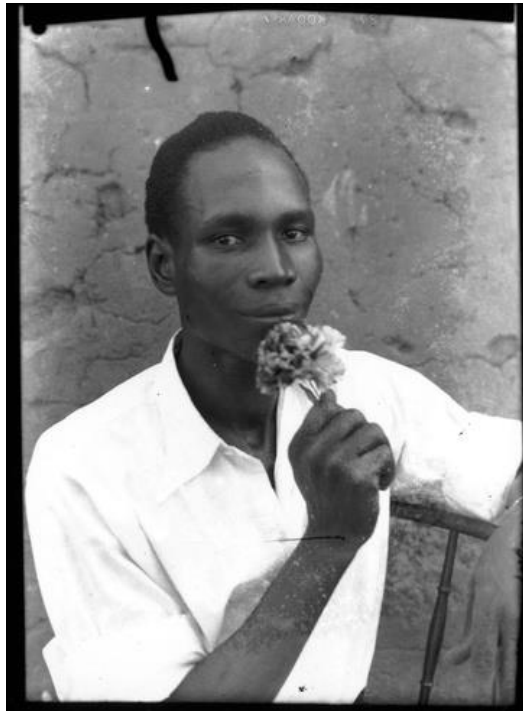


ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΠΑΝΤΕΙΟΝ UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ  
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ



*«Κρυμμένες ιστορίες στο έργο του Seydou Keita: φωτογραφικές πρακτικές  
και πρακτικές του ανήκειν στο αποικιοκρατούμενο Βατako»*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μακρίνα Πετροπούλου

Αθήνα, 2017

Τριμελής Επιτροπή

Γιάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Γρηγόρης Πασχαλίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου  
Θεσσαλονίκης

Κωνσταντινίδου Χριστίνα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης

Copyright © Μακρίνα Πετροπούλου, 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

*\*Εξώφυλλο: Αυτοπορτρέτο του Seydou Keïta στο Bamako, 1956-1957*

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Γιάννη Σκαρπέλο, τόσο για τον πολύτιμο χρόνο που μου διέθεσε, όσο και για την αμέριστη βοήθεια και καθοδήγησή του καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας μελέτης. Οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ, επίσης, στο προσωπικό της βιβλιοθήκης του Παντείου Πανεπιστημίου, για την άψογη εξυπηρέτησή μου καθ' όλο το διάστημα διεξαγωγής της βιβλιογραφικής έρευνας.

Ευχαριστώ επίσης, τα μέλη της επιτροπής, την κυρία Χριστίνα Κωνσταντινίδου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Κρήτης και τον κύριο Γρηγόρη Πασχαλίδη, Αναπληρωτή Καθηγητή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς τόσο το οικογενειακό όσο και το φιλικό μου περιβάλλον, για την ενθάρρυνση, την υποστήριξη και τις συμβουλές όλο αυτό το διάστημα. Ιδιαίτερος ευχαριστώ τον κ. Δημήτρη Στέφο.

*«Ο αληθινός δημιουργός αναγνωρίζεται από την  
ικανότητα να βρίσκει πάντα, ακόμα και στα πιο κοινά, στα  
πιο ταπεινά πράγματα, στοιχεία άξια προσοχής»*

*Igor Stravinsky*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	3
ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ .....	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	7
ABSTRACT.....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	10
1. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΔΥΤΙΚΗ ΑΦΡΙΚΗ.....	11
2. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΡΤΡΕΤΟΥ .....	17
3. SEYDOU ΚΕΪΤΑ: ΑΠΟ ΤΟ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ.....	21
3.1 Η ΕΠΑΝΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ SEYDOU ΚΕΪΤΑ .....	24
4. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΙ ΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΡΤΡΕΤΟΥ ΣΤΟ ΜΑΛΙ .....	28
4.1 ΚΑΠΟΙΟΙ ΧΡΗΣΙΜΟΙ ΟΡΟΙ.....	28
4.2 ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΙ ΡΟΛΟΙ.....	30
4.3 Η ΕΠΙΠΟΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΩΝ.....	34
<i>Τα σκηνικά.....</i>	35
<i>Η γωνία λήψης.....</i>	37
<i>Η πόζα.....</i>	38
5. Η ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ.....	40
5.1 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ .....	41
5.2 ROLAND BARTHES ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΙ ΚΑΤΑΔΗΛΩΣΗΣ .....	42
5.3 ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ SEYDOU ΚΕΪΤΑ.....	44
6. ΕΝΔΥΣΗ, ΜΟΔΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ.....	55
6.1 SEYDOU ΚΕΪΤΑ: HARPER'S BAZAAR.....	62
6.2 MALICK SIDIBÉ: NEW YORK TIMES MAGAZINE .....	67
7. ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΦΥΣΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ: ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟ.....	72
8. ΟΙ ΕΠΙΓΟΝΟΙ ΤΟΥ ΚΕΪΤΑ.....	76
9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	86
10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	89

