

PETER BURKE



ΑΥΤΟΨΙΑ

Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Η Μαρτυρία των Εικόνων	11
1. Φωτογραφίες και Πορτρέτα	27
2. Εικονογραφία και Εικονολογία	45
3. Το Ιερό και το Υπερφυσικό	59
4. Ισχύς και Διαμαρτυρία	75
5. Ο Υλικός Πολιτισμός μέσα από τις Εικόνες	101
6. Όψεις της Κοινωνίας	129
7. Τα Στερεότυπα για τους Άλλους	155
8. Οπτικές Αφηγήσεις	177
9. Από το Μάρτυρα στον Ιστορικό	199
10. Πέρα από την Εικονογραφία;	215
11. Η Πολιτισμική Ιστορία των Εικόνων	227
ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	243
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	253
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	255
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΡΩΝ	265

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Φωτογραφίες και Πορτρέτα

Οι φωτογραφίες μπορεί να μην λένε ψέματα, οι ψεύτες όμως μπορούν να φωτογραφίζουν.

LEWIS HINE

Αν λοιπόν επιθυμούσες να κατανοήσεις ολότela την ιστορία της Ιταλίας, θα έπρεπε να παρατηρείς προσεκτικά τα πορτρέτα [...] Υπάρχει πάντοτε στα πρόσωπα των ανθρώπων κάτι από την ιστορία της εποχής τους που μπορεί κάποιος να το διαβάσει· βασική προϋπόθεση όμως είναι να ξέρει πώς να το διαβάσει.

GIOVANNI MORELLI

Ο ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ του ρεαλισμού, και πιο συγκεκριμένα το να θεωρείς ότι μια εικόνα αποδίδει την πραγματικότητα, είναι ακόμα πιο έντονος στην περίπτωση των φωτογραφιών και των πορτρέτων. Γι' αυτόν το λόγο στη συνέχεια αυτά τα είδη των εικόνων θα αναλυθούν λεπτομερέστερα.

Φωτογραφικός Ρεαλισμός

Από τα πρώτα χρόνια της ιστορίας της φωτογραφίας, συζητήθηκε ο ρόλος του νέου αυτού μέσου ως εργαλείου της ιστορίας. Σε μια διάλεξη που έγινε το 1888, για παράδειγμα, ο George Francis τόνισε τη συστηματική συλλογή φωτογραφιών ως «την καλύτερη δυνατή απεικόνιση των τόπων μας, των οικοδομημάτων και του τρόπου ζωής». Το πρόβλημα για τους ιστορικούς είναι κατά πόσο και μέχρι ποιου σημείου μπορούν οι φωτογραφίες να είναι αξιόπιστες. Έχει συχνά ειπωθεί πως «η κάμερα δεν ψεύδεται ποτέ». Παραμένει, ωστόσο ο πειρασμός «στον σύγχρονο πολιτισμό της αποτύπωσης φωτογραφικών στιγμιστύπων», στον οποίο τόσο πολλοί από εμάς καταγράφουμε τις οικογένειες μας και τις διακοπές σε φιλμ, να θεωρούνται οι πίνακες ζωγραφικής ως κάτι ισοδύναμο με αυτές τις φωτογραφίες και έτσι να περιμένουμε ρεαλιστικές αναπαραστάσεις από τους ιστορικούς και τους καλλιτέχνες αντίστοιχα.

Μπορούμε πράγματι να πούμε πως η δική μας αίσθηση της ιστορικής γνώσης έχει μετασχηματιστεί από τη φωτογραφία. Ο γάλλος συγγραφέας Paul Valéry (1871-1945) υπέδειξε κάποτε πως τα κριτήριά μας για την ιστορική αλήθεια συμπεριλαμβάνουν πλέον και το ερώτημα: «θα μπορούσε το ένα ή το άλλο γεγονός, όπως παρουσιάζεται μέσα από την αφήγηση, να είχε φωτογραφηθεί;». Οι εφημε-

