

Γιούλη Ράπτη – Θωμάς Συμεωνίδης

# Ο ΒΑΛΤΕΡ ΜΠΕΝΓΙΑΜΙΝ ΚΑΙ ΤΑ ΝΕΑ ΜΕΣΑ

Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2019

ΝΕΦΕΛΗ / Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

---

Γιούλη Ράπτη – Θωμάς Συμεωνίδης, *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα. Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις*

Φωτογραφία εξωφύλλου: Θωμάς Συμεωνίδης

Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας  
Τυπογραφική διόρθωση: Πάνος Αστίθας

1η έκδοση, Ιούνιος 2019

ISBN: 978-960-504-205-9

Για την ελληνική έκδοση:  
© Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και οι συγγραφείς

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80  
τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093  
[www.nefelibooks.com](http://www.nefelibooks.com)



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή, σελ. 9

Τεχνολογία και τέχνη – Μια σύγχρονη απόπειρα  
επαναπροσδιορισμού των θέσεων του Μπένγιαμιν, σελ. 15

Αναζητώντας την πολιτική διάσταση του έργου τέχνης  
στη μηχανική και ψηφιακή αναπαραγωγή του, σελ. 27

Η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης:  
η περίπτωση του κινηματογράφου, σελ. 44

Η συνάντηση του Μπένγιαμιν με τον Ντελέζ  
στον κινηματογράφο, σελ. 55

«Διαφάνειες σε φιλμ»: από την πολιτική προσέγγιση  
του κινηματογράφου (Μπένγιαμιν) στην αποδοχή του  
ως αισθητικού μέσου (Αντόρνο), σελ. 76

Ο κινηματογράφος ως «γραφή» και «γλώσσα» –  
Η επιρροή της γλωσσικής θεωρίας του Μπένγιαμιν  
στην αισθητική φιλοσοφία του Αντόρνο, σελ. 90

Το φασματικό στη σκέψη των Μπένγιαμιν  
και Ντερριντά, σελ. 104

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ενασχόληση του Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin) με τα νέα μέσα χρονολογείται τη δεκαετία του 1920, αν και ως φοιτητής είχε γράψει σύντομα κείμενα για τη ζωγραφική και τις γραφικές τέχνες. Τα νέα μέσα της εποχής του ήταν το ραδιόφωνο, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος. Σε αυτά διέκρινε την επιτυχία του ανθρώπου να επινοήσει καινούριους τρόπους προσέγγισης και αντίληψης της πραγματικότητας. Ο Μπένγιαμιν γεννήθηκε το 1892 και μεγάλωσε στο Βερολίνο, μία πόλη με ιδιαίτερη βιομηχανική ανάπτυξη και διάδοση των νέων τεχνολογιών της εποχής. Ωστόσο, η αστική εμπειρία δεν θα τον απασχολήσει αμέσως. Στις πρώτες του ερευνητικές δραστηριότητες, θα ασχοληθεί κυρίως με τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία του γερμανικού ρομαντισμού. Έτσι θα οδηγηθεί σε μια θεώρηση του έργου τέχνης η οποία καλεί πλέον στην απομυθοποίηση του αυτόνομου έργου τέχνης, ενώ θα επιμένει στις έννοιες του θραύσματος και του περιεχομένου αλήθειας του.

Στις αρχές του 1920 θα σημειωθεί μια σημαντική στροφή στη σκέψη του Μπένγιαμιν. Θα μετατοπίσει την εστίασή του από τη γερμανική λογοτεχνία και φιλοσοφία σε μία σειρά προβλημάτων της σύγχρονης κουλτούρας. Ουσιαστικό παράγοντα αυτής της μετατόπισης αποτελεί η συναναστροφή του με καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες, κινηματογραφικούς παραγωγούς οι οποίοι ανήκουν στις ευρωπαϊκές και ρωσικές πρωτοπορίες και έχουν συγκεντρωθεί στο Βερολίνο εκείνη την περίοδο. Ειδικά το 1923 θα γνωριστεί με τον Ζίγκφριντ Κράκαουερ (Siegfried Kracauer), επιφανή κριτικό, αρχιτέκτονα και θεωρητικό του κινηματογράφου, και με τον νεα-

ρό τότε, Γερμανό φιλόσοφο Τέοντορ Αντόρνο (Theodor Adorno), ενώ το 1924 θα ξεκινήσει μία μακροχρόνια σχέση με την Άσια Λάατσις (Asja Lācis), δημοσιογράφο και παραγωγό του θεάτρου.

