

Siegfried Kracauer: «Η μάζα ως διάκοσμος»

Παρουσίαση: Άσπα Πανωμερίτη

Στο δοκίμιο « Η μάζα ως διάκοσμος» του ομώνυμου βιβλίου του Σίγκφριντ Κρακάουερ, επιχειρεί να διατυπώσει ένα επιχείρημα που αφορμάται από τα κύρια κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής. Η μαζική κουλτούρα της Βαϊμάρης μετατρέπει τις ανθρώπινες μορφές και τις κοινωνικές σχέσεις σε επιφανειακή διακόσμηση που αποτελεί προιόν της μηχανοποίησης, της τυποποίησης και του κυρίαρχου προτύπου.

Τονίζει πως έχει συντελεστεί μια « αλλαγή γούστου» που εκκίνησε από τα *tiller girls* που παράγονται μαζικά από την αμερικανική βιομηχανία του θεάματος. Πλέον δεν αποτελούν μεμονωμένα κορίτσια, αλλά συμπλέγματα κοριτσιών που κινούνται με μαθηματική ακρίβεια. Πλέον η εικόνα είτε μέσω της οθόνης η γενικά μας διδάσκει πως υπάρχουν εκατοντάδες σώματα που δρουν ως διακοσμητικές μορφές, χωρίς όμως να διακρίνονται για την μορφή τους, και το παραπάνω παράδειγμα έχει πλέον διεθνή ισχύ.

Σύμφωνα με τον Κρακάουερ, φορέας των διακοσμητικών μορφών είναι η μάζα (σημειώνει πως δεν είναι ο λαός, καθώς συστατικό στοιχείο του λαού αποτελεί η έννοια της κοινότητας). Παίρνει ως παράδειγμα τα μοτίβα των γηπέδων και των καμπαρέ που φαινομενικά δεν έχουν καταγωγή, ωστόσο αποτελούνται από στοιχεία που είναι ψηφίδες και τίποτα παραπάνω.

Κρίσιμο σημείο για την συνέχεια της ανάλυσης αποτελεί η φράση του Κρακάουερ « ο διάκοσμος ως αυτοσκοπός». Σε αυτή του τη φράση συνοψίζει την αποκοπή της μορφής από το περιεχόμενο, δηλαδή την αυτονομία του θεάματος απέναντι σε κάθε ουσιαστικό ή κοινωνικό νόημα. Η μαζική κουλτούρα δεν στοχεύει να εκφράσει κάτι, αλλά να είναι κάτι, να παράγει εντυπώσεις. Κατά τον Κρακάουερ, αναγκαίο είναι να σταματήσουμε να βλέπουμε τον διάκοσμο ως καθαρή επιφάνεια αλλά ως σύμπτωμα της εποχής που αναπτύσσεται. Συγκεκριμένα αναφέρει πως ο «διάκοσμος πρέπει να συλληφθεί με ορθολογικό τρόπο» όχι υπό το πρίσμα μιας πολιτισμικά συντηρητικής ανάλυσης, αλλά να κατανοηθεί θεωρητικά κοινωνιολογικά και ιστορικά.

Ο διάκοσμος φαίνεται να αποτελεί αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας και της καπιταλιστικής διαδικασίας παραγωγής, τα *tiller girls* κινούνται σαν να εργάζονται σε γραμμή παραγωγής, ενιαία και ομοιόμορφα. Ο

μαζικός διάκοσμος είναι η αισθητική αντανάκλαση της ορθολογικότητας που επιδιώκει το κυρίαρχο οικονομικό σύστημα και η παραπάνω φράση αποτελεί φράση κλειδί για την ανάλυση μας. Ο «αφηρημένος» τρόπος σκέψης του καπιταλισμού δεν βλέπει πια ανθρώπους, σχέσεις, σώματα — βλέπει μόνο μορφές, ποσότητες, λειτουργίες, μηχανισμούς. Πλέον οργανώνει την εργασία αλλά και την συνείδηση.

Η αναφορά του Κρακάουερ στην έννοια του Λόγου είναι θεμελιώδης για την κριτική του, καθώς από την μορφή του θεάματος, περνά στην κρίση του Λόγου της κοινωνίας της μάζας. Αναδεικνύει πως ο εργαλειακός χειρισμός του λόγου, έχει καταπιεί τον «κριτικό λόγο», καθιστώντας τον λόγο ως αισθητική δομή, και όχι ως στοχασμός (τα tiller girls που χορεύουν με ακρίβεια μηχανής είναι η οπτικοποίηση του εργαλειακού λόγου)

Η μάζα ως διάκοσμος αποτελούν σύμπτωμα μιας κοινωνίας όπου η τεχνική και η αγορά έχουν επικρατήσει ως νομοθεσίας του αισθητικού. Η κουλτούρα γίνεται επιφάνεια ή στολίδι και η πολιτική δυνατότητα περιορίζεται.

Αν δεν γίνει αντιληπτή η λειτουργία της μαζικής κουλτούρα, τότε η πολιτική και αισθητική αυτονομία κινδυνεύουν να εξαφανιστούν κάτω από την επικυριαρχία του θεάματος, και τους κανόνες που επιβάλλει το καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής, τόσο αισθητικά, όσο και σε επίπεδο πολιτικής παρέμβασης.

Επειδή το αισθητικό είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, η μεταστροφή του σε επιφανειακές δομές, συγκροτεί και μια πολιτική αντίληψη.

Walter Benjamin: «Ο συγγραφέας ως παραγωγός»

Παρουσίαση: Άσπα Πανωμερίτη

Στο συγκεκριμένο δοκίμιο ο Βάλτερ Μπένγιαμιν καταπιάνεται με το επίμαχο ζήτημα της πολιτικοποίησης της τέχνης, που αποτέλεσε και την βάση για μια διάλεξη που δόθηκε τον Απρίλιο του 1934 στο Ινστιτούτο για τη μελέτη του φασισμού στο Παρίσι.

Σημείο εκκίνησης αποτελεί η συζήτηση που είχε ανοίξει εντός των κύκλων της Αριστεράς αναφορικά με την προτεραιότητα της πολιτικής κατεύθυνσης και της καλλιτεχνικής ποιότητας ενός λογοτεχνικού δημιουργήματος.