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

EIKONA 1 .....	26
EIKONA 2 .....	31
EIKONA 3 .....	32
EIKONA 4 .....	33
EIKONA 5 .....	37
EIKONA 6 .....	39
EIKONA 7 .....	39
EIKONA 8 .....	46
EIKONA 9 .....	47
EIKONA 10 .....	48
EIKONA 11 .....	48
EIKONA 12 .....	49
EIKONA 13 .....	50
EIKONA 14 .....	51
EIKONA 15 .....	52
EIKONA 16 .....	53
EIKONA 17 .....	54
EIKONA 18 .....	55
EIKONEΣ 19-26 .....	67
EIKONEΣ 27-34 .....	69
EIKONA 35 .....	70
EIKONA 36: MALICK SIDIBÉ, NUIT DE NO (HAPPY CLUB), 1963.....	77
EIKONA 37: MALICK SIDIBÉ, MISS KEÏTA, 1969.....	78
EIKONA 38: SAMUEL FOSSO, SELF-PORTRAIT, 1976 .....	79
EIKONA 39: OMAR SAID BAKOR, UNTITLED, 1975 (PHOTOMONTAGE).....	80
EIKONA 40: PHILIP KWAME APAGYA, AKWABE NO.2, 1998.....	81
EIKONA 41: PHILIP KWAME APAGYA, LADY BOSS, 2000 .....	81
EIKONA 42: OMAR VIKTOR DIOP, SELF-PORTRAIT, 2014.....	82
EIKONA 43: KEHINDE WILEY, KERN ALEXANDER STUDY I, 2011 .....	82
EIKONA 44: HASSAN HAJAJ, RIDER, 2010 .....	83
EIKONA 45: J.D. OKHAI OJEIKERE, FRO FRO, 1970 .....	84

## Περίληψη

Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας γεννήθηκε από το έντονο ενδιαφέρον που έχω για τη φωτογραφία και πιο συγκεκριμένα για την ανάπτυξη αυτής στην αφρικανική ήπειρο. Διαβάζω Αφρικανούς ή αφρικανικής καταγωγής συγγραφείς τα τελευταία χρόνια και μου αποκαλύπτεται ένας κόσμος πέρα από τα στερεότυπα. Παραδοσιακός και σύγχρονος ταυτόχρονα, δεν συναντιέται πουθενά με τις ανθρωπολογικές εικόνες που κατασκεύασαν οι Ευρωπαίοι από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Εικόνες αυθαίρετες που περιέγραφαν περισσότερο την δυτική υπεροχή και λιγότερο την αφρικανική πραγματικότητα και δημιούργησαν την ιδέα που έχει ο δυτικός κόσμος για τους Αφρικανούς. Οι εικόνες άλλαξαν όταν οι ίδιοι οι Αφρικανοί πήραν τις κάμερες στα χέρια τους και άρχισαν να φωτογραφίζουν ο ένας τον άλλο, όταν άρχισαν να γράφουν ο ένας για τον άλλο, να αποφασίζουν οι ίδιοι για την ποιότητα της σκέψης και της εμπειρίας τους, να έχουν οι ίδιοι τον έλεγχο της εικόνας τους. Η μεγαλύτερη όμως αποκάλυψη έγινε όταν για πρώτη φορά ήρθα σε επαφή με το φωτογραφικό έργο του πορτρετίστα, Seydou Keïta. Γρήγορα κατάλαβα πως οι εικόνες του ήταν πολύ όμορφα συγκροτημένες, αισθητικά δελεαστικές και κοινωνιολογικά άκρως αποκαλυπτικές.

