

BIRD IN FLIGHT

<https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/critika/budushhee-prinadlezhit-prizrakam-kak-fotografiya-plodit-prvidenij.html>

The future belongs to ghosts: How photography produces ghosts.

Daniel Lechowitzer

17 July 2020

From the very beginning, photography was a medium that captures ghosts (not in the "supernatural" sense). Every person caught in the picture will sooner or later become dead - for generations of future generations who look at the photos. Bird in Flight describes how contemporary philosophers and photographers work with this disappointing thought.

It is believed that the last work of philosopher Roland Barthes - Camera Lucida is dedicated to photography. But if you walk through Latin and layers of meaning in the middle of a book, you find that it really talks about ghosts. Flipping through the photo albums, Barthes found a picture of his recently departed mother Henrietta, who was five years old, captured in a winter garden. "I looked at the little girl and finally found my mother in her." As a declaration of love, a small, humble memorial, Camera Lucida tells of the comforting, almost undying power of photography to keep warm the faces of those already dead.

The nature of photography is twofold: the person in it smiles, laughs or looks thoughtfully - that is, he is alive. At the same time, for subsequent generations, the photo is a statement of the death of the person depicted. The family photo album conceals the wound, becomes a guide to the micro-experience of death, promises to meet the ghost.

Do you believe in ghosts?

Visual culture is good for ghosts. A photographed person, like a phantom, is paradoxical: he is unblemished and yet present, belongs to the past and yet shows himself in the present, shimmering between nothingness and being, embodies the presence of something absent. Susan Sontag later on, Barthes sums up: "Every photo is a memento mori."

In 1982, another philosopher - Jacques Derrida agrees to play in the movie "Ghost Dance" by English director Ken McMullen. In one of the scenes, actress Pascale Ogier asks him if he believes in ghosts. The philosopher goes into a discussion about the nature of the ghost: "Cinema is the art of phantoms... it is the art of causing ghosts... I think that the future is haunted, that technology will release the power of ghosts".

The actress's question and answer Derrida will take on a dark, otherworldly tinge just two years after shooting the scene when Ogier dies of a heroin overdose.

"At the end of my improvisation, I had to say, "Now it's your turn - do you believe in ghosts?" And, repeating it at the request of the director of thirty times, she says the phrase: "Yes, now it is" ... Pascale died, I watched the film again in America at the request of students who wanted to discuss it with me. I suddenly saw Pascal's face on the screen - I already knew it was the face of the deceased. She answered my question: "Do you believe in ghosts?" Looking me almost in the eye, she was still talking from the big screen: "Yes, she is now." What's that "now"? Years later, in Texas, I had the exciting feeling of her ghost returning, as if the ghost of her ghost had come back to tell me, here and now: "Now... now... now, I mean, in this dark hall on another continent, in another world, here, now, yes, believe me, I believe in ghosts".

A few years later, in Marx's Ghosts, Derrida will introduce the concept of chontology (from the words haunt - "to pursue", "to give no rest" - and "ontology"), which explores this threshold state of the ghost, which is between presence and absence, being and "nullity".

The foreshadowing of death.

Camera Lucida came out in 1980, three years after Barthes' mother left and right after the author himself was hit dead by a car. For the 40th anniversary of the publication, American photographer Odette England is preparing the curatorial work "The Guardian of the Hearth" (French meaning of Henrietta) - 200 photos, nodding respectfully with the Barthes theme "ghosts".

It is the loss - of people and things, body and memory, loved ones and strangers - that is the main plot of the photos, making his characters gone or gone, connecting them with the one who Barthes calls in his book.

The mother's ommage becomes the subject of a photo provided by American documentary filmmaker Alec Soth. The picture shows the mother lying on the sofa. "The irony of choosing a picture," he says to The Guardian, "is that my mother is still alive. However, when I look at this photo (taken 20 years ago), all I see is death coming up. Soth adds that the older he gets, the more Barthes' meditation is penetrating: "Every photo has an aura of death."

The openings in the photo by photographer and sculptor Dan Estabrook suggest that it is impossible to really describe or record death, you can only point to this empty place of absence. At Estabrook's work, the girl's face is hidden by a polished silver oval, and the image itself is obtained by ferrotyping - a technique of printing on metal used just in the period when the occultists considered the photo a portal of the dead.

Living means being haunted by ghosts.

In medieval literary canon and Gothic culture, ghosts are not their own deaths. Thus, the figure of the phantom is always associated with trauma, violence. However, a ghost is always a return: the deceased from the world, his pain and attempts to restore justice.