Ο Μπένγιαμιν τονίζει πως για να είναι ένα κείμενο πολιτικά στρατευμένο, πρέπει να είναι και λογοτεχνικά στρατευμένο, ακολουθώντας μια συγκεκριμένη λογοτεχνική τεχνική. Έτσι θέτει το ερώτημα σε πιο συγκεκριμένη βάση, αν μπορούσαμε να πούμε «ποια είναι η κοινωνική θέση του συγγραφέα εντός του καπιταλιστικού πλαισίου».

Σημαντικό σημείο για την εξέλιξη της συζήτησης, αποτελεί η θέση πως οι κοινωνικές σχέσεις καθορίζονται από τις παραγωγικές σχέσεις, άρα κρίσιμη είναι όχι μόνο η τοποθέτηση του έργου απέναντι στις παραγωγικές σχέσεις της εποχής του, αλλά να γίνει ένα βήμα πίσω και να τοποθετηθεί εντός αυτών.

Η έννοια της συγγραφικής τεχνικής, αποτελεί την αφετηρία της υπέρβασης της μη διαλεκτικής προσέγγισης, και βοηθάει στο να προσδιοριστεί η σχέση κατεύθυνσης και ποιότητας. Εάν ο συγγραφέας ακολουθεί την πιο πρόσφατη τεχνική που παραδίδει το ευρύτερο επίπεδο ανάπτυξης των λογοτεχνικών δυνάμεων και σχέσεων παραγωγής, θα αποτελούσε επαρκές κριτήριο για να διασφαλίσει τόσο τον πολιτική στράτευση αλλά και την ποιότητα, συνδυάζοντας έτσι την θέση του Μαρξ κατά τον οποίο η τεχνική έχει καθοριστικό ρόλο σχετικά με την στράτευση και την ποιότητα.

Η προσδευτικότητα του έργου τέχνης εξαρτάται από ποιες τεχνικές θα ακολουθήσει: εάν θα είναι εξελιγμένες όπως ο κινηματογράφος ή η σοβιετική δημοσιογραφία ή αν θα είναι παρωχημένες.

Για τον Μπένγιαμιν το κρίσιμο σημείο για τους αριστερούς καλλιτέχνες είναι αν θα μετατρέψουν τον μηχανισμό παραγωγής σε εφαλτήριο για προσδευτικούς πολιτικούς σκοπούς, και σε αυτό το σημείο εντοπίζει πως αυτή τη τομή την έχει πετύχει ο Μπρέχτ, που μετασχημάτισε την έννοια της διανοήσης, και του μηχανισμού παραγωγής. Τονίζεται πως η τεχνική μορφή ενός έργου δεν είναι ουδέτερη όπου ο Μπρέχτ λειτούργησε ως πρότυπο

Ο Μπένγιαμιν προσδίδει έναν ενεργητικό ρόλο στον συγγραφέα, καθώς ο ρόλος του δεν είναι απλά «διαπαιδαγωγικός» ή «διαμεσολαβητικός» αλλά δομικό κομμάτι της διαδικασίας μετασχηματισμού της παραγωγής, εφόσον λαμβάνει υπόψιν τις βασικές αντιθέσεις κεφαλαίου-εργασίας. Ο συγγραφέας συμμετέχει οργανώσει την πάλη για την κοινωνικοποίηση των διανοητικών μέσων παραγωγής, και όχι να δώσει την μάχη ως πνευματικός ταγός απέναντι στον καπιταλισμό, αλλά υπό το πρίσμα της σοσιαλιστικής προοπτικής, αλλά το πνεύμα εξουδετερώνεται.

Προκειμένου να υποστηρίξει αυτή του τη θέση, επικαλείται τον σοβιετικό συγγραφέα και δημοσιογράφου Σέργιο Τρετιάκωφ, ως δείγμα ενεργού συγγραφέα που ενεργεί στο πεδίο της ταξικής σύγκρουσης: δεν καλύπτει απλά ένα γεγονός αλλά συμμετέχει ενεργά, ενώ γίνεται ενεργό κομμάτι της κομμουνιστικής οικονομίας.

Επαναστατική θεωρείται η θέση του συγγραφέα όταν αλλάζει τις παραγωγικές σχέσεις του λογοτεχνικού πεδίου, και παρεμβαίνει στον τρόπο παραγωγής και διανομής του έργου.

Για παράδειγμα ένας δημοσιογράφος που δίνει χώρο σε συλλογικά υποκείμενα μετασχηματίζει την δομή παραγωγή σε αντίθεση με κάποιον που δρα με όρους «ατομικής ιδιοφυΐας, ακόμα και αν γράφει για την επανάσταση.

Άρα ο συγγραφέας πρέπει να γίνει και παραγωγός, δηλαδή ενεργό υποκείμενο της παραγωγικής διαδικασίας, επομένως να αλλάζει τεχνικές, να πειραματίζεται, να εντάσσει τη συλλογικότητα μέσα στην παραγωγή και να συνδέει την τέχνη με την πράξη.

Αναγκαίο είναι να αναφερθεί πως ασκεί κριτική στη νέα αντικειμενικότητα, καθώς αποτυγχάνει πολιτικά εφόσον μένει σε επιδερμική κοινωνική ανάλυση. Συγκεκριμένα ο συγγραφέας της νέας αντικειμενικότητας ναι μεν περιγράφει την κοινωνική συνθήκη όμως δεν παρεμβαίνει στους μηχανισμούς αναπαραγωγής της. Αντί αυτή η θέση να αμφισβητεί τον ρόλο του συγγραφέα ως απομονωμένου δημιουργού, απλώς αλλάζει το ύφος και παραμένουν θεατές της κοινωνικής πραγματικότητας.

Walter Benjamin

Ο Grandville ή οι διεθνείς εκθέσεις

Παρουσίαση: Γεωργία Αλεβιζάκη

Ο Benjamin μέσα από αυτό το σύντομο κείμενο υπό τον τίτλο *Παρίσι Πρωτεύουσα του 19ου αιώνα* επιχειρεί να συντάξει μια χαρτογράφηση του magnum opus του, την εργασία του περί των Στοών που βρισκόταν σε εξέλιξη.

Στόχος του ήταν μια κριτική υλιστική θεώρηση της ιστορίας του Πολιτισμού, όπως αυτή αναδεικνύεται μέσα από τα ερείπια, τα μνημεία, τους λόγους και τα έργα της αστικής κυριαρχίας.

Ο κόσμος του καπιταλιστικού κεφαλαίου για τον Benjamin είναι εκείνος που στο πεδίο της κουλτούρας παράγει τις φαντασμαγορίες. Σε όλο τον 19ο αιώνα, ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος αποκαλύπτεται μέσα από αυτές.

