

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΛΑΝΤΖΗΣ

Οπτικός πολιτισμός και ανθρωπολογία

Σπουδές οπτικού πολιτισμού

Ο όρος «οπτικός πολιτισμός» συναντάται για πρώτη φορά σε σύγχρονο αναλυτικό πλαίσιο στο σύγγραμμα της ιστορικού τέχνης Svetlana Alpers *Art of Describing* (1983), στο οποίο εξετάζεται η ολλανδική ζωγραφική του 17ου αιώνα (Alpers, 1983· 1996, σ. 26· Pinney, 2006, σ. 131). Η ίδια δανείζεται τον όρο από το έργο του Michael Baxandall (1972) για την αναγεννησιακή ζωγραφική του ιταλικού 15ου αιώνα και, παρ' όλο που δεν τον αναλύει ποτέ λεπτομερώς, ασάφεια η οποία έπαιξε, ενδεχομένως, ρόλο και στη μεταγενέστερη επιρροή του (Dacosta-Kauffman, 1996, σ. 46), τον χρησιμοποιεί για να αναφερθεί στη ζωγραφική σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο πρακτικών και αντιλήψεων για την όραση, το οπτικό και την αναπαράσταση.

Η επιλογή της Alpers αντανακλά αυτό που αργότερα ονομάστηκε «ανθρωπολογική στροφή» στην ιστορία της τέχνης (Alpers, 1996), η οποία απομακρύνεται από την –κριτικά ιδωμένη ως φετιχιστική– πατροπαράδοτη έμφαση της ιστορίας της τέχνης στα αντικείμενα υψηλής τέχνης και τη συζήτηση περί αισθητικής αξίας τους. Συνεπώς, ως «ανθρωπολογική στροφή» εννοείται η έμφαση στις καθημερινές πρακτικές πρόσληψης και αναπαράστασης αντί για την ανάλυση των παραδόσεων μιας ελίτ καλλιτεχνών (Pinney, 2006, σ. 131).

Σήμερα εκατοντάδες ακαδημαϊκά έργα με τίτλο «οπτικός πολιτισμός» εμφανίζονται ως προϊόν διερεύνησης σε διαδικτυακές βιβλιοθήκες (Buck-Morss, 1996, σ. 29). Ο όρος «οπτικός πολιτισμός» έχει, μάλιστα,

συστηματοποιηθεί ως μία διεπιστημονική¹ σφαίρα μελέτης η οποία διεκδικεί ακαδημαϊκή παρουσία με το δικό της περιοδικό, το *Journal of Visual Culture*, από το 2002, αλλά και προσπάθειες ορισμού του αντικειμένου και της ιστορίας της².

Από τις πιο συστηματικές απόπειρες αποτίμησης και διερεύνησης των αναλυτικών δυνατοτήτων του κλάδου υπήρξε το «ερωτηματολόγιο οπτικού πολιτισμού». Σε μία ειδική έκδοση του περιοδικού *October* (1996) διάφοροι μελετητές που εργάζονται στους τομείς της πολιτισμικής ιστορίας, της ιστορίας της τέχνης και της αρχιτεκτονικής κλήθηκαν να ανταποκριθούν σε μια σειρά ζητημάτων. Ανάμεσα σε άλλα, αναζητούσαν αν η «ανθρωπολογική στροφή» των σπουδών οπτικού πολιτισμού (βλ. παραπάνω) συγκρούεται ή είναι ασύμβατη με την προσέγγιση της ιστορίας της τέχνης. Επίσης, υπό διερεύνηση έθεσαν το κατά πόσον η συχνά αποσωματοποιημένη λογική των σπουδών οπτικού πολιτισμού είναι αναλυτικά και πολιτικά προβληματική. Η έννοια «αποσωματοποιημένη λογική» αναφέρεται στην προσέγγιση σύμφωνα με την οποία το οπτικό νοείται αποκλειστικά ως εικόνα αποσυνδεδεμένη από τις αισθητηριακές και πολιτικές διαστάσεις που απορρέουν από το ίδιο το μέσο αναπαράστασης. Κατά την προσέγγιση αυτή, οι εικόνες θεωρούνται άυλα σημεία τα οποία ανταλλάσσονται σε ένα σύγχρονο πλαίσιο παγκόσμιων ραδιοκυμάτων.

Για να αποκτήσουμε μια καλύτερη εικόνα του τρόπου με τον οποίο προσεγγίζεται το οπτικό από τις σπουδές οπτικού πολιτισμού, σκόπιμο είναι να αναφερθώ ενδεικτικά εδώ σε δύο εγχειρίδια³ που αποπειρώνται, μεταξύ άλλων, την οριοθέτηση και τον ορισμό των σπουδών οπτικού πολιτισμού. Στα έργα αυτά βρίσκουμε γενικόλογες διαπιστώσεις για τη διάχυση και την κυριαρχηση της εικόνας στη σύγχρονη ζωή (Sturken – Cartwright, 2001, σ. 1, 4· Mirzoeff, 2009, σ. 1). Ως σύγχρονη ζωή εννοείται κυρίως η μητροπολιτική εμπειρία μεσοαστικών υποκειμένων του ευρωαμερικανικού κόσμου, ενώ ως στόχος ενός αναλυτικού εγ-

1. Ο ελληνικός όρος «διεπιστημονικότητα» ως μετάφραση του «interdisciplinarity» είναι ιδιαίτερα προβληματικός, καθώς χρησιμοποιεί την έννοια «επιστήμη», που διατηρεί συνεκδοχές περί αναπαράστασης του πραγματικού, οι οποίες είναι, κατά τα άλλα, στο στόχαστρο μιας συστηματικής κριτικής από «διεπιστημονικούς» τομείς όπως οι σπουδές οπτικού πολιτισμού. Ωστόσο, τον υιοθετώ συμβατικά για να αναφερθώ σε μια σφαίρα μελέτης στην οποία χρησιμοποιούνται αναλυτικά εργαλεία από διάφορους κλάδους.

2. Για παράδειγμα, βλ. Dikovitskaya 2005.

3. Η επιλογή των δύο αυτών έργων έγινε γιατί αποτελούν δημοφιλή εγχειρίδια σε βιβλιογραφίες και διδακτικές λίστες πανεπιστημιακών μαθημάτων οπτικού πολιτισμού. Ας σημειωθεί ότι υπάρχουν δεκάδες έργα του είδους αυτού στη διεθνή αγορά.

χειρήματος, που θα διαχειριστεί αυτή την πανταχού παρουσία της εικόνας, τίθεται η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι εικόνες λειτουργούν και του ρόλου που παίζουν οι πρακτικές όρασης και θέασης στη σύγχρονη ζωή (Sturken – Cartwright, 2001, σ. 5). Στην πιο ακτιβιστική εκδοχή του, το εγχείρημα τίθεται ως απόπειρα να καταστούν ορατές οι καταπιεσμένες πτυχές της σύγχρονης ζωής (μετανάστευση, πόλεμος, σύγχρονα στρατόπεδα συγκέντρωσης), αλλά και η κατανόηση του πολιτικού ρόλου των εικόνων στο σύγχρονο (δυτικό) πλαίσιο (Mirzoeff, 2009, σ. 2, 15). Είναι ενδιαφέρον ότι στα έργα αυτά ο πολιτισμός/η κουλτούρα (culture⁴) ορίζεται με ευθεία αναφορά στην ανθρωπολογία ως το σύνολο των πρακτικών που μοιράζονται τα μέλη μιας κοινωνίας μέσα από τις οποίες δημιουργούνται νοήματα ή, γενικότερα, ο «πολιτισμός» ως συνολικός τρόπος ζωής (Sturken – Cartwright, 2001, σ. 3, 4). Ο ορισμός αυτός παραπέμπει περισσότερο στον προσδιορισμό του όρου «culture» από τον Άγγλο ανθρωπολόγο Edward Burnett Tylor στα τέλη του 19ου αιώνα⁵ και ενδεχομένως λιγότερο σε σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις σύμφωνα με τις οποίες η κουλτούρα θεωρείται μια δυναμική διαδικασία, υπό διαρκή κατασκευή, τοποθετημένη σε ένα πλαίσιο στο οποίο διαφορετικές ομάδες διεκδικούν ηγεμονία⁶.

Στο επίκεντρο του εγχειρήματος των σπουδών του οπτικού πολιτισμού μπορούμε να εντοπίσουμε μια ανησυχία για το τι μπορεί να γίνει αναλυτικά με την πληθώρα/πλημμύρα των εικόνων στη σύγχρονη (μητροπολιτική) ζωή. Ωστόσο, ανησυχία προκαλεί σε ακαδημαϊκούς γειτονικών τομέων και η ίδια η ύπαρξη ενός πανεπιστημιακού κλάδου οπτικού πολιτισμού με πρόγραμμα σπουδών που περιλαμβάνει από λίγο φεμινιστική θεωρία, λίγο πολιτισμικές σπουδές, λίγο φιλοσοφία και προχωρά στη μελέτη διαφορετικών μέσων (από εκπομπές στην τηλεόραση ως πορνογραφία στο διαδίκτυο) μέσα σε λίγες σελίδες του ίδιου εγχειρίδιου (Buck-Morss, 1996, σ. 29· Molesworth, 1996, σ. 53).

Ίσως ενδεικτική της ανησυχίας αυτής είναι η δριμύτητα της κριτικής που ασκήθηκε από αρκετούς συγγραφείς στο ερωτηματολόγιο του *October* για τις σπουδές οπτικού πολιτισμού, στις οποίες καταλογίστηκαν

4. Στο παρόν κείμενο χρησιμοποιώ τόσο τον όρο «πολιτισμός» όσο και τον όρο «κουλτούρα» ως μετάφραση του όρου «culture». Για μια σχετική συζήτηση, βλ. Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σ. 39 (υποσημ. 1).

5. Ο ίδιος είχε ορίσει τον όρο ως το σύμπλεγμα που περιλαμβάνει «γνώση, πιστεύω, τέχνη, ηθική, νόμο, έθιμα και άλλες δυνατότητες και συνήθειες που αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος μιας κοινωνίας» (Tylor, 1891, σ. 1).

6. Για παράδειγμα, βλ. Fox, 1985, σ. 196, 199.

πολλές αδυναμίες. Μεταξύ άλλων, κατηγορήθηκε ότι είναι μια «μοδά-τη», λαϊκιστική τάση, ενισχυμένη από μια αντιδραστική πολιτική οικονομία χαμηλών πανεπιστημιακών χρηματοδοτήσεων, η οποία ευνοεί τις διεπιστημονικές σπουδές (Crow, 1996, σ. 38· Rodowick, 1996, σ. 60· Waite, 1996, σ. 66). Από την εν λόγω κριτική αυτά που μας ενδιαφέρουν στο πλαίσιο μιας ανθρωπολογικής συζήτησης για το «οπτικό» είναι, πρώτον, ο κίνδυνος (εντός των σπουδών οπτικού πολιτισμού) της απώλειας του συγκεκριμένου χαρακτήρα του μέσου (της υλικότητας και ιδιαιτερότητάς του) και, δεύτερον, η έλλειψη προβληματισμού για τη θέση του σώματος στην όλη συζήτηση όσον αφορά τις εικόνες, αλλά και το γεγονός ότι συχνά οι σπουδές οπτικού πολιτισμού προχωρούν σε μια εκ νέου φετιχοποίηση του οπτικού αγνοώντας τη θέση των υπόλοιπων αισθήσεων, θεωρώντας παράλληλα την πρωτοκαθεδρία της εικόνας μοναδικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης εποχής (Gunning, 1996, σ. 40· Armstrong, 1996, σ. 27-28· Mitchell, 2002).

Παρ' όλα αυτά, όπως τόνισαν αρκετοί στο ίδιο ερωτηματολόγιο, οι σπουδές οπτικού πολιτισμού γονιμοποιούν ενδιαφέρουσες κατευθύνσεις και προκλήσεις σε παραδοσιακές μορφές μελέτης των εικόνων και του οπτικού ευρύτερα, όπως είναι η ιστορία της τέχνης. Στις νέες αυτές κατευθύνσεις συγκαταλέγεται η διαφυγή από το μοντέλο υψηλής-χαμηλής τέχνης και η συμπερίληψη νέων μέσων στον αναλυτικό προβληματισμό. Τέτοια μέσα είναι τα ερασιτεχνικά βίντεο, η εμπορική και καλλιτεχνική φωτογραφία, το γκράφιτι, αλλά και οτιδήποτε καταχωρείται στον αμφιβληστροειδή ως ερέθισμα μπορεί να αποτελέσει εν δυνάμει αντικείμενο μελέτης των σπουδών οπτικού πολιτισμού (Jay, 1996, σ. 43). Η προσέγγιση αυτή ακολουθεί την ανθρωπολογική ιδέα ότι νοήματα μπορεί να εντοπίζονται οπουδήποτε (ό.π.). Έτσι, με τις γόνιμες αυτές προκλήσεις που απευθύνουν οι σπουδές οπτικού πολιτισμού σε συγγενείς κλάδους θα στραφώ τώρα στην ανθρωπολογία και θα εξετάσω τη σχέση της με το οπτικό.

Η ανθρωπολογία και ο οπτικός κόσμος

*Προσεγγίζοντας μια σύγχρονη ανθρωπολογία του οπτικού:
Εθνογραφία, σώμα και ιθαγενής οπτικότητα*

Δύο ζητήματα προκύπτουν άμεσα καθώς μετακινούμαστε από τα παραπάνω στην ανθρωπολογία. Πρώτον, πώς συγκροτείται μια ανθρωπολογική προσέγγιση για τα φαινόμενα που άπτονται του οπτικού σε σχέση με

τις σπουδές οπτικού πολιτισμού και, δεύτερον, ποια υπήρξε η σχέση της ανθρωπολογίας τόσο με τα οπτικά μέσα καταγραφής όσο και με το οπτικό ευρύτερα (την όψη, την όραση και την εικόνα) ως αντικείμενο μελέτης.

Αποφεύγοντας, προς το παρόν, να μιλήσουμε σχετικά με τους ορισμούς που έχουν δοθεί κατά καιρούς για την ίδια την ανθρωπολογία (και ιδίως για την ανθρωπολογία που μελετά το οπτικό), θα λέγαμε ότι σε ένα πρώτο επίπεδο αυτό που την διαφοροποιεί από τις σπουδές του οπτικού πολιτισμού, όπως τις παρουσίασα παραπάνω, είναι ο τρόπος εμπλοκής με το αντικείμενο. Ας σημειωθεί εδώ ότι σε καμία περίπτωση δεν υπάρχει μία, ενιαία ανθρωπολογική προσέγγιση. Από τη σκοπιά αυτή, ενδεχομένως φαντάζει άνευ σημασίας ένα εγχείρημα που προσπαθεί να διαχωρίσει την ανθρωπολογική από τις λοιπές προσεγγίσεις περί του οπτικού. Ωστόσο, όπως είδαμε και στα βασικά ζητήματα που τέθηκαν στο «οπτικό ερωτηματολόγιο» του *October*, η ανθρωπολογία γίνεται αντιληπτή ως ακαδημαϊκός κλάδος τον οποίο διέπουν κάποιες διακριτές τάσεις διαφοροποιώντας τον από την ιστορία της τέχνης ή τις σπουδές οπτικού πολιτισμού. Αυτό που παρουσιάζω ως «ανθρωπολογία του οπτικού» εδώ αποτελεί επιλεκτική ματιά σε έργα στα οποία διακρίνω συνεκτικές τάσεις. Ας σημειωθεί ότι εντός της ανθρωπολογίας έχουν εκφραστεί ριζικές διαφωνίες για το τι συνιστούν και τι συνεπάγονται η ανάλυση και η επιστράτευση του οπτικού ως αντικειμένου μελέτης και μέσου αναπαράστασης στο ερευνητικό ανθρωπολογικό εγχείρημα⁷.

Επιστρέφοντας στην απόπειρα να διακρίνουμε την ανθρωπολογία από τις λοιπές σπουδές «του οπτικού», θα λέγαμε ότι βασικό σημείο διαφοροποίησης είναι η κυρίαρχη ανθρωπολογική προσέγγιση της εθνογραφίας. Η εθνογραφία, όπως μας υπενθυμίζει ο Jay Ruby, είναι απλώς ακόμα μία μέθοδος αναπαράστασης της κουλτούρας (2000, σ. 33) η οποία συνεπάγεται όμως μια μακρά σχέση με τα υποκείμενα μελέτης, αντλώντας τη δύναμή της από το γεγονός ότι διατηρεί μια σχέση ετερότητας, εξωτερικότητας με αυτά (Weiner, 1997, σ. 210· Hamilton, 1997, σ. 218· Ruby, 2000, σ. 30-33). Παράλληλα, μια ανθρωπολογία που μελετά την παραγωγή και την κατανάλωση εικόνων⁸ (φωτογραφικών, κινούμε-

7. Για παράδειγμα, βλ. Σερεμετάκη, 1983· Ruby, 2000, σ. 95-113· Weiner, 1997. Επίσης, βλ. παρακάτω.

8. Ας σημειωθεί ότι για λόγους που εξυπηρετούν τις προθέσεις του παρόντος κειμένου (όπως η ευρεία παρουσίαση της ιστορικής σχέσης μεταξύ ανθρωπολογίας και «οπτικού») έχω συμπεριλάβει στην κατηγορία «εικόνες» τόσο την κινούμενη όσο και τη μη κινούμενη εικόνα, και δεν έχω ασχοληθεί με τις ενδεχόμενες οντολογικές και άλλες διαφορές μεταξύ των δύο. Ωστόσο, εντός της ανθρωπολογίας γίνονται συζητήσεις, αφενός,

νων, τηλεοπτικών κτλ.) τείνει να επικεντρώνεται στις ιθαγενείς σημασιοδοτήσεις και χρήσεις των εν λόγω εικόνων, μη θεωρώντας δεδομένη την τοπική εμπειρία τους. Αυτό επιτρέπει τη διαπίστωση ότι ενδεχομένως οι εικόνες βιώνονται με άλλους όρους σε διαφορετικούς πολιτισμικούς τόπους, αμφισβητώντας έτσι μια αυστηρά ευρωκεντρική αναλυτική προσέγγιση. Ενδεικτικά, λοιπόν, μαθαίνουμε ότι οι κινηματογραφικές αίθουσες έχουν αποτελέσει μέσα στον 20ό αιώνα τόπους στους οποίους εκτυλίσσονται αντιστάσεις και ψηλαφήσεις της αποικιοκρατίας, αλλά και θεμελιώδη ορόσημα μέσω των οποίων χαρτογραφείται το αστικό τοπίο στη βόρεια Νιγηρία (Larkin, 2002). Επίσης, διαβάζουμε ότι οι φωτογραφίες που παράγονται σε στούντιο στη βορειοδυτική Ινδία χρησιμοποιούνται εν είδει θεατρικού ιδιώματος ως πεδία στα οποία δοκιμάζουν οι πελάτες των στούντιο πολλαπλές, ρευστές ιδιότητες και ταυτότητες (ποζάρουν ως ποιητές, βουλευτές, προσκυνητές κτλ., με τη χρήση καπέλων, «ψεύτικων» μουστακιών, κεφαλομάντιλων κ.ά.). Αυτό συνδέεται με τις συγκεκριμένες ιθαγενείς οντολογίες περί πολλαπλότητας του ατόμου-υποκειμένου και αποσταθεροποιεί τη δυτική αποικιακή εμμονή με την ταυτότητα ως ενιαία και αμετάβλητη κατηγορία (Pinney, 1997α· 2002, σ. 91, 99, 94). Αντίστοιχα, στα Σφακιά της Κρήτης η φωτογραφία αποτελεί βασικό μέσο για τη διαδικασία προσέγγισης και σωματικής διεκδίκησης του μυθοποιημένου ανδρικού προτύπου «του πολεμιστή στο βουνό» από τους σύγχρονους Σφακιανούς, εγχείρημα που απαντάται αναζωογονημένο σήμερα εντός της τωρινής συγκυρίας, κατά την οποία η έννοια της «παράδοσης» βρίσκεται στο επίκεντρο εμπορικών και πολλαπλών άλλων επιδιώξεων (Kalantzis, 2010).