Photographic historian and art critic Abigail Solomon-Godeau noted several chontological projects, where photography fluctuates between documentation of trauma and artistic expression, history as a discipline and as an experience of repression.

Solomon-Godeau, for example, highlights Simon Atti's work "Inscriptions on the Wall", in which photographs of pre-war life were projected onto the walls of houses in former ghettos near Alexanderplatz. The Holocaust Phantom reveals an alarming tumor on the walls of Berlin.

In "From here I saw what happened and I cried," Carrie Mae Weems refers to the so-called post-colonial gothic. The daguerreotypes found by Weems in the archives of various universities belonged to Swiss naturalist Louis Agassiz. He photographed African slaves to illustrate his classification of body types of the "black race" and to prove its imperfection compared to the "white race. Bored in dusty archives, almost unknown to anyone, these pictures come back as a collective trauma to an entire continent, as an unheard voice.

Nineteen photo engravings of the Laudanum project by Australian Tracy Moffatt reconstruct the sadomasochistic dynamics between the white lady and her Asian maid, a story partly derived from Pauline Reagan's novel "The Story of O". Laudanum" is a draught: the shadows are reminiscent of Murnau's "Nosferatu", the heroines are like ghosts who have not rested. Lust is interfaced with the power of lust, racial domination with sexual domination.

Policy of disappearance.

The entire twentieth century was a century of disappearance: the Third Reich, with its biopolitical cynicism, turned the bodies of Holocaust victims into objects of industrial processing, Sonderkomands burned prisoners in kilns, and in the USSR political prisoners were poured with lime. There was almost nothing left of the man - that's when the label "missing" appears.

How to tell about the tragedies of the USSR, the Third Reich and the Latin American caudillo regime, if the underlying machine of totalitarianism is designed to destroy the possibility of testimony, body and memory of him? If Nazi Germany had succeeded, the Jewish question would have been solved and the concentration camp inmates would have been transformed into carbon dioxide and soot. Thus, the genocide becomes a memorial, abolishing not only the survival of the witness, but also the memory of the tragedy.

Ulrich Baer writes in his book "Phantom Witness: A Photo of Trauma" that photography of the Holocaust can only be landscape or industrial. To be an eyewitness is completely impossible - instead of graves there are wastelands, buried and cemented craters full of compressed bodies. The Nazi regime trampled the history of the dead - the eye, like a camera, has nothing to record. Using Michael Levin's photographs as an example, Baer tries to show the lack of coverage of the Holocaust: the viewer sees the edge of the forest instead of Sobibor's victims, and the empty rooms of Theresienstadt instead of stoves. A similar policy of dispersion and extinction of the victims was actively used in Argentina, Chile and Bosnia, where one totalitarian regime was replaced by another. Numerous political upheavals and the rise of the military junta to power resulted in the extermination of opponents, resulting in hundreds of thousands of people going missing.

Photography as an intermediary between visible and invisible becomes an important tool for Argentine photographer Gustavo Hermano. His photography project "The Missing" seems to be sewn from blind spots that act as a system of rhymes. Each picture contains a gap: in one row, there are four brothers of the Hermano family, and in the other - three and the outline of the fourth: the elder, Eduardo, disappeared during the "Dirty War" in Argentina in 1976-1983 - as well as 30 thousand other missing. Each photo is empty of the figure of the missing, never found in the catacombs and underground prisons that were used for torture during the Junta Jorge Videla.

The photo is full of ghosts of all kinds: it produces potential phantoms, as happened with Ogier and Derrida; it exhibits the injuries caused by the brackets of oblivion, which are still returned by a pesky ghost; the ghostly presence vainly attempts to capture the documentary photo. Yet the ghost cannot be captured to its fullest extent - it can only be pointed at and lost in the next second.

On the cover: photo from the book "The Guardian of the Hearth". Author: John Houck, Estes, 2018.

Translated with www.DeepL.com/Translator (free version)