Οι εικόνες που παράγονται σε όλες τις εκφάνσεις της τέχνης και του πολιτισμού από την αστική κυριαρχία μέσα στη λαμπρότητά τους ή και λόγω αυτής, μοναδικό στόχο έχουν να αποκρύψουν μία και μοναδική σχέση: Το γεγονός ότι αυτό που παράγεται αφαιρείται από αυτόν που το παράγει.

Ο Benjamin χαρακτήρισε το θέαμα του Παρισιού ως «μια παράσταση με τα μαγικά λυχνάκια που δημιουργούν οπτικές ψευδαισθήσεις με τις διαστάσεις των εικόνων γοργά μεταβαλλόμενες ενόσω αναμειγνύονται συνεχώς η μια με την άλλη».

Ο Μαρξ είχε χρησιμοποιεί τον ίδιο όρο για να περιγράψει την απατηλή όψη που προσλαμβάνει το εμπόρευμα ως φετίχ. Για τον Benjamin ωστόσο, έναν στοχαστή της ιστορικής εμπειρίας το κλειδί για τη φαντασμαγορία των πόλεων βρισκόταν

κυρίως στο εμπόρευμα που εκτίθεται στη βιτρίνα, μαζί με όλα όσα σχετίζονται με την επιθυμία από το σεξ μέχρι την κοινωνική καταξίωση. Με την έννοια αυτή, οι διεθνείς εκθέσεις ως στρατηγικές διοργανώσεις του κεφαλαίου αποτελούν έναν σπουδαίο κόμβο επιτέλεσης της φαντασμαγορίας της προόδου.

Κλείνοντας τη σύντομη εισαγωγή του κειμένου του, ο Benjamin καταλήγει: «Η ανθρωπότητα θα είναι έρμαιο μιας μυθώδους αγωνίας, για όσο καιρό η φαντασμαγορία θα κατέχει μια θέση σ' αυτήν». Και εξηγεί:

«Οι διεθνείς εκθέσεις υπήρξαν ένα σχολείο στο οποίο τα πλήθη, βίαια κομμένα από την κατανάλωση, διαποτίζονται από την ανταλλακτική αξία των εμπορευμάτων μέχρι του σημείου να ταυτίζονται μ' αυτήν: Μην αγγίζετε τα εκθέματα είναι η οδηγία. Αντ' αυτού προσφέρεται η πρόσβαση σε μια φαντασμαγορία στην οποία ο άνθρωπος εισχωρεί για ν' αφήσει τον εαυτό του ελεύθερο να αφαιρεθεί..

Σε αυτές τις διασκεδάσεις, μια βιομηχανία της αναψυχής ο άνθρωπος παραμένει διαρκώς συστατικό στοιχείο μιας συμπαγούς μάζας που βρίσκει ικανοποίηση στα τραινάκια και τα λούνα παρκ, μέσα σε μια στάση καθαρής αντίδρασης.

Η ενθρόνιση του εμπορεύματος και η πανδαισία των περισπασμών που το περιβάλλουν αποτελούν μια άσκηση υποταγής την οποία οφείλει να υπολογίζει η βιομηχανική και η πολιτική προπαγάνδα.

Ο Grandville , χαρισματικός εικονογράφος του Παρισιού, εκφράζει με ιδιαίτερη ευστοχία αυτό που ο Μαρξ αποκαλεί «θεολογικά σκιρτήματα» των εμπορευμάτων και ωθώντας τον φετιχισμό του εμπορεύματος στα άκρα, αποκαλύπτει τη φύση του.

Οι φαντασιώσεις του Grandville, «μεταφέρουν τον εμπορευματικό χαρακτήρα στο σύμπαν το εκμοντερνίζουν». Τα στοιχεία της φύσης αποκτούν την ανθρώπινη ιδιότητα για να μετασχηματιστούν σε εμπόρευμα.. Σε αυτή τη μάχη μόδας και φύσης η φύση έχει το πάνω χέρι καθώς είναι ενεργή και εξεγερμένη.

Υπ' αυτή την έννοια η «φύση» του Grandville εφαρμόζοντας έναν αναπαραστατικό σαδισμό, αποκαλύπτει την ύβρη και την αλαζονεία της ανθρωπότητας η οποία αυτοθεωρείται ως πηγή κάθε δημιουργίας έχοντας υποτάξει την φύση στις δικές της μορφές.

Η μόδα αποτελεί έκφανση της φαντασμαγορίας. Η εικόνα της Κόλασης όπου κυριαρχεί ο θάνατος και η πρωτοτυπία είναι αυτή που οδήγησε τον Benjamin σε μια φιλοσοφική κατανόηση της μόδας ως φαινομένου που προσδιορίζει τη νεωτερικότητα. Για τον φιλόσοφο, η μόδα καταγράφει την τελετουργία με την οποία το εμπόρευμα-φετίχ θέλησε να γίνει αντικείμενο λατρείας. Και πρόκειται για μια τελετουργία η οποία δεν αξιώνει την ανάμνηση αλλά τη λήθη.

Η μόδα είναι το γιατρικό που αποζημιώνει για τα αποτελέσματα αυτής της λήθης σε συλλογικό επίπεδο. Και καθώς εκπραγματώνεται στα εμπορεύματα, η

ουτοπική υπόσχεση του εφήμερου υφίσταται μια διαλεκτική αντιστροφή: Η ανθρώπινη ικανότητα για αλλαγή αποξενώνεται και γίνεται αποδεκτή μόνο ως ποιότητα του ανόργανου αντικειμένου ενώ αντίστροφα, το ιδεώδες των ανθρώπινων υποκειμένων γίνεται η νεκρική ακαμψία της αιώνιας νεότητας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ:

Benjamin W. Παρίσι, *Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, παρουσίαση του 1939*, μτφρ. Ρ. Σινοπούλου, Αθήνα, Ουαπίτι, 2024

Buck-Morss, S. *Η διαλεκτική του βλέπειν*, επ. Μπαλτάς Α., μτφρ. Αθανασάκης Μ., Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009

Walter Benjamin, Παρίσι πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, παρουσίαση του 1939

Ο Λουδοβίκος - Φίλιππος ή ο εσωτερικός χώρος

Παρουσίαση: Ζέττα Πασπαράκη

Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Λουδοβίκου – Φίλιππου δηλαδή της Ιουλιανής Μοναρχίας (1830 – 1848), ο ιδιώτης ως συλλέκτης εισάγεται στο πεδίο της ιστορίας με την έννοια της εξιδανίκευσης των αντικειμένων στον εσωτερικό – προσωπικό του χώρο. Καθώς κατέχει τα πράγματα, αφαιρεί από αυτά τον εμπορευματικό τους χαρακτήρα και πλέον αυτά απελευθερώνονται από τη χρησιμότητά τους ενώ το διαμέρισμα γίνεται ένα είδος θαλάμου. Τα ίχνη του ιδιοκτήτη αφήνουν αποτύπωμα στο εσωτερικό. Οι αστοί του 19ου αιώνα εκφράζουν τη λαχτάρα τους να έχουν ό,τι κατείχαν οι ευγενείς στο παρελθόν και τους μιμούνται με τον τρόπο τους.