Η διαπίστωση ότι η φωτογραφία και, ευρύτερα, η εικόνα εμπλέκονται σε ποικίλες πολιτισμικές χρήσεις, επενδύσεις, σημασίες και πρακτικές είναι εξαιρετικά σημαντική όχι επειδή προτείνει έναν κοινότοπο σχετικισμό, σύμφωνα με τον οποίον κάθε τόπος παράγει το δικό του ιδίωμα, αλλά επειδή μας υπενθυμίζει ότι δεν μπορούμε να εφαρμόζουμε παντού μια σειρά βολικών θεωρητικών εργαλείων, που βασίζονται σε παραδείγματα από την Ευρώπη και την Αμερική. Αντίθετα οι τοπικές χρήσεις της φωτογραφίας υποδεικνύουν ότι οφείλουμε να παρατηρήσουμε τους τρόπους με τους οποίους οι ιθαγενείς κοσμολογίες και επιστημολογίες διαχειρίζονται και ανασηματοδοτούν τις παγκόσμιες μορφές αναπαράστα-

όσον αφορά τα διαφορετικά αναλυτικά εργαλεία και τη διαφορετική προσέγγιση που απαιτούνται για τη μελέτη των δύο αυτών κατηγοριών και, αφετέρου, όσον αφορά τις διαφορετικές αφηγηματικές και οντολογικές δομές οι οποίες χαρακτηρίζουν τις κατηγορίες αυτές (πρβ. Pinney, 1992α).

σης. Οι τοπικές αυτές χρήσεις και ανασηματοδοτήσεις δομούν διαφορετικές εκδοχές του νεωτερικού φαινομένου με τρόπο που τελικά καθιστούν το ίδιο το νεωτερικό φαινόμενο κάθε άλλο παρά μία ενιαία αναλυτική και πολιτική ολότητα⁹.

Ακόμη και εντός αυτού που κατεξοχήν ορίζουμε ως «Δύση» ή ευρωπαϊκό κόσμο, μια εθνογραφική ματιά στο οπτικό δύναται να φωτίσει απρόβλεπτες δυναμικές. Αυτό υποδεικνύει η έρευνα του David Morgan για τους Βορειοαμερικανούς χριστιανούς, που επιλέγουν συγκεκριμένες εικόνες του Χριστού και τις εισάγουν σε μια καθημερινή σωματική πρακτική, χρησιμοποιώντας τις ως μέσα ίασης και επικοινωνώντας με αυτές, με ψιθύρους και προσευχές, πρακτική κατά την οποία παραβλέπονται οι κυρίαρχες δυτικές θεωρήσεις των εικόνων ως αντικείμενα αποστασιοποιημένης παρατήρησης και θέασης (Morgan, 1998 στο Pinney, 2006, σ. 138). Το σώμα στο συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, αλλά και οι τοπικές κοσμολογίες έρχονται, λοιπόν, στο προσκήνιο μιας ανθρωπολογικής προσέγγισης των φαινομένων παραγωγής και χρήσης του οπτικού, που απαρτίζεται από μια σειρά διαφορετικών έργων τα οποία παράγονται στο σύγχρονο βρετανικό και αμερικάνικο ακαδημαϊκό πλαίσιο. Η προσέγγιση αυτή διαφοροποιείται, εν μέρει, από τους ορισμούς στοχαστών όπως οι Mirzoeff, Cartwright και Sturken, οι οποίοι εξετάζουν τις εικόνες με σημειωτική έμφαση σε σχέση με αυτό που επικοινωνούν και «λένε» και λιγότερο σε σχέση με αυτό που ενεργοποιούν ως σωματική εμπειρία. Ενδεικτικά, ο ανθρωπολόγος Christopher Pinney έχει προτείνει για την ινδική περίπτωση τη χρήση του νεολογισμού *corporthetics* (σωματισταθητική) αντί του όρου *aesthetics* (αισθητική) ακριβώς επειδή ο πρώτος περιγράφει την ινδική επιθυμία ένωσης του θεατή με την εικόνα, σε αντίθεση με τις συνεκδοχές του όρου αισθητική, με τον οποίο υπονοείται ο διαχωρισμός εικόνας-παρατηρητή (Pinney, 2004, σ. 194).

Τέλος, συνδεδεμένη με τα παραπάνω είναι και η σημασία που δίνεται από μία τουλάχιστον εκδοχή¹⁰ της ανθρωπολογίας του οπτικού φαινομένου στη συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα της κάθε υπό συζήτηση εικόνας. Υπάρχει, όπως έχει σημειώσει σε διάφορα δοκίμιά του ο Pinney, ο κίνδυνος να χρησιμοποιηθούν οι εικόνες ως κενά πεδία πάνω στα οποία ο με-

9. Πρβ. Chakrabarty, 1992, σ. 17.

10. Αν προσπαθούσε κάποιος να κατηγοριοποιήσει την «εκδοχή» αυτή, σαφώς θα έβρισκε συνεκτικές τάσεις εντός του τμήματος ανθρωπολογίας στο UCL, τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1990. Η δουλειά του Pinney συγκεκριμένα και η έμφασή του στην ιδιαιτερότητα της κάθε εικόνας συγγενεύουν με τη δουλειά ανθρωπολόγων όπως η Elizabeth Edwards και στοχαστών του οπτικού όπως ο Mitchell.

λετητής προβάλλει συμπεράσματα που έχουν προκύψει από τη μελέτη των γραπτών πηγών (ή από την επιτόπια έρευνά του). Αυτό σημειώθηκε για πρώτη φορά από τον ιστορικό Carlo Ginzburg σε κριτική που άσκησε στον Fritz Saxl για τον τρόπο με τον οποίο εξήγε συμπεράσματα για τις τεχνοτροπικές αλλαγές στους πίνακες του Albrecht Dürer, βασισμένος σε βιογραφικές πληροφορίες για τους, ανά εποχή, θρησκευτικούς προβληματισμούς του τελευταίου (Pinney, 1997β, σ. 224). Στην προσέγγιση αυτή οι πληροφορίες που παρέχει η εικόνα δεν χρησιμοποιούνται για να ανοιχτούν νέες αναλυτικές προοπτικές, οι οποίες θα μας οδηγήσουν, ενδεχομένως, σε πράγματα που δεν γνωρίζαμε, αλλά αντιμετωπίζονται ως στοιχεία τα οποία αποδεικνύουν περαιτέρω αυτά που μας ήταν ήδη γνωστά από τη βιογραφία (ή όποια άλλη πηγή εκτός εικόνας). Μια τέτοια προσέγγιση αδειάζει την εικόνα από το ειδικό περιεχόμενό της, το οποίο μπορεί να υποδεικνύει διαστάσεις που αντιστέκονται σε έναν τέτοιο αναλυτικό ντετερμινισμό, και την υποβιβάζει σε σχέση με τις γραπτές πηγές ή τη συλλογή πληροφοριών μέσω συνεντεύξεων και άλλων λογοκεντρικών μεθόδων. Η υποβάθμιση αυτή υπακούει στην ιεραρχία κατά την οποία το κοινωνικό, ιδωμένο (με μαρξιστικούς όρους) ως βάση, ως χώρος των υποθετικά ουσιαστικών ζυμώσεων, για το οποίο μαθαίνουμε κυρίως μέσα από την εξέταση γραπτών πηγών, κυριαρχεί επί του οπτικού, ιδωμένου ως δευτερεύουσας σημασίας εποικοδομήματος, που απλώς αντανακλά πτυχές των ζυμώσεων στη βάση (Pinney, 2004, σ. 8-2005, σ. 260· 2006, σ. 133).

Η παρατήρηση αυτή συνδέεται με συναφείς προβληματισμούς που εκφράζονται σε ανθρωπολογικές μελέτες του υλικού πολιτισμού¹¹. Ο ανθρωπολόγος Daniel Miller τονίζει σχετικά πως κατά το μεγαλύτερο διάστημα του 20ού αιώνα οι κοινωνικοί επιστήμονες απέφευγαν την ανάλυση των αντικειμένων¹², διότι εν μέρει υπήρχε μια διάχυτη ανησυχία ότι η εις βάθος παρατήρηση αντικειμένων θα ισοδυναμούσε με μη επιστημονι-

11. Ο Pinney, ο οποίος μαζί με τον Miller και άλλους ανθρωπολόγους συμμετέχουν σε κοινούς τόμους περί υλικού και οπτικού πολιτισμού και διδάσκουν στο ίδιο πανεπιστημιακό τμήμα (UCL), θεωρεί ότι το βασικό ζήτημα που απασχολεί τόσο τις σπουδές υλικού όσο και οπτικού πολιτισμού συμπυκνώνεται στο εξής ερώτημα: θα αντιμετωπίσουμε την εικόνα (ή το υλικό αντικείμενο) ως μια κενή φόρμα πάνω στην οποία θα δούμε να προβάλλονται γνώσεις και πρακτικές από άλλες κοινωνικές σφαίρες ή θα τα αντιμετωπίσουμε ως τους πρωταρχικούς τρόπους και μέσα επικοινωνίας τα οποία είναι σχετικά απαλλαγμένα από τους κανόνες της γλώσσας (και απαιτούν αναλύσεις πέραν των γλωσσολογικών μοντέλων επικοινωνίας); (Pinney, 2006, σ. 131).

12. Για την αποστροφή της βρετανικής ανθρωπολογίας των αρχών του 20ού αιώνα σχετικά με τις φωτογραφίες και τα αντικείμενα βλ. παρακάτω.

κό φετιχισμό (Miller, 1998, σ. 8-10). Έτσι, έτειναν να θεωρούν τις ταξινομήσεις/χρήσεις των αντικειμένων ενδεικτικές δομών που προσδιόριζαν ευρύτερες κατηγορίες, όπως το φύλο ή τη συγγένεια (ό.π.). Ο Miller υποστηρίζει ότι μόνο μέσα από τη μελέτη των συγκεκριμένων αισθητηριακών χαρακτηριστικών του κάθε αντικειμένου μπορεί κάποιος να κατανοήσει τη σχέση του με την κοινωνική εμπειρία και τις πολιτισμικές αξίες του πλαισίου στο οποίο βρίσκεται (ό.π.).

Ο Pinney προχωρώντας ακόμη πιο πέρα, ασκεί κριτική στα έργα των Arjun Appadurai (επιμ., 1986) και Nicholas Thomas (1991), τα οποία επηρέασαν πλήθος μελετών με προσανατολισμό την ανάλυση της «κοινωνικής ζωής» αντικειμένων-εικόνων μέσα σε παγκόσμια δίκτυα ανταλλαγών. Σύμφωνα με το βασικό επιχείρημα αυτών των έργων, κανένα αντικείμενο δεν έχει σταθερή/απόλυτη αξία/σημασία. Αντίθετα, αυτή μεταβάλλεται βάσει των διαδικασιών παραγωγής, ανταλλαγής και κατανάλωσης¹³. Και ενώ αυτή την αρχή ενστερνίζεται η πλειονότητα των ανθρωπολόγων που εργάζονται στις εν λόγω θεματικές, ο Pinney θέτει το ζήτημα ότι μια εκ νέου έμφαση στους κοινωνικούς μηχανισμούς αξιολόγησης και σημασιοδότησης απειλεί πάλι να εξαφανίσει την ιδιαιτερότητα του αντικειμένου ή της εικόνας ως κατέχοντος συγκεκριμένες αισθητηριακές, υλικές και αισθητικές πτυχές και να το υποβαθμίσει ως ένα τυχαίο (άμορφο) αντικείμενο πάνω στο οποίο δρουν και αντανακλώνται ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα (Pinney, 2005, σ. 259· 2006, σ. 133). Η πρόταση του Pinney, που τίθεται ως πρόκληση ενάντια σε μια παγιωμένη ιεραρχία αξιών των κοινωνικών επιστημών, αφορά την προσπάθεια να δομήσουμε μια ιστοριογραφία/κοινωνική ανάλυση που θα απορρέει από όσα συναντούμε στις εικόνες, αντί για την παγιωμένη ανάλυση των εικόνων με βάση όσα μας δίνουν πηγές που ιεραρχούνται ως σημαντικότερες του οπτικού.

Προκύπτει λοιπόν ένα ουσιώδες ζήτημα μεθοδολογίας εντός της ανθρωπολογίας του οπτικού και υλικού πολιτισμού. Η ισορροπία μεταξύ της προσέγγισης η οποία αφήνει την εικόνα (ή το αντικείμενο) να καταδείξει απρόβλεπτες πτυχές και πεδία εμπειριών που δεν ξέρουμε από άλλες πηγές και της προσέγγισης που συνδέει την εικόνα με όσα γνωρίζουμε από το κοινωνικό συμφραζόμενο (από μη οπτικές πηγές) είναι εξαιρετικά λεπτή.

Μέχρι στιγμής έδωσα μια ανιστορική ματιά της ανθρωπολογίας του οπτικού, συμπεριλαμβάνοντας επιλεκτικά όσα έργα θεωρώ ότι υποδεικνύουν ενδιαφέρουσες κατευθύνσεις. Επιβάλλεται να στραφώ στη λε-

13. Επίσης, βλ. Kopytoff, 1986.

πτομερέστερη εξέταση του τρόπου με τον οποίο ενεπλάκη ιστορικά η ανθρωπολογία με τα οπτικά μέσα καταγραφής, αλλά και με τις οπτικές πτυχές τις πολιτισμικής ζωής.

Προτού προχωρήσω, θα ήταν γόνιμο εδώ να θέσω έναν προβληματισμό για τον όρο «οπτικός». Πρόσφατα, ο W.J.T. Mitchell (2005, σ. 260) υποστήριξε ότι ο όρος «οπτικό μέσο» είναι αποπροσανατολιστικός, καθώς επιμένει στη διάκριση των αισθήσεων μέσω της οποίας δεν περιγράφεται η εμπειρία θέασης της εικόνας. Στο επιχείρημά του επισημαίνει ότι η διαδικασία προσέγγισης του κόσμου μέσω της όρασης περιλαμβάνει και τις άλλες αισθήσεις, καθώς επίσης συμβολισμό και γλωσσικότητα ταυτόχρονα (ό.π., σ. 264). Στενά συνδεδεμένο με αυτό είναι το ερώτημα που θέτει ο ανθρωπολόγος Michael Taussig (1994, σ. 209), βασισμένος σε ένα δοκίμιο του Benjamin περί φωτογραφίας, όσον αφορά το πώς καταλήγουμε να γνωρίζουμε τα δωμάτια και τους διαδρόμους ενός κτιρίου το οποίο χρησιμοποιούμε. «Τι είδους γνώση είναι αυτή»; ρωτά ο Taussig (ό.π.). Έχει να κάνει κυρίως με την οπτική διάσταση; (ό.π.). Η διαπίστωση ότι υπάρχει στο βλέμμα μας μια αισθητηριακή ικανότητα όσον αφορά την εμπειρία της υλικότητας του κόσμου μάς αναγκάζει να επανεξετάσουμε τι συνεπάγεται/περιλαμβάνει/είναι η όραση (πέραν της βασικής ανθρωπολογικής διαπίστωσης ότι η όραση είναι πολιτισμικά κατασκευασμένη), αλλά και γιατί είναι τόσο ιδεολογικά κυρίαρχη στον ευρωαμερικανικό κόσμο (ό.π.).

Η ανάδυση της οπτικής ανθρωπολογίας ως θεσμοθετημένου κλάδου

Αφήνοντας για λίγο στην άκρη τις πρόσφατες παρατηρήσεις των Taussig και Mitchell για τη συνάντηση και μίξη των αισθήσεων (συναισθησία) που συντελούνται κατά την όραση, θα επικεντρωθούμε στον τρόπο με τον οποίο αναδύεται η οπτική ανθρωπολογία ως κλάδος που μελετά το οπτικό αλλά και χρησιμοποιεί οπτικά μέσα για να αναπαραστήσει τα υπό διερεύνηση θέματά της.

Πέραν της εμφάνισης του όρου «οπτικός πολιτισμός» στα έργα ιστορικών τέχνης, που παρουσίασα στην αρχή του κειμένου, η δεκαετία του 1970 είδε για πρώτη φορά και την εγκαθίδρυση του όρου «οπτική ανθρωπολογία» σε έντυπη μορφή αλλά και σε επίπεδο θεσμικής οργάνωσης στο ευρωαμερικανικό πανεπιστήμιο [Hockings (επιμ.), 1975· Ruby, 1975· Heider, 1976]. Σε αντίθεση ωστόσο με τη διάθεση για ευρύτητα που περιέκλειε η χρήση του όρου «οπτικός πολιτισμός» από την Alpers και τον Baxandall, τα πρώτα εγχειρίδια οπτικής ανθρωπολογίας ενδιαφέρο-

νταν για έναν μάλλον στενό ορισμό του κλάδου, ως συνυφασμένου με τη δημιουργία εθνογραφικών κινηματογραφικών ταινιών¹⁴ και μάλιστα αυτών που εξυπηρετούσαν μια ρεαλιστική (με την ιδέα ότι αναπαριστά μια φυσική εξωτερική πραγματικότητα) ανθρωπολογία, χρήσιμη στη διδασκαλία φοιτητών ή στην καταγραφή/διατήρηση υλικού για μελλοντική μελέτη (MacDougall, 2006, σ. 264).

Ενδεικτικά, στον τόμο που επιμελήθηκε ο Paul Hockings (1975), προϊόν ενός συνεδρίου δύο χρόνια νωρίτερα στο Σικάγο, το εθνογραφικό φιλμ νοείται κυρίως ως συλλογή οπτικού υλικού το οποίο είτε αποδεικνύει όσα ήδη γνωρίζουμε από τις ανθρωπολογικές αναλύσεις της περιοχής είτε χρησιμεύει ώστε να μελετήσει ο ανθρωπολόγος τα απεικονιζόμενα φαινόμενα, όπως τελετουργίες, κυνήγι κτλ. (MacDougall, 2006, σ. 264). Στον τόμο του Karl Heider (1976) δίνονται και συγκεκριμένες συμβουλές για το πώς πρέπει οι ανθρωπολόγοι να κινηματογραφούν τα θέματά τους, με προτροπές για την καταγραφή «ολόκληρων σωμάτων» και την αποφυγή στιλιστικών τεχνικών, όπως συμπερίληψη ήχων στο φιλμ που δεν ηχογραφήθηκαν κατά την κινηματογράφηση ή αποφυγή τεχνικών που παραπέμπουν στον κινηματογράφο τέχνης, ώστε να δίνεται ακριβής αίσθηση του αναπαρασταθέντος κοινωνικού πλαισίου (ό.π., σ. 77, 125). Τέλος, ο Ruby, επίσης πρωτοπόρος της θεσμικής κατοχύρωσης του κλάδου, παρουσιάζει (2000, σ. 6, 37) πρώτη φορά το 1975 μία θέση την οποία επαναλαμβάνει, εν πολλοίς, σήμερα. Σύμφωνα με την άποψή του, η οπτική ανθρωπολογία έγκειται στη δημιουργία ταινιών αποκλειστικά από ανθρώπους με σπουδές στην ανθρωπολογία, οι οποίοι χρησιμοποιούν τις μεθόδους της εθνογραφικής επιτόπιας έρευνας και πρέπει να στοχεύουν στον εμπλουτισμό και τη διεύρυνση αυτού που ο ίδιος ονομάζει «ανθρωπολογική γνώση» (η έμφαση είναι δική μου).