ρίδες χρησιμοποιούν ήδη από καιρό τις φωτογραφίες ως μαρτυρίες αυθεντικότητας. Όπως οι τηλεοπτικές εικόνες, έτσι και οι φωτογραφίες συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό σε αυτό που ο κριτικός Roland Barthes (1915-1980) ονόμασε «εφέ της πραγματικότητας» [reality effect]. Στην περίπτωση παλιών φωτογραφιών πόλεων, για παράδειγμα, ιδιαίτερα δε αν αυτές έχουν μεγεθυνθεί για να καλύψουν την επιφάνεια ενός τοίχου, ο θεατής μπορεί να βιώσει την εμπειρία της ζωντανής επαφής, ότι δηλαδή αυτός ή αυτή θα μπορούσε να εισχωρήσει στη φωτογραφία και να περπατήσει στους δρόμους της πόλης.¹

Το πρόβλημα με το ερώτημα του Valéry είναι ότι αυτό υπαινίσσεται μια αντίθεση μεταξύ υποκειμενικής αφήγησης και «αντικειμενικής» ή «τεκμηριωτικής» φωτογραφίας. Αυτή η άποψη είναι ευρύτερα διαδεδομένη ή τουλάχιστον ήταν παλαιότερα. Η ιδέα της αντικειμενικότητας, διατυπωμένη από τους φωτογράφους της πρώτης περιόδου της φωτογραφίας, υποστηριζόταν και από το επιχείρημα ότι τα ίδια τα αντικείμενα αφήνουν ίχνη στη φωτογραφική πλάκα όταν αυτή εκτεθεί στο φως, έτσι ώστε το αποτέλεσμα της εικόνας να μην είναι δουλειά ανθρώπινων χεριών αλλά του «μολυβιού της φύσης». Όσο για τη φράση «τεκμηριωτική φωτογραφία», χρησιμοποιήθηκε κατά τη δεκαετία του 1930 στις ΗΠΑ (σχεδόν αμέσως μετά τη χρήση της φράσης «τεκμηριωτικός κινηματογράφος») για να περιγράψει σκηνές από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων, ιδιαίτερα των φτωχών, όπως την είδαν μέσα από τους φακούς τους, για παράδειγμα, οι Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965) και Lewis Hine (1874-1940), οι οποίοι σπούδασαν κοινωνιολογία στο Πανεπιστήμιο Columbia και αποκάλεσαν τη δουλειά τους «Κοινωνική Φωτογραφία».²

Ωστόσο, αυτά τα «φωτογραφικά ντοκουμέντα» (εικόνα 63, για παράδειγμα) πρέπει να τοποθετηθούν στο πλαίσιο των συμφραζομένων τους. Αυτό δεν είναι πάντοτε εύκολο στην περίπτωση των φωτογραφιών, αφού η ταυτότητα των εικονιζόμενων προσώπων και των φωτογράφων είναι συχνά άγνωστη, και οι ίδιες οι φωτογραφίες αρχικά –σε πολλές περιπτώσεις τουλάχιστον– μέρος μιας σειράς, έχουν αποσπαστεί από το σύνολο ή το άλμπουμ όπου αρχικά εκθέτονταν για να καταλήξουν σε αρχεία ή μουσεία. Εντούτοις, σε γνωστές περιπτώσεις όπως είναι τα «φωτογραφικά ντοκουμέντα» των Riis, Lange και Hine, μπορεί να γίνει λόγος για τα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα των φωτογραφιών. Οι λήψεις έγιναν για να δημοσιοποιηθούν κινητοποιήσεις για κοινωνικές μεταρρυθμίσεις και για να υπηρετήσουν Οργανισμούς όπως οι Charity Organisation Society, National Child Labour Committee και California State Emergency Relief Administration. Γι' αυτό κι εστίαζαν, για παράδειγμα, σε θέματα παιδικής εργασίας, εργατικά ατυχήματα και στη ζωή στις τρώγλες. (Οι φωτογραφίες επίσης συνέβαλαν και σ' εκστρατείες

για την εκκαθάριση των φτωχογειτονιών στην Αγγλία.) Αυτού του είδους οι εικόνες προορίζονταν γενικά για να προκαλέσουν τη συμπάθεια των θεατών.