Ο Έντγκαρ Άλαν Πόου, εκτός από πρόδρομος του αστυνομικού μυθιστορήματος, καθίσταται και ο πρώτος φυσιογνωμιστής του εσωτερικού χώρου με τις αστυνομικές νουβέλες του και με το κείμενο «Η φιλοσοφία της επίπλωσης» του 1840 στο οποίο σχολιάζει διάφορα στυλ επίπλωσης και περιγράφει το ιδανικό δωμάτιο.

Τα εσωτερικά των κατοικιών του 19ου αιώνα αποκτούν την ισχύ ενός διαλεκτικού άκρου όταν αντιπαράβλλονται με τις επαύλεις που οικοδόμησε ο Λε Κορμπυζιέ. Εκεί ο διαχωρισμός μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου ήταν σαφής. Οι εσωτερικοί χώροι ήταν περικλειστοί, καλυμμένοι με υφάσματα και σκοτεινοί, μουχλιασμένοι και, πάνω απ' όλα, ιδιωτικοί.

Η κατάλυση του εσωτερικού χώρου συντελέστηκε στην εκπνοή του 19ου αιώνα μέσω του Jugendstil (modern style) ως τέλος της ρωποτεχνίας (art du genre), με την έννοια της τέχνης του ευτελούς ή του κοινότοπου. Το σπίτι πλέον παρουσιάζεται ως η πλαστική έκφραση της προσωπικότητας.

Το μπετόν, η σιδηροκατασκευή -ιδιαίτως με την υποστηρικτική δοκό- και τεκτονικές φόρμες, άσχετες από τις λειτουργικές τους σχέσεις, εμφανίζονται ως φυσικές σταθερές. Το διακοσμητικό μοτίβο παίζει τον ρόλο της υπογραφής στο κάτω μέρος ενός πίνακα.

Η καμπύλη γραμμή του Jugendstil εμφανίζεται την ίδια περίοδο με τα «Άνθη του κακού» του Μπωντλέρ. Ο αρχιμάστορας Σόλνες, στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Χένρικ Ίβεν όπου χαρτογραφείται το μυστήριο της ανθρώπινης συνείδησης, κρίνει την αρχιτεκτονική του Jugendstil και κατακηνίζεται από την κορυφή του οικοδομήματός του. Στο «Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο» ο Μαρσέλ Προυστ αποδίδει με μοναδικό τρόπο το αίσθημα που προκαλούν οι εσωτερικοί διάκοσμοι οι οποίοι καλούν στο όνειρο και την απόδραση από την καθημερινότητα.

Αντίστοιχα η Art nouveau επηρέασε όλες τις πτυχές της καθημερινής ζωής, από την αρχιτεκτονική έως την επίπλωση και τη δημόσια ή ιδιωτική διακόσμηση, με τη συμμετοχή πολλών τομέων της χειροτεχνίας και ένα κράμα αντιδανείων που παραπέμπουν σε στοιχεία νεοκλασικισμού αμπίρ από την Πρώτη Γαλλική Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα Βοναπάρτη (1804-1815). Η Art Nouveau είχε στενή σχέση με τον κινηματογράφο, που ήταν τότε μια νέα, σύγχρονη τέχνη που έκανε την εμφάνισή του κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας Έκθεσης του Παρισιού του 1900. Η Art nouveau, παρούσα σε πολλά από τα περίπτερα αυτής της έκθεσης, θεωρήθηκε ως μια ήδη καθιερωμένη τέχνη. Σε αυτή την έκθεση ο διακοσμητής εσωτερικών χώρων Georges Remon συμμετέχει με «Μακέτες και σχέδια εσωτερικού χώρου» που αποτελούνται από εξήντα έγχρωμες εικόνες υδατογραφιών που είχε φιλοτεχνήσει ο ίδιος. Οι 20 αποτελούν προοπτικά σχέδια (προθάλαμοι, σαλόνια, τραπεζαρίες, αίθουσες μπιλιάρδου, κρεβατοκάμαρες, τουαλέτες -χώροι καλλωπισμού, μπάνια, αίθουσες θεάτρων), 20 εμπρόσθιες τομές που αντιστοιχούν σε κάθε ένα από τα 20 προοπτικά εσωτερικά και 20 σχέδια με λεπτομέρειες του διακόσμου και της επίπλωσης για κάθε έναν από τους εσωτερικούς χώρους (έπιπλα, χαλιά, χαρτιά ταπετσαρίας, υφάσματα επίπλωσης, ζωγραφικός διάκοσμος).

Από όλα αυτά πηγάζουν οι φαντασμαγορίες του εσωτερικού χώρου ο οποίος αντιπροσωπεύει το σύμπαν για τον ιδιώτη. Το σαλόνι του είναι ένα θεωρείο στο θέατρο του κόσμου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Benjamin W. Παρίσι, Πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα, Παρουσίαση του 1939, μτφρ-σημειώσεις: Σινοπούλου Ρ., Αθήνα, ΟΥΑΠΠΙ, 2024

Buck-Morss, S. Η διαλεκτική του βλέπιν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το «Σχέδιο Εργασίας» περί Στοών, επ. Μπαλτάς Α., μτφρ. Αθανασάκης Μ., Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009

Walter Benjamin

Το έργο τέχνης στην εποχή της

δυνατότητας της τεχνικής αναπαραγωγής του

Παρουσίαση: Γεωργία Αλεβιζάκη

Η έννοια του έργου τέχνης είναι για τον Benjamin ιστορική έννοια, δηλαδή αναδύεται υπό συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες και αλλάζει με την μεταβολή τους. Εξαιτίας της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής, ύστατη έκφραση της οποίας είναι το film, η ίδια η έννοια του έργου τέχνης μεταβάλλεται πλήρως, καθώς εκπίπτει από το θεμέλιο όπου προϋπήρχε. Πρόκειται για την ένταξη του έργου τέχνης στην συνάφεια μιας παράδοσης, πρωταρχική μορφή της οποίας αποτελεί η τελετουργία.

