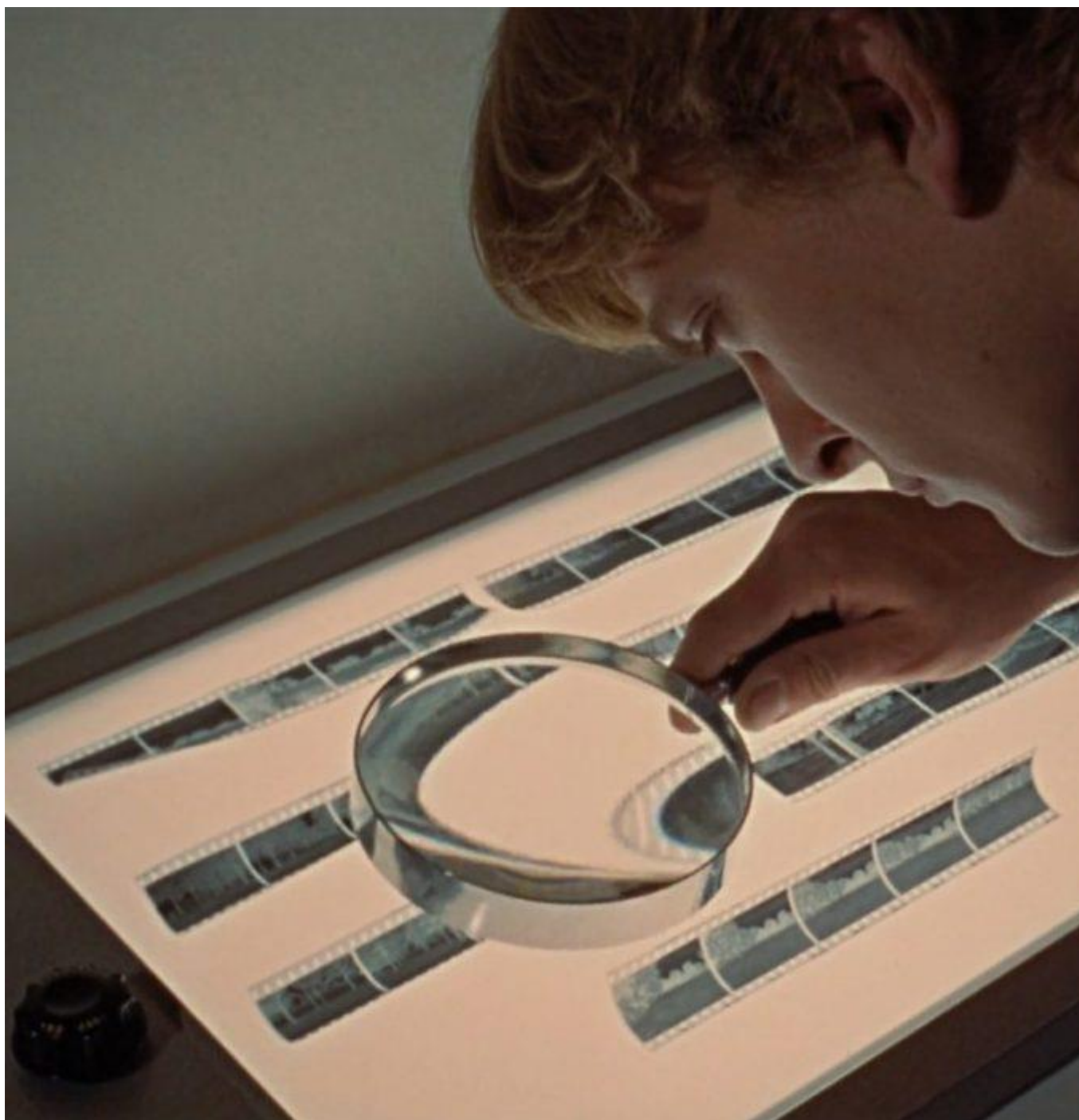


Blow-Up του Michelangelo Antonioni

Η Φωτογραφία ως μέσο αφήγησης και οι προσπάθειες χρήσης της ως τεκμηρίου

<https://www.toperiodiko.gr/blow-up-%CF%84%CE%BF%CF%85-michelangelo-antonioni/#.XrOuHagzZPY>