Τα τρία παραπάνω έργα της δεκαετίας του 1970 παρουσιάζουν επίσης σημαντικές αποκλίσεις μεταξύ τους, καθώς ο Ruby δεν συμμερίζεται την εμμονή στον φυσικό ρεαλισμό του Heider, ενώ και στο έργο του Hockings μπορούμε να εντοπίσουμε περιφερειακές φωνές που οραματίζονται ένα πιο δημιουργικό/παραμβατικό εθνογραφικό φιλμ (Ruby 2000, σ. 4, 27· MacDougall, 2006, σ. 265). Ωστόσο, και στα τρία επιχειρείται μια αστυνόμευση των θεματικών, μεθοδολογικών και αναλυτικών ορίων του κλάδου της οπτικής ανθρωπολογίας.

14. Για μια σειρά από ενδιαφέρουσες μελέτες όσον αφορά τη μορφή, το περιεχόμενο και την ιστορία του εθνογραφικού φιλμ και του ντοκιμαντέρ γραμμένες στα ελληνικά, ενδεικτικά βλ. Νικολακάκης, 1998· Κερκινός, 2007· 2009· Στεφανή, 2007.

Το όραμά τους έρχεται σε μερική αντίθεση με την ευρύτητα του ορισμού που επιχειρούν δύο δεκαετίες αργότερα, και ύστερα από αρκετές ζυμώσεις και συζητήσεις εντός των κοινωνικών επιστημών, οι ανθρωπολόγοι Marcus Banks και Howard Morphy (επιμ., 1997). Οι ίδιοι, συνεχίζοντας μία άλλη αμερικανική ακαδημαϊκή παράδοση του 1970 (τις σπουδές στην «οπτική επικοινωνία», ιδρυμένες από τον Sol Worth¹⁵), τοποθετούν την οπτική ανθρωπολογία στο επίκεντρο ενός εγχειρήματος παραγωγής οπτικού υλικού (δημιουργία φιλμ, φωτογραφικών δοκιμίων, κολάζ κτλ.), κριτικής ανάλυσης οπτικού ανθρωπολογικού υλικού και διερεύνησης των «οπτικών συστημάτων», αλλά και ευρύτερα του ρόλου του οπτικού στην εκάστοτε κουλτούρα (Morphy – Banks, 1997, σ. 1, 2, 4). Στο έργο τους δίνουν έμφαση στην κατανόηση των διαδικασιών κατά τις οποίες οι άνθρωποι δομούν τον ορατό κόσμο και αναγνωρίζουν ότι η οπτική διάσταση βρίσκεται σε όλες τις πτυχές της πολιτισμικής ζωής (ό.π., σ. 13, 21). Ενδεικτική είναι η μελέτη του Banks (1997) για την ινδική θρησκευτική πρακτική των Jains, οι εμπειρίες του οπτικού κόσμου και οι αναπαραστάσεις των οποίων αποτελούν μέρος της πολιτισμικής πρακτικής και κοσμολογίας τους και αντανακλούν την αλληλεπίδραση αισθημάτων, αισθήσεων και όρασης. Έτσι, οι Banks και Morphy έρχονται εγγύτερα σε θεωρητικούς προβληματισμούς της ίδιας περιόδου, μέσα από τους οποίους αναδεικνύουν το ερώτημα του τι συνιστά οπτικό φαινόμενο και εξετάζουν το ρόλο της ανθρωπολογίας στη μελέτη του. Σε αυτούς τους προβληματισμούς συγκαταλέγονται οι ιδέες του Taussig για τη συναισθησία της όρασης ή η κριτική της Marilyn Strathern (1997, σ. 226) ενάντια στην αδυναμία, κατά την άποψή της, της οπτικής ανθρωπολογίας να αναπαραστήσει την πολιτισμική αξία που αποδίδουν οι άνθρωποι στην όραση, όπως στις μελανησιακές τελετουργικές πρακτικές καθαρισμού των ματιών ή στις τοπικές σημασιοδοτήσεις πρακτικών απόκρυφης αντικειμένων και ανθρώπων, που απαρτίζουν ένα κομμάτι των πολύπλοκων «οπτικών στρατηγικών/τακτικών» στην περιοχή.

Στον τόμο που επιμελούνται οι Banks και Morphy συναντούμε επίσης την προσέγγισή τους όσον αφορά το τι μπορεί να συμπεριλαμβάνεται στο αντικείμενο της οπτικής ανθρωπολογίας, που αποτελεί την απόλυτη αντίθεση με τον ορισμό του Ruby σύμφωνα με τον οποίο η οπτική ανθρωπολογία συνεπάγεται ταινίες φτιαγμένες μόνο από ανθρωπολόγους.

15. O Worth (1980) επέμενε στην ανάγκη μελέτης των οπτικών αναπαραστάσεων ως εν δυνάμει αναλυτική είσοδο στην κοσμοαντίληψη των δημιουργών των αναπαραστάσεων αυτών.

Η ιστορικός και ανθρωπολόγος Elizabeth Edwards, που συμμετέχει στον τόμο, ανατρέχοντας εν μέρει στις ιδέες του Paul Feyerabend («χρειαζόμαστε έναν κόσμο ονείρων για να εξερευνήσουμε τις πτυχές του αληθινού κόσμου στον οποίον θεωρούμε ότι κατοικούμε»), υποστηρίζει ότι η ανθρωπολογία έχει να αποκομίσει πολλά από μια στροφή προς τα έργα καλλιτεχνών φωτογράφων, οι οποίοι εργάζονται πάνω σε θεματικές που την απασχολούν (Edwards, 1997, σ. 56). Ενδεικτικά δίνει το παράδειγμα του Φινλανδού φωτογράφου Jorma Puranen, ο οποίος μεγέθυσε και τοποθέτησε στο σύγχρονο τοπίο πορτρέτα των ιθαγενών Sami που ζούσαν στην περιοχή (τραβηγμένα στα τέλη του 19ου στο πλαίσιο ενός εγχειρήματος καταγραφής και ταξινόμησης των ιθαγενών από τον πρίγκιπα Ρολάνδο Βοναπάρτη), καθιστώντας ορατή μια αποικιοποιημένη ιστορικότητα της περιοχής και αναδεικνύοντας ζητήματα μνήμης και σχέσης της με τη σύγχρονη χωρική μορφή του τόπου (ό.π., σ. 72, 73).

Το επιχείρημα της Edwards για την αναλυτική δυνατότητα που προσφέρουν δημιουργοί, οι οποίοι δεν περιορίζονται από τους κανόνες της ανθρωπολογίας ως θεσμοθετημένου ακαδημαϊκού κλάδου, αναπτύσσει επίσης ο ανθρωπολόγος και κινηματογραφιστής David MacDougall. Σε σειρά κειμένων του υποστηρίζει μια διπλή φαινομενολογική στροφή για την οπτική ανθρωπολογία, επικεντρώνοντας την προσοχή του τόσο στο σώμα ως αντικείμενο μελέτης όσο και στην παραγωγή εθνογραφικού φιλμ, η οποία δεν προσπαθεί να επαναλάβει όσα ήδη γνωρίζουμε από την κοινωνική ανάλυση αλλά εμπλέκει το θεατή με τόπους, σώματα και αισθήσεις κατά τρόπο ριζικά διαφορετικό από ό,τι το γραπτό κείμενο (MacDougall, 2006, σ. 268-273). Για τον MacDougall, ο οποίος στηρίζεται σε ιδέες των Gilles Deleuze, Roland Barthes και Bela Balázs, το σινεμά αποτελεί μία μη γλωσσική φόρμα –δεν αφηγείται, αλλά καθιστά γνώριμα τα όσα αναπαριστά– και η βασική δυνατότητά του έγκειται στο «βομβαρδισμό» του θεατή με την υλικότητα και εμπειρικότητα του κόσμου (MacDougall, 1998, σ. 48· 2006, σ. 269, 270). Σε αυτή την αρχή ήταν ταγμένοι, κατά την άποψή του, οι πρωτοπόροι του εθνογραφικού φιλμ (δρώντας εκτός ανθρωπολογικού κανόνα), όπως οι Jean Rouch και John Marshall τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, και εκεί πρέπει να επικεντρωθεί η σύγχρονη οπτική ανθρωπολογία, ως παραγωγός αναπαραστάσεων, προσφέροντας όχι μόνο «άλλους τρόπους κατανόησης των πραγμάτων, αλλά και άλλα πράγματα προς κατανόηση» (MacDougall, 1997, σ. 287· 2006, σ. 273).

Στα κείμενα του MacDougall, όπως επίσης σε αυτά των Banks και Morphy, εντοπίζουμε προβληματισμούς για τη θέση και το ρόλο της οπτι-

κής ανθρωπολογίας (είτε ως ανάλυσης του οπτικού είτε ως παραγωγού του οπτικού), που μας επιστρέφουν στην επισήμανση του Pinney όσον αφορά τον κίνδυνο να «διαβάζει» κάποιος στην εικόνα όσα ήδη γνωρίζει από άλλες πηγές. Οι παραπάνω συγγραφείς θέτουν ένα δίλημμα ανάμεσα σε μια οπτική ανθρωπολογία που μελετά και αναδεικνύει νέα ζητήματα με σύνθετες αισθητηριακές διαστάσεις και σε μια (απορριπτέα για αυτούς) οπτική ανθρωπολογία, ως επικουρική πρακτική, η οποία καλείται να επαναλάβει ανιαρά και να αποδείξει οπτικά όσα ήδη γνωρίζει κάποιος από την ανάλυση που παρουσιάζεται σε γραπτά ανθρωπολογικά εγχειρίδια και αίθουσες διδασκαλίας (Morphy – Banks, 1997, σ. 5, 23. MacDougall, 2006, σ. 238, 268).

Από τις παραπάνω θέσεις προκύπτει, λοιπόν, η προσπάθεια που γίνεται στα τέλη του 20ού αιώνα να απελευθερωθεί η μελέτη των εικόνων και των αντικειμένων από την ηγεμονία των κυρίαρχων θεωρητικών μοντέλων των κοινωνικών επιστημών. Τα μοντέλα αυτά επένδυναν τις εικόνες και τα αντικείμενα με γλωσσικές ιδιότητες (αναπτύσσοντας συλλογισμούς γύρω από το τι επικοινωνούν, τι λένε ή τι αποκρύπτουν), τα θεωρούσαν ενίοτε απλές αντανακλάσεις του πραγματικού ή/και τα αγνοούσαν εντελώς, αρνούμενα τις υλικές διαστάσεις τους¹⁶. Για να κατανοήσουμε τη φαινομενολογική αυτή στροφή θα ανατρέξουμε τώρα σε ορισμένα ιστορικά ζητήματα για τη σχέση κοινωνικής ανθρωπολογίας και οπτικού.

Οπτικό και ανθρωπολογία: Ματιές στο χρόνο

Από τα τέλη του 20ού αιώνα θα μεταφερθούμε τώρα στα τέλη του 19ου, για να εξετάσουμε συστηματικότερα την αρχή της σχέσης οπτικού και ανθρωπολογίας και έτσι να φωτίσουμε περισσότερο τις σύγχρονες συζητήσεις εντός της ανθρωπολογίας. Θα ξεκινήσουμε από τη βασική διαπίστωση όσων έχουν διερευνήσει τη θέση των οπτικών μέσων (κυρίως φωτογραφία και φιλμ), αλλά και του οπτικού ως αντικειμένου μελέτης στην ανθρωπολογία. Ενώ η φωτογραφία, η κινούμενη εικόνα αλλά και ο οπτικός πολιτισμός ήταν θεμελιώδη μέσα περιγραφής και αντικείμενα μελέτης της ανθρωπολογίας (ως υπό κατασκευή επιστημονικού κλάδου) στα τέλη του 19ου αιώνα, ωστόσο εγκαταλείφθηκαν εντελώς κατά το μεγαλύτερο μέρος του 20ού, θεωρούμενα ενίοτε αντίθετα με τους σκοπούς της ανθρωπολογίας. Ας δούμε λίγο λεπτομερέστερα την ιστορία αυτή.

16. Πρβ. MacDougall, 2006, σ. 259.

Στα τέλη του 19ου αιώνα φεύγουν αποστολές από την Αγγλία (αυτή του 1898 υπό τον Alfred Cort Haddon, μαζί με συνεργάτες όπως οι Charles Seligman, Sidney Ray και Anthony Wilkin, για τον ισθμό Torres, μεταξύ Βόρειας Αυστραλίας και Νέας Γουινέας, ή αυτή των Spencer και Gillen στην Αυστραλία) και την Αμερική (James Mooney και Franz Boas σε περιοχές τις Βόρειας Αμερικής) με σκοπό τη μελέτη ιθαγενών κοινωνικών πρακτικών. Οι αποστολές αυτές πραγματοποιούν ένα καθοριστικό βήμα προς την εγκαθίδρυση της επιτόπιας έρευνας ως συστατικού στοιχείου του υπό σύσταση κλάδου της ανθρωπολογίας και παύουν την προηγούμενη κατανομή ρόλων μεταξύ όσων συγκέντρωναν πληροφορίες στο πεδίο (συχνά ιεραπόστολοι, αποικιακοί διοικητές ή έμποροι) και του αναλυτή που ζούσε μόνιμα στην ευρωπαϊκή μητρόπολη (Pinney, 2011, σ. 41-50).

Σε αποστολές όπως αυτή του Haddon καταγράφηκαν πολλές ώρες τελετουργιών και σκηνών από τη ζωή των ιθαγενών, αρκετές εκ των οποίων ήταν σκηνοθετημένες ώστε να μπορέσουν να «συλληφθούν» από τις ακίνητες κάμερες με την εξαιρετικά αργή ταχύτητα έκθεσης (που καθιστούσε την καταγραφή αδύνατη σε ώρες με μειωμένο φυσικό φως). Παρότι οι αποστολές αυτές διέπονταν από τα ιδεολογικά χαρακτηριστικά του εξελικτισμού και του ιδεολογήματος περί ανάγκης για (αναπαραστατική) διάσωση των υπό εξαφάνιση ιθαγενών και των εθίμων τους (τα μέλη των αγγλικών αποστολών ήταν θετικοί επιστήμονες που μεταπήδησαν στην ανθρωπολογία), η χρήση των μέσων απεικόνισης ριζοσπαστικοποίησε την προσέγγισή τους (ό.π., σ. 48). Έτσι, στις ταινίες τους, οι οποίες αντικατόπτριζαν την εκτίμηση των παρατηρητών για τις ιθαγενείς τεχνολογίες, απέδωσαν τελικά κόσμους μεγαλύτερης πολυπλοκότητας από όσο προέβλεπε η εξελικτική λογική (Morphy – Banks, 1997, σ. 8, 9). Επίσης, έφεραν μια νέα δυναμική εγγύτητας μεταξύ των ανθρωπολόγων και των ντόπιων (Pinney 2011, σ. 48). Ενδεικτικά, στο δεύτερο ταξίδι της ομάδας του Haddon, οι μελετητές μοίρασαν τις φωτογραφίες που είχαν τραβήξει κατά το πρώτο στους ντόπιους, θυμίζοντας πρακτικές της σύγχρονης ανθρωπολογίας και των προσωπικών σχέσεων που επιδιώκει με τους πληροφορητές της (ό.π.). Τέλος, προκάλεσαν ρήξη με τη φωτογραφική πρακτική του παρελθόντος, σύμφωνα με την οποία αποικιοκράτες διοικητές (όπως ο Maurice Vidal Portman στα νησιά Andaman) τοποθετούν τους ιθαγενείς μπροστά σε γεωμετρικό πλέγμα, δημιουργώντας φωτογραφίες που είναι αντιπροσωπευτικές της σκληρότητας και της ανισότητας του ίδιου του καθεστώτος (ό.π.).

Ωστόσο, στην επόμενη ακριβώς φάση θεσμοθέτησης της ανθρωπολο-

γίας ως ακαδημαϊκού και επαγγελματικού κλάδου με συγκεκριμένο αντικείμενο και συγκεκριμένη μεθοδολογία, οι κάμερες αλλά και ο οπτικός πολιτισμός παύουν να αποτελούν σημείο ενδιαφέροντος και σταδιακά αποσύρονται σε τέτοιο βαθμό ώστε ο Γάλλος ανθρωπολόγος Luc De Heusch σημειώνει τη δεκαετία του 1960 ότι όχι μόνο δεν δημοσιεύονται ποτέ φωτογραφίες στις ανθρωπολογικές μονογραφίες, αλλά και όσοι λίγοι τις συμπεριλαμβάνουν στο εκδομένο έργο τους φαίνεται να ντρέπονται για αυτές, γιατί τις θεωρούν ασυμβίβαστες με το ανθρωπολογικό εγχείρημα (ό.π., σ. 61).

Η εξέλιξη αυτή αφορά κυρίως τη βρετανική περίπτωση με την ανάπτυξη του λειτουργισμού και λιγότερο την αμερικάνικη, καθώς ο Boas και οι μαθητές του συνεχίζουν σε ένα βαθμό τις μελέτες υλικού πολιτισμού, χορευτικών και άλλων πρακτικών χρησιμοποιώντας κάμερες (Morphy – Banks, 1997, σ. 10). Έχουν δοθεί πολλές ερμηνείες για την εν λόγω αποστροφή προς το οπτικό, όπως, μεταξύ άλλων, ότι η όραση έπαψε να είναι η προνομιακή αίσθηση στην ευρωαμερικανική κοσμολογία μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο (Grimshaw, 2001, σ. 5· Jay, 1994, στο MacDougall, 2006, σ. 228), ότι τα οπτικά μέσα έφεραν συνεκδοχές φτηνής διασκέδασης από τον κόσμο του μαζικού θεάματος (Griffiths, 2001, στο MacDougall, 2006, σ. 228) και, κυρίως, ότι την περίοδο εκείνη σημειώθηκε επιστημολογική στροφή από την ορατή επιφάνεια στην αόρατη κοινωνική λειτουργία, την οποία καλείται να φωτίσει ο μελετητής, φέρων τα εργαλεία της επιστήμης του (ό.π· Morphy – Banks, 1997, σ. 9). Όπως υποστηρίζει η Strathern (1997, σ. 225), το κατεξοχήν τέχνασμα της «επιστήμης» είναι να καθιστά δυνατή τη θέαση αυτών που έγιναν ορατά μέσω των δικών της προσπαθειών.