Εν πάση περιπτώσει, η επιλογή των θεμάτων και οι πόζες ακόμα πρώιμων φωτογραφιών συχνά ακολουθούν το ύφος που είχαν οι πίνακες ζωγραφικής, οι ξυλογραφίες και οι χαλκογραφίες, ενώ οι περισσότερες νεότερες φωτογραφίες αναφέρονται ή παραπέμπουν στις πρωιμότερες. Και η σύσταση της φωτογραφίας μεταφέρει και αυτή ένα μήνυμα. Ας πάρουμε το παράδειγμα της Sarah Graham-Brown, «μια απαλή σέπια εκτύπωση μπορεί να παραγάγει μια ήρεμη αύρα για “περασμένα πράγματα”», ενώ μια ασπρόμαυρη εικόνα μπορεί να «μεταφέρει την αίσθηση μιας σκληρής “πραγματικότητας”». ³

Ο ιστορικός του κινηματογράφου Siegfried Kracauer (1889-1966) σύγκρινε κάποτε τον Leopold von Ranke (1795-1886), εκπρόσωπο της αντικειμενικής ιστορίας για πολύ καιρό, με τον Louis Daguerre (1787-1851), που υπήρξε λίγο πολύ σύγχρονός του, με στόχο να δείξει ότι οι ιστορικοί, όπως και οι φωτογράφοι, επιλέγουν ποιες πτυχές του πραγματικού κόσμου θ' απεικονίσουν. «Όλοι οι μεγάλοι φωτογράφοι ένιωθαν ελεύθεροι να επιλέξουν θέμα, πλαίσιο, φακούς, φίλτρο, γαλάκτωμα και σύσταση, ακολουθώντας τις ευαισθησίες τους. Λειτουργήσε διαφορετικά ο Ranke;». Ο φωτογράφος Roy Stryker έθιξε ακριβώς το ίδιο ουσιώδες ζήτημα το 1940. «Τη στιγμή κατά την οποία ένας φωτογράφος επιλέγει ένα θέμα», έγραψε, «εργάζεται με βάση μια προκατάληψη ανάλογη με την προκατάληψη που εκφράζεται από τον ιστορικό». ⁴

Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις, στις οποίες οι φωτογράφοι πέτυχαν περισσότερα από μια απλή επιλογή. Πριν από το 1880, την εποχή της φωτογραφικής κάσας πάνω σε τρίποδα και των είκοσι δύο στάσεων, οι φωτογράφοι έστηναν σκηνές λέγοντας στους ανθρώπους πώς να σταθούν και πώς να συμπεριφερθούν (όπως και στις ομαδικές φωτογραφίες των ημερών μας), είτε εργάζονταν σε στούντιο είτε σε ανοικτούς χώρους. Μερικές φορές δημιουργούσαν το σκηνικό της κοινωνικής ζωής, μιμούμενοι τον τρόπο που ζωγραφίζονταν σκηνές από την καθημερινή ζωή (ηθογραφίες) [genre painting], ιδιαίτερα σκηνές από την Ολλανδία με ταβέρνες, χωρικούς, αγорές κ.λπ. (κεφάλαιο 6). Επανεξετάζοντας την ανακάλυψη φωτογραφιών από άγγλους ιστορικούς της κοινωνικής ιστορίας κατά τη δεκαετία του 1960, ο Raphael Samuel σχολιάζει σχεδόν με θλίψη «την άγνοιά μας σχετικά με τα τεχνάσματα της φωτογραφίας της βικτοριανής εποχής», επισημαίνοντας ότι «πολλά απ' όσα αναπαραγάγαμε με τόση στοργή και σχολιάσαμε (όπως πιστεύαμε) τόσο σχολαστικά ήταν απομίμηση – καλλιτεχνική στην προέλευση και στην πρόθεση, ακόμα κι αν είχε τεκμηριωτικό χαρακτήρα ως προς τη μορφή». Παραδείγματος χάριν, για να δημιουργήσει ο O. G. Rejlander τη διά-

