



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ

Διπλωματική Εργασία

«Προσεγγίζοντας μία φιλοσοφία της φωτογραφίας μέσα από το
βλέμμα των Walter Benjamin και Roland Barthes»

Διαμάντω Μπουρνά

Επιβλέπων καθηγητής: Ιορδάνης Κουμασίδης

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Προσεγγίζοντας μία φιλοσοφία της φωτογραφίας μέσα από το
βλέμμα των Walter Benjamin και Roland Barthes»

Διαμάντω Μπουρνά

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Ιορδάνης Κουμασίδης

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Ιδιαίτερες ευχαριστίες για την υπομονή και το ενδιαφέρον στον κ. Κουμασίδη.
Αναρίθμητα ευχαριστώ στον Χρήστο, τον Βασίλη και την Ματινούλα μου.

Περίληψη

Η φωτογραφία υπερβαίνοντας τη λειτουργία της ως μέσου οπτικής αναπαράστασης, συνιστά ένα σύνθετο πεδίο αισθητικού, πολιτισμικού και φιλοσοφικού προβληματισμού και αναδεικνύεται, με τον τρόπο αυτό, σε έναν φορέα μνήμης, νοήματος και ιστορικής εμπειρίας. Η ιδιαίτερη σχέση της με την πραγματικότητα και η δυνατότητά της να την καταγράφει, να την διατηρεί και να την μετασχηματίζει, συγκροτώντας νέες μορφές πρόσληψης του κόσμου, έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης θεωρητικής διερεύνησης, αναδεικνύοντας ζητήματα, τα οποία αφορούν τη μνήμη, τον χρόνο, την αλήθεια και την εμπειρία του βλέμματος, την αναπαράσταση. Παρά τη ραγδαία και συνεχώς εξελισσόμενη εξέλιξη της τεχνολογίας της εικόνας, η φωτογραφία εξακολουθεί να εγείρει θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με τη φύση, τη σημασία της, την αισθητική της λειτουργία και τη θέση της σε μία σύγχρονη πολιτισμική πραγματικότητα, χωρίς να επιδέχεται οριστικές ερμηνείες.

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη δυνατότητα προσέγγισης μίας φιλοσοφίας της φωτογραφίας μέσα από τις απόψεις και το έργο δύο από τους σημαντικότερους στοχαστές του 20^{ού} αιώνα, του Walter Benjamin (1892-1940) και Roland Barthes (1915-1980), οι οποίοι άσκησαν καθοριστική επιρροή στη θεωρία της φωτογραφίας. Η μελέτη επικεντρώνεται στις θεωρητικές τους θέσεις και συμπληρωματικές οπτικές σχετικά με την φωτογραφική εικόνα, τη σύνδεσή της με την πραγματικότητα, τη μνήμη, την ιστορία, την ανθρώπινη εμπειρία και δίνοντας έμφαση σε έννοιες, όπως «αύρα», μηχανική αναπαραγωγικότητα, «punctum» και «studium», διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο συμβάλλουν στην κατανόηση της φωτογραφίας ως σημειωτικού, αισθητικού και φιλοσοφικού φαινομένου.

Η έρευνα βασίζεται σε θεωρητική και βιβλιογραφική ανάλυση και αξιοποιεί πηγές προερχόμενες από φιλοσοφικά και ιστορικά κείμενα, τα οποία συμβάλλουν στην κατανόηση αντίληψης της φωτογραφίας ως πολιτισμικού και γνωσιολογικού αντικειμένου και τη συγκρότηση ενός ενιαίου πλαισίου για μία φιλοσοφική προσέγγιση της.

Σκοπός της εργασίας είναι να αναδειχθεί η φωτογραφία ως πεδίο φιλοσοφικού στοχασμού και όχι μόνο ως τεχνολογικό μέσο αναπαραγωγής και επιχειρείται μία προσπάθεια αντίληψης ενός αντικειμένου, το οποίο αποτελεί μέρος του σύγχρονου πολιτισμού.

Λέξεις – Κλειδιά : φιλοσοφία, φωτογραφία, W. Benjamin, R. Barthes, Αισθητική, Κριτική

Approaching a philosophy of photography through the perspectives of Walter Benjamin and Roland Barthes

Diamanto Bournas

Abstract

Photography, transcending its function as a medium of visual representation, constitutes a complex field of aesthetic, cultural, and philosophical inquiry. In this way, it emerges as a bearer of memory, meaning, and historical experience. Its unique relationship with reality, together with its capacity to record, preserve, and transform it while shaping new modes of perceiving the world, has been the subject of extensive theoretical investigation. This has brought to light fundamental questions concerning memory, time, truth, visual experience, and representation. Despite the rapid and ongoing development of imaging technologies, photography continues to raise essential questions regarding its nature, significance, aesthetic function, and place within contemporary cultural reality, resisting definitive interpretation. This master's thesis explores the possibility of developing a philosophy of photography through the ideas and works of two of the most influential thinkers of the twentieth century, Walter Benjamin (1892–1940) and Roland Barthes (1915–1980), whose contributions have profoundly shaped photographic theory.

The study focuses on their theoretical positions and complementary perspectives on the photographic image, examining its relationship to reality, memory, history, and human experience. By emphasizing key concepts such as "aura," mechanical reproduction, *punctum*, and *studium*, it investigates how these notions contribute to understanding photography as a semiotic, aesthetic, and philosophical phenomenon. The research is based on theoretical and bibliographical analysis, drawing upon philosophical and historical sources that contribute to understanding photography as both a cultural and an epistemological object. Through this approach, the study seeks to establish a coherent framework for a philosophical interpretation of photography. The primary aim of this thesis is to highlight photography as a field of philosophical reflection rather than merely a technological means of reproduction. It ultimately

seeks to deepen the understanding of photography as a cultural phenomenon that occupies a central place in contemporary society.

Keywords: Philosophy, Photography, W. Benjamin, R. Barthes, Aesthetics, Criticism.

Table of Contents

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	6
1. ΑΝΤΙ ΠΡΟΛΟΓΟΥ	9
2. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ	13
3. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ	16
3.1 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ	16
3.2 Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ	24
3.3 ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ	27
4. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΕΝΝΟΙΕΣ	29
4.1 ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ	29
4.2 ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ - MAX HORKHEIMER ΚΑΙ THEODOR ADORNO	33
4.3 ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ	36
4.4 ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗΣ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ	40
4.5 ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ	43
5. WALTER BENDIX SCHÖNFLIES BENJAMIN	46
5.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	46
5.2 ΑΠΟΨΕΙΣ - «ΤΟ ΈΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΙΚΟΤΗΤΑΣ»	52
6. ROLAND GERARD BARTHES	60
6.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	60
6.2 ΑΠΟΨΕΙΣ - ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΕΡΓΟ «Ο ΦΩΤΕΙΝΟΣ ΘΑΛΑΜΟΣ»	65
7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	70
8. Η ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΤΗΣ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ	73
9. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ	77
10. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α	81
<i>Σχολιασμένο χρονολόγιο της ιστορικής εξέλιξης της φωτογραφίας</i>	<i>81</i>
<i>(1727–1983)</i>	<i>81</i>
ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	93

1. Αντί προλόγου

Μία άβολη αντίδραση. Μία συνεχής αναζήτηση. Ένας αδιάκοπος αγώνας να αντιληφθούμε την εικόνα μας, την εικόνα του ανθρώπου, την κατασκευασμένη εικόνα, την πραγματική, τη φανταστική, την πρωτότυπη, το αντίγραφο.

*«Μα εγώ δεν έμοιασα ποτέ μ' αυτό!
-Πώς το ξέρετε; Τί είναι αυτό το «εσείς»
στο οποίο τάχα μοιάζετε ή δεν μοιάζετε;
Από που να το πάρουμε; Από ποιο μορφο-
λογικό ή εκφραστικό πρότυπο; Πού βρίσκε-
ται το αληθινό σώμα σας; Είστε ο μόνος που
δεν μπορεί να δει τον εαυτό του παρά
μόνο σε εικόνα, δεν βλέπετε ποτέ τα μάτια
σας, παρά μόνο αποχαυνωμένα από το βλέμ-
μα που ρίχνουν στον καθρέφτη ή στον φωτο-
γραφικό φακό (θα μ' ενδιέφερε μόνο να δω
τα μάτια μου όταν σε κοιτάζουν): μάλιστα,
και προπαντός για το σώμα σας, είστε κατά-
δικασμένος στο φανταστικό.»
Roland Barthes ⁽¹⁾*

Η αντανάκλαση μας πλέον στον καθρέφτη δεν αποτελεί τη μόνη εικόνα, που έχουμε για τον εαυτό μας. Η ζωγραφική μετά τη δημιουργία της πρώτης απεικόνισης του κόσμου, ο οποίος μας περιβάλλει (1826), παύει να είναι το μόνο μέσω καταγραφής προσώπων, τοπίων, γεγονότων. Η αφήγηση, η περιγραφή, η είδηση αποκτούν αποδεικτικά στοιχεία - όχι πάντα αδιάψευστα και αληθή. Η φωτογραφία εισβάλλει στη ζωή του ανθρώπου σε μία εποχή, που καταβάλλεται από πληθώρα κοινωνικοπολιτικών αλλαγών. Η αντίδραση σίγουρα θετική αν και επιφυλακτική στην αρχή, όπως συμβαίνει κατά κύριο λόγο με τη μεγαλύτερη μερίδα των νεότερων ανακαλύψεων. Ένα νέο μέσο έρχεται να συμβάλλει στη βελτίωση της ζωή του ανθρώπου αλλά και στην απελευθέρωση ενός μέρους των δημιουργών, που αναζητούσαν νέα μέσα έκφρασης. Μία νέα τέχνη γεννιέται. Ταυτόχρονα, χιλιάδες τα ερωτήματα που προκύπτουν, με αφετηρία τον επαγγελματία φωτογράφο αλλά και στη συνέχεια και τον σπουδαστή, τον κάτοχο μιας φωτογραφικής μηχανής (ή μίας συσκευής κινητού τηλεφώνου - αν θέλουμε να μιλάμε με σύγχρονους όρους), τον καλλιτέχνη και τελικά τον αποδέκτη της

φωτογραφίας. Αναρίθμητες απορίες, καταγιστικές εξελίξεις και μεγάλος όγκος δεδομένων. Σημεία των καιρών.

*«Ξένος στον εαυτό μου και σ' αυτόν τον κόσμο, οπλισμένος όλο και όλο
με μια σκέψη που μόλις επιβεβαιώνει κάτι το αρνιέται, σε ποια
κατάσταση ζω, έτσι που δεν μπορώ να βρω τη γαλήνη παρά μόνο αν
απαρνηθώ τη γνώση και τη ζωή, έτσι που η δίψα της κατάκτησης
προσκρούει σε τέχνη που αψηφούν τις επιθέσεις της;»
Albert Camus ⁽²⁾*

Σε έναν, λοιπόν, συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο, όπου θεωρίες ανατρέπονται εν μία νυκτί, φαίνεται να βρίσκεται ο άνθρωπος σε έναν παραλογισμό για τη σχέση του με τη ζωή και έρχεται να επιλέξει αν θα παραμείνει αμέτοχος και απομακρυσμένος από τη γνώση ή μουνδιασμένος και απορημένος σαν τον *Μερσώ*, τον ήρωα του μυθιστορήματος του A. Camus, (1913-1960) «*Ο Ξένος*», για όσα του συμβαίνουν ή αν θα επιχειρήσει να αντιδράσει, να νοιαστεί. «*Η απλή «έγνοια» είναι η αρχή των πάντων*» ⁽³⁾, θα σχολιάσει ο A. Camus, στον «*Μύθο του Σίσυφου*». Η έγνοια αυτή, είναι η κινητήριος δύναμη και αυτή που ουσιαστικά οδήγησε στη δημιουργία της παρούσας εργασίας. Η ανάγκη για κατανόηση και εμβάθυνση σε έννοιες, οι οποίες σχετίζονται με τη φωτογραφία ειδικότερα. Μία διευθέτηση των όρων, που την αφορούν, μία ιστορική αναφορά, που πλαισιώνει την ανακάλυψη και την εξέλιξή της στο πέρασμα του χρόνου και ένα κάλεσμα ειδικών, που επιχειρήσαν να πράξουν ανάλογα, καθώς βρέθηκαν και αυτοί με τη σειρά τους επιστημονικά «μόνοι και αφοπλισμένοι» ⁽⁴⁾, όπως χαρακτηριστικά θα περιγράψει την κατάστασή του ο R. Barthes, την προσπάθειά του να εξηγήσει τους λόγους, που τον έφτασαν στη δημιουργία του δοκιμίου, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια.

Τα ζητήματα, που σχετίζονται με αυτόν τον ταραχοποιό, ο οποίος έχει εισβάλλει στη ζωή του ανθρώπου και έχει εδραιωθεί στην καθημερινότητά του πλέον, αφορούν ποικίλες διαστάσεις της φωτογραφικής πρακτικής. Ειδικότερα, σχετίζονται με τη δημιουργία, την έντονη και αδιάκοπη χρήση της τεχνολογίας και της μηχανής σε ένα καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης, τον λόγο που ωθεί κάποιον να συνθέσει μία εικόνα, επιλέγοντας ή αποκλείοντας στοιχεία από το κάδρο του, το νόημα του έργου, το συν-κείμενο, το συναίσθημα του αποδέκτη, τον βαθμό αλήθειας ή αντικειμενικότητας μιας εικόνας, την καθοδηγούμενη ή όχι λήψη και ανάγνωση του φωτογραφικού αποτελέσματος. Γίνεται αντιληπτό, λοιπόν, πως προκειμένου να

βρουν απάντηση αυτά τα ερωτήματα αλλά και πληθώρα άλλων, τα οποία απορρέουν από τη φύση της φωτογραφίας, οφείλει κανείς να ανατρέξει σε αναλύσεις ιστορικές, κοινωνικές, φιλοσοφικές αλλά καμιά φορά και προσωπικές. Μάλιστα, η προσφυγή στις προσωπικές προσεγγίσεις κρίνεται εξίσου σημαντική, καθώς η φωτογραφία αποτελεί ένα μέσο η παραγωγή και η πρόσληψη του οποίου επηρεάζονται αναπόφευκτα από την υποκειμενικότητα. Οι μνήμες, οι εμπειρίες, οι αξίες και οι προσλαμβάνουσες τόσο του δημιουργού όσο και του θεατή δύνανται να διαμορφώσουν τον τρόπο με τον οποίο μια εικόνα παράγεται, ερμηνεύεται και τελικά αποκτά νόημα. Ως εκ τούτου, η διερεύνηση της φωτογραφίας συμπληρώνεται μέσω προσωπικών οπτικών, οι οποίες αναδεικνύουν τον βιωματικό χαρακτήρα της φωτογραφικής εμπειρίας. Η προκείμενη αναφορά σχετίζεται ιδιαίτερα με τον R. Barthes, του οποίου τα βιογραφικά στοιχεία και θεωρητικές αναφορές, θα εξετάσουμε εκτενέστερα στη συνέχεια και το έργο του «*Ο Φωτεινός Θάλαμος*». Στο δοκίμιο αυτό είναι έκδηλος ένας προσωπικός τόνος έκφρασης, ενώ πολλές από τις θεωρίες, όπου αναπτύσσονται έχουν ως αφετηρία συναισθήματα και εμπειρίες του ίδιου του συγγραφέα, για να καταλήξει στο συμπέρασμα, ότι η πρόσληψη μιας φωτογραφίας συνδέεται άρρηκτα με την προσωπική συγκίνηση και τη μνήμη του θεατή.

Στο σημείο αυτό, κρίνεται αναγκαίο να διευκρινιστεί, ότι η παρούσα μελέτη δεν αποσκοπεί στην παροχή οριστικών ή αδιαμφισβήτητων απαντήσεων στα εξεταζόμενα ερευνητικά ερωτήματα. Αντιθέτως, επιδιώκει να συμβάλει στον θεωρητικό προβληματισμό και στον επιστημονικό διάλογο γύρω από ζητήματα που, λόγω της εννοιολογικής και φιλοσοφικής τους πολυπλοκότητας, εξακολουθούν να αποτελούν αντικείμενο συνεχούς διερεύνησης και αναστοχασμού. Υπό το πρίσμα αυτό, της παρούσας εργασίας τα συμπεράσματα δεν εκλαμβάνονται ως θέσεις τελεσίδικες, αλλά ως μια συμβολή στην περαιτέρω ανάπτυξη του σχετικού επιστημονικού διαλόγου. Εν προκειμένω, θα γίνει μία απόπειρα παράθεσης διαλογικού περιεχομένου, το οποίο δεν θα μπορούσε να αποτελέσει υπερασπιστική γραμμή μίας ορισμένης θέσης, για ένα θέμα, που παραπαίει ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό και φαίνεται, να αδυνατεί να χαρακτηριστεί με όρους φιλοσοφικούς, εφόσον «είναι ολόκληρη ερμαιομένη με την τυχαιότητα της οποίας είναι το ανάλαφρο και διάφανο περίβλημα»⁽⁵⁾. Με αφετηρία την, κατά τον Αριστοτέλη θέση, ότι η επιθυμία για γνώση αποτελεί φυσική τάση του ανθρώπου (Μετά τα Φυσικά, Α' 980^α21), θα επιχειρηθεί στο παρόν κείμενο, η χαρτογράφηση μονοπατιών, που θα μας επιτρέψουν, να εμβαθύνουμε λίγο περισσότερο στη σημασία της λέξης «φωτογραφία». Η φιλοσοφία, στη

σύγχρονη μορφή της, με τα νέα πεδία έρευνας και συγκεκριμένα αυτό της αισθητικής, που καθ' ορισμό, «ερευνά την τέχνη και την ομορφιά» ⁽⁶⁾, θα είναι αρωγός στην προσπάθεια αυτή.



*Εικόνα 1,
Αναρχία 2000,
Φωτογράφος:
Διαμάντω
Μπουρνά*

2. Εισαγωγικές έννοιες

Μια εικόνα μπορεί να είναι φυσική ή αλλιώς φωτεινή εικόνα, τεχνητή, τεχνική και νοητική. Η φωτογραφική και η κινηματογραφική εικόνα συγκαταλέγονταν στις αναλογικές τεχνικές εικόνες, ενώ η τηλεοπτική και το βίντεο στις ψηφιακές, χαρακτηριστικό που πλέον έχει αλλάξει μεταφέροντας και τα δύο προηγούμενα στοιχεία στον ψηφιακό χώρο.

Ως φωτογραφική εικόνα χαρακτηρίζεται το αποτέλεσμα της αφαίρεσης των τεσσάρων χρονοχωρικών διαστάσεων σε δύο. Η φυσική εικόνα έχει τέσσερις διαστάσεις, ενώ τα συστατικά, που απαιτούνται για τη δημιουργία της είναι ο χρόνος, ο χώρος και το φως. Στην περίπτωση μιας κατασκευασμένης εικόνας, μιας φωτογραφίας, για παράδειγμα, αναφερόμαστε σε μία επίπεδη επιφάνεια, που δημιουργείται με την ανθρώπινη παρεμβολή, στην προσπάθειά μας να καταγράψουμε την φυσική εικόνα επάνω στην ύλη και καθώς η αναφορά γίνεται σε επίπεδες επιφάνειες, αντιλαμβανόμαστε, ότι υπάρχουν πλέον δύο διαστάσεις, ίσως και η ψευδαίσθηση μιας τρίτης, γεγονός, που δεν τεθεί στην παρούσα φάση υπό συζήτηση. Ένας πιο περιεκτικός ορισμός της έννοιας είναι, ότι πρόκειται για «μία αναπαράσταση ενός όντος ή ενός πράγματος μέσω των εικαστικών τεχνών, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου και τα λοιπά». ⁽⁷⁾

Οι εικόνες είναι επιφάνειες σημαίνουσες, οι οποίες καταγράφουν, όπως προαναφέρθηκε στις δύο διαστάσεις ενός επιπέδου αυτό, που διαδραματίζεται μπροστά μας και μέσω τις αφαίρεσης των υπόλοιπων διαστάσεων, ενεργοποιείται αυτό, που ονομάζουμε «φαντασία» και λειτουργεί ως προαπαιτούμενο για την δημιουργία και την ερμηνεία μιας εικόνας. Η επιφάνεια, λοιπόν, είναι το σημείο, που βρίσκεται η σημασία των εικόνων και αν με τη βοήθεια του βλέμματος και της οπτικής μας αντίληψης, προχωρήσουμε στη «σάρωσή» της, θα διαμορφωθεί μία νέα υπόθεση, στοιχειοθετημένη από τα νέα δεδομένα, που εξέλαβε ο παρατηρητής μέσω της ανάγνωσης αυτής. Οπότε, πλέον οι εικόνες διαφοροποιούνται από τους αριθμούς, που αποτελούν μονοσήμαντα συμπλέγματα συμβόλων, προσφέροντας χώρο στον αναγνώστη για ερμηνεία. Με τη σειρά της η ερμηνεία αυτή, οφείλει να λάβει υπόψη τον «μαγικό» χαρακτήρα τους και να πάψουν έτσι να ερμηνεύονται ως ένα απλό πάγωμα στον χρόνο και να αναγνωριστούν ως «μεσολαβήσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο». ⁽⁸⁾

Πιο συγκεκριμένα, μια εικόνα χαρακτηρίζεται ως τεχνική, όταν παράγεται από μία συσκευή και η συσκευή, με τη σειρά της, είναι ένα προϊόν των εφαρμοσμένων επιστημονικών κειμένων. Η διαδικασία, όμως, εντύπωσης των ανακλώμενων ακτίνων του φωτός σε φωτοευαίσθητες επιφάνειες και η αναπαραγωγή τους με τη χρήση μηχανικών και χημικών διαδικασιών, παραλληλίζει την απόλυτα τεχνική εικόνα με την πραγματικότητα και κάνει έτσι την ερμηνεία της αρκετά δύσκολη. Δημιουργείται, τότε, μια επικινδυνότητα και μία έλλειψη άσκησης κριτικής απέναντι στις τεχνικές εικόνες και ο παρατηρητής οδηγείται έτσι να τις κοιτάξει ως ένα αδιαμφισβήτητο «*παράθυρο στον κόσμο*» ⁽⁹⁾ και τις εμπιστεύεται απόλυτα, όπως εμπιστεύεται και τα μάτια του.

Μια τεχνική εικόνα είναι και η φωτογραφική, η οποία αποτελεί ένα «*φυσικό αποτύπωμα (ενός πράγματος, ενός προσώπου, μιας σκηνής)* και όπως κάθε αποτύπωμα, για να σχηματιστεί προϋποθέτει κάποια ενέργεια που δρα σε μια ύλη». ⁽¹⁰⁾ Στην περίπτωση της φωτογραφίας, όμως παρακάμπτουμε συνεχώς την ύλη και έτσι το απεικονιζόμενο πρόσωπο ή τοπίο, δεν φαίνεται πλέον να σχηματίζεται από αυτήν και δεν είναι τίποτε άλλο από μια ενέργεια φωτός. Είναι μια στιγμή, που δεν μπορεί να επαναληφθεί σαν ύπαρξη στα χρονικά πλαίσια, είναι αντανakλάσεις και αναπαραστάσεις μιας στιγμής παρελθοντικής, αποτυπώσεις ενός παρελθοντικού στιγμιότυπου και μας οδηγεί σε μια «*υπέρτατη Τυχαιότητα*» ⁽¹¹⁾. Ωστόσο, η φωτογραφία, και προκειμένου να γίνει πιο ξεκάθαρο το παράδειγμα, η αναμνηστική, η ταξιδιωτική ή η ειδησεογραφική φωτογραφία (στην πλειονότητά της τουλάχιστον), αποτελούν ατράνταχτες αποδείξεις και καταγραφές της πραγματικότητας. Μέσω του συνδυασμού της λειτουργίας των οπτικών νεύρων, της λειτουργίας της οπτικής αντίληψης και με τη χρήση μιας συσκευής, μιας φωτογραφικής μηχανής, ενός «*οπτικού ρολογιού*» ⁽¹²⁾, όπως πολύ εύστοχα θα χαρακτηρίσει ο R. Barthes τη φωτογραφική μηχανή στο έργο του «*Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*», θα έχουμε στα χέρια μας, μια απόδειξη ύπαρξης, μια πιστοποίηση της παρουσίας αλλά και τη γέννηση ενός μικρού θανάτου. Το πάγωμα της στιγμής, η κορύφωση της ακινησίας, οδηγεί σε έναν μικρό αποχαιρετισμό της, στον θάνατό της. Δεν μπορεί να υπάρξει ξανά πια, αλλά η εικόνα που μας δίνεται τελικά, προσφέρει και γεννά μια νέα ενέργεια, μια μαγική ικανότητα να αναπαραχθεί ξανά και ξανά νοητά στη φαντασία μας κατά τη διάρκεια της ανάγνωσής της και να δημιουργηθεί έτσι, μια νέα διάσταση, μια νέα σημασία του χρόνου. Κατά την ανάγνωση ενός πορτραίτου, για παράδειγμα, ενός αγαπημένου προσώπου, που πλέον έχει χαθεί, ο χρόνος και η στιγμή της λήψης της φωτογραφίας, παύει να έχει ιδιαίτερη σημασία. Οι ακτίνες του φωτός, που μετέτρεψαν μέσω χημικών και τεχνικών

διαδικασιών την εικόνα και εντυπώνουν σε μια επίπεδη επιφάνεια χαρακτηριστικά μιας φιγούρας, τώρα μετατρέπονται σε ενέργεια, που μεταβάλλει τη συνείδησή μας, προκαλεί ιδιαίτερα έντονη συναισθηματική φόρτιση και βρισκόμαστε έτσι αντιμέτωποι με μια άλλη πραγματικότητα. Η φωτογραφία, όπως φαίνεται, προκαλεί αναρίθμητα ερωτήματα και διεγείρει τους κριτικούς να την ερμηνεύσουν, να την αποδομήσουν, να την κατατάξουν. Όμως, όπως και κάθε μορφή τέχνης, η φωτογραφία δεν θα μας συγκινήσει παραπέμποντας μας στην πραγματικότητα, αλλά «η ίδια η φωτογραφία γεννάει τη συγκίνηση»⁽¹³⁾ και ο φωτογράφος, όπως και ο κάθε καλλιτέχνης, θα εκφέρει λόγο ποιητικό, που υπαινίσσεται και δεν αποδεικνύεται. Μερικές φορές ίσως πρέπει απλά να αφεθούμε, να πάψουμε να υπεραναλύουμε και να ζητάμε απαντήσεις σε ερωτήματα, που οι ίδιοι ορίζουμε και να απολαύσουμε συναισθήματα, που δημιουργούνται, ατενίζοντας τις μικρές εκείνες κουκκίδες, που σχηματίζουν μια εικόνα. Να πλεύσουμε στα κύματά τους παραδομένοι και απελευθερωμένοι από ερμηνείες και προθέσεις. Μια εικόνα αποτελεί για τον καθένα μας, ένα νέο ξεχωριστό ποίημα, μπορεί να προκαλέσει πληθώρα ποικίλων συναισθημάτων και να έχει τελείως διαφορετική απήχηση στον καθένα μας. Αυτό δεν την χαρακτηρίζει ευτελή, ως μορφή τέχνης, ούτε την αποδυναμώνει. Εν αντιθέσει, αποκτά ένα πνεύμα και μία υπόσταση και την μετατρέπει έτσι σε σημείο των καιρών και αναπόσπαστο μέρος της σύγχρονης τέχνης και της καθημερινής ζωής του ανθρώπου.

3. Φωτογραφία

3.1 Ιστορική αναδρομή και τεχνολογική εξέλιξη

Η φωτογραφία συντάραξε τον κόσμο και προκάλεσε τέτοια αναταραχή στην ανθρωπότητα, που πολλοί είναι εκείνοι, οι οποίοι χαρακτηρίζουν την ανακάλυψή της και ουσιαστικά την εμφάνιση της πρώτης τεχνικής εικόνας τον 19^ο αιώνα, ως «εξίσου αποφασιστικό ιστορικό σημείο καμπής με την εφεύρεση της γραφής» ⁽¹⁴⁾. Συγκεκριμένα, με την εφεύρεση της γραφής, έχουμε την απαρχή της ιστορίας με μια στενότερη έννοια, απαγκιστρωμένη από την εικόνα και τη λατρεία του ειδώλου, για να φτάσουμε σε μία νέα μορφή ιστορίας, μιας μετα-ιστορίας, που με τη συνδρομή της φωτογραφίας, θα απομακρυνθούμε από την λανθασμένη ανάγνωση του κειμένου. Σαν σύνολο, όλες οι τεχνικές εικόνες, είχαν ως σκοπό, να αποτελέσουν τον κοινό εκείνο παρανομαστή, ανάμεσα στις τέχνες, τις επιστήμες αλλά και την πολιτική και να επανεισάγουν την εικόνα στην καθημερινότητα του ανθρώπου, δίνοντας ταυτόχρονα υλικό για την ανάδυση της φαντασίας, αν και δυστυχώς, όπως θα αναφερθούμε παρακάτω, ένα χαρακτηριστικό τους, όπως είναι η αναπαραγωγικότητά τους, το καθιστά αυτό ορισμένες φορές ανέφικτο.

Από την Αρχαία κιάλας Ελλάδα ήταν γνωστά τα οπτικά και φυσικά φαινόμενα, που αποτέλεσαν τις βάσεις για τη φωτογραφία. Στοιχεία, όπως τα κάτοπτρα και οι φακοί, η δημιουργία και η σύνθεση των χρωμάτων, οι ιδιότητες του φωτός, η αρχή του σκοτεινού θαλάμου, οι νόμοι της διάθλασης και της ανάκλασης, είχαν παρατηρηθεί κατά την αρχαιότητα σε διάφορα έγγραφα. Όπως είναι όμως γνωστό, οι Έλληνες φιλόσοφοι και μελετητές, απέφευγαν να εφαρμόσουν πρακτικά και να αποδείξουν την εγκυρότητα των παρατηρήσεων αυτών, οπότε κάποιες από τις εν λόγω εφευρέσεις, βρήκαν πρακτική εφαρμογή, πολλούς αιώνες αργότερα. Αναφορές, για τη χρήση φακών και κατόπτρων, για παράδειγμα, έχουμε και στον Πλάτωνα (428-347 π.Χ), καθώς «αναφέρεται στα κοίλα κάτοπτρα, που έχουν την ιδιότητα να αναστρέφουν τα είδωλα των αντικειμένων» ⁽¹⁵⁾. Μετά τον φακό, όμως, η σημαντικότερη ανακάλυψη θα είναι οι αρχές του Αριστοτέλη (384-322 π.Χ), καθώς η παρατήρησή του για τη συμπεριφορά των ακτίνων του φωτός, όταν αυτές διέρχονται από μικρή οπή και του σχηματισμού του αντεστραμμένου ειδώλου, θα οδηγήσουν αργότερα (1569), τον Giambattista della Porta (1535-1615) στην πρώτη περιγραφή του σκοτεινού θαλάμου, στο βιβλίο του

«*Magia Naturalis*». Αντίστοιχα παραδείγματα έχουμε από πολλούς ακόμη Έλληνες σοφούς, των οποίων οι μελέτες, αποτέλεσαν έναυσμα για την ολοκληρωμένη πλέον διατύπωση νεώτερων θεωριών. Ο Δημόκριτος, θα διατυπώσει την αρχική θεωρία, ότι το φως εκπέμπεται από ένα αυτόφωτο σώμα και αποτελείται από κινούμενα σωματίδια μεγάλης ταχύτητας. Θεωρία, που το 1704 μ.Χ, ο Άγγλος φυσικός Νεύτων, θα δημοσιεύσει στο βιβλίο του «*Οπτική*», κάνοντας αναφορά σε αυτήν την ιδιότητα σωματιδιακής εκπομπής του φωτός. Ένα ακόμη παράδειγμα μας δίνεται στην περίπτωση του μαθηματικού Ευκλείδη (350-270 π.Χ), συγγράμματα του οποίου είναι τα «*Οπτικά*» και «*Κατροπικά*», όπου περιγράφονται βασικές αρχές της οπτικής, μέσω γεωμετρικών κατασκευών. Τις θεωρίες αυτές συναντάμε πολύ αργότερα στο έργο του Leonardo Da Vinci (1452-1519), ο οποίος κάνει αναφορά στις εικόνες φωτισμένων αντικειμένων, που περνώντας από μια μικρή οπή, σε ένα θάλαμο πολύ σκοτεινό, θα επιστρέψουν απόφεις, σαν αποτέλεσμα, αποτυπωμένες στο εσωτερικό του σε ένα χαρτί λευκό, τοποθετημένο σε απόσταση από την οπή. Η περιγραφή αντιστοιχεί στη γνωστή, πλέον, «*camera obscura*», που κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα τροποποιείται, εμπλουτίζεται και τελειοποιείται, για να λειτουργήσει, μαζί με μια ακόμη συσκευή, τον «*φυσιογνωμογράφο*», αλλά και τον φωτεινό θάλαμο του 15^{ου} αιώνα, ως πρόδρομοι της φωτογραφίας. Οι ανακαλύψεις αυτές σε συνδυασμό με σειρά άλλων, που σχετίζονταν με τη χημεία, για παράδειγμα, παρέμεναν κατά κάποιον τρόπο δέσμιες των Μεσαιωνικών αντιλήψεων και λειτουργούσαν ως τροχοπαίδι, κρατώντας την ανακάλυψη της φωτογραφίας κάθε φορά όλο και πιο πίσω. «*Όλα ήταν να γίνουν αργότερα κι ας είχαν παρουσιαστεί κάποιον παλιό καιρό*» ⁽¹⁶⁾.

Προχωρώντας τους συλλογισμούς τους περαιτέρω, ανθρωπολόγοι, αρχαιολόγοι και ιστορικοί, έχουν ισχυριστεί στο πέρασμα του χρόνου, πως το απόσπασμα από το Βιβλίο Ζ' της «*Πολιτείας*» του Πλάτωνα, στο γνωστό εδάφιο της περιγραφής του σπηλαίου, αναφέρεται σε «*μία μορφή προβολής με τη βοήθεια των φακών, που ήταν γνωστά τα χρόνια εκείνα, δηλαδή, ένα είδος ομιλούντος κινηματογράφου*» ⁽¹⁷⁾. Οι παρατηρήσεις αυτές και άλλες πολλές, θα αποτελέσουν τη βάση, πάνω στην οποία θα στηριχτούν πολύ αργότερα δυτικοί ερευνητές και εφευρέτες, που ασχολήθηκαν με την οπτική (13^{ος} αιώνας), καθώς και με το δεύτερο και εξίσου σημαντικό σκέλος της ανακάλυψης, που αφορούσε τις χημικές ενώσεις και τις φωτοευαίσθητες επιφάνειες, που γίνονται γνωστές μετά τον 15^ο μ.Χ αιώνα.

Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πλέον, πως η ανάγκη του ανθρώπου είναι η εξέλιξη και η επιθυμία του να δημιουργεί, να αποτυπώνει αλλά και να αποτυπώνεται, να εκφράζεται, είναι εμφανής από την αρχή της ίδιας της ύπαρξής του. Μάλιστα, σύμφωνα με την φωτογράφο και συγγραφέα

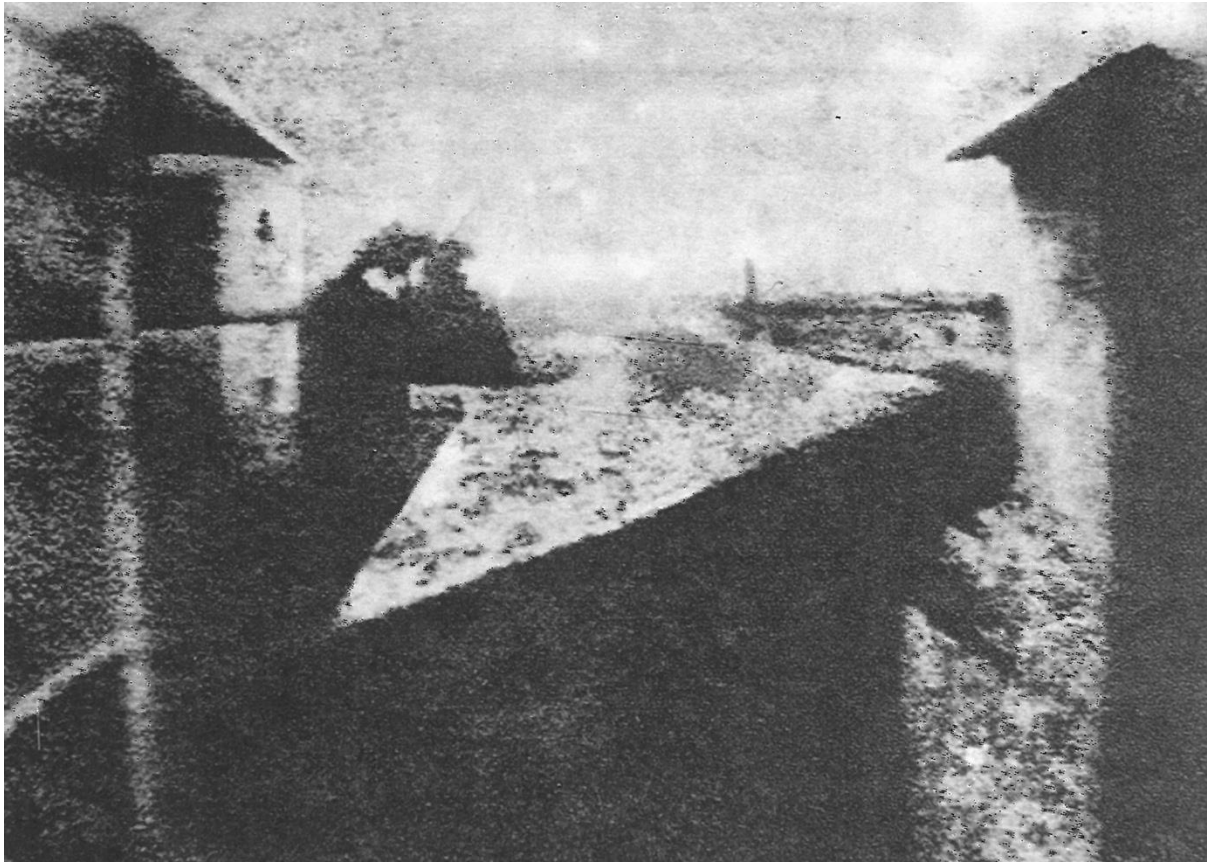
Gisele Freund (1908-2001), στον πρόλογο του βιβλίου της *«Φωτογραφία και Κοινωνία»*, θα αναφέρει χαρακτηριστικά, πως η καλλιτεχνική αυτή τάση του ανθρώπου *«δεν αποτελεί ένα ανεξήγητο φαινόμενο της ανθρώπινης φύσης, αλλά αντιθέτως μορφοποιείται σε συνάρτηση με τις εκάστοτε καθορισμένες συνθήκες ζωής που χαρακτηρίζουν την κοινωνική δομή σε κάθε στάδιο της εξέλιξής της»* ⁽¹⁸⁾.

Κατά συνέπεια, κάθε στιγμή της ιστορίας γεννά πρότυπα καλλιτεχνικής έκφρασης, συνδεδεμένα με τον εκάστοτε τρόπο σκέψης και τάση της εποχής, τις παραδόσεις και τις απαιτήσεις της αλλά και την υπάρχουσα κοινωνικοπολιτική κατάσταση. Εδώ, η φωτογραφία λειτούργησε ως μία αναμενόμενη αναγκαιότητα, η οποία παρουσιάστηκε την κατάλληλη στιγμή. Άξιο αναφοράς, λοιπόν, στο σημείο αυτό είναι να καθοριστεί αυτή η στιγμή χρονικά, έστω και επιγραμματικά. Στηριζόμενοι στα θεμέλια της Αναγέννησης και της Επιστημονικής Επανάστασης και χρησιμοποιώντας την ανθρωποκεντρική και επαναστατική πλέον σκέψη, προτάσσεται από τους φιλόσοφους της εποχής, μία νέα προσέγγιση, που σχετίζεται με την κοινωνική οργάνωση και την ανθρώπινη συμβίωση. Γνώμονας, τώρα πια είναι ο ανθρωπισμός και κύριο μέλημα των ανθρώπων του πνεύματος, αποτελεί η δημιουργία μιας κοινωνίας ευνοϊκής στον μέγιστο βαθμό ως προς την ανθρώπινη καλοσύνη, ενώ έχουμε και την εμφάνιση ιδεών, όπως ο φιλελευθερισμός και η δημοκρατία. Βρισκόμαστε, λοιπόν, στον 18^ο αιώνα σε μία αντίδραση απέναντι στην απολυταρχία, σε μία επιστημονική ανάπτυξη και άνθιση της κριτικής σκέψης και σε μία τάση γενικά για μεταβολές σε οικονομικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, που συνέβαλλαν στη διαμόρφωση των δομών μέχρι και σήμερα. Η περίοδος αυτή είναι, πλέον, γνωστή ως Εποχή του Διαφωτισμού ή Αιώνας των Φώτων (1688-1789) και σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο Immanuel Kant (1724-1804), αποτελεί την *«ανάδυση του ανθρώπου από την αυτοπροκληθείσα ανωριμότητα»* ⁽¹⁹⁾. Παράλληλα, και σε αντιστοιχία των διερευνήσεων, που ακολουθούν το ζήτημα της φωτογραφίας, που εξετάζουμε και εδώ, ο ιστορικός David Imhoof (1970), στο βιβλίο του *«Μια ιστορία από τον Διαφωτισμό ως σήμερα»*, παραθέτει μια γενικότερη παραδοχή για τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα του κινήματος, μιας και δεν είμαστε δεν θέση να το χαρακτηρίσουμε με βεβαιότητα ως μόνο θετικά επιδραστικό και συνεχίζει σχολιάζοντας, πως *«για πολλούς ανθρώπους μάλιστα ο Διαφωτισμός οφείλει τη γοητεία του ακριβώς στο ότι προσφέρει τη δυνατότητα της χειραφέτησης και της υποταγής»* ⁽²⁰⁾. Η Βιομηχανική Επανάσταση, οι πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις στην Ευρώπη και έπειτα πλέον, σε όλον τον κόσμο, η είσοδος του αυτοματισμού, οι προβληματισμοί πάνω στις

αξίες, τις επιστήμες αλλά και την τέχνη, αποτελούν μερικά από τα αίτια που «συντέλεσαν στην αναγκαιότητα της παρουσίας της νέας αυτής τεχνικής και τέχνης» ⁽²¹⁾.

Έτσι, τον Ιανουάριο του 1839, έχουμε στη Γαλλία την πρώτη παρουσίαση της εφεύρεσης της φωτογραφίας, ως ολοκληρωμένη μέθοδος, από τον Γάλλο ζωγράφο Louis Jacques Mandre Daguerre (1787-1851), αν και ως επίσημη ημερομηνία της εφεύρεσης, θεωρείται η 19^η Αυγούστου 1839, όπου και έγινε και τυπικά η αναγνώρισή της από τη Γαλλική Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών. Και ενώ οι ημερομηνίες αυτές σηματοδοτούν την εμφάνισή της στο ευρύ κοινό, η πρώτη ορθή τεχνικά φωτογραφία, τραβήχτηκε από τον Nicéphore Niepce (1765-1833), το 1826 στο Chalon-sur-Saone και είχε ως θέμα τις στέγες των σπιτιών του χωριού του, με χρόνο έκθεσης τις οκτώ ώρες. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα Ριβέλλη (1945) στο βιβλίο του «Σκέψεις για τη Φωτογραφία: Μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της», η πρώτη αυτή απόπειρα «συνέλαβε εν περιλήψει την ουσία του φωτογραφικού γεγονότος» ⁽²²⁾ και πρέπει να αποτελεί την άγκυρα όταν πλεύουμε στις αναζητήσεις που σχετίζονται με το φωτογραφικό ζήτημα και τη φύση του φωτογραφικού μέσου. Το θέμα της φαίνεται να ήταν ασήμαντο αλλά πραγματικό, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται η αφαίρεση της τρίτης διάστασης και η προσθήκη του χρόνου ως άλλη μια διάσταση της εικόνας. Με την επιστημονική αυτή αφετηρία της φωτογραφίας, λοιπόν, ξεκινά και το μυστήριό της και ίσως τώρα και για πρώτη φορά γεννιέται μια τέχνη με τόσα πολλά αρνητικά και τόσα λίγα στοιχεία θετικά. Η ανακάλυψή της, εκείνη τη στιγμή, αποτελεί απειλή και η ύπαρξή της είναι επικίνδυνη για την ιεραρχία της τέχνης και έτσι ένα ακόμα παράδοξο γεγονός προστίθεται στην ήδη επιβαρυνμένη θέση της προκαλώντας φθόνο, περιέργεια, ενθουσιασμό και πανικό ταυτοχρόνως, αφού πλέον δεν δύναται μια διάκριση και ιεράρχηση στον καλό και κακό καλλιτέχνη, στον υψηλό και χαμηλό δημιουργό. Ολοένα και μεγαλύτερος αριθμός ατόμων έχει πλέον πρόσβαση σε μηχανήματα και συσκευές, που παράγουν φωτογραφίες, ενώ οι ζωγράφοι της εποχής με τον φόβο, ότι θα παραμεριστούν, αρχίζουν να την πολεμούν με πάθος. Η προοπτική όμως της εμπορικής της εκμετάλλευσης αλλά και η δύναμή της τραβούν τα βλέμματα της εξουσίας και προσφέρεται έτσι στη νέα εφεύρεση πολιτική προστασία. Η μέθοδος του Daguerre, η οποία ονομάστηκε «Δαγγεροτυπία», μας έδινε το αποτέλεσμα μιας θετικής εικόνας πάνω στο υλικό, σε μια πλάκα, που είχε γίνει η λήψη, χωρίς να μεσολαβεί αρνητικό. Η πλάκα ήταν κατασκευασμένη από ένα φύλλο χαλκού, επιστρωμένο με άργυρο και μετά την σύντομη τοποθέτησή της πάνω από ατμούς ιωδίου γινόταν φωτοευαίσθητη. Η φωτογραφία του Niepce θα αποκαλεστεί «Ηλιογραφία», ενώ η σημερινή ονομασία της εφεύρεσης, θα δοθεί από τους Άγγλους ερευνητές J. Herschel (1792-

1871) και F. Talbot (1800-1877), που πραγματοποίησαν τα πειράματά τους σχεδόν ταυτόχρονα με τον Daguerre, αλλά αργότερα κατέληξαν πλησιέστερα στην δημιουργία της μεθόδου, πάνω στην οποία στηρίζεται η σύγχρονη φωτογραφία. Ενώ, λοιπόν, οι δαγγεροτυπίες κατέκλυζαν τον κόσμο, διακοσμημένες μέσα σε περίτεχνα οπάλινα κάδρα και σε βελούδινες θήκες, θυμίζοντας κατά πολύ τις μινιατούρες της εποχής, στο προσκήνιο έρχεται ο Talbot, που από το 1834 και για ένα χρόνο προσπαθεί και επιτυγχάνει την αποτύπωση εικόνων πάνω σε χαρτί, που είναι εμποτισμένο με νιτρικό και χλωριούχο άργυρο και τις στερεώνει με χλωριούχο σόδιο. Ο πολλαπλασιασμός της εικόνας, μια από τις κυριότερες φιλοδοξίες των πρώτων κιόλας φωτογράφων και μία από τις αμφιλεγόμενες εκφάνσεις της νέας εφεύρεσης ακόμα και τώρα, ήταν πλέον δυνατός! Η παραγωγή των φωτογενών σχεδίων κατοχυρώνεται με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας τον Φεβρουάριο του 1841, με το όνομα «καλότυπος». Γνώστες των χημικών εφευρέσεων της εποχής και των επιστημονικών και βιομηχανικών εξελίξεων, οι συνεργάτες του Talbot, Herschel και Louis Desire Blanquart-Eurand (1802-1872), φέρνουν τη χρήση των αρνητικών και θετικών, δηλαδή μια μορφή της φωτογραφίας, όπως την ξέρουμε και σήμερα, καθώς και το πρώτο φωτογραφικό εκτυπωτήριο (1851) στο προσκήνιο, θέτοντας τη νέα αυτή εφεύρεση σε μία νέα εποχή.



Φωτογράφος: Nicéphore Niepce, 1826

Οι εξελίξεις είναι ραγδαίες και όλες αποσκοπούν στην βελτίωση της εικόνας και στη διευκόλυνση του φωτογράφου κατά την λήψη και την επεξεργασία της φωτογραφίας, όπως για παράδειγμα, ήταν η μείωση του χρόνου που απαιτούνταν και για τις δύο διεργασίες. Άξια αναφοράς είναι η δημοσίευση τυπωμένων καλόντων του Blanquart - Eurand το 1852, με τη μέθοδο του Gustave Le Gray (1820-1884), που χρησιμοποιούσε το χαρτί και το κολλόδιο, που σηματοδοτεί μια ουσιαστική καμπή στην ιστορία όχι μόνο της φωτογραφίας αλλά και της ιστορίας του βιβλίου και της τέχνης γενικότερα. Λίγο αργότερα, το 1875, παραμερίζεται το υγρό κολλόδιο και εμφανίζεται ο ζελατινοβρωμιούχος άργυρος. Συγχρόνως, με τις τεχνολογικές εξελίξεις και ως απόρροια αυτών, έχουμε τη δημιουργία μιας φωτογραφικής λέσχης, με στόχο τη μελέτη της φωτογραφίας και την ονομασία «*Ηλιογραφική Εταιρεία*», που διαλύθηκε μετά από δυο χρόνια λειτουργίας αλλά στη θέση της εμφανίστηκε η «*Γαλλική Εταιρεία της Φωτογραφίας*», η οποία υπάρχει μέχρι και σήμερα και αποτελεί τον πρόγονο των συνεταιρισμών του είδους. Αναπτύσσεται, έτσι, η ταξιδιωτική φωτογραφία ενώ αρχαιολόγοι και ιστορικοί βρίσκουν στην εφεύρεση αυτή ένα νέο εργαλείο, εξαιρετικά χρήσιμο για την καταγραφή ντοκουμέντων. Ιστορικά μνημεία καταγράφονται και η εικόνα τους ταξιδεύει σε

όλον τον κόσμο μετατρέποντας τη φωτογραφία σε μία από τις πιο μεγάλες ευεργέτιδες της αρχαιολογίας. Το 1860, ο φωτογράφος Adolphe Braun (1812-1877) με τη χρήση του ανθρακούχου χαρτιού, θα κατορθώσει να μεταμορφώσει το εργαστήρι του σε μια πραγματική βιομηχανική επιχείρηση και θα γίνει έτσι ένας σπεσιαλίστας στην αναπαραγωγή πινάκων έργων τέχνης και σχεδίων. Το τοπίο, τα πορτραίτα, η καθημερινότητα του ανθρώπου, τα κτίρια ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής αλλά και τα γεγονότα, θα αποτελέσουν αντικείμενα απεικόνισης, ενώ για πρώτη φορά το 1854, έστω και με δυσκολία, θα έχουμε την καταγραφή των πεδίων μαχών και των συνθηκών του πολέμου της Κριμαίας.

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα έχουμε τη μετάβαση της φωτογραφίας από την χρυσή στη νέα εποχή. Μέχρι το 1880 το υγρό κολλόδιο εκθρονίζεται εξ' ολοκλήρου από τις ξηρές πλάκες ζελατινοβρωμιούχου αργύρου, οι βαριές μηχανές αντικαθίστανται με φορητά κουτιά πιο πρακτικά, ελαφριά και εύχρηστα. Έκτοτε η φωτογραφία είναι πλέον εφοδιασμένη με τα στοιχεία, που απαιτούνται ώστε να μετατραπεί σε όργανο «επιστημονικής ανίχνευσης, αποδεικτικής ανάλυσης και ακόμα ένας ακριβής και γρήγορος ερμηνευτής των πιο ποικίλων απόψεων της καθημερινής ζωής» ⁽²³⁾. Την τελειοποίηση του στιγμιότυπου και τα στοιχεία αυτά της νέας εφεύρεσης, θα εκμεταλλευτεί η δημοσιογραφία και παράλληλα θα αμφισβητήσει και θα αλλοιώσει η καλλιτεχνική φωτογραφία. Ο ιμπρεσιονισμός ξεπερνάται από την αναφυόμενη φωτογραφία, ενώ ως αντίδραση σε κλασικιστικές αναφορές, όπως αυτές του Γάλλου φωτογράφου Felix Nadar (1820-1910), υποστηρίζονται πρακτικές μη καταγραφικές, που σε συνδυασμό με τη νεοεισαχθείσα χρήση του χρώματος απελευθερώνουν τον δημιουργό και του χαρίζουν μια πιο ελεύθερη μορφή έκφρασης.

Τον 19^ο αιώνα, λοιπόν, «εφευρέθηκε ένα οπτικοχημικό μέσο για την αποτύπωση των μορφών του υλικού κόσμου» ⁽²⁴⁾. Στον καθένα πια επιτρεπόταν να σταματήσει τον χρόνο, αναφορικά πάντα με την οπτική εμπειρία, να μεταμορφώσει το περαστικό σε μια επιφάνεια με διάρκεια και συνέχεια, σε αντίθεση με το πεπερασμένο της λήψης, φορητό αντικείμενο, που δύναται να προεκτείνει τη μνήμη του και την παρουσία του πέρα από την ατομικότητά του και να λειτουργήσει ως απόδειξη της ύπαρξής του.

Για πάνω από εκατό χρόνια οι φωτογραφικές τεχνικές εξελίσσονται συνεχώς, με αποκορύφωμα την μεταφορά της εφεύρεσης στην ψηφιακή εποχή και την καταγραφή των εικόνων με τη βοήθεια νέων τεχνικών μέσων αλλά και την επεξεργασία τους μέσω των ηλεκτρονικών υπολογιστών, κορυφώνοντας, έτσι όμως τις αντιδράσεις απέναντί της και τροφοδοτώντας την κριτική για την ηθική, το πνεύμα και την αξία της. Ας μην βιαστούμε,

όμως να καταφύγουμε σε συμπεράσματα, αναθεματίζοντας τη νέα αυτή μορφή τέχνης, απλά και μόνο επειδή μας δυσκολεύει στην κατανόησή της και μας ξαφνιάζει ολοένα και πιο πολύ με νέα δεδομένα. Για να συλλάβει κανείς, αποτελεσματικότερα τη σημασία της φωτογραφίας «πρέπει να τη δει σαν αναπόσπαστο μέρος της εξελεγκτικής πορείας του ανθρώπου»⁽²⁵⁾. Πρέπει να λειτουργήσουμε θεωρώντας ως δεδομένη την ύπαρξη κάποιου ενδεχόμενου ελαττώματος στην καταχώρηση πληροφοριακών στοιχείων του ανθρώπου, ενός συστήματος με περιορισμένες δυνατότητες, τις οποίες προκειμένου να υπερβούμε, κάνουμε χρήση των φωτογραφιών, εξασφαλίζοντας μια αντικειμενικότερη και αποδοτικότερη μνήμη, μακριά από τη χρονική αλλοίωση.

3.2 Η φωτογραφία ως ένα έργο τέχνης

Είναι γνωστό, πως πολύ σύντομα, μετά την ανακάλυψη και τη γνωστοποίηση της νέας αυτής εφεύρεσης, που σήμερα γνωρίζουμε με τον όρο «φωτογραφία», μεγάλη μερίδα στοχαστών, καλλιτεχνών, κριτικών και ανθρώπων του πνεύματος της εποχής, βιάστηκαν να στραφούν εναντίον της με έντονους χαρακτηρισμούς. Έτσι το *«ερώτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη, είναι παλιό όσο και η ίδια η φωτογραφία»* ⁽²⁶⁾. Μάλιστα, όπως συνεχίζει και αναφέρει στο δοκίμιό του ο φωτογράφος Κωστής Αντωνιάδης (1949), ένας από τους πολέμιους της ήταν ο Γάλλος στοχαστής και ποιητής Charles Baudelaire (1821-1867), που υποστήριξε, πως η τέχνη υπάρχει και βρίσκεται μόνο στη φύση και την ακριβή αναπαράστασή της. Αυτό ήταν αδύνατο να αποδοθεί από την καινούρια βιομηχανία, που δημιουργήθηκε ως απάντηση στις προσευχές του πλήθους και καμία σχέση δεν φαίνεται να έχει με το θείο γαλλικό πνεύμα.

Τα κυριότερα ζητήματα φαίνεται να προκύπτουν αρχικά στο γεγονός, ότι προκειμένου να γίνει η λήψη μιας φωτογραφίας και να έχουμε το τελικό αποτέλεσμα, απαιτούνται μηχανικά μέσα, συσκευές, που θεωρούνται ότι αφαιρούν το δημιουργικό στοιχείο, την εκδήλωση του ταλέντου και την προσωπική έκφραση, πάνω στο παραγωγικό υλικό. Καθώς, μάλιστα, η τεχνολογία εξελίσσεται και ζητήματα όπως ο χρόνος, που απαιτείται για την παραγωγή εικόνων, γίνεται όλο και πιο σύντομος και μια φωτογραφία μπορεί να δημιουργηθεί σε κλάσματα δευτερολέπτων, η αμφισβήτηση για αυτήν τη νέα μορφή τέχνης γιγαντώνεται. Μια δημιουργική πράξη θα έπρεπε να φέρει τα διαπιστευτήριά της στον αναγνώστη του αποτελέσματος αλλά κάτι τέτοιο απαιτεί προσπάθεια και χρόνο. Πώς χωράει, λοιπόν, πλέον η επιθυμία, η αγωνία, η γνώση, το ταλέντο, η καλλιτεχνική έκφραση σε ένα και μόνο πάτημα κουμπιού; Επιπροσθέτως, η συνεχής αναφορά όρων, που αντλούνται από καθιερωμένους τομείς τέχνης, σαν τη ζωγραφική και το θέατρο, όπως είναι *«το κάδρο»*, *«οι άξονες»*, *«η σκηνή»*, *«η σύνθεση»*, *«η αφαίρεση»*, παραπέμπουν σε αυτούς αναγκαστικά και αφήνουν την εντύπωση, πως η φωτογραφία δεν υφίσταται αυτούσια στο καλλιτεχνικό στερέωμα.

Στα προαναφερόμενα έρχεται να συμπληρώσει ο Π. Ριβέλλης, στο έργο του *«Σκέψεις για τη φωτογραφία - Μια συνοπτική ανάγνωση της Ιστορίας της»*, λέγοντας, πως *«η έλλειψη μακραίωνης παράδοσης, η μη καθαγίαση από τη θρησκεία, η ευκολία της τεχνικής όσο και η καθοριστική παρουσία της, συνέτειναν ώστε ο φωτογράφος να μην αισθάνεται άνετα μέσα στο φτωχό κοστούμι της φωτογραφίας»* ⁽²⁷⁾. Μάλιστα, τονίζεται στο κείμενο αυτό, πως τα ερωτήματα αυτά γεννώνται και από τον ίδιο τον φωτογράφο – δημιουργό, του οποίου η αβεβαιότητα για την τέχνη του τον βασάνιζε πάντα και φροντίζει τότε να παραθέσει μια

πρόταση για την αντιμετώπιση του φαινομένου, που δεν είναι άλλη από την αγάπη, τον θαυμασμό και την αντίληψη της ουσίας του μέσου, που χρησιμοποιεί κανείς στην προσπάθειά του να εκφραστεί!

Παράλληλα, αναγκαία κρίνεται η ανάγκη διερεύνησης των λόγων, οι οποίοι καθορίζουν την ένταξη ή τον αποκλεισμό ορισμένων δραστηριοτήτων από τον χώρο της τέχνης. Τα πάντα, άλλωστε, είναι ζήτημα ορισμών και οριοθετήσεων και έτσι το τι θα επιλέγει να ενταχθεί σε μία ορισμένη κατηγορία είναι εξαρτώμενο της διατύπωσης, που επιλέγεται ως ορισμός του περιεχομένου της. Ο μόνος, όμως, λόγος που διαφαίνεται για να περιοριστεί ένας χώρος, όπως αυτός της τέχνης είναι για να ενισχυθεί μια διαμόρφωση κριτηρίων, απολύτως απαραίτητων στην εκτίμηση, την αντίληψη, την απόλαυση της τέχνης και κάθε άλλης δραστηριότητας του ανθρώπου. Πολλές φορές, λοιπόν, για να μπορέσει κάποιος να κρίνει μια φωτογραφία, να την διαλέξει, να την κατανοήσει, να την απολαύσει, οφείλει να την εντάξει σε ένα χώρο και για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, οφείλει πρώτα να τη μάθει, να τη διαβάσει, να λάβει υπόψη του τις προθέσεις της και να την εξετάσει στο βάθος των χρόνων, μετατρέποντας έτσι το παρελθόν της φωτογραφίας, στην προκειμένη περίπτωση, σε τμήμα του παρόντος της.

Γίνεται, πλέον αντιληπτό, ένα νέο ζήτημα στο οποίο έχει αναφερθεί, όπως προείπαμε και ο R. Barthes, αυτό της αταξίας της φωτογραφίας και της αδυναμίας να την κατατάξουμε, να την κατηγοριοποιήσουμε και να τη θέσουμε σε όρια. Αυτοί, λοιπόν, που έχουν ασχοληθεί κατά καιρούς με τον ορισμό της φωτογραφίας ως τέχνη και διαγράφουν γραμμές για να την εγκλωβίσουν, αντιλαμβάνονται πολύ γρήγορα, πως κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατό και πως κάθε τέτοια απόπειρα αν περιοριστεί η φωτογραφία σε δεδομένες και συγκεκριμένες τεχνικές και θεματογραφίες, όσο καρποφόρα και να έχει αποδειχτεί, καταδικάζεται αυτομάτως στην αμφισβήτηση και αυτό

*«γιατί από τη φύση της η φωτογραφία είναι ένας πολύμορφος τρόπος όρασης και, σε
ταλαντούχα χέρια, ένα αλάθητο μέσο δημιουργίας»⁽²⁸⁾.*

Κάποια χρονική στιγμή, λοιπόν, στο παρελθόν και δίχως να υπάρχει ένα ορισμένο κίνημα απόλυτης και καθολικής αποδοχής της φωτογραφίας ως έργο τέχνης, υπήρξαν έμμεσες ενδείξεις αναγνώρισής της από τη μεριά του καλλιτεχνικού κόσμου. Έτσι, είχαμε τη δημιουργία τμημάτων φωτογραφίας σε μουσεία μοντέρνας τέχνης, πώληση και αγορά συλλογών φωτογραφιών ως έργων τέχνης και την εισαγωγή της διδασκαλίας της σε πανεπιστήμια και σχολές καλών τεχνών. Χωρίς να γνωρίζουμε αν πρόκειται για μια αποδοχή του όρου ή απλά την εμφάνιση μιας ελαστικότητας στα δύσκαμπτα πλαίσια του χώρου της

τέχνης, τα τελευταία χρόνια φαίνεται να παρακάμπουμε το ερώτημα και να εντάσσουμε έτσι αξιωματικά τη φωτογραφία στους κόλπους της, αφού και η έννοια αυτής έχει πλέον μεταλλαχθεί.

3.3 Αναγκαιότητα για μία φιλοσοφία της φωτογραφίας

Μια τέχνη, μια επιστήμη, η πρακτική δημιουργίας φωτογραφιών με την καταγραφή και τη βοήθεια του φωτός ή άλλης ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας, η σύνθετη λέξη, που προέρχεται από τις ελληνικές «φως» και «γραφή», η επιβολή των τεχνολογικών εξελίξεων στον άνθρωπο αλλά και η απάντηση στις ανάγκες, που προκλήθηκαν από τις ραγδαίες μεταβολές και τις ιδιαιτερότητες της σύγχρονης εποχής, η καταγραφή παραστάσεων προερχόμενες από τον κόσμο γύρω μας που απεικονίζονται σε επιφάνειες μέσω ενός προγράμματος με σκοπό την πληροφόρηση. Όλα τα παραπάνω, το καθένα ξεχωριστά και συνδυασμένα μεταξύ τους, συνθέτουν ορισμούς της φωτογραφίας.

Στις μέρες μας οι φωτογραφίες βρίσκονται παντού, σε περιοδικά, σε άλμπουμ, σε τρόφιμα, σε βιβλία, σε κουτιά, σε αφίσες, στους τοίχους, στους υπολογιστές μας, στα κινητά μας τηλέφωνα. Έχουν κατακλύσει σε τέτοιο βαθμό τη ζωή μας, ώστε επιλέγουμε πολλές φορές να τις δεχόμαστε αβίαστα με αφέλεια ως μια δεδομένη πραγματικότητα. Οι γρήγοροι ρυθμοί ζωής, ο υπερκαταναλωτισμός, η εκβιομηχανοποίηση, τα συμφέροντα, η απομάκρυνση από το πνεύμα και τη γνώση μας έχουν αποσπάσει από αυτό που θα χαρακτηρίζαμε ως αληθινό νόημα και ερμηνεία των φωτογραφιών, αυτό που συναντούσαμε στη φωτογραφία τα πρώτα χρόνια της ανακάλυψής της: ότι είναι, δηλαδή, «προγραμματισμένες έννοιες, συμπλέγματα συμβόλων που αφορούν αφηρημένες έννοιες, θεωρητικά πλαίσια, που έχουν μεταλλαχθεί σε συμβολικές καταστάσεις» ⁽²⁹⁾. Σήμερα φαίνεται πως όσο περισσότεροι άνθρωποι τραβούν φωτογραφίες, τόσο λιγότεροι είναι εκείνοι που δύνανται να τις ερμηνεύσουν. Κανείς δεν πιστεύει, πως οφείλει να ερμηνεύσει μια φωτογραφία, καθώς όλοι νομίζουν, πως ξέρουν τι ακριβώς είναι και πως παράγεται. Έχει χαθεί η διάθεση για την επεξεργασία των προαναφερόμενων όρων αλλά και η ανάγκη για την ερμηνεία της φωτογραφίας, που μπορεί να δοθεί μέσω της διαπίστωσης της διαμόρφωσης της σχέσης μεταξύ φωτογράφου και συσκευής. Ο λόγος βρίσκεται στην ευκολία του μέσου και στην παραγωγή υπεράριθμων φωτογραφιών. Από όλα τα παραπάνω, γίνεται φανερό, πως τώρα είναι η κατάλληλη ώρα για τον επαναπροσδιορισμό του μέσου και αλλά και τη δημιουργία μιας νέας φιλοσοφίας, αυτής της φωτογραφίας. Προκειμένου να καταλήξουμε σε αυτήν θα χρησιμοποιήσουμε τους προαναφερθέντες όρους και έννοιες, για την ορίσουμε ως την εικόνα, η οποία παράγεται και μπορεί να διανεμηθεί με βάση ένα πρόγραμμα έχοντας ως λειτουργία να πληροφορεί. Κατόπιν, και εφόσον οι έννοιες αυτές περιέχουν άλλες με τη σειρά τους, οδηγούμαστε σε έναν ακόμη εκτενέστερο ορισμό αυτήν τη φορά, χαρακτηρίζοντας τη φωτογραφία ως την

«εικόνα μιας μαγικής κατάστασης που έχει παραχθεί και διανεμηθεί με βάση κάποια αναγκαιότητα. Έχει παραχθεί αυτόματα από προγραμματισμένες συσκευές στην πορεία ενός παιχνιδιού που βασίζεται στο τυχαίο και τα σύμβολά της πληροφορούν τους δέκτες της για μια μη πιθανή συμπεριφορά»⁽³⁰⁾.

Διαπιστώνει κανείς στον ορισμό αυτό, πως πλέον ο ανθρώπινος παράγοντας έχει χάσει την ιδιότητα της ελευθερίας του και έχει παγιδευτεί σε μια αέναη επανάληψη στον χώρο του φωτογραφικού σύμπαντος. Μπλεγμένος στη δίνη της τυχειότητας της φωτογραφίας και στον κατακλυσμό των αυτοματοποιημένων συσκευών, που προγραμματίζουν και ελέγχουν τη ζωή του, ο άνθρωπος κινδυνεύει να χαθεί. Τώρα, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, κρίνεται αναγκαία η ύπαρξη μιας φιλοσοφίας της φωτογραφίας, μιας διαλεκτικής του μέσου, προκειμένου να μας αφυπνίσει και να αρχίσει να δίνει πάλι χώρο στην ανθρώπινη ελευθερία. Είναι επιτακτική ανάγκη, λοιπόν, η δημιουργία μιας φιλοσοφίας της φωτογραφίας, της οποίας το έργο θα είναι η ανάλυση της δυνατότητας της ανθρώπινης ελευθερίας στον κυριαρχούμενο από συσκευές κόσμο, ως μία μορφή επανάστασης και ελπίδας, που μας έχει απομείνει. Είναι πλέον καιρός να δοθεί μια ουσιαστική ταυτότητα στο καλλιτεχνικό φαινόμενο και να εξεταστούν με διαύγεια και προσοχή η σχέση αυτού του έργου τέχνης και του δημιουργού του, η λειτουργία του, η αφαίρεση που μπορεί να το συνιστά, η διαχρονικότητα στη σημασία του αλλά και εκείνη η ιδιαίτερη σχέση με τον αποδέκτη του.

4. Φιλοσοφικές έννοιες

4.1 Αισθητική και Κριτική

Προκειμένου, να καταστούν σαφέστερα όσα προαναφέρθηκαν, στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαία μια απόπειρα επεξήγησης του όρου «φιλοσοφία», στην οποία θα καταφύγουμε για απαντήσεις στα ερωτήματα, που μας ταλανίζουν και πιο συγκεκριμένα σε αυτά που σχετίζονται με την τέχνη της φωτογραφίας.