Τα έργα τέχνης δεν αποτελούσαν αντικείμενα αισθητικής απόλαυσης αλλά υπηρετούσαν ένα αρχικώς μαγικό τελετουργικό, που εξελίσσεται σε θρησκευτικό. Από την Αναγέννηση και έπειτα η κοσμική λατρευτική σχέση με το ωραίο καταλήγει τον 19ο αιώνα να επιβιώνει μέσα από το δόγμα η «τέχνη για την τέχνη». Αποδίδονται έτσι στο έργο τέχνης τα κατηγορήματα του μοναδικού, του αυθεντικού και ανεπανάληπτου. Εκεί εδράζει και ένα φαίνεσθαι αυτονομίας το οποίο αποκόπτει το έργο τέχνης από τους κοινωνικούς όρους παραγωγής και πρόσληψης. Με τη δυνατότητα όμως της τεχνικής αναπαραγωγής, το έργο τέχνης χειραφετείται από τα λατρευτικά του θεμέλια, και διαλύεται η επίφαση της αυτονομίας της».

Με την πλειάδα των τεχνικών αναπαραγωγών η αξία της αυθεντικότητας του πρωτοτύπου μειώνεται εκθετικά. Και από αυτή την απομείωση της αξίας αλλάζει και ο τρόπος πρόσληψής του.

Μπορεί η Mona Lisa να εξακολουθεί να βρίσκεται στο Λούβρο, και να αποσπά ακόμη βλέμματα θαυμασμού αλλά ως αντίγραφο μπορεί να υπάρχει σε κάθε σπίτι, προσβάσιμη ανά πάσα στιγμή.

Όμως τι είναι αυτό που αλλάζει; Σε σχέση με το ίδιο το πρωτότυπο;

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟΛΥΕΙ ΤΗΝ ΑΥΡΑ ΤΟΥ

Η αύρα ορίζει την απόσταση του έργου τέχνης από τον θεατή του – απόσταση αναγκαία για την ιδιαίτερη επίδραση που ασκεί. Παρουσιάζεται έτσι, ως κάτι έξω από το βλέμμα αυτού που το θεάται. Είναι δομικά απρόσιτο, παραμένει μακριά από τον θεατή του, όσο κοντά του και αν είναι.

Πρόκειται για εκείνη τη μοναδική ατμόσφαιρα που διασφαλίζει την αυθεντικότητά του.

«Ακόμα κι από το πιο τέλειο αντίγραφο λείπει ένα πράγμα: το “εδώ” και “τώρα” της ύπαρξής του – η ανεπανάληπτη παρουσία του, σημειώνει ο Benjamin.

«Η τεχνική της αναπαραγωγής τα έργα τέχνης χάνουν τη λατρευτική τους αξία και οικειοποιούνται μια ανταλλακτική αξία, που τα καθιστά εμπορεύσιμα εξομοιώνοντάς τα με καταναλωτικά αγαθά. Έτσι, το έργο τέχνης από μοναδικό γίνεται μαζικό, και καθώς αναπαράγεται συναντιέται με τον αποδέκτη που επικαιροποιεί την ύπαρξή του.

Ο Benjamin συσχετίζει την παρακμή της αύρας με την ανάδυση των μαζών στη σύγχρονη εποχή, καθώς και με την προσπάθειά τους να φέρουν τα πράγματα πιο κοντά, συνδέοντας την κατάργηση της «απόστασης», με την οργάνωση του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής και την πλήρη εξάρτηση του ανθρώπου από την μηχανική παραγωγή.

Ρήξη με την παράδοση αντιπροσωπεύει επίσης την άλλη όψη της κρίσης που είναι η δυνατότητα της αναγέννησης της ανθρωπότητας και βρίσκεται σε συνάφεια με την ανάπτυξη των μαζικών κινημάτων της εποχής.

Τα μέσα αναπαραγωγής του έργου τέχνης μπορούν να επιτελέσουν τον ρόλο ενός νέου διαμεσολαβητή ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία.

Με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο «το χέρι αποδεσμεύτηκε για πρώτη φορά στην ιστορία της εικονογραφικής αναπαραγωγής απ’ τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά καθήκοντα, που τώρα πια περιέρονται στο μάτι». Το μάτι αναλαμβάνει να οργανώσει, με τη διαμεσολάβηση της μηχανής, τις εικόνες των αντικειμένων, τις όψεις της αποτύπωσής τους, αποκτώντας μια ταχύτητα καταγραφής αντίστοιχη μόνο με εκείνη της ομιλίας. Έτσι, η αλλαγή στην ταχύτητα και την ακρίβεια αναπαραγωγής και καταγραφής, όχι μόνο αλλάζει τον τρόπο πρόσληψης του έργου τέχνης και τον τρόπο οργάνωσης της αισθητηριακής

αντίληψης αλλά ολοκληρώνει μια σταδιακή πορεία μετασχηματισμού του έργου τέχνης και του ιδιαίτερου νοήματος που αυτό φέρει.

Η απώλεια της αύρας, ευνόησε τόσο τον εκδημοκρατισμό όσο και την πολιτικοποίηση της τέχνης.

Ο Benjamin αναφέρεται καταρχήν στις φωτογραφίες του Eugène Atget, οι οποίες απεικονίζουν τους έρημους δρόμους του Παρισιού το 1900, αποκαθαιρόντας την ατμόσφαιρα που άπλωσε η συμβατική προσωπογραφία της εποχής. «Εκεί που ο άνθρωπος αποσύρεται απ' τη φωτογραφία, η εκθετική αξία εμφανίζεται για πρώτη φορά ανώτερη απ' τη λατρευτική».

