαμβάνει το βλέμμα και κεντρίζει την ανάγνωση στην περίπτωσή του Μπαρτ.

Η χαρτογράφηση που κάνει ο Μπένγιαμιν της ανάπτυξης της φωτογραφίας ασχολείται με την ικανότητα της τελευταίας να διεισδύει και να φωτίζει τις κοινωνικές και υλικές συνθήκες. Καθώς η πρώιμη ιδιότητα της φωτογραφίας να συλλαμβάνει την αύρα του υποκειμένου εκτοπίστηκε από τις επιταγές της απομιθοποίησης, έργο του προοδευτικού φωτογράφου γίνεται η άντληση της αύρας από την πραγματικότητα, η αποκάλυψη των μυστικών

της και επομένως ο μετασχηματισμός των αντιλήψεων στα πλήθη. Η φωτογραφία είναι εκπαιδευτική, διδακτική: «να δεῖξει τον ένοχο» (SHP: 256). Ο «σπινθήρας του ενδεχομένου» είναι χαρακτηριστικό της φωτογραφίας που αντέχει ανεξάρτητα από την επιτηδειότητα του φωτογράφου ή την πονηριά του υποκειμένου. Ο «σπινθήρας του ενδεχομένου» σημαδεύει την αιθεντικότητα της εικόνας, μια αιθεντικότητα που σε κάποιο σημείο είναι ιδιότητα της αύρας και σε άλλο της πολιτικής. Η αιθεντικότητα της εικόνας υπόσχεται την πιθανότητα σύνδεσης με τον πολιτισμό μιας περιόδου, με την ιδιαιτερότητα της νεωτερικότητας όπως αυτή εκτυλίσσεται.

Η ανάλυση του Μπένγιαμιν αποδρίπτει την ασήμαντη, την ερασιτεχνική και την προσωπική φωτογραφία. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην πολιτισμική θέση της φωτογραφίας σαν ένα μέσο που εκτοπίζει την τέχνη και μιλά στα πλήθη. Ο Μπαρτ, ενώ αναγνωρίζει τη φωτογραφία σαν πολιτισμική δύναμη (το *studium*), ψάχνει για τη συνολική, πιο προσωπική στιγμή ανάγνωσης και ενασχόλησης με τις φωτογραφίες. Καταπιανόμενος με το πρόβλημα του γιατί ορισμένες φωτογραφίες τραβούν την προσοχή του, αναγνωρίζει στο *punctum* μια στιγμή στην οποία ο Θεατής έλκεται σε μια συναισθηματική σχέση με την εικόνα. Ωστόσο, αυτό ισχύει μόνο με εκείνες τις δημόσιες εικόνες –τις φωτογραφίες που έχουν αναπαραχθεί, διανεμηθεί και εκδοθεί – για τις οποίες ενδιαφέρεται ο Μπένγιαμιν. Για τον Μπαρτ η ένταση του *studium* και του *punctum* δεν επαρχεί για να εξηγήσει την έλξη για τις πιο προσωπικές φωτογραφίες, αυτές που ο Μπένγιαμιν αποδρίπτει ως ντροπιαστικές.

Αντιμέτωπος με τις εικόνες της δικής του ζωής, ιδιαίτερα με τη φωτογραφία της μητέρας του στο χειμερινό πάρκο, ο Μπαρτ ανακαλύπτει τη δύναμη της φωτογραφικής απεικόνισης να αποτελεί μαρτυρία, πειστήριο του παρελθόντος, την ουσία του «αυτό-υπήρχε». Ο Μπαρτ αναγνωρίζει και εκτιμά αυτό που ο Μπένγιαμιν επεξεργάζεται σαν μια στιγμή στην ιστορία της φωτογραφίας, τον «σπινθήρα του ενδεχομένου» ο οποίος πιστοποιεί μια παρούσια του παρελθόντος και «κεντρίζει» τον Θεατή στο παρόν. Ωστόσο, αυτή η συνολικά πιο προσωπική και συναισθηματική –επώδυνη αλλά και ευχάριστη– σύνδεση με το παρελθόν ενέχει τον κίνδυνο να οδηγήσει, μέσω του οίκτον, στην τρέλα, και τελικά στον κίνδυνο της «φωτογραφικής έκστασης» (CL: 119). Η διάρκεια της ενασχόλησης του Μπαρτ με τη φωτογραφία είναι αυτή της βιογραφίας του αναγνώστη, ενώ του Μπένγιαμιν είναι αυτή μιας εποχής.