Η εν λόγω ιστορική στροφή επηρεάζει τόσο την εγκατάλειψη του οπτικού και υλικού πολιτισμού ως θέματος ανάλυσης (με το ενδιαφέρον να στρέφεται πλέον στις «αόρατες» θεματικές της συγγένειας, της κοινωνικής οργάνωσης κτλ.), όσο και τη χρήση καμερών κατά την έρευνα που στο νέο επιστημονικό εγχείρημα περιττεύουν, ενώ οι πληροφορίες που παρέχουν θεωρούνται ασαφείς και άχρηστες, ακόμη και επικίνδυνες δίχως τη μεσολάβηση του αναλυτικού, ακαδημαϊκού λόγου (MacDougall, 2006, σ. 230-231· Pinney 1992β)¹⁷. Άλλωστε, τόσο η αποικιοκρατική διοίκηση όσο και εξελικτικά/βιολογικά μοντέλα αλλά και ερασιτεχνικά ταξιδιωτικά εγχειρίδια, από τα οποία αποστασιοποιείτο ο υπό ανάπτυξη ανθρωπολογικός λειτουργισμός, είχαν ταυτίσει τη φωτογραφία με τη

17. Πρβ. Buchli, 2002, σ. 5, 7.

χρήση της (Buchli, 2002, σ. 5, 7, Morphy – Banks, 1997, σ. 9). Βασισμένος σε μία ιδέα του David Tomas (1982), ο Pinney έχει υποστηρίξει (Pinney 1992β, σ. 81-82· 2011, σ. 61-62) ότι στη νέα κατανομή εργασιών της κοινωνικής ανθρωπολογίας (βιβλιογραφική προετοιμασία πριν την αναχώρηση, επιτόπια έρευνα, επιστροφή στην δυτική μητρόπολη και παραγωγή ανάλυσης) ο ίδιος ο ανθρωπολόγος μετατρέπει εαυτόν σε (αλληγορία του) φιλμ της φωτογραφικής μηχανής, καθώς «εκτίθεται» για μια μεταβατική και σύντομη περίοδο στα ερεθίσματα της επιτόπιας έρευνας (όπως το φως χτυπά το αρνητικό), τα οποία και καθιστά ορατά κατά την επιστροφή του στην κανονικότητα της δυτικής μητρόπολης (όπως η εμφάνιση του φιλμ από αρνητικό σε θετικό).

Για να αντιληφθούμε τι συνέβη μεταξύ αυτής της αρχικής εγκατάλειψης του οπτικού και των ανθρωπολογικών έργων υλικού και οπτικού πολιτισμού, τα οποία στρέφονται εκ νέου στο οπτικό στα τέλη του 20ού αιώνα, θα αναφερθούμε σε δύο ιστορικές αναλύσεις (MacDougall, 2006· Pinney, 2011).

Σε επίπεδο παραγωγής φιλμ, ο MacDougall έχει προτείνει (2006, σ. 228, 237) μια ιστορία της οπτικής ανθρωπολογίας η οποία βρίθεται θραυσματικών δημιουργικών στιγμών από πρωτοπόρους στο περιθώριο του επιστημονικού κανόνα. Αυτό το αντιπαραβάλλει με μια συμβατική ιστορική ματιά σύμφωνα με την οποία η οπτική ανθρωπολογία αντιμετωπίζεται ως κλάδος υπό διαρκή γραμμική διεύρυνση. Κατά τη συμβατική αυτή θεώρηση, η οπτική ανθρωπολογία απέρριψε σταδιακά τις θετικές αρχές περί δυνατοτήτων αναπαράστασης του πραγματικού και ενσωμάτωσε προβληματισμούς από την ψυχολογία, τη φαινομενολογία, την πολιτική και πολιτισμική κριτική (ό.π., σ. 236).

Πράγματι, επικυρώνοντας την άποψη MacDougall, παρατηρούμε ασυνέχειες και μη γραμμικές πορείες στην παραγωγή εθνογραφικών φιλμ μέσα στον 20ό αιώνα. Μια συμβατική κατηγοριοποίηση των φιλμ αυτών τα διακρίνει σε διδακτικά (πρώιμος 20ός αιώνας), με έντονη την παρουσία της φωνής του αφηγητή, παρατήρησης (περίοδος 1960-1970), με στιλιστικά ελάχιστη παρέμβαση του δημιουργού και έμφαση στην παρακολούθηση των ηρώων σε μακροσκελή πλάνα, και αναστοχαστικά (ιδίως από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα), με κριτική στη σχέση μεταξύ δημιουργού και υποκειμένων και οπτικοποίηση της διαδικασίας παραγωγής του ίδιου του φιλμ (Nichols, 1991, σ. 32-73· Barbash – Taylor, 1997, σ. 15-33). Ωστόσο, τόσο η διαδοχή όσο και η στεγανότητα των παραπάνω ειδών δεν είναι απόλυτες. Έτσι, ενώ τη δεκαετία του 1970 με την ταινία *The Ax Fight* (1975) οι Timothy Asch και Napoleon Chagnon προχωρούν

σε μία ανελέητα διδακτική και στενή ανάλυση¹⁸ της απεικονισθείσας σύγκρουσης μεταξύ δύο ομάδων της φυλής Yanomamö του Αμαζονίου, τη δεκαετία του 1960 οι Jean Rouch και Edgar Morin στην ταινία του *Chronique d'un été (Το χρονικό ενός καλοκαιριού, 1961)* εκθέτουν (αναστοχαστικά) τη σχέση δημιουργού και ηρώων περιλαμβάνοντας τις συναισθηματικές εκφράσεις, φωνές και σιωπές των τελευταίων με αξιοσημείωτο τρόπο.

Για τον MacDougall υπήρξαν ορισμένες σημαντικές στιγμές στην ιστορία της οπτικής ανθρωπολογίας (ως παραγωγού του οπτικού), μεταξύ των οποίων, η εμπορική επιτυχία της ταινίας του μη ανθρωπολόγου κινηματογραφιστή Robert Flaherty *Nanook of the North (Ο Νανούκ του Βορρά, 1922)*, στην οποία χρησιμοποίησε αφηγηματικές τεχνικές για την αναπαράσταση της ανθρώπινης εμπειρίας. Στις στιγμές αυτές εντάσσει ο MacDougall τις ταινίες και το φωτογραφικό υλικό των ανθρωπολόγων Margaret Mead και Gregory Bateson στις αρχές του 1940 στο Μπαλί καθώς και τη χρήση της κάμερας στο χέρι από τον Rouch στον Νίγηρα το 1946, εξαιτίας της απώλειας του τρίποδου που χρησιμοποιούσε¹⁹ (MacDougall, 1997, σ. 290· 2006, σ. 240). Ας σημειωθεί εδώ ότι το εγχείρημα των Mead και Bateson στην Ινδονησία έχει ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο των δυνατοτήτων διερεύνησης κοινωνικών πρακτικών με οπτικά μέσα, καθώς για πρώτη φορά αποπειράθηκε κάποιος να μελετήσει με κάμερες μη ορατά φαινόμενα, όπως η κοινωνικοποίηση των παιδιών και η δημιουργία του χαρακτήρα και της ενσώματης συμπεριφοράς των υποκειμένων (MacDougall, 2006, σ. 240). Παρότι, με βάση τη γενική αποτίμηση, η απόπειρα αυτή απέτυχε να καταδείξει την ιθαγενή εμπειρία του κόσμου, ωστόσο το εγχείρημα μπορεί να ιδωθεί ως θεωρητικός προκάτοχος των ιδεών του Pierre Bourdieu περί ενσώματης κοινωνικής πρακτικής (Morphy – Banks, 1997, σ. 10, 13· MacDougall, 1997, σ. 290, 292).

18. Για μια διαφορετική ανάλυση για την εν λόγω ταινία, που θεωρείται πρωτοποριακή για τον τρόπο με τον οποίο εξετάζονται και αναθεωρούνται οι δικές της ερμηνευτικές θέσεις, βλ. Morphy – Banks, 1997, σ. 12.

19. Το επιχείρημα αυτό, σύμφωνα με το οποίο η χρήση της κάμερας στο χέρι εξαιτίας της απώλειας του τρίποδα οδήγησε σε επιστημολογική στροφή, μπορεί να συσχετιστεί με τη συζήτηση για το κινηματογραφικό ρεύμα παρατήρησης (observational cinema) της δεκαετίας του 1960, το οποίο περιλαμβάνει για πρώτη φορά ήχο καταγεγραμμένο ταυτόχρονα με τη λοιπή κινηματογράφιση. Και στις δυο περιπτώσεις ερωτήματα εγείρονται όσον αφορά την πιθανότητα η τεχνική εξέλιξη να μετέστρεφε την επιστημολογική προσέγγιση (Vaughan, 1999, σ. 12) ή οι αλλαγές στη σφαίρα της επιστημολογίας να απαίτησαν και να χρησιμοποίησαν την τεχνική έτσι ώστε να εκφράσουν την προβληματική τους (Grimshaw, 2001, σ. 129).

Τέλος, μεταξύ των δημιουργικών στιγμών στην ιστορία του οπτικού εντός ανθρωπολογίας μπορούμε να εντάξουμε και το εγχείρημα των Αμερικάνων ακαδημαϊκών Sol Worth και John Adair, οι οποίοι στα τέλη της δεκαετίας του 1960 παρέδωσαν κινηματογραφικές κάμερες (και σχετική τεχνογνωσία) σε μέλη ενός καταυλισμού ιθαγενών Navajo της Αριζόνας, με σκοπό να μελετήσουν αν οι τελευταίοι θα δομήσουν ταινίες που θα αντανακλούν μια αμιγώς ιθαγενή θέαση/ματιά του κόσμου και να δουν πώς εκείνοι προσλαμβάνουν και κατασκευάζουν «την πραγματικότητα» τους (Worth – Adair, 1972, σ. 254, 255, 6).

Η απόπειρα αυτή των Worth και Adair έχει μεγάλη σημασία (βλ. και παρακάτω) καθώς αναδεικνύει για πρώτη φορά τον προβληματισμό περί της δυνατότητας αναπαράστασης ιθαγενών οπτικών πολιτισμών από τους ίδιους τους ιθαγενείς με τη χρήση δυτικών μέσων καταγραφής και απεικόνισης. Παράλληλα, αποτελεί προϊόν μιας συγκεκριμένης εποχής για την ανθρωπολογία ως θεσμοθετημένου πανεπιστημιακού κλάδου, κατά την οποία τίθεται υπό αμφισβήτηση η παραδοσιακή διάκριση ρόλων μεταξύ δημιουργού και αναπαρασταθέντων υποκειμένων. Την περίοδο αυτή έχει ξεκινήσει μια πολιτική κριτική περί των δομών εξουσίας τις οποίες συνεπάγονται η διεξαγωγή επιτόπιας έρευνας και η συγγραφή κειμένων για «Άλλους» και, ιδίως, για κοινωνίες που βρίσκονται σε συνθήκες εξάρτησης και κυριαρχίας από τον δυτικό κόσμο. Αυτό συμπίπτει επίσης με άλλες εξελίξεις στην ευρωαμερικάνικη ακαδημία, όπως η έκδοση κριτικών κειμένων (Ruby, 2000, σ. 4) για την αποικιοκρατία²⁰, η ενσωμάτωση προβληματισμών από το φεμινισμό, τον δομικό μαρξισμό και το μεταδομισμό (κυρίως το έργο του Michel Foucault), το αντιπολεμικό κίνημα (πόλεμος του Βιετνάμ). Ωστόσο, και στην παραπάνω κριτική στροφή κυριάρχησε το γλωσσικό μοντέλο ανάλυσης.

Ας εξετάσουμε, για παράδειγμα, δύο έργα που απέχουν τρεις δεκαετίες μεταξύ τους. Από τη μία το έργο *Mythologies* του Barthes (1993 [1957]/1979) και από την άλλη το έργο *Writing Culture* των James Clifford και George Marcus (επιμ., 1986), προϊόν ενός αμερικανικού συνεδρίου ανθρωπολογίας στα μέσα της δεκαετίας του 1980.

Στο έργο του Barthes, στόχος είναι η απογύμνωση της αστικής ιδεολογίας, η οποία αποκρύπτει σαν το «μελάνι της σουπιάς» το ρόλο και την απόπειρά της για διεκδίκηση της ηγεμονίας (Barthes, 1993 [1957]/1979, σ. 260) μέσω ανάλυσης πληθώρας καθημερινών μέσων επικοινωνίας, όπως φωτογραφίες σε διαφημίσεις, τουριστικοί οδηγοί κτλ.

20. Για παράδειγμα, βλ. Fanon, 2001 [1961]/1982.

Τα μέσα αυτά χρίζουν αποκωδικοποίησης για τον Barthes, ο οποίος ξεδιπλώνει την «πλάνη» της αστικής ιδεολογίας αναλύοντας εικόνες και κείμενα με το σημειωτικό μοντέλο, κατά το οποίο λέξεις και οπτικές αναπαραστάσεις ανήκουν στην ίδια κατηγορία (Pinney, 2006, σ. 132).

Στον τόμο *Writing Culture*, αντίπαλος είναι η ανθρωπολογία του παρελθόντος, που δεν προβληματίζει τη σχέση της με την αποικιοκρατία, η οποία παρουσιάζει την περιγραφή της ως ουδέτερη και αντικειμενική, δίχως να ξεσκεπάσει τον συμβατικό, ρευστό χαρακτήρα της αναπαράστασης και τις ανισότητες που εμπεριέχονται σε αυτήν. Παρά τη σαφή ρήξη με το δομιστικό μοντέλο ανάλυσης τύπου Barthes, οι συγγραφείς του τόμου απαιτούν και αυτοί ορατότητα των δομών και των διαδικασιών αναπαράστασης ώστε να απονομιμοποιηθεί η συγκαλυμμένη ιεραρχία εξουσιών και ρόλων κατά τη διεξαγωγή και τη συγγραφή εθνογραφιών (Pinney, 2011, σ. 108). Στο πλαίσιο αυτό εκδηλώνεται και η καχυποψία τους για τη φωτογραφία (και το φιλμ). Τα οπτικά μέσα, κατά την άποψή τους, αποτελούν κυρίως συνεχιστές ενός ρεαλισμού που αποκρύπτει τον κατασκευασμένο χαρακτήρα της αναπαράστασης, συνεχίζει την παράδοση εξουσιαστικής παρακολούθησης από τον εξωγενή ανθρωπολόγο και έτσι αδυνατεί να εισάγει τις πολλαπλές φωνές και υποκειμενικότητες της εθνογραφίας, που οι ίδιοι προασπίζονται (ό.π.).

Εδώ λοιπόν τίθεται η διαμαρτυρία όσων μιλούν για την κυριάρχηση του γλωσσικού/λογοκεντρικού πάνω στο οπτικό, καθώς στην κορυφαία (τουλάχιστον σε δημοτικότητα) στιγμή προβληματισμού περί αναπαράστασης, η οποία μάλιστα αντιπαρατίθεται με την ανθρωπολογική παράδοση (λειτουργισμός-δομισμός-ρεαλισμός), που κατεξοχήν αγνόησε τον οπτικό πολιτισμό και τα οπτικά μέσα, το οπτικό αγνοείται και πάλι, ή θεωρείται εχθρός. Δικαίως ορισμένοι ανθρωπολόγοι θεωρούν ότι στην επιχειρηματολογία του *Writing Culture* αγνοήθηκαν πειραματισμοί με το οπτικό (που δεν συνέβησαν απαραίτητα στον θεσμικό χώρο της ανθρωπολογίας), οι οποίοι άγγιξαν την καρδιά των ζητημάτων που θέτει ο τόμος του 1986 και έλαβαν χώρα πολλές δεκαετίες πριν από τη δημοσίευσή του (Loizos, 1997, σ. 101· Ruby, 2000, σ. 13, 155). Στους εν λόγω πειραματισμούς συγκαταλέγονται οι προβληματισμοί του James Agee περί ηθικής της αναπαράστασης (Agee – Evans, 1965, στο Pinney, 2011, σ. 112), τα εθνογραφικά φιλμ των David και Judith MacDougall όπως το *To Live with Herds* (1972), στο οποίο η ίδια η διαδικασία δόμησης του φιλμ προβληματίζεται σε συγκεκριμένες σκηνές. Σε μία χαρακτηριστική τέτοια σκηνή, ένα νεαρό μέλος της φυλής Jie διερωτάται αν η κάμερα που τον παρακολουθεί για ώρα ακίνητη είναι σε λειτουργία, διαταράσ-

σοντας έτσι τη «φυσικότητα» της αφήγησης, που το μακροσκελές πλάνο είχε, κατά τα άλλα, δημιουργήσει. Τέλος, ανάμεσα στους πειραματισμούς με το οπτικό που άγγιξαν ζητήματα πολιτικής και ποιητικής της αναπαράστασης πριν από την έκδοση του τόμου *Writing Culture* κυρίαρχη θέση κατέχουν οι ταινίες του Rouch, όπως οι *Les Maîtres Fous* (1955) και *Jaguar* (1967). Σε αυτές εγκαταλείπεται η αποστασιοποιημένη «επιστημονική» ματιά (κυρίαρχη, κατά τα άλλα, στα ντοκιμαντέρ και στις εθνογραφίες της εποχής) και διερευνώνται οι ικανότητες της κάμερας να δημιουργήσει συνθήκες συνεργασίας υποκειμένων και δημιουργού και να επικεντρωθεί στις αισθητηριακές όψεις του υλικού κόσμου με τις οποίες εμπλέκονται τα υποκείμενα (Ruby, 2000, σ. 12, 13· MacDougall, 2006, σ. 257· Stoller, 1992).

Οι συγκεκριμένοι πειραματισμοί δεν υπερέβησαν εντελώς τα θεμελιώδη ζητήματα πολιτικής οικονομίας της αναπαράστασης (τη διάκριση και τη διαφορά ισχύος μεταξύ παραγωγού και αναπαρασταθέντος), αλλά αυτό ισχύει εξίσου για τους συγγραφείς του *Writing Culture* (και μετέπειτα έργων επηρεασμένων από αυτό) παρά τη ρητορική πρωτοπορίας και απόλυτης ρήξης με τις δομές εξουσίας της εθνογραφίας. Έχει, μάλιστα, σημειωθεί, κυρίως σε σχέση με τις αναστοχαστικές τεχνικές στο φιλμ, οι οποίες εκθέτουν στο θεατή την παρουσία του δημιουργού, ότι μπορεί να μετατραπούν πολύ εύκολα από σχόλια περί υποκειμενικότητας σε εργαλεία κατοχύρωσης μιας νέας αντικειμενικότητας, στο βαθμό που νομιμοποιούν/ενδυναμώνουν τη φωνή του δημιουργού παρέχοντάς του το άλλοθι της πρόθεσης για αυτοέκθεση (Barbash – Taylor, 1997, σ. 33· Russell, 1999, σ. 12). Με άλλα λόγια, «τίποτα δεν διαφεύγει από την εξουσία της αναπαράστασης όταν αναπαρίσταται η ίδια η αναπαράσταση» (Carroll, 1987, στο Pinney, 2011, σ. 150). Είναι ίσως χρήσιμη εδώ η καυστική ματιά του Adorno, ο οποίος σημείωσε περίπου τέσσερις δεκαετίες πριν ότι στον υποκειμενικό (ανα)στοχασμό το υποκείμενο που θρηνεί για την πορεία του κόσμου τείνει να πραγματοποιήσει τελικά, με τη σειρά του, την πορεία αυτή (Adorno, 2005 [1951]/2000, σ. 78).