«Με τον Atget οι φωτογραφίες αρχίζουν να γίνονται αποδεικτικά στοιχεία στην ιστορική διαδικασία., επομένως άμεσα πολιτικές. Ιδιαίτερα η μεγεθυντική δύναμη της φωτογραφίας συνέβαλε στην αποκάλυψη πραγμάτων που βλέπαμε χωρίς να κατανοούμε τη λειτουργία τους, τη λογική τους, τη δομή τους. Ακίνητοποιώντας όμως αυτές τις στιγμές μπορούμε, να αποκαλύψουμε ένα οπτικό ασυνείδητο χάρη, κατ' αναλογία προς το «ορμικό ασυνείδητο», της ψυχανάλυσης. Αυτή η αποκάλυψη έρχεται, να διαλύσει τους μύθους που αφθονούν στην επιφάνειά του πραγματικού, συσκοτίζουν και παραπλανούν. Η αισθητική εμπειρία της νέας εποχής συσσωματώνεται ως εμπειρία του σοκ και αλλά και ως εμπειρία της μάζας.

Ο Benjamin υπογραμμίζει ότι η φωτογραφική κατασκευή που αποτέλεσε τον δημιουργικό τρόπο έκφρασης των σουρεαλιστών φωτογράφων που στόχευαν σε «κάτι τεχνητό, στημένο» καταγγέλοντας εμφατικά την πραγματοποίηση των κοινωνικών σχέσεων όπως αυτές εξελίσσονται εντός των μηχανισμών του καπιταλιστικού συστήματος.

Ο νέος μαζικός τρόπος αναπαραγωγής και πρόσληψης βρίσκουν για τον Benjamin στον κινηματογράφο την κορύφωσή τους. Η αναπαραγωγή είναι ο φορέας του έργου τέχνης. Με άλλα λόγια, δεν έχει νόημα η έννοια του πρωτοτύπου και μαζί της ούτε η έννοια του μοναδικού, ανεπανάληπτου, αυθεντικού.

Το film είναι ένα έργο τέχνης προορίζεται για να αναπαραχθεί. Αυτό που αναπαράγεται στον κινηματογράφο, η θέα ενός τοπίου ή ο μορφασμός ενός ηθοποιού, δεν αποτελεί το πρωτότυπο έργο τέχνης απέναντι στο οποίο το κινηματογραφικό πλάνο θα ήταν η απλή του αναπαραγωγή· ούτε το ίδιο το κινηματογραφικό πλάνο αποτελεί έργο τέχνης.

Αμφότερα, συγκροτούν στοιχεία, που συντίθενται σε μια εξ' ολοκλήρου νέα τεχνική ολότητα **«Το έργο τέχνης γεννάται στη βάση του montage»**

«Την θέση της θεμελίωσης της [τέχνης] στην τελετουργία παίρνει η θεμελίωσή της σε μια άλλη πρακτική: η θεμελίωσή της στην πολιτική», που σημαίνει την

ανάδυση των νέων κοινωνικών λειτουργιών της στο έδαφος μιας κοινωνίας, της οποίας το κρίσιμο πολιτικό δίπολο αποτελεί η πραγμάτωση ή η ανάσχεση της δυνατότητας οικειοποίησης της τεχνικής από την ανθρωπότητα.

Ο Benjamin σκέφτεται αυτή την επανοικειοποίηση, την οποία χαρακτηρίζει, με έναν όρο της βιολογίας, «εννεύρωση», ως διαδικασία μαθησιακή. Και ακριβώς αυτή τη μαθησιακή διαδικασία δύναται να αναλάβει το νέο, κινηματογραφικό έργο τέχνης. «Απέναντι σε αυτή τη δεύτερη φύση, που εφηύρε ο άνθρωπος, αλλά έχει πάψει προ πολλού να την κυριεύει, είναι εξίσου εξαρτημένος από μια μαθησιακή διαδικασία, όπως ήταν κάποτε, ενώπιον της πρώτης. Και πάλι τίθεται στην υπηρεσία του η τέχνη.

Ιδιαίτερα ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος χρησιμεύει για να εκπαιδεύσει τον άνθρωπο σε εκείνες τις νέες προσλήψεις και αντιδράσεις, που συνεπάγεται ο χειρισμός ενός τεχνικού μηχανισμού, του οποίου ο ρόλος στη ζωή του αυξάνεται καθημερινά. Το ιστορικό καθήκον, στην υπηρεσία του οποίου ο κινηματογράφος βρίσκει το αληθινό του νόημα, είναι να γίνει ο τεράστιος τεχνικός μηχανισμός της εποχής μας αντικείμενο της ανθρώπινης εννεύρωσης - μια τρόπον τινά μια ενδυνάμωση της αισθητηριακής αντίληψης μέσω μιας άλλης χρήσης της τεχνικής».

Ο πολιτικός-παιδαγωγικός ρόλος του film συνίσταται, λοιπόν, στο να παρουσιάσει την τεχνική, ως όργανο μια δυνατότητα προς μια απελευθερωτική πορεία της ανθρωπότητας.

Ο προσδιορισμός του ιστορικού καθήκοντος της τέχνης ως διαπαιδαγώγηση των μαζών δεν συνδέεται με προπαγανδιστική χρήση του κινηματογράφου αλλά ως μια διεργασία κριτικού αναστοχασμού που προσιδιάζει στο μοντέλο του μπρεχτικού θεάτρου επί της σχέσης του κοινού με τον τεχνικό κόσμο.

Εάν η τέχνη έχει μια αξεδιάλυτα ψευδαισθητική διάσταση, τότε η ψευδαίσθηση που δημιουργεί το κινηματογραφικό έργο επισημαίνεται ως τέτοια, ακριβώς επειδή είναι αποτέλεσμα της πιο τεχνικής διαδικασίας. Η «ψευδαισθητική φύση του [κινηματογράφου] είναι μια φύση δεύτερης τάξης, είναι το αποτέλεσμα του montage».

Μέσω του κινηματογράφου δίνεται η δυνατότητα για μια εμπειρία με τον τεχνικό κόσμο, με την οποία μια χειραφετημένη ανθρωπότητα θα έπαιζε ελεύθερα, όπως ακριβώς ο σκηνοθέτης, μέσω της τεχνικής του montage, αποσυνθέτοντας τα στοιχεία του κόσμου αυτού για να τα επανασυνθέσει σε ένα νέο όλο, σε ένα έργο τέχνης.

Το κρίσιμο σημείο εδώ είναι ότι η επανασύνθεση των στοιχείων της άμεσης πραγματικότητας υπακούει σε «έναν νέο νόμο», ο οποίος δεν προδιαγράφεται απαραίτητα από την ίδια την δομή του πραγματικού. Αντιθέτως, μπορεί να

αποτυπώνει μια παιγνιώδη στάση προς το πραγματικό.