Κάπως έτσι, και με αφορμή το μάθημα «Οπτικός Πολιτισμός» που παρακολούθησα στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος «Πολιτιστική Διαχείριση», συνειδητοποίησα ότι αυτό που ήθελα περισσότερο να κάνω είναι να διεισδύσω και να γνωρίσω αυτόν τον τόσο σημαντικό φωτογράφο και το έργο του το οποίο αναμφίβολα κρύβει πολλές και ενδιαφέρουσες ιστορίες. Η μελέτη των φωτογραφιών του Seydou Keïta, όπως και των περισσότερων φωτογράφων πορτρέτου στη δυτική Αφρική την εποχή τόσο πριν από την ανεξαρτησία όσο και μετά από αυτήν, παρέχει μεταξύ άλλων, την πρόσβαση σε μια στιγμή της ιστορίας κατά την οποία το ανθρώπινο σώμα αποτελεί το μέσο για την επίτευξη της οπτικοποίησης του ιδιωτικού και του δημόσιου, της ατομικής αλλά και της συλλογικής επιθυμίας. Θεωρώ πως οι φωτογραφίες του Keïta γεννούν έναν υποβλητικό και μερικές φορές αντιφατικό «λόγο» σχετικά με την έντονη επιθυμία των υποκειμένων για ανεξαρτησία και απόκλιση από τους αποικιοκρατικούς κανόνες. Πως η επιθυμία για ελευθερία μπορεί και αποτυπώνεται σε μια φωτογραφία; Πως σε μια φωτογραφία οπτικοποιείται η ελευθερία ως ατομική επιθυμία ή ως συλλογική απαίτηση; Κατά πόσο είναι εφικτό να οπτικοποιηθεί μια συλλογική επιθυμία ή απαίτηση φωτογραφικά, στο πορτρέτο ενός

και μόνο ανθρώπου, προσώπου ή σώματος; Πως η πόζα του κάθε ατόμου που φωτογραφίζεται, έχει κάποια σχέση με την αυτοδιαμόρφωση και την έκφραση της ατομικής ταυτότητας; Δεδομένου ότι μια φωτογραφία διηγείται ιστορίες που αφορούν τόσο τους ανθρώπους όσο και τους τόπους-χώρους στους οποίους οι άνθρωποι αυτοί ζουν, πως το περιεχόμενο αυτού του φωτογραφικού έργου αποδεικνύεται σημαντικό στην κατανόηση της κατάστασης που επικρατούσε στο Bamako κατά την αποικιοκρατία αλλά και μετά το τέλος αυτής; Κατά πόσο έννοιες όπως εαυτός, «άλλος», κοινωνική ταυτότητα, φυλή, φύλο, πολιτική, δύναμη, τάξη, ηγεμονία βοηθούν στην ανάγνωση αλλά και την κατανόηση των φωτογραφιών του Keïta; Πως τα δυτικά μάτια είδαν το έργο του Keïta, πως το αντιμετώπισαν και τι μερίδιο ευθύνης έχουν οι άνθρωποι της τέχνης σε αυτή τη διαδικασία;

Αυτά είναι κάποια από τα ερωτήματα με τα οποία και ξεκινά αυτή η ερευνητική προσπάθεια η οποία στοχεύει στην ενίσχυση του διαλόγου σχετικά με τη φωτογραφία, την τέχνη αλλά και την κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία.

**Λέξεις-κλειδιά:** Φωτογραφία, Seydou Keïta; Bamako; Mali; Αφρικανική φωτογραφία

## **Abstract**

The subject of this dissertation was born out of my keen interest in photography and, more specifically, in its development on the African continent. I have been reading African or Africa-born writers over the last few years, and a world beyond stereotypes has been revealed to me. Traditional and modern at the same time, it does not meet anywhere with the anthropological images that Europeans have built since the late 19th century. Illustrative images that depicted mostly the Western supremacy and far less the African reality and eventually created the idea of the Western world for Africans. These images changed when the Africans themselves decided to take hold of the cameras and began to photograph each other; when they began to write for each other, to decide themselves for the quality of their thought and experience, to have control of their own image. The biggest revelation for me, however, was the photographic work of portrayer Seydou Keïta, from the moment I saw it. I quickly realized that his images



were very beautifully structured, aesthetically tempting and, sociologically, excessively revealing.

