

Εικόνες του παρελθόντος¹

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 πολαρόιντ φωτογραφίας συλλαμβάνει μια σκηνή ή ένα συμβάν τα οποία μπορεί να έχουν ήδη μετασχηματιστεί χωρίς τη δυνατότητα 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 σι-νήτως 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 παρέλ-θει². Πράγματι, ο περιορισμός της ακίνητης φωτογραφίας ως αντανάκλαση του κόσμου μας είναι ότι πάντα «παγώνει» στη στιγμή που αναπαριστά στο παρελθόν. Αλλά η δύναμή της συνίσταται στο ότι απεικονίζει τη στιγμή από το πραγματικό παρελθόν, αντί να μας μνει στο διαφορετικό παρόν μιας «διήγησης»³, μιας εκτυλισσόμενης αφηγηματικής ροής γεγονό-των 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 αντιμε-τωπους 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 δυο γοητευμένοι με τη φωτογραφία, όχι σαν φωτογράφοι ή λόγω κάποιου ενδιαφέροντος τεχνικής φύσεως, αλλά εξαιτίας της δύναμης της φωτογραφικής ει-κόνας. Και οι δύο έγραψαν επίσης για άλλα πολιτισμικά μέσα –κείμενα, θέατρο, διαφήμιση, ζωγραφική, κινηματογράφο, παιδικά παιχνίδια– και είχαν ιδιαίτερη συναίσθηση της ιστορι-κότητας της κουλτούρας. Αν και έβλεπαν την ιστορία από διαφορετική οπτική ο καθένας, ωστόσο, όπως θα διερευνήσουμε σε αυτό το άρθρο, προσεγγίζουν τη φωτογραφία σαν ένα

¹ Ο Tim Dant είναι Λέκτορας της Κοινωνιολογίας στο University of East Anglia και έχει δημοσιεύσει στο πε-δίο της κοινωνιολογίας της γνώσης (*Knowledge, Ideology and Discourse*, Routledge, 1991). Έχει δημοσιεύσει άρ-θρα σε διάφορα θέματα αναφορικά με την υλική κουλτούρα, τα οποία εξελέγχθηκαν στο βιβλίο του *Material Culture and the Social World* (Open University Press, 1999).

² Ο Graeme Gilloch είναι Επίκουρος Καθηγητής της Κοινωνιολογίας στο University of Salford και έχει δημο-σιεύσει 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 Ζίγκαριντ 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 κριτικούς, 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)⁴ και οι οποίες εμφανίζονται σε αρκετές άλλες μελέτες του⁵. 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 «φυσιολογική», η οποία ασχολείται με τη φαινομενικότητα του κόσμου, αναπαράγοντας μικρολεπτομέρειες και ευνοώντας την ενδελεχή εξέταση, ωθώντας 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 χώρο⁶. 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 απλή αντιστοιχία σε μια πραγματικότητα του παρελθόντος, μια «συναίσθηση του *αυτό-υπήρξε-εκεί*» (Barthes, 1997c: 44). Στο δοκίμιό του *Camera Lucida* (Φωτεινός Θάλαμος, 1993· στη συνέχεια θα αναφέρεται ως CL), ο Μπαρτ αποδεσμεύει τη φωτογραφική απεικόνιση από το συγκεκριμένο 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 συγκρίνουμε άμεσα. Τόσο ο Μπένγιαμιν όσο και ο Μπαρτ είναι σημαίνουσες φιγούρες της ιστορίας των πολιτισμικών σπουδών, όπως και οι φωτογραφίες που μελετούν. Παρ' όλα αυτά, καθώς ο χρόνος περνά, η αταράμιλλη τους προσέγγιση της εμφάνισης νέων πολιτισμικών ειδών, όπως η φωτογραφία, έχει ακόμη πολλά να μας πει για αυτό που στον σύγχρονο πολιτισμό είναι τόσο διαδεδομένο και κοινότοπο. Δεν διερευνούν το ευμετάβλητο του κοινού, και έτσι δεν κάνουν αναγνώσεις με βάση το φύλο 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