Κανείς δεν θα μπορούσε να πει, ότι ο άνθρωπος ως ον με νοητικές ικανότητες, και ανήσυχο πνεύμα θέτει συνεχώς ερωτήματα και συλλογίζεται, βρίσκεται να «φιλοσοφεί» στην καθημερινότητά του χωρίς να το αντιλαμβάνεται, παρασυρόμενος σε υπαρξιακές αναζητήσεις και άλλες που αφορούν το νόημα της ζωής, το σύμπαν που τον περιβάλλει γενικότερα. Η φιλοσοφία όμως δεν σχετίζεται τόσο με την απάντηση στα ερωτήματα αυτά, όσο στη διαδικασία αναζήτησης των ενδεχόμενων απαντήσεων και τη χρήση συλλογισμών.

Στο θεατρικό του Σουηδού θεατρικού συγγραφέα August Strindberg (1849-1912), «*Ένα Ονειρόδραμα*» (1901), στην προσπάθειά του να αντιληφθεί καλύτερα τον κατασκευασμένο κόσμο της πραγματικότητας μέσα από την ψυχική κατασκευή του ονείρου, παραθέτει το παράδοξο της συνύπαρξης των τεσσάρων τότε Πανεπιστημιακών Σχολών, της Θεολογίας, της Νομικής, της Φιλοσοφίας και της Ιατρικής. Εδώ η Φιλοσοφία παραθέτει, πως «*η αλήθεια είναι σοφία και η σοφία, γνώση, δηλαδή η ίδια η φιλοσοφία – Η Φιλοσοφία είναι η επιστήμη των επιστημών, η γνώση του γνωρίζειν και όλες οι επιστήμες είναι υπηρέτες της*»⁽³¹⁾.

Με τον όρο «φιλοσοφία», μπορεί κάποιος να περιγράψει συνοπτικά, τη συστηματική αναζήτηση της αλήθειας, της γνώσης και του νοήματος της ζωής με τη δύναμη του λόγου και τον κριτικό στοχασμό. Ωστόσο, ένας ακριβής ορισμός για τη φιλοσοφία είναι πολύ δύσκολο να αποδοθεί, καθώς μιλάμε για ένα πολυεπίπεδο και πολυσύνθετο αντικείμενο γνώσης, που φέρει τη φιλοδοξία να δώσει την ακριβέστερη δυνατή και αντικειμενική περιγραφή των όσων συμβαίνουν γύρω μας. Συχνά, λέγεται λανθασμένα, πως πρόκειται για μία ελιτίστικη ασχολία λόγιων και σχολιαστών. Μάλιστα, ο Γάλλος φιλόσοφος και μαρξιστής θεωρητικός George Politzer (1903-1942) στην εισαγωγή του βιβλίου του «*Βασικές αρχές της φιλοσοφίας*», αναφέρει πως η φιλοσοφία παρουσιάζεται ως «*ένα παιχνίδι ιδεών που δεν έχουν καμία σχέση με την πραγματικότητα*» και συμπληρώνει λέγοντας, πως έχει χαρακτηριστεί και ως «*παιχνίδι σκοτεινό και επικίνδυνο*»⁽³²⁾. Απορρίπτοντας αυτήν τη θέση, θα υπερτονίσουμε πως η φιλοσοφία δεν νοείται σε ατομικό επίπεδο, αφού όλα όσα εξετάζονται αφορούν τον άνθρωπο

ως μέρος ενός συνόλου, σε συνάρτηση με τον κόσμο που τον περιβάλλει αλλά και τον συνάνθρωπό του.

Είναι, λοιπόν, η φιλοσοφία αυτό που φανερώνει και η ίδια η λέξη, η αγάπη, το ενδιαφέρον για τη σοφία. Πράγματι, στην περίπτωση των αρχαίων Ελλήνων στοχαστής είναι εκείνος, που αγαπά τη μάθηση και σοφός θεωρείται εκείνος, που έχοντας κατακτήσει γνώση του κόσμου, έχει τη δυνατότητα να καθορίσει κανόνες και νόμους, οι οποίοι θα βοηθήσουν να αποκτήσει μια στάση σοφή απέναντι στη ζωή, σε ένα πλαίσιο γενικότερο και συλλογικό. Αυτό που ενέπνευσε, άλλωστε, τους πρώτους φιλόσοφους της Αρχαίας Ελλάδας, δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ο κόσμος που τους περιέβαλλε και απαγκιστρωμένοι από μύθους, θρύλους και θεϊκές παρεμβάσεις, προσπάθησαν να δώσουν απαντήσεις πρωτίστως στα φυσικά φαινόμενα και τις μορφές της ζωής.

Η απορία για το άγνωστο, η περιέργεια και η διαδικασία της σκέψης αλλά και η συγκίνηση της εξερεύνησης, οδήγησαν στην αμφιβολία και μας βοήθησαν να κατακτήσουμε τη γνώση. Στην περίπτωση του Γάλλου στοχαστή Rene Descartes (1596-1650), στην προσπάθειά του να απαλλάξει την επιστήμη από τον σκεπτικισμό, που την κυρίευε εκείνη τη χρονική περίοδο, θα πει πως το να γνωρίζει κανείς, σημαίνει να έχει γνώση του κόσμου και του ανθρώπου. Συνεπώς, *«η γνώση μπορεί να κατακτηθεί με αφετηρία ακόμα και την πιο σκεπτικιστική θέση και με αυτόν τον τρόπο, να θεμελιώσει ακλόνητα τις επιστήμες»* ⁽³³⁾. Μέσω της αμφισβήτησης θα οδηγηθεί με βεβαιότητα στο αληθές *«Εγώ είμαι, εγώ υπάρχω»* ⁽³⁴⁾, μιας ιδέας που είτε θέτει ο ίδιος είτε όχι, αποτελεί αρχή και είναι η συνέχεια του συλλογισμού *«Σκέφτομαι, άρα υπάρχω»*, που παραθέτει στις *«Αρχές Φιλοσοφίας»*. Ενός συλλογισμού, του οποίου η αρχική διατύπωση ήταν τόσο ελκυστική, ώστε έγινε δημοφιλής και ακόμα και σήμερα είναι γνωστή ως *«cogito»* ⁽³⁵⁾.

Στο πλαίσιο της προσπάθειας των φιλοσόφων να αποσαφηνιστούν οι διάφορες έννοιες, κρίθηκε αναγκαίος ο διαχωρισμός της φιλοσοφίας σε κλάδους, όπως είναι, για παράδειγμα, αυτοί της Αισθητικής και της Κριτικής, χαρακτηριστικών της Ευρωπαϊκής νεωτερικότητας, που ως συνδυασμός, προσδιορίζουν στο σύνολο μια καλλιτεχνική παραγωγή και επιδιώκουν μια ανάλυση στο έργο τέχνης.

«Η αισθητική συγκροτείται ως αυτόνομο, φιλοσοφικό και συνάμα σημαντικό πεδίο, μαζί με τη Γνωστοθεωρία και την Ηθική κυρίως στον Καντ. Στην τρίτη καντιανή κριτική υποστηρίζεται η μη γνωστική διάσταση της αισθητικής, εξαιτίας της μη υπαγωγής του ειδικού στο γενικό: η καθολικότητα της αρέσκειας αναπαρίσταται σε μία καλαισθητική κρίση μόνον ως υποκειμενική και καθώς η αισθητική κρίση δεν παράγεται από μία καθολική προσταγή, δεν διέπεται από μία αντικειμενική αρχή» ⁽³⁶⁾.

Έτσι αρχικά, η «Αισθητική», «νοούμενη σαν η περί το καλόν (το κάλλος) συζήτηση» ⁽³⁷⁾ και προερχόμενη από την ελληνική λέξη «αἴσθησις», που σημαίνει «αντίληψη», γεννιέται σχεδόν ταυτόχρονα με τις ορθολογιστικές ιδέες του προαναφερόμενου Descartes, με τον όρο των καλών τεχνών, την ιστορία της τέχνης και την κριτική. Ο όρος διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τον Γερμανό φιλόσοφο Gottlieb Baumgarten (1714-1762), στο βιβλίο του «Φιλοσοφικοί στοχασμοί περί θεμάτων που σχετίζονται με το ποίημα» το 1735, σε μία προσπάθεια να συσχετιστεί η γνωσιακή διαδικασία με την αισθητική εμπειρία. Επιπρόσθετα, η Αισθητική εξετάζει «τη φύση της τέχνης και τον τύπο της εμπειρίας που έχουμε από έργα τέχνης, από το φυσικό περιβάλλον ή από ο,τιδήποτε άλλο έχει αισθητική αξία και σημασία και μας οδηγεί σε μία αισθητική εμπειρία» ⁽³⁸⁾. Δημιουργείται, έτσι ένα νέο επιστημονικό πεδίο, που έχει ως στόχο να αναζητά μια σχέση ανάμεσα στην αισθητική εμπειρία και γνώση στο κέντρο του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού, το οποίο εν μέσω τεχνολογικών καινοτομιών και επιστημονικών ανακαλύψεων «προωθεί και επεξεργάζεται νέες αντιλήψεις για την εμπειρία και τη γνώση» ⁽³⁹⁾.

Σύμφωνα με τον Βέλγο φιλόσοφο και κριτικό κινηματογράφου Bence Nanay (1974), η επιστήμη αυτή, που ασχολείται με το ωραίο στην καλλιτεχνική κυρίως δημιουργία ή αλλιώς το σύστημα αντιλήψεων για το ωραίο, είναι η Αισθητική και «αναφέρεται σε ένα φάσμα εμπειριών» ⁽⁴⁰⁾. Η Αισθητική είναι παντού, δεν αποτελεί εξειδικευμένο οδηγό, που ορίζει ποιες εμπειρίες είναι σύμφωνα με αυτήν επιτρεπτές και ποιες όχι, ούτε ποια έργα τέχνης είναι καλά και ποια όχι, αλλά είναι ένας «τρόπος ανάλυσης του τι σημαίνει να βιώνεις αυτές τις εμπειρίες» ⁽⁴¹⁾ και θα έπρεπε να είναι μη επικριτική. Συμπληρωματικά, λειτουργούν και τα λόγια του καθηγητή και συγγραφέα Δημοσθένη Δαββέτα στο βιβλίο του «Το τέλος της Αισθητικής; Τεχνομηδενισμός και Σύγχρονη Τέχνη», όπου χαρακτηρίζει την Αισθητική ως τη «βιωματική εντύπωση και αποτύπωση του Ωραίου» ⁽⁴²⁾. Της δίνει έτσι διαστάσεις γλωσσικού εργαλείου, άρρηκτα συνδεδεμένου με τις αισθήσεις, τη ζωή, την πραγματικότητα που βιώνουμε: «Είναι η

εμπειρία του Νου η οποία τροφοδοτείται από την εμπειρία των αισθήσεων, όχι όμως ως αισθησιασμός αλλά ως αισθαντικότητα, ως συμβίωση σωματικής και νοητικής αίσθησης» ⁽⁴³⁾.

Όπως προαναφέρθηκε ένας ακόμη όρος, ο οποίος σχετίζεται με την καλλιτεχνική δραστηριότητα και την ανάλυση σχετικά με το έργο τέχνης, είναι η «Κριτική», η οποία περιγράφει εκείνη την εποχή της φιλοσοφίας, που έχει ως εκκίνηση την Αρχαία Ελληνική Φιλοσοφία και διαδέχεται τη Μεταφυσική. Ως θεμελιωτής της αναγνωρίζεται ο Γερμανός φιλόσοφος I. Kant, ο οποίος υπήρξε μάλιστα μαθητής του G. Baumgarten. Από εκείνον θα υιοθετήσει την αντιπλατωνική ιδέα, πως ο κόσμος των αισθητών δεν αποτελεί κατώτερο μέρος των νοητών και εντάσσει με αυτόν τον τρόπο στο σύστημά του την «δια των αισθήσεων γνώση» ⁽⁴⁴⁾, που αποτελεί το αντικείμενο της Αισθητικής. Το έργο του I. Kant γενικότερα, συνιστά μια επιστημολογική τομή, που γεφυρώνει τις ορθολογιστικές και εμπειριοκρατικές τάσεις της εποχής και καταφέρνει να συγκροτήσει μια θεωρία καλλιτεχνικής και φυσικής ομορφιάς από τη σκοπιά του θεατή. Μάλιστα, στο έργο του «Κριτική της Κριτικής Δύναμης», συσχετίζεται η αισθητική κρίση με την αισθητική δύναμη, ενώ το έργο τέχνης θα θεωρηθεί ως την επένδυση εκείνη των αισθήσεων μιας έννοιας λογικής, που προϋπάρχει αυτών. Σαν αποτέλεσμα, επανερχόμενοι στη συζήτηση της αναγκαιότητας μιας φιλοσοφίας για την τέχνη γενικότερα αυτήν τη φορά, τη χρησιμότητα της Αισθητικής και της Κριτικής αλλά και της σχέσης της τέχνης με τη φιλοσοφία, αντιλαμβανόμαστε, πως ο I. Kant θα απορρίψει κάθε προσπάθεια περιορισμού της «διαδικασίας συγκρότησης του αισθητικού στοιχείου αποκλειστικά μόνο στα πλαίσια των εμπειρικών εποπτειών» ⁽⁴⁵⁾. Η αισθητική αποτίμηση δεν αποτελεί μια υποκειμενική αυθαίρετη επιλογή αλλά εξαρτάται από μια αισθητική ωριμότητα και η ανάδειξη ενός αντικειμένου της κοινωνικής και εμπειρικής πραγματικότητας, σε αντικείμενο αισθητικό, θα συνδέεται και αυτό με τη σειρά του με ένα βαθμό ωριμότητας του αντικειμένου του ίδιου. Επεκτείνοντας, περαιτέρω τον συλλογισμό, θα δούμε, πως το καλαισθητικό είναι ανιδιοτελές, άδολο και ανεξάρτητο του συμφέροντος. Το ευχάριστο «εκείνο, που αρέσει στις αισθήσεις κατά το αίσθημα» ⁽⁴⁶⁾, προσφέρει ικανοποίηση συνδεδεμένο με το συμφέρον, το καλό και το ωφέλιμο. Αυτή η καντιανή ανάλυση του υψηλού, θα προαναγγέλει και θα μας οδηγήσει στην έλευση του ρομαντικού, ενώ παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, αφού μας προτρέπει να δημιουργήσουμε στοχασμούς σχετικούς με την ύπαρξή μας, μετατρέποντας την ως αντίληψη επίκαιρη στον χώρο των τεχνών μέχρι και σήμερα.

4.2 Σχολή της Φρανκφούρτης - Max Horkheimer και Theodor Adorno

Πολύ σύντομα δυστυχώς, όπως άλλωστε συνηθίζεται, ο άνθρωπος άρχισε να απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο από τις ιδέες που πρότασε ο Διαφωτισμός και σχετίζονται με τη δημιουργία μιας κοινωνίας τέτοιας, που θα ήταν ευνοϊκή προς την ανθρώπινη καλοσύνη. Αν και αμφισβητήθηκε και αυτό με τη σειρά του ως κίνημα από τους ιστορικούς, σχετικά με τις προθέσεις των εκφραστών του αλλά και για το κατά πόσο τελικά επετεύχθη ο πολυσυζητημένος εκδημοκρατισμός των γνώσεων και σε ποιο βαθμό οι κοινωνίες κατάφεραν να ενστερνιστούν τις απόψεις του, οφείλουμε να παραδεχτούμε, πως στους κόλπους του κινήματος αυτού θριαμβεύει η αναζήτηση της αλήθειας και της γνώσης, παραμερίζοντας μυθοπλασίες, προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες.

Δυστυχώς, η ευρύτατη αυτή διάδοση των γνώσεων και η προσβασιμότητα, οδηγούν σε μια αλματώδη, ανεξέλεγκτη τεχνολογική εξέλιξη, που σε συνδυασμό με τη βιομηχανική επανάσταση και έναν καταγισμό κοινωνικοπολιτικών και ιστορικών μεταβολών στο πέρασμα του χρόνου, θα οδηγήσουν στην απομάκρυνση του ανθρώπου, από τα ζητούμενα του κινήματος, που δεν ήταν άλλα από τη δημιουργία μιας κοινωνίας φωτισμένης, ελεύθερης, με μόνη βλέψη το όφελος του ατόμου πάντα ως μέρος ενός συνόλου. Η εκβιομηχανοποίηση, ο υπερκαταναλωτισμός, ο εθνικισμός, η μαζική παραγωγή κυριαρχούν στον κόσμο. Οι πολιτικές αναταραχές του 20^{ου} αιώνα, οι ριζοσπαστικές ανακαλύψεις σε όλους τους τομείς των επιστημών και των πνευματικών δραστηριοτήτων, επηρέασε σε πολύ μεγάλο βαθμό τη φιλοσοφία και διαμόρφωσαν τις ιδέες του σύγχρονου κόσμου, όπως τον γνωρίζουμε μέχρι και σήμερα.

Ιστορικά γεγονότα, όπως η επανάσταση που δημιούργησε τη Σοβιετική Ένωση τη δεκαετία του 1920, η διάδοση του μαρξισμού, η απειλή που δέχτηκαν οι ευρωπαϊκές δημοκρατικές χώρες από τον φασισμό, που είχε, μάλιστα, ως αποτέλεσμα τη βίαιη και ακούσια μετακίνηση στοχαστών της εποχής στις ΗΠΑ, προς αναζήτηση καταφύγιου, οδήγησαν στην ανάγκη των φιλοσόφων να αντιδράσουν αρχικά στην καταπίεση των ολοκληρωτικών καθεστώτων και έπειτα σε ο,τιδήποτε αρνητικό έβλεπαν να αναδύεται. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Ψυχρός Πόλεμος επηρεάζουν την ηθική φιλοσοφία προς τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, ενώ στο σύνολο η ευρωπαϊκή φιλοσοφία αλλάζει κατεύθυνση και μορφοποιείται σιγά-σιγά σε αυτό, που συναντάμε και εμείς στις μέρες μας.

Μια τέτοια μορφή αντίδρασης, προέκυψε και από δύο γνωστούς φιλόσοφους της εποχής, αντιπρόσωποι και εκφραστές του ανορθολογιστικού κινήματος, της επονομαζόμενης Σχολής της Φρανκφούρτης, Theodor Adorno (1903-1967) και Max Horkheimer (1895-1973). Συγκεκριμένα, τα ιδρυτικά της μέλη ήταν οι: Felix Weil (1898-1975), Carl Grundberg (1861-1924), Friedrich Pollock (1894-1970), Herbert Marcuse (1898-1979), Walter Benjamin (1905-1965), Erich Fromm (1900-1980), Otto Kirchheimer (1905-1965), Franz Leopold Neumann (1900-1954) και Leo Lowenthal (1900-1993), ενώ μεγάλος αριθμός στοχαστών εισήλθε στους κόλπους της και μεταγενέστερα. Κάτω από το πέπλο της θα συνενωθούν διαφωνούντες μαρξιστές και επικριτές του καπιταλισμού, που συνεργάστηκαν με στόχο να ιδρυθεί μια σχολή τέτοια, που να αντιτάσσεται στα οικονομικά και πολιτικά δεδομένα της εποχής. Ως φιλοσοφικό ρεύμα η Σχολή της Φρανκφούρτης θα κάνει την εμφάνισή της στη Γερμανία κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου (1918-1933) και η ύπαρξή της συνδέεται με την ίδρυση του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας, που ιδρύεται το 1923, ενώ με την άνοδο του Ναζισμού και του Αδόλφου Χίτλερ, θα μεταφερθεί η έδρα της στη Γενεύη το 1933 και τελικά στη Νέα Υόρκη το 1934. Έχοντας ως στήριγμά τους το ιδεολογικό υπόβαθρο του στοχαστή Karl Marx (1818-1883), που ζητούσε την κριτική σε κάθε πτυχή της κατεστημένης τάξης πραγμάτων, τα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης «επιχείρησαν να επεξεργαστούν μια θεωρία της σύγχρονης κοινωνίας που αυτοκατανοούνταν ως «κριτική θεωρία»⁽⁴⁷⁾. Η κριτική, όρος συνυφασμένος άρρηκτα πλέον με τη νεωτερικότητα, όπως προαναφέρθηκε, ήταν για πολλούς φιλόσοφους, συμπεριλαμβανομένου του I. Kant, ο μόνος δρόμος ανοιχτός για την αναζήτηση της αλήθειας και της γνώσης. Παράλληλα, οι υποστηρικτές του και μέλη της Σχολής, έβλεπαν τη φιλοσοφία, όπως και αυτός, δηλαδή ως «πεδίο συνεχούς αντιπαραθέσεως και συνθέσεως φιλοσοφικών ιδεών που, ενώ αρχικά αντιτίθενται μεταξύ τους, εν συνεχεία συντίθενται για να δημιουργήσουν μια νέα θέση»⁽⁴⁸⁾.

Με την εγκατάστασή τους όμως στη Νέα Υόρκη πλέον έρχονται σε επαφή με την ολοένα και αυξανόμενη τεχνολογική άνοδο και την ανάδυση της μαζικής κουλτούρας. Θα γίνουν μάρτυρες τώρα σε αυτό, που χαρακτηριστικά αναφέρει στο «Κεφάλαιο» ο K.Marx για τη βιομηχανία, την εξέλιξη και τη χρήση των μηχανών και την εκμετάλλευση στην εργασία. Η μαζική παραγωγή, λοιπόν, εισβάλλει αναπόφευκτα και στον τομέα της κουλτούρας και γίνεται, πλέον, αντιληπτό, πως στο βωμό των οικονομικών συμφερόντων, θυσιάζονται τα κριτήρια της αισθητικής, του ωραίου, εξανεμίζονται και παραγκωνίζονται στοιχεία των καλών τεχνών και ό,τι μπορεί να πρέσβευαν μέχρι τότε οι διαφωτιστικές ιδέες.

Η ομάδα αυτών των φιλοσόφων μελετώντας την εξέλιξη του καπιταλισμού, καταδίκασαν τις μορφές της μαζικής κουλτούρας και της επικοινωνίας, όπως ήταν, για παράδειγμα, το ραδιόφωνο και η τηλεόραση, υποστηρίζοντας, ότι έχουν «οδηγήσει στη διάβρωση τόσο της ευφυΐας όσο και του συναισθήματος, αλλά και στην εξασθένηση της ικανότητας πραγματοποίησης ηθικών επιλογών και κρίσεων» ⁽⁴⁹⁾. Είναι η πρώτη φορά που γίνεται λόγος για την μαζικότητα και την αναπαραγωγή, την ευκολία που δίνουν τα τεχνικά μέσα στο χώρο της τέχνης και αποδοκιμάζεται.

Χαρακτηριστικά, ο Κ. Marx, θα επισημάνει στο «Κεφάλαιο», πως η μηχανή «δε δημιουργεί αυτή αξία, παρά δίνει τη δική της την αξία στο προϊόν» ⁽⁵⁰⁾, τονίζοντας τις μεταβολές στην παραγωγική εξέλιξη αλλά θέτοντας ταυτόχρονα το μέγιστο από τα προβλήματα, που προκύπτουν με την εισαγωγή των τεχνικών μέσων στο χώρο της τέχνης.

Άξιο αναφοράς είναι το συγγραφικό έργο των Theodor Adorno και Max Horkheimer, που έφερε τον τίτλο «Διαλεκτική του Διαφωτισμού». Σε αυτό εκφράζεται η αντίθεση σε καθετί μαζικό. Αναφορές γίνονται στη μουσική και το θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες, ενώ σχολιάζεται το γεγονός, ότι ο εμπορευματικός χαρακτήρας δεν αποτελεί νέο χαρακτηριστικό στην τέχνη και δεν κατηγορείται τόσο γι' αυτό, παρά για το ότι η ίδια «αποκηρύσσει την ίδια της την αυτονομία και περνάει περήφανη στις γραμμές των καταναλωτικών αγαθών» ⁽⁵¹⁾, κάτι που συνιστά την ελαστικότητα του νεωτερισμού. Ο συλλογισμός, άλλωστε, επιβεβαιώνεται από το γεγονός, ότι η τέχνη προκειμένου να υφίσταται, έπρεπε να είναι αστική.

4.3 Σχολή της Φρανκφούρτης και θεωρητική προσέγγιση της φωτογραφίας

Ως απόρροια των τεχνολογικών ανακαλύψεων και της αναζήτησης του ανθρώπου για νέα δεδομένα και παραγωγικές μεθόδους, η φωτογραφία είναι από τη φύση της δεδομένο πως θα εγείρει, κοντά με κάθε άλλο τεχνολογικό επίτευγμα, πληθώρα αντιδράσεων. Είναι, λοιπόν, αναμενόμενη η ενασχόληση των θεωρητικών κατά καιρούς και ακόμα πιο συγκεκριμένα αυτών, οι οποίοι στελέχωσαν τη Σχολή της Φρανκφούρτης με το αντικείμενο της φωτογραφίας.

Η θεωρητική ενασχόληση της Σχολής της Φρανκφούρτης με τη φωτογραφία, όμως, δεν προκύπτει από το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ίδιο το φωτογραφικό μέσο, παρά από μία γενικευμένη προσπάθεια των εκπροσώπων της να αντιληφθούν τις πολιτισμικές μεταβολές, τις οποίες επέφερε η ανάπτυξη του καπιταλισμού, η μαζική παραγωγή πολιτισμικών αγαθών και η νεωτερικότητα. Η «Κριτική Θεωρία», διαμορφωμένη από τους προαναφερόμενους εκφραστές του σχήματος, όπως ήταν οι Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse αλλά και μεταγενέστερα ο Jürgen Habermas, αντιμετώπισε την τέχνη, τις τεχνολογίες αναπαραγωγής και τα μέσα επικοινωνίας, όχι τόσο ως αισθητικά ουδέτερα φαινόμενα, όσο ως κοινωνικές πρακτικές, οι οποίες διαμορφώνουν την πολιτισμική εμπειρία, τις σχέσεις εξουσίας και την ανθρώπινη συνείδηση.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης αναπτύχθηκε μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο, το οποίο υπήρξε απόλυτα καθοριστικό. Η κοινωνία την περίοδο εκείνη θα βιώσει την άνοδο του φασισμού, τη μαζική προπαγάνδα, αλλά και την ανάπτυξη του κινηματογράφου, της διαφήμισης, του φωτορεπορτάζ και των εικονογραφημένων εντύπων, αναδεικνύοντας έτσι τη δύναμη της εικόνας ως ένα μέσο διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Η φωτογραφία έτσι θα πάψει να αποτελεί μία απλή καταγραφή της πραγματικότητας και θα μετατραπεί σε έναν από τους βασικότερους μηχανισμούς παραγωγής κοινωνικού νοήματος. Για τους θεωρητικούς της Σχολής, λοιπόν, η νέα αυτή πραγματικότητα απαιτεί μία κριτική διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους οι εικόνες δύνανται να κατασκευάσουν την εμπειρία και να αναπαράγουν ή και να αμφισβητήσουν κυρίαρχες ιδεολογίες.

Παρόλη τη γενικευμένη συμβολή των θεωρητικών της Σχολής της Φρανκφούρτης στη διαμόρφωση της κριτικής προσέγγισης μιας οπτικής κουλτούρας, καθοριστική υπήρξε η συμβολή συγκεκριμένα του Walter Benjamin, ο οποίος διατυπώσει την πληρέστερη για τη

φωτογραφία θεωρία, κυρίως μέσα από το έργο του «*Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγιμότητάς του*», όπου διερευνώνται οι συνέπειες του κινηματογράφου και της φωτογραφίας για την έννοια της τέχνης. Βασική του θέση υπήρξε το γεγονός, ότι η δυνατότητα πλέον της απεριόριστης μηχανικής αναπαραγωγής, ενδέχεται να καταργήσει τη μοναδικότητα του έργου τέχνης, δηλαδή, όπως χαρακτηριστικά θα αναφέρει την «αύρα» του, η οποία το συνδέει με τη χωρική και ιστορική του μοναδικότητα. Επηρεασμένος, ως φαίνεται από τα γερμανικά παραμύθια με τα οποία μεγάλωσε, βρίσκει στη φωτογραφία μυθικά στοιχεία, τα οποία συνδυασμένα με την εξέλιξή της, τον οδηγούν να την αντιμετωπίζει όχι απαραίτητα αρνητικά. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι η φωτογραφία μπορεί να αποδεσμεύσει την τέχνη γενικότερα από μία ελιτίστικη πρόσληψή της και να την μετατρέψει σε ένα μέσο ευρύτερης κοινωνικής συμμετοχής. Η αναπαραγωγιμότητα της εικόνας συμβάλλει στην πολιτικοποίηση της τέχνης και επιτρέπει στη φωτογραφία να λειτουργήσει ως εργαλείο κοινωνικής χειραφέτησης αλλά και ως ένα μέσο ιδεολογικής χειραγώγησης. Μέσα από την παρακολούθηση του έργου γνωστών πρωτοπόρων φωτογράφων της εποχής, όπως ήταν ο Eugène Atget (1857-1927) με τις ιδιαίτερες εικόνες των άδειων παρισινών δρόμων και ο August Sander (1876-1964) με την κοινωνιολογική τυπολογία των πορτραίτων του, που αποδείκνυαν, ότι η φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει και ως εργαλείο κοινωνικής κριτικής και ιστορικής τεκμηρίωσης, αποκαλύπτοντας τις κοινωνικές αντιθέσεις και τις δομές εξουσίας, οι οποίες δεν είναι άμεσα ορατές, θα ενισχυθεί πολύ το ενδιαφέρον του Walter Benjamin για τη φωτογραφία.

Από την άλλη ο Theodor W. Adorno αντιμετωπίζει με μεγαλύτερο σκεπτικισμό τα μέσα μαζικής αναπαραγωγής και τις δυνατότητές τους. Θεωρεί τη μαζική παραγωγή εικόνων, ως τμήμα ενός ευρύτερου εμπορευματοποιητικού μηχανισμού του πολιτισμού, μία άποψη, όπου αναπτύσσεται στο έργο του «*Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*», την οποία συνέταξε με τον Max Horkheimer. Η φωτογραφία, σύμφωνα με τους συγκεκριμένους θεωρητικούς, όταν θα ενταχθεί στον Τύπο, τη διαφήμιση και τη ψυχαγωγική βιομηχανία, παύει πλέον να αποτελεί μέσο της αισθητικής εμπειρίας και μετατρέπεται σε καταναλωτικό προϊόν και έτσι η εικόνες επαναλαμβάνονται, με μία ιδεολογική λειτουργία, αποδίδοντας μία ομοιομορφία και περιορίζοντας την κριτική σκέψη του κοινού. Ο Max Horkheimer επεκτείνοντας τη θεωρία αυτή αναφέρει, πως κανένα προϊόν δεν μπορεί να αναλυθεί ανεξάρτητο από τις οικονομικές και πολιτικές συνιστώσες και συνθήκες παραγωγής του. Έτσι, η φωτογραφία δεν θα εξεταστεί ως μία εικόνα αλλά σαν μία κοινωνική πρακτική, η οποία ενσωματώνει ιδεολογικούς

μηχανισμούς, σχέσεις εξουσίας και οικονομικά συμφέροντα, θέτοντας ως κρίσιμο ερώτημα όχι μόνο το περιεχόμενο της φωτογραφίας αλλά και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε, κυκλοφόρησε και προσλήφθηκε.

Άλλες προσεγγίσεις ήταν αυτές του Herbert Marcuse, ο οποίος ανέλυσε την εικόνα και μέσα από μία αισθητική θεωρία και κοινωνική απελευθέρωση. Έτσι, σε αντίθεση με τον προαναφερόμενο, ο Marcuse θα αναγνωρίσει στην τέχνη τη δυνατότητα να αρνηθεί την κυρίαρχη πραγματικότητα και υπό αυτήν την έννοια να λειτουργήσει ως πολιτική και αισθητική πράξη αντίστασης, όταν ιδιαίτερα αναδεικνύει πολεμικές συγκρούσεις, κοινωνικές ανισότητες και αναδεικνύει, για παράδειγμα, θέματα αποκλεισμένων κοινωνικών ομάδων. Επιπρόσθετα, ο Erich Fromm, θα προσφέρει ένα ακόμη πλαίσιο ερμηνείας για τη φωτογραφία, μολονότι επικεντρώνεται κυρίως στην κοινωνική ψυχολογία. Η φωτογραφία γίνεται το μέσο, το οποίο, ιδιαίτερα στη σύγχρονη εποχή των ψηφιακών μέσων, εξυπηρετεί την ανάγκη αυτοπαρουσίασης, κοινωνικής αναγνώρισης και αποδοχής αλλά και κατασκευής της ταυτότητας του ατόμου, αναπαράγοντας συχνά αξίες της καταναλωτικής κοινωνίας. Έπεται στη δεύτερη γενιά των αναφερόμενων θεωρητικών και ο Jürgen Habermas, ο οποίος αν και δεν διαμόρφωσε μία ειδική θεωρία επάνω στη φωτογραφία, θα μετατοπίσει το ενδιαφέρον από την πολιτιστική βιομηχανία στην επικοινωνιακή δράση και τη δημόσια σφαίρα. Οι ιδέες του θα επιτρέψουν να κατανοηθεί η φωτογραφική εικόνα ως μέσο δημόσιας επικοινωνίας. Τότε, οι φωτογραφίες πολεμικών συγκρούσεων, ανθρωπιστικών κρίσεων και κοινωνικών κινημάτων, λειτουργούν ως στοιχεία δημοσίου διαλόγου και επηρεάζουν την πολιτική συνείδηση καθώς και τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης.

Η συμβολή της Σχολής της Φρανκφούρτης υπήρξε καθοριστική για τη μετέπειτα ανάπτυξη της θεωρίας της φωτογραφίας. Οι προβληματισμοί του Walter Benjamin, θα επηρεάσουν πολλά χρόνια αργότερα τον Roland Barthes, ο οποίος θα διερευνήσει τη σχέση της φωτογραφίας με τη μνήμη, τον θάνατο, τον χρόνο και θα εισάγει έννοιες όπως είναι το punctum και το studium, τη Susan Sontag, η οποία θα αναπτύξει μία κριτική θεώρηση της φωτογραφίας ως πολιτισμικής πρακτικής, ερευνώντας τον τρόπο εκείνο με τον οποίο μεταβάλλεται η εμπειρία της πραγματικότητας, της ανθρώπινης οδύνης και της βίας, μέσα από τη συνεχή παραγωγή και κατανάλωση εικόνων και τέλος, τον John Berger, ο οποίος αξιοποιώντας τα στοιχεία της κριτικής και μαρξιστικής παράδοσης, αναλύει τον ιδεολογικό χαρακτήρα της εικόνας και τους τρόπους με τους οποίους η φωτογραφία συμβάλλει στην αναπαραγωγή ή και την αμφισβήτηση των κοινωνικών σχέσεων.