Ηλίας Λόςης | 13/02/2019

Σχεδόν μισό αιώνα μετά την κυκλοφορία της ταινίας Blow-Up του Michelangelo Antonioni, η σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα εξακολουθεί να είναι ένα από τα πιο πολυσυζητημένα θέματα (έμμεσα κατά κύριο λόγο) της καθημερινής ζωής. Αν και η συζήτηση αυτή ξεκίνησε παράλληλα με την εφεύρεση του μέσου, ο Antonioni το 1966 τη μετέφερε στη μεγάλη οθόνη μέσω του αφηγηματικού κινηματογράφου και έθεσε ξεκάθαρα προς αμφισβήτηση τη χρήση της φωτογραφίας ως αποδεικτικού στοιχείου στο ευρύ κοινό. Θα

επιχειρήσουμε την ανάλυση της ταινίας με κύριους άξονες ενδιαφέροντος την προαναφερθείσα δημοφιλή σχέση φωτογραφίας-πραγματικότητας, τις τάσεις στον φωτογραφικό χώρο τη δεκαετία κυκλοφορίας του Blow-up και τη χρήση της φωτογραφίας ως τεκμηρίου στην παγκόσμια πολιτική σκηνή του '60.

Το Blow-Up αφηγείται την ζωή ενός καταξιωμένου φωτογράφου μόδας, του Thomas, ο οποίος παράλληλα με τη φωτογράφιση μοντέλων καταπιάνεται με τη δημιουργία ενός photobook με θέμα την εργατική τάξη και κατά συνέπεια την αποβιομηχάνιση του Λονδίνου της δεκαετίας του '60, στη σκιά του Ψυχρού Πολέμου. Η αναζήτηση υλικού τον οδηγεί σε ένα πάρκο, όπου φωτογραφίζει βουαγεριστικά ένα ζευγάρι. Σε χρονικό διάστημα αρκετών λεπτών η δράση εκτυλίσσεται σε πραγματικό χρόνο, ενώ ακούγεται μόνο ο ήχος του θροΐσματος των φύλλων από τον αέρα (στοιχείο «κλειδί» για τη συνέχεια), που εμπλουτίζεται περιστασιακά από εκείνον του κλείστρου της SLR. Σε μια προσεκτική κινηματογραφική χορογραφία, όπου, από τη μία βλέπουμε το οπτικό πεδίο του Thomas (τρυφερές στιγμές του ζευγαριού) και από την άλλη τον ίδιο να φωτογραφίζει, ο Antonioni συνδέει το μηχανικό μέσο με την υποψία ενός εγκλήματος και κατ' επέκταση με την αμφιβολία που υπήρξε από τη γέννηση του μέσου για το αν μια φωτογραφία αποτελεί αποδεικτικό στοιχείο. Παραδείγματος χάρη, μπορούμε να ανατρέξουμε στο The Pencil of Nature (1844) του William Henry Fox Talbot^[1], όπου βλέπουμε τις πειραματικές εικόνες με τη τεχνική της Καλοτυπίας (ή Ταλμποτυπίας) να συνοδεύονται από επεξηγηματικό κείμενο.