Ούτε ο Μπένγιαμιν ούτε ο Μπαρτ προβαίνουν σε μια οριστική ανάλυση του πολιτισμικού ρόλου της φωτογραφίας, αλλά μας προσφέρουν φειγαλέες ματιές στην ασυνήθιστη δύναμή 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 κριτικής 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 φευγαλέα 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 διαρκεί. Αυτό είναι η ισχυρή αποστασιοποίηση 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 δαγεροτυπιών του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, μπορούν ακόμη να αναλυθούν εξονυχιστικά και να αναπαραχθούν. Μια μικρή κίνηση ενός δακτύλου μπορεί να παγώσει τον χρόνο, καθιστώντας τον διαθέσιμο προς θέαση και μετέπειτα πιθανότητα για μια αιωνιότητα.

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

Από τις αμέτρητες κινήσεις που έχουν σχέση με το ανοιγοκλείσιμο, την παρεμβολή, το πάτημα, και τις συναφείς, διακοπών-κουμπιών, το «τράβηγμα» του φωτογράφου έχει τις μεγαλύτε-

τερες συνδέσεις. Ένα άγγιγμα του δακτύλου αρκούσε τώρα για να κρατήσει ένα συμβάν για απεριόριστο χρονικό διάστημα. Η φωτογραφική κάμερα προσέδωσε στη στιγμή, κατά κάποιον τρόπο, έναν μεταθανάτιο κλωνισμό. (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 περιλάμβαναν 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 απύουσα: κάποιος άλλος έχει ανατριχιάσει για μας, έχει συλλογιστεί για μας, έχει κρίνει για μας... για μας οι φωτογραφίες αυτές δεν έχουν ιστορία. (Barthes, 1979: 71)

Η φωτογράφιση και η έκθεση μιας φωτογραφικής απεικόνισης επιτυγχάνει μια ηθική κρίση, περισσότερο τεκμηριωμένη και λιγότερο διαφορούμενη 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 δοκίμιά του.) ατενίζει καθώς φτάνει στο μέλλον γυρίζοντας προς τα πίσω. Όπως λέει στις *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*: «Η πραγματική εικόνα του παρελθόντος φτερουγίζει μακριά. Το παρελθόν το δράτεις 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». Αλλά 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»⁷. 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 αυθεντικές εικόνες... (Benjamin, 1999: 462)

Η διαλεκτική εικόνα πρέπει να αναγνωσθεί: 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 σύλλογή 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 κριτικός μπορεί να σινεισφέρει στη συλλογική λύτρωση της ανθρωπότητας με το να μοιράζεται αυτούς τους στοχασμούς με τους άλλους, αυτό είναι και το νόημα του γραψίματος. Αντικείμενο της ιστορίας είναι να περιουλέξει και να συνδέσει το όλον της ανθρώπινης εμπειρίας, να αναγνωρίσει λεπτομέρειες που την εκάστοτε στιγμή φαινόταν ασήμαντες ή τετριμμένες. Αυτό δεν είναι μια αμερόληπτη διαδικασία, και ο Μπένγιαμιν αναφέρεται στη σημασία που δίνει ο ιστορικός υλισμός στην κριτική ενασχόληση με το παρελθόν: οι κίνδυνοι του παρόντος οδηγούν σε έναν νέο τρόπο θέασης των συμβάντων του παρελθόντος, και κάθε στοχαζόμενη γενιά θα πρέπει να αντιπέκεται στην τάση για κομπορμισμό που επιβάλλει η άρχουσα τάξη. Η απειλή βέβαια για τον Μπένγιαμιν ήταν ο φασισμός, και ο κομπορμισμός στον οποίο έπρεπε να προβληθεί αντίσταση ήταν η πίστη στην τεχνολογική πρόοδο. Το παρελθόν μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο υπό το πρίσμα του παρόντος, αλλά όμως το παρόν δεν θα μπορεί να γίνει κατανοητό δίχως την ανάμνηση 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 παρέρχεται του ιστορικού χρόνου» (Benjamin, 1992b: 253). Όπως λέει και ο Konersmann, «Η αλληγορία του φωτογραφικού στιγμιότυπου συμπυκνώνει και εικονογραφεί αρκετά από τα γνωρίσματα εκείνα που χαρακτηρίζουν τις συνθήκες και τις εκφάνσεις αυτής της ιστοριογραφίας...» (1991: 73-4).