Για τον Μπένγιαμιν η φωτογραφία υποβάλλει τον κοινωνικό και τον υλικό χόσμο σε ορθολογική λεπτομερή εξέταση και απομαγικοποιεί αυτό που υπήρξε: η πολιτική δύναμη της φωτογραφίας είναι σαν μια στιγμή τεχνικής αναπαραγωγής, φέροντας την τέχνη στα πλήθη. Για τον Μπαρτ, αυτή η ιδιότητα της μαρτυρίας ότι «αυτό-υπήρχε» είναι αυτό που απειλεί να φέρει μια μορφή επαναμαγικοποίησης, έναν χρονικό ίλιγγο: αυτό είναι το σαγηνευτικό μυστικό της φωτογραφίας που φέρνει το άτομο σε αντιταράθεση με τις δυνάμεις της ιστορίας και της θνητότητας. Ο Μπένγιαμιν μπορεί να εξηγεί γιατί θα πρέπει να ενδιαφερθούμε για τη φωτογραφία, αλλά ο Μπαρτ προτείνει γιατί θα θέλαμε να το κάνουμε. Ο Μπένγιαμιν μας προσφέρει τα όπλα, ο Μπαρτ μάς υπόσχεται μια περιπέτεια. Το μέσο της φωτογραφίας εμπνέει στον Μπένγιαμιν ένα μέσο να αντιταρατεθεί με το πολιτισμικό παρελθόν, να μελετήσει τη λεπτομέρεια της σύγχρονης εποχής όπως αυτή εξελίσσεται. Άλλα για τον Μπαρτ, το μέσο αποκαλύπτει τη ζωή αυτών που έζησαν πριν από εμάς, η ιστορία των οποίων αλληλεπικαλύπτεται με τη δική μας και των οποίων η ζωή συνυφαίνεται με τη

δική μας αποκαλύπτοντας τη συνέχεια του πολιτισμού, του κύκλου της ζωής και του θανάτου, της εμπειρίας και των συναισθημάτων. Οι φωτογραφίες, για τον Μπένγιαμιν και τον Μπαρτ, είναι εικόνες που έχουν τόσο δυνατή παρουσία στο εδώ και τώρα που προκαλούν τη δύναμη του σιγγραφέα να ζωντανεύει το παρελθόν στο παρόν.

### **Μετάφραση: Παντελής Βατικιώτης**

## **Σημειώσεις**

1. Μια πρώτη εκδοχή του άρθρου αυτού παρουσιάστηκε στο πρώτο Παγκόσμιο Συνέδριο για τον Βάλτερ Μπένγιαμιν, University of Amsterdam, 24-26 Ιουλίου 1997. [ι.τ.ε.] Η παρούσα μετάφραση είναι από το «Pictures of the past: Benjamin and Barthes on photography and history», *European Journal of Cultural Studies*, 2002, 5 (1), σ. 5-25. Τη θεώρηση της μετάφρασης έκανε η Μάρθα Μιχαηλίδη.

2. Μερικές απλές εικόνες δείχνουν όντως το πέρασμα του χρόνου. Οι φωτουριστές φωτογράφοι, οι αδερφοί Bragaglia μεταξύ άλλων, ανέπτυξαν τεχνικές σύλληψης της κίνησης και της δράσης σε μια εικόνα χρησιμοποιώντας διάφορα γαμήλια ταχύτητας. Ένα παράδειγμα του «φωτοδυναμισμού» τους είναι μια εικόνα του 1912, «The Slap» (Το Χαστούκι), η οποία συλλαμβάνει την κίνηση του χεριού τον ενός σώματος που κάνει επιφή με το κεφάλι του άλλου σε μια σειρά από θολές εικόνες μέσα σε μια φωτογραφία.