σημη εικόνα ενός αλπτάκου που τουρτουρίζει, ο φωτογράφος «πλήρωσε ένα αγόρι του Wolverhampton πέντε σελίνια για να ποζάρει, το έντυσε με κουρέλια και μουντζούρωσε το πρόσωπό του με το κατάλληλο φούμο». ⁵

Κάποιοι φωτογράφοι παρενέβησαν περισσότερο από κάποιους άλλους για να στήσουν πράγματα και ανθρώπους. Έτσι, για παράδειγμα, οι φωτογραφίες που τράβηξε για την αγροτική φτώχεια στις ΗΠΑ, κατά τη δεκαετία του 1930 η Margaret Bourke-White (1904-1971), η οποία εργαζόταν για λογαριασμό των περιοδικών *Fortune* και *Life*, ήταν πιο παρεμβατικές από αυτές της Dorothea Lange. Εξάλλου, κάποια από τα «πτώματα» που φαίνονται σε φωτογραφίες από τον αμερικανικό Εμφύλιο πόλεμο (εικόνα 5) ήταν προφανώς ζωντανό στρατιώτες που πόζαραν πρόθυμα για την κάμερα. Για τους ίδιους λόγους αμφισβητήθηκε η αυθεντικότητα της πλέον διάσημης φωτογραφίας από τον ισπανικό Εμφύλιο πόλεμο του Robert Capa, *Ο θάνατος ενός στρατιώτη* [*Death of a Soldier*], η οποία πρωτοδημοσιεύτηκε σε γαλλικό περιοδικό το 1936 (εικόνα 4). Γι' αυτούς και άλλους λόγους υποστηρίχτηκε ότι «οι φωτογραφίες δεν μπορούν σε καμιά περίπτωση να αποτελέσουν ιστορικές μαρτυρίες: είναι οι ίδιες από μόνες τους ιστορία». ⁶

Αυτή βέβαια είναι μια άκρως αρνητική κρίση: όπως και τα άλλα είδη των μαρτυριών, έτσι και οι φωτογραφίες είναι και τα δύο. Πιο συγκεκριμένα είναι πολύτιμες, για παράδειγμα, ως μαρτυρίες του παρελθόντος υλικού πολιτισμού (κεφάλαιο 5). Στην περίπτωση των φωτογραφιών της εποχής του Εδουάρδου Ζ', όπως σημειώνεται στο ιστορικό εισαγωγικό σημείωμα ενός βιβλίου με σχετικές φωτογραφίες, «μπορούμε να δούμε πώς ντύνονταν οι πλούσιοι, την πόζα τους και τη συμπεριφορά τους, τους περιορισμούς της εποχής του Εδουάρδου Ζ' στη γυναικεία ένδυση, τον περίτεχνο υλισμό ενός πολιτισμού που πίστευε ότι ο πλούτος, η κοινωνική θέση και η περιουσία όφειλε να επιδεικνύεται φανερά». Η φράση «candid camera», δημιουργήμα της δεκαετίας του 1920, εκφράζει ένα στοιχείο γνησιότητας, ακόμα κι αν τη φωτογραφική μηχανή πρέπει να την κρατά κάποιος και κάποιοι φωτογράφοι είναι πιο ειλικρινείς από κάποιους άλλους.