Ο Μπαρτ με τον ίδιο τρόπο απορρίπτει 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 διαδρομές ζωής και τις εμπειρίες των ανθρώπων παρά στη διάρκεια (durée) των εποχών. Είναι δύσπιστος όσον αφορά την ικανότητα του φωτογράφου να μας αποκαλύπτει 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 επιτύχει 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 χαρακτήρας 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 επιδέξιος σχολιαστής. Η φωτογραφία είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιεί ο Μπαρτ για να ρίξει το φως της ιστορίας στον δεξιότεχνη 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 ευαισθησίες του στα θέματα των γραπτών του έργων. Αυτό 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, υπάσχει κάποια σιγή 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 χιτίζει μια σύνθετη σκηνή, μια στιγμή στο παρελθόν που αναπαριστάται 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. Αλλά η φωτογραφία, η οποία εκτόπισε το πανόραμα⁸, 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 διαπραγματεύεται 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 ανόθευτη 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 αφάνειας⁹. Η κάμερα καταγράφει και καθηλώνει, καθιστώντας μας ικανούς να δούμε αυτό που το ανθρώπινο οπτικό σύστημα δεν μπορεί να ξεχωρίσει ή να αποσπασει 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 ανθρώπου (SHP: 243), αυτό που ο Ροντέν περιέγραψε ως το «αλλόκοτο

ύφος κάποιου που ξαφνικά *παράλθει*» (παράτιθεται στο Virilio, 1994: 2). Ενώ ο ζωγράφος ή ο γλύπτης κάνει μια σειρά από επιδέξιες και φιλόπονες προσπάθειες να φτιάξει μια εικόνα, ένα είδωλο που να αναπαριστά την ψευδαίσθηση 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 ασυνείδητο συνλαμβάνεται, όχι μόνο επειδή η διαδικασία της φωτογράφησης διαρκεί πολύ λίγο (ακόμα και στις πρώτες της στιγμές), αλλά και λόγω της εξαντλητικής της ικανότητας να καταγράφει. Προσκήνιο και παρασκήνιο, σημαντικό και ασήμαντο, τυτική πόζα και τυχαία 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. Έτσι η φωτογραφία δεν είναι απλώς άμεση αλλά λεπτομερειακή και πλήρης.

Ο σπινθήρας του ενδεχομένου

Για τον Μπένγιαμιν, ο φωτογράφος αιχμαλωτίζει μια συγκεκριμένη στιγμιαία παρουσία, πλήρη αλλά εφήμερη, αλλά και γίνεται μάρτυρας της, κολακεύοντας το υποκείμενο 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 καθαυτό μέσο επικοινωνίας, συχνά προκαλούσε μια αίσθηση παρουσίας στον θεατή διαφορετική από αυτήν άλλων μορφών αναπαράστασης. Όταν ο Μπένγιαμιν γράφει για τον Οκτάβιους Χιλ και το φωτογραφικό πορτρέτο της κ. Ελίζαμπεθ Χαλ, την «Ψαροπώλιδα από το Νιου Χέιβεν» (Newhaven Fishwife, c. 1843-47), αναφέρεται στη «μαγική αξία» της φωτογραφίας, η οποία έγκειται όχι τόσο στις προθέσεις του φωτογράφου, όσο ταλαντούχος και να είναι αυτός, αλλά μάλλον στο υποκείμενο, που «ακόμη και τώρα εξακολουθεί να είναι υπαρκτό» (SHP: 242-3). Πραγματικά, τον αναγνώστη 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 επιτηδειότητας του φωτογράφου και όλου του προσχεδιασμού στη στάση του μοντέλου του, ο παρατηρητής αισθάνεται την ακατανίκητη παρόρμηση να ανάζητήσει σε μια φωτογραφία τον μικρούλη σπινθήρα του ενδεχομένου, του «Εδώ και Τώρα», με τον οποίο η πραγματικότητα σημάδεψε κατά κάποιον τρόπο το υποκείμενο· να βρει αυτό το αόρατο σημείο όπου το μελλοντικό συντηρείται στην αμεσότητα της από καιρό περασμένης 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 παρελθόντος¹⁰.