Θα μπορούσαμε να αποκτήσουμε μια εικόνα αυτού του νέου νόμου ανασύνθεσης του πραγματικού, εάν ανατρέχαμε στον κινηματογράφο του Vertov: στον άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή καθώς Το film αυτό προέρχεται από την άμεση καθημερινότητα των ανθρώπων των πόλεων. Συμμετέχουν «απλοί άνθρωποι» που υποδύονται τους εαυτούς τους μπροστά στην κάμερα. Παιγνιώδες, επειδή η λογική της σύνθεσης των εικόνων δεν υπακούει σε κάποια αφηγηματική σύμβαση, ενώ επισημαίνεται διαρκώς ότι η φυσικότητα του πλάνου είναι αποτέλεσμα του ίδιου του montage, το οποίο διαρκώς αυτοθεματοποιείται. Έτσι το κοινό βιώνει την παροντική του ύπαρξη τόσο ως προϊόν της τεχνικής, όσο και ως προϊόν της τέχνης.

Εάν ο κινηματογράφος επιτείνει την «πολιτικοποίηση της τέχνης», ο κινηματογράφος που διαμόρφωσε το βλέμμα της εποχής του αντιστοιχεί σε ότι αποκάλεσε «αισθητικοποίηση της πολιτικής», την οποία προάγει ο φασισμός.

Αυτή η εν πολλοίς μιμητική στάση, με βάση την οποία η ταινία αναπαράγει την δομή της πραγματικότητας πιο εντυπωσιακά απ' όσο η ίδια θα μπορούσε, αποτελεί την ουσία της αισθητικοποίησης της πολιτικής, απέναντι στην οποία ο Benjamin επιχείρησε να αναδείξει τον πολιτικό-παιδαγωγικό ρόλο της κινηματογραφικής τέχνης.

Η ουσία της αισθητικοποίησης της πολιτικής συνίσταται στην προϊούσα τάση μιμητικής αναπαραγωγή της πραγματικότητας, με τα πιο προηγμένα τεχνικά μέσα, αναιρώντας εκ προοιμίου την δυνατότητα κριτικής αποστασιοποίησης και παιγνιώδους σχέσης με αυτήν.

Φυσική απόληξη αυτής της εκπαίδευσης στην άρση της «διαφοράς τέχνης και εμπειρικής πραγματικότητας» είναι η αισθητικοποίηση της πραγματικότητας. Η πραγματικότητα παρουσιάζεται, μέσω των τεχνικών αναπαραγωγής, όχι ως αυτό που θα μπορούσε να γίνει, αλλά, θριαμβευτικά και μονοσήμαντα, ως αυτό που είναι και το κυριότερο, αυτό που οφείλει να παραμείνει.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Benjamin W. *Για το έργο τέχνης, τρία δοκίμα*, επιμ-μτφρ: Οικονόμου Α., επίμετρο, Habermas, J., Αθήνα, Πλέθρον 2015.

Buck-Morss, S. *Η διαλεκτική του βλέπιν, Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το «Σχέδιο Εργασίας» περί Στοών*, επ. Μπαλτάς Α., μτφρ. Αθανασάκης Μ., Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009

Τζανάκης Ν. «Πολιτικοποίηση της τέχνης. Τέχνη, Τεχνική και πολιτική στον ύστερο Benjamin», 2023, διαθέσιμο στο: <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/bitstream/123456789/37858/1> Τελευταία ημερομηνία ανάκτησης: 5/11/2024

Siegfried Kracauer: «Η μάζα ως διάκοσμος»

Η φωτογραφία

Παρουσίαση: Ζέττα Πασπαράκη

Κάτω από τη φωτογραφία, η ιστορία ενός ανθρώπου είναι θαμμένη σαν κάτω από ένα πάπλωμα χιονιού.

Η ίδια η φωτογραφία είναι μια αναπαράσταση του χρόνου. Τα διακοσμητικά στοιχεία δεν διατηρούνται στο απλό πέρασμα του χρόνου αλλά ο χρόνος φτιάχνει με αυτά εικόνες του εαυτού του.

Μέλημα του ιστορισμού είναι η φωτογραφία του χρόνου. Ο ιστορισμός θέλει να πληρώσει το συνεχές του χρόνου και η φωτογραφία προσφέρει ένα χωρικό συνεχές. Για τον ιστορισμό το πλήρες καθρέφτισμα της ενδοχρονικής ροής εμπεριέχει ταυτόχρονα το νόημα των περιεχομένων που διαδραματίζονται στον χρόνο.

[Ιστορισμός σημαίνει την άποψη που δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση κοινωνικών φαινομένων και πνευματικών δημιουργημάτων με το ιστορικό τους πλαίσιο. Σημαίνει επίσης μια θεωρία που τονίζει τη σημασία της ιστορίας για την ερμηνεία γεγονότων, τα οποία θεωρεί ότι καθορίζονται από υπέρτερους νόμους, αλλά και τη χρήση στοιχείων παλαιότερων ρυθμών σε σύγχρονα έργα τέχνης, όπως η αρχιτεκτονική.]

Κοινωνιολογικά και φιλοσοφικά: Θεωρεί ότι η ιστορική εξέλιξη είναι καθοριστική και ότι η κατανόηση των φαινομένων πρέπει να γίνεται μέσα στο ιστορικό τους πλαίσιο.

Καλλιτεχνικά: Αναφέρεται στην εφαρμογή στοιχείων ή ρυθμών από παλαιότερες εποχές σε σύγχρονα έργα τέχνης.

Ιστορική επιστήμη: Ο ιστορισμός διαφέρει από την ιστορική επιστήμη, καθώς η πρώτη εστιάζει στη συνειδητή προσπάθεια διατήρησης των αξιών του παρελθόντος, είτε για να γίνουν απόλυτες, είτε για να χρησιμεύσουν ως βάση για νέες δημιουργίες.]