Η φωτογραφία ως «μαγεία»

Ας εξετάσουμε τώρα την ιστορική θεώρηση του Pinney για τη σχέση οπτικού και ανθρωπολογίας. Ο ίδιος καταπιάνεται με τη θέση του Benjamin ότι η φωτογραφία, με τη δυνατότητά της να αποκαλύπτει και να παράγει τις αδιόρατες πτυχές του υλικού κόσμου, οι οποίες «βρίσκουν κρησφύγετο στα όνειρα που βλέπει κανείς όταν είναι άγρυπνος»,

συγγενεύει με τη μαγεία και τη μαντεία, στοιχείο το οποίο αποδεικνύει τελικά τη ρευστότητα της διάκρισης μεταξύ μαγείας και τεχνολογίας (Pinney, 2011, σ. 56)²¹.

Στην ιστορία της ανθρωπολογίας παρατηρούμε μια βαθμιαία απομάκρυνση από τη φωτογραφία ως εν δυνάμει εργαλείο ή αντικείμενο μελέτης. Στην ιστορία αυτή, κατά την άποψη του Pinney, η πτυχή της φωτογραφίας ως μαγικής διαδικασίας, που ανήκει σε ένα πεδίο εμπλοκών πέραν του κοινού φυσικού κόσμου, υπήρξε αντικείμενο απώθησης από την πρώιμη ανθρωπολογία (Pinney, 2011, σ. 34). Άλλωστε, η κυρίαρχη δυτική επιστημολογία, που κατοχυρώνεται στα τέλη του 19ου αιώνα, θα δεχόταν ότι κάθε θεώρηση της φωτογραφίας ως μαγικού μέσου (που ενσωματώνει, για παράδειγμα, τις ίδιες τις ιδιότητες του απεικονιζόμενου και άρα επιδρά στους θεατές) αποτελεί ένδειξη πρωτόγονης/ανιμιστικής σκέψης (ό.π.). Ωστόσο, στις αναφορές των πρώιμων εθνογράφων και Δυτικών ταξιδιωτών περί της ανησυχίας των ιθαγενών για τη (μαγική) επένεργεια της φωτογραφίας στον κόσμο των ανθρώπων και των πνευμάτων ο Pinney διαβάζει όχι μονάχα το ευρωπαϊκό εξελικτικό στερεότυπο της εποχής αλλά και τη (λανθάνουσα) επιθυμία διαφυγής από το ευρωπαϊκό νεωτερικό μοντέλο, που καταργεί τη δυνατότητα προσέγγισης του υπερβατικού-μαγικού στοιχείου (Pinney, 2011, σ. 76-77)²². Υφέρει, δηλαδή, σύμφωνα με την ανάλυση αυτή εντός του δυτικού επιστημονικού εξελικτισμού και μια άρνηση του διαφωτιστικού μοντέλου που, καθώς απορρίπτει τον ανιμισμό, αμφίθυμα έλκεται από αυτόν ή αποδέχεται μερικώς τη δυνατότητά του (ό.π.).

Τελικά, ο Pinney εντοπίζει σε μία σειρά σύγχρονων εθνογραφιών αναφορές που φωτίζουν τις πολλαπλές ανιμιστικές επενδύσεις στις οποίες υπόκειται η φωτογραφία στον μη δυτικό κόσμο (Pinney, 2011, σ. 140-145). Οι εθνογραφίες αυτές αποτελούν προϊόντα της σύγχρονης συγκυρίας στην ιστορία της δυτικής ακαδημαϊκής σκέψης καθώς δεν βαρύνονται ούτε φυσικά από το άγχος περί επιστήμης του 19ου αιώνα (για το οποίο, μεταφυσική επένδυση στη φωτογραφία συνεπάγεται πρωτογονισμό), ούτε όμως και από την πολιτική ορθότητα, που θα ανησυχούσε μήπως η ανάδειξη των μη δυτικών χρήσεων της φωτογραφίας απέδιδε πρωτογονισμό στα υποκείμενα τα οποία μελετά. Για τον Pinney, οι σύγχρονες αυτές εθνογραφικές αναφορές μάς επιστρέφουν στη δυνατότητα της φωτογραφίας ως μαγικού πεδίου, την οποία είχαν πρωτοαναγνωρί-

21. Πρβ. Taussig, 1993.

22. Πρβ. Latour, 1993/2000.

σει Δυτικοί καλλιτέχνες αλλά και στοχαστές κατά τα πρώτα στάδια εφευρέσής της. Έτσι λοιπόν, από την ιδέα του Honoré de Balzac τον 19ο αιώνα ότι η φωτογραφική στιγμή κλέβει μια στρώση της ύπαρξης του αναπαρασταθέντος ή την υποψία του Felix Nadar ότι η φωτογραφία μυρίζει μαγεία, μεταφερόμαστε στη σύγχρονη εθνογραφία του Chris Wright από τα νησιά του Σολομώντα, στην οποία η φωτογραφία αναφέρεται ως «μηχανή που ανήκει στο διάβολο» («engin blong debil»), λόγω των επιδράσεών της στον κόσμο των πνευμάτων (Wright, 2008, στο Pinney, 2011, σ. 142-145). Αντίστοιχα, ο Tobias Wendl αναφέρει ότι έγκυες γυναίκες στην Γκάνα αποφεύγουν να φωτογραφίζονται για να μη διακινδυνεύσουν τη ζωή των αγέννητων παιδιών τους, καθώς η φωτογραφία εμπλέκεται σε πρακτικές εξορκισμού (Wendl, 1999, στο Pinney, 2011, σ. 140). Επίσης, οι Allen Roberts και Mary Roberts υποδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένες φωτογραφίες του Amadou Bamba, θρησκευτικού ηγέτη που πρωταγωνίστησε στον αντιαποικιοκρατικό αγώνα της Σενεγάλης, και του γκουρού Sai Baba του Shirdi στην Ινδία τραβηγμένες στις αρχές του 20ού αιώνα είναι θεμελιώδεις για τις πρακτικές των λατρευτικών και πολιτικών κινήματων για τα μυθοποιημένα αυτά πρόσωπα (Roberts –Roberts, 2003, στο Pinney 2011, σ. 140-141). Τέλος, οι Benjamin R. Smith και Richard Vokes αναφέρουν ότι στη φυλή Banyankole της νοτιοδυτικής Ουγκάντας αποτελεί κοινή πρακτική η αφαίρεση των ματιών από τις φωτογραφίες στις οποίες απεικονίζονται άνθρωποι που δεν ζουν πια, ώστε να πάψουν αυτοί να κοιτούν τους ζωντανούς θεατές (Smith – Vokes, 2008, στο Pinney, 2011, σ. 12). Οι παραπάνω περιγραφές αναγνωρίζουν στη φωτογραφία τις εν δυνάμει μαγικές ιδιότητες της, τις οποίες είχε εντοπίσει ο Benjamin, και πριν από αυτόν οι Balzac και Nadar, και είχαν υποστεί περιθωριοποίηση στον επιστημονικό λόγο του 19ου και του 20ού αιώνα εντός του ευρωαμερικανικού πανεπιστημιακού πλαισίου.

Οι εθνογραφίες στις οποίες αναφέρεται ο Pinney υποδεικνύουν το μπόλιασμα των φωτογραφιών στον κόσμο της σωματικής εμπειρίας, την οποία φυσικά αδυνατεί να μεταφέρει μια αυστηρά σημειωτική προσέγγιση. Φυσικά, ως σημειωθεί ότι δεν χρειάζεται να πάμε στα νησιά του Σολομώντα για να διαπιστώσουμε την επίδραση που μπορούν να ασχούν οι εικόνες στο θεατή. Αρκεί να παρατηρήσουμε κάποιον στο σύγχρονο ελληνικό, και όχι μόνο, πλαίσιο να συνομιλεί, να καταστρέφει ή να αποκρύπτει φωτογραφίες προσώπων με τα οποία βρίσκεται σε συναισθηματική σχέση. Η ικανότητα της φωτογραφίας να φέρει την ίδια την παρουσία αυτών που αναπαριστά στο χώρο έκθεσής της συνοφίζεται στα λό-

για ενός μεσήλικα Σφακιανού πληροφορητή και φίλου μου, ο οποίος μου περιέγραφε την εν μέρει ενοχλημένη αντίδρασή του όταν διαπίστωσε κάποτε ότι μια δημόσια υπηρεσία της Κρήτης χρησιμοποιούσε δίχως άδεια ή, έστω, συγκατάθεση από τους συγγενείς ένα φωτογραφικό πορτραίτο του πατέρα του στους τοίχους των γραφείων της ως έμβλημα «παραδοσιακού Κρητικού». Σύμφωνα με την αφήγησή του, ο ίδιος πλησίασε μια υπάλληλο και τη ρώτησε σε οξύ τόνο: «Ίντα γυρεύει ετούτος επά;» («Τι γυρεύει αυτός εδώ;»). Από την παραπάνω αφήγηση προκύπτουν πολλά ζητήματα για τον συγκρουσιακό χαρακτήρα της διεκδίκησης της «εικόνας» του εαυτού από ανθρώπους (π.χ. της αγροτικής Κρήτης) που αποτελούν τα κατεξοχήν αντικείμενα απεικόνισης έναντι κυρίαρχων και (ιδωμένων ως) εξωγενών μηχανισμών αναπαράστασης. Ωστόσο, εδώ θέλω να επικεντρωθώ στο γεγονός ότι, κατά την ερμηνεία μου, στην περιγραφή αυτή η έκπληξη και η συγκινησιακή φόρτιση του πληροφορητή μου δικαιολογούνται γιατί η φωτογραφία μεταφέρει την ίδια την παρουσία του πατέρα του στο χώρο της δημόσιας υπηρεσίας. Έτσι, δεν ρωτά «τι γυρεύει» η φωτογραφία του πατέρα του αλλά τι «γυρεύει» ο ίδιος ο πατέρας του στο χώρο (Kalantzis, 2010, σ. 105). Οι ερωτήσεις αυτές μας παραπέμπουν και στην πρόκληση που είχε απευθύνει ο Mitchell (1996) στις κοινωνικές επιστήμες, σύμφωνα με την οποία πρέπει να προχωρήσουμε πέραν της (κάπως κοινότοπης, σύμφωνα με τον Mitchell) διαπίστωσης ότι οι εικόνες επιδρούν στους θεατές και να αρχίσουμε να ρωτάμε τι θέλουν από εμάς. Αυτό αποτελεί, εκ των πραγμάτων, ένα ουτοπικό και αδύνατο ερώτημα, το οποίο αποδίδει παιγνιωδώς στις εικόνες, ιδιότητες υποκειμένου. Ο Mitchell το εγείρει ώστε να αγγίξει τα όρια των μέχρι τώρα προσεγγίσεων (που ενίοτε δαιμονοποιούν την επίδραση των εικόνων ώστε να ασκήσουν κριτική στα καθεστώτα παραγωγής τους) αντιπροτείνοντας την ανάγκη να φτιαχτεί μια νέα οντολογία του οπτικού που θα μπορεί να συλλάβει όλες τις διαστάσεις αυτού.

Ο Pinney, τέλος, στρέφεται στο ζήτημα των αναλυτικών δυνατοτήτων της φωτογραφίας ως μέσου αναπαράστασης σε μία σύγχρονη ανθρωπολογία, η οποία υπερβαίνει τον συμβατικό περιγραφικό ρεαλισμό που κυριάρχησε τον 20ό αιώνα στις κοινωνικές επιστήμες. Ανατρέχει λοιπόν στη συγκριτική παράθεση δύο φωτογραφιών στη μονογραφία του Steven Feld για τον ήχο και την εμπειρία στη φυλή Kaluli της Νέας Γουινέας (Feld, 1982, στο Pinney, 2011, σ. 113). Στην πρώτη φωτογραφία απεικονίζεται καθαρά ένας άνδρας ακίνητος και έτοιμος για κάποια τελετουργία, φέροντας χρώματα και φτερά στο πρόσωπο και το σώμα του. Στη δεύτερη φωτογραφία απεικονίζεται ο ίδιος άνδρας σε κίνηση. Στην εικό-

να κυριαρχεί η θολότητα των φτερών και του σώματος, που σχηματίζουν θαμπές εικονογραφικές μορφές (ό.π.). Με τη σύγκριση των δύο αυτών φωτογραφιών, ο Feld καταδεικνύει το πώς ο περιγραφικός ρεαλισμός (πρώτη φωτογραφία) στερείται της δυνατότητας να μεταδώσει την εμπειρική διάσταση του απεικονιζόμενου υποκειμένου παρά την πληθώρα λεπτομερών πληροφοριών που παρέχει (ό.π.). Στην ηλεκτρισμένη απεικόνιση της σωματικότητας του υποκειμένου της δεύτερης φωτογραφίας, το αντικείμενο παρατήρησης είναι πλέον η βιωμένη εμπειρία του υποκειμένου και έτσι εγκαταλείπεται η αισθητική που χαρακτηρίζει τον φωτογραφικό ρεαλισμό (ό.π.). Για τον Pinney πειραματισμοί όπως ο παραπάνω του Feld σηματοδοτούν τη στροφή των ενδιαφερόντων της ανθρωπολογίας από τη γλώσσα στην κοινωνική πρακτική και εμπειρία, και αντανακλούν μια απόπειρα να χρησιμοποιηθεί η φωτογραφία ως κάτι πέραν του μέσου δημιουργίας ντοκουμέντων «του πραγματικού». Μπορεί να θεωρήσουμε ότι τέτοιοι πειραματισμοί αντιπαρατίθενται με κριτικές όπως αυτή της Kirsten Hastrup (1992), περί της φωτογραφίας ως αραιής, δισδιάστατης αναπαράστασης, που αδυνατεί να περιγράψει την πολιτισμική εμπειρία και, άρα, είναι άχρηστη στο ανθρωπολογικό εγχείρημα²³.

Υστερα λοιπόν από μια αμφίθυμη σχέση ανάμεσα στην ανθρωπολογία και στην εικόνα, τα οπτικά μέσα αναπαράστασης και την οπτική διάσταση της πολιτισμικής ζωής, στα τέλη του 20ού αιώνα αρκετές εθνογραφίες στρέφονται στο οπτικό ως πολύπλοκο πεδίο ιθαγενών εμπειριών και κινούνται από τον σημειωτικό προβληματισμό περί (οπτικού) νοήματος στη φαινομενολογία, που εξετάζει τις επιδράσεις και συναισθησίες των οπτικών μέσων και της ίδιας της όρασης. Είναι χρήσιμο, όπως τονίζει ο MacDougall, να αποφύγουμε τη θεώρηση της πορείας αυτής ως γραμμικής εξέλιξης αναγνωρίζοντας την πρωτοπορία πρώιμων πειραμάτων με το οπτικό και τις δυνατότητές του (των James Agee και Walker Evans, των John Berger και Jean Mohr), αλλά και τη συμβατικότητα και αντιδραστικότητα πολλών μεταγενέστερων προσεγγίσεων. Σήμερα πλέον η καχυποψία προς την οπτική ανθρωπολογία ως αραιή και δευτερεύουσα εκδοχή της ανθρωπολογίας είναι, ενδεχομένως, μειωμένη, αν και ανθρωπολόγοι όπως η Kristen Hastrup ή ο Maurice Bloch (1988) επαναφέρουν στο προσκήνιο τη γνώριμη λογοκεντρική εχθρότητα προς το οπτικό ως μέσο υποδεέστερο του λόγου στην αναλυτική του ικανότητα. Και φυσικά στον διευρυμένο τομέα των οπτικών σπουδών εντός ανθρωπολογίας συναντάμε πληθώρα προσεγγίσεων, τις οποίες δεν φιλοδο-

23. Πρβ. Pinney, 2011, σ. 151.

ξώ να καλύψω στην επιλεκτική παρουσίασή μου. Επίσης, μπορεί να συναντήσουμε προσεγγίσεις που εκ νέου απεκδύουν το οπτικό από τα πολύπλοκα πεδία εμπειριών στα οποία είναι μπολιασμένο ή να χρησιμοποιούν τις κάμερες στο πλαίσιο ενός θετικιστικού ρεαλισμού.

Θα στραφώ τέλος σε δύο ανθρωπολογικές συζητήσεις για τη φωτογραφία (ως αντικείμενο μελέτης) και το φιλμ (ως τρόπο διερεύνησης ιθαγενών πρακτικών), τις οποίες θεωρώ σημαντικές ώστε να συμπληρωθεί η επισκόπηση περί ανθρωπολογίας και οπτικού πολιτισμού.

Φωτογραφία και φιλμ: Κριτικές συζητήσεις

Η ανάδυση μελετών για την αποικιοκρατία και η εξέταση του ρόλου της ανθρωπολογίας σε αυτήν ήταν, μεταξύ άλλων, τα αποτελέσματα της στροφής εντός της ανθρωπολογίας προς μια πολιτική κριτική (επηρεασμένη κατεξοχήν από τα κείμενα του Michel Foucault). Κεφαλαιώδους σημασίας προς την κατεύθυνση αυτή υπήρξε η δημοσίευση το 1978 του έργου *Οριενταλισμός* από τον Edward Said, στο οποίο επεκτείνει τον φουκωικό προβληματισμό όσον αφορά τη σχέση μεταξύ λογοθετικών καθεστώτων και παραγωγής υποκειμένων και σχέσεων εξουσίας. Ο Said υποστηρίζει (1996 [1978]) ότι ένα ολοκληρωτικό σώμα αναπαραστάσεων για την Ανατολή, παραχθέν από Δυτικούς συγγραφείς και διοικητές αποικιακών καθεστώτων, κατάφερε να καταστήσει δυνατή την άσκηση εξουσίας πάνω στους αποικιοποιημένους/εξωτικοποιημένους πληθυσμούς. Η Ανατολή αναπαρίσταται, κατά την άποψή του, ως ληθαργική, εκθλημένη, οπισθοδρομική και χρήζουσα ελέγχου και οργάνωσης από την αποικιοκρατική διοίκηση. Μεταγενέστεροι μελετητές, επεκτείνοντας την παραπάνω ιδέα, ισχυρίστηκαν ότι η οπτικοποίηση αποτέλεσε θεμελιώδη τεχνική των μηχανισμών εξουσίας της δυτικής αποικιοκρατίας. Η απογραφή, η εκθεσιακή τυπολογία των ιθαγενών υλικότητων στα μουσεία, ο πολεοδομικός (ανα)σχεδιασμός των αποικιακών πόλεων και, φυσικά, η ίδια η ανθρωπομετρική φωτογραφία του 19ου αιώνα θεωρήθηκαν βασικές στρατηγικές ισχύος, που αντανακλούν μια δυτική επιθυμία συγκρότησης και αναδιάταξης του κόσμου μέσω ενός αποστασιοποιημένου «επιστημονικού» βλέμματος (Mitchell, 1991· Cohn, 1987· Bennett, 1996· Jay, 1988).