Η κριτική στις πηγές είναι ουσιώδες ζήτημα. Έτσι όπως εύστοχα παρατήρησε με ευαισθησία ο κριτικός της τέχνης John Ruskin (1819-1900), οι μαρτυρίες των φωτογραφιών «είναι υψίστης χρησιμότητας αν γνωρίζεις πώς να τις εξετάζεις κατ' αντιπαράσταση». Θεματικό παράδειγμα εξέτασης κατ' αντιπαράσταση είναι η χρήση της αεροφωτογραφίας (αρχικά αναπτύχθηκε ως μέσο αναγνώρισης κατά τον Α' και Β' Παγκόσμιο πόλεμο) από τους ιστορικούς, ιδιαίτερα δε από ιστορικούς της γεωργίας και του μοναχισμού του Μεσαίωνα. Η αεροφωτογραφία, η οποία «συνδυάζει τα στοιχεία της φωτογραφίας με αυτά ενός χάρτη» και καταγράφει τις διαφοροποιήσεις στην επιφάνεια της γης, οι οποίες δεν είναι ορατές



4 Robert Capa, *Ο θάνατος ενός στρατιώτη* [*Death of a Soldier*], 1936, φωτογραφία.



5 Timothy O' Sullivan (αρνητικό) και Alexander Gardner (θετικό), *Συγκομιδή θανάτου* [*A Harvest of Death*], Gettysburg, Ιούλιος 1863, εικόνα 36 από το βιβλίο του Gardner *Photographic Sketch Book of the War*, 2 τόμ., Washington, DC 1865-1866.

σ' αυτούς που κατοικούν στην επιφάνεια της γης, αποκάλυψε τη διαρρύθμιση των αγροτεμαχίων που καλλιεργούνταν από διαφορετικές οικογένειες, την τοποθεσία ερημωμένων χωριών και τη διάταξη μοναστηριών. Μέσω της αεροφωτογραφίας καθίσταται δυνατή η αναγνώριση του παρελθόντος.⁷

Ποια θέση καταλαμβάνουν οι εικόνες ανάμεσα στα άλλα είδη ιστορικών πηγών; Στο βιβλίο του *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* ο Peter Burke εξετάζει με κριτικό τρόπο χαρακτηριστικά, φωτογραφίες, κινηματογραφικές ταινίες και άλλες μορφές οπτικοακουστικής έκφρασης από πολλές χώρες και διαφορετικές χρονικές περιόδους και διερευνά την πραγματολογική τους διάσταση. Αυτό το πλούσια εικονογραφημένο βιβλίο εξετάζει τις δυνατότητες και τις προκλήσεις που δημιουργούνται κατά τη χρήση των εικόνων για την κατανόηση προγενέστερων εποχών.

Μέσα από μια λεπτομερή και περιεκτική υπεράσπιση της σημασίας του οπτικού στην ιστορία, ο Burke διατυπώνει την άποψη πως οι εικόνες δεν θα πρέπει να θεωρούνται απλώς αντανάκλασεις των ιστορικών συμφραζομένων τους αλλά πολύ περισσότερο προεκτάσεις των κοινωνικών πλαισίων μέσα στα οποία παρήχθησαν. Ο συγγραφέας περιγράφει και αξιολογεί τις παραδοσιακές μεθόδους με τις οποίες οι ιστορικοί της τέχνης, αλλά και γενικότερα οι ιστορικοί, αναλύουν τις εικόνες, καθώς τις θεωρεί ανεπαρκείς να υποστηρίξουν τον πολυσύνθετο χαρακτήρα της οπτικής εικονογραφίας.

Έχοντας αναπτύξει έναν σύνθετο τρόπο ερμηνείας της εικόνας, ο Burke επικεντρώνει την προσοχή του σε θρησκευτικές εικόνες, αλλά και προπαγανδιστικές αφίσες, καρικατούρες και χάρτες. Εστιάζοντας στην παρουσίαση κοινωνικών ομάδων, ο συγγραφέας αποκαλύπτει τα στερεότυπα, όπως επίσης και τις αντιλήψεις για καθετί που προσδιορίζεται ως ετερότητα στην Ιστορία.

Ο **Peter Burke** είναι ομότιμος Καθηγητής της Νέας Διανοητικής ή Πολιτισμικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο του Cambridge. Έχει εκδώσει μεταξύ άλλων τα βιβλία *The European Renaissance: Centres and Peripheries* (1998) και *A Social History of Knowledge from Gutenberg to Diderot* (2000), *What is Cultural History?* (2004).

ISBN 978-960-375-620-0

9 789603 756200
ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 3620