Την εποχή αυτή, στα τέλη του 1922 και στις αρχές του 1923, θα εκδοθεί η εφημερίδα *G* (αρχικό γράμμα του γερμανικού όρου *Gestaltung*, που σημαίνει «κατασκευή») από μία ομάδα διαπρεπών καλλιτεχνών και επιστημόνων, όπως ο Γερμανός αρχιτέκτονας Λούντβιχ Μις φαν ντερ Ρόε (Ludwig Mies van der Rohe), ο ζωγράφος και φωτογράφος Λάσλο Μόχολου-Νάγκυ (László Moholy-Nagy), οι Ελ Λισσίτσκυ (El Lissitzky) και Ραούλ Χάουσμαν (Raoul Hausmann), γνωστοί για τη σχέση τους με τον κονστρουκτιβισμό και τον ντανταϊσμό αντίστοιχα. Στόχος τους ήταν να ερευνήσουν τους καινούριους δρόμους που ανοίγονταν στην πολιτιστική παραγωγή χάρη στην εμφάνιση των νέων μέσων. Ο Μπένγιαμιν θα πάρει μέρος σε μία σειρά από σχετικές συζητήσεις και θα επηρεαστεί ιδιαίτερα από τη θεωρητική προσέγγιση του Μόχολου-Νάγκυ, ο οποίος επιχειρεί να χαρτογραφήσει τις σχέσεις αμοιβαιότητας ανάμεσα στην τεχνολογία, τα μέσα και την αισθητηριακή δομή του ατόμου. Από αυτό το πλαίσιο θα αντλήσει ο Μπένγιαμιν, προκειμένου να γράψει μία σειρά δοκιμίων με αποκορύφωμα «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του».<sup>1</sup> Για τον Μπένγιαμιν η έννοια «μέσο» εμπεριλαμβάνει καθετί που διαμεσολαβεί ανάμεσα στον κόσμο και στη νοητική και αισθητηριακή μας αντίληψη. Και αν στις

---

1. Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του», *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβιχ, Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 10-46. Το δοκίμιο επανεκδόθηκε σε νέα μετάφραση: «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του», *Για το έργο τέχνης / Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου, Πλέθρον, Αθήνα 2013. Η πρώτη δημοσίευση του κειμένου στα γαλλικά: «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936) 40-68.

πρώιμες μελέτες του για τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία του ρομαντισμού θέλησε να διερευνήσει το πλέγμα των σχέσεων που συνδέει τα άτομα, το περιβάλλον τους, την ιστορία και τα έργα τέχνης, η ενασχόλησή του με τα νέα μέσα της εποχής πρέπει να αντιμετωπιστεί ως μία προσπάθεια να αναλύσει περαιτέρω αυτό το πλέγμα σχέσεων λαμβάνοντας πλέον υπόψη και την τεχνολογική διάσταση.

Η ιδιαίτερη σημασία και η επικαιρότητα της σκέψης και των θέσεων του Μπένγιαμιν 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. Αξίζει να σημειωθεί ότι την εποχή που έγραφε τα δοκίμιά του δεν είχε αναπτυχθεί μια γενική θεώρηση των νέων μέσων πάνω στην οποία θα μπορούσε να είχε βασιστεί – και αυτό δίνει μεγαλύτερη αξία στο έργο του. Στις μέρες μας, η πολύτιμη παρακαταθήκη του Μπένγιαμιν μπορεί πλέον να αποτιμηθεί χάρη στους πολυάριθμους διαύλους επικοινωνίας με άλλους στοχαστές και σχολές σκέψης. Για τον λόγο αυτό, αποφασίσαμε να εστιάσουμε στις αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις της σκέψης του συσχετίζοντάς τη με θεωρήσεις άλλων φιλοσόφων όπως οι Ζιλ Ντελέζ (Gilles Deleuze), Αντόρνο, Ζακ Ντερριντά (Jacques Derrida). Φιλοδοξία αυτού του βιβλίου είναι αφενός να επαναπροσδιορίσει κάποιες από τις βασικές θέσεις του Μπένγιαμιν και αφετέρου να τις προεκτείνει παρατηρώντας τη «συνάντησή» τους με πιο σύγχρονες σκέψεις και τάσεις.