Συμπερασματικά, αν και στο σύνολο η Σχολή της Φρανκφούρτης δεν ανέπτυξε μία θεωρία ενιαία της φωτογραφίας, ωστόσο διαμόρφωσε το κοινωνιολογικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο, πάνω στο οποίο οικοδομήθηκε μία σύγχρονη κριτική θεωρία της εικόνας. Η φωτογραφία αποτελεί ένα πολιτισμικό τεκμήριο, ένα κοινωνικό προϊόν και έναν ιδεολογικό μηχανισμό, ως εργαλείο πολιτικής αφύπνισης, κοινωνικής κριτικής και ιστορικής μνήμης. Αυτοί οι προβληματισμοί, οι όροι και οι αναζητήσεις παραμένουν ακόμα και σήμερα και αποτελούν ένα βασικό θεωρητικό πλαίσιο για τη μελέτη της φωτογραφίας και στη σύγχρονη εποχή των κοινωνικών δικτύων, των ψηφιακών μέσων αλλά και της τεχνητής νοημοσύνης.

4.4 Σχολή της Φρανκφούρτης και νεωτερικότητα

Η Σχολή της Φρανκφούρτης αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ρεύματα της σύγχρονης κοινωνίας και πολιτικής θεωρίας του 20^{ου} αιώνα και, όπως προαναφέρθηκε, είχε ως σκοπό την επανεξέταση των υποσχέσεων και των αντιφάσεων της νεωτερικής κοινωνίας και έτσι οι θεωρητικοί της ανέπτυξαν ως εργαλείου μετασχηματισμού και κατανόησης της κοινωνικής πραγματικότητας, την Κριτική Θεωρία.

Οι σχολιαστές του κινήματος και της Κριτικής Θεωρίας, αντιμετώπισαν με ιδιαίτερη οξύτητα το ζήτημα, καθώς ο μεγάλος αριθμός των στοχαστών, που συμμετείχαν στην επεξεργασία του όρου, ό όγκος παραγωγής δεδομένων, η εξέλιξη στη σκέψη ορισμένων από τους εκπροσώπους, με κυρίαρχο πρόσωπο τον ίδιο τον εισηγητή της έννοιας της «Κριτικής Θεωρίας» Max Horkheimer, ο οποίος αναφέρεται σε δύο διαφορετικές κατευθύνσεις της, του χθες και του σήμερα, τονίζουν τα αδύναμά της σημεία και την εξάρτησή της με την ιστορία. Από τη μία έχουμε την υπεράσπιση προς μία επαναστατική αλλαγή του κόσμου, ενώ από την άλλη μάχεται για να διατηρηθεί το άτομο στο συνεχώς εξελισσόμενο και ελεγχόμενο περιβάλλον του. Παρατηρείται, έτσι, λοιπόν, πως η σχέση της Σχολής της Φρανκφούρτης με τη νεωτερικότητα παρουσιάζει μία σύνθετη μορφή. Αν και αναγνωρίζει τη σημασία των διαφωτιστικών ιδεών, της ορθολογικότητας, της επιστήμης, του πνεύματος και προσδοκεί την απελευθέρωση του ανθρώπου από αυθεντίες και προλήψεις, στον αντίποδα αυτών των επιχειρημάτων, βρίσκεται το επιχείρημα της αναγκαιότητας των δυνάμεων αυτών, οι οποίοι θα μπορούσαν ιδανικά να λειτουργήσουν ως μηχανισμοί κυριαρχίας και κοινωνικού ελέγχου.

Ως νεωτερικότητα ή μοντερνισμός θεωρείται η «μοναδική μορφή κοινωνικής ζωής που χαρακτηρίζει τις σύγχρονες κοινωνίες»⁽⁵²⁾ και χρονολογείται σύμφωνα με δύο εκδοχές, όπου η πρώτη ορίζει την εκκίνησή της περίπου στον 15^ο αιώνα και βασίζεται στον οικονομικό παράγοντα και την σταδιακή ανάπτυξη του καπιταλισμού και μία άλλη θεωρία, που την τοποθετεί στην ίδια ακριβώς στιγμή, που έχουμε και την εμφάνιση του Διαφωτισμού τον 18^ο αιώνα, ενώ πλέον μπορεί κανείς να συμφωνήσει, πως το μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη, από τον 20^ο αιώνα και έπειτα, ζει σε μία εποχή νεωτερικότητας. Βασικά χαρακτηριστικά της θεωρούνται η ανάπτυξη της τεχνολογίας και της επιστήμης, η εκκοσμίκευση της κοινωνικής ζωής, η πίστη στην ανθρώπινη λογική, η άνοδος του ατόμου αλλά και των ανθρώπινων ατομικών δικαιωμάτων, όπως και η πεποίθηση, πως το πολίτευμα της δημοκρατίας και η πολιτική συμμετοχή, μπορεί να βελτιώσει τη ζωή του ανθρώπου, σε συνδυασμό με μια

οικονομική οργάνωση μέσω της αγοράς και του καπιταλισμού. Αξίζει, όμως, να διευκρινιστεί, πως «στο αισθητικό πεδίο και στην εννόηση εκείνου που ονομάζουμε μοντερνισμός παρατηρείται μία χρονική αναντιστοιχία σε σχέση με το κοινωνικοπολιτικό πεδίο το οποίο μόλις αναφέραμε: τα ρεύματα και οι αισθητικές τεχνοτροπίες που θεωρούμε μοντέρνα εμφανίζονται συγκροτημένα και μαζικά μόλις στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και κυρίως στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ενώ λίγο αργότερα ξεκινά και η εξειδικευμένη θεωρητική συζήτηση περί κατηγοριοποίησης υπό την επικεφαλίδα του μοντερνισμού, με πολλές διαφωνίες να διατυπώνονται ήδη από την αρχή της», γεγονός, που σχολιάζει ο Ι. Κουμασίδης στην εισαγωγή του έργου του «Ο κενός καθρέφτης και η πολιτική του μη ωραίου»⁽⁵³⁾.

Η καντιανή αντίληψη των θεωρητικών του Διαφωτισμού, όμως, που πιστεύουν, πως η πρόοδος της γνώσης θα ήταν αυτή, που αναπόφευκτα θα οδηγούσε σε μεγαλύτερη κοινωνική πρόοδο και ελευθερία, δεν βρήκε ανταπόκριση στα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης, που αμφισβήτησαν αυτήν τη γραμμική αντίληψη της ιστορίας. Επιπρόσθετα, αν και εμφάνιζαν κοινά σημεία με τον μαρξισμό, διαφοροποιήθηκαν από τον οικονομικό ντετερμινισμό και υποστήριξαν, ότι η οικονομία δεν είναι μόνο αυτή κυρίαρχη στις σύγχρονες κοινωνίες αλλά σημαντικό ρόλο παίζουν και η εκπαίδευση, η κουλτούρα, οι κοινωνικοί θεσμοί, καθώς και τα μέσα ενημέρωσης.

Αν θέλουμε να αναφερθούμε, τώρα, πιο συγκεκριμένα, στο έργο των Horkheimer και Adorno και στο έργο τους «Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού», οφείλουμε να σχολιάσουμε, πως εδώ αναπτύσσεται το παράδοξο ότι, ενώ ο Διαφωτισμός αποζητούσε την απελευθέρωση του ανθρώπου από τις δεισδαιμονίες και τους μύθους, καταλήγει να δημιουργήσει νέες μορφές κυριαρχίας, μετατρέποντας τη λογική σε εργαλείο ελέγχου της ανθρώπινης φύσης. Οι συγγραφείς, εδώ, επηρεασμένοι από τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της γέννησης του ναζιστικού καθεστώτος, απορημένοι για το πως καθίσταται δυνατό μία κοινωνία με υψηλό επιστημονικό και πολιτισμικό επίπεδο, όπως ήταν η γερμανική, μπορεί να οδηγήσει σε τέτοιου μεγέθους βαρβαρότητας. Η απάντησή τους εδώ θα δοθεί μέσω της ορθολογικότητας της νεωτερικότητας, η οποία ενδέχεται να αποκοπεί από τις ηθικές της διαστάσεις και να μετατραπεί έτσι σε ένα μέσο τεχνικού ελέγχου. Οδηγούμαστε, έτσι, λοιπόν, σε μία «εργαλειακή ορθολογικότητα», μια λογική, που δεν δείχνει να ενδιαφέρεται για το κατά πόσο και αν ο σκοπός είναι ηθικός και δίκαιος, εστιάζει στην αποτελεσματικότητα των μέσων που οδηγούν στην επίτευξή του και με τον τρόπο αυτό η γραφειοκρατία, η επιστήμη και η τεχνολογία βρίσκονται να χρησιμοποιούνται εξίσου για δημοκρατικούς αλλά και αυταρχικούς σκοπούς.

Ο άνθρωπος, πλέον, αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο διαχείρισης και όχι ως αυτόνομο υποκείμενο. Η κριτική του έργου, εδώ περιορίζεται σε έναν έντονο αρνητισμό, που αδυνατεί να καταδείξει τις ενδεχόμενες στην κατάσταση αυτή δυνατότητες υπέρβασής της.

Στο σημείο αυτό, ένας εκφραστής της δεύτερης γενιάς της Σχολής της Φρανκφούρτης, Jürgen Habermas (1929-2026), αναφέρεται στην αντίφαση των συγγραφέων, οι οποίοι προκειμένου να ασκήσουν κριτική στον Διαφωτισμό, υποθέτουν και ανεγείρουν την εγκυρότητα του Λόγου, ενώ οι προκειμένες τους την υποσκάπτουν, θεωρώντας τον ως εργαλείο και μέσο για την αυτοσυντήρηση και την κυριαρχία ενός κριτικού χειραφετητικού δυναμικού. Διατηρώντας αυτήν την αρνητική στάση απέναντι στη νεωτερικότητα, οι Adorno και Horkheimer, αδυνατούν να ασκήσουν κριτική, που να βρίσκει έρεισμα στο ίδιο το αντικείμενο και βρίσκουν διέξοδο μέσω μιας ουτοπικής αναφοράς και κατεύθυνσης προς την τέχνη, ως μοναδική πρόταση για συμφιλίωση του καθολικού με το επιμέρους. Ο J. Habermas υιοθετώντας μία πιο θετική στάση απέναντι στη νεωτερικότητα, υποστηρίζει, πως το πρόβλημα δεν έγκειται στη λογική καθαυτή, παρά στην παντοδυναμία μιας λογικής εργαλειακής και την κυριαρχία της επί της επικοινωνιακής λογικής και ανέπτυξε έτσι την ανάγκη μιας θεωρίας λογικής επικοινωνιακής, όπου θα υφίσταται αμοιβαία κατανόηση μεταξύ των ανθρώπων μέσω ορθολογικού και ελεύθερου διαλόγου. Συμπεριλαμβάνει, με τον τρόπο αυτό, στη λύση του προβλήματος τις διαφωτιστικές έννοιες και επιμένει, πως βρίσκεται στην εμβάθυνση σε αυτές και όχι στην εγκατάλειψή τους.

Συμπερασματικά, οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης επέδειξαν έντονη κριτική στη νεωτερικότητα, υποδεικνύοντας, πως η τεχνολογία, η επιστημονική πρόοδος και η ορθολογικότητα, δεν οδηγούν αυτόματα στην ελευθερία του ανθρώπου, αλλά αντίθετα μπορεί να λειτουργήσουν ως μηχανισμοί κυριαρχίας, καθώς αποσυνδέονται με τις ηθικοδημοκρατικές αξίες. Απόψεις, όπως αυτή του Jürgen Habermas, όμως διατηρούν την πεποίθηση, πως η νεωτερικότητα, παραμένει ένα εγχείρημα ανοιχτό με τις χειραφετητικές του δυνατότητες ακόμα ανεξάντλητες.

4.5 Υποκειμενική Φωτογραφία και νεωτερικότητα

«Αυτές οι κοινότυπες και απλά όμορφες φωτογραφίες, οι οποίες βρίσκουν πρόσφορο έδαφος χάριν της γοητείας κάποιων υπαρκτών αντικειμένων, εξωθούνται απ' το προσκήνιο για χάρη των πειραμάτων και των καινούριων ιδεών. Οι τυχοδιώκτες του οπτικού βασιλείου παραμένουν, οι περισσότεροι, μη δημοφιλείς. Όμως μόνο η φωτογραφία που στρατολογεί την βοήθεια του πειραματικού, θα μπορέσει να αποκαλύψει όλες τις τεχνικές σχηματοποιήσεις της εμπειρίας της όρασης στην εποχή μας».

Otto Steinert⁽⁵⁴⁾

Εξετάζοντας τα πολιτικοκοινωνικά χαρακτηριστικά της εποχής του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και έπειτα, θα συναντήσουμε και την γέννηση ενός ακόμη κινήματος φωτογραφικού, αυτήν τη φορά, μιας νέας φωτογραφικής κίνησης, αυτή της Υποκειμενικής Φωτογραφίας. Οι καλλιτέχνες, που ασπάστηκαν μία ιδεολογία, που έδινε έμφαση στην προσωπική ματιά του δημιουργού και όχι σε μία αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας και αυτοί, που ακολούθησαν τα χνάρια τους, είναι αυτοί που αντιτίθενται στην εργαλειακή χρήση της φωτογραφίας στα χρόνια του πολέμου. Η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε μαζί με τα τανκς και τα αεροσκάφη και όλα τα τεχνολογικά επιτεύγματα, μεταφέροντας τον πόλεμο και στο πεδίο της προπαγάνδας. Μάλιστα, οι Γερμανοί, ηγέτες με θράσος θα δημιουργήσουν ομάδες φωτορεπόρτερ, που θα ακούν στο όνομα «Propagandakompanie» και θα φέρουν τα αρχικά P.K. Στο ψυχρό πολεμικό κλίμα, η δημοσιογραφική φωτογραφία ανθεί ακόμα και στα ερειπωμένα χωράφια της μεταπολεμικής Ευρώπης. Πλέον κανείς δεν έδειχνε ενδιαφέρον σε καλλιτεχνικά κριτήρια και έτσι η τέχνη δεν ήταν απαραίτητη, αλλά η δεξιοτεχνία.

Ήταν, λοιπόν, αυτό το τέλος για την φωτογραφία ως μορφή τέχνης; Είχε έρθει η ώρα μηδέν; Η στάση του κοινού, από την άλλη, δεν έδειχνε να βοηθά. Οι υποτιθέμενες αυθεντικές φωτογραφίες έγειραν το ενδιαφέρον και οι άνθρωποι επιθυμούσαν να βλέπουν με λεπτομέρεια τον πόνο, την ταλαιπωρία και την παγκόσμια καταστροφή, κυρίως με τη λήξη του πολέμου, μετατρέποντας έτσι τον δικό τους πόνο σε πιο υποφερτό. Η γενική διάθεση ήταν αυτή μιας γενικευμένης και συνειδητής αντικειμενικότητας και έτσι δημιουργούνταν εικόνες κορεσμένες με το υλικό της χειροπιαστής πραγματικότητας. Εικόνες καταρακωμένων ανθρώπων στις ουρές στα συσσίτια, κρατούμενοι πολέμων, ερείπια. Μια τυπική αυθάδεια, έλλειψη αισθητικής

νόησης και συναισθηματικής έντασης χαρακτηρίζει τη δουλειά των Γερμανών φωτορεπόρτερ της εποχής.

Μόνο λίγα χρόνια αργότερα, θα έχουμε μία καρποφόρα προσέγγιση προς τη θεωρία της φωτογραφίας, η οποία παρουσιάζεται από τον επικοινωνιολόγο και εκδότη της εφημερίδας Frankfurt Zeitung, τον Siegfried Kracauer (1889-1996), με την ονομασία «Θεωρία του Φιλμ», όπου θα εμφανιστεί ως αισθαντικός διαμεσολαβητής των ιστορικών γεγονότων και θα χαρακτηρίσει την επιλεκτικότητα του φωτογράφου να προσεγγίζει την εμπάθεια και όχι τον αδέσμευτο αυθορμητισμό και εμφανίζει μία «πειθαρχημένη υποκειμενικότητα», που μοιάζει με την προσέγγιση του ιστορικού, που λαμβάνει υπόψη του τις ψυχολογικές, κοινωνικές, πολιτιστικές, κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες του εξεταζόμενου αντικειμένου.

Γεννάται, έτσι σιγά σιγά η ιδέα της «Υποκειμενικής Φωτογραφίας», που επιθυμεί να αναδείξει τη θέση, την εμπειρία και τη συναισθηματική εμπλοκή του φωτογράφου, κάνοντας έτσι την εικόνα να μην λειτουργεί απλά ως τεκμήριο, αλλά σαν μία ερμηνεία της πραγματικότητας, μέσα από μία επιλογή της γωνίας λήψης, του κάδρου, του φωτισμού, της στιγμής. Εμφανίστηκε αρχικά σε ένα φεστιβάλ φωτογραφίας στο Neustadt an der Haardt της Γερμανίας το 1949, όπου μία ομάδα φωτογράφων (P. Keetman, W. Reisenwitz, O. Steinert) με την ονομασία «fotoform», θα εκθέσει τη δουλειά της ξεχωριστά. Η ομάδα αυτή αυξάνεται σταδιακά σε μέγεθος και επιρροή και προχωράει σε μία νέα έκθεση στη Photokina, στην Κολωνία της Γερμανίας την ίδια χρονιά και σε άλλες συμμετοχές σε εκθέσεις. Ο O. Steinert, βασικός οργανωτής των εκθέσεων ονομάζει τις συμμετοχές «Subjective Fotografie», τις αντιδιαστέλλει με την καταγραφική φωτογραφία και επαινεί τους συμμετέχοντες ως φωτογράφους, που διαθέτουν μία πλήρη παλέτα εκφραστικών αξιών, προαπαιτούμενων για τη δημιουργική φωτογραφία. Σε κατάλογο έκθεσης, που ακολουθεί το 1952, ο O. Steinert θα αναλύσει περισσότερο την Υποκειμενική Φωτογραφία και θα πει ότι «σημαίνει εξανθρωπισμένη, εξατομικευμένη φωτογραφία και υπονοεί τη χρήση της μηχανής με σκοπό να κερδίσει από το αντικείμενο τις όψεις, που εκφράζουν τον χαρακτήρα τους». Η αφαίρεση, η ιδιαίτερη γωνία λήψης, οι φωτοσκιάσεις, τα φωτογράμματα θα κατακλύσουν τις εκθέσεις αυτές. Γνωστοί εκφραστές του κινήματος ήταν οι Man Ray και Lazlo-Moholy Nagy.

Η ανάπτυξη της υποκειμενικής φωτογραφίας θα συνδεθεί άμεσα με τη νεωτερικότητα, στο πλαίσιο της οποίας, ο κόσμος παύει να αντιμετωπίζεται ως δομημένη και σταθερή πραγματικότητα αλλά βιώνεται και ερμηνεύεται από το άτομο. Η φωτογραφία γίνεται έτσι το μέσο, από το οποίο καταγράφεται η σχέση του υποκειμένου με τον σύγχρονο κόσμο. Το

στοιχείο ακριβώς αυτό συναντάμε κατά την ανάλυση της φωτογραφίας ως χαρακτηριστικό προϊόν της νεωτερικότητας από τον W. Benjamin, ο οποίος αναφερόμενος στο έργο τέχνης κατά την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας, θα υποστηρίξει, ότι μέσω των νέων τεχνολογιών αναπαραγωγής, όπως είναι η φωτογραφία, θα μετασχηματιστεί ριζικά ο τρόπος, που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα και την τέχνη. Η φωτογραφία, εδώ, θα αποδυναμώσει την «αύρα» της μοναδικότητας του έργου τέχνης, αφού καθιστά δυνατή την αναπαραγωγή του σε απεριόριστο αριθμό. Παράλληλα, δίνει τη δυνατότητα θέασης του κόσμου, που διαφεύγει από την αντίληψη του ανθρώπου, αποκαλύπτοντας ιδιαίτερες λεπτομέρειες και στιγμές. Με αυτόν τον τρόπο, η Υποκειμενική Φωτογραφία εντάσσεται στη νεωτερική αυτή συνθήκη, αξιοποιώντας την τεχνολογία της φωτογραφίας, όχι μόνο για την καταγραφή αλλά και την εμπειρική ανασύνθεση του κόσμου.

Σε φαινομενική αντιδιαστολή, ο R. Barthes, προσεγγίζει τη φωτογραφία από μία σχέση με τη μνήμη, τον θάνατο, το συναίσθημα, διακρίνοντας δύο βασικές διαστάσεις στη φωτογραφική εμπειρία μέσω του *studium*, που σχετίζεται με το γνωστικό και πολιτισμικό ενδιαφέρον μιας εικόνας και το *punctum*, που αποτελεί το στοιχείο, που συγκινεί και πληγώνει προσωπικά τον θεατή. Η θεωρία αυτή αναδεικνύει έντονα την υποκειμενική φύση της φωτογραφίας, αφού το νόημά της δεν είναι ποτέ απόλυτα σταθερό και διαμορφώνεται κατά κύριο λόγο από την προσωπική εμπειρία του θεατή. Οπότε, η Υποκειμενική Φωτογραφία, δεν αφορά μόνο την οπτική του φωτογράφου αλλά και τον τρόπο, που κάθε θεατής θα βιώσει και θα ερευνήσει την εικόνα.

Κλείνοντας, πρέπει να αναφερθεί, πως η Υποκειμενική Φωτογραφία αποτελεί μία έκφραση χαρακτηριστική της νεωτερικότητας, αφού αναδεικνύει την εμπειρία του ατόμου με τη σχετικότητα της θέασης. Οι θεωρίες των κριτικών, που μελετώνται εδώ, των W. Benjamin και R. Barthes, φαίνεται να προσφέρουν δύο συμπληρωματικές προσεγγίσεις στο ζήτημα. Ο πρώτος εστιάζει σε έναν μετασχηματισμό της εμπειρίας μέσω της αναπαραγωγής και της τεχνολογίας, ενώ ο δεύτερος στον προσωπικό και συναισθηματικό δεσμό ανάμεσα στο θεατή και τη φωτογραφία. Μέσω αυτών των θεωρήσεων, η φωτογραφία θα αναδειχθεί όχι σαν μία ουδέτερη καταγραφή μιας πραγματικότητας, αλλά ως ένα πεδίο νοήματος, μιας υποκειμενικής εμπειρίας, μιας μνήμης.

5. Walter Bendix Schönflies Benjamin

15 Ιουλίου 1892 – 26 Σεπτεμβρίου 1940

5.1 Βιογραφικά στοιχεία

«Γεννήθηκα στο Βερολίνο στις 15 Ιουλίου 1892 και είμαι γιος του εμπόρου Εμίλ Μπενγκιαμίν»⁽⁵⁵⁾. Με αυτόν τον τρόπο ξεκινάει το Curriculum vitæ, ο βιογραφικό σημείωμα του ο Walter Benjamin, ένας από τους αδιαμφισβήτητα πιο σπουδαίους κριτικούς και φιλόσοφους του 20^{ου} αιώνα. Η σύνταξη του κειμένου χρονολογείται μεταξύ του τέλους του 1939 και την αρχή του 1940 και εικάζεται, πως δημιουργήθηκε μετά την απαίτηση του Horkheimer, προκειμένου να την καταθέσει και να συμβάλλει, έτσι στην προσπάθειά του να αποκτήσει μια αμερικανική υποτροφία.

Ήταν το πρωτότοκο από από τα τρία παιδιά μιας αρκετά εύπορης οικογένειας, καθώς η μητέρα του Pauline Schönflies, προερχόταν από μεγαλοαστική οικογένεια της Ανατολικής Πρωσίας. Ο πατέρας του, αρχικά εργάστηκε σαν τραπεζικός υπάλληλος στο Παρίσι, ενώ όταν εγκαταστάθηκαν από τη Γαλλία στη Γερμανία, εργάστηκε ως έμπορος σε οίκο δημοπρασιών, κάτι που φαίνεται να του κληροδότησε την ιδιότητα του συλλέκτη βιβλίων και τεχνημάτων του παρελθόντος, όπως, ο ίδιος είχε αναφέρει σε διάφορα άρθρα του.

Αρχικά, τα αυτοβιογραφικά του έργα μαρτυρούν την αίσθηση του μεγαλοαστικού περιβάλλοντος και μας κάνουν να αντιληφθούμε, πως στην παιδική του ηλικία ο Benjamin δεν γνώριζε πολλά για το τι μπορεί να σήμαινε εξαθλίωση και φτώχεια, σε τέτοιο βαθμό, μάλιστα, που να νομίζει, πως φτωχός είναι ο ζητιάνος, όπως παραδέχεται ο ίδιος στο έργο του «*Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το Χίλιαεννιακόσια*». Στο συγκεκριμένο, όμως, σύγγραμμα μας φέρνει και σε επαφή με ένα παραδοσιακό γερμανικό παραμύθι, που ενδεχομένως είχε αντληθεί από τον Γερμανό φιλόλογο και εκδότη παιδικών βιβλίων, τραγουδιών και γρίφων, τον Georg Scherer (1828-1909), που τοποθετεί έναν «*καμπουράκο*», σε όλες τις δραστηριότητες του ανθρώπου και δεν του επιτρέπει να φέρει εις πέρας την οποιαδήποτε πράξη. Το παραμύθι χρησιμοποιούσε, απ' όσο φαίνεται η μητέρα του, για να τον παραδειγματίζει και να του τραβάει την προσοχή σε ότι εκείνη θεωρούσε σημαντικό, αφού αν σε κάποιον έριχνε το βλέμμα του ο καμπουράκος γινόταν απρόσεκτος. Αν από την άλλη, δεν πρόσεχε ούτε τον ίδιο του τον εαυτό, παρά στεκόταν «*ενοχλημένος μπροστά στα συντρίμια*»⁽⁵⁶⁾.

Καθώς, υπήρχε, λοιπόν, η δυνατότητα ο Benjamin φοίτησε στα πιο προοδευτικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της εποχής του. Στην αρχή στο Βερολίνο στη Σχολή Kaiser Friedrich

και έπειτα όταν ήταν 13 ετών, στη Θουρυγγία στο Γυμνάσιο Friedrich-Wilhelm. Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία του, που αφορούν κυρίως την παιδική του ηλικία στο Βερολίνο, δεν παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο, όπως θα είχε συνηθίσει ένας αναγνώστης παρά τον αφήνουν με την εντύπωση μιας αποστασιοποίησης. Το γεγονός αυτό μπορεί να οφείλεται στο ιδιαίτερο του αποξενωμένου και υπερβολικά ευαίσθητου χαρακτήρα του, που στην ενήλικη ζωή του πλέον, παρουσιάζεται ξεκάθαρα, αλλά και στις ιστορικές εξελίξεις της εποχής, οι οποίες φαίνεται να τον σημάδεψαν, σε τέτοιο βαθμό, που όταν θα αναφέρεται στα παιδικά του χρόνια στο προπολεμικό Βερολίνο θα μας δίνει την εντύπωση, πως προσπαθεί να καταφύγει σε κάποιο νοητικό καταφύγιο.

Αργότερα, ο Benjamin θα σπουδάσει φιλοσοφία στο Φράιμπουργκ, το Μόναχο, το Βερολίνο και τη Βέρνη. Η ιστορία και οι εξελίξεις έρχονται, όμως, εδώ για να τον κατευθύνουν και να διαμορφώσουν την προσωπικότητά του και το έργο του. Ενώ, λοιπόν, η Γερμανία επιθυμούσε και μεθόδευε τον πόλεμο, μετατρέποντας τους ειρηνιστές σε προδότες, ο Benjamin θα περάσει τα χρόνια της ενηλικίωσης στην σπουδαστική γερμανική νεολαία, που είχε ξεκινήσει από το 1901 στο Βερολίνο, ως μία κοινότητα για αγόρια και θεωρούνταν κάθε άλλο παρά μια προοδευτική δύναμη. Αντιθέτως, η προσκόλλησή της στο παρελθόν, στη Γερμανική παράδοση, στη φυσιολατρία, την πίστη και την Άρια φυλή, θα την μετατρέψει γρήγορα σε πρόδρομο της εθνικοσοσιαλιστικής ιδεολογίας. Με μια τελείως ελιτίστικη και αντιδημοκρατική δομή, επεδίωκε να αναδείξει τις αξίες της παράδοσης ενάντια σε ο,τιδήποτε σύγχρονο. Ο Benjamin θα βρεθεί για άλλη μια φορά μουνδιασμένος ανάμεσα στην σπουδαστική αυτή κίνηση, στην οποία δεν είχε ενταχθεί άμεσα και στην εβραϊκή κοινότητα. Φαίνεται, πως περισσότερο σύμφωνος ήταν με τον καθηγητή του Gustav Wyneken (1875-1964), που υπερασπιζόταν την καταδίκη των επιδράσεων της μοντέρνας ηθικής του επιστημονικού ορθολογισμού, επεδίωκε την επιστροφή στην αθωότητα της φύσης, που είχε χαθεί και διαφωνούσε με τον τρόπο αυτό ουσιαστικά με μεγάλο μερίδιο της σπουδαστικής αυτής κίνησης. Περισσότερο, όμως, από ο,τιδήποτε απέρριπτε ως «μη αυθεντικό το κάλεσμα της κίνησης για επιστροφή στις αξίες και τις αρχές τις τεντονικής μυθολογίας»⁽⁵⁷⁾. Αντιθέτως, πίστευε πως ήταν καιρός να αντιληφθούν, πως η αυτοθυσία δεν ήταν το στοιχείο εκείνο, που αποτελούσε αναγκαιότητα και καθήκον της νεολαίας αλλά η αυτοπραγμάτωση και η καλλιέργεια του ατόμου. Τελικά, θα αποχωρήσει από το κίνημα το 1914. Τον ίδιο χρόνο εγκαινιάζει ως πρόεδρος τον Σύλλογο της Φοιτητικής Νεολαίας του Βερολίνου και στον λόγο του στρέφεται με δριμύτητα εναντίον των σπουδαστών, που χρησιμοποιούν την επιστήμη σαν

μία επαγγελματική σχολή και το πανεπιστήμιο ως ένα ακόμη βήμα για την επαγγελματική τους άνοδο, αφού η κουλτούρα σύμφωνα πάντα με τον I. Kant, που μελετάει τον καιρό εκείνο και φαίνεται να συμφωνεί με τις ιδέες του, δεν πρέπει να έχει στόχο. Το κυνήγι της γνώσης και της αλήθειας αποτελούσε, πλέον, για τον Benjamin αυτοσκοπό.

Αναφορικά με το ζήτημα του Σιωνισμού, επανέρχεται συνεχώς, καθώς ένα χρόνο μετά γνωρίζει τον πιο καλό του φίλο, Gershom Scholem (1897-1982) και εκείνος ως ένθερμος σιωνιστής, δεν παύει ποτέ να τον κατευθύνει στη Σιων και τη μελέτη της Καμπάλα. Για εκείνον, όμως ενδιαφέρον είχε ο διανοούμενος Εβραίος και όχι η ιδεολογία και έτσι δεν αποφάσισε ποτέ να πάει στην Παλαιστίνη.

Το 1919 ολοκληρώνει την εργασία του με θέμα *«Η έννοια της κριτικής της τέχνης στον Γερμανικό Ρομαντισμό»*, που θα του δώσει το διδακτορικό του δίπλωμα. Την ίδια στιγμή οι πολιτικές εξελίξεις τον οδηγούν σε μία απομόνωση για άλλη μια φορά, αφού ο αντισημιτισμός, πλέον, είναι διάχυτος και το κλίμα βαρύ, αφήνοντας τους διανοούμενους Εβραίους, να επιλέξουν μεταξύ μιας υποκριτικής αποδοχής μιας ευνόηπτης θέσης στην κυρίαρχη εξουσία, του σιωνισμού ή του κομμουνισμού. Εκείνος, όπως και ο Franz Kafka (1883-1924), επέλεξαν τη μοναξιά. Απομονώνεται στην Ελβετία, αποστασιοποιείται ακόμα και από παρελθοντικές αντιλήψεις, που κατά καιρούς υποστήριξε, όπως αυτές του Kant, και μελετά τους Ρομαντικούς, με ιδιαίτερη έμφαση στον Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), επιδιώκοντας να αναδείξει την Κριτική σε ιδιαίτερο φιλολογικό είδος και να γίνει ένας από τους σημαντικότερους κριτικούς της Γερμανικής λογοτεχνίας. Αυτό, που δεν είχε υπολογίσει, ήταν το γεγονός, ότι τελικά καταπιάστηκε με έργα των Γάλλων λογοτεχνών, καθώς έμενε περισσότερο χρόνο στο Παρίσι, στη Γαλλία, παρά στη Γερμανία.

Την περίοδο εκείνη η κατάσταση στη Γερμανία είναι πλέον τρομακτική. Η προσπάθεια μέσω της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1919-1925) αποτυγχάνει και η ζωή φτάνει τώρα σε εξευτελιστικά επίπεδα εξαιτίας της φτώχειας, του πληθωρισμού, των σκανδάλων και την ανικανότητας των υπευθύνων. Η ανεργία εξαθλιώνει, ο κομμουνισμός γιγαντώνεται και μαζί του ακολουθεί ο ναζισμός. Οι καταστάσεις οδηγούν και πάλι τον Benjamin σε αδιέξοδο: μισεί την πολιτική, αντιτίθεται στον κομμουνισμό αφού υποκαθιστά για εκείνον την αλήθεια, δεν μπορεί να πάει στην Παλαιστίνη αφού δεν είναι Εβραίος εθνικιστής, αλλά Ευρωπαίος διανοούμενος, ενώ η επιλογή της διαφυγής στην Αμερική απορρίπτεται συνεχώς χωρίς εμφανή αιτιολογία. Ακολουθεί μια πολύ δύσκολη περίοδος καθώς θα επέλθει ο οικονομικός του ξεπεσμός, που σε συνδυασμό με τα πολλά προβλήματα υγείας, που έχουν προκύψει, θα

απομακρυνθεί για άλλη μια φορά και θα καταφύγει σε λειτουργίες του νου, που θα τον οδηγήσουν σε μία ιδιαίτερα παραγωγική περίοδο. Η δουλειά του θα γεμίσει με «*χίλια θραύσματα της πραγματικότητας που θησαυρίζει σε μικροσκοπικές σημειώσεις στα μαύρα σημειωματάρια που έχει διαρκώς στην τσέπη, σημειώσεις από βιώματα, παρατηρήσεις, βιβλία, εκφράσεις που άκουσε, σκέψεις που έκανε, που τα επιδεικνύει με περηφάνια*»⁽⁵⁸⁾. Οι σημειώσεις αυτές, «*τα τσιτάτα*», πάνω από 600 τον αριθμό μπορούν να τοποθετηθούν τεχνηέντως με μια σύνθεση, σε αντιπαράθεση και ελεύθερα και να αποτελέσουν ένα έργο. Ο ίδιος θα πει στον «*Μονόδρομο*»: «*τα τσιτάτα στη δουλειά μου είναι σαν τους ληστές που ξεπετιούνται οπλισμένοι στον δρόμο και απαλλάσσουν τον ράθυμο περιπατητή από τις πεποιθήσεις του*». Προχωράει, έπειτα στη συγγραφή του δοκιμίου του για τις «*Εκλεκτικές συγγένειες του Γκαίτε*» (1921-1922), επηρεασμένος από τα οικογενειακά του προβλήματα, ενώ στο «*Καθήκον του μεταφραστή*» (1923), που γράφτηκε σαν εισαγωγή στις «*Παρισινές εικόνες*» (1869), του Charles Baudelaire (1821-1867), θα υποστηρίξει, ότι οι γλώσσες συγγενεύουν μεταξύ τους, εκτός της ιστορίας, όσον αφορά τον στόχο και μέσα από μία ιδανική αλληλοσυμπλήρωσή τους, έχουμε τη σύσταση της καθαρής γλώσσας.