Будущее принадлежит призракам: Как фотография плодит привидений

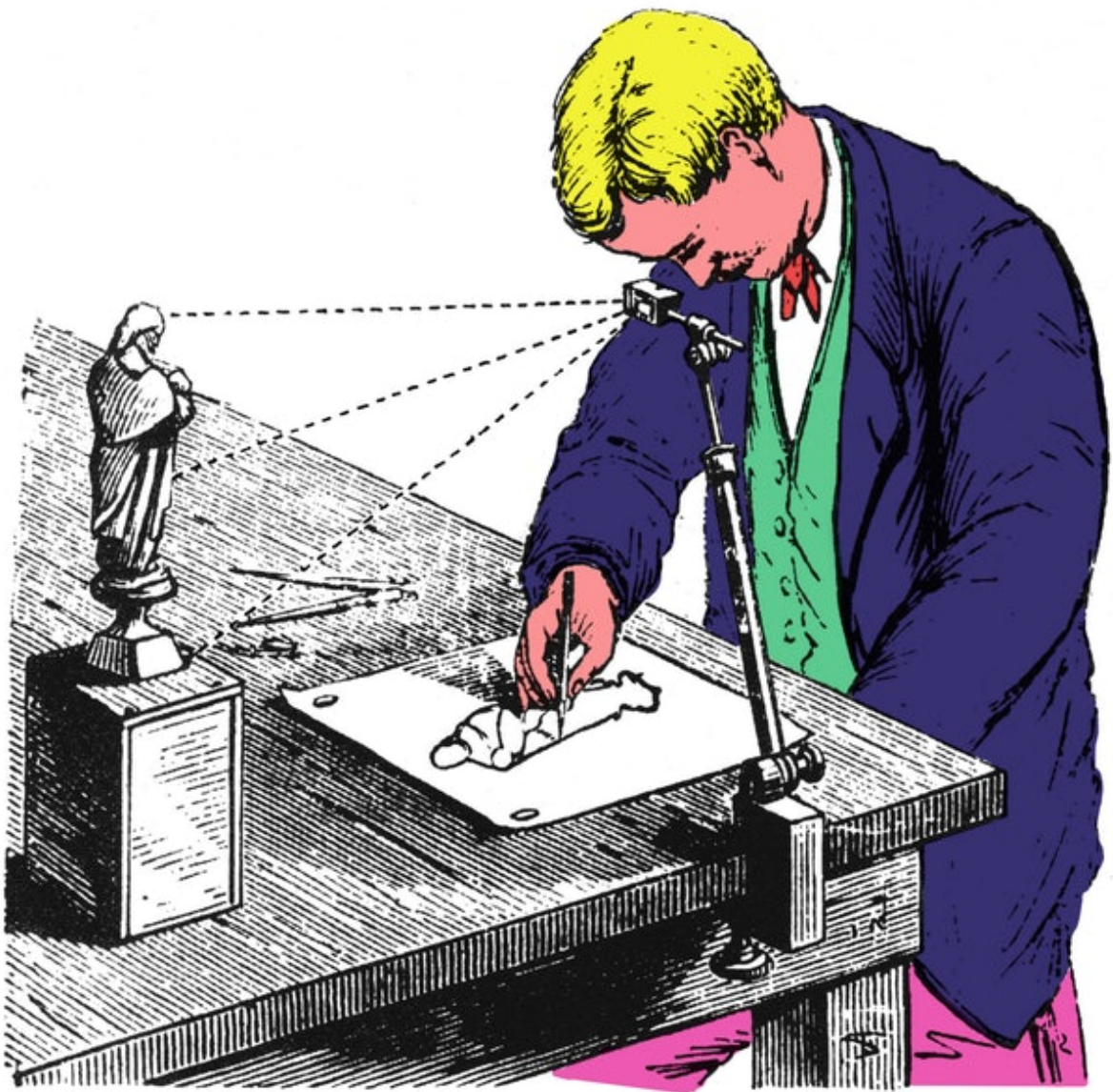
Данил Леховицер 17 июля 2020

1 318

С самого начала фотография была медиумом, фиксирующим призраков (не в «сверхъестественном» смысле слова). Каждый попавший на снимок человек рано или поздно станет мертвецом — для разглядывающих фото поколений будущего. Bird in Flight рассказывает, как с этой неутешительной мыслью работают современные философы и фотографы.

Считается, что последняя работа философа Ролана Барта — Camera Lucida посвящена фотографии. Но если продраться через латынь и слои смыслов к середине книги, обнаруживаешь, что по-настоящему она говорит о призраках. Пролистывая фотоальбомы, Барт нашел снимок своей недавно ушедшей матери Генриетты, в пять лет запечатленной в зимнем саду. «Я присмотрелся к маленькой девочке и наконец-то обнаружил в ней свою маму». Как признание в любви, небольшой скромный мемориал — Camera Lucida рассказывает об утешительной, почти не истлевающей силе фотографии хранить тепло лиц тех, кто уже мертв.

Природа фотографии двояка: человек на ней улыбается, смеется или задумчиво смотрит — то есть жив. Вместе с тем для последующих поколений снимок — это констатация смерти того, кто изображен. Семейный фотоальбом таит в себе рану, становится проводником к микроопыту смерти, обещает встречу с призраком.