3. Ο Christian Metz (1991: 98) χρησιμοποιεί αυτόν τον όρο για να αναφερθεί στο καταδηλωτικό νόημα των ταινιών –της αερήγησης, των χαρακτήρων, των συμβάντων, των τοπίων– σε αντίθεση με την έννοια της καταδήλωσης στη φωτογραφία του Μπαρτ, η οποία είναι αρκετά από που βρίσκεται εκεί μπροστά από την κάμερα και οδηγεί στην εικόνα.

4. Βλέπε «Convolute Y» στον Benjamin (1999: 671-92).

5. Συμπεριλαμβανομένου του Daguerre or Dioramas στο «Paris – The Capital of the Nineteenth Century» (Benjamin, 1983a) και του «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (Benjamin, 1992c).

6. Στο *Mythologies*, ο Μπαρτ έγραψε για: «The Romans in Films», «The Face of Garbo», «The Iconography of the Abbe Pierre», «The Great Family of Man», «Photography and Electoral Appeal», «Ornament Cookery» (1973), και στο *The Eiffel Tower and Other Mythologies* (1979) για: «The Harcourt Actor» και «Shock Photos». Βλέπε επίσης Barthes (1997b, c).

7. Στη ανάλυσή του για τον Μπρεγκ «What is Epic Theatre» (1983b: 13), ο Μπένγιαμιν περιγράφει τη στιγμή όπου η δράση παγώνει στο κάδρο ως έκφανση «του διαλεκτικού σε ακινησία», μία στιγμή που επιτρέπεται στο κοινό να στοχαστεί τε ήχει συμβεί.

8. Ο Μπένγιαμιν αναφέρει ότι το διόραμα του Νταγκέρ [Daguerre] κάπρε το 1839, την ίδια χρονιά που ανακοίνωσε την εφεύρεση της Διαγεροτυπίας (1983: 162).

9. Γράφει ο Μπένγιαμιν, «μέσω της φωτογραφίας πρωτοανακαλύψαμε την υπαρξή αυτού του οπτικού ασυνείδητου, όπως ανακαλύπτουμε το εντικτικός αυτονείδητο μέσω της ψυχικούς λογισης» (SHP: 243). Χωρίς να χρησιμοποιεί τη φράση «οπτικό αυτονείδητο», ο Μπένγιαμιν αναλέγει την ίδια ιδέα στο δοκίμιο «The Work of Art», ως ένα από τα χαρακτηριστικά της τεχνικής αναταραγωγιμότητας (1992c: 214).

10. Οπως θα δούμε, η στιγμή στην οποία η φωτογραφία συλλαμβάνει μία παρελθοντική στιγμή είναι αυτό που για τον Μπαρτ συνιστά το «αυτό-υπήρχε», το νόημα ή την ουσία της φωτογραφίας.

11. Βλέπε Benjamin (1992c: 218, 220): «Με τον Atget οι φωτογραφίες γίνονται τυπικές αποδείξεις ιστορικών συμβάντων, και αποκτούν κριτική πολιτική σημασία».

12.\*«Αυτό που καθιστά τη φωτογραφία συνιεαλιστική είναι το αιδιάψευστο πάθος της ως μήνυμα του παρελθόντος, και η σινοχή των υπανιγμάτων για την κοινωνική τάξη» (Sontag, 1979: 54). Ο Μπένγιαμιν γράφει: «Οι φωτογραφίες του Παρισιού που τράβηξε ο Atget είναι οι πρόδρομοι της συνιεαλιστικής φωτογραφίας: προφυλακή της μοναδικής πραγματικά μεγάλη στρατιάς που μπόρεσε να κινητοποιήσει ο συνιεαλισμός» (SHP: 249).

13. Ο Μπαρτ επίσης σχολιάζει την πολιτική των φωτογραφιών του Sader (CL: 36).