Η σκηνή του πάρκου φθάνει στο τέλος της, όταν η γυναίκα αντιλαμβάνεται την παρουσία του φωτογράφου και διεκδικεί το φιλμ, το οποίο και δεν καταφέρνει να αποσπάσει ούτε τώρα ούτε και στη συνέχεια, όταν τον επισκέπτεται στο studio του. Πριν δει τις θετικές εικόνες, ο Thomas λέει στον επιμελητή του βιβλίου, Ron, πως έχει ετοιμάσει κάτι υπέροχο για τις τελευταίες σελίδες. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι είναι κάτι πολύ ειρηνικό και τονίζει την αντίθεση που θα έχει με όλες τις υπόλοιπες βίαιες φωτογραφίες του έργου. Μάταια, αφού ύστερα από την εμφάνιση των αρνητικών, ο νους του Thomas φλερτάρει με την αποκάλυψη μιας δολοφονίας. Επιστρέφοντας στο studio, ο φωτογράφος αρχικά τυπώνει δύο από τις φωτογραφίες που τράβηξε στο πάρκο και τις παρατηρεί με συμπάθεια αναπαυόμενος στον καναπέ. Σύντομα όμως το ενδιαφέρον του εντείνεται, καθώς πλησιάζει τη δεύτερη φωτογραφία και διερευνά κάποια λεπτομέρεια άγνωστη ακόμα στον θεατή. Στο επίκεντρο της προσοχής του βρίσκεται το βλέμμα της γυναίκας που φαίνεται να κοιτά emphaticκά κάποιο σημείο στα δεξιά του φωτογραφικού κάδρου, οπότε προχωρά σε μία μεγέθυνση (=blow-up) αυτού. Άρα, οι δύο φωτογραφίες γίνονται μία σειρά από τρεις. Σε λίγο, ένα τέταρτο τύπωμα-μεγέθυνση θα έρθει να συμπληρώσει τη σειρά προσφέροντας μια πιο κοντινή ματιά στον φράκτη / θάμνο-σημείο προς το οποίο φαίνεται πως κατευθύνεται το βλέμμα της γυναίκας. Η κάμερα εκτελεί διαδοχικές κινήσεις pan και zoom μεταξύ αυτών των δύο φωτογραφιών προτρέποντας τη σύνδεσή τους. Στη συνέχεια, ο Thomas τυπώνει άλλες τέσσερις

φωτογραφίες και τις τοποθετεί δίπλα / δεξιά από την εικόνα με τους θάμνους. Οι τρεις απεικονίζουν διάφορες εκφράσεις του προσώπου της γυναίκας, ενώ η τέταρτη τον άνδρα να στέκεται. Παρά τη διατάραξη της χρονολογικής σειράς, στον τοίχο βρίσκονται τώρα εννέα εικόνες η μία δίπλα στην άλλη. Χωρίς καθυστέρηση ο πρωταγωνιστής εντοπίζει ένα κοντινότερο τμήμα στο τύπωμα του φράκτη / θάμνου, το οποίο πιθανώς δίνει ένα ακόμα στοιχείο (η σιλουέτα ενός όπλου) στη λύση του μυστηρίου, που καθώς περνάει η ώρα τού γίνεται ακόμη πιο έμμονη ιδέα. Ύστερα από την αντικατάσταση της πέμπτης φωτογραφίας (απεικόνιζε τη γυναίκα να τρέχει πίσω από τον πρωταγωνιστή και να του ζητά έντονα να σταματήσει να φωτογραφίζει) με εκείνη που υποδεικνύει το νέο «πολύτιμο» στοιχείο, ο θεατής βλέπει τώρα στην οθόνη να προβάλλονται διαδοχικά -καταλαμβάνοντας ολόκληρο το καρέ- οι φωτογραφίες του πάρκου, με τον ήχο του θροΐσματος των φύλλων να επιστρέφει κινηματογραφικά. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφέρουμε πως ο τρόπος κινηματογράφησης συγγενεύει με την αφηγηματική τεχνική του La Jette από τον Chris Marker ή το προσεκτικό μοντάζ του Sergei Eisenstein.



Ο παρατηρητικός θεατής θα διακρίνει πως οι τρεις τελευταίες φωτογραφίες που είδε στην εν λόγω σεκάνς δεν τυπώθηκαν από τον Thomas. Εδώ, ο Antonioni «ενώνει» τον κινηματογράφο με τη φωτογραφία. Πρακτικά η σκηνή του πάρκου ανακατασκευάζεται μέσω του sequencing των φωτογραφιών που ακολουθεί η κάμερα καταλήγοντας στο εξής