Η φωτογραφία έχει την ιδιότητα να συγκρατεί τη μοναδική και αυθεντική 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 παράδοση «διαίωνιση» αυτών που δεν υπάρχουν πια αλλά τα ίχνη τους παραμένουν (SHP: 245).

Στον Μπένγιαμιν, η προσέγγιση της αύρας στη φωτογραφία είναι αρκετά διαφορετική, στοιχείο το οποίο φαίνεται και από την ασάφεια του όρου. Αύρα είναι το εκεί-και-τότε ιδωμένο από το εδώ-και-τόρα, «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 αυθεντικότητας, και κάτι που μεταφέρει «μια κατάθεση για την ιστορία που έχει βιώσει» (Benjamin, 1992c: 215). Ο θεατής αναγνωρίζει κάτι πραγματικό και ζωντανό, κάτι που ξεπηδά από την εικόνα και μπορεί να τον αγγίξει: «Για να αντιληφθούμε την αύρα ενός αντικείμενου το οποίο κοιτάζουμε, θα πρέπει να το έχουμε επενδύσει με την ικανότητα να μας ανταποδώσει το βλέμμα» (Benjamin: 1983a: 148). Αλλά η φωτογραφία ως μέσο τεχνικής αναπαραγωγής λύνει το ξόρκι της αύρας, απομαγικοποιεί 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 πηγαινόντας 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 αυθεντία του παρακαμάζουν. 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 παραγκωνίζει 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 γελόιες, τόσο ως προς την πόζα όσο και ως προς το ντύσιμο, συναισθηματικές φωτογραφίες προοριζόμενες για τα οικογενειακά άλμπουμ, αλλά η επανεμφανιζόμενη παρουσία, το σημάδι της αύρας, που είχε χαθεί από την τετριμμένη και δίχως γούστο θεατρικότητα, δεν μπορούσε να αποκατασταθεί με τις νέες τεχνικές αναπαραγωγής, ρετουσαρίσματος και απόχρωσης.

Αντλώντας την αύρα

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

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 φωτογράφος Atget, με το να φωτογραφίζει ό,τι ήταν «αφανές, κρυμμένο, και παραμελημένο».

Ήταν ο πρώτος που απολύμανε την πνιγηρή ατμόσφαιρα που δημιούργησε η συμβατική προσομοιωτική φωτογραφία την εποχή της παρακμής. Καθαρίζει αυτή την ατμόσφαιρα, την ξεκαθαρίζει μάλιστα: εγκαινιάζει την απελευθέρωση του αντικείμενου από την αύρα, το οποίο είναι και η πιο σημαντική συμβολή της νεότερης σχολής της φωτογραφίας. (SHP: 249-50)

Με έναν αξιοσημείωντο τρόπο, ο Μπένγιαμιν τονίζει ότι οι φωτογραφίες του Atget «αντλούν την αύρα από την πραγματικότητα σαν να αντλούν νερό από ένα πλοίο που βυθίζεται» (SHP: 250). Καθώς η τεχνολογία της τεχνικής αναπαραγωγής εκτόπισε τη μοναδικότητα και την αυθεντικότητα της αύρας στο έργο τέχνης, η αυθεντικότητα εδράσθηκε στην άσκηση πολιτικής¹¹. Οι εικόνες του Atget είναι επαναλαμβανόμενες και κενές, αντικειμένων και σκηνικών που οι άνθρωποι άφησαν πίσω τους σαν γνάρια της ύπαρξής τους, κορδόνια παπουτσιών, καροτσάκια, τραπέζια μετά το φαγοπότι με άπλυτα πιάτα (SHP: 250-1). Η προσοχή του στη λεπτομέρεια συνδυάζεται με την πιο αυστηρή, ψυχρή ερήμωση του παρισινού αστικού τοπίου, και υπό αυτή την οπτική τα έργα του είναι πρόδρομοι των έργων των σουρεαλιστών¹²:

Δεν είναι έρμη, 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 ενεργητική αποξένωση ανάμεσα στον άνθρωπο και το περιβάλλον του. Ανοίγει το πεδίο για το πολιτικά εξασκημένο βλέμμα, για το οποίο όλες οι οικειότητες θυσιάζονται προς όφελος της διευκρίνισης της λεπτομέρειας. (SHP: 251)

Η αύρα του «σπινθήρα του ενδεχομένου» γίνεται η απομυθοποιητική, κοσμική «διευκρίνιση της λεπτομέρειας». Οι φωτογραφίες του Atget αφήνονται στο μοντέρνο αίτημα να έρχονται οι εικόνες πιο κοντά στα πλήθη μέσω αντιγραφής και συμπερίληψής 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 φυσιολογίας των ανθρώπινων τύπων παρά στην παραγωγή ενός ατομικού πορτρέτου. Το τμήμα του έργου που καταγράφει τέτοιους τύπους δεν λειτουργεί σαν «φωτογραφικό λείψωμα» για να κολακέψει την αστική τάξη, αλλά αποτελεί ένα «εργχειρίδιο μελέτης» για όσους θα κατανοούσαν τις πολιτικές καταβολές της κοινωνικής προέλευσης (SHP: 252)¹³.

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 λεζάντα μετατρέπουν την εικόνα σε φορέα νοήματος. Η φωτογραφία φωτίζει τη λεπτομέρεια για να περάσει πολιτικό σχόλιο: «Δεν έχει καθήκον ο φωτογράφος ... να αποκαλύψει με τις φωτογραφίες του την ενοχή και να καταδείξει τον

ένοχο;» (SHP: 256). Εδώ βρίσκεται η προοδευτική υπόσχεση της μαζικά 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, φέρνοντάς τα στο φως μιας κριτικής ιστορίας του πολιτισμού. Για να ανταποκριθεί σε αυτή την προσταγή, το έργο του ριζοσπαστικού διανοουμένου 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 απομαγικοποιήσει το πραγματικό: το οπτικό ασινειδίητο, η μετάδοση της αύρας, η αναπαράσταση της πολιτισμικής και πολιτικής αποσύνθεσης, το πρωτοσοουρεαλιστικό 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). Αλλά οι τεχνικές (εφέ, η πόζα του υποκειμένου, η χρήση αντικειμένων, ο φωτισμός, αναφορές σε άλλα είδη και μορφές τέχνης, η αντιπαραβολή με το κείμενο¹⁴) 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 αίσθηση 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 συνδήλωση και την καταδήλωση είχε φθίνει. Αρχικά το κείμενο αυτό φαίνεται να είναι μια προσωπική έρευνα των αντιδράσεών του σε ορισμένες φωτογραφίες που θεωρεί ότι προκαλούν και δημιουργούν ερεθίσματα, που τον «ζωογονούν» έτσι ώστε η ενασχόλησή του μαζί τους γίνεται μια «περιπέτεια» φωτογραφίας (CL: 19). Το ενδιαφέρον του Μπαρτ εστιάζεται όχι τόσο στη διερώτηση της φωτογραφίας αλλά σε φωτογραφίες που προκαλούν επιθυμία ή θρήνο· αυτές τις οποίες δεν τις βλέπει ως διευκρινιστικές μιας θεματικής ερώτησης, «αλλά σαν μια πληγή: βλέπω, αισθάνομαι άρα προσέχω, παρατηρώ και σκέφτομαι» (CL: 21). Πώς του απειθύνονται αυτές οι εικόνες από το παρελθόν; Ο Μπαρτ προσδιορίζει τους τρόπους με τους οποίους οι φωτογραφίες γίνονται φορείς νοήματος – οι τεχνικές του φωτογράφου, το *studium*, το *punctum*, η έκσταση της εικόνας – και τελικώς το «πάθος» της αντίληψης του θεατή που τον ωθεί 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 υποκείμενο της φωτογραφίας, και ο *Spectator*, ο θεατής/αναγνώστης της εικόνας. Ο τελευταίος από αυτούς θα τον απασχολήσει. Η οπτική του Φωτογράφου είναι το διάγραμμα του φακού «μέσω του οποίου κοιτάζει, περιορίζει, εστιάζει και θέτει σε προοπτική τότε θέλει να “βγάλει” (να αφηνιάσει) την εικόνα» (CL: 10). Όπως και στον Μπένγιαμιν, οι τεχνικές του φωτογράφου είναι μέρος της πολιτισμικής σπουδαιότητας της εικόνας που παράγεται, αλλά για τον συγγραφέα του *Φωτεινού Θαλάμου* υπάρχουν λίγες «εκπλήξεις» για τον Φωτογράφο προκειμένου να συλλάβει το βλέμμα του Θεατή: η σπανιότητα ή καινοτομία του Αναφερόντος, ο φωτογραφικός άθλος¹⁵, επιδείξεις φωτογραφικών τεχνικών¹⁶, 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 συγκεκριμένων εικόνων μέσω των οποίων γίνεται σκαπανέας μια νέας πρωτοποριακής γλώσσας για την έκφραση της ξεχωριστής και διαρκούς δύναμης της φωτογραφικής αναπαράστασης. Αναπολώντας 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 λευκά 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 σύνθημα της φωτογραφίας, το οποίο είναι προϊόν της εκπαίδευσης του αναγνώστη μέσα σε ένα συγκεκριμένο 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 ευρύτερο πεδίο της ναυαλικής επιθυμίας, του ποικίλου ενδιαφέροντος, του άστατου γούστου ... Το *studium* είναι της τάξεως του *αρέσκειν* και όχι του *αγαπών*» (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 αφηνιδιάζει, 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 άλλο, διαφορετικής τάξης, απαιτείται για να ανάψει τη σπίθα της «περιπέτειας», το *punctum*.

Για τον Μπαρτ η φωτογραφία ζωντανεύει, γίνεται υπόθεση αγάπης 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 απομνηθεί αναπόφευκτα αποτυγχάνουν¹⁷. 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 στιγμιαίο 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 συγκεκριμένα 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 *ωστόσο υπάρχει ήδη σε αυτήν*» (CL: 55). Ο Μπαρτ δίνει ένα παράδειγμα 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 πολύ νεότερο της γυναίκας που τα φοράει, «προκαλεί μεγάλη συμπάθεια» στον Μπαρτ, «σχεδόν τρυφερότητα» (CL: 43). Το *studium* σε αυτή την εικόνα «εκφράζει καθωσπρετισμό, οικογενειακό πνεύμα, κομφορμισμό, κυριακάτικο ντύσιμο», αλλά το *punctum* των παπουτσιών 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 ανύπανθη 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 συγκεκριμένη εποχή, τις αξίες της και τις συνήθειές της, τα γούστα της και τους τρόπους της, τις λαχτάρες της και τις τρέλες της. Αυτό δεν είναι τόσο ιδιότητα της φωτογραφίας καθαυτής όσο αποτέλεσμα της εμπλοκής του Θεατή με αυτή. 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 επώδυνη εξερεύνηση.

Στο δεύτερο μέρος του *Φωτεινού Θαλάμου*, ο Μπαρτ παρατηρεί με έντονο συναισθηματισμό παλιές φωτογραφίες της πρόσφατα αποθανούσας μητέρας του. Την προσοχή του συλλαμβάνει μια συγκεκριμένη εικόνα του 1898 όπου η μητέρα του, παιδί τότε πέντε χρόνων, φωτογραφίζεται με τον αδελφό 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 θιμίζει το ενδεχόμενο και την ιδιαιτερότητα της φωτογραφικής απεικόνισης¹⁸. 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 πράγμα υπήρξε παρόν. Εδώ υπάρχει μια συνδυασμένη διπλή υπέρθεση: πραγματικότητας και παρελθόντος. Και εφόσον αυτός ο περιορισμός υπάρχει μόνο για τη φωτογραφία, οφείλουμε να τον θεωρήσουμε, αναγωγικά, 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 Οκτάβιους 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 «αέρα» 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 Rapp 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*. Αλλά το *punctum* είναι: ότι πρόκειται να πεθάνει. Διαβάξω 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 αναφερόν του *specrum* 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: ριγώ...μπροστά σε μια καταστροφή που έχει ήδη συμβεί. Ασχεται 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 αδιαπέραστη (CL: 106). Ο «φωτεινός θάλαμος» ήταν η οπτική συσκευή ενός καλλιτέχνη για να κοιτάξει μέσα από ένα πρίσμα την εικόνα που βγαίνει, ενώ ταυτόχρονα κοιτούσε τη σελίδα στην οποία η εικόνα σχηματιζόταν. Το ένα μάτι παρακολουθεί το βάθος της πραγματικότητας καθώς το άλλο φτιάχνει τη διαδιάστατη εικόνα της στην επιφάνεια του μπλοκ σχεδίου. Για τον Μπαρτ, η φωτογραφία είναι ο φωτεινός θάλαμος από την ανάποδη: από τη διαδιάστατη εικόνα διαβάζουμε την τρισδιάστατη πραγματικότητα που βρίσκεται στο παρελθόν, μια πραγματικότητα του *αυτό-υπήρξε* (Ça-a-été, 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 γίνεσθαι, 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 ροή 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 «αύρα» στην περίπτωση του Μπένγιαμιν, ή όταν δεν υπάρχει το *ruptum* που συλλαμβάνει το βλέμμα και κεντρίζει την ανάγνωση στην περίπτωση 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 απομυθοποίησης, 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· η ενέργειά της είναι κριτική και κατηγορητική, «να δείξει 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» σημαίνει την αυθεντικότητα της εικόνας, μια αυθεντικότητα που σε κάποιο σημείο είναι ιδιότητα της αύρας και σε άλλο της πολιτικής. Η αυθεντικότητα της εικόνας υπόσχεται την πιθανότητα σύνδεσης με τον πολιτισμό μιας περιόδου, με την ιδιαιτερότητα της νεωτερικότητας όπως αυτή εκτυλίσσεται.

Η ανάλυση του Μπένγιαμιν απορρίπτει 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 επαρκεί για να εξηγήσει την έλξη για τις πιο προσωπικές φωτογραφίες, αυτές που ο Μπένγιαμιν απορρίπτει 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-υπήρξε». 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 παρουσία 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 οίκτου, 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 κόσμο σε ορθολογική λεπτομερή εξέταση και απομαγικοποιεί αυτό που υπήρξε: η πολιτική δύναμη της φωτογραφίας είναι σαν μια στιγμή τεχνικής αναπαραγωγής, φέρνοντας την τέχνη στα πλήθη. Για τον Μπαρτ, αυτή η ιδιότητα της μαρτυρίας ότι «αυτό-υπήρξε» είναι αυτό που απειλεί να φέρει μια μορφή επαναμαγικοποίησης, έναν χρονικό ίλιγγο: αυτό είναι το σαγηνευτικό μυστικό της φωτογραφίας που φέρνει το άτομο σε αντιπαράθεση με τις δυνάμεις της ιστορίας και της θνητότητας. Ο Μπένγιαμιν μπορεί να εξηγήσει γιατί θα πρέπει να ενδιαφερόμαστε 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 αντιπαρατεθεί με το πολιτισμικό παρελθόν, να μελετήσει τη λεπτομέρεια της σύγχρονης εποχής όπως αυτή εξελίσσεται. Αλλά 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 συγγραφέα 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. [(σ.π.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 Μιχαηλίδου].

2. Μερικές απλές εικόνες δείχνουν όντως το πέρασμα του χρόνου. Οι φουτουριστές φωτογράφοι, οι αδερφοί Bragaglia μεταξύ άλλων, ανέπτυξαν τεχνικές σύλληψης της κίνησης και της δράσης σε μια εικόνα χρησιμοποιώντας διάφραγμα χαμηλής ταχύτητας. Ένα παράδειγμα του «φωτοδυναμισμού» τους είναι μια εικόνα του 1912, «The Slap» (Το Χαστούκι), η οποία συλλαμβάνει την κίνηση του χεριού του ενός σώματος που κάνει επαφή 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 αφήγησης, των χαρακτήρων, των συμβάντων, των τοπίων– σε αντίθεση με την έννοια της καταδήλωσης στη φωτογραφία του Μπαρτ, η οποία είναι ακριβώς αυτό 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 Μπρεχτ «What is Epic Theatre» (1983b: 13), ο Μπένγιαμιν περιγράφει τη στιγμή όπου η δράση παύνει στο κάδρο ως έκφραση «του διαλεκτικού σε ακινησία», μία στιγμή που επιτρέπεται στο κοινό να στοχαστεί τι έχει συμβεί.

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

9. Γράφει ο Μπένγιαμιν, «μέσω της φωτογραφίας πρωτοανακαλύψαμε την ύπαρξη αυτού του οπτικού ασυνειδήτου, όπως ανακαλύπτουμε το ενστικτώδες ασυνείδητο μέσω της ψυχανάλυσης» (SHP: 243). Χωρίς να χρησιμοποιεί τη φράση «οπτικό ασυνείδητο», ο Μπένγιαμιν αναλύει την ίδια ιδέα στο δοκίμιο «The Work of Art», ως ένα από τα χαρακτηριστικά της τεχνικής αναπαραγωγικότητας (1992c: 214).

10. Όπως θα δούμε, η στιγμή στην οποία η φωτογραφία συλλαμβάνει μια παρελθοντική στιγμή είναι αυτό που για τον Μπαρτ ονομάζεται το «αυτό-υπήρξε», 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 χρησιμότητα πολιτική σημασία».

12. «Αυτό που καθιστά τη φωτογραφία σουρεαλιστική είναι το αδιάφραστο πάθος της ως μήνυμα του παρελθόντος, και η συνολική των υπαινιγμών για την κοινωνική τάξη» (Sontag, 1979: 54). Ο Μπένγιαμιν γράφει: «Οι φωτογραφίες του Παρισίου που τράβηξε ο Atget είναι οι πρόδρομοι της σουρεαλιστικής φωτογραφίας: προφυλακή της μοναδικής πραγματικά μεγάλη στρατιάς που μπόρεσε να ζινητοποιήσει ο σουρεαλισμός» (SHP: 249).

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

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

15. Αυτό αντιστοιχεί στην ιδέα του Μπένγιαμιν για το «οπτικό ασυνείδητο» – «Μία κίνηση που γίνεται αντιληπτή στο σημείο εκείνο της πορείας της όπου το συνθησιαμένο μάτι δεν μπορεί να τη σύλλάβει» (CL: 32) και την αποκάλυψη της μικρολεπτομέρειας με τα κοντινά πλάνα.

16. «... επιτυπώσεις, αναμορφώσεις, ηθελημένη εκμετάλλευση ορισμένων ελαττωμάτων (θάμπτωση, σύγχυση των προοπτικών, αποπλαισίωση) ...» (CL: 33) – ακριβώς το είδος των τετριμμένων οπτικών εφέ και στρεβλώσεων του συνείδητου, ψευτοκουλουριάρικες, κατ' ετίφαση δημιουργικές φωτογραφίες που ο Μπένγιαμιν απεχθάνεται (SHP: 214-5).

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

18. Δεν αναπαράγει 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) *Erstartete 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.



Léonor Fini, Sphinx Regina, 1946