14. Ο Μπένγιαμιν ρωτά: «Δεν θα γίνει άραγε η λεξάντα το πιο οισιώδες συστατικό της φωτογραφίας;» (SHP: 256).

15. Αυτό αντιστοιχεί στην ιδέα του Μπένγκαμιν για το «οπτικό αισθητή» – «Μία κίνηση που γίνεται αντί ληπτή στο σημείο εκείνο της πορείας της όπου το συνηθισμένο μάτι δεν μπορεί να τη σύλλαβε» (CL: 32) και την αποκάλυψη της μικρολεπτομέρειας με τα κοντινά πλάνα.

16. «... επιτυπώσεις, αναμοφράσεις, ηθελημένη εκμετάλλευση ορισμένων ελαττωμάτων (θάμτωση, σύγχυση των προσπτικών, αποτλασίωση) ...» (CL: 33) – ακριβώς το είδος των τετριμμένων οπτικών εφέ και στρεβλώσεων του συνειδήτου, ψευτοκοινήτου φωτάρικες, κατ' επίφαση δημιουργικές φωτογραφίες που ο Μπένγκαμιν απεγκένεται (SHP: 214-5).

17. Ο Μπαρτ γράφει: «ορισμένες λεπτομέρειες θα μπορούναν να με “κεντρίσουν”. Εάν δεν το κάνουν είναι αναμφισβήτητα επειδή τοποθετήθηκαν εκεί σκόπιμα από τον φωτογράφο» (CL: 47).

18. Δεν ανταράρει τη φωτογραφία στο βιβλίο του γιατί απλά θα ήταν μια «αδιάφορη εικόνα», στην καλύτερη περίπτωση ένα *studium* για τον αναγνώστη που δεν θα του προκαλέσει «καμιά πληγή».

## Βιβλιογραφικές παραπομπές

- Barthes, Roland (1970) «Historical Discourse», στο M. Lane (επιμ.) *Structuralism: A Reader*, σ. 145–55. London: Jonathan Cape.
- (1973 [1957]) *Mythologies*. St Albans: Paladin.
- (1977a [1975]) *Roland Barthes*. London and Basingstoke: Macmillan.
- (1977b [1961]) «The Photographic Message», στο Stephen Heath (επιμ.) *Image–Music–Text*, σ. 15–31. Glasgow: Fontana.
- (1977c [1964]) «The Rhetoric of the Image», στο Stephen Heath (επιμ.) *Image–Music–Text*, σ. 32–51. Glasgow: Fontana.
- (1979 [1957]) *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- (1987 [1954]) *Michelet*. Berkeley: University of California Press.
- (1993 [1980]) *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Benjamin, Walter (1983a) «Paris – The Capital of the Nineteenth Century», στο Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (μτφ. Harry Zohn), σ. 161–3. London: Verso.
- (1983b) «What is Epic Theatre?», στο *Understanding Brecht* (μτφ. Anna Bostock), σ. 1–13. London: Verso.
- (1985a [1931]) «A Small History of Photography», στο *One Way Street and Other Writings*, σ. 240–57. London: Verso.
- (1985b [1932]) «A Berlin Chronicle», στο *One Way Street and Other Writings*, σ. 293–346. London: Verso.
- (1992a [1939]) «On Some Motifs in Baudelaire», στο *Illuminations*, σ. 152–90. London: Fontana.
- (1992b [1940]) «Theses on the Philosophy of History», στο *Illuminations*, σ. 245–55. London: Fontana.
- (1992c [1936]) «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», στο *Illuminations*, σ. 219–45. London: Fontana.
- (1999) *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cadaver, Eduardo (1997) *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gilloch, Graeme (1996) *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity.
- Konersmann, Ralf (1991) *Erstarnte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Metz, Christian (1991 [1968]) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Price, Mary (1994) *The Photograph: A Strange Confined Space*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rabaté, Jean-Michel (1997) *Writing the Image after Roland Barthes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Sontag, Susan (1979) *On Photography*. Harmondsworth: Penguin.
- Virilio, Paul (1994) *The Vision Machine*. London: British Film Institute.



Leonor Fini, *Sphinx Regina*, 1946