συμπέρασμα: Η γυναίκα έφερε τον άντρα στο πάρκο με σκοπό να δολοφονηθεί. Αυτό που κάνει την παραπάνω σεκάνς επιτυχημένη επιβεβαιώνεται μόλις ο φωτογράφος τηλεφωνεί στον Ron και τον πληροφορεί με ενθουσιασμό πως κάποιος προσπάθησε να διαπράξει μια δολοφονία και πως ο ίδιος την απέτρεψε· αλλά όχι πως είναι νεκρός ο άντρας του ζευγαριού. Η φωτογραφία με το πτώμα είναι μια εικόνα την οποία ο θεατής βλέπει, αλλά ο Thomas δεν τύπωσε ποτέ! Αφού την προσοχή του, αποσπάσουν δύο μοντέλα, θα επιστρέψει αγχωμένος στην υπόθεση και μάλιστα θα πάει μέχρι το πάρκο και θα δει το πτώμα. Πρακτικά, η Φωτογραφία τον οδηγεί να αμφισβητήσει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα γεγονότα που συμβαίνουν μπροστά στα μάτια του. Ο Roland Barthes συνοψίζει με ακρίβεια την αίσθηση της θέασης μιας φωτογραφίας με ανάλογο τρόπο στον *Φωτεινό Θάλαμο*. Ο Barthes κοιτάζει μια φωτογραφία της μητέρας του ως παιδί, τη «Φωτογραφία του Winter Garden», να απεικονίζει μια στιγμή που ο ίδιος δεν μπορούσε να βιώσει και γράφει:

«Αυτή η διάσταση ανάμεσα στη βεβαιότητα και στη λησμονιά μου προκάλεσε κάτι σαν ίλιγγο και σαν ένα αστυνομικό άγχος (το θέμα του Blow-up δεν ήταν μακριά)· πήγα στα εγκαίνια της έκθεσης όπως σε μία ανάκριση, για να μάθω επιτέλους εκείνο που δεν ήξερα πια για εμένα...η γλώσσα είναι από τη φύση της, πλασματική· για να κάνουμε τη γλώσσα μη πλασματική μάς χρειάζεται ένα πελώριο σύστημα μέτρων: επιστρατεύουμε τη λογική ή ελλείπει αυτής, τον όρκο· ενώ η Φωτογραφία είναι αδιάφορη σε κάθε λογής διαμεσολάβηση: δεν εφευρίσκει...δεν ψεύδεται ποτέ: ή μάλλον, μπορεί να πει ψέματα για το νόημα του πράγματος, μια κι είναι από τη φύση της προεσκεμμένη, ποτέ για την ύπαρξη του...η δύναμη της είναι ωστόσο ανώτερη από καθετί που μπορεί ή μπόρεσε να συλλάβει το ανθρώπινο πνεύμα για να μάς κάνει βέβαιους για την πραγματικότητα-αλλά η πραγματικότητα αυτή δεν παύει να είναι μια σύμπτωση».^[2]



Ωστόσο, η φαινομενική απόδειξη του ότι η συνάντηση του ζευγαριού στο πάρκο έγινε με σκοπό την διάπραξη ενός εγκλήματος δεν είναι το συμπέρασμα θέασης μίας μόνο φωτογραφίας. Στο δοκίμιο «Η τρίτη έννοια- Διερευνητικές σημειώσεις πάνω σε ορισμένα φωτογράμματα του Eisenstein (1970)», ο Barthes παρατηρεί πως σε μία κινηματογραφική σκηνή υπάρχουν τρία επίπεδα εννοιών: το πληροφοριακό που μεταδίδεται άμεσα από τα στοιχεία που βρίσκονται μέσα στο καρέ (σκηνικά, πρόσωπα, ενδυμασία κλπ.), το συμβολικό που επωμίζεται τη σημασία που λαμβάνει κάποιο πρόσωπο/αντικείμενο/χειρονομία και ένα τρίτο λιγότερο προφανές από τα δύο πρώτα, το οποίο ονόμασε αμβλεία έννοια.^[3] Αυτή η περισσότερο ασαφής έννοια έγκειται στην ένωση των εικόνων (still frames) με έναν ορισμένο τρόπο με σκοπό να παράγει νόημα που προκύπτει από μία μοναδική και συγκεκριμένη αλληλουχία (sequencing) και δύναται να είναι υποκειμενικό. Επιστρέφοντας στο Blow-Up, ο Antonioni με τη σκηνή όπου ο Thomas εμφανίζει, τυπώνει και εναλλάσσει τις θέσεις των φωτογραφιών στον τοίχο του studio έδειξε με αριστουργηματικό τρόπο ότι μια φωτογραφία μπορεί να συσχετιστεί με μία ιστορία μόνο όταν ενταχθεί σε κάποια ομάδα εικόνων.