Μνήμη και φωτογραφία

Η μνήμη δεν ενσωματώνει ούτε τη συνολική χωρική εμφάνιση ούτε τη συνολική χρονική ροή μιας κατάστασης πραγμάτων. Σε σύγκριση με τη φωτογραφία, οι καταγραφές της παρουσιάζουν κενά. Η φωτογραφία συλλαμβάνει το δεδομένο ως χωρικό (ή χρονικό) συνεχές, ενώ οι εικόνες της μνήμης το συγκρατούν στον βαθμό που σημαίνει κάτι, έτσι οι μνημονικές εικόνες έρχονται σε αντίθεση με τη

φωτογραφική αναπαραγωγή. Η φωτογραφία δεν διατηρεί τα διαφανή χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου αλλά το συλλαμβάνει από τυχαίες οπτικές γωνίες ως χωρικό συνεχές. Η έσχατη μνημονική εικόνα επιβιώνει στον χρόνο εξαιτίας του αλησμόνητου χαρακτήρα της. Η πρόσδεση της φωτογραφίας στον χρόνο αντιστοιχεί ακριβώς στη μόδα, ως ανθρώπινου κελύφους. Η φωτογραφία αφαιρεί για πρώτη φορά εντελώς το φυσικό κέλυφος, για πρώτη φορά μέσα από αυτήν ο κόσμος των νεκρών αποκτά συνείδηση του εαυτού του, ανεξάρτητα από τον άνθρωπο.

Έργο τέχνης και φωτογραφία

Η σημασία του αντικειμένου στο έργο τέχνης μετατρέπεται σε χωρικό φαινόμενο ενώ στη φωτογραφία η χωρική εμφάνιση ενός αντικειμένου είναι η σημασία του. Οι δύο εμφανίσεις δεν επικαλύπτονται: η φωτογραφία στοιβάζει τα κατακερματισμένα στοιχεία που αναδύουν την έννοια ενός έργου τέχνης που διαλύεται στο χρόνο. Ο καλλιτέχνης φωτογράφος είναι ένας ερασιτέχνης καλλιτέχνης που μιμείται μια μορφή τέχνης αφαιρώντας το περιεχόμενό της, αντί να στοχεύσει στο άνευ περιεχομένου.

Κοινωνική τάξη και καλλιτεχνική φωτογραφία

Οι καλλιτέχνες της φωτογραφίας δρουν με τον τρόπο των κοινωνικών δυνάμεων οι οποίες ενδιαφέρονται για το φαίνεσθαι του πνευματικού, διότι φοβούνται το πραγματικό πνεύμα, το οποίο θα μπορούσε να ανατινάξει το υπέδαφος, την εξιδανίκευση του οποίου υπηρετεί το φαίνεσθαι. Η σημερινή φωτογραφία -ως υπηρεσία μεσολάβησης- απεικονίζει ένα φαινόμενο εξοικειωμένο στην παροντική συνείδηση, επιτρέπει πρόσβαση στη ζωή του πρωτοτύπου σε περιορισμένο βαθμό. Καταγράφει μια εξωτερικότητα ως αυτονόητου μέσου έκφρασης της παρούσας κυριαρχίας.

Φύση και Διαφάνεια / Φαντάσματα και φρίκη

Η σύγχρονη φωτογραφία είναι διάφανη, η παλιά εγκαταλελειμμένη. Η παλαιά φωτογραφία δεν δίνει την εικόνα του πρωτοτύπου αλλά τη χωρική συστοιχία μιας στιγμής. Στη φωτογραφία δεν ξεχωρίζει ο άνθρωπος αλλά το σύνολο όλων αυτών που μπορούν να αφαιρεθούν από πάνω του. Η αναπαράσταση αφορά σε καταστάσεις πραγμάτων από τις οποίες η συνείδηση έχει εξέλθει, περιλαμβάνει δηλαδή αποθέματα που έχουν συρρικνωθεί ανομολόγητα. Η εικόνα στοιχειώνει το παρόν καθώς τα ξένα ομοιώματα έχουν ενσωματωθεί στη ζωή σας αυτονόητο

αξεσουάρ. Τα ομοιώματα, την εμπειρία της ελλιπούς διαφάνειας των οποίων αποκτά κανείς με τη φωτογραφία, ήταν κάποτε αναμεμιγμένα με τα διαφανή χαρακτηριστικά. Η δυσάρεστη αυτή σύνδεση που διαρκεί στη φωτογραφία ξυπνά τη φρόκη. (Studio des Ursulines).

Εφημερίδες - Περιοδικά

Η ορμητικότητα των φωτογραφικών συλλογών και ο θάνατος

Για πρώτη φορά μια εποχή γνωρίζει τόσο λίγο τον εαυτό της.

Στόχος των περιοδικών είναι η πλήρης αναπαραγωγή του κόσμου στον οποίο έχει πρόσβαση η φωτογραφική συσκευή. Καταγράφεται το χωρικό κακέκτυπο των προσώπων, καταστάσεων και γεγονότων από όλες τις δυνατές οπτικές γωνίες. Στη λειτουργία τους αντιστοιχεί εκείνη της εβδομαδιαίας κινηματογραφικής επιθεώρησης. Ο τρόπος με τον οποίο τακτοποιούνται η μία δίπλα στην άλλη αποκλείει συστηματικά τη συνάφεια που διανοίγεται στη συνείδηση. Η «ιδέα της εικόνας» εκδιώκει την ιδέα, η χιονοθύελλα των φωτογραφιών προδίδει την αδιαφορία έναντι αυτού που εννοεί το πράγμα. Οι φωτογραφίες με τη συσσώρευσή τους θέλουν να εξορίσουν την ανάμνηση του θανάτου, η οποία περιλαμβάνεται ως σκέψη σε κάθε μνημονική εικόνα. Το φωτογραφίσιμο παρόν μοιάζει να έχει ξεφύγει από τον θάνατο ενώ είναι παραδομένο σε αυτόν.

Σύμβολο και φύση

Η φωτογραφία αντιστοιχεί σε μια ορισμένη βαθμίδα εξέλιξης της πρακτικής-υλικής ζωής. Είναι γέννημα θρέμμα της καπιταλιστικής διαδικασίας παραγωγής.

Η σειρά των εικονικών παραστάσεων αρχίζει με το σύμβολο, ανατρέχει στη φυσική κοινότητα, στην οποία η ανθρώπινη συνείδηση περικλείεται ακόμη πλήρως από τη φύση / και η μεταβολή των αναπαραστάσεων σηματοδοτεί την έξοδο της συνείδησης από τη φυλακή της φύσης. Μόνο με την αύξηση της κυριαρχίας επί της φύσης χάνει η εικόνα τη συμβολική της δύναμη. Όπως και οι παλαιότεροι τρόποι αναπαράστασης, η φωτογραφία αντιστοιχεί σε μια ορισμένη βαθμίδα εξέλιξης της πρακτικής υλικής ζωής, είναι γέννημα της καπιταλιστικής διαδικασίας παραγωγής. Η στροφή στη φωτογραφία είναι το στοίχημα της ιστορίας.