Камера-люцида — оптический прибор, позволяющий с помощью призмы переносить существующие мотивы на бумагу. Иллюстрация: на основе изображения Wikimedia Commons

Вы верите в призраков?

Визуальная культура благодатна для призраков. Сфотографированный человек, как и фантом, парадоксален: он бестелесен и все же присутствует, принадлежит прошлому и все же являет себя в настоящем, мерцает между небытием и бытием, воплощает присутствие чего-то отсутствующего. Сьюзен Зонтаг чуть позже Барта подытожит: «Каждая фотография — *memento mori*».

В 1982 году другой философ — Жак Деррида соглашается сыграть в фильме «Танец призраков» английского режиссера Кена Макмаллена. В одной из сцен актриса Паскаль Ожье спрашивает его, верит ли он в призраков. Философ пускается в рассуждение о природе призрачного: «Кино — искусство фантомов... это искусство вызывать призраков... Я думаю, что будущее за призраками, что технология высвободит силу призраков».

Вопрос актрисы и ответ Дерриды приобретут мрачный, потусторонний оттенок всего через два года после съемки сцены, когда Ожье умрет от передозировки героина.

«В конце своей импровизации я должен был сказать: „А теперь ваша очередь — вы верите в призраков?“ И, повторив ее по требованию режиссера раз тридцать, она говорит эту фразу: „Да, сейчас да“... Паскаль умерла, я снова посмотрел фильм в Америке по просьбе студентов, которые хотели его со мной обсудить. Я вдруг увидел, как на экране появляется лицо Паскаль, — я уже знал, что это лицо умершей. Она отвечала на мой вопрос: „Вы верите в призраков?“ Глядя мне почти в глаза, она все еще говорила с большого экрана: „Да, сейчас да“. Что это за „сейчас“? Спустя годы в Техасе у меня возникло волнующее чувство возвращения ее призрака, будто призрак ее призрака вернулся сказать мне, мне здесь и сейчас: „Сейчас... сейчас... сейчас, то есть в этом темном зале на другом континенте, в другом мире, тут, сейчас, да, уж поверьте мне, я верю в призраков“».

Через несколько лет в работе «Призраки Маркса» Деррида введет понятие хонтологии (от слов *haunt* — «преследовать», «не давать покоя» — и «онтология»), которая изучает это пороговое состояние призрака, находящегося между присутствием и отсутствием, бытием и «ничтойностью».

Предвестие гибели

Camera Lucida вышла в 1980-м, через три года после ухода матери Барта и сразу после того, как самого автора насмерть сбила машина. К 40-летию публикации американский фотограф Одетт Ингланд готовит кураторскую работу «Хранительница очага» (французское значение имени Генриетта) — 200 фотографий, почтенно кивающих бартовской теме «призрачности».



Фото из книги «Хранительница очага». Автор: Shawn Michelle Smith. Без названия, 1996 год

Именно утрата — людей и вещей, тела и памяти, близких и незнакомцев — главный сюжет снимков, делающий своих героев ушедшими или уходящими, соединив с той, кого Барт окликает в своей книге.

Оммаж матери становится темой снимка, предоставленного американским документалистом Алеком Сотом. На фотографии изображена лежащая на софе мать. «Ирония выбора снимка, — говорит он The Guardian, — в том, что моя мама еще жива. Тем не менее, когда я смотрю на этот снимок (сделанный 20 лет назад), я вижу лишь подступающую смерть». Сот добавляет, что чем старше становится, тем больше проникается бартовскими медитациями: «Каждая фотография обладает аурой смерти»

[Посмотреть эту публикацию в Instagram](#)

[Публикация от Alec Soth \(@littlebrownmushroom\)](#) 15 Апр 2020 в 10:32 PDT

Фотография из инстаграма Алека Сота

Проемы в снимке фотохудожника и скульптора Дэна Эстабрука подсказывают: по-настоящему описать или зафиксировать смерть невозможно, можно лишь указать в это пустующее место отсутствия. На работе Эстабрука лицо девочки скрыто полированным овалом серебра, а само изображение получено при помощи ферротипии — техники печати на металле, использовавшейся как раз в период, когда оккультисты считали фотографию порталом мертвых.

Жить означает быть преследуемым призраками

В средневековом литературном каноне и готической культуре призраками становятся умершие не своей смертью. Так, фигура фантома всегда сопряжена с травмой, насилием. Вместе с тем призрак — это всегда возвращение: погибшего с того света, его боли и попытки восстановить справедливость.

Историк фотографии и арт-критик Эбигейл Соломон-Годо отметила несколько хонтологических проектов, где фотография колеблется между документацией травмы и художественным высказыванием, историей как дисциплиной и как опытом репрессий.