Στις πρώτες τρεις ενότητες αυτού του τόμου, η Γιούλη Ράπτη επιχειρεί μια αποτίμηση των θέσεων του Μπένγιαμιν για την τεχνολογία και την τέχνη, εστιάζοντας καταρχήν στις ριζικές αλλαγές που επέφερε η ανάπτυξη της τεχνικής και των μεθόδων αναπαραγωγής των έργων τέχνης στο επίπεδο τόσο της οντολογικής συγκρότησης όσο και της πρόσληψής τους. Εξετάζεται η επικαιρό-

τητα των σκέψεων του Μπένγιαμιν γύρω από την ανάδυση ενός νέου τεχνολογικού γίγνεσθαι, την εμπειρία του σοκ και την απώλεια της αύρας του έργου τέχνης, υπό το φως της θεωρίας που ανέπτυξε ο ίδιος για την ιστορία και την εμπειρία, προκειμένου να διερευνηθούν πιθανές συνδέσεις με τις σημερινές θεωρήσεις των μέσων, της τέχνης και της σύγχρονης κουλτούρας. Στη δεύτερη ενότητα, μελετά τις προεκτάσεις των θέσεων του σε καινούριες μορφές μέσων, εστιάζοντας στην ψηφιακή πλέον αναπαραγωγή των έργων και στη χρήση τεχνολογικών μέσων στη σύγχρονη τέχνη. Το βασικό ερώτημα που προκύπτει αφορά την πολιτική διάσταση των έργων τέχνης και τον βαθμό διατήρησής της σε εξελιγμένες μορφές αναπαραγωγής. Στην τρίτη ενότητα, το κλασικό δοκίμιο του Μπένγιαμιν για την αναπαραγωγή του έργου τέχνης αναλύεται μέσα από το πρίσμα του κινηματογράφου.

Στην τέταρτη κατά σειρά ενότητα και μετά τον επαναπροσδιορισμό κάποιων βασικών του θέσεων για τα νέα μέσα, η Γιούλη Ράππη με την Ελένη Τάτλα\* εξετάζουν τη «συνάντηση» του Μπένγιαμιν με τον Ντελέζ. Αναδεικνύεται κυρίως μία σειρά συναφειών ανάμεσα σε έννοιες που έχουν κεντρικό ρόλο στη σκέψη των δύο φιλοσόφων, όσον αφορά τα νέα μέσα και συγκεκριμένα τον κινηματογράφο, όπως η *διαλεκτική εικόνα* στην περίπτωση του Μπένγιαμιν και οι έννοιες *εικόνα-κίνηση*, *εικόνα-χρόνος* στην περίπτωση του Ντελέζ. Παράλληλα, δίνεται έμφαση στο κατάλληλο επίπεδο προσέγγισής τους με αφετηρία τη διαπίστωση ότι και οι δύο αναφέρονται σε μία οπτική έννοια της γνωστικής διαδικασίας.

Στις τρεις τελευταίες συνεισφορές σε αυτόν τον τόμο, ο Θωμάς Συμεωνίδης αναφέρεται στη σχέση του Μπένγιαμιν με τους Αντόρνο και Ντερριντά. Ειδικότερα στην πρώτη από τις τρεις, αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο ο Αντόρνο αποδέχεται τελικά τον κινηματογράφο ως αισθητικό μέσο, κάτι που συνιστά απομάκρυνση από την πολιτική προσέγγιση του Μπένγιαμιν. Σε αυτό το