This is how, within the "Visual Culture" course that I attended as part of my "Cultural Management" Master's program, I realized that what I wanted to do is get to know this important photographer and penetrate his work, which undoubtedly hides many interesting stories. The study of Seydou Keïta's photographs, as well as of most of the portrait photographers in West Africa at the time, not only before, but also after independence, provides, among other things, access to a moment of history in which the human body is the medium to achieve the visualization of the private and the public, of individual as well as collective desire. I firmly believe that Keïta's photos give rise to an evocative and sometimes contradictory "discourse" regarding the strong desire of the subjects for independence and deviation from the colonial rules. How can the desire for freedom be captured in a photo? How can a photograph depict freedom as an individual's desire or as a collective requirement? Is it feasible to visualize a collective desire or a photographic requirement in the portrait of a single person, face or body? How does the pose of each person being photographed have any relation to self-patterning and expression of individual identity? Since a photograph tells stories of both the people and the places in which these people live, how does the content of this photographic work prove to be important in understanding the situation in Bamako during colonial rule but also after it? How do concepts like self, "other", social identity, race, sex, politics, power, class, hegemony help in reading and understanding Keïta's photographs? How did the western eyes see Keïta's work, how did they deal with it and what part of the arts people have the responsibility in this process?

These are some of the questions with which this research effort is being launched, aiming at enhancing the dialogue on photography, art, and social as well as cultural anthropology.

**Keywords:** Photography; Seydou Keïta; Bamako; Mali; African photography

## Εισαγωγή

Φωτογραφίες: η αποτυπωμένη μνήμη των ανθρώπων. Ένα μαγικό κλικ που παγώνει την αέναη, ρέουσα ακμή της ζωής. Ένα κλικ και αιχμαλωτίζονται δια παντός πρόσωπα, σχέσεις μεταξύ προσώπων, εκφράσεις, καταστάσεις, χρονικές ιστορικές στιγμές, ίχνη περάσματος ευχάριστων ή θλιβερών καιρών. Φωτογραφίες έγχρωμες ή ασπρόμαυρες, παίζουν με φωτοσκιάσεις, απαθανατίζουν χαμόγελα, δάκρυα, έρωτες, γάμους, κηδείες και άλλα σημαντικά ή και όχι γεγονότα της κοινωνικής ζωής των ανθρώπων. Φωτογραφίες της στιγμής και φωτογραφίες στημένες και σκηνοθετημένες σε στούντιο. Όσα χρόνια και αν περάσουν, όσο και αν πρόσωπα και σώματα αλλάξουν ή γεράσουν, σπίτια γκρεμιστούν, χώροι αλλοιωθούν, οι φωτογραφίες με το υπέροχο, καλά κρυμμένο μυστικό τους παραμένουν εσαεί οι ίδιες, μάρτυρες ασεγήδιαστοι και αδιάψευστοι του τότε. Τέτοιου είδους φωτογραφίες λοιπόν, έχει ως κύριο θέμα μελέτης η παρούσα εργασία. Ανθρώπινες μα και μνημειακές ταυτόχρονα, φωτογραφίες στις οποίες οι πρωταγωνιστές συναγωνίζονται σε μια παρέλαση κομψότητας μπροστά στα μάτια του θεατή. Φωτογραφίες μέσα στις οποίες σφυρηλατείται το πρόσωπο μιας κοινωνίας που βρίσκεται σε μετάβαση: από μια γαλλική αποικία σε μια ανεξάρτητη πρωτεύουσα.

Σε επίπεδο οργάνωσης περιεχομένου, το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, *Η Φωτογραφία στη δυτική Αφρική*, προέκυψε από την αναγκαιότητα μιας κριτικής ανάγνωσης της ιστορίας της φωτογραφίας στη δυτική Αφρική, τον τόπο καταγωγής και καλλιτεχνικής δημιουργίας του Seydou Keïta. Εδώ, επιχειρείται μια συνοπτική αναδρομή στη χρήση και το σκοπό της φωτογραφίας στην αφρικανική ήπειρο, από την εμφάνισή της μέχρι και τις μέρες μας.

Το δεύτερο κεφάλαιο, αφορά την φωτογραφία πορτρέτου, μια από τις πιο κοινές μορφές της φωτογραφικής δημιουργίας. Εδώ, σε αδρές γραμμές, επιδιώκεται ένας γενικός ορισμός του συγκεκριμένου είδους φωτογραφίας καθώς και η έκθεση ορισμένων προσεγγίσεων αλλά και τεχνικών που αφορούν τα φωτογραφικά πορτρέτα. Στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται διεξοδικώς ο καλλιτέχνης Seydou Keïta, μέσω της παράθεσης πολλών στοιχείων που αφορούν τη ζωή του αλλά και την καλλιτεχνική του πορεία, από την αρχή της σε ένα μικρό στούντιο πίσω από τις φυλακές του Bamako μέχρι την έκθεση της δουλειάς του σε μουσεία και γκαλερί του δυτικού κόσμου.