Γράφοντας για την πορεία της αντίστοιχης αποικιοποίησης που συνέβη εντός των ευρωαμερικανικών κοινωνιών, στοχαστές όπως ο John Tagg υποστήριξαν ότι η φωτογραφία υπήρξε το κατεξοχήν μέσο στο οποίο

ανατέθηκε η ιεράρχηση, αναμόρφωση και αρχειοθέτηση του κοινωνικού σώματος από το αναδυόμενο αστικό καθεστώς του 19ου αιώνα (Tagg, 1988, σ. 4-11). Η φωτογραφία, ως τεχνική στα χέρια των κατεχόντων το οικονομικό και πολιτισμικό κεφάλαιο διαχείρισής της, διέκρινε τον κόσμο ανάμεσα σε αυτούς που παρήγαγαν διαγνώσεις και πολιτικές (γιατρούς, δικαστικούς, πολεοδόμους) και σε αυτούς που τίθεντο υπό την κυριαρχία των παραπάνω (ψυχικά και σωματικά ασθενείς, προλετάριους κ.ά.). Η χρήση φωτογραφιών στα χέρια αστυνομικών, ψυχιατρικών και αποικιοκρατικών μηχανισμών, που μετατρέπουν το ανθρώπινο σώμα σε αντικείμενο γεωμετρικής μέτρησης/κατάταξης, επιβεβαιώνουν, σε ένα πρώτο επίπεδο, τους παραπάνω ισχυρισμούς.

Δυστυχώς, δεν έχω το χώρο εδώ να παρουσιάσω τις ιδέες που αντιπροτάθηκαν ώστε να αναδείξουν τις πολυπλοκότητες, αμφιθυμίες και ρήξεις εντός αυτών των εξουσιαστικών μηχανισμών/αναπαραστάσεων²⁴. Ωστόσο, θα στραφώ σε πρόσφατες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις όσον αφορά τα ζητήματα και τις παραμέτρους στη σχέση μεταξύ εξουσίας και αναπαράστασης. Θα επικεντρωθώ στις μελέτες αυτές, οι οποίες, ενώ προσεγγίζουν κριτικά τα φαινόμενα εξουσίας, φωτίζουν πτυχές και κοινωνικές δυναμικές που υπερβαίνουν το επίσημο εξουσιαστικό πλαίσιο. Οι μελέτες στις οποίες θα αναφερθώ, αν και ακολουθούν τους βασικούς συλλογισμούς του Said αλλά και των λοιπών θεωρητικών στην παράδοση της κριτικής όσον αφορά την αποικιοκρατία, τείνουν να επικεντρώνονται στις δυνατότητες που ανοίγονται πέραν των διαπιστώσεων για τη δριμύτητα της εξουσίας εντός της αποικιοκρατίας.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η επίγνωση της ιεραρχίας στους μηχανισμούς παραγωγής (οπτικών αναπαραστάσεων) ώθησε την Deborah Poole (1997) να προτείνει τον όρο «οπτική οικονομία» αντί του περισσότερο απολιτικού «οπτικός πολιτισμός». Ενώ λοιπόν ο όρος «πολιτισμός» υπονοεί μια αρμονική συμμετοχή σε κοινές αξίες, ο όρος «οικονομία» υπενθυμίζει τις συγκρούσεις, τις ανισότητες και τις πολύπλοκες κοινωνικές σχέσεις μέσα στο πλαίσιο παραγωγής αναπαραστάσεων (Pinney, 2003, σ. 8).

Παράλληλα, σε μια σειρά εθνογραφιών υποδεικνύεται η πολιτισμική δυνατότητα των φωτογραφιών να παράγουν τόσο πρακτικές όσο και εμπλοκές και νοήματα πέραν αυτών που δόθηκαν μέσα από το αρχικό καθεστώς παραγωγής τους. Τα έργα αυτά, κάποια εκ των οποίων παρουσιάζω παρακάτω, αποδεικνύουν ότι τόσο σε επίπεδο φωτογραφικού πε-

24. Για παράδειγμα, βλ. Bhabha, 2004 [1994]· Benjamin, 1997.

ριεχομένου όσο και σε επίπεδο κοινωνικής χρήσης της φωτογραφίας αναδύονται δυναμικές, επενδύσεις, στιγμές και εμπλοκές που δεν περιορίζονται απόλυτα από το επίσημο πλαίσιο κατασκευής της φωτογραφίας.

*Η φωτογραφική περίσσια*²⁵

Η αναγνώριση ότι ακόμη και στην πιο στενά αποικιοκρατική φωτογραφία (με το υποκείμενο γυμνό, σε προφίλ, μπροστά από γεωμετρικό πλέγμα) υπάρχει η δυνατότητα να παρουσιάζονται πτυχές της υποκειμενικότητας του αναπαρασταθέντος που αντιστέκονται στην ψυχρή τυπολογία της εικόνας [Edwards, 2001· Pinney – Peterson (επιμ.), 2003] βασίζεται ουσιαστικά σε ένα κείμενο του Barthes και ένα του Benjamin.

Έχοντας εγκαταλείψει τη σκληρή σημειωτική προσέγγιση, ο Barthes επιχειρεί στο έργο του *Camera Lucida* (1983 [1980]) να εδραιώσει την ανάλυση της φωτογραφίας στη βάση μιας προσωπικής, φαινομενολογικής προσέγγισης. Ο Barthes αναγνωρίζει στη φωτογραφία την ικανότητα του να χτυπά, να ξεσηκώνει και να ταράσσει το θεατή λόγω του αδυσώπητου τρόπου με τον οποίο το «τότε και το εκεί» μεταφέρεται στη σφαίρα του «εδώ και τώρα» (Barthes, 2000 [1980]/1983, σ. 43· Edwards, 2001, σ. 116). Παράλληλα, ο Barthes αναγνωρίζει στη φωτογραφία την ικανότητα να περικλείει όλα όσα συνέβησαν μπροστά στο φακό, ακόμη και αδιόρατες, πλην κοφτερές, λεπτομέρειες, εν αγνοία του ίδιου του φωτογράφου (Barthes, 2000 [1980]/1983, σ. 43, 60-74). Η ιδιότητα αυτή της φωτογραφίας εγκυμονεί τη δυνατότητα για μελλοντικές αναγνώσεις/βιώσεις της εικόνας, οι οποίες μπορούν να υπερβαίνουν το νοηματικό πλαίσιο που δόθηκε από το δημιουργό της.²⁶

Αντίστοιχα, γράφοντας πέντε δεκαετίες νωρίτερα, ο Walter Benjamin αναφέρθηκε στη «μικροσκοπική σπίθα του απρόοπτου» («tiny spark of contingency»), η οποία εναποτίθεται σε κάθε φωτογραφία επειδή η ίδια γεννιέται από μία μοναδική στιγμή εγγραφής κάποιου συμβάντος. Κατά τη στιγμή αυτή η πραγματικότητα «καφαλίζει» το θέμα της φωτογραφίας και του προσδίδει διαστάσεις, οι οποίες είναι στη διάθεση των μελλοντικών θεατών να αποκαλυφθούν (Benjamin, 1999, σ. 510· Pinney, 2011, σ. 89). Το γεγονός ότι οι φωτογραφίες περικλείουν στοιχεία που

25. Ο όρος «περίσσια» φιλοδοξεί να μεταφέρει την αγγλική έννοια «excess», την οποία χρησιμοποιούν ανθρωπολόγοι όπως ο Pinney προκειμένου να αναφερθούν στο φαινόμενο με το οποίο ασχολούμαι εδώ (Pinney, 2011, σ. 86).

26. Ενδεικτικά, βλ. Edwards, 2001, σ. 1.

συχνά αντιτίθενται στις ιδεολογίες των καθεστώτων μέσα στα οποία παρήχθησαν (και άρα ως πηγές δεν μπορεί να αποτελούν απλώς ενδείξεις της ιδεολογίας αυτής) εξηγεί τις προσπάθειες σε πολλές περιπτώσεις να προστεθούν επιθυμητές ή να αποκλειστούν ανεπιθύμητες όψεις των ιδίων μέσω του μοντάζ²⁷. Σε κάθε λοιπόν φωτογραφία περικλείεται μια περίσσια συμβάντων, δυναμικών και πληροφοριών οι οποίες γονιμοποιούν πιθανές μελλοντικές αναγνώσεις και χρήσεις που μπορεί να βλέπουν άλλα πράγματα από αυτά τα οποία οραματίστηκε το επίσημο πλαίσιο παραγωγής.

Σύμφωνα με τις παραπάνω θέσεις, η φωτογραφία διαφέρει από τα προφωτογραφικά απεικονιστικά μέσα (όπως η ζωγραφική) επειδή καταγράφει μηχανικά αυτό που συνέβη κατά το πάτημα του κουμπιού (συμπεριλαμβανοντας έτσι και ρευστές τυχαιότητες). Η θεώρηση αυτή έρχεται σε σύγκρουση με όσα υποστηρίζει ο Tagg, για τον οποίον η ιδέα ότι η φωτογραφία αναπαριστά μηχανικά κάτι πραγματικό δεν έχει σχέση με την οντολογία του μέσου αλλά αποτελεί ιδεολόγημα, κατασκευασμένο από τους πολιτικούς μηχανισμούς που επενδύουν τη φωτογραφία με την ιδέα της αποτύπωσης του πραγματικού (Tagg, 1988, σ. 3).

Η Edwards έχει διερευνήσει εκτενώς τη δυνατότητα επαναπροσέγγισης φωτογραφιών των αποικιακών αρχείων, εντοπίζοντας ρωγμές και πολλαπλές ιστορικότητες σε επίπεδο φωτογραφικού περιεχομένου, αλλά και αμφισημίες στη σχέση φωτογραφιών και θεσμικών πλαισίων στα οποία αυτές παράγονται (Edwards, 2001). Ενδεικτική είναι η ανάλυσή της όσον αφορά δύο φωτογραφίες στις οποίες απεικονίζονται δύο ομάδες πολιτικών αντιπάλων από τη Σαμόα, συλληφθέντων το 1883 και τοποθετημένων στο κατάστρωμα ενός πλοίου του βρετανικού ναυτικού (ό.π., σ. 107-126). Εκ πρώτης όψεως οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν προφανείς εικονοποιήσεις μιας ιστορίας για την οποία δεν έχουμε να πούμε πολλά. Ιθαγενείς καθιστοί και τοποθετημένοι κατά μέτωπο προς την κάμερα, περιφρουρούνται από τους αποικιακούς διοικητές και στρατιώτες τα λευκά ναυτικά κοστούμια των οποίων στο βάθος του κάδρου υπενθυμίζουν τις δομές επιτήρησης και εξουσίας που διαποτίζουν τη συγκεκριμένη συγκυρία.

Ωστόσο, κατά την άποψη της Edwards, η φωτογραφία συμπυκνώνει μια σειρά διαδικασιών (εν προκειμένω, τη βιαιότητα της σύλληψης, τις πολιτικές διαβουλεύσεις μεταξύ των αποικιοκρατών και των δύο αντιπάλων ιθαγενών ομάδων κτλ.) και προσφέρει δυνατότητες ώστε να ξα-

27. Επίσης, βλ. King, 1997· Kalantzis, υπό δημοσίευση.

να διαβάσει κάποιος εκ νέου παραμέτρους και όψεις αυτών των διαδικασιών. Έτσι, η Edwards επιμένει σε φωτογραφικές λεπτομέρειες (που αποτελούν «μικροσκοπικές σπίθες του απρόοπτου», στη γλώσσα του Benjamin) που, κατά τη γνώμη της, μπορούν να διακόψουν/αποσταθεροποιήσουν την κυρίαρχη εκδοχή του συμβάντος, συμπληρώνοντάς την με τις πολλαπλές ιστορικότητες που το διέπουν.

Μία από τις όψεις στις οποίες επικεντρώνεται είναι η επιτέλεση πολιτισμικής ταυτότητας και συνεκτικότητας από τους ιθαγενείς. Με προσεκτική παρατήρηση προκύπτει ότι οι συλληφθέντες έχουν τοποθετήσει εαυτούς στο πλοίο έτσι ώστε να αντανakλάται η εσωτερική κοινωνική ιεραρχία τους, ενώ οι ίδιοι, και ειδικότερα οι ηγέτες τους, επιτελούν ένα είδος σιωπηλής ισχύος με τη στάση τους σώματός τους και το βλέμμα τους (ό.π., σ. 119-120). Αυτά αποτελούν για την Edwards δείγματα διεκδίκησης ενός χώρου που ανήκει αποκλειστικά στους συλληφθέντες, μέσα στο κέντρο του αποικιοκρατικού τοπιού. Η διεκδίκηση αυτή, παρ' όλο που δεν ανατρέπει την κυρίαρχη ισορροπία δυνάμεων, αποτελεί εν δυνάμει αντιαφήγηση εντός του φωτογραφικού κάδρου και, τελικά, επιστρέφει στα συλληφθέντα υποκείμενα κάτι από τη δυνητικότητά τους για δράση και έκφραση (ό.π., σ. 119).

Αντίστοιχα, ο Pinney εντοπίζει σε μια φωτογραφία των τελών του 19ου αιώνα (του Hippolyte Arnoux), η οποία φέρει τη λεζάντα «Δεινοί πεζικάριοι από το Σουδάν», την αντίθεση μεταξύ της ιδεολογικής πρόθεσης του φωτογράφου (εμφανούς από τη λεζάντα και από το γεγονός ότι τους σκηνοθέτησε να ποζάρουν ως πολεμιστές μέσα σε ένα φτιαχτό ξύλινο οχυρό) και των αφηγήσεων που προκύπτουν από τη σωματική στάση των απεικονισθέντων (Pinney, 2011, σ. 89-90). Ενώ δύο εξ' αυτών επιτελούν τις οδηγίες του φωτογράφου για έκφραση αγριότητας, οι υπόλοιποι τρεις εμφανίζονται ήπιοι, αμήχανοι και αδιάφοροι (ό.π.). Η στάση τους, όπως στιγμιαία συνελήφθη από το φακό, αποτελεί «μικροσκοπική σπίθα του απρόοπτου» (κατά Benjamin) και φανερώνει μια θραυσματική αντίσταση ή, απλώς, απόσταση από τις απαιτήσεις του φωτογράφου για αισθητική βάρβαρου πρωτογονισμού, που θα ταίριαζε με τις προσδοκίες του Δυτικού κοινού της εποχής (ό.π.).

Τη δυνατότητα της φωτογραφίας να εγκυμονεί ιστορίες και σημεία που αντιβαίνουν και απορρυθμίζουν τα θεσμικά πλαίσια καταγραφής και αρχαιοθέτησής της χρησιμοποιούν και όσοι ανθρωπολόγοι επιστρέφουν αποικιοκρατικές φωτογραφίες στις σύγχρονες κοινότητες στις οποίες αυτές είχαν τραβηχτεί. Τα εγχειρήματα των ανθρωπολόγων αυτών υποδεικνύουν τη δυνατότητα αποικιοκρατικών φωτογραφιών να

επανεισάγονται στη σύγχρονη κοινωνική ζωή και να αναψηλαφούν ξεχασμένες ιστορικότητες και εμπειρίες. Στη διαδικασία κατά την οποία άνθρωποι στο παρόν έρχονται σε επαφή με αποικιοκρατικές φωτογραφίες του παρελθόντος παράγονται αφηγήσεις και δυναμικές πολιτικής ενδυνάμωσης και πολιτισμικής αναβίωσης, συχνά ενδυμασιών και εθίμων που είχαν λογοκριθεί αλλά απεικονιστεί από τα αποικιοκρατικά καθεστώτα (Binney – Chaplin, 2003· Poignant – Poignant, 1996).

Την ιδέα ότι οι φωτογραφίες φέρουν δυνητικά «ατέρμονη δυνατότητα επανακωδικοποίησης»/«infinite recodability» (Edwards, 2001, σ. 5, 13) επειδή πάντα περιέχουν λεπτομέρειες ή, αλλιώς, «μικροσκοπικές σπίθες του απρόοπτου» που πυροδοτούν μελλοντικές, εκ νέου επενδύσεις επιβεβαιώνει το κείμενο της ακτιβίστριας και καλλιτέχνιδος Hulleah Tsintshahjinnie (2003), με καταγωγή από τους Navajo. Η ίδια εξετάζει μια σειρά φωτογραφιών στις οποίες απεικονίζονται ιθαγενείς της βόρειας Αμερικής του 19ου και του πρώιμου 20ού αιώνα. Οι φωτογραφίες αυτές ήταν, σε μεγάλο βαθμό, προϊόντα άνισων και βάνουσιων συναντήσεων (π.χ. η φωτογραφία του δολοφονημένου Ινδιάνου Big Foot στη μάχη του Wounded Knee) μεταξύ του καθεστώτος, το οποίο εκπροσωπεί ο φωτογράφος, και των ιθαγενών. Ωστόσο, η Tsintshahjinnie αποσπά άλλα στοιχεία από τις εν λόγω εικόνες, επαναπροσεγγίζοντας την προσωπική ιστορία της, ως απόγονου ιθαγενών, μέσω των αδιόρατων, πλην κοφτερών (κατά τον Barthes), λεπτομερειών που περιλαμβάνουν οι φωτογραφίες αυτές. Μελετώντας ένα φωτογραφικό πορτρέτο των αρχών του 20ού αιώνα, μιας γυναίκας της φυλής Acoma, από τον Edward Curtis, η Tsintshahjinnie δηλώνει (ό.π., σ. 48) ότι μπορεί να «σχετιστεί με την ενέργεια που εκπέμπει η γυναίκα αυτή», ενώ θυμάται ότι, όταν τα καλοκαιρία οι τουρίστες φωτογράφιζαν την ίδια ως παιδί, είχε μάθει να παίρνει ακριβώς αυτό το ύφος, ίδιο με εκείνο της γυναίκας στη φωτογραφία (ένα είδος μελαγχολικού βλέμματος, στο οποίο επέμενε ο Curtis προκειμένου να ανταποκρίνεται στο ιδεολόγημα των υπό εξαφάνιση στωικών Ινδιάνων)²⁸. Τα σχόλια αυτά υποδεικνύουν ότι υπάρχει κάτι («η ενέργεια που εκπέμπει η γυναίκα αυτή») διασωσμένο στη φωτογραφία το οποίο μπορεί να αποτελέσει πεδίο για πολλαπλές επενδύσεις από την πλευρά του θεατή, εν μέρει αντίθετων προς τις προθέσεις του φωτογράφου. Στην προκειμένη περίπτωση, η αντίθεση αυτή έγκειται στο γεγονός ότι η αισθητική του Curtis έτεινε να κατασκευάζει γενικευτικά και ανώνυμα πορτρέτα που θα εξυπηρετούσαν την ιδέα μιας υπό εξαφάνιση φυ-

28. Επίσης, βλ. Faris, 2003.

λής (σοφών) ανθρώπων. Ωστόσο, από αυτό το γενικευτικό, θρηνητικό ιδεολόγημα, η Tsinhnaahjinnie εντοπίζει και ανασύρει κάτι πολύ προσωπικό, το οποίο συνδέεται με τη βιογραφία της αλλά και τις δικές της «προβολές» (όρος που η ίδια χρησιμοποιεί, άλλωστε, στο άρθρο της) για το τι σημαίνει να είσαι Navajo. Αν η φωτογραφία του Curtis φιλοδοξούσε να αποτελέσει τον αισθητικό επικήδειο των Ινδιάνων, εμπλοκές όπως αυτή της Tsinhnaahjinnie υποδεικνύουν τη δυνατότητα των συγκεκριμένων εικόνων να εμπνέουν δυναμικές και χρήσεις με παροντική αλλά και μελλοντική προοπτική.