Например, Соломон-Годо выделяет работу Симона Атти «Надписи на стене», в которой фотографии предвоенной жизни проецировались на стены домов в бывших гетто недалеко от Александерплац. Фантом Холокоста тревожной опухолью проявляется на стенах Берлина.

[Посмотреть эту публикацию в Instagram](#)

[Публикация от Shimon Attie \(@shimon_attie\)](#) 22 Фев 2020 в 1:30 PST

В «Отсюда я увидела, что произошло, и я заплакала» Кэрри Мае Уимс обращается к так называемой постколониальной готике. Дагеротипы, найденные Уимс в архивах разных университетов, принадлежали швейцарскому натуралисту Луи Агассису. Он фотографировал африканских рабов, чтобы проиллюстрировать свою классификацию типов телосложения представителей «черной расы» и доказать ее несовершенство по сравнению с «белой». Скупенные в пыльных архивах, почти никому не известные, эти снимки возвращаются как коллективная травма целого континента, как никем не услышанный голос.

Девятнадцать фотогравюр проекта «Лауданум» австралийки Трейси Моффатт реконструируют садомазохистскую динамику между белой госпожой и ее азиатской горничной — история, отчасти почерпнутая из БДСМ-романа «История О» Полин Реаж. От «Лауданум» веет нездешним сквозняком: тени напоминают о «Носферату» Мурнау, героини похожи на неупокоившихся призраков. Похоть власти мешается с властью похоти, расовое доминирование — с сексуальным



Одна из фотогравюр проекта «Лауданум» (1988) Трейси Моффатт. Фото: Brooklyn Museum, Alfred T. White Fund, 1999 год

Политика исчезновения

Весь XX век был веком исчезновения: Третий рейх с его биополитическим цинизмом превращал тела жертв Холокоста в предмет индустриальной переработки, зондеркоманды сжигали пленных в печи, а в СССР политических заключенных заливали известью. От человека почти ничего не оставалось — именно тогда возникает ярлык «пропавший без вести».

Как рассказать о трагедиях СССР, Третьего рейха и режиме каудильо Латинской Америки, если лежащая в их основе машина тоталитаризма сконструирована так, чтобы уничтожать возможность свидетельствования, тело и память о нем? Преуспей нацистская Германия, еврейский вопрос был бы решен, а заключенные концлагерей превращены в углекислый газ и сажу. Так геноцид становится меморицидом, упраздняющим не только выживание очевидца, но и память о трагедии.

Ульрих Баер в книге «Призрачное свидетельство: фотография травмы» пишет, что фотография о Холокосте может быть только ландшафтной или индустриальной. Быть очевидцем в полной мере невозможно — вместо могил стоят пустыри, зарытые и зацементированные кратеры, полные спрессованных тел. Нацистский режим вытоптал историю мертвых — глазу, как и камере, нечего фиксировать. Баер на примере фотографий Майкла Левина пытается показать неохватность Холокоста через недостаточность: вместо жертв Собибора зритель видит опушку леса, вместо печей — пустые комнаты Терезиенштадта.

Схожую политику рассеивания и исчезновения жертв активно применяли в Аргентине, Чили и Боснии, где один тоталитарный режим сменялся другим. Многочисленные политические перевороты и приход к власти военной хунты вели к истреблению оппонентов, в результате чего без вести пропали сотни тысяч людей.



Фото из проекта Густаво Германо «Пропавший». Изображение: Kevin Gessner / CC BY 2.0

Фотография как посредничество между видимым и невидимым становится важным инструментом для аргентинского фотографа Густаво Германо. Его фотопроект «Пропавший» будто сшит из слепых пятен, выступающих системой рифм. Каждый снимок содержит пробел: в одном ряду сидят четверо братьев семьи Германо, а в другом — трое и контур четвертого: старший, Эдуардо, исчез во время «Грязной войны» в Аргентине 1976—1983 годов — как и 30 тысяч других пропавших без вести. Каждое фото пустеет от фигуры пропавшего, так и не найденного в катакомбах и подземных тюрьмах, которые использовались для пыток при хунте Хорхе Виделы.

Фотография полнится призраками самого разного толка: она плодит потенциальных фантомов, как это случилось с Ожье и Дерридой; экспонирует травмы, вынесенные за скобки забвения, которые все же возвращаются докучливым привидением; призрачное присутствие тщетно пытается ухватить документальная фотография. И все же призрака нельзя запечатлеть в полной мере — на него можно лишь указать и в следующую секунду потерять из виду.

На обложке: фото из книги «Хранительница очага». Автор: John Houck, Estes, 2018 год.