Ακολουθεί ένα κεφάλαιο στο οποίο γίνονται λόγος για τους κοινωνικούς ρόλους που υιοθετούν οι μαλινέζοι στις φωτογραφίες του Keïta καθώς και πως αυτός με διάφορες φωτογραφικές τεχνικές τους βοηθά να δημιουργήσουν τα πορτρέτα τους. Πριν από αυτά όμως, παρατίθενται και αναλύονται κάποιοι όροι-κλειδιά που θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να κατανοήσει τα παραπάνω.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, αφού γίνει μια αναφορά στον κατά Panofsky τρόπο εικονογραφικής ανάλυσης και στους τρόπους καταδήλωσης σύμφωνα με τον Barthes, επιχειρείται μια σημειωτική προσέγγιση και ανάλυση κάποιων φωτογραφιών του Keïta. Το έκτο κεφάλαιο αφορά την κοινωνική σημασία της ένδυσης των ανθρώπων τόσο γενικά όσο και ειδικότερα στο έργο του Keïta. Περιλαμβάνει μάλιστα, δυο παραδείγματα φωτογράφισης για περιοδικά μόδας, τα οποία και αποτελούν τη βάση στην οποία και στηρίζεται μια ολόκληρη συζήτηση σχετική με το ρόλο της φωτογραφίας στο χώρο της μόδας. Το κεφάλαιο που έπεται διηγείται μια ενδιαφέρουσα ιστορία διαμάχης που υπήρξε ανάμεσα στον φωτογράφο και στους ανθρώπους της τέχνης που έκαναν γνωστό το φωτογραφικό του έργο εκτός των συνόρων της αφρικανικής ηπείρου. Η συγκεκριμένη ιστορία αποτελεί αφετηρία μιας πολύ ενδιαφέρουσας συζήτησης, μεταξύ άλλων, σχετικά με την αξία της αυθεντικότητας και της πατρότητας ενός έργου τέχνης.

Και τέλος, λίγο πριν τα συμπεράσματα, υπάρχει ένα κεφάλαιο που αφορά όλους εκείνους που εμπνεύστηκαν από το έργο του Keïta και με τη σειρά τους δημιούργησαν έργα τέχνης, όχι μόνο φωτογραφικά αλλά και άλλων ειδών, τα οποία αξίζουν ιδιαίτερη μνεία στην παρούσα εργασία καθώς στα περισσότερα, η καλλιτεχνική σκέψη και ματιά του Keïta είναι «παρούσα».

## 1. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΔΥΤΙΚΗ ΑΦΡΙΚΗ

Όπως και σε άλλα μέρη του κόσμου, η αφρικανική ήπειρος σήμερα, είναι ένας τόπος στον οποίο οι φωτογραφικές εικόνες αφθονούν και η φωτογραφία είναι απaráμιλλο κομμάτι της καθημερινότητας. Για να τη μελετήσουμε όμως από τη γέννηση της, πρέπει να πάμε αρκετά χρόνια πίσω. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη προσπάθεια αφήγησης της ιστορίας της φωτογραφίας στην Αφρική, έγινε, χωρίς να μας εκπλήσσει, από έναν λευκό νοτιοαφρικανό, τον Arthur David Bensusan, ο οποίος ήταν ιατρός,

δημοτικός σύμβουλος και δήμαρχος του Γιοχάνεσμπουργκ, καθώς και ιστορικός φωτογραφίας. Το βιβλίο του *Silver Images: History of Photography in Africa*, πρωτοεμφανίστηκε στο Cape Town το 1966 και έκτοτε, έχει γίνει σημείο αναφοράς για σχεδόν κάθε επόμενη δημοσίευση που είναι σχετική με το θέμα (Jürg Schneider, 2015). Έτσι, και σε αυτήν εδώ την εργασία, αναφορές στο συγκεκριμένο βιβλίο, θα υπάρξουν οπωσδήποτε.

Η ιστορία του ευρωπαϊκού αποικισμού της δυτικής Αφρικής είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την εξάπλωση της φωτογραφίας στην περιοχή. Το Mali είναι μια χώρα που περιβάλλεται από ξηρά. Η ιστορία των ανταλλαγών της με τον υπόλοιπο κόσμο ήταν εγγεγραμμένη, ακόμη και πριν από την