Τέλος, σε μια σειρά εθνογραφιών έχει φωτιστεί η δυνατότητα της φωτογραφικής περίσσιας σε επίπεδο όχι περιεχομένου αλλά ιθαγενούς φωτογραφικής παραγωγής. Στην πραγματικότητα, στο σημείο αυτό κάνω κατάχρηση του όρου «περίσσια» καθώς, όπως σημείωσα παραπάνω, αυτός ταυτίζεται, κατά βάση, με τις ιδέες του Benjamin και του Barthes για τις απροσδόκητες διαστάσεις που εγκυμονούν οι ίδιες οι φωτογραφίες σε επίπεδο περιεχομένου. Ως περίσσια εδώ θα εννοήσω τις κοινωνικές πρακτικές που υιοθετούνται σε διάφορα πολιτισμικά πλαίσια και παράγουν φωτογραφικά ιδιώματα που δεν υπακούουν και δεν υπάγονται απόλυτα στις δυτικές επιστημολογίες περί φωτογραφίας.

Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται οι εθνογραφικές αναφορές από διάφορες περιοχές του κόσμου για τη φωτογραφία ως πεδίο μαγικών ιδιοτήτων ή σφαίρα στην οποία δοκιμάζονται πολλαπλές ταυτότητες, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω (Sprague, 1978· *Future Remembrance*, 1998· Buckley, 2006· Pinney, 1997α· MacDougall, 1992). Παραδείγματα όμοια με αυτό της φωτογραφικής παραγωγής στα στούντιο της Γκάνας, στα οποία οι πελάτες ποζάρουν μπροστά σε σκηνικά με ζωγραφισμένα «πολυτελή» οικιακά σκευή και «πολυτελείς» συσκευές (*Future Remembrance*, 1998) μαρτυρούν τα εξής: α) οι παραχθείσες φωτογραφίες σε διαφορετικές περιοχές του κόσμου δημιουργούνται από τη συνάντηση της φωτογραφικής τεχνολογίας με ιθαγενείς κοσμολογίες για το τι είναι ορατό, τι είναι επιθυμητό, τι συνιστά πραγματικό κτλ., β) η φωτογραφία δεν αποτελεί προϊόν μιας αποκλειστικά δυτικής τεχνολογίας που επιβλήθηκε ομοιόμορφα στον λοιπό κόσμο, αλλά υφίσταται υβριδοποίηση, μέσω της οποίας μπορεί να μεταμορφωθεί σε κάτι, εν μέρει, διαφορετικό από τις απαρχές της. Αυτό δεν συνεπάγεται απαραίτητα την ολοκληρωτική απέκδυση των δυτικών ιδεολογικών συνεκδοχών που φέρει το μέσο. Άλλωστε, παραμένουν ακόμα ερωτήματα όσον αφορά την επίδραση της ευρωαμερικανικής ηγεμονίας στις φωτογραφίες των στούντιο στην Γκάννα, στα οποία προτιμώνται τα δυτικά καταναλωτικών προϊόντα. Μας

υπενθυμίζει όμως ότι κατά τη διαδικασία διασποράς δυτικών μορφών (υλικών και ιδεολογικών), συχνά αυτές τίθενται σε (ανα)διαχείριση, μέσα από την οποία παράγονται, αν μη τι άλλο, πολλά και απρόβλεπτα αποτελέσματα.

Η συγκεκριμένη συζήτηση μας επιστρέφει στην παραπάνω παρατήρηση για τη σημασία που έχει η ανάλυση της ιδιαιτερότητας κάθε υλικού ή οπτικού μέσου/προϊόντος/φόρμας. Υπό την έννοια αυτή, η οπτική διάσταση μπορεί να αποτελέσει πεδίο αντίστασης (Armstrong, 1996, σ. 228) ενάντια τόσο στην ανάλυση που θα υποβαθμίσει το οπτικό ως δευτερεύον, όσο και στις εξουσιαστικές δυνάμεις παραγωγής, όπως στην περίπτωση των αποικιοκρατικών φωτογραφιών. Είναι σαφές ότι μια προσέγγιση σύμφωνα με την οποία η φωτογραφία θα εκλαμβάνονταν ως τελειωμένη υπόθεση (ως δυτικό μέσο που χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά για να υποδουλώσει και αντικειμενοποιήσει τους ιθαγενείς) θα αδυνατούσε να δει τα πολλαπλά πεδία εμπειριών, τα πολλά νοήματα, τις αντιαφηγήσεις και τις σύνθετες διαστάσεις που εμπεριέχει και δημιουργεί η ίδια σε διαφορετικά πλαίσια. Μάλιστα, η πολιτική διάσταση αυτής της προσέγγισης έγκειται στο εξής: Αν μας ενδιαφέρει να εντοπίσουμε τα ρήγματα και τις αδυναμίες των ολοκληρωτικών μηχανισμών, τότε δεν αρκεί η απλή διαπίστωση της παντοδυναμίας των μορφών αυτών εξουσίας, όπως κάνουν αρκετά έργα επηρεασμένα από τη λογική Said (Nochlin, 1989). Αντίθετα, επιβάλλεται η στροφή στις, έστω, θραυσματικές μορφές και στιγμές στις οποίες η εξουσία αυτή ατονεί, αποτυγχάνει, γίνεται αμφίσημη και αποκτά ρήγματα²⁹. Σε αυτό το εγχείρημα η φωτογραφία, με τις πολλαπλότητες και αμφισημίες της, μπορεί να παίξει κεντρικό ρόλο.

Φιλμ και ιθαγενή μέσα επικοινωνίας/αναπαράστασης

Θα κλείσω το κείμενο μου με την αναφορά σε ένα ζήτημα που αγγίζει θέματα τόσο οπτικής οικονομίας και εξουσίας όσο και οντολογίας των δυτικών οπτικών μέσων απεικόνισης.

Ας ξεκινήσουμε θέτοντας ένα θεμελιώδες ερώτημα. Αν θεωρήσουμε, όπως έχω αφήσει να εννοηθεί στο παρόν κείμενο, ότι ο οπτικός πολιτισμός δεν αναφέρεται μονάχα σε ορατές πρακτικές ή ορατά αντικείμενα (τελετουργίες, τέχνη, διακόσμηση κτλ.), αλλά περιλαμβάνει πεδία εμπειριών που αφορούν ακόμη και αντιστροφές της ορατότητας, όπως σε πε-

29. Πρβ. Sahlins, 1993, σ. 7· Buck-Morss, 1987, σ. 234.

ριπτώσεις τελετουργικής απόκρυψης, τότε ποια είναι η χρησιμότητα της κάμερας, η οποία εξ' ορισμού καταγράφει και αναδεικνύει το ορατό; Ποιος είναι ο ρόλος της κάμερας και πώς μπορεί να αναπαραστήσει τον «οπτικό πολιτισμό» μιας κοινωνίας η οποία περιλαμβάνει μη ορατές πρακτικές ή πρακτικές που αναιρούν την όψη και τη θέαση;

Με μία πτυχή του ερωτήματος αυτού έχει ασχοληθεί ο MacDougall, ο οποίος φέρνει στο προσκήνιο την ανάγκη υιοθεσίας διαφορετικών και ειδικών αναπαραστατικών συμβάσεων ώστε να διερευνηθούν τα «οπτικά συστήματα» διαφορετικών πολιτισμικών πλαίσίων (MacDougall, 1997, σ. 286). Ο ίδιος θέτει υπό αμφισβήτηση τη χρησιμότητα των δυτικών κινηματογραφικών συμβάσεων, οι οποίες οικοδομήθηκαν πάνω σε ευρωκεντρικές επιστημολογικές παραδοχές. Τεχνικές όπως τα κοντινά πλάνα (που φέρουν συνεκδοχές αποκάλυψης των ενδόμυχων πτυχών του ήρωα), η δόμηση ιστοριών με έμφαση στον ατομικό ήρωα ή η χρήση συνεντεύξεων μπορεί να είναι χρήσιμες σε συγκεκριμένες κοινωνίες οι οποίες σημασιοδοτούν είτε το λόγο είτε την ατομικότητα, αλλά ενδεχομένως δεν μας λένε τίποτα για κοινωνίες οι οποίες βασίζονται σε ολότελα διαφορετικές συμβάσεις επικοινωνίας και αναπαράστασης (MacDougall, 1998, σ. 144-149). Ο MacDougall αναφέρεται σε ένα κινηματογραφικό συνέδριο που πραγματοποιήθηκε το 1978 στην Αυστραλία, στο πλαίσιο του οποίου ένας Αβορίγινας εκπρόσωπος εξέφρασε αντιρρήσεις για τις δυτικές τεχνικές των κοντινών πλάνων και του γρήγορου μοντάζ, και αντιπρότεινε την ιθαγενή επιθυμία για ταινίες που περιλαμβάνουν ολόκληρα σώματα και συμβάντα αλλά και μακρινά/εκτενή πλάνα του τοπίου (Ginsburg, 1991, σ. 97). Αυτό, για τον MacDougall, δείχνει την ανάγκη για παραγωγή περισσότερων ιθαγενών κινηματογραφικών ταινιών, στις οποίες θα ενσωματώνονται τοπικές ματιές και εμπειρίες του τοπίου και της κοινωνικής πρακτικής. Είναι όμως οι ιθαγενείς κινηματογραφικές ταινίες η λύση για την ανάδειξη ιθαγενών κοσμολογιών και προβληματισμών³⁰;

Τα ερωτήματα αυτά εξετάστηκαν με ακόμη ριζοσπαστικότερο τρόπο από τον ανθρωπολόγο James Weiner σε άρθρο του (1997), με το οποίο τροφοδότησε μια σημαντική συζήτηση για την επίδραση των δυτικών μέσων επικοινωνίας σε μη δυτικά κοινωνικά πλαίσια. Ακολουθώντας την οπτική του Martin Heidegger (1977), ο Weiner ισχυρίζεται ότι ο κινηματογράφος και η φωτογραφία αποτελούν προϊόντα μιας συγκεκριμένης δυτικής επιστημολογίας, με βάση την οποία το υποκείμενο απομακρύνεται από τον κόσμο και τον αντικειμενοποιεί ως εξωγενές θέαμα (Weiner,

30. Πρβ. Worth – Adair, 1972.

1997, σ. 202, 203). Για τον Weiner, τα δυτικά μέσα, σε αντίθεση με την κυρίαρχη άποψη (που τα προβάλλει ως ικανά να απεικονίσουν έναν εξω-τερικό πραγματικό κόσμο), μεταμορφώνουν και παραβιάζουν την ίδια την ιθαγενή εμπειρία του κόσμου και τις ιθαγενείς αναπαραστατικές κοσμολογίες, ενώ αδυνατούν να περιγράψουν τις αναπαραστατικές πρακτικές κοινωνιών οι οποίες σημασιοδοτούν το λόγο και την ορατότητα με τρόπους διαφορετικούς από ό,τι οι κυρίαρχες δυτικές αντιλήψεις (ό.π., σ. 198-201).

Η εν λόγω κριτική ήταν η απάντηση του ίδιου απέναντι σε ανθρωπολόγους όπως η Faye Ginsburg (1991· 2002) και ο Terence Turner (1992), οι οποίοι έχουν ένθερμα υποστηρίξει τα ιθαγενή μέσα επικοινωνίας. Ο όρος «ιθαγενή μέσα επικοινωνίας» αναφέρεται σε εγχειρήματα που ξεκίνησαν στις αρχές της δεκαετίας του 1980³¹, ενίοτε με τη σύμπραξη ανθρωπολόγων ή ιδιωτικών και κρατικών μηχανισμών, κατά τα οποία ιθαγενείς κοινότητες εμπλέκονται με την παραγωγή και διανομή εκπομπών, βίντεο και ταινιών για πληθώρα πολιτικών, ψυχαγωγικών και πολιτισμικών σκοπών. Η χρήση καμερών από μη δυτικές κοινωνίες καταργεί, σύμφωνα με την άποψη του Weiner, την ετερότητα των ιθαγενών κοινωνιών, αφού τα ίδια τα μέσα επιβάλλουν μια κανονιστική δυτική επιστημολογία και, τελικά, απειλούν και την ίδια την ανθρωπολογία, καθώς αυτή η ίδια μετατρέπεται από μελέτη της ιστορικής/πολιτισμικής διαφοράς σε συλλογή εικόνων ενός κόσμου ελαχιστοποιημένων πολιτισμικών διαφοροποιήσεων (Weiner, 1997, σ. 208-211).

Για τους υποστηρικτές των ιθαγενών μέσων επικοινωνίας, οι κάμερες στα χέρια των ιθαγενών αποτελούν μια σαφή απάντηση στους ηθικούς και μεθοδολογικούς προβληματισμούς της κριτικής ανθρωπολογίας του 1980 [Clifford – Marcus (επιμ.), 1986], σύμφωνα με την οποία ο ανθρωπολόγος δεν μπορεί πλέον να κατέχει το μονοπώλιο στην αναπαράσταση των «Άλλων» (Turner, 1992, σ. 12). Επίσης, υποστηρίζουν ότι σε έναν μετααποικιακό κόσμο στον οποίο μη δυτικές κοινότητες είχαν ήδη εκτεθεί στην επίδραση του δυτικού τηλεοπτικού ιμπεριαλισμού και είχαν υποστεί πολυετή γεωγραφική και πολιτισμική εξάρθρωση, τα ιθαγενή μέσα αποτελούν γόνιμες δυνατότητες για αυτοέκφραση, για αναβίωση πολιτισμικών πρακτικών, για μετάδοση πληροφοριών ανάμεσα σε κοινότητες που απέχουν γεωγραφικά μεταξύ τους (Hamilton, 1997, σ. 217·

31. Με εξαίρεση το εγχείρημα των Adair και Worth (Worth – Adair, 1972) που έλαβε χώρα νωρίτερα αλλά διέφερε σε πολιτικό χαρακτήρα και διάρκεια από τα εγχειρήματα «ιθαγενών μέσων» που ξεκινούν από τη δεκαετία του 1980.

Ginsburg, 1991, σ. 94, 106· 2002, σ. 40, 52). Μέσα από τον σχετικά περιορισμένο, πλην υπαρκτό, τηλεοπτικό χρόνο σε εθνικά τηλεοπτικά δίκτυα (όπως αυτό του Καναδά και της Αυστραλίας), ιθαγενείς εκπομπές δύνανται να ασκήσουν πολιτική επιρροή σε ζητήματα σεβασμού πολιτισμικών δικαιωμάτων και ιδιοκτησίας γης (Turner, 1992, σ. 7, 10, 12· Ginsburg, 2002, σ. 50-52). Όπως και οι ανθρωπολόγοι που μελέτησαν ιθαγενείς φωτογραφικές πρακτικές, οι Turner, Ginsburg και Michaels σημειώνουν ότι τα ιθαγενή βίντεο αντικατοπτρίζουν τοπικές κοσμολογίες στη δομή, το περιεχόμενο αλλά και τις κοινωνικές πρακτικές θέασής τους (Turner, 1992, σ. 9, 11-12· Ginsburg, 1991, σ. 98).

Πέραν της κριτικής στο επίπεδο της οντολογίας του μέσου από τον Weiner³², έχει ασκηθεί και κριτική σε επίπεδο πολιτικής οικονομίας κατεξοχήν από τον ανθρωπολόγο James Faris (1992· 1993· 1997). Αν και παρατηρούνται αδυναμίες σε κάποια από τα επιχειρήματά του (όπως η υπόθεση ότι η θέαση αναπαραστάσεων που απεικονίζουν μη δυτικά υποκείμενα εμπεριέχει υποχρεωτικά ηδονοβλεπτική επιθυμία), ο Faris εγείρει μια σειρά ουσιαστικών ζητημάτων. Αμφισβητεί το μοντέλο που προτείνει ο Turner, με βάση το οποίο ο ανθρωπολόγος μεσολαβεί και εμπλέκεται προσωπικά, μέσω των παραχθέντων βίντεο, σε εσωτερικές φυλετικές διεκδικήσεις και διαμάχες (Faris, 1993, σ. 13). Παράλληλα, επισημαίνει ότι, παρά τον υπεραισιόδοξο λόγο των Ginsburg και Turner, σε δομικό επίπεδο τα ιθαγενή βίντεο ενδέχεται να μην αλλάζουν τις συνθήκες και τη θέση των κοινοτήτων αυτών σε ένα παγκόσμιο σύστημα, που ορίζεται, εν πολλοίς, από δυτικούς μηχανισμούς (Turner, 1992, σ. 176). Επεκτείνοντας το σκεπτικό αυτό μπορούμε να αντιπροτείνουμε στην διαπίστωση της Ginsburg ότι πολλές ιθαγενείς ταινίες τυγχάνουν ενθουσιώδους αποδοχής σε δυτικά φεστιβάλ (Ginsburg, 2002, σ. 42), ότι η αποδοχή αυτή είναι περιορισμένης διάρκειας και σημασίας, ιδίως εφόσον οι συγκεκριμένες ταινίες αξιολογούνται με άλλα κριτήρια από τις αντίστοιχες δυτικές.

Από την άλλη, οι Weiner και Faris έχουν κατηγορηθεί για ουσιοκρατική νοσταλγία (για έναν αυθεντικό κόσμο πριν από την υποτιθέμενα διαβρωτική επίδραση των οπτικών μέσων) και αντιδραστικότητα, αφού στην κριτική τους υφέρπει μια επιθυμία για απομονωτισμό των μη δυτικών κοινωνιών (Pinney, 1997β, σ. 223· Hamilton, 1997, σ. 216, 219). Η διαμάχη αυτή φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα που είναι κεντρικά και στις συζητήσεις περί ανάλυσης και εμπλοκής με το αποικιοκρατικό φαι-

32. Επίσης, βλ. Strathern, 1997.

νόμενο, όπως η θέση της τοπικής/μερικής αντίστασης σε ένα παγκόσμιο πλαίσιο, ο πολιτικός ρόλος του ανθρωπολόγου, η ενδεχόμενη αντιδραστικότητα μιας κριτικής από τα αριστερά που αρνείται να εμπλακεί με τις τοπικές αντιστάσεις και τις αμφισβητεί θεωρώντας ότι δεν μεταβάλλουν ουσιαστικά τις οικονομικές συνθήκες κτλ.