Ο σκηνοθέτης, πέρα από τον διάλογο με τις θεωρίες του Barthes αλληλεπιδρά με το έργο φωτογράφων που αντιπροσωπεύουν την εννοιολογική τέχνη εκείνης της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Ed Ruscha, με το πρώτο του photobook με τίτλο *Twentysix Gasoline Stations*. Περιέχει φωτογραφίες είκοσι έξι βενζινάδικων οι οποίες

συνοδεύονται από λεζάντες που φανερώνουν το όνομα και τη γεωγραφική θέση καθενός από αυτά. Η σύνδεση μεταξύ των εικόνων αφέθηκε στον αναγνώστη και όταν αυτός ήταν προσεκτικός, όπως ο Dave Hickey στο σχετικό δοκίμιο του^[4], οι εικόνες αποκάλυπταν ένα ταξίδι από το Los Angeles στην Oklahoma ή από το τωρινό τόπο κατοικίας του Ruscha στη γενέτειρά του. Για την Matilde Nardelli, η οποία επίσης συνέδεσε το έργο του Antonioni με εκείνο του Ruscha, το Blow-Up «μιλά για τη κατάσταση της φωτογραφίας τη δεκαετία του '60»^[5] Ανάλογης σημασίας είναι και η δουλειά του Douglas Huebler «Duration Piece #5, New York, April, 1969».

Επιπλέον, η συνεχώς εξελισσόμενη σχέση της Φωτογραφίας με τη Ζωγραφική που ξεκινά από τη γέννηση του μηχανικού μέσου, δηλώνεται μέσα από προσεγμένες σκηνές. Ο Thomas αναζητά πίνακες ζωγραφικής με τοπία στο κατάστημα αντικών, χωρίς να βρίσκει ανταπόκριση από τον αδιάφορο ιδιοκτήτη, στο πρόσωπο του οποίου μάλλον βλέπουμε το πόσο επιφυλακτικά αντιμετώπιζε μέχρι και τότε ο καλλιτεχνικός χώρος τη φωτογραφία, στην Ευρώπη. Παρομοίως, ο ζωγράφος Bill -γείτονας του- μοιράζεται μαζί του την μέθοδο που ακολουθεί στο έργο του, το οποίο συγγενεύει με τον Κυβισμό^[6] και τον Αφηρημένο Εξπρεσιονισμό: “They don’t mean anything when I do them. Just a mess. Afterwards I find something to hang on to...Then it sorts itself out...and adds up. It’s like finding a clue in a detective story.”. Ωστόσο, αρνείται να του δωρίσει/πωλήσει πίνακες του.

Η χρήση της φωτογραφίας στην πολιτική τη δεκαετία του '60

Η άποψη του Antonioni για τη φωτογραφία αφορά και τις προσπάθειες που έγιναν να χρησιμοποιηθεί η τελευταία ως τεκμήριο κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Από τα πρώτα πλάνα κιόλας της ταινίας ορίζεται το ιστορικό πλαίσιο. Βλέπουμε τον Thomas να έχει γίνει «ένα» με τους εργάτες χειρωνακτικών εργασιών ακολουθώντας τους στη μετακίνησή τους. Δεν ζει μόνο στο «Swinging London» της δεκαετίας του '60, ως ένας ακόμα δημοφιλής φωτογράφος μόδας, αλλά παρατηρεί τα αποτελέσματα του εύθραυστου σταδίου του τέλους της αποβιομηχάνισης της πόλης. Οι φωτογραφίες του photobook (dummy), τις οποίες βλέπουμε να εξετάζει με σχολαστικότητα ο Ron στο εστιατόριο, αποτελούν στην πραγματικότητα εικόνες που είχε ζητήσει ο Antonioni από τον Don McCullin, δραστήριο φωτογράφο της εποχής, που ενδιαφέρθηκε για τις αποβιομηχανοποιημένες κοινότητες της Αγγλίας.^[7] Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει η Anna Hanreich, οι φωτογραφίες που