Ένα σημείο καμπής στο έργο του Benjamin, είναι η συγγραφή του δοκιμίου «*Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του*», στο οποίο αναφέρεται η αισθητική του θεωρία για την ομορφιά εκείνη, που καλύπτει το έργο τέχνης στην ουσία του και τονίζει, ότι πρέπει να διατηρήσει την ακτινοβολία που εκπέμπει, την «*Αύρα*» του, χωρίς την παρουσία της οποίας δεν θα υφίσταται το έργο τέχνης καθευαυτό. Αν και εξαιρετική η μελέτη αυτή, στέκεται ως εμπόδιο στη ζωή του και κρύβει πίσω της στοιχεία με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το έργο αυτό αντικρούει νοηματικά και τοποθετείται κριτικά εναντίον του έργου του καθηγητή του Πανεπιστημίου της Χαϊδελβέργης, Friedrich Gundolf (1880-1931), σχετικά με τον Goethe, τη χρονική περίοδο, που εκείνος ανήκει στον στενό κύκλο του διάσημου ποιητή Stefan George, (1868-1933), υπεύθυνου για καθετί που λάμβανε χώρα στον πνευματικό κόσμο της Γερμανίας και έτσι μόνο αν συνέπλεε κανείς μαζί του, θα μπορούσε να εξελιχθεί ακαδημαϊκά.

Το 1923 γνωρίζεται με τον T. Adorno, ο οποίος ως μαθητής του επηρεάστηκε ιδιαίτερα από το παραπάνω δοκίμιο. Μάλιστα, ο Adorno και η γυναίκα του θα είναι εκείνοι, που επιτελώντας ένα σπουδαίο έργο, συγκεντρώνουν και επιμελούνται τα χειρόγραφα του Benjamin σε μια συλλογή από τις γερμανικές εκδόσεις Suhrkamp. Μόνο μελανό σημείο στις σχέσεις του υπήρξε η αδυναμία του Adorno, να κατανοήσει την κατάσταση του φίλου και δασκάλου του κατά τα τελευταία και δυσκολότερα χρόνια. Το 1925 η πραγματεία του

«Καταγωγή της Γερμανικής Τραγωδίας», απορρίπτεται από τους καθηγητές στους οποίους έχει υποβληθεί. Το προηγούμενο καλοκαίρι βρίσκεται στο Κάπρι, όπου και συνδέεται με την ηθοποιό Asja Lācis (1891-1979), η οποία θα τον φέρει σε μια πιο στενή σχέση με τον μαρξισμό και βρισκόμενος τώρα πια κάτω από την επιρροή των μαρξιστικών θεωριών λογοτεχνικής παραγωγής, θα απομακρυνθεί από τη γλώσσα των πρώτων έργων του.

Μια ακόμη κατηγορία, που θα πρέπει να αντιμετωπίσει είναι ότι θεωρήθηκε οπαδός του Martin Heidegger (1889-1976) από τους κομμουνιστές, γεγονός που σε συνδυασμό με την οικονομική κρίση, η οποία έχει ανεπανόρθωτες συνέπειες στην οικονομική του κατάσταση, θα τον οδηγήσουν σε μία βαθύτατη κρίση το καλοκαίρι του 1932, οπότε και επιχειρεί να αυτοκτονήσει. Το 1993 εγκαταλείπει οριστικά τη Γερμανία για το Παρίσι και είναι πλέον οικονομικά ανεξάρτητος μέσα από μία συνεργασία και την αρωγή του Ινστιτούτου για την Κοινωνική Έρευνα και συγκεκριμένα με τον M. Horkheimer και αναγκάζεται να γράφει άρθρα, που δεν επιθυμεί. Επομένως, πολλά από τα έργα του της εποχής εκείνης επιβαρύνονται, όχι μόνο από τους εξωγενείς παράγοντες αλλά και από την προσωπική συναισθηματική του φόρτιση. Μεταξύ των χρόνων 1925-1933 δημοσιεύονται σε καταξιωμένα περιοδικά λογοτεχνίας οι πιο σημαντικές κριτικές μελέτες του και γενικά είναι μία περίοδος, ιδιαίτερης λογοτεχνικής παραγωγής.

Άλλοι σημαντικοί σταθμοί της ζωής του, αποτελούν αρχικά η γνωριμία του με τον Bertolt Brecht (1898-1965), στην οποία εναντιώνονται ο Adorno αλλά και ένας ακόμη πολύ καλός φίλος του ο Gershom Scholem (1897-1982), που την θεωρούσαν κάθε τι άλλο παρά ευεργετική, η επαφή του με τα νέα μέσα της εποχής, όπως ήταν ο κινηματογράφος και η φωτογραφία αλλά και η έντονη συμμετοχή του στη Σχολή της Φρανκφούρτης. Μετά το 1930 θα αναγκαστεί, παρόλα αυτά να κερδίζει το εισόδημά του ως βιβλιοκριτικός και δημοσιογράφος, ενώ αναδημοσιεύει με σχολιασμούς το «Passagen – Werk», που ήταν μία τελευταία προσπάθεια να έχει τα χρήματα ώστε να παραμείνει στο Παρίσι.

Γύρω στο 1938 συνειδητοποιεί, πως τώρα η παραμονή του Παρίσι δεν είναι πλέον δυνατή, ενώ η μετανάστευση στην Αμερική δεν είναι πια τόσο εύκολη, τη στιγμή που Γερμανοί πρόσφυγες παραδίνονται στους Ναζί. Γι' αυτόν τον λόγο και με τη συμβολή του Ινστιτούτου καταφέρνει να εκδώσει μία βίζα, αλλά όχι και να πάρει άδεια εξόδου από τη Γαλλία. Έτσι, επιχειρεί να περάσει από έναν αφύλακτο δρόμο προς τα ισπανικά σύνορα από τα Πυρηναία Όρη, στο συνοριακό χωριό Port Bou, εκεί όπου, τελικά, το 1940 θα βάλει τέλος στη ζωή του, προκειμένου να μην πέσει στα χέρια της Geheime Staatspolizei (Gestapo).

Δυστυχώς, η αναγνώρισή του ως σπουδαίου και προοδευτικού κριτικού του 20^{ου} αιώνα, ήρθε πολλά χρόνια μετά τον θάνατό του. Οι μελέτες του στη μετάφραση, τη γλώσσα και επάνω σε λογοτέχνες, όπως ο Goethe, για παράδειγμα, έχουν επηρεάσει τη λογοτεχνική κριτική, ενώ εκείνες στις οποίες καταπιάστηκε με τον υλισμό της νεωτερικότητας, τα μέσα της μαζικής επικοινωνίας και τις διάφορες απόψεις επάνω στη λογοτεχνία, του δίνουν το χαρακτηριστικό της πηγής έμπνευσης για τις αισθητικές σπουδές.

5.2 Απόψεις - «Το Έργο Τέχνης Στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγικότητας»

Χρονολογικά ο Benjamin αρχίζει να ασχολείται με τα νέα μέσα, δηλαδή, το ραδιόφωνο, τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο τη δεκαετία του 1920, αφού ακόμη και ως φοιτητής έχει καταπιαστεί σε διάφορα κείμενα με τις γραφικές τέχνες και τη ζωγραφική. Στα νέα αυτά μέσα διέκρινε την ανθρώπινη επιτυχία, να επινοήσει νέους τρόπους αντίληψης και προσέγγισης της πραγματικότητας. Ενώ στην αρχή της ερευνητικής του δραστηριότητας ασχολείται με τη φιλοσοφία αλλά και τη λογοτεχνία του γερμανικού ρομαντισμού, θέλοντας να γίνει, όπως έχει προαναφερθεί, ένας από τους πιο αξιόλογους κριτικούς της εποχής του, στις αρχές του 1920, μετατοπίζει την εστίασή του και στρέφεται στο σχολιασμό μιας σειράς προβλημάτων της σύγχρονης κουλτούρας. Οι παράγοντες, που τον οδηγούν στη μετατόπιση αυτή είναι αρχικά η σταδιακή συναναστροφή του με κινηματογραφικούς παραγωγούς, αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, που έχουν συγκεντρωθεί στο Βερολίνο εκείνον τον καιρό. Πιο συγκεκριμένα, το 1923 γνωρίζεται με τον αρχιτέκτονα και θεωρητικό του κινηματογράφου Siegfried Kracauer (1889-1966), με τον Γερμανό φιλόσοφο Theodor Adorno, ενώ μεγάλης σημασίας είναι και η σχέση, που έχει ήδη αναφερθεί με την ηθοποιό, θεατρική παραγωγό και δημοσιογράφο Asja Lācis. Την ίδια, μάλιστα, περίπου χρονική περίοδο, μεταξύ του 1922 και 1923, μια ομάδα επιστημόνων και καλλιτεχνών, θα εκδώσει την εφημερίδα «G», όπου το «G» αποτελεί το αρχικό γράμμα του όρου «*Gestaltung*», που σημαίνει «*κατασκευή*». Ανάμεσά τους ήταν ο Γερμανός αρχιτέκτονας Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), ο φωτογράφος László Moholy-Nagy (1895-1946) και οι γνωστοί για τη σχέση τους με τον κονστρουκτιβισμό και τον ντανταϊσμό καλλιτέχνες Raul Hausmann (1886-1971) και El Lissitzky (1890-1941). Στόχος τους ήταν να ερευνήσουν τα μονοπάτια, που τους οδηγούσαν στη νέα πολιτιστική παραγωγή, που προέρχονταν από την εμφάνιση των νέων αυτών μέσων. Λαμβάνοντας μέρος ο ίδιος ο Benjamin σε μία σειρά από συζητήσεις σχετικές με το θέμα, θα επηρεαστεί από θεωρητικές προσεγγίσεις, όπως αυτή του László Moholy-Nagy, που επιθυμεί να συσχετίσει τα νέα αυτά μέσα, την τεχνολογία και την αισθητηριακή δομή του ατόμου. Η συμμετοχή του στις συζητήσεις αυτές, θα έχουν ως αποκορύφωμα τη συγγραφή σειράς δοκιμίων, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και το δοκίμιο, που φέρει τον τίτλο «*Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγικότητάς του*».

Μέχρι εκείνο το σημείο, το ενδιαφέρον του Benjamin για τη λογοτεχνία του ρομαντισμού και τη φιλοσοφία επικεντρώνονταν στη διερεύνηση του πλέγματος των σχέσεων

των ατόμων με το περιβάλλον, τα έργα τέχνης και την ιστορία. Τώρα με την ενασχόλησή του με τα νέα μέσα, στην εξίσωση έρχεται και η τεχνολογική διάσταση. Αυτό που κάνει το έργο του Benjamin ιδιαίτερα ξεχωριστό και του αποδίδει μεγαλύτερη αξία, είναι το γεγονός, ότι την περίοδο, που εξέφρασε και κατέγραψε τις απόψεις του σχετικά με τα νέα μέσα, αυτά βρίσκονταν μόνο λίγα χρόνια στο προσκήνιο και κανείς μέχρι τότε δεν είχε επιδιώξει να αναπτύξει μια θεώρησή τους, πάνω στην οποία θα μπορούσε να βασίσει τους συλλογισμούς του και να τους επεκτείνει μέχρι εκεί που έφτανε το γνωστικό του επίπεδο. *«Η ιδιαίτερη σημασία και η επικαιρότητα της σκέψης και των θέσεων του Benjamin για τα νέα μέσα έγκειται στο γεγονός ότι εστίασε στην ίδια τη φύση τους, στην κοινωνική, πολιτική, αισθητική και πολιτιστική λειτουργία τους στα πρώτα στάδια της εμφάνισής τους»* ⁽⁵⁹⁾, θα αναφέρει πολύ εύστοχα η Γ. Ράπτη στην Εισαγωγή του συλλογικού έργου *«Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα Νέα Μέσα»*. Μάλιστα, στο έργο του *«Γράμμα από το Παρίσι»* το 1936 αναφέρει και ο ίδιος, ακόμη πιο συγκεκριμένα, το ακριβές χρονικό διάστημα ενασχόλησης με τα νέα μέσα, γράφοντας πως *«η έρευνα της φωτογραφίας άρχισε πριν από οχτώ με δέκα χρόνια»* ⁽⁶⁰⁾.

Καθώς η καθημερινότητά μας, η εργασία και όλες σχεδόν οι εκφάνσεις της ζωής κατακλύζονται από μηχανές, που έφτασαν στον άνθρωπο με τη συνεχή εξέλιξη των μεθόδων παραγωγής, των μέσων τεχνολογίας της και της τεχνικής και μεταμόρφωσαν έτσι ακόμη και τις συνθήκες κοινωνικής οργάνωσης και τους όρους διαβίωσης και εν μέσω μιας έκρυθμης πολιτικής κατάστασης, εξεγέρσεων και πολέμων, ο Benjamin λειτουργεί ως παρατηρητής και επισημαίνει τον αντίκτυπο, που έχουν όλα τα παραπάνω στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει κανείς το έργο τέχνης. Η ανερχόμενη νέα τάξη, για την οποία, θεωρούνταν επιτυχία η άνοδος στην κοινωνική ιεραρχία και παύει να στηρίζεται σε κληρονομημένα προνόμια και στην υπεροχή της καταγωγής, θα εργαλειοποιήσει τη φωτογραφία και αυτή με τη σειρά της ως δείκτη μιας νέας πραγματικότητας. Η πρώτη καλλιτεχνική διαμάχη θα εντοπιστεί ανάμεσα στα ζωγραφικά και τα φωτογραφικά έργα, με κυριότερο θέμα αυτό του πορτραίτου. Δεν νοούνταν εκείνη την εποχή να μην υπάρχει το πορτραίτο του οποιουδήποτε επιφανούς αριστοκράτη, αξιωματούχου, πολιτικού ως απόδειξη αρχικά της ίδιας της ύπαρξής του στη χρονική αλυσίδα και έπειτα ως πιστοποίηση της κοινωνικής του θέσης. Η ευκολία, που προσέφερε η φωτογραφία κατά τη λήψη, η προσβασιμότητα στο ίδιο το μηχάνημα και ακόμη και η μείωση του χρόνου εκτέλεσης του έργου, που αν και στη φωτογραφία ήταν πολλά λεπτά, στην περίπτωση του ζωγραφικού πορτραίτου απαιτούνταν μέρες, βδομάδες ή και μήνες, ανάλογα με το πόσο μεγαλεπήβολο ήταν το σχέδιο, φέρνει τη φωτογραφία στο προσκήνιο και

παραγκωνίζει την τέχνη της ζωγραφικής. Γίνεται εμφανές, λοιπόν, ότι «με τη φωτογραφία η εκθετική αξία αρχίζει σε όλο το μήκος του μετώπου ν' απωθεί τη λατρευτική αξία»⁽⁶¹⁾.

Στο «Γράμμα από το Παρίσι [2]» του Benjamin, που αναφέρεται στη σχέση της ζωγραφικής και της φωτογραφίας, ο συγγραφέας θα σχολιάσει τη μελέτη της Gisèle Freund (1908-2000) «Η Φωτογραφία στη Γαλλία τον δέκατο ένατο αιώνα», που «συνδέει την άνοδο της φωτογραφίας με την άνοδο της αστικής τάξης, χρησιμοποιώντας πολύ εύστοχα το παράδειγμα της ιστορίας του πορτραίτου»⁽⁶²⁾. Μάλιστα, στο έργο της η Freund μιλάει για την πιο διαδεδομένη τεχνική πορτραίτου την εποχή του παλαιού καθεστώτος, τις πανάκριβες μινιατούρες από ελεφαντόδοντο αλλά και μία οικονομικότερη ανακάλυψη παραγωγής πορτραίτων, της μεθόδου «*physiognotrache*», που λειτούργησε ως ενδιάμεσο στάδιο του πορτραίτου-μινιατούρας και της φωτογραφικής απεικόνισης. Αναμφισβήτητα, οι πρώτοι καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν αρνητικά ήταν οι μινιατουρίστες και αργότερα οι ζωγράφοι. Η ανάπτυξη της φωτογραφίας, όπως είναι αναμενόμενο, ωθεί τον καλλιτέχνη να προχωρήσει σε ευρύτερο πειραματισμό και διερεύνηση. «Η ζωγραφική δεν είχε ανάγκη να κάνει κάτι που ένα μηχανικό μέσο μπορούσε να το κάνει καλύτερα και φθηνότερα»⁽⁶³⁾.

Στο σημείο αυτό, άξιο αναφοράς είναι και το ζήτημα της «αύρας», που χαρακτηρίζεται ως «η μοναδική ατμόσφαιρα που διασφαλίζει την αυθεντικότητά του»⁽⁶⁴⁾. Ο Benjamin, συγκεκριμένα, χαρακτηρίζει ως αναμφίβολα δύσκολο να γίνει αντιληπτό τί είναι εκείνο, που διαφέρει ανάμεσα σε ένα αντίγραφο και το πρωτότυπο, μια αναπαραγωγή και το βρίσκει στην προαναφερόμενη «αύρα» (AURA) του έργου, που φανερώνεται από την μοναδικότητα της στιγμής, του τόπου, του χρόνου και του τρόπου και δίνει έτσι μία εξήγηση στο δέος που μπορεί να μας προκαλέσουν, για παράδειγμα, τα κλασικά έργα τέχνης, που μπορεί να συναντήσει κανείς σε μέρη λατρείας, όπως μπορεί να είναι οι εκκλησίες. Οι απόψεις του Benjamin για τη φωτογραφία αν και κάθε άλλο παρά υπερασπιστικές ήταν, αφού θα πει πως με την εισαγωγή των τεχνικών μέσων, χάνονται σημαντικά σημεία του έργου τέχνης, όπως η αύρα, η επαφή με τον καλλιτέχνη και η αυθεντικότητα, θα τον φέρουν αντιμέτωπο με τις αντιδράσεις των μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης.

Διαπιστώνει κανείς, επιπρόσθετα, πως στον κόσμο της μαζικής αναπαραγωγής οι μοντέρνες τεχνικές δεν απαιτούν τη μεσολάβηση της παράδοσης, γιατί κινούνται μέσα στον συγχρονισμό και την ταχύτητα. Η τεχνική όμως του πολλαπλασιασμού και της αναπαραγωγής, αποσπά το παραγόμενο προϊόν από τον παραδοσιακό χώρο. Η αύρα του πρωτότυπου παρακμάζει και διαλύεται, μπορεί ακόμα να πει κανείς, λόγω της ολοένα και μεγαλύτερης

παραγωγής αντιγράφων. Τα έργα τέχνης δεν έχουν πια αξία λατρευτική, αλλά αποκτούν μια ανταλλακτική αξία, που τα καθιστά εμπορεύσιμα και τα εξομοιώνει με τα καταναλωτικά αγαθά. Ο συλλογισμός αυτός μπορεί εύκολα, από εδώ και πέρα, να πάρει πολιτικο-κοινωνικές διαστάσεις, επειδή μας παρουσιάζει μία σύνδεση της κατάργησης της «απόστασης» και του «απόμακρου» των έργων τέχνης και των πραγμάτων με τη μετατροπή του ανθρώπου σε υποχείριο της μηχανής και με τη νέα οργάνωση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Το ζήτημα, στην προκειμένη περίπτωση, έγκειται στο γεγονός ότι μέσω της τεχνικής αναπαραγωγικότητας με την εμφάνιση της μηχανής για πρώτη φορά το έργο τέχνης, παράγεται χωρίς την παρουσία του χεριού, μόνο με τη μεσολάβηση της μηχανής. Τώρα το έργο τέχνης δημιουργείται με τρόπο έμμεσο, καθώς το μέσον, η φωτογραφική μηχανή «αντικαθιστά το χέρι, αποκαλύπτει την ικανότητα του ματιού να αποθανατίζει πολύ πιο γρήγορα απ' ό τι ζωγραφίζει το χέρι» ⁽⁶⁵⁾. Από την άλλη, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε, ότι πάντα στα πλαίσια της ιστορίας του έργου τέχνης υπήρχε μία σχέση ανάμεσα στην αναπαραγωγή, τη μίμηση και την αντιγραφή, οι οποίες υπήρξαν προσφιλείς διαδικασίες.

Η ακρίβεια της τεχνικής δίνει κατά τον Benjamin στο έργο τέχνης, στα προϊόντα της, μια αξία διαφορετική, μαγική, που αδυνατεί να δημιουργήσει ο ζωγράφος σε έναν πίνακα. Αναφερόμενος, έτσι, στη διαμάχη ζωγραφικής και φωτογραφίας τον 19^ο αιώνα, καταλήγει, πως μέσω της τεχνολογίας δίνεται ώθηση για μία νέα καλλιτεχνική προσέγγιση της πραγματικότητας και έτσι το έργο τέχνης έρχεται σε συγχρονισμό με τους αλματώδεις ρυθμούς, που κυριαρχούσαν σε όλες τις εκδηλώσεις της κοινωνίας. Ο κίνδυνος όμως ελλοχεύει, αφού οι μηχανισμοί παραγωγής και διανομής του έργου στην αστική κοινωνία, είναι εξωτερικοί σχετικά με την έκφραση και τη συγκρότηση του βιώματος του αντικειμένου. Έτσι, «τα πράγματα αποκτούν τον χαρακτήρα του εμπορεύματος και τα άτομα μετατρέπονται σε ανώνυμη μάζα, εμπλέκονται ολοένα και περισσότερο για την ομοιομορφία και τη στερεοτυπία της συμπεριφοράς τους» ⁽⁶⁶⁾.

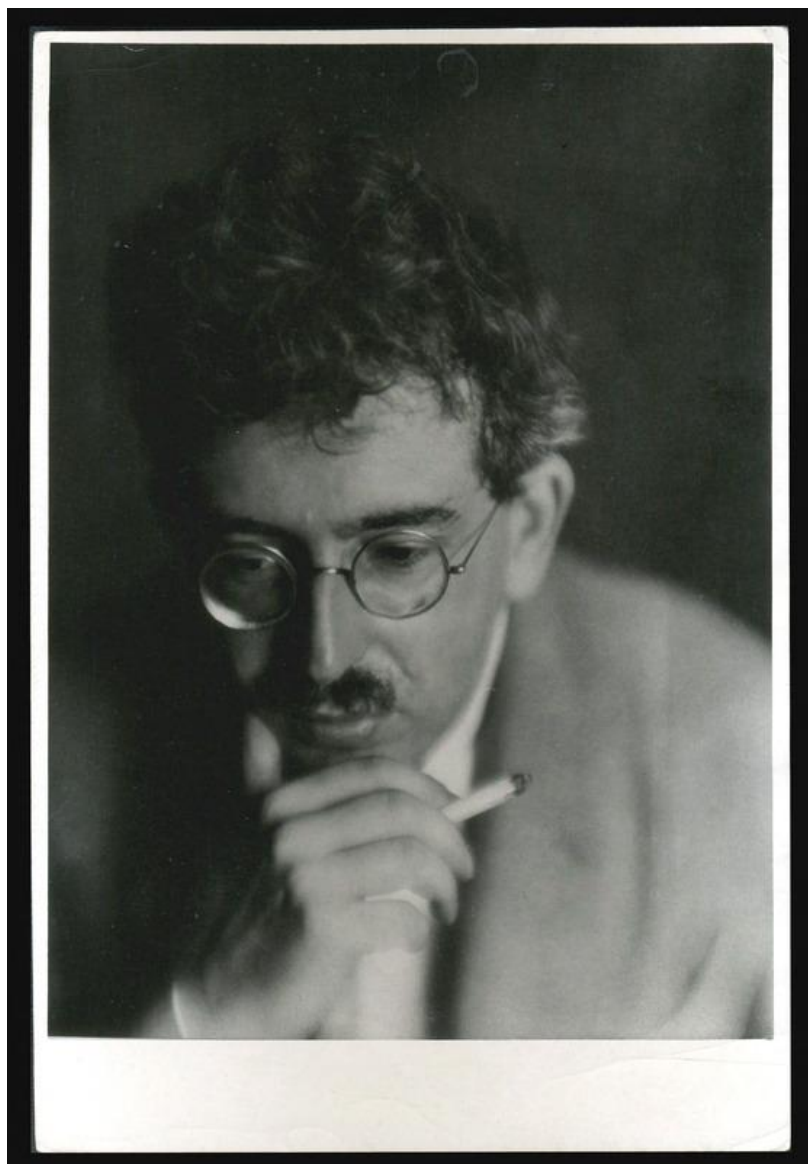
Ο Benjamin είχε μελετήσει τον χαρακτήρα «της εικόνας ως γραφής, προτού στραφεί στη φωτογραφία και το φιλμ, προπάντος στο βιβλίο για το δράμα μπαρόκ» ⁽⁶⁷⁾ κάνοντας λόγο για τον κατακερματισμό της αλληγορίας. Η δραματουργία μπαρόκ σηματοδοτεί για τον Benjamin «τη χαρακτηριστική νεωτερική μεταστροφή από τον χρόνο στην εικόνα, δηλαδή τη «χωροποίηση» της εκκοσμηκευμένης πλέον ιστορίας» ⁽⁶⁸⁾. Τα πράγματα στην εικόνα μεταμορφώνονται σε μία γραμμή διέγερσης, που οφείλεται στο αλληγορικό βλέμμα και έτσι σχήματα και θραύσματα της πραγματικότητας, μετατοπίζονται στο κέντρο του ενδιαφέροντος.

Η εικόνα είναι το θέαμα, το οποίο έχει αναπαραχθεί και αναδημιουργηθεί, είναι το φαινόμενο ή το σύνολο φαινομένων, που αποσπάστηκε από τον τόπο και τον χρόνο, που εμφανίστηκε πρώτα και διατηρήθηκε για λίγες στιγμές ή αιώνες ακόμη, μεταφέροντας στοιχεία μιας ιστορίας, μιας ύπαρξης και φτιάχτηκε αρχικά με την πρόθεση να επιτύχουμε την εμφάνιση του πράγματος που ήταν απόν, αν και με την βαθμιαία εξέλιξη των παραστατικών μέσων, η εικόνα μπορούσε να διαρκέσει περισσότερο διάστημα από αυτό που παριστούσε, δίνοντας στην έννοια του χρόνου με αυτόν τον τρόπο, μία νέα διάσταση. Ο χρόνος, λοιπόν, περνά, η ιστορική αλλαγή επιτυγχάνεται και η σουρεαλιστικότητα του παρελθόντος επιτρέπει, όπως είπε ο Benjamin «να δεις μια καινούργια ομορφιά σ' αυτό που χάνεται»⁽⁶⁹⁾.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα πούμε ότι αναφερόμενος ο Benjamin στον ρόλο της τεχνολογίας στην αναπαραγωγή του έργου τέχνης και συγκεκριμένα στον τομέα του κινηματογράφου και της φωτογραφίας, μιλάει πλέον για μια σειρά αλλαγών κατά τη δημιουργία αλλά και την πρόσληψη του έργου τέχνης. Έχουμε, λοιπόν, την οριστική διάλυση της αύρας και η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης, καταργώντας το «*εδώ και τώρα*», μεταφέρει το αντίγραφο σε άλλον χώρο και χρόνο από το πρωτότυπο, με αποτέλεσμα να αλλάζουν οι συνθήκες προσλήψεις από τον θεατή. Τα νεότερα μέσα αναπαραγωγής κατέστρεψαν, λοιπόν, την αυθεντία της τέχνης και απομάκρυναν τις εικόνες της, αυτές που αναπαράγουν από κάθε προστατευμένη περιοχή, με αποτέλεσμα να χαθεί η τέχνη του παρελθόντος, όπως κάποτε υπήρξε. «*Η αυθεντία της έχει χαθεί. Στη θέση της υπάρχει μια γλώσσα εικόνων. Αυτό που ενδιαφέρει τώρα, είναι ποιος χρησιμοποιεί τη γλώσσα και για ποιο σκοπό*»⁽⁷⁰⁾. Μέσω της αναπαραγωγής, μαζί με την αύρα, χάνεται η μοναδικότητα και η αυθεντικότητα του έργου τέχνης. Με την τεχνική αναπαραγωγή έχουμε και την εξάλειψη της δυνατότητας του θεατή να απορροφηθεί από το έργο. Έτσι, προκύπτει μια αντιστρεφόμενη συνθήκη και το έργο είναι αυτό που απορροφάται από τον θεατή. «*Η αντιστροφή αυτή συμπλέκεται τόσο με τη φетиχοποίηση όσο και με την απομάγευση του έργου τέχνης*»⁽⁷¹⁾. Το τεχνικό έργο που αναπαράγεται αποκτά τον χαρακτήρα του πράγματος, η απόστασή του από την τέχνη, δημιουργημένη από την καταστροφή της αύρας, έχει μειωθεί και μπορεί πλέον να μετρηθεί με την αξία του ως αντικείμενο κτήσης, καταργώντας όμως έτσι, πλέον, οριστικά και αδιαμφισβήτητα την λατρευτική του αξία, αντικαθιστώντας την, όπως έχει συζητηθεί παραπάνω, με την αξία έκθεσής του. Για τον Benjamin, το γεγονός ότι, η αξία αυτή, πλέον, θα χαρακτηρίζεται ως καλλιτεχνική, είναι απλά μια συγκυρία μεταβατική. Στο δοκίμιο, στο οποίο γίνεται η κύρια αναφορά της εργασίας, υπάρχει και μία ακόμα βασική έννοια, αυτή της «δια-

σκέδασης», που χτίζεται με την αδυναμία του ανθρώπου να απομακρυνθεί από τα πλαίσια της αλλοτριωτικής κοινωνίας και να απολαύσει παρατηρώντας ένα έργο τέχνης, αν και φαίνεται να υποστηρίζεται, πως κύριο αίτιο του φαινομένου αυτού είναι η σοκαριστική επίδραση των σκηνών, για παράδειγμα, στην περίπτωση του κινηματογράφου, και στον καταγισμό των εικόνων, που δέχεται ο θεατής και δεν τον αφήνουν να ξαποστάσει. Από την άλλη η χρήση του προϊόντος της αναπαραγωγής σε διαφορετικό πλαίσιο της καθημερινότητας, μπορεί να του αποδίδει διαφορετικό πρόσημο, όπως, για παράδειγμα, το γεγονός ότι στην περίπτωση της πολιτικής, η χρήση της εικόνας μπορεί να έχει και προπαγανδιστικό χαρακτήρα.

Η Susan Sontag (1933-2004) στο βιβλίο της *«Περί φωτογραφίας»* χαρακτηρίζει τις ιδέες του Benjamin ως άξιες να αναφερθούν, αφού ήταν παρά, αλλά και εξαιτίας, της εσωτερικής αντίφασης της θεώρησης του για τη φωτογραφία, που προέκυπτε *«από τη σουρρεαλιστική του ευαισθησία, σε αντίθεση με τις μαρξιστικές / μπρεχτικές αρχές του»* ⁽⁷²⁾, ο πιο σημαντικός και αυθεντικός κριτικός φωτογραφίας. Οι αντιφάσεις του είναι πολλές και σαν γνήσιος στοχαστής μέσω της διαλεκτικής οδηγείται από μία διαπίστωση σε άλλη. Οπότε, παρακάμπτοντας το γεγονός, ότι το μέτρο γνησιότητας μιας φωτογραφίας μπορεί να έχει αλλοιωθεί, αφού, για παράδειγμα, από μια φωτογραφική πλάκα, υπάρχει δυνατότητα εξαγωγής πλειάδας εκτυπώσεων, δεν παραλείπει να επισημάνει πως *«η δυνατότητα αναπαραγωγής του έργου τέχνης ο χειραφετεί για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία από την παραστατική του ύπαρξη στις παρυφές της τελετουργίας»* ⁽⁷³⁾. Μια τέτοια θετική έκφανση της φωτογραφίας θα συναντήσουμε στα έργα του Πλάτων Ριβέλλη, ο οποίος θα αποδώσει τη δύναμή της ακριβώς στην απόλυτη δυνατότητα, που έχει να αναπαράγεται για πάντα σε άπειρα πανομοιότυπα αντίτυπα. *«Η φωτογραφία είναι πάντοτε αντίτυπο. Δεν υπάρχει πρωτότυπο. Αν της αρνηθεί κανείς αυτή τη διάσταση, τη μεταμορφώνει σε ένα πουλί μέσα στο κλουβί»* ⁽⁷⁴⁾.



Εικόνα 3,, Walter Benjamin, 1926

Μοιάζει εδώ οι συλλογισμοί περί γνησιότητας, αξίας, αντίληψης και ευχαρίστησης από την πλευρά του θεατή, να μας οδηγούν στις πολλά χρόνια πίσω πλατωνικές αντιλήψεις σχετικά με το έργο τέχνης. Ο Πλάτωνας, σε αντίθεση με τον δάσκαλό του Σωκράτη, που έβρισκε στην αισθητική και την ηθική μια ωφελιμότητα, όχι μόνο αντικρούεται στην τέχνη και τους καλλιτέχνες αλλά τους εξορίζει από την Πολιτεία. Η αιτία είναι η απομάκρυνση της από την αλήθεια και η αδυναμία της να αποδίδει τις Ιδέες, αλλά αντιθέτως αναπαριστά τεχνητά ή φυσικά αντικείμενα, που δεν είναι τίποτε άλλο από εξασθενημένες ανακλάσεις τους. Το έργο

τέχνης αποτελεί μίμηση μιμήσεως: «*μίμηση πραγμάτων τα οποία με τη σειρά τους είναι μίμηση Ιδεών*» ⁽⁷⁵⁾. Από τα παραπάνω, γίνεται φανερό, ότι η αναπαραγωγή στον χώρο της τέχνης λειτουργεί σαν διαμεσολάβηση της μίμησης, με αποτέλεσμα να διογκώνει το χώρο ανάμεσα στο έργο τέχνης και την αξία του. Η τέχνη ανέκαθεν αποτελούσε μείζον θέμα μελέτης με αποκορύφωμα την στιγμή που παρουσιάζεται η μηχανική αναπαραγωγή της εικόνας, που «*είναι στο επίκεντρο μιας αντιπαράθεσης που διαρκεί περισσότερο από έναν αιώνα*» ⁽⁷⁶⁾.