Με την εν λόγω συζήτηση θα κλείσω το κείμενο αυτό, στο οποίο αποπειράθηκα να παρουσιάσω τις ζυμώσεις που αφορούν τη μελέτη και προσέγγιση του οπτικού από την ανθρωπολογία. Η συζήτηση περί ιθαγενών μέσων αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη συγκυρία, κατά την οποία η αναπαράσταση τείνει να αποτελεί όλο και λιγότερο το μονοπώλιο μιας ελίτ (αν και η κριτική τύπου Faris και Tagg μας υπενθυμίζει ότι, παρά τη φαινομενική διάχυση, τα κέντρα εξουσίας/αξιολόγησης παραμένουν, ενδεχομένως, τα ίδια) και μια πληθώρα κοινωνιών και ατομικών δημιουργών παράγουν και καταναλώνουν οπτικότητα και συλλογισμούς για τον (οπτικό) πολιτισμό. Στην εποχή αυτή ανήκουν και οι πειραματισμοί με τα οπτικά μέσα, οι οποίοι ενσωματώνονται στο χώρο της δυτικής τέχνης (μουσείο και γκαλερί) από μη Δυτικούς καλλιτέχνες της διασποράς. Ενίοτε, αυτοί οι καλλιτέχνες σχολιάζουν καυστικά την αποικιοκρατική οπτικότητα, εμπλεκόμενοι με το αποικιακό αρχείο ή τις δυτικές μουσειακές τυπολογίες³³. Επιστρέφοντας στην αρχική υπόθεση των σπουδών οπτικού πολιτισμού, με βάση την οποία ολοένα και περισσότερο η σχέση των ανθρώπων με τον κόσμο λαμβάνει χώρα επί της οθόνης και εντός της εικόνας, αναδεικνύεται η ανάγκη μιας ανθρωπολογίας του οπτικού, που δύναται, με την απόρριψη του εθνοκεντρισμού και την εστίαση στις δομές/διαδικασίες της εξουσίας, να διερευνήσει (και να αναπαραστήσει οπτικά) τις σύνθετες εκφάνσεις, τοπικότητες και συγκρούσεις εντός ενός φαινομενικά μόνο ενιαίου, παγκοσμιοποιημένου οπτικού πολιτισμού.

Ευχαριστώ την Ελέανα Γιαλούρη για την πρόσκλησή της στον τόμο και τα εξαιρετικά ενδιαφέροντα σχόλιά της στη συνέχεια όσον αφορά την επιμέλεια του άρθρου μου. Επίσης, ευχαριστώ τον Chris Pinney για την καθοδήγησή του στο αρχικό στάδιο συγγραφής του άρθρου αυτού. Η έρευνά μου στα Σφακιά, στην οποία γίνονται αναφορές εδώ, πραγματοποιήθηκε με την οικονομική ενίσχυση του Arts and Humanities Research Council (AHRC), του UCL (Research Project Fund) και του University of London (Central Research Fund), στα οποία είμαι ευγνώμων.

33. Βλ. το έργο των Gordon Bennett, Leah King-Smith, Jimmy Durham και Tracey Moffatt.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999), *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Κερκινός, Δ. (2007), «Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή», *Επιθεώρηση Κοινωνιώς Ερευνών*, τχ. 122^α, σ. 23-52.
- (2009), «Εθνογραφικός κινηματογράφος: Το παράδειγμα της Παπούα-Νέας Γουινέας», στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας: Πολιτισμός, ιστορία, αναπαραστάσεις*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σ. 345-365.
- Νικολακάκης, Γ. (1998), «Εισαγωγή: Κινηματογράφος του πραγματικού», στο Γ. Νικολακάκης (επιμ.) *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: Θεματικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Σερεμετάκη, Ν.Κ. (1983), «Στρουκτουραλισμός (γ)ουνιβερσαλισμός και αγροτικές ιδιαιτερότητες: Παρερμηνεύοντας τις τελετουργίες γύρω από τον θάνατο στην αγροτική Ελλάδα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 51, σ. 153-168.
- Στεφανή, Ε. (2007), *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Πατάκης, Αθήνα.

Ξενόγλωσση

- Adorno, Th.W. (2005 [1951]), *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, Verso, Λονδίνο [ελλην. έκδ. (2000), *Minima Moralia: Στοχασμοί μέσα από τη φθαρμένη ζωή*, μτφρ. Α. Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα].
- Agee, J. – Evans, W. (1965), *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*, Peter Owen, Λονδίνο.
- Alpers, S. (1983), *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago, Σικάγο.
- (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 26.
- Appadurai, A. (επιμ.), (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ.
- Armstrong, C. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 27-28.
- Banks, M. (1997), «Representing the Bodies of the Jains», στο M. Banks – H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο, σ. 216-239.
- Banks, M. – Morphy, H. (επιμ.), (1997), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο.
- Barbash, I. – Taylor, L. (1997), *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentaries and Ethnographic Films and Videos*, University of California Press, Μπέροκλεϋ.
- Barthes, R. (1993 [1957]), *Mythologies*, Vintage, Λονδίνο [ελλην. έκδ. (1979), *Μυθολογίες*, μτφρ. Κ. Χατζηδήμου – Ι. Ράλλη, Κέδρος – Ράππα, Αθήνα].
- (2000 [1980]), *Camera Lucida*, Vintage, Λονδίνο [ελλην. έκδ. (1983), *Ο φωτεινός θάλαμος*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Κέδρος – Ράππα, Αθήνα].
- Baxandall, M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: Primer on the Social History of Pictorial Style*, Clarendon Press, Οξφόρδη.
- Benjamin, R. (1997), «Post-Colonial Taste: Non-Western Markets for Orientalist Art», στο R. Benjamin, *Orientalism: From Delacroix to Klee*, Art Gallery of New South Wales, Σίδνεϋ.

- Benjamin, W. (1999), «Little History of Photography», στο M.W. Jennings – H. Eiland – G. Smith (επιμ.), *Walter Benjamin: Selected Writings, vol. 2, part 2, 1931-1934*, The Belknap Press of Harvard University Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη.
- Bennett, T. (1996), «The Exhibitionary Complex», στο R. Greenberg – S. Nairne – B.W. Ferguson (επιμ.), *Thinking About Exhibition*, Routledge, Νέα Υόρκη, σ. 81-112.
- Bhabha, H. (2004 [1994]), *The Location of Culture*, Routledge, Λονδίνο.
- Binney, J. – Chaplin, G. (2003), «Taking the Photographs Home: The Recovery of a Māori History», στο L. Peers – A. Brown (επιμ.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, Routledge, Λονδίνο, σ. 100-110.
- Bloch, M. (1988), «Interview with Gustaaf Houtman», *Anthropology Today*, τόμ. 4, τχ. 1, σ. 18-21.
- Buchli, V. (2002), «Introduction», στο V. Buchli (επιμ.), *The Material Culture Reader*, Berg, Οξφόρδη – Νέα Υόρκη, σ. 1-22.
- Buck-Morss, S. (1987), «Semiotic Boundaries and the Politics of Meaning: Modernity on Tour – A Village in Transition», στο M.G. Raskin – H.J. Bernstein (επιμ.), *New Ways of Knowing: The Sciences, Society and Reconstructive Knowledge*, Rowman & Littlefield, Τότοβα, σ. 200-236.
- (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 29-31.
- Buckley, L. (2006), «Studio Photography and the Aesthetics of Citizenship in The Gambia», στο E. Edwards – Ch. Gosden – R.B. Phillips (επιμ.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Berg, Νέα Υόρκη, σ. 61-85.
- Carroll, D. (1987), *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Routledge, Λονδίνο.
- Chakrabarty, D. (1992), «Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?», *Representations*, τόμ. 37, σ. 1-26.
- Clifford, J. – Marcus, G. (επιμ.), (1986), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Μπέριτζ.
- Cohn, B. (1987), «The Census, Social Structure and Objectification in South Asia», στο B. Cohn, *An Anthropologist among the Historians and Other Essays*, Oxford University Press, Νέο Δελχί, σ. 224-254.
- Crow, Th. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 34-36.
- Dacosta-Kauffman, Th. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 45-49.
- Dikovitskaya, M. (2005), *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, MIT Press, Κέιμπριτζ – Λονδίνο.
- Edwards, E. (1997), «Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology», στο M. Banks – H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο, σ. 53-80.
- (2001), *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg, Οξφόρδη.
- Fanon, F. (2001 [1961]), *The Wretched of the Earth*, Penguin Books, Λονδίνο [ελλην. έκδ. (1982), *Της Γης οι κολασμένοι*, μτφρ. Α. Αρτέμη, Κάλβος, Αθήνα].
- Faris, J.C. (1992), «Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics», στο P.I. Crawford – D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, σ. 171-182.
- (1993), «A Response to Terence Turner», *Anthropology Today*, τόμ. 9, τχ. 1, σ. 12-13.
- (2003), «Navajo and Photography», στο Ch. Pinney – N. Peterson (επιμ.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Ντάραμ – Λονδίνο.

- Feld, S. (1982), *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Φιλαδέλφεια.
- Fox, R.G. (1985), *The Lions of the Punjab: Culture in the Making*, University of California Press, Μπέρκλεϋ.
- Ginsburg, F.D. (1991), «Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?», *Cultural Anthropology*, τόμ. 6, τχ. 1, σ. 92-112.
- (2002) «Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media», στο F.D. Ginsburg – L. Abu-Lughod – B. Larkin (επιμ.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, σ. 39-57.
- Griffiths, A. (2001), *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη – Τσίτσεςτερ.
- Grimshaw, A. (2001), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ.
- Gunning, T. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 37-39.
- Hamilton, A. (1997), «Comment», στο J. Weiner, «Televisualist Anthropology: Representation, Aesthetics, Politics», *Current Anthropology*, τόμ. 38, τχ. 2, σ. 216-219.
- Hastrup, K. (1992), «Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority», στο P.I. Crawford – D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, σ. 8-25.
- Heidegger, M. (1977 [1935]), «The Age of the World Picture», στο M. Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper, Νέα Υόρκη.
- Heider, K.G. (1976), *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Όστιν.
- Hockings, P. (επιμ.), (1975), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Βερολίνο.
- Jay, M. (1988), «Scopic Regimes of Modernity», στο H. Foster (επιμ.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Σιάτλ.
- (1994), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Μπέρκλεϋ.
- (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 42-44.
- Kalantzis, K. (2010), «Visualising Identity on the Margins of Europe: Photography and the Geographies of Imagination in Sphakia, Crete», διδακτορική διατριβή, University of London, Λονδίνο.
- Kalantzis, K. (υπό δημοσίευση), «On Ambivalent Nativism: Hegemony, Photography and “Recalcitrant Alterity” in Sphakia, Crete», *American Ethnologist*.
- King, D. (1997), *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Canongate, Εδιμβούργο.
- Kopytoff, I. (1986), «The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process», στο A. Appadurai (επιμ.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ.
- Larkin, B. (2002), «The Materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria», στο F.D. Ginsburg – L. Abu-Lughod – B. Larkin (επιμ.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, σ. 319-338.
- Latour, B. (1993), *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη [ελλην. έκδ. (2000), *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι: Δοκίμια συμμετρικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φ. Τερχάκης, Σύναμμα, Αθήνα]
- Loizos, P. (1997), «First Exits from Observational Realism: Narrative Experiments in

- Recent Ethnographic Films», στο M. Banks – H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο, σ. 81-104.
- MacDougall, D. (1992), «Photo Hierarchicus: Signs and Mirrors in Indian Photography», *Visual Anthropology*, τόμ. 5, τχ. 2, σ. 103-129.
- (1997), «The Visual in Anthropology», στο M. Banks – H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο, σ. 276-295.
- (1998), *Transcultural Cinema*, επιμ. L. Taylor, Princeton University Press, Πρίνστον.
- (2006), *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Πρίνστον.
- Miller, D. (1998), «Why Some Things Matter», στο D. Miller (επιμ.), *Material Cultures: Why Some Things Matter*, University College London Press, Λονδίνο.
- Mirzoeff, N. (2009 [1999]), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Λονδίνο.
- Mitchell, T. (1991), *Colonising Egypt*, University of California Press, Μπέρκλεϊ.
- Mitchell, W.J.T. (1996), «What Do Pictures “Really” Want?», *October*, τόμ. 77, σ. 71-82.
- (2002), «Showing Seeing: A Critique of Visual Culture», στο M.A. Holly – K. Moxey (επιμ.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute – Yale University Press, Ουίλλιαμστούουν, MA, σ. 231-250.
- (2005), «There Are No Visual Media», *Journal of Visual Culture*, τόμ. 4, τχ. 2, σ. 257-266.
- Molesworth, H. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 54-56.
- Morgan, D. (1998), *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, University of California Press, Μπέρκλεϊ.
- Morphy, H. – Banks, M. (1997), «Introduction: Rethinking Visual Anthropology», στο M. Banks – H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο, σ. 1-35.
- Nichols, B. (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον.
- Nochlin, L. (1989), *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Harpers & Row, Νέα Υόρκη.
- Pinney, Ch. (1992α), «The Lexical Spaces of Eye-Spy», στο P.I. Crawford – D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press, Μάντσεστερ, σ. 26-49.
- (1992β), «The Parallel Histories of Anthropology and Photography», στο E. Edwards (επιμ.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν – Λονδίνο, σ. 74-95.
- (1997α), *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, Reaktion Books, Λονδίνο.
- (1997β), «Comments on J. Weiner, *Televisualist Anthropology*», *Current Anthropology*, τόμ. 38, τχ. 2, σ. 222-224.
- (2002), «Photographic Portraiture in Central India in the 1980s and 1990s», στο V. Buchli (επιμ.), *The Material Culture Reader*, Berg, Οξφόρδη.
- (2003), «Introduction: How the Other Half...», στο Ch. Pinney – N. Peterson (επιμ.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Ντάραμ ΒΚ – Λονδίνο.
- (2004), «Photos of the Gods»: *The Printed Image and Political Struggle in India*, Reaktion Books, Λονδίνο.

- (2005), «Things Happen Or, From Which Moment Does that Object Come?», στο D. Miller (επιμ.), *Materiality*, Duke University Press, Ντάραμ ΒΚ – Λονδίνο.
- (2006), «Four Types of Visual Culture», στο Ch. Tilley – W. Keane – S. Kuechler – M. Rowlands – P. Spyer (επιμ.), *Handbook of Material Culture*, Sage, Λονδίνο, σ. 131-144.
- (2011), *Photography and Anthropology*, Reaktion, Λονδίνο.
- Pinney, Ch. – Peterson, N. (επιμ.), (2003), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Ντάραμ ΒΚ – Λονδίνο.
- Poignant, R. – Poignant, A. (1996), *Encounter at Nagalarramba*, National Library of Australia, Κάμπερα.
- Poole, D. (1997), *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean World*, Princeton University Press, Πρίνστον.
- Roberts, A.F. – Roberts, M.N. (2003), «Mystical Reproductions: Photography and the Authentic Simulacrum», στο A.F. Roberts – M. Nooter-Roberts – G. Armenian – O. Gueye, *A Saint in the City: Sufi Arts of Urban Senegal*, University of California – Fowler Museum of Cultural History, Λος Άντζελες.
- Rodowick, D.N. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 59-62.
- Ruby, J. (1975), «Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, τόμ. 2, τχ. 2, σ. 104-111.
- (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Σικάγο – Λονδίνο.
- Russell, C. (1999), *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Ντάραμ ΒΚ.
- Sahlins, M.D. (1993), «Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the Context of Modern World History», *The Journal of Modern History*, τόμ. 65, τχ. 1, σ. 1-25.
- Said, E.W. (1978), *Orientalism*, Routledge and Kegan Paul, Λονδίνο [ελλην. έκδ. (1996), *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα].
- Smith, B.R. – Vokes, R. (2008), «Introduction: Haunting Images», *Visual Anthropology*, τόμ. 21, τχ. 4, σ. 283-291.
- Sprague, S.F. (1978), «Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves», *African Arts*, τόμ. 12, τχ. 1, σ. 52-59.
- Stoller, P. (1992), *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, University of Chicago Press, Σικάγο.
- Strathern, M. (1997), «CommentS on J. Weiner, “Televisualist Anthropology”», *Current Anthropology*, τόμ. 38, τχ. 2, σ. 224-226.
- Sturken, M. – Cartwright, L. (2001), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Οξφόρδη.
- Tagg, J. (1988), *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, MacMillan, Λονδίνο.
- Taussig, M. (1993), *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Routledge, Λονδίνο.
- (1994), «Physiognomic Aspects of Visual Worlds», στο L. Taylor (επιμ.), *Visualizing Theory, Selected Essays from Visual Anthropology Review*, Routledge, Λονδίνο, σ. 205-213.
- Thomas, N. (1991), *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, Κέιμπριτζ.
- Tomas, D. (1982), «The Ritual of Photography», *Semiotica*, τόμ. XL, τχ. 1-2, σ. 1-25.

- Tsinhnahjinnie, H.J. (2003), «When is a Photograph Worth a Thousand Words?», στο Ch. Pinney – N. Peterson (επιμ.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Ντάραμ ΒΚ – Λονδίνο.
- Turner, T. (1992), «Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video», *Anthropology Today*, τόμ. 8, τχ. 6, σ. 5-16.
- Tylor, E.B. (1891), *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, John Murray, Λονδίνο.
- Vaughan, D. (1999), «The Space Between Shots», στο D. Vaughan (επιμ.), *For Documentary: Twelve Essays*, University of California Press, Μπέρκλεϋ.
- Waite, G. (1996), «Response to Visual Culture Questionnaire», *October*, τόμ. 77, σ. 63-67.
- Weiner, J. (1997), «Televisualist Anthropology», *Current Anthropology*, τόμ. 38, τχ. 2, σ. 197-236.
- Wendl, T. (1999), «Portraits and Scenery in Ghana», στο *Anthology of African and Indian Ocean Photography*, Revue Noire, Παρίσι, σ. 142-156.
- Worth, S. (1980), «Margaret Mead and the Shift from “Visual Anthropology” to the “Anthropology of Visual Communication”», *Studies in Visual Communication*, τόμ. 6, τχ. 1, σ. 15-22.
- Worth, S. – Adair, J. (1972), *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον.
- Wright, Ch. (2008), «“Devil’s Engine”: Photography and Spirits in the Western Solomon Islands», *Visual Anthropology*, τόμ. 21, τχ. 4, σ. 364-380.

Φιλμογραφία

- The Ax Fight* (1975), σκηνοθεσία: Timothy Asch, Napoleon Chagnon, διάρκεια: 30 λεπτά, χώρα προέλευσης: ΗΠΑ, παραγωγή: Documentary Educational Resources.
- Chronique d’un été* (1961), σκηνοθεσία: Jean Rouch, Edgar Morin, διάρκεια: 90 λεπτά, χώρα προέλευσης: Γαλλία, παραγωγή: Argos Films.
- Future Remembrance: Photography and Image Art in Ghana* (1998), σκηνοθεσία: Tobias Wendl, Nancy du Plessis, διάρκεια: 54 λεπτά, χώρα προέλευσης: Γερμανία, παραγωγή: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
- Jaguar* (1967), σκηνοθεσία: Jean Rouch, διάρκεια: 93 λεπτά, χώρα προέλευσης: Γαλλία, παραγωγή: Les Films de la Pleaïde.
- Les Maitres fous* (1955), σκηνοθεσία: Jean Rouch, διάρκεια: 36 λεπτά, χώρα προέλευσης: Γαλλία, παραγωγή: Les Films de la Pleaïde.
- Nanook of the North* (1922), σκηνοθεσία: Robert J. Flaherty, διάρκεια: 75 λεπτά, χώρα προέλευσης: Γαλλία, παραγωγή: Revillon Frères.
- To Live with Herds* (1972), σκηνοθεσία: David MacDougall, Judith MacDougall, διάρκεια: 70 λεπτά, χώρα προέλευσης: ΗΠΑ, παραγωγή: University of California Los Angeles.