πλαίσιο, η έμφαση δίνεται σε ένα σχετικό, άγνωστο κείμενο του Αντόρνο, το «Διαφάνειες σε φιλμ» (1966), όπου για πρώτη φορά αποπειράται να διατυπώσει μία αισθητική του κινηματογράφου. Στη δεύτερη ενότητα του Θωμά Συμεωνίδη, επισημαίνονται οι συνάψεις ανάμεσα στην αισθητική του Αντόρνο για τον κινηματογράφο και στη γλωσσική θεωρία του Μπένγιαμιν. Οι έννοιες της «γραφής» και της «γλώσσας» που χρησιμοποιεί ο Αντόρνο για να προσεγγίσει τον κινηματογράφο ως αισθητικό μέσο στο προαναφερθέν δοκίμιό του εξετάζονται μέσα από κείμενα τόσο της πρώιμης όσο και της ύστερης γλωσσικής θεωρίας του Μπένγιαμιν. Στην τρίτη ενότητα του Συμεωνίδη, και τελευταία του τόμου, επιχειρείται η κατάδειξη μιας συγγένειας στη σκέψη του Ντερριντά και του Μπένγιαμιν στο πεδίο της αισθητικής και συγκεκριμένα στην έννοια του «φάσματος» (φαντάσματος).

*\* Ευχαριστούμε πολύ την κυρία Ελένη Τάτλα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας της Αρχιτεκτονικής (ΤΕΙ Αθηνών), για την παραχώρηση προς δημοσίευση του δεύτερου μέρους της ενότητας που αφορά τους Μπένγιαμιν και Ντελέζ.*

Γιούλη Ράπτη – Θωμάς Συμεωνίδης



# ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Μια σύγχρονη απόπειρα επαναπροσδιορισμού  
των θέσεων του Μπένγιαμιν

ΓΙΟΥΛΗ ΡΑΠΤΗ

Με τη συνεχή εξέλιξη των μέσων και των μεθόδων παραγωγής, η μηχανή, η τεχνολογία και η τεχνική απέκτησαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην καθημερινή ζωή και την εργασία των ανθρώπων, μεταμορφώνοντας τους όρους διαβίωσης και τις συνθήκες της κοινωνικής οργάνωσης. Έτσι, μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα, όπως αυτό της έκρηξης της αστικοποίησης ή των κοινωνικών και πολιτικών επαναστάσεων και πολέμων, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν παρακολουθεί την αλλαγή στη λειτουργία και τον τρόπο πρόσληψης των έργων τέχνης. Μάλιστα την εντοπίζει σ' ένα βασικό τεχνικό επίπεδο: σ' αυτό της αναπαραγωγής τους. Ενώ, όπως πολύ σωστά παρατηρεί, το έργο τέχνης ήταν πάντα αναπαραγώγιμο, με αποτέλεσμα η ιστορία των τεχνικών αναπαραγωγής να χαρακτηρίζεται ως ιδιαίτερα πλούσια, οι σύγχρονες εξελίξεις στον συγκεκριμένο τομέα, όπως η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και γενικότερα τα μίντια, θα σηματοδοτήσουν ένα κατώφλι, ένα νέο ποιοτικό όριο.

## I.

Κατ' αρχάς, η φωτογραφία εμφανίστηκε και εισέβαλε ταχύτατα στη δημόσια ζωή της αστικής κοινωνίας του 19ου αιώνα. Αξίες

της νέας ανερχόμενης τάξης ήταν η προσωπική επιτυχία και η άνοδος στην κοινωνική ιεραρχία, δηλαδή η δύναμή της ήταν θεμελιωμένη στον πλούτο και όχι στην υπεροχή της καταγωγής και στα κληρονομημένα προνόμια. Έτσι, στα χέρια των αστών η φωτογραφία αποτέλεσε εργαλείο «κατοχής» της πραγματικότητας. Τα ζωγραφισμένα πορτρέτα των προγόνων που στόλιζαν τους πύργους των αριστοκρατών παραχώρησαν, μέσα από μια πορεία γεμάτη σημαντικές κοινωνικές ανακατατάξεις, τη θέση τους στις μικρές και πολλές φωτογραφίες που στόλιζαν τα οικογενειακά λευκώματα ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Μπένγιαμιν, αναφερόμενος στη διαμάχη που είχε ξεσπάσει για την καλλιτεχνική αξία των ζωγραφικών έργων και των φωτογραφιών, υπογραμμίζει ότι ήταν έκφραση μιας κοσμοϊστορικής αλλαγής την οποία κανένας από τους αντιπάλους δεν είχε συνειδητοποιήσει. Και προσθέτει: «Καθώς η εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας της απάλλαξε την τέχνη απ' τα λατρευτικά της θεμέλια, διαλύθηκε μια για πάντα η επίφαση της αυτονομίας της».<sup>1</sup> Είναι εμφανές ότι με «τη φωτογραφία, η εκθετική αξία αρχίζει σ' όλο το μήκος του μετώπου ν' απωθεί τη λατρευτική αξία».<sup>2</sup> Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι το πορτρέτο βρέθηκε στο επίκεντρο του πρώτου σταδίου της φωτογραφικής τέχνης.