παρουσιάζονται στον κινηματογραφικό φακό είναι τμήμα του έργου “East of Aldgate”, το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό Man About Town, τον Φεβρουάριο του 1961.^[8]



Στις αρχές της δεκαετίας του '60 συνέβησαν αρκετά γεγονότα, από τις επιδράσεις του Ψυχρού Πολέμου έως την δολοφονία του Kennedy, που δείχνουν πως η χρήση της φωτογραφίας ως αποδεικτικού στοιχείου είχε φθάσει σε τέλμα. Αρχικά, μπορεί να γίνει ένας ενδιαφέρον συσχετισμός μεταξύ της μυστηριώδους δολοφονίας στο Blow-Up και της ατμόσφαιρας των '60s στο Λονδίνο που παρουσιάζεται, με το βρετανικό σκάνδαλο του Profumo που συγκλόνισε τη χώρα, μόλις λίγα χρόνια πριν. Η υπόθεση επικεντρώθηκε στη παράλληλη ερωτική σχέση που είχε ο Βρετανός γραμματέας του πολέμου με το μοντέλο Christine Keeler και τον αξιωματικό του Ναυτικού της Σοβιετικής ένωσης, Yevgeny Ivanov.

Αν και έγινε γνωστό στη δημοσιότητα το 1963 και η σχετική έρευνα δεν διαπίστωσε παραβιάσεις της εθνικής ασφάλειας, όπως σημειώνουν οι συγγραφείς Anthony Summers και Stephen Dorril στο έργο τους επί του θέματος, οι φήμες που έκαναν λόγο για μυστική επικοινωνία μεταξύ της Σοβιετικής Ένωσης και της Κούβας, ήταν σε έξαρση. Επιπροσθέτως, μια έρευνα του FBI εξέτασε τη πιθανή επικοινωνία του προέδρου Kennedy με την Keeler, κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης του πρώτου στο Λονδίνο.^[9] Αυτό που οι προαναφερόμενες υποθέσεις-έρευνες προκάλεσαν αναμφίβολα ήταν η αίσθηση καχυποψίας και

αμφισβήτησης για τις, μέχρι πρότινος, φαινομενικά «καθαρές» δημόσιες εικόνες των εμπλεκομένων πολιτικών.^[10]

Μία ακόμα αξιόλογη παρατήρηση για τις φωτογραφίες προσώπων της πολιτικής σκηνής στις αρχές της δεκαετίας, έγινε από τον Daniel Boorstin και εκφράζεται μέσα από την λήψη του Garry Winogrand στη Δημοκρατική Εθνική Συνέλευση του 1960. Ο Winogrand φωτογραφίζει την πλάτη του υποψήφιου προέδρου, ενώ το πρόσωπο του Kennedy απεικονίζεται στη τηλεοπτική οθόνη που βρίσκεται πίσω από τα πόδια του, δηλαδή αποφεύγεται σχεδόν κάθε χαρακτηριστικό της 'candid' φωτογραφίας.