Η μεγάλη σημασία του έργου του Walter Benjamin στο πέρασμα του χρόνου έγκειται και στο γεγονός, ότι δημιουργεί κανάλια επικοινωνίας με πολλούς άλλους μεταγενέστερους στοχαστές και σχολές και να συναντά ακόμα και πιο σύγχρονες τάσεις και αντιλήψεις.

6. Roland Gérard Barthes

12 Νοεμβρίου 1915 – 26 Μαρτίου 1980

6.1 Βιογραφικά στοιχεία

«Η γλώσσα είναι όπως το δέρμα. Λειτουργεί

σαν να έχουμε λέξεις αντί για δάχτυλα

ή δάχτυλα στις άκρες των λέξεών μας».

Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου ⁽⁷⁷⁾

Ο Roland Barthes (1915-1980) συγκαταλέγεται ανάμεσα στους σημαντικότερους στοχαστές και συγγραφείς του 20^{ου} αιώνα. Μέσα από τα κείμενά του, τα οποία ήταν ποικίλα και σε αντιδιαστολή, τόσο σε θεματολογία, καθώς ασχολήθηκε με την πάλη, τη φωτογραφία, τη διαφήμιση, τον έρωτα, το θέατρο, αλλά όσο και σε προσέγγιση, αφού τα στοιχεία ήταν τότε αυτοβιογραφικά, αναλυτικά ή και αφοριστικά, συνέβαλε αδιαμφισβήτητα στους τομείς της λογοτεχνίας, της φιλοσοφίας, των επιστημών της επικοινωνίας και των πολιτισμικών επιστημών. Παρόλη όμως τη βαρύτατη επιρροή του στον πνευματικό χώρο, η ακαδημαϊκή του καριέρα, δεν ήταν αυτή που θα περίμενε κανείς και μάλλον βρέθηκε ή και θέλησε να βρεθεί σε μονοπάτια ενός ακαδημαϊκού περιβάλλοντος, μια συνθήκη που συναντήσαμε και στον προαναφερόμενο Benjamin, ο οποίος όμως δυστυχώς, φαίνεται πως επιθυμούσε διακαώς μια τέτοια θέση, είτε για την αναγνώριση ή ακόμη και για το οικονομικό όφελος. Αυτή η αντισυμβατική στάση του Barthes ήταν εμφανέστατη στα γραπτά του, που πολλές φορές προκαλούσαν τη συμβατική γνώση και θεωρία. Ο Barthes, ήταν πολλά πράγματα, θα πει ο καθηγητής Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου του Μιζούρι, Brian L. Ott σε σχετικό δοκίμιό του: «ένας παθιασμένος δάσκαλος, ένας ευφυής κριτικός και ηθικός φιλόσοφος. Αλλά πάνω από όλα ήταν συγγραφέας και σαν συγγραφέας αφοσίωσε ολόκληρη την ακαδημαϊκή του καριέρα στην εξέταση, εξερεύνηση και πειραματισμό της συγγραφής» ⁽⁷⁸⁾.

Ο Barthes γεννήθηκε σε μια μεσοαστική οικογένεια στο Χεμβούργο της Νορμανδίας το 1915. Ο πατέρας του Louis Barthes ήταν αξιωματικός του Γαλλικού πολεμικού ναυτικού και σκοτώθηκε όταν ο Barthes δεν ήταν ακόμη ούτε ενός έτους, σε μια ναυμαχία κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στη Βόρεια Θάλασσα. Καταβεβλημένη από το γεγονός και οικονομικά ανήμπορη να συντηρήσει την οικογένεια, η μητέρα του Henriette, αποφασίζει να

εγκατασταθούν στο χωριό Urt, της Bayonne, μια παραθαλάσσια περιοχή στα βορειοδυτικά σύνορα με την Ισπανία, όπου έμεναν οι γονείς του πατέρα του. Εκεί, στην ανατροφή του Barthes θα συμβάλλουν η θεία του, που ήταν καθηγήτρια πιάνου και ο παππούς του, που διατηρούσε φιλική σχέση με τον ποιητή Paul Valéry (1871-1945), κάνοντάς τον έτσι να αγαπήσει τη μουσική, το πιάνο, την ποίηση.

Όταν ήταν 11 ετών εγκαταστάθηκε με τη μητέρα του στο Παρίσι, όπου βρισκόταν η γιαγιά του Noeme Révelin. Εκεί η χώρα τον αναγνώρισε ως ορφανό και αποδόθηκαν έτσι στη μητέρα του ορισμένα προνόμια και ένα ποσό ως υποστήριξη. Αυτό όμως δεν έμοιαζε να αρκεί. Η άρνηση της γιαγιάς του για οικονομική βοήθεια και ο ερχομός του ετεροθαλούς αδερφού του Michel Salzedo, που προέκυψε από τη σχέση της μητέρας του με τον, παντρεμένο τότε, ζωγράφο André Salzedo και παρά τις υπεράνθρωπες προσπάθειες της δουλεύοντας σε μία εταιρεία βιβλιοδεσίας (δουλειά που ο ίδιος παραδεχόταν πολύ συχνά, ότι δεν ήταν για εκείνη και δεν της άρμοζε), η οικογένειά του πάλευε να επιβιώσει. Έτσι, πέρασε την παιδική και εφηβική του ηλικία στη φτώχεια, που εκείνο τον καιρό στη Γαλλία είχε άλλη χροιά από αυτό, που μπορεί να θεωρεί κανείς σήμερα.

Ο Barthes θα γραφτεί στο Lyceé Montagne στο Παρίσι, ενώ στην ηλικία των 19 ετών, λίγο πριν δώσει εξετάσεις για την εισαγωγή του στο École Normale Supérieure, θα προσβληθεί από φυματίωση, γεγονός, που τον ανάγκασε να εισαχθεί σε σανατόριο, όπου και παρέμεινε για δώδεκα περίπου χρόνια. Οι ακαδημαϊκές του όμως δυνατότητες και η γνωριμία του με τον Valéry, τον καθιστούν ικανό να εισαχθεί στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, όπου θα σπουδάσει κλασική φιλολογία. Παρόλο, που η υγεία του αποτέλεσε πολλές φορές τροχοπέδη στην εκπαίδευσή του, κατάφερε να πάρει πτυχίο δασκάλου και έτσι μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και έχοντας πάρει απαλλαγή από τα στρατιωτικά του καθήκοντα λόγω των προβλημάτων υγείας, που εξακολουθούσαν να τον ταλαιπωρούν, δίδαξε στη Γαλλία, τη Ρουμανία και την Αίγυπτο. Εκείνη την περίοδο, γνωρίζεται με τον αντισυμβατικό George Fournié, που τον φέρνει σε επαφή με τον συγγραφέα και εκδότη Maurice Nadeau (1911-2013), για τον οποίο ο Barthes θα γράφει άρθρα, που εκδίδονταν στην εφημερίδα του Παρισιού «Combat» από το 1947. Μετά τον θάνατο της γιαγιάς του το 1952 και έχοντας για πρώτη φορά οικονομική ευχέρεια, εκδίδει το 1953 το πρώτο του βιβλίο «Ο βαθμός μηδέν της γραφής» (Le degré Zéro de l'écriture). Ακολουθεί η έκδοση του έργου «Μυθολογίες» (1957) με κείμενα σχετικά την άνοδο του δομισμού (structuralism) στον τομέα των πολιτισμικών σπουδών. Ο δομισμός εμφανίστηκε αμέσως στα μεταπολεμικά χρόνια και άνθισε ως πολιτική και

διεπιστημονική φιλοσοφία, που θεωρούσε πως η μαζική κουλτούρα δεν ήταν κάτι τόσο αθώο και μπορούσε, μάλιστα, να αποκωδικοποιηθεί μέσα από τη σημειολογική εφαρμογή. Πρόκειται για μία απόρριψη στην πίστη της ατομικότητας, που ήταν μέχρι τότε ο πυρήνας του υπαρξισμού, κάτι που έγινε πλήρως αυτονόητο μεταξύ των δεκαετιών 1950 και 1960. Ο Barthes καταπιάστηκε με τη σημειολογία και τον ενδιέφερε ιδιαίτερα το υποδηλωτικό μήνυμα των εννοιών, γιατί πίστευε, πως αποδομώντας την εικόνα του αντικειμένου, μπορούσε να δει και πέρα από την απλή εμφάνισή τους και πράττοντας έτσι, μπορούσε να αποκαλύψει τις παραπλανητικές δομές της αστικής κοινωνίας.

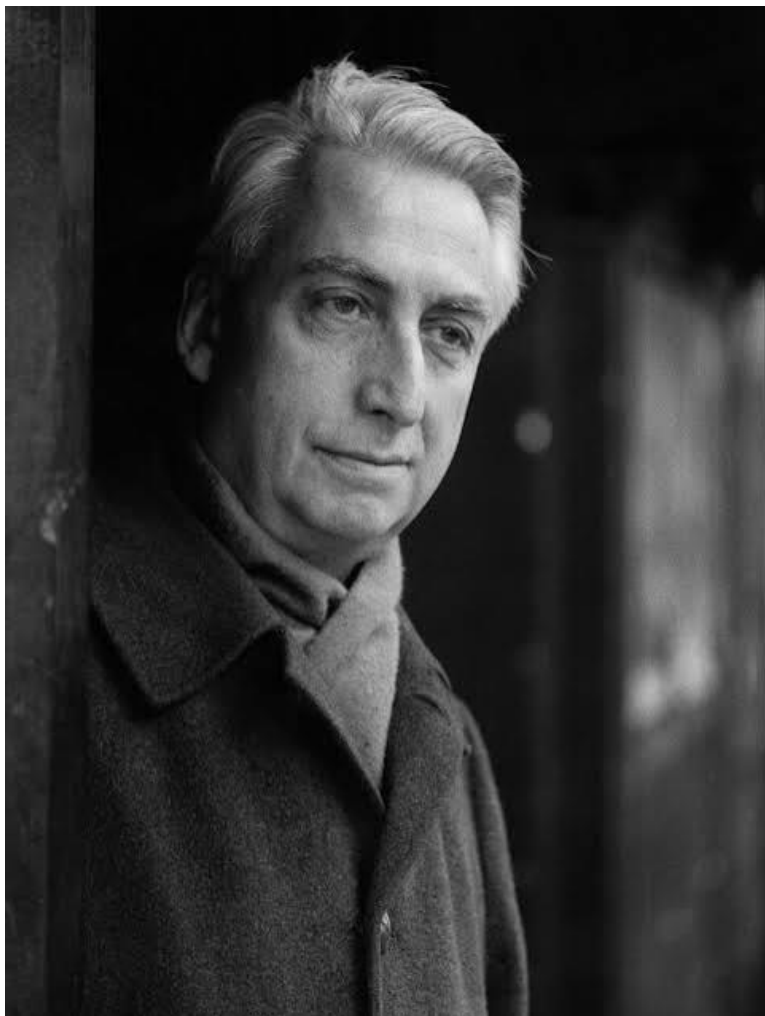
Μεταξύ του 1954-1960 ο Barthes θα συνεργαστεί στενά με το θέατρο «Théâtre National Populaire» και μέσα στο διάστημα αυτό εκδόθηκαν περίπου 60 άρθρα στον αριθμό, επάνω στη θεατρική σημειωτική, στη ζωή του Παρισιού, στα κοστουμια, στην εκτέλεση του έργου και άλλα. Ήταν επίσης μεγάλος θαυμαστής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, γιατί θεωρούσε, πως διαλέγονταν με το κοινό και το έφερνε σε επαφή με μεγάλα ηθική και πολιτικά ζητήματα και όχι με ασήμαντα προσωπικά και συζυγικά καθημερινά δράματα, που κυριαρχούσαν στο θέατρο της Γαλλίας εκείνη την εποχή.

Μετά από μία διαμάχη απόψεων, που είχε με τον Γάλλο καθηγητή της Σορβόνης και συγγραφέα Raymond Picard, που πήρε ανεξέλεγκτα μεγάλες διαστάσεις, θα φέρει στο φως ένα δοκίμιο, που αποτελούνταν από δύο μέρη, το 1966, με την ονομασία «*Κριτική και Αλήθεια*». Εκεί θα αναφερθεί ονομαστικά στον Picard, ισχυρίζεται ότι αντιπροσωπεύει μία παλιά και γερασμένη κριτική και αντιπαρατίθεται στην άποψή του σχετικά με την δυνατότητα της λήψης του ακριβούς μηνύματος του λογοτεχνικού κειμένου, έχοντας πρώτα καταλάβει τις προθέσεις του συγγραφέα. Το 1976, παρά το γεγονός, ότι δεν κατείχε κάποιον διδακτορικό τίτλο και με τη συμβολή του καλού του φίλου Michel Foucault (1926-1984), εκλέγεται Πρόεδρος της Λογοτεχνικής Σημειολογίας στο Γαλλικό Κολλέγιο (Collège de France). Βαθύτατα επηρεασμένος από τα πολιτικά γεγονότα, όπως ήταν ο Μάης του '68 στο Παρίσι, οι επισκέψεις του στην Ιαπωνία, όπου πήγαινε ως καλεσμένος του Maurice Pinguet, Διευθυντή του Γαλλοϊαπωνικού Ινστιτούτου του Τόκυο, προκειμένου να παρουσιάσει σεμινάρια σχετικά με τη δομική ανάλυση της αφήγησης, την επανεκλογή του κόμματος του Charles de Gaulle (1890-1970) και τη συνειδητοποίηση ότι η επανάσταση της αριστεράς ήταν άσκοπη και η αστική τάξη παρέμενε αμετακίνητη, καταλήγει στη συγγραφή αρχικά του έργου «*Ο Θάνατος του Συγγραφέα*» (1967). Στο εμβληματικό αυτό δοκίμιο θα τονίσει για άλλη μια φορά, ότι το νόημα του κειμένου γεννιέται από τον αναγνώστη και όχι από τον συγγραφέα. Ακολουθούν το «*S/Z*»

(1970) μια δομική ανάλυση της νουβέλας «Σαραζίν» (Sarrasine, 1830), του Honoré de Balzac (1799-1850), η «Απόλαυση του Κειμένου» (1973), που εξερευνάται η ηδονή, που προκύπτει από την ανάγνωση και την εμπλοκή του αναγνώστη με το κείμενο, τα «Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου» (1977), μια από τις πιο γνωστές μελέτες του για τη γλώσσα και τα συναισθήματα του ερωτικού υποκειμένου και ο «Φωτεινός Θάλαμος» (1980), μια προσωπική θεωρητική προσέγγιση προς την τέχνη της φωτογραφίας.

Από το σύνολο των παραπάνω στοιχείων γίνεται αντιληπτό, ότι ως συνέπεια της φύσης της προσέγγισης του Barthes, είναι το γεγονός, ότι δεν δημιουργήθηκε μία σχολή και δεν έχει φανατικούς ανθρώπους του πνεύματος ή σπουδαστές, που να επιδιώκουν να διαμορφωθούν κάτω από τη σκιά των γραπτών του και των θεωριών του. Δίνοντας ζωή στον ατομικισμό και την προσαρμοστικότητα, παρά στη συμμόρφωση, οποιοσδήποτε σκεπτόμενος ή θεωρητικός μπορεί αν θεωρηθεί, ότι ακολουθεί τα χνάρια του, αν στέκει αντίθετος σε συμπερασματικές σημασίες και της κουλτούρας.

Θα πεθάνει σε ηλικία μόλις 64 ετών, αφού στις 25 Φεβρουαρίου του 1980, θα υποκύψει στα βαριά τραύματά του, που προέκυψαν όταν τον χτύπησε ημιφορτηγό καθαριστηρίου στο Παρίσι, καθώς έφευγε από γεύμα που είχε με τον μετέπειτα Γάλλο Πρόεδρο François Mitterand (1916-1996).



Εικόνα 4, Roland Barthes

6.2 Απόψεις - Σχετικά με το έργο «Ο Φωτεινός Θάλαμος»

Σε αντίθεση με τον Benjamin, που απορρίπτει την ερασιτεχνική και προσωπική, ασήμαντη για εκείνον, φωτογραφία και εστιάζει το ενδιαφέρον του στην πολιτισμική θέση της φωτογραφίας ως το μέσο, που μιλά στα πλήθη και εκτοπίζει την τέχνη, ο Barthes γυρεύει την πιο προσωπική στιγμή ενασχόλησης και ανάγνωσης των φωτογραφιών και τις αναγνωρίζει ως πολιτισμική δύναμη. Αυτή η προσωπική προσέγγιση και αναζήτηση θα είναι, που θα τον οδηγήσει στη συγγραφή του βιβλίου «Φωτεινός Θάλαμος» (1980) αλλά και σε άλλα δοκίμια, όπως είναι το «Ρητορική της Εικόνας» (1964), «Το φωτογραφικό μήνυμα» (1961) αλλά και οι «Μυθολογίες, ο μύθος σήμερα» (1965). Το προσωπικό στοιχείο και το αυτοβιογραφικό ύφος είναι διάχυτα στο έργο του «Φωτεινός Θάλαμος». Μάλιστα, όλες του οι απόψεις και θεωρίες θα αναπτυχθούν με βάση τις απορίες του, καθώς δεν δύναται να εξηγήσει, ποιος είναι ο λόγος που κάποιες φωτογραφίες μπορεί να τραβήξουν περισσότερο την προσοχή του. Εκεί θα αναγνωρίσει ένα σημείο, *punctum*, μια στιγμή, που ο θεατής έρχεται σε μια συναισθηματική σύνδεση με την εικόνα. «*Η διάρκεια της ενασχόλησης του Barthes με τη φωτογραφία είναι αυτή της βιογραφίας του αναγνώστη, ενώ του Benjamin είναι αυτή μιας εποχής*»⁽⁷⁹⁾. Όπως στον Barthes όμως, έτσι και στον Benjamin γίνεται αναφορά στον αντίκτυπο, που έχει η φωτογραφία στη συνείδηση αλλά και στις παραμέτρους του χώρου και του χρόνου, δημιουργώντας μια νέα κατηγορία του χωροχρόνου, σύμφωνα με τον πρώτο.

Αναφερόμενος στην ειδησιογραφική φωτογραφία και χρησιμοποιώντας την ως παράδειγμα για τα λεγόμενά του, θα πει πως πρόκειται για την ακριβή και απόλυτη αναπαράσταση μιας σκηνής. Σε συνέχεια του συλλογισμού του αυτού, θα οδηγηθεί στο «*φωτογραφικό παράδοξο*»⁽⁸⁰⁾. Η φωτογραφία, μεταδίδει εξ' ορισμού, την ίδια τη σκηνή και την πραγματικότητα κατά κυριολεξία. Παρόλα αυτά από το αντικείμενο ως την τελική απεικόνισή του υπάρχει μία διαδικασία, μία σμίκρυνση της προοπτικής, της διάστασης, του χρώματος, που δεν μπορούμε να εκλάβουμε ως μετατροπή και έτσι προκειμένου να διασχίσουμε τη διαδρομή μεταξύ αντικειμένου και της απεικόνισής του δεν απαιτούνται διαμεσολαβητές, δεν απαιτούνται κώδικες. Η εικόνα δεν μπορεί να είναι το πραγματικό, είναι όμως το «*τέλειο ανάλογο και αυτή ακριβώς η αναλογική τελειότητα είναι που, για την κοινή αντίληψη, προσδιορίζει τη φωτογραφία*»⁽⁸¹⁾. Η φωτογραφία είναι, λοιπόν, «*ένα μήνυμα χωρίς κώδικα*»⁽⁸²⁾. Ως συνεπακόλουθο της προηγούμενης πρότασης, είναι το γεγονός, ότι το φωτογραφικό μήνυμα, είναι ένα συνεχές μήνυμα. Μηνύματα χωρίς κώδικα συναντάμε και σε

άλλες αναλογικές αναπαραγωγές της πραγματικότητας, όπως είναι το θέατρο, ο κινηματογράφος, το σχέδιο, η ζωγραφική. Όμως οι παραστατικές αυτές τέχνες περιλαμβάνουν δύο ειδών μηνύματα: το καταδηλούμενο, που είναι το ανάλογο μήνυμα και το συμπαραδηλούμενο, που δεν είναι τίποτε άλλο από τον τρόπο, που η κοινωνία το προσφέρει προς ανάγνωση. Αντίθετα, η φωτογραφία ως μηχανικό ανάλογο του πραγματικού, πληρεί εξ'ολοκλήρου τον σκοπό του πρώτου μηνύματος και δεν αφήνει περιθώριο για την ανάπτυξη του δεύτερου. Έτσι, κατέχεται αποκλειστικά από ένα μήνυμα καταδηλούμενο και δεν χωράει σε αυτήν καμία περιγραφή, καμία προσθήκη και καμία διαμεσολάβηση. Το καταδηλωτικό όμως αυτό πλαίσιο της, η πληρότητά της αυτή, η αντικειμενικότητά της κινδυνεύει να χαθεί, αφού υπάρχει μεγάλη πιθανότητα το φωτογραφικό μήνυμα να είναι και αυτό συμπαραδηλούμενο. Μια συμπαραδήλωση, που δεν γίνεται αμέσως αντιληπτή και προέρχεται από φαινόμενα, που συναντάμε κατά τη λήψη ή την επεξεργασία του μηνύματος της, αφού η φωτογραφία μπορεί να επιλεχθεί, να δομηθεί, να αποτελέσει σύνθεση, να επεξεργαστεί με βάση αισθητικούς, ιδεολογικούς, επαγγελματικούς κανόνες, ενώ ταυτόχρονα διαβάζεται από τον αναγνώστη και συνδέεται με το παραδοσιακό απόθεμα σημείων του. Το οποιοδήποτε σημείο, όμως, είναι μέρος ενός κώδικα. Η θεώρηση αυτή μας οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι εδώ έχουμε ένα παράδοξο. «*Το φωτογραφικό παράδοξο είναι ίσως η συνύπαρξη δύο μηνυμάτων χωρίς κώδικα (είναι ίσως το φωτογραφικό ανάλογο), και το άλλο με κώδικα (είναι ίσως η «τέχνη» ή η επεξεργασία, ή η «γραφή», ή η «ρητορική της φωτογραφίας»* ⁽⁸³⁾. Επομένως, θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τη φωτογραφία ως ταυτόχρονα αντικειμενική, φυσική, επενδεδυμένη αλλά και πολιτισμική και χρίζει έτσι πραγματικής αποκρυπτογράφησης. Οι τρόποι συμπαραδήλωσης, σύμφωνα με τον Barthes, μπορούν να οριστούν, αλλά δεν αποτελούν μέρος της φωτογραφικής δομής. Είναι μέθοδοι γνωστές, όπως το τρυκ, η πόζα και τα αντικείμενα, στις οποίες η συμπαραδήλωση έρχεται από τη μετατροπή του ίδιου του πραγματικού, δηλαδή, του καταδηλούμενου μηνύματος, ενώ ακολουθούν η φωτογένεια, η σύνταξη και ο αισθητισμός.

Ο Barthes, έπειτα, τοποθετώντας τον ίδιο ως το μέτρο της φωτογραφικής γνώσης και κάνοντας μία σύντομη διερεύνηση των θέσεων του υποκειμένου σε σχέση με τη φωτογραφία, θα την ορίσει ως το αντικείμενο τριών πρακτικών, προθέσεων ή συγκινήσεων: «*ποιείν, πάσχειν, θεάσθαι*» ⁽⁸⁴⁾. Οπότε, έχουμε τον Operator, που είναι ο Φωτογράφος, τον Spectator, που είναι ο θεατής ή αναγνώστης ή αλλιώς όλοι εμείς που ξεφυλλίζουμε φωτογραφικά λευκώματα, βιβλία, εφημερίδες, περιοδικά και άλλα και το Spectrum, που είναι το είδωλο, το

φάσμα, το ομοίωμα, που εκπέμπει το αντικείμενο, το spectacle (θέαμα), αυτό που ανακοινώνει την επιστροφή του νεκρού. Αυτό που θα κυριαρχήσει στο έργο του Barthes, είναι η μελέτη του Spectator, αφού πιστεύει, πως ο φωτογράφος θέτει ως οπτική του το διάφραγμα του φακού μέσα από τον οποίο θα κοιτάζει, θα εστιάζει και θα περιορίσει το θέμα το, για να καταλήξει να αιφνιδιάσει την εικόνα.

Θέτει, τότε, ως οδηγό τη συνείδηση της δικής του συγκίνησης και χρησιμοποιεί για μια νέα ανάλυση την έλξη, που του ασκούσαν κάποιες φωτογραφίες. Διερωτώμενος αν πρόκειται για γοητεία ή κάτι άλλο, καταλήγει, πως η πιο σωστή λέξη, που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει για την έλξη αυτή, έστω προσωρινά, είναι το «συμβάν»: «*Η τάδε φωτογραφία μου συμβαίνει, η τάδε άλλη όχι*»⁽⁸⁵⁾. Από τη στιγμή, που υπάρχει το συμβάν, υπάρχει και η φωτογραφία και είναι αυτό που τη ζωντανεύει, αυτό που κινεί τον θεατή. Ακολουθεί μια νέα διερεύνηση της φωτογραφίας και διατυπώνεται ένας νέος κανόνας σχετικά με το ενδιαφέρον, που επιδεικνύει σε συγκεκριμένες φωτογραφίες. Έτσι, αυτήν τη φορά, αυτό που φαίνεται να αισθάνεται για τις φωτογραφίες αποτελεί ένα μέσο συναίσθημα αρχικά, που του δίνει τη δυνατότητα να παρατηρεί την εικόνα συναρτώμενα με την παιδεία του και τις γνώσεις του, είναι το «*studium*»⁽⁸⁶⁾, η προσήλωση σε κάτι η σπουδή, η προτίμηση μιας πρώτης ανάγνωσης. Με το *studium* ενδιαφέρεται για τις φωτογραφίες, δείχνει μία προτίμηση, μία γενική επένδυση, βιαστική χωρίς ιδιαίτερη οξύτητα. Το δεύτερο στοιχείο, στο οποίο, γίνεται αναφορά και έρχεται να διαλύσει το *studium*, είναι το «*punctum*». Είναι εκείνη η μικρή αμυχή, το σημάδι, η τομή, η ιδέα της στίξης, το αιχμηρό εργαλείο, το τυχαίο, που του προκαλεί πόνο, τον μελανιάζει, τον κεντά. Θεωρείται, ως η λεπτομέρεια εκείνη, που θα ενεργοποιήσει την ευαισθησία του Spectator σε μια συγκεκριμένη εποχή, με συγκεκριμένες αξίες, συνήθειες και γούστα, καθιστώντας εύλογο το συμπέρασμα, πως το *punctum* είναι διαφορετικό για κάθε Spectator. Σαν όροι, μας οδηγούν και σε αυτό, που ορίζουμε ως προτίμηση, ενδιαφέρον. Μια εικόνα μπορεί να αρέσει στον θεατή ή και όχι, χωρίς να του κεντρίζει κάτι το ενδιαφέρον, οπότε σε αυτές δεν υπάρχει κανένα *punctum* και είναι επενδεδυμένη μόνο από το *studium*, ενός πεδίου ευρύτατου μιας επιθυμίας νοητικής, μιας ημιβούλησης, ενός ανεύθυνου γενικού ενδιαφέροντος και της τάξης του «*αρέσκειν*» όχι του «*αγαπάν*»⁽⁸⁷⁾, θα γράψει ο ίδιος στον «*Φωτεινό Θάλαμο*», ενώ επισημαίνει, πως αναγνωρίζοντας το *studium*, αντιλαμβάνεται την πρόθεση του φωτογράφου, που μπορεί να αποδοκιμάζει ή να επιδοκιμάζει, αλλά παρόλα αυτά, φαίνεται, να την κατανοεί την επεξεργάζεται, αφού η παιδεία, αποτελεί το «*συμβόλαιο*» μεταξύ δημιουργού και καταναλωτή, ένα είδος αγωγής, που θα βοηθήσει τον θεατή να εντοπίσει την

ύπαρξη και την πρόθεση του Operator, να αντιληφθούμε, γενικά, αυτό που κινεί τις πράξεις του και να τις βιώσουμε ως Spectators.

Ακόμη, ο Barthes θα εξετάσει στο δεύτερο μέρος του «Φωτεινού Θαλάμου» και συνεχίζοντας να αναζητά το νόημα της φωτογραφίας, εκτός του πλαισίου των όρων του studium και του punctum, την αποδεικτική δύναμη της φωτογραφίας. Μέσα από μία σειρά φωτογραφιών της πρόσφατα αποθανούσας μητέρας του, κάτι που θα προκαλούσε μέχρι και αποστροφή στον Benjamin, που θεωρούσε το είδος αυτό της αναμνηστικής φωτογραφίας, που γέμιζε τα φωτογραφικά άλμπουμ, ως μετριότητα, ο Barthes επιβεβαιώνει μια μοναδική ιστορική στιγμή, την αναμφισβήτητη παρουσία της πολυαγαπημένης του μητέρας. Η μητέρα του υπήρξε. Υπάρχει το πιστοποιητικό της παρουσίας της. Η μελέτη, όμως, αυτή είναι επώδυνη και σταματά μπροστά στη λύπη. Η φωτογραφία είναι μόνο στοιχεία, μόνο επίπεδα και αδιαπέραστη και δεν μπορεί να φέρει πίσω τη ζεστασιά του κορμιού. Δηλώνει τον θάνατο. Είναι απόδειξη μιας καταστροφής, που έχει ήδη συμβεί. Μια ανάποδη προφητεία και έτσι «*το παρελθόν συναντιέται βίαια με το παρόν, έτσι ώστε η εκ των υστέρων γνώση να αλληλεπιδρά με την προφητεία: γνωρίζουμε το μέλλον του παρελθόντος*»⁽⁸⁸⁾.

Ολοκληρώνοντας τους συλλογισμούς του ο Barthes θα πει, πως τελικά το νόημα της φωτογραφίας είναι απλό, χωρίς βάθος και τετριμμένο. Είναι η διαπίστωση του «*Αυτό υπήρξε*» και αντιλαμβάνεται αμέσως, πως θα δεχθεί δριμύτατη κριτική, καθώς έφτασε να γράψει ένα ολόκληρο βιβλίο, για να καταλήξει σε αυτό, που γνωρίζαμε από την πρώτη στιγμή, με την πρώτη ματιά! Δίνεται σε αυτό το σημείο μία νέα ερμηνεία της φωτογραφίας, ως το μέσο (medium), μια μορφή παραίσθησης, μη πραγματική από τη μεριά της αισθητηριακής αντίληψης αλλά αληθινή στο επίπεδο του χρόνου, «*μια εικόνα τρελή, εμποτισμένη με πραγματικότητα*»⁽⁸⁹⁾. Για τον ίδιο, ο δεσμός ανάμεσα στη φωτογραφία και την τρέλα ήταν στην αρχή ο πόνος της αγάπης και έπειτα ο οίκτος.

Εν κατακλείδι, μας παρουσιάζει τη λύση προκειμένου να περιοριστεί και να κατευναστεί η τρέλα της φωτογραφίας από την κοινωνία, πρώτα εντάσσοντάς την στις τέχνες και έτσι αφού καμία τέχνη δεν είναι τρελή, δεν θα είναι ούτε η φωτογραφία και δεύτερον, προτείνει την απομάκρυνσή της από τις άλλες εικόνες, έτσι ώστε να μην συγκρίνεται με αυτές και να τις υποτάσσει. Σήμερα, οι προηγμένες κοινωνίες καταναλώνουν τις εικόνες με τρόπο διαφορετικό, πιο φιλελεύθερο και μακριά από δοξασίες, χωρίς διαφορές, όπου η επιθυμία οδηγεί στην απόλαυση. Η φωτογραφία, έτσι, μπορεί να είναι συνετή ή τρελή. Συνετή αν ο ρεαλισμός της σχετίζεται με απλές αισθητικές και εμπειρικές συνήθειες, όπως είναι το ξεφύλλισμα ενός

περιοδικού σε έναν χώρο αναμονής ή τρελή αν ο ρεαλισμός της προκαλεί μια μεταστροφή στη ροή των πραγμάτων, μια φωτογραφική έκσταση και μένει στον ίδιο, στον θεατή, κατά κύριο λόγο, να αποφασίσει τον δρόμο, που θα διαλέξει ανάμεσα στην υπαγωγή της θέασής της στον πολιτισμένο «κώδικα των τέλειων ονειροφантаσιών ή την αντιμετώπιση της μέσα στο ζύπνημα της ανυπότακτης πραγματικότητας» ⁽⁹⁰⁾.

«Ως Spectator, δεν ενδιαφερόμουν για τη Φωτογραφία παρά από «αίσθημα»· ήθελα να τη μελετήσω σε βάθος, όχι σαν πρόβλημα (ένα θέμα), αλλά σαν πληγή: βλέπω, αισθάνομαι, άρα παρατηρώ, κοιτάζω και σκέφτομαι», θα γράψει χαρακτηριστικά στον «Φωτεινό Θάλαμο».

7. Συμπεράσματα

Οι στοχαστές και πολιτισμικοί κριτικοί Walter Benjamin και Roland Barthes γοητευμένοι καθώς ήταν με τη φωτογραφία, όχι ως φωτογράφοι ή εξαιτίας κάποιου τεχνικής φύσης ενδιαφέροντος, αλλά λόγω της δύναμης της φωτογραφικής εικόνας και το γεγονός ότι τους έγινε αυτό αμέσως αντιληπτό, βρέθηκαν να ασχολούνται με αυτήν εκτενέστατα, όπως και με διάφορα άλλα πολιτισμικά παράγωγα. Βρίσκοντας, πως οι μεγάλες αναπαραστατικές ικανότητες και η ραγδαία εξάπλωση της φωτογραφίας, χαρακτήρισαν έντονα τον σύγχρονο πολιτισμό, χρησιμοποίησαν τη συγγραφή, προκειμένου να ασκήσουν την κριτική τους. Έτσι, βρισκόμαστε μπροστά σε μια ιδιαίτερα αξιόλογη δευτερεύουσα βιβλιογραφία σχετικά με τις απόψεις τους, μεμονωμένα αλλά και συνδυαστικά.

Η ιστορία, ως δεδομένο περιεχόμενο της φωτογραφίας, θα αποτελέσει το γεγονός που θα τους επιτρέψει να καθιστούν το παρελθόν στο παρόν, φέρνοντας αντιμέτωπο τον θεατή με την ακινησία, αυτό που έχει ήδη συντελεστεί, καθώς και με το πέρασμα του χρόνου. Οπότε, εφόσον και για τους δύο κριτικούς η ιστορία είναι παρούσα πάντα στο πολιτισμικό γίγνεσθαι, μια αντιπαράθεση μεταξύ του παρελθόντος με το παρόν κρίνεται απαραίτητη στην κριτική του εν λόγω μέσου. Γίνεται πλέον αντιληπτό, πως οι απεικονίσεις των φωτογραφιών, δύναται να γίνουν κατανοητές, μόνο σε συσχετισμό με την ιστορία και μάλιστα, στην περίπτωση του Barthes, δεν πρόκειται για μία οποιαδήποτε ιστορία, αλλά για τη δική του προσωπική αυτοβιογραφική ιστορία. Η φωτογραφία είναι για τους δύο κριτικούς το μέσο, που θα τους επιτρέψει να διερευνήσουν θεωρίες και ιδέες σχετικά με την ιστορία και μαγεμένοι καθώς ήταν με το αίνιγμα του μέσου αυτού, ως το είδος του πολιτισμού, που επαναφέρει το παρελθόν μέσα από μία επανάληψη και μπορεί να έχει σε αυτό πρόσβαση ο καθένας, που ίσως το επιθυμεί, θα τους απασχολήσει σε πολύ μεγάλο βαθμό. Η φωτογραφία για αυτούς είχε μία ιδιαίτερη ιστορική δύναμη, που έγκειται στον τρόπο διαμεσολάβησης από έναν κόσμο περασμένο, στον οποίο μπορεί κανείς να τρυπώσει, να δει, να γίνει μάρτυράς του, σαν να κοιτά απλά μέσα από ένα παράθυρο στο παρελθόν, χωρίς παρεμβάσεις ή τεχνικές διαμεσολαβήσεις.

Μία κοινή γραμμή σκέψης των δύο κριτικών ήταν, λοιπόν, η νέα χρονική συνείδηση, που εισάγει στην κοινωνία η φωτογραφία, καθώς δεν ήταν τόσο η λεπτομέρεια της απεικόνισης, που είχε προκαλέσει την αναστάτωση, αφού η ζωγραφική και τα ποικίλα τεχνάσματά της ήταν πολύ πιο αποτελεσματική στη δημιουργία της ψευδαίσθησης του πραγματικού, όσο η διαπίστωση, ότι αυτό που έβλεπε ο θεατής εκείνης της εποχής σ' ένα

φωτογραφικό πορτραίτο «ήταν τα ίδια τα μάτια του εικονιζόμενου προσώπου να τον κοιτάζουν»⁽⁹¹⁾. Ο Benjamin, λοιπόν, θα γράψει στη «Συνοπτική ιστορία της Φωτογραφίας» (1931), πως στη φωτογραφία συναντά κανείς στα πορτραίτα όχι την επιβίωση της μαρτυρίας για την τέχνη αυτού, που φιλοτέχνησε τα πρόσωπα αλλά σε πείσμα κάθε επιτηδειότητας και του όποιου προσχεδιασμού, ο παρατηρητής θα αναζητήσει αυτόματα τον «μικρό σπινθήρα» του εδώ και τώρα. Ο Barthes, μισό αιώνα αργότερα, θα διατυπώσει και αυτός με τη σειρά του το νόημα της παρατήρησης του προγενέστερου του, λέγοντας πως μέσω της φωτογραφίας εισάγεται ένα νέο είδος συνείδησης, το αντικείμενο που υπήρξε «εκεί», σε αντίθεση με εκείνο που είναι «εδώ», δημιουργημένο μέσω μιας αντιγραφής. Πρόκειται για μία ακόμη ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας, τη σύζευξη του εδώ και του άλλοτε, που οδηγεί στην μη πραγματικότητά της.

Ένα ακόμη στοιχείο, που ενώνει τους δύο κριτικούς είναι η αναφορά στο *punctum* του Barthes. Στην αναζήτηση των κρυμμένων μηνυμάτων, κατά την ανάγνωση των εικόνων, ο Benjamin περιγράφοντας μία από τις εικόνες «ανώνυμων ανθρώπων», των γυναικών των ψαράδων του Newhaven, του φωτογράφου David Octavius Hill (1802-1870), προσπαθεί επαναλαμβανόμενα να βρει αυτό το κάτι, που δεν μπορεί κανείς να σωπάσει, να προσπεράσει, που την μετατρέπει σε ζωντανή απόδειξη, που έχει χωρέσει μέσα στην τέχνη. Σε αυτό το «κάτι» αργότερα ο Barthes, θα δώσει το όνομα «*punctum*» και «*πρόκειται για το στοιχείο εξαιτίας του οποίου η φωτογραφία δεν αποτελεί μαρτυρία της τέχνης, αλλά μαρτυρία του συντελεσμένου, υλικό ίχνος της συντελεσθείσας σκηνής το οποίο προσκολλάται στην εικόνα*»⁽⁹²⁾.

Κλείνοντας, στο σημείο αυτό, θα αποτελούσε ίσως παράληψη να μην αναφερθούμε σε κάποιες ακόμη ομοιότητες ανάμεσα στους δύο αυτούς κριτικούς, που δεν έχουν άμεση σχέση με το ζήτημα της φωτογραφίας, μα μας πληροφορούν σχετικά με τον χαρακτήρα τους, τις αφηγηματικές τους ικανότητες και αιτιολογούν την ενασχόλησή τους με τις τέχνες και ειδικότερα την πιο νεωτεριστική από αυτές, την πιο επαναστατική, αυτή που ίσως μπορούσε να τους απελευθερώσει. Βλέπουμε, λοιπόν, πως μέσα από δυσκολίες που υπήρχαν στη ζωή τους και αναρίθμητες πολιτικές, ιστορικές και κοινωνικές μεταβολές κατάφεραν να εξελιχθούν, μορφωθούν και να χαρακτηρίζονται πλέον σήμερα ως αξιόλογοι άνθρωποι του πνεύματος, με αξιοσημείωτη και ιδιόμορφη ακαδημαϊκή καριέρα. Μέσα στην πληθώρα έργων, δοκιμίων, άρθρων και συγγραμμάτων που κατέθεσαν οι δύο αυτοί κριτικοί του πολιτισμού, ανήκαν και έργα τα οποία έκαναν ενδελεχή αναφορά στον έρωτα και την αγάπη, ακολουθώντας τα χνάρια του Πλάτωνα (380 π.Χ), που μέσα από το «*Συμπόσιον*», θα δώσει την πρώτη φιλοσοφική συζήτηση με θέμα τον έρωτα στη Δύση. Ταυτόχρονα, από τα πιο

γνωστά τους έργα είναι τα «Αποσπάσματα του Ερωτικού Λόγου» του Barthes και το «*Einbahnstraße*» του Benjamin, που αποτελούνται από στιγμιότυπα, σκέψεις και αποσπάσματα, έχουν περίπου την ίδια δομή και χαρακτηρίστηκαν ως πειράματα λογοτεχνικής δομής.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να επισημάνουμε, ότι για τον Benjamin η φωτογραφία θέτει τον υλικό και κοινωνικό κόσμο, σε μια ορθολογική και λεπτομερή εξέταση και τοποθετεί εκτός μαγικού πλαισίου αυτό που κάποτε υπήρξε. Η τέχνη φτάνει στα πλήθη, καθώς η πολιτική δύναμη της φωτογραφίας, αποτελεί μια στιγμή τεχνικής αναπαραγωγής. Από την άλλη, για τον Barthes, η φωτογραφία ενδέχεται να αποκτήσει και πάλι τη σύσταση του μαγικού, μέσα από την ιδιότητα της μαρτυρίας της ύπαρξης του αντικειμένου, δημιουργώντας έτσι κάτι που προσομοιάζεται με χρονικό ίλιγγο. Εδώ γίνεται λόγος για το σαγηνευτικό εκείνο μυστικό στοιχείο της φωτογραφίας, που φέρνει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τις δυνάμεις της θνητότητας και της ιστορίας. «*Ο Benjamin μπορεί να εξηγεί γιατί θα πρέπει να ενδιαφερθούμε για τη φωτογραφία, αλλά ο Barthes προτείνει γιατί θα θέλαμε να το κάνουμε. Ο Benjamin μας προσφέρει τα όπλα, ο Barthes μας υπόσχεται μία περιπέτεια*» ⁽⁹³⁾. Η φωτογραφία ως μέσο εμπνέει στον Benjamin, το μέσο εκείνο που θα τον βοηθήσει να έρθει σε αντιπαράθεση με το πολιτισμικό παρελθόν και να μελετήσει λεπτομερώς τη σύγχρονη εποχή κατά την εξέλιξή της. Για τον Barthes, όμως το μέσο αυτό αποκαλύπτει τις ζωές όσων έζησαν πριν από εμάς, των οποίων η ιστορία αλληλεπιδρά με τη δική μας, η ζωή τους συνυφαίνεται με τη δική μας και αποκαλύπτεται έτσι η συνέχεια ενός πολιτισμού, του κύκλου του θανάτου και της ζωής. Για τον Benjamin και τον Barthes οι φωτογραφίες είναι οι εικόνες, οι οποίες έχουν τόση δύναμη ως παρουσία στο παρόν, ώστε να προκαλούν με αυτόν τον τρόπο την θέληση του συγγραφέα να ζωντανέψει σε αυτό το παρελθόν.

8. Η εμπειρία της φωτογραφίας και η φιλοσοφική της θεμελίωση

Ο «Φωτεινός Θάλαμος» του Roland Barthes εείναι στο σύνολό του ένα έργο, μια προσπάθεια, να δώσει ο συγγραφέας απαντήσεις σε ερωτήματα, που δημιουργήθηκαν στον ίδιο κατά τη διάρκεια της μελέτης του επάνω στο αντικείμενο της φωτογραφίας. Πρόκειται, όπως προαναφέρθηκε, για ένα σχεδόν αυτοβιογραφικού χαρακτήρα έργο, με σχετικά απλή και κατανοητή γραφή, όπου δίνεται πληθώρα προσωπικών πληροφοριών (όχι και εικόνων όμως), καθώς προκειμένου να αποδείξει τις τοποθετήσεις του και να θεμελιώσει τις απόψεις του, κάνει αναφορές σε θέματα που αφορούν την οικογενειακή του κατάσταση, τη μητέρα του, που μετά τον χαμό της αναζητούσε απεγνωσμένα μέσα στις οικογενειακές τους φωτογραφίες αλλά και τις προτιμήσεις τους σχετικά με καλλιτέχνες της εποχής. Θέλοντας να εξηγήσει στον κάθε αναγνώστη όρους, όπως είναι το «*punctum*» και το «*studium*» ή ο *operator* και ο *spectator*, φέρνει μπροστά μας έναν αριθμό φωτογραφιών, που λειτουργούν ως οδηγός στην αχαρτογράφητη αυτή αναζήτησή του στη χώρα του φωτογραφικού μέσου. Έτσι, θα παραδεχτεί, πως σε κάποιο σημείο διαπίστωσε, ότι κατά βάθος δεν φαίνεται να του άρεσαν ποτέ όλες οι φωτογραφίες ενός και του ίδιου πάντα φωτογράφου. Τον γοήτευε, όμως, για παράδειγμα, μέχρι τρέλας θα παραδεχτεί, μία και μόνο φωτογραφία του Αμερικανού φωτογράφου Alfred Stieglitz (1864-1946), ίσως και η πιο γνωστή του, που έφερε τον τίτλο «*Ο σταθμός των ιππαμαζών*», τραβηγμένη στη Νέα Υόρκη το 1893. Πίστεψε, ακόμη, πως βρήκε τον φωτογράφο του στο πρόσωπο του Robert Mapplethorpe (1946-1989), αλλά και πάλι έκανε λάθος. Ένωθε με βάση τη δική του ψυχική ενέργεια πάνω σε κάθε αντικείμενο, την αταξία, την αινιγματική υφή, το τυχαίο της φωτογραφίας, θεωρώντας την ως ελάχιστα σίγουρη σαν μία επιστήμη σωμάτων επιθυμητών και μισητών: «*Έβλεπα καθαρά πως εδώ επρόκειτο για κινήσεις μιας καλόβουλης υποκειμενικότητας, που τελειώνει αμέσως μόλις την έχουμε εκφράσει*»⁽⁹⁴⁾ θα γράψει χαρακτηριστικά, τονίζοντας για άλλη μια φορά το υποκειμενικό και άτακτο ιδιόμορφο στοιχείο του μέσου. Ίσως η αποδοχή, που είχε αυτή, έστω η μία φωτογραφία του A. Stieglitz, στον Barthes, να υπόκειται στο γεγονός, ότι ο αδιαμφισβήτητα εξαιρετικός αυτός φωτογράφος αναγνώριζε στη φωτογραφία κάτι πολύ παραπάνω από τις απλές εικονοποιήσεις και καταγραφές. Έβλεπε το συναίσθημα. «*Η φωτογραφία συμβόλιζε για αυτόν μια φιλοσοφία για τη ζωή – την αφοσίωση στην αλήθεια, στην ίδια την τέχνη*»⁽⁹⁵⁾. Μάλιστα, συνήθιζε να λέει, πως αγωνίζονταν με σκοπό την αναγνώριση της φωτογραφίας ως νέο μέσο έκφρασης και να λάβει έτσι τον σεβασμό, που της άξιζε, όπως και κάθε άλλο έργο τέχνης. Τότε ήταν, που

αποφάσισε να αφιερώσει τη ζωή του ώστε να αντιληφθεί τι πραγματικά εννοούσαν οι άνθρωποι όταν έλεγαν κάτι, αλλά ένιωθαν κάτι άλλο και το εργαλείο του εδώ θα ήταν η φωτογραφία. Τα λεγόμενα αυτά μας θυμίζουν ένα άρθρο του Π. Ριβέλλη, που δημοσιεύτηκε στο 5^ο τεύχος του Περιοδικού «Φωτοχώρος», ενώ συμπεριλαμβάνεται και στη συλλογή του «Κείμενα για τη φωτογραφία: Ο Δεκάλογος της ιδανικής φωτογραφίας»⁽⁹⁶⁾. Εδώ μας παραθέτει ο γνωστός φωτογράφος και κριτικός τέχνης, τα κοινά εκείνα σημεία, που μετά από πολλά χρόνια μελέτης, συναντούσε σε μία φωτογραφία, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ιδανική, διευκρινίζοντας, πως οφείλει ταυτόχρονα να λάβει υπόψιν του τις δύο κορυφαίες και καθοριστικές στιγμές της φωτογραφικής διαδικασίας, που δεν είναι άλλες από τη στιγμή, που θα αποφασίσει ο φωτογράφος να πιέσει το κουμπί της μηχανής και σε εκείνη, που η φωτογραφία θα επικοινωνήσει με το μάτι του ευαίσθητου και καλλιεργημένου δέκτη για πρώτη φορά. Επισημαίνει, λοιπόν, σε αυτό το σημείο, πως «μία φωτογραφία πρέπει να προκαλεί τον σεβασμό. Όχι με την ποιότητά της, ούτε με την ύποπτη συχνά προσπάθειά της να γοητεύσει. Αλλά με την παρουσία της, που πρέπει να αποτελεί μία απόλυτη και πειστική πρόταση. Να μην επιτρέπει δηλαδή στον θεατή να αμφισβητεί την ειλικρίνεια των προθέσεών της, να μην αποκαλύπτει έναν φωτογράφο που αμφιβάλλει, να μην αφήνει περιθώρια, ώστε να τίθεται υπό αίρεσιν ο χρόνος και ο χώρος της»⁽⁹⁷⁾. Οφείλει, λοιπόν, ο φωτογράφος να λειτουργεί και ως ειδικός, ως δεξιότηχης, ως «έμπειρος σε μία τέχνη, επιδέξιος στις πρακτικές υποθέσεις»⁽⁹⁸⁾ ως σοφός, δηλαδή, αν εξετάσουμε την έννοια της λέξης κατά τα ομηρικά χρόνια, ή όπως κατά τον Ηρόδοτο ειπώθηκε ως άνθρωπος απλά με αγάπη για τη γνώση, για την πνευματική καλλιέργεια και μόρφωση. Έτσι, θα έχει τη δυνατότητα να διαχειριστεί την πολυπλοκότητα του μέσου, να το απογειώσει, να το εξερευνήσει, να το υποστηρίξει.



Εικόνα 5, Φωτογράφος: Alfred Stieglitz, Ο σταθμός των ιππαμαζών, Νέα Υόρκη, 1893

Επανερχόμαστε, λοιπόν, στην αναγκαιότητα της ύπαρξης μιας φιλοσοφίας της φωτογραφίας, προκειμένου να την υπερασπιστεί απέναντι στη σκληρή κριτική που κατά καιρούς έχει δεχτεί αλλά και για να καθοδηγήσει επαγγελματίες και ερασιτέχνες, εραστές και αντίδικους, καλλιτέχνες και κριτικούς μέσα στις σκιές της και προς το φως. Η φωτογραφία δεν είναι όμως μόνο φως. Έχει και «μία υπόσταση ολότελα αυθύπαρκτη υποθάλλοντας αισθήματα, ψυχολογικές τάσεις και πεποιθήσεις που καμία άλλη κατάσταση δεν υποθάλλει στον άνθρωπο»⁽⁹⁹⁾. Δεν πρόκειται, τότε μόνο για μία παραστατική αποτύπωση της πραγματικότητας. Δεν περιγράφει απλά την πραγματικότητα. Τη δημιουργεί και διαμορφώνεται έτσι, ένα νέο επίπεδο καταστάσεων πραγματικών, που δύνανται να προκαλέσουν συναισθήματα νέα θετικά ή αρνητικά και εξαιτίας αυτού μπορεί η φωτογραφία να μεταβληθεί είτε συνειδητά με τεχνικές επεμβάσεις κατά τη λήψη και παραγωγή, είτε μέσω μιας λανθασμένης ή υποκινούμενης ερμηνείας.

Οι χρήσεις της φωτογραφίας στις μέρες μας είναι αναρίθμητες και φέρουν μία πολυπλοκότητα, καθώς τα τεχνολογικά μέσα έχουν εξελιχθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό, ειδικά σε σχέση με την εποχή της ανακάλυψής της αλλά και εκείνης των Walter Benjamin και Roland

Barthes, που σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαν να διανοηθούν τη μορφή που έχει πάρει πλέον το μέσο, που ερευνάται εδώ. Μέσα από τη μελέτη σχετικά με τη φωτογραφία, την ανακάλυψη αυτή, που αποτέλεσε κομβικό σημείο στην εξέλιξη των τεχνών, μπορούμε να διαλευκάνουμε ιστορικά γεγονότα και να αναδείξουμε χαρακτηριστικά της σύγχρονης κοινωνίας.

Μέσα από τις φόρμες της φωτογραφίας, λοιπόν, μέσα από τις γραμμικές συνθέσεις, τις υφές, τα πρόσωπα, τα σώματα, τις σκιές, τις περιγραφές του μαύρου και του άσπρου, μέσα από την ύπαρξη ή την απουσία του χρώματος, μέσω των σημείων, της γλώσσας, του ύφους, του περιεχομένου, του υπονοούμενου, της πρόθεσης, μαθαίνουμε, αισθανόμαστε, γεννιόμαστε και πεθαίνουμε. Η φωτογραφία δεν είναι απλά αποτύπωση της πραγματικότητας και μια απόδειξη της ύπαρξης. Είναι για τον δημιουργό το μέσο έκφρασης, μία λύτρωση και για αποδέκτη της μία αντανάκλαση αυτής της λυτρωτικής διαδικασίας, μία φωτεινή πληροφορία, μία έκρηξη συναισθημάτων.

«Δουλεύουμε στα σκοτεινά – κάνουμε ότι μπορούμε – δίνουμε ότι έχουμε.

Η αμφιβολία μας είναι το πάθος μας και το πάθος μας ο σκοπός μας.

Όλα τα υπόλοιπα είναι η τρέλλα της τέχνης».

Henry James

9. Αντί επιλόγου

Επιστρέφοντας στους αρχικούς συλλογισμούς και στην αναφορά της ραγδαίας εξέλιξης της τεχνολογίας και του φαντάσματος, κατά τον Erich Fromm, της μηχανοποιημένης μοντέρνας κοινωνίας, που μετατρέπει τον άνθρωπο σε άψυχο, απαθές ον, με ελάχιστα αισθήματα, σε συνδυασμό με μια δυσοίωνα αύρα, που τον έχει κατακλύσει στις μέρες μας, φαίνεται να οδηγούμαστε σε ένα νέο τέλμα.

Πριν από εξήντα περίπου χρόνια τα λόγια του E. Fromm, για τον νέο τρόπο οργάνωσης φαντάζουν ίσως να περιέχουν μία δόση υπερβολής και αντιμετωπίστηκε σαν κάποιους από τους προκατόχους του ως ακραίος. Γράφοντας σχετικά στο δοκίμιο «*Η Επανάσταση της Ελπίδας*», θα τονίσει πόσο ανησυχητικό φαίνεται να είναι το γεγονός, ότι έχοντας φτάσει ο άνθρωπος στο αποκορύφωμα της κυριαρχίας πάνω στη φύση, γίνεται τελικά ο ίδιος αιχμάλωτος των δημιουργημάτων του και κινδυνεύει να καταστρέψει τον ίδιο του τον εαυτό.

«Ποια είναι η επίδραση αυτού του τύπου της οργάνωσης πάνω στον άνθρωπο; Περιορίζει τον άνθρωπο σε εξάρτημα μιας μηχανής, κυριαρχούμενο από τον ρυθμό και τις απαιτήσεις της. Τον μετατρέπει σε Homo consumens, ολοκληρωτικό καταναλωτή, που μοναδικός σκοπός του είναι να έχει πιο πολλά και να χρησιμοποιεί πιο πολλά. Αυτή η κοινωνία παράγει πολλά άχρηστα πράγματα, και στον ίδιο βαθμό πολλούς άχρηστους ανθρώπους. Ο άνθρωπος σαν γρανάζι στην παραγωγική μηχανή, γίνεται πράγμα και παύει να είναι άνθρωπος. Ξοδεύει τον καιρό του κάνοντας πράγματα για τα οποία δεν ενδιαφέρεται, με ανθρώπους για τους οποίους δεν δείχνει ενδιαφέρον, παράγοντας πράγματα για τα οποία δεν έχει ενδιαφέρον. Και όταν δεν παράγει, καταναλώνει»⁽¹⁰⁰⁾.

Στον αντίποδα αυτής της αδιαμφισβήτητης αλλά και επίκαιρης άποψης του συγγραφέα, θα έρθει ο ίδιος να διατυπώσει μια μορφή αποφυγής των ενδεχόμενων χειρότερων εξελίξεων, που διαφαίνονται μέσω του εξανθρωπισμού της τεχνολογίας. Στο σημείο αυτό γίνεται αναφορά και στην ελπίδα, όχι απαραίτητα με τη θεολογική της ερμηνεία.

*«Η ελπίδα είναι αποφασιστικό στοιχείο σε κάθε
Προσπάθεια πραγματοποίησης κοινωνικής αλλαγής
προς την κατεύθυνση μεγαλύτερης ζωντάνιας, επίγνωσης
και λογικής»⁽¹⁰¹⁾.*

Στις μέρες μας και ενώ τίποτα δεν μοιάζει να έχει αλλάξει, παραμένουμε θεατές, σαν κάτι να μας κρατά ακίνητους μέσα στη θύελλα των εξελίξεων και της καταστροφής. Απαιτείται, λοιπόν, δράση, αλλαγή, μετατόπιση για ακόμα μία φορά. Σε μια εποχή που κατακλύζεται από ένα απειλητικό, αποκαλυπτικό φάσμα, με την θρησκευτική αυτήν τη φορά ερμηνεία και την προσδοκία, πως «ένα τέλος του κόσμου» θα μπορούσε να αποτελέσει μια νέα αρχή, μέσω μιας θεολογικής άσκησης της πολιτικής, η αναγκαιότητα για γνώση, κριτική σκέψη και ενσυναίσθηση, φαίνεται πιο έντονη από κάθε άλλη φορά. Εν μέσω, μιας πολεμικής, πολιτικής, κλιματικής σύγχυσης και πολιτισμικής κρίσης, όπως ήταν άλλωστε και αυτή του W. Benjamin, αναζητά η ανθρωπότητα μια διέξοδο. Εδώ έρχονται, λοιπόν, να παρουσιαστούν ξανά για να επαναπροσδιορίσουν τον άνθρωπο, οι διαφωτιστικές θέσεις και η καντιανή παρακίνηση για την τόλμη προς τη σοφία. Και ακόμη και αν ακούγεται οξύμωρο, πως ένας άνθρωπος σαν τον W. Benjamin, που δεν άντεξε την πίεση και προχώρησε στην αυτοκτονία, ένας άνθρωπος που ζούσε περιτριγυρισμένος από εικόνες δύσμορφες, όπως ήταν το έργο του Paul Klee, «*Angelus Novus*» (1920), θα μπορούσε να είναι ικανός μέσα από το έργο του, να διαφωτίσει τον σύγχρονο πλέον άνθρωπο και να τον καθοδηγήσει στην έξοδό του από τον λαβύρινθο, δεν παύει να είναι αληθινό αφού το φιλοσοφικό και πολιτικό του μάθημα ξεπερνά την προσωπική του ιστορία κατά πολύ. Ο ίδιος θα ήθελε, ίσως, να μας επαναλάβει την καφκική θέση για την ύπαρξη άπειρης ελπίδας «*αλλά όχι για εμάς*», όπως θα σχολιάσει στη συνέντευξή του ο φιλόσοφος Geogres Didi-Huberman.

«Υπάρχει λοιπόν άπειρη ποσότητα ελπίδας: ως την αντλήσουμε από τα έργα όλων αυτών των συγγραφέων, η επανανάγνωσή τους είναι στην πραγματικότητα εξαιρετικά ζωογόνα, γιατί μας βοηθά να ξέρουμε πώς να εξεγερθούμε απέναντι στην παρούσα κατάσταση της δημόσιας ζωής, που φαίνεται να κυριαρχείται είτε από μουνδιασμένη αδιαφορία για τον κόσμο, είτε από τυφλή βαρβαρότητα απέναντι σε αυτόν»⁽¹⁰²⁾.

Η γνώση, η αμφισβήτηση και η πνευματική εσωτερική αναζήτηση καθοδηγούν τον άνθρωπο στην εξέλιξή του. Σε μία συλλογή κειμένων, που αφορούν θέματα και απόψεις, που συμπυκνώνουν την κοσμολογική του θεώρηση και περιέχονται στο δοκίμιο «Ο φιλόσοφος που δεν ήξερε», ο Βολταίρος (1694-1778), σημείο αναφοράς του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού και της Γαλλικής Επανάστασης, θα σχολιάσει πως αντιλαμβανόμενος αρχικά, ότι όλοι οι άνθρωποι δεν διακατέχονται από αυτήν τη λαχτάρα για μόρφωση και δεν έχουν καμία διάθεση για αμφισβήτηση, αρχικά υπέθεσε, ότι είχε δοθεί σε όλα τα όντα αυτό, που τους αναλογεί και έτσι δεν μπορούν να φτάσουν αυτό που δεν τους ανήκει.

*«Ωστόσο, η επιθυμία μου να μάθω είναι μεγαλύτερη από την απογοήτευσή μου και η
ανικανοποίητη περιέργειά μου είναι ακόρεστη»⁽¹⁰³⁾,*

θα καταλήξει. Η αναζήτηση αυτή, θα οδηγήσει πολλούς στην ανάγκη εξωτερίκευσης και μετάδοσης των γνώσεων και συναισθημάτων. Η αποσαφήνιση του κόσμου είναι ο λόγος ύπαρξης της τέχνης, που θα αποτελέσει εργαλείο και εφόδιο έκφρασης. Ο προβληματισμός θα βρει διέξοδο μέσα από μία ρεμπώτικη ενσυναίσθηση και ο δημιουργός θα χρησιμοποιήσει κάθε μέσο δυνατό για να απευθυνθεί στο κοινό. Η τεχνολογία θα συμβάλλει και αυτή με τη σειρά της στην εκδήλωση αυτή και θα καταπλήξει. Αποδεσμευμένος, όντας τότε, ο καλλιτέχνης από μία αξίωση για αναγνώριση και για το αιώνιο, λειτουργεί λυτρωτικά και παράγει έτσι, τέχνη αυθεντική και ουσιαστική.



Εικόνα 6, Ρίζες, 2000, Φωτογράφος: Διαμάντω Μπουρνά

10. Παράρτημα Α

Σχολιασμένο χρονολόγιο της ιστορικής εξέλιξης της φωτογραφίας

(1727–1983)

Στο ακόλουθο χρονολόγιο παρουσιάζονται οι σημαντικότεροι σταθμοί στην εξέλιξη της φωτογραφίας, εστιάζοντας όμως κυρίως στις κοινωνικές, τεχνολογικές και πολιτισμικές μεταβολές, οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση της φιλοσοφικής της σκέψης. Στόχος στην παρούσα παρουσίαση γεγονότων, δεν είναι μία απλή παρουσίαση αλλά η αναφορά στο πλαίσιο θεωρίας, μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν οι προσεγγίσεις του Walter Benjamin, του Roland Barthes, όπως και της Susan Sontag και του Vilém Flusser.

Χρονολογία	Γεγονός – Σημασία
1727	Αποδεικνύεται από τον Johann Heinrich Schulze ότι τα άλατα αργύρου παρουσιάζουν μεταβολή όταν εκτίθενται στο φως. Η ανακάλυψη αυτή θα αποτελέσει το πρώτο ουσιαστικό επιστημονικό βήμα προς τη φωτογραφία, αφού θεμελιώνει τη σχέση φωτός σε συνδυασμό με τη φωτοευαίσθητη επιφάνεια.
1802	Γίνονται οι πρώτες προσπάθειες καταγραφής εικόνων σε φωτοευαίσθητα υλικά από τους Thomas Wedgwood και Humphry Davy. Αν και ακόμα δεν υπήρχε η δυνατότητα να σταθεροποιηθούν οι εικόνες, αποδεικνύεται ότι μια μόνιμη αποτύπωση του φωτός μέσω τεχνικών μέσων είναι εφικτή.
1826/1827	Δημιουργείται από τον Nicéphore Niépce η πρώτη σωζόμενη φωτογραφία. Η εικόνα ως προϊόν φυσικοχημικής διαδικασίας, παύει να είναι αποκλειστικά αποτέλεσμα μιας χειροποίητης δημιουργίας, γεγονός, το οποίο θα επηρεάσει σημαντικά τη μετέπειτα θεωρία της φωτογραφίας.
1829	Μέσα από τη συνεργασία των N. Niépce και ο Louis Daguerre για τη βελτίωση της νέας μεθόδου, επιταχύνεται η τεχνολογική εξέλιξη της

- φωτογραφίας, η οποία θα συμβάλλει στη δημόσια αναγνώρισή της ως επιστημονικής και τεχνικής καινοτομίας.
- 1839** Ως αφετηρία της φωτογραφίας θεωρείται η επίσημη ανακοίνωση της δαγκεροτυπίας. Κάνοντας χρήση της δυνατότητας της μηχανικής αναπαράστασης της πραγματικότητας ενισχύεται η αντίληψη της φωτογραφίας ως τεκμηρίου και ανοίγει έτσι η συζήτηση για την αντικειμενικότητα της εικόνας.
- 1841** Κατοχυρώνεται η καλοτυπία από τον William Henry Fox Talbot και εισάγεται το σύστημα αρνητικού-θετικού. Η φωτογραφία μέσω της δυνατότητας παραγωγής πολλαπλών αντιγράφων, μετατρέπεται σε αναπαραγωγίμο μέσο, μία εξέλιξη η οποία θα αποτελέσει κεντρικό σημείο της θεωρίας του Walter Benjamin.
- 1851** Παρουσιάζεται η μέθοδος του υγρού κολλοδίου από τον Frederick Scott Archer, μειώνεται ο χρόνος έκθεσης και βελτιώνεται η ποιότητα της εικόνας. Διευρύνεται η χρήση της φωτογραφίας στην τεκμηρίωση στην επιστήμη, και στην προσωπογραφία και γίνεται περισσότερο αξιόπιστη.
- 1854** Στην Ευρώπη γνωρίζει μεγάλη διάδοση η *carte de visite*. Η φωτογραφία εισέρχεται με αυτόν τον τρόπο στην καθημερινή κοινωνική ζωή και συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας αστικής ταυτότητας αλλά και της οικογενειακής μνήμης μέσω του φωτογραφικού πορτρέτου.
- 1861** Ο James Clerk Maxwell παρουσιάζει την πρώτη επιτυχημένη έγχρωμη φωτογραφία, η οποία παρότι θα καθιερωθεί αρκετές δεκαετίες αργότερα, το επίτευγμα αυτό έρχεται να αποδείξει, ότι η φωτογραφική αναπαράσταση έχει τη δυνατότητα να προσεγγίσει όλο και πιο πολύ την οπτική εμπειρία.
- 1888** Κυκλοφορεί από την Kodak η πρώτη εύχρηστη φωτογραφική μηχανή για το ευρύ κοινό συνοδευόμενη από το σύνθημα «*You press the button, we do the rest*». Η φωτογραφία παύει πλέον να αποτελεί αποκλειστικά μία επαγγελματική πρακτική και μετατρέπεται σε ένα καθημερινό μέσο καταγραφής της ανθρώπινης ζωής, προετοιμάζοντας τη μαζική

- παραγωγή εικόνων την οποία θα αναλύσει αργότερα ο Walter Benjamin.
- 1900** Παρουσιάζεται από την Kodak η φωτογραφική μηχανή **Brownie**, καθιστώντας έτσι τη φωτογραφία προσιτή σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Η εικόνα αποτελεί μέρος της καθημερινότητας και συμβάλλει πλέον στη διαμόρφωση της οικογενειακής μνήμης αλλά και της προσωπικής αφήγησης.
- 1907** Κυκλοφορεί η πρώτη εμπορικά επιτυχημένη διαδικασία έγχρωμης φωτογραφίας, η οποία φέρει το όνομα **Autochrome**. Μέσω της εξέλιξης αυτής διευρύνονται οι εκφραστικές δυνατότητες του μέσου και ενισχύεται η σχέση του με την αισθητική δημιουργία.
- 1910–1920** Έρχεται σταδιακά η αναγνώριση της φωτογραφίας ως αυτόνομο καλλιτεχνικό μέσο. Αναδεικνύονται οι δημιουργικές δυνατότητες της φωτογραφίας και αμφισβητείται η αντίληψή της ως απλή αντιγραφή της πραγματικότητας.
- 1916** Η φωτογραφία και το φωτομοντάζ αξιοποιούνται από το κίνημα **Dada** ως μέσα αισθητικής και πολιτικής κριτικής. Η εικόνα μετατρέπεται σε εργαλείο παραγωγής νοήματος και παύει να θεωρείται ουδέτερο τεκμήριο.
- 1919** Ιδρύεται το κίνημα του **Bauhaus** το οποίο ενισχύει τη σύνδεση βιομηχανικού σχεδιασμού, φωτογραφίας και τέχνης. Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως σύγχρονη μορφή οπτικής επικοινωνίας. Η φωτογραφία άρρηκτα συνδεδεμένη με τη νεωτερικότητα, αντιμετωπίζεται ως μία σύγχρονη μορφή οπτικής επικοινωνίας.
- 1925** Διαδίδεται η φωτογραφική μηχανή **Leica 35 mm** αλλάζοντας ριζικά τη φωτογραφική πρακτική. Η ταχύτητα λήψης και φορητότητα επιτρέπουν τη φωτογράφιση της καθημερινής ζωής, ενισχύοντας με αυτόν τον τρόπο τη τη φωτογραφία δρόμου και τη φωτοδημοσιογραφία.
- 1927** Το έργο του **Eugène Atget**, ο οποίος πεθαίνοντας θα αφήσει πίσω του ένα εκτενές αρχείο του παλιού Παρισιού, θα εκτιμηθεί ιδιαίτερα από

- τον Walter Benjamin, που το θεωρεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας νέας φωτογραφικής ματιάς, η οποία αποκαλύπτει την ιστορική εμπειρία της πόλης.
- 1929** Δημοσιεύεται το έργο του **August Sander** «*Face of Our Time*», στο οποίο μέσα από τα πορτρέτα διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, η φωτογραφία θα λειτουργήσει ως ένα μέσο τεκμηρίωσης της νεωτερικής κοινωνίας και κοινωνικής ανάλυσης.
- 1931** Θα δημοσιευτεί το δοκίμιο του Walter Benjamin «*Μικρή ιστορία της φωτογραφίας*». Η φωτογραφία αναδεικνύεται τότε σε αντικείμενο φιλοσοφικής διερεύνησης και συνδέεται με ζητήματα μνήμης, τεχνολογίας και ιστορίας.
- 1936** Δημοσιεύεται το έργο του Walter Benjamin «*Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*». Μέσω της έννοιας της «*αύρας*» αλλά και της επίδρασης της μηχανικής αναπαραγωγής στην τέχνη, καθίσταται το κείμενο θεμελιώδες για τη φιλοσοφία των οπτικών μέσων και της φωτογραφίας.
- 1947** Ίδρυση του πρακτορείου **Magnum Photos** από τους Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger, David Seymour και William Vandivert. Η φωτοδημοσιογραφία τώρα πλέον αποκτά μία διεθνή επιρροή και η φωτογραφία καθιερώνεται τώρα ως μέσο κοινωνικού σχολιασμού και ιστορικής τεκμηρίωσης.
- 1955** Πραγματοποιείται η έκθεση **The Family of Man**, την οποία επιμελείται ο Edward Steichen στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Εκεί παρουσιάζεται η φωτογραφία ως παγκόσμια γλώσσα, η οποία αναδεικνύει τις κοινές ανθρώπινες εμπειρίες. Η έκθεση θα επηρεάσει τον δημόσιο διάλογο σχετικά με τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα της φωτογραφίας.
- Δεκαετία 1960** Η εξάπλωση της τηλεόρασης και των εικονογραφημένων περιοδικών ενισχύει τη δύναμη της φωτογραφίας όσον αφορά τη διαμόρφωση της

- κοινής γνώμης. Η εικόνα μετατρέπεται σε κυρίαρχο μέσο πολιτικής επικοινωνίας, ενημέρωσης, και συλλογικής μνήμης.
- 1966** Δημοσιεύεται το *The Photographer's Eye* από τον John Szarkowski. Το έργο αν και αφορά κυρίως την αισθητική της φωτογραφίας, συμβάλλει στην αναγνώριση της φωτογραφίας ως αυτόνομου μέσου με μια ιδιαίτερη οπτική γλώσσα.
- Τέλη δεκαετίας 1960** Με την ανάπτυξη της σημειολογίας και του δορισμού, μετατοπίζεται το ενδιαφέρον στην ερμηνεία των νοημάτων της φωτογραφίας, από την τεχνική παραγωγή της εικόνας. Η φωτογραφία αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως σύστημα σημείων και όχι μόνο ως πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας.
- 1972** Ο John Berger δημοσιεύει το *Ways of Seeing*, μέσω του οποίου αναδεικνύεται ο ρόλος του πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου στην ερμηνεία των εικόνων και επηρεάζει τη σύγχρονη θεωρία της οπτικής κουλτούρας.
- 1977** Δημοσιεύεται το *On Photography* της Susan Sontag δημοσιεύει το. Η φωτογραφία παρουσιάζεται μέσω του έργου αυτού ως πολιτισμική πρακτική, η οποία επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα, τον πόνο και τον πόνο και τη μνήμη των άλλων. Το έργο αυτό θα αποτελέσει βασικό σταθμό στην κοινωνική και φιλοσοφική και προσέγγιση της φωτογραφίας.
- 1980** Δημοσιεύεται το *Camera Lucida* του Roland Barthes. Εισάγονται μέσω αυτού οι έννοιες «*studium*» και «*punctum*» και περιγράφεται η φωτογραφία ως το ίχνος του παρελθόντος, το οποίο υπήρξε πραγματικά. Πλέον το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην προσωπική εμπειρία, τη μνήμη και την απώλεια. από την κοινωνική λειτουργία της εικόνας.
- 1983** Δημοσιεύεται από τον Vilém Flusser το *Towards a Philosophy of Photography*, όπου εκεί αναλύεται η φωτογραφία ως «τεχνική εικόνα» που παράγεται μέσα από το πρόγραμμα του φωτογραφικού μηχανισμού

1983 και εξής

(*apparatus*), εγκαινιάζοντας μια νέα φιλοσοφική προσέγγιση της ανθρώπινης σχέσης και της τεχνολογίας.

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 διαμορφώνεται πλέον το βασικό θεωρητικό πλαίσιο της φιλοσοφίας της φωτογραφίας. Η σκέψη των προαναφερόμενων Walter Benjamin, του Roland Barthes, της Susan Sontag και του Vilém Flusser, εξακολουθεί να αποτελεί σημείο αναφοράς για τη μελέτη της φωτογραφίας, ακόμη και στη σύγχρονη ψηφιακή εποχή.

Από τις πρώτες φωτοχημικές ανακαλύψεις του 18ου αιώνα έως και τη μαζική διάδοση της φωτογραφίας αλλά και την ανάδειξή της σε δημοσιογραφικό, καλλιτεχνικό, και κοινωνικό μέσο, κάθε στάδιο της εξέλιξής της δημιούργησε νέα θεωρητικά ερωτήματα σχετικά με την αναπαράσταση, την αυθεντικότητα, την αντικειμενικότητα και τη σχέση της εικόνας με το πραγματικό.

Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο ήρθε η ανάπτυξη των σημαντικότερων φιλοσοφικών προσεγγίσεων της φωτογραφίας κατά τον 20ό αιώνα. Ο Walter Benjamin διερευνώντας τις συνέπειες της τεχνικής αναπαραγωγής σχετικά με το έργο τέχνης και την αισθητική εμπειρία, αναδεικνύει τη μεταβολή της «αύρας» στη νεωτερική εποχή. Ο Roland Barthes, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την κοινωνική λειτουργία της εικόνας, στην προσωπική εμπειρία του θεατή και προσεγγίζει τη φωτογραφία ως αυτό το ίχνος, μιας πραγματικότητας, που υπήρξε, συνδέοντάς την με την απώλεια, τη μνήμη και τον χρόνο. Παράλληλα, η Susan Sontag θα αναδείξει τις ηθικές και πολιτισμικές διαστάσεις της φωτογραφικής πράξης, ενώ ο Vilém Flusser θα επαναπροσδιορίσει τη φωτογραφία ως «τεχνική εικόνα», εξετάζοντας τη σχέση ανθρώπου, μηχανισμού και τεχνολογίας.

Το χρονολόγιο αυτό λειτουργεί, επομένως και ως ιστορικό υπόβαθρο για την κατανόηση των θεωρητικών προσεγγίσεων τα οποία εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Αναδεικνύεται τέλος το γεγονός, ότι οι έννοιες τις οποίες εισάγουν οι Walter Benjamin και Roland Barthes, αποτελούν το αποτέλεσμα μιας μακράς διαδικασίας τεχνολογικών εξελίξεων, κοινωνικών μετασχηματισμών και φιλοσοφικών αναζητήσεων και δεν εμφανίζονται αποκομμένες από την ιστορία της φωτογραφίας, ενώ διαμόρφωσαν σταδιακά το ιδιαίτερο πολιτισμικό και οντολογικό καθεστώς της φωτογραφικής εικόνας.

Παραπομπές

1. Μπαρτ Ρολάν, (1983), «Ρολάντ Μπαρτ από τον Ρολάντ Μπαρτ, Προβλήματα του καιρού μας», Πουανιάν Φ., μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.45
2. Καμύ Αλμπερτ, (2007), «Ο μύθος του Σίσυφου, Δοκίμιο για το παράλογο», Καρακίτσου-Ντούζε Ν, Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν Μ, μτφ, Καστανιώτης, Αθήνα, σ.38
3. Καμύ Αλμπερτ, (2007), «Ο μύθος του Σίσυφου, Δοκίμιο για το παράλογο», Καρακίτσου-Ντούζε Ν, Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν Μ, μτφ, Καστανιώτης, Αθήνα, σ.29
4. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.17
5. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.13
6. A.L GRAYLING, (2025), Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, Γεωργίου Π, μτφ, Πατάκης, Αθήνα, σ.17
7. Συλλογικό έργο, (2003), Εικονογραφημένο εγκυκλοπαιδικό λεξικό και πλήρες λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας Πάπυρος Larousse. Larousse/Vuef, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος και Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα, τόμος 2, σ.77
8. Flusser V., (1998), «Προς μία φιλοσοφία της φωτογραφίας», Ingo Duennebier & Ηρακλής Παπαϊωάννου μτφ, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σ.12
9. Flusser V., (1998), «Προς μία φιλοσοφία της φωτογραφίας», Ingo Duennebier & Ηρακλής Παπαϊωάννου μτφ, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σ.18
10. Αντωνιάδης Κ., (1999), «Λανθάνουσα εικόνα – Δοκίμιο για τη φωτογραφία (β' έκδοση)», Πόντιξ, Μωρεσόπουλος/Φωτογραφία, Αθήνα, σ.10
11. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.13
12. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.28
13. Ριβέλλης Π., «Κείμενα για τη φωτογραφία, Το Γιατί και το Γιατί, Επιφυλλίδα που δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», 7/1/1996, Φωτοχώρος, σ.186
14. Flusser V., (1998), «Προς μία φιλοσοφία της φωτογραφίας», Ingo Duennebier & Ηρακλής Παπαϊωάννου μτφ, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σ.20
15. Ξανθάκης Α., (1994), «Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας/1839-1960», Καστανιώτης, Αθήνα, σ.22
16. Κριστ Ε., (2000), «Ο χρυσός αιώνας της φωτογραφίας», Ταρνανάς Αντρέας μτφ., Αιγόκερως, Αθήνα, σ.13
17. Ξανθάκης Α., (1994), «Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας/1839-1960», Καστανιώτης, Αθήνα, σ.28
18. Freund G., «Φωτογραφία και Κοινωνία», Μαυροειδή Εύα μτφ, Τζίμας Δημήτρης επιμ, Φωτοχώρος, σ.9

19. Βλαχάκης Γ., (2023), Διδακτικό υλικό, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, ΦΙΤ 50, Θεματική ενότητα: Φιλοσοφία-Επιστήμη και Λογοτεχνία, Ενότητα 7&8, Πάτρα, σ.3
20. Imhoof D., (2022), «Αυτή είναι λοιπόν η Ευρώπη μας-Μια ιστορία από τον Διαφωτισμό ως σήμερα, Γεωργίου Πέτρος μτφ, Πατάκης, Αθήνα, σ.107
21. Ξανθάκης Α.,(1994-1999), «Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής/1839-1975», Αιγόκερως, Αθήνα, σ. 17
22. Ριβέλλης Π., (2010), «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της», Φωτοχώρος, Αθήνα, σ.11
23. Κριστ Ε., (2000), «Ο χρυσός αιώνας της φωτογραφίας», Ταρνανάς Αντρέας μτφ., Αιγόκερως, Αθήνα, σ.83
24. Milgram S., (1999), «Τετράδια της Φωτογραφίας: Η ψυχολογία του φωτογράφου», Πόντιξ, Αθήνα, σ.5
25. Milgram S., (1999), «Τετράδια της Φωτογραφίας: Η ψυχολογία του φωτογράφου», Πόντιξ, Αθήνα, σ.4
26. Αντωνιάδης Κ., (1999), «Λανθάνουσα εικόνα – Δοκίμιο για τη φωτογραφία (β' έκδοση)», Πόντιξ, Μωρεσόπουλος/Φωτογραφία, Αθήνα, σ.145
27. Ριβέλλης Π., (2010), «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της», Φωτοχώρος, Αθήνα, σ.15
28. Sontag S., (1993), «Περί φωτογραφίας», Παπαϊωάννου Ηρακλής μτφ, Εκδόσεις το Περιοδικού Φωτογράφος, Αθήνα, σ.124
29. Flusser V., (1998), «Προς μία φιλοσοφία της φωτογραφίας», Ingo Duennebier & Ηρακλής Παπαϊωάννου μτφ, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σ.41
30. Flusser V., (1998), «Προς μία φιλοσοφία της φωτογραφίας», Ingo Duennebier & Ηρακλής Παπαϊωάννου μτφ, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, σ.69
31. Αραμπατζής Γ., (2023), Διδακτικό υλικό, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, ΦΙΤ 51, Θεματική ενότητα: Φιλοσοφία-Επιστήμη και Λογοτεχνία, Ενότητα 8, Πάτρα, σ.11
32. Politzer G., Besse G., Gaveing M., «Βασικές αρχές της φιλοσοφίας», Μαλέας Δήμος μτφ, Αναγνωστίδη, σ. 7
33. Συλλογικό, (2017), «Η φιλοσοφία με απλά λόγια», Μικέδης Μιχάλης μτφ, Κλειδάριθμος, Αθήνα, σ.118
34. Ντεκάρτ Ρ., (2003), «Στοχασμοί περί της πρώτης φιλοσοφίας», Βανταράκης Ευάγγελος μτφ, Εκκρεμές, Αθήνα, σ.72
35. Συλλογικό, (2017), «Η φιλοσοφία με απλά λόγια», Μικέδης Μιχάλης μτφ, Κλειδάριθμος, Αθήνα, σ.120
36. Κουμασίδης Ιορδάνης, (20250, «Ο κενός καθρέφτης και η πολιτική του μη ωραίου, Αισθητικό και πολιτικό στον μεταμοντερνισμό», Κέδρος, Αθήνα, σ. 123
37. Ραφαηλίδης Β., (1992), «Στοιχειώδης αισθητική», Εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ, Αθήνα, σ. 17
38. Πρώμος Κ., (2003), «Στα όρια της αισθητικής», Κριτική, Επιστημονική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, σ. 9
39. Αραμπατζής Γ., (2024), Διδακτικό υλικό, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, ΦΙΤ 54, Θεματική ενότητα: Αισθητική και Επιστημολογία, Ενότητα 1, Πάτρα, σ. 5
40. Nanay B., (2024), «Αισθητική / Μια μικρή εισαγωγή», Σκιαδέλλη Χαρά μτφ, Οξύ, Oxford University Press, Brainfood Εκδοτική, Περιστέρι, σ. 2
41. Nanay B., (2024), «Αισθητική / Μια μικρή εισαγωγή», Σκιαδέλλη Χαρά μτφ, Οξύ, Oxford University Press, Brainfood Εκδοτική, Περιστέρι, σ. 3

42. Δαββέτας Δ., (2023), «Το τέλος της Αισθητικής; Τεχνομηδενισμός και Σύγχρονη Τέχνη», Στεφανίδης Μ. Επίμετρο, Νίκας, σ. 112
43. Δαββέτας Δ., (2023), «Το τέλος της Αισθητικής; Τεχνομηδενισμός και Σύγχρονη Τέχνη», Στεφανίδης Μ. Επίμετρο, Νίκας, σ. 113
44. Ραφαηλίδης Β., (1992), «Στοιχειώδης αισθητική», Εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ, Αθήνα, σ. 23
45. Γεωργίου Θ., (1989), «Σε τι χρησιμεύει η αισθητική;», Σμίλη, Αθήνα, σ. 65
46. Kant I., (2002), «Κριτική της κριτικής δύναμης», Ανδρουλιδάκης Κώστας (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια), Ιδεόγραμμα, Αθήνα, σ. 114
47. Ιακώβου Β., «Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η Νεωτερικότητα», Εισαγωγή, (www.e-class.upatras.gr)
48. Πανταζάκος Π., (2018), «Ηθική και δημοκρατία», Εκδόσεις Ινστιτούτου του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, σ.339
49. Συλλογικό, (2017), «Η φιλοσοφία με απλά λόγια», Μικέδης Μιχάλης μτφ, Κλειδάριθμος, Αθήνα, σ. 267
50. Μαρξ Κ., (1965), «Το Κεφάλαιο – Εκλαϊκευμένο», Βόδα Κοραή μτφ, Ηνίοχος, Αθήνα, σ.131
51. Χορκχάιμερ Μ. & Αντόρνο Τ., (1996), «Διαλεκτική του Διαφωτισμού», Αναγνώστου Λευτέρης μτφ, Νήσος, Αθήνα, σ. 260
52. Κουμασίδης Ιορδάνης, (20250, «Ο κενός καθρέφτης και η πολιτική του μη ωραίου, Αισθητικό και πολιτικό στον μεταμοντερνισμό», Κέδρος, Αθήνα, σ. 12
53. Κουμασίδης Ιορδάνης, (20250, «Ο κενός καθρέφτης και η πολιτική του μη ωραίου, Αισθητικό και πολιτικό στον μεταμοντερνισμό», Κέδρος, Αθήνα, σ. 12
54. James r.Hugunin, «Υποκειμενική Φωτογραφία και Υπαρξιακή Ηθική»
55. Benjamin W., (2019), «Κείμενα 1934-1940», Επιλογή-Επιμέλεια τόμου: Σαγκριώτης Γ., Βαροπούλου Ε., Γκουζούλης Γ., Κόκκινος Γ., Κούρτοβικ Δ., Μεϊτάνη Ι., Μπιτσώρης Β., Σαγκριώτης Γ., Φαράκλας Γ., Μπαλτάς Α. Άγρας, σ. 735
56. Benjamin W., (2015), «Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το 1900», Αβραμίδου Ιωάννα μτφ, Πετσόπουλος Σταύρος επιμέλεια, σ.132
57. Φελούρη Α., (2010), Διπλωματική εργασία: «Η αισθητική του Walter Benjamin», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, Τομέας Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη, σ. 22
58. Φελούρη Α., (2010), Διπλωματική εργασία: «Η αισθητική του Walter Benjamin», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής, Τομέας Φιλοσοφίας, Θεσσαλονίκη, σ. 25
- Benjamin W., (2006), «Μονόδρομος», Ανδρικοπούλου Νέλλη μτφ, Σαγκριώτης Γ., Μπουκάλας Π., Πετσόπουλος Σ., Άγρας, σ. 123
59. Ράπτη Γ.& Συμεωνίδης Θ., (2019), «Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα - Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις», Νεφέλη, Αθήνα, σ. 11
60. Benjamin W., (2019), «Κείμενα 1934-1940», Επιλογή-Επιμέλεια τόμου: Σαγκριώτης Γ., Βαροπούλου Ε., Γκουζούλης Γ., Κόκκινος Γ., Κούρτοβικ Δ., Μεϊτάνη Ι., Μπιτσώρης Β., Σαγκριώτης Γ., Φαράκλας Γ., Μπαλτάς Α. Άγρας, σ. 381
61. Benjamin W., (1978), «Δοκίμια για την τέχνη», Κούρτοβικ Δημοσθένης μτφ, Κάλβος, σ.20

62. Benjamin W., (2019), «Κείμενα 1934-1940», Επιλογή-Επιμέλεια τόμου: Σαγκριώτης Γ., Βαροπούλου Ε., Γκουζούλης Γ., Κόκκινος Γ., Κούρτοβικ Δ., Μεϊτάνη Ι., Μπιτσώρης Β., Σαγκριώτης Γ., Φαράκλας Γ., Μπαλτάς Α. Άγρας, σ. 383
63. Gombrich E. H., (2000), «Το χρονικό της τέχνης», Κασδάγλη Λίνα μτφ, Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, σ. 524
64. Ράπτη Γ.& Συμεωνίδης Θ., (2019), «Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα - Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις», Νεφέλη, Αθήνα, σ. 16
65. Ράπτη Γ.& Συμεωνίδης Θ., (2019), «Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα - Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις», Νεφέλη, Αθήνα, σ. 30
66. Γεωργίου Θ., (1989), «Σε τι χρησιμεύει η αισθητική;», Σμίλη, Αθήνα, σ. 45
67. Σπυροπούλου Αγγελική (επιμέλεια) (2007), «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και Μύθοι της Νεωτερικότητας», Sigrid Weigel: «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων», Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ. 206
68. Σπυροπούλου Αγγελική (επιμέλεια) (2007), «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και Μύθοι της Νεωτερικότητας», Εισαγωγή, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ. 206
69. Sontag S., (1993), «Περί φωτογραφίας», Παπαϊωάννου Ηρακλής μτφ, Εκδόσεις το Περιοδικού Φωτογράφος, Αθήνα, σ.79
70. Berger J., (1993), «Η εικόνα και το βλέμμα», Κονταράτου Ζαν μτφ, Οδυσσέας, σ. 33
71. Benjamin W., (2015), «Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια», Οικονόμου Α. πρόλογος-μετάφραση-σχόλια, Hobermas J., Επίμετρο, Πλέθρον, Αθήνα, σ. 13
72. Sontag S., (1993), «Περί φωτογραφίας», Παπαϊωάννου Ηρακλής μτφ, Εκδόσεις το Περιοδικού Φωτογράφος, Αθήνα, σ.80
73. Benjamin W., (2015), «Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια», «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», Οικονόμου Α. πρόλογος-μετάφραση-σχόλια, Hobermas J., Επίμετρο, Πλέθρον, Αθήνα, σ. 30
74. Ριβέλλης Π., (2010), «Φωτογραφίες και σκέψεις», Φωτοχώρος, Αθήνα, σ. 104
75. Ραφανλίδης Β., (1992), «Στοιχειώδης αισθητική», Εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ, Αθήνα, σ. 18
76. Αντωνιάδης Κ., (1999), «Λανθάνουσα εικόνα – Δοκίμιο για τη φωτογραφία (β' έκδοση)», Πόντιξ, Μωρεσόπουλος/Φωτογραφία, Αθήνα, σ.145
77. Barthes R., (2001) «A Lover's Discourse, Fragments», Howard Richard translation, Hill and Wang, σ.79 (monoskop.org)
78. Ott Brian, (2016), «Barthes, Roland: Biography», «The international Encyclopedia of Communication and Philosophy, John Wiley & Sons Inc., pg.2 (researchgate.net)
79. Dant T. & Gilloch G., (2002), «Εικόνες του παρελθόντος», Βατικιώτης Παντελής μτφ, «Pictures of the past: Benjamin and Barthes on photography and history», European Journal of Cultural Studies, σ. 55

Μια πρώτη εκδοχή του άρθρου παρουσιάστηκε στο Πρώτο Παγκόσμιο Συνέδριο για τον W. Benjamin, University of Amsterdam, 24-26 Ιουλίου 1997.

(frenchphilosophy.gr)

80. Barthes R., (2019), «Εικόνα-Μουσική-Κείμενο», Σπανός Γιώργος μτφ, Πατσόγιαννης Βασίλης επιμέλεια, Πλέθρον, Αθήνα, σ.11 (ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον ίδιο)
81. Barthes R., (2019), «Εικόνα-Μουσική-Κείμενο», Σπανός Γιώργος μτφ, Πατσόγιαννης Βασίλης επιμέλεια, Πλέθρον, Αθήνα, σ.11

82. Barthes R., (2019), «Εικόνα-Μουσική-Κείμενο», Σπανός Γιώργος μτφ, Πατσόγιαννης Βασίλης επιμέλεια, Πλέθρον, Αθήνα, σ.11
83. Barthes R., (2019), «Εικόνα-Μουσική-Κείμενο», Σπανός Γιώργος μτφ, Πατσόγιαννης Βασίλης επιμέλεια, Πλέθρον, Αθήνα, σ.14
84. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.19
85. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ.33
86. στο δοκίμιο γίνεται συγκεκριμένη αναφορά στις φωτογραφίες του Koen Wessing: Νικαράγουα. Ο στρατός περιπολεί τους δρόμους, 1979 και Νικαράγουα. Γονείς ανακαλύπτουν το πτώμα του παιδιού τους, 1979 (Ο φωτεινός θάλαμος, σ. 38 και σ. 40)
87. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ. 44
88. Dant T. & Gilloch G., (2002), «Εικόνες του παρελθόντος», Βατικιώτης Παντελής μτφ, «Pictures of the past: Benjamin and Barthes on photography and history», European Journal of Cultural Studies, σ. 54
89. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ. 159
90. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ. 164
91. Αντωνιάδης Κ., (1999), «Λανθάνουσα εικόνα – Δοκίμιο για τη φωτογραφία (β' έκδοση)», Πόντιξ, Μωρεσόπουλος/Φωτογραφία, Αθήνα, σ.150
92. Σπυροπούλου Αγγελική (επιμέλεια) (2007), «Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και Μύθοι της Νεωτερικότητας», Sigrid Weigel: «Η τέχνη των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα», Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ. 216
93. Dant T. & Gilloch G., (2002), «Εικόνες του παρελθόντος», Βατικιώτης Παντελής μτφ, «Pictures of the past: Benjamin and Barthes on photography and history», European Journal of Cultural Studies, σ. 55
94. Μπαρτ Ρολάν, (2020), «Ο Φωτεινός Θάλαμος - Σημειώσεις για τη φωτογραφία, Κρητικός Γ. μτφ, Κέδρος, Αθήνα, σ. 30-32
95. «It symbolized for him a philosophy of loving – a dedication to truth, to art itself».
- Norman D., (1997), «Alfred Stieglitz – Aperture Masters of Photography», Könemann, NY, pg. 5
96. Ριβέλλης Π., (2010), «Κείμενα για τη φωτογραφία: Ο δεκάλογος της ιδανικής φωτογραφίας», Φωτοχώρος, Αθήνα, σ. 37
97. Αυγελής Ν., (2001), «Εισαγωγή στη Φιλοσοφία», Θεσσαλονίκη, σελ.15
98. Milgram S., (1999), «Τετράδια της Φωτογραφίας: Η ψυχολογία του φωτογράφου», Πόντιξ, Αθήνα, σ. 22
99. Ριβέλλης Π., (2010), «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Φωτογραφίες και Αναγνώσεις», Φωτοχώρος, Αθήνα, σ.37
100. Fromm, E., (1978-79), «Η επανάσταση της ελπίδας, Για μια ανθρώπινη τεχνολογία», μτφ, Θεωδορακάτος Δ, Μπουκουμάνης, Αθήνα, σ.58
101. Fromm, E., (1978-79), «Η επανάσταση της ελπίδας, Για μια ανθρώπινη τεχνολογία», μτφ, Θεωδορακάτος Δ, Μπουκουμάνης, Αθήνα, σ.19

102. Βολταίρος, (2024) «Ο φιλόσοφος που δεν ήξερε», Έξαρχου Μ, μτφ, Οξύ
Επίλεκτα, σ.17.

Βιβλιογραφία

- Αντωνιάδης, Κ. (1999). *Λανθάνουσα εικόνα: Δοκίμιο για τη φωτογραφία* (2η έκδ.). Πόντιξ – Μωρεσόπουλος/Φωτογραφία.
- Αραμπατζής, Γ. (2023). *Διδακτικό υλικό ΦΙΤ 51: Φιλοσοφία, επιστήμη και λογοτεχνία (Ενότητα 8)*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Αραμπατζής, Γ. (2024). *Διδακτικό υλικό ΦΙΤ 54: Αισθητική και επιστημολογία (Ενότητα 1)*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Αυγελής, Ν. (2001). *Εισαγωγή στη φιλοσοφία*.
- Barthes, R. (2001). *A lover's discourse: Fragments* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang.
- Barthes, R. (2019). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο* (Γ. Σπανός, Μετ.). Πλέθρον.
- Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την τέχνη* (Δ. Κούρτοβικ, Μετ.). Κάλβος.
- Benjamin, W. (2006). *Μονόδρομος* (Ν. Ανδρικοπούλου, Μετ.). Άγρα.
- Benjamin, W. (2015). *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια* (Α. Οικονόμου, Μετ.). Πλέθρον.
- Benjamin, W. (2015). *Τα παιδικά χρόνια στο Βερολίνο το 1900* (Ι. Αβραμίδου, Μετ.).
- Benjamin, W. (2019). *Κείμενα 1934–1940*. Άγρα.
- Berger, J. (1993). *Η εικόνα και το βλέμμα* (Ζ. Κονταράτου, Μετ.). Οδυσσέας.
- Βλαχάκης, Γ. (2023). *Διδακτικό υλικό ΦΙΤ 50: Φιλοσοφία, επιστήμη και λογοτεχνία (Ενότητες 7–8)*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Βολταίρος, (2024), «Ο φιλόσοφος που δεν ήξερε», (Μ. Έξαρχου, Μετ)Επίλεκτα, Οξύ
- Camus, A. (2007). *Ο μύθος του Σισύφου: Δοκίμιο για το παράλογο* (Ν. Καρακίτσου-Ντούζε & Μ. Κασαμπαλόγλου-Ρομπλέν, Μετ.). Καστανιώτης.
- Christ, E. (2000). *Ο χρυσός αιώνας της φωτογραφίας* (Α. Ταρνανάς, Μετ.). Αιγόκερως.
- Dant, T., & Gilloch, G. (2002). *Εικόνες του παρελθόντος: Benjamin and Barthes on photography and history*. European Journal of Cultural Studies.

- Δαββέτας, Δ. (2023). *Το τέλος της αισθητικής: Τεχνομηδενισμός και σύγχρονη τέχνη*. Νίκας.
- Flusser, V. (1998). *Προς μία φιλοσοφία της φωτογραφίας* (Ι. Duennebier & Η. Παπαϊωάννου, Μετ.). University Studio Press.
- Fromm, E. (1978–1979). *Η επανάσταση της ελπίδας: Για μια ανθρώπινη τεχνολογία* (Δ. Θεοδορακάτος, Μετ.). Μπουκουμάνης.
- Freund, G. *Φωτογραφία και κοινωνία* (Ε. Μαυροειδή, Μετ.). Φωτοχώρος.
- Γεωργίου, Θ. (1989). *Σε τι χρησιμεύει η αισθητική*; Σμίλη.
- Gombrich, E. H. (2000). *Το χρονικό της τέχνης* (Λ. Κασδάγλη, Μετ.). Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Grayling, A. C. (2025). *Η ιστορία της φιλοσοφίας* (Π. Γεωργίου, Μετ.). Πατάκης.
- Hugunin, J. R. *Υποκειμενική φωτογραφία και υπαρξιακή ηθική*.
- Imhoof, D. (2022). *Αυτή είναι λοιπόν η Ευρώπη μας: Μια ιστορία από τον Διαφωτισμό ως σήμερα* (Π. Γεωργίου, Μετ.). Πατάκης.
- Ιακώβου, Β. *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και η νεωτερικότητα*.
- Kant, I. (2002). *Κριτική της κριτικής δύναμης* (Κ. Ανδρουλιδάκης, Μετ.). Ιδεόγραμμα.
- Κουμασίδης, Ι. (2025). *Ο κενός καθρέφτης και η πολιτική του μη ωραίου: Αισθητικό και πολιτικό στον μεταμοντερνισμό*. Κέδρος.
- Marx, K. (1965). *Το Κεφάλαιο: Εκλαϊκευμένο* (Κ. Βόδα, Μετ.). Ηνίοχος.
- Milgram, S. (1999). *Τετράδια της φωτογραφίας: Η ψυχολογία του φωτογράφου*. Πόντιξ.
- Μπαρτ, Ρ. (1983). *Ρολάν Μπαρτ από τον Ρολάν Μπαρτ* (Φ. Πουανιάν, Μετ.). Κέδρος.
- Μπαρτ, Ρ. (2020). *Ο φωτεινός θάλαμος: Σημειώσεις για τη φωτογραφία* (Γ. Κρητικός, Μετ.). Κέδρος.
- Nanay, B. (2024). *Αισθητική: Μια μικρή εισαγωγή* (Χ. Σκιαδέλλη, Μετ.). Οξύ.
- Ντεκάρτ, Ρ. (2003). *Στοχασμοί περί της πρώτης φιλοσοφίας* (Ε. Βανταράκης, Μετ.). Εκκρεμές.
- Norman, D. (1997). *Alfred Stieglitz: Aperture masters of photography*. Könemann.
- Πανταζάκος, Π. (2018). *Ηθική και δημοκρατία*. Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.

- Politzer, G., Besse, G., & Caveing, M. *Βασικές αρχές της φιλοσοφίας* (Δ. Μαλέας, Μετ.). Αναγνωστίδη.
- Πρώιμος, Κ. (2003). *Στα όρια της αισθητικής*. Κριτική.
- Ράπτη, Γ., & Συμεωνίδης, Θ. (2019). *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα: Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις*. Νεφέλη.
- Ραφαηλίδης, Β. (1992). *Στοιχειώδης αισθητική*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Ριβέλλης, Π. (2010). *Σκέψεις για τη φωτογραφία: Μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της*. Φωτοχώρος.
- Ριβέλλης, Π. (2010). *Φωτογραφίες και σκέψεις*. Φωτοχώρος.
- Ριβέλλης, Π. *Κείμενα για τη φωτογραφία*. Φωτοχώρος.
- Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας* (Η. Παπαϊωάννου, Μετ.). Εκδόσεις του Περιοδικού Φωτογράφος.
- Σπυροπούλου, Α. (Επιμ.). (2007). *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*. Αλεξάνδρεια.
- Συλλογικό έργο. (2003). *Εικονογραφημένο εγκυκλοπαιδικό λεξικό και πλήρες λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας Πάπυρος Larousse* (Τόμ. 2). Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος.
- Συλλογικό έργο. (2017). *Η φιλοσοφία με απλά λόγια* (Μ. Μικέδης, Μετ.). Κλειδάριθμος.
- Φελούρη, Α. (2010). *Η αισθητική του Walter Benjamin* (Διπλωματική εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Χορκχάιμερ, Μ., & Αντόρνο, Τ. (1996). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (Λ. Αναγνώστου, Μετ.). Νήσος.
- Ξανθάκης, Α. (1994). *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, 1839–1960*. Καστανιώτης.
- Ξανθάκης, Α. (1994–1999). *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής, 1839–1975*. Αιγόκερως.