Επίσης, είναι αναμφίβολα δύσκολο να αντιληφθεί κανείς τι αλλάζει ανάμεσα σ' ένα αντίγραφο ή μια αναπαραγωγή και στο πρωτότυπο, που διατηρεί τη γνησιότητά του. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, κάτι αλλάζει· η αύρα του έργου, μια μοναδική ατμόσφαιρα που διασφαλίζει την αυθεντικότητά του. Πράγματι, ένα έργο τέχνης δημιουργήθηκε σε μια στιγμή ή σ' έναν συγκεκριμένο τόπο, μ' έναν τρόπο μοναδικό, κι αυτή η μοναδικότητα εξηγεί γιατί τα κλασικά έργα τέχνης, αυτά δηλαδή που συναντά

---

1. Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, σ. 21.

2. Στο ίδιο, σ. 20.

κανείς στα μέρη λατρείας, όπως στις εκκλησίες και τα μοναστήρια, φαίνονται να περιβάλλονται από μυστήριο. «Ακόμα κι από το πιο τέλειο αντίγραφο», όπως ισχυρίζεται, «λείπει ένα πράγμα: το “εδώ” και “τώρα” του έργου τέχνης – η ανεπανάληπτη παρουσία του, [...] και μόνον αυτή ήταν το αντικείμενο της ιστορίας ενός δεδομένου έργου τέχνης κατά τη διάρκεια της ύπαρξής του».<sup>3</sup>

Αντιδράσεις προκάλεσε στον κύκλο των φιλοσόφων της Σχολής της Φραγκφούρτης το γεγονός ότι ο Μπένγιαμιν υπερασπίζεται με πάθος την τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, που γεννιέται με άξονα την ανάπτυξη των μεθόδων και της τεχνικής αναπαραγωγής, και επιμένει να είναι κοντά στις εξελίξεις του καιρού του. Άλλωστε η εξέλιξη της φωτογραφίας και του κινηματογράφου υπήρξε καθοριστικός παράγοντας για τον αισθητικό προβληματισμό του.

Όπως θα διαπιστώσει κανείς, οι μοντέρνες τεχνικές της μαζικής αναπαραγωγής δεν έχουν πλέον ανάγκη τη μεσολάβηση της παράδοσης: κινούνται μέσα στην ταχύτητα και τον συγχρονισμό. Γιατί να τους ενδιέφερε, άραγε, η αύρα του έργου τέχνης; Όπως ισχυρίζεται ο Μπένγιαμιν, «η τεχνική της αναπαραγωγής [...] αποσπά το προϊόν της αναπαραγωγής απ' το χώρο της παράδοσης».<sup>4</sup> Άρα η αύρα του πρωτοτύπου παρακμάζει στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του και διαλύεται εξαιτίας της ολοένα και μεγαλύτερης παραγωγής αντιγράφων. Τα έργα τέχνης χάνουν έτσι τη λατρευτική αξία και οικειοποιούνται μια ανταλλακτική αξία, που τα καθιστά εμπορεύσιμα εξομοιώνοντάς τα με καταναλωτικά αγαθά.

Παρακολουθώντας τη σκέψη του, διαπιστώνουμε ότι ο Μπένγιαμιν προχωρεί περαιτέρω: συσχετίζει την παρακμή της αύρας με την ανάδυση των μαζών στη σύγχρονη εποχή, καθώς

3. Στο ίδιο, σ. 14.

4. Στο ίδιο, σ. 15.