Garry Winogrand, 1960

Άλλη μία σχετική περίπτωση εκείνης της περιόδου είναι η προσπάθεια αναγνώρισης των στρατιωτικών τοποθεσιών στην Κούβα μέσω του φωτογραφικού μέσου, με σκοπό την παροχή αποδείξεων πως επέρχεται πόλεμος μεταξύ ΗΠΑ-Σοβιετικής Ένωσης, με τη μεσολάβηση εξωτερικών δυνάμεων. Οι αρχικές φωτογραφίες που ελήφθησαν από τα κατασκοπικά αεροσκάφη U-2 θεωρήθηκαν «θολές» και «δύσκολες στην ερμηνεία τους». Μόνο οι εικόνες που έγιναν τον Οκτώβριο του 1963 «παρήγαγαν τις πιο χρήσιμες»· αρνητικά μεσαίου φορμά (6×6) που συνέθεταν την πανοραμική θέα της υπαίθρου, φανέρωναν τις λεπτομέρειες των εκτοξευτών πυραύλων, των φορτηγών, αλλά και των στρατιωτών.^[11] Ακόμα και αυτές οι φωτογραφίες υψηλής ανάλυσης δεν αποτελούσαν αποδεικτικά στοιχεία, αλλά «ερμηνεύτηκαν» από μια ομάδα «ειδικών» που παρουσίασαν τα συμπεράσματά τους με τη προσθήκη αρκετών συνοδευτικών λεζαντών/κειμένων/συμβόλων. Αντίστοιχα στο Blow-Up, αμφισβητείται η αξία των εικόνων του πάρκου ως αποδεικτικών στοιχείων και βασίζεται σε σκέψεις που επιτελούνται μεταγενέστερα.

Επίλογος

Στα τελευταία πλάνα, ο πρωταγωνιστής εξουθενωμένος από τις προσπάθειες εξιχνίασης της «δολοφονίας», βρίσκεται σε ένα γήπεδο τένις, όπου η ομάδα μίμων (συστήθηκε στο πρώτο πλάνο της ταινίας) καταφθάνει. Ξεκινά ένα παιχνίδι tennis χωρίς ρακέτες και μπαλάκι που γίνεται σύντομα πιστευτό από τη κάμερα, τον Thomas και κατ' επέκταση από τους θεατές που βρίσκονται πίσω από τα κιγκλιδώματα, αλλά και πίσω από τη κινηματογραφική οθόνη. Όταν ένας μίμος ρίχνει το αόρατο μπαλάκι κατά λάθος εκτός γηπέδου, ο Thomas καλείται να λάβει μία απόφαση: αν θα πιστέψει σε ένα ψέμα, σε μια ιστορία που του προτείνουν ή θα αδιαφορήσει. Πράττει το πρώτο, «ενεργοποιεί» τον -μέχρι πρότινος απόντα- ήχο (που κάνει το μπαλάκι όταν συγκρούεται στις ρακέτες) και ύστερα εξαφανίζεται από το καρέ, υπενθυμίζοντας πως ακόμα και η ίδια η ταινία δομείται από μια αλληλουχία εικόνων, παραγμένων από ένα μηχανικό μέσο, που τοποθετήθηκαν δίπλα-δίπλα και αφηγούνται μια ιστορία.



[1] Ήταν ο πρώτος που συνέλαβε τη σχέση ανάμεσα στην αρνητική και στη θετική εικόνα και για το λόγο αυτό συνδέεται με την εφεύρεση του μέσου.

[2] Roland Barthes, Ο Φωτεινός Θάλαμος, Κέδρος (1983), 120-121

[3] Roland Barthes, Εικόνα-Μουσική-Κείμενο, Πλέθρον (1988), 61-62

[4] <https://www.questia.com/magazine/1G1-19225277/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1962>

[5] Matilde Nardelli, Antonioni: Centenary Essays, Blow-Up and the Plurality of Photography, Bloomsbury (2011), 185.

[6] Ο Κυβισμός αποτέλεσε πηγή της Op-Art, η οποία πρωτοεμφανίστηκε το 1930. Εντούτοις, αναπτύχθηκε και δημιούργησε ένα ολόκληρο κίνημα την δεκαετία του 1960.

[7] Jason Hannan, Truth in Public Sphere, Lexington Books (2016), 209

[8] Anna Hanreich, Photojournalism in England in the Sixties, Blow-Up: Antonioni's Classic Film and Photography, Walter Moser & Klaus Albrecht Schröder, 134-137

[9] Jason Hannan, *Truth in Public Sphere*, Lexington Books (2016), 211

[10] Athony Summers, *The Secret Worlds of Stephen Ward*, Open Road Media (2014)

[11] Jason Hannan, *Truth in Public Sphere*, Lexington Books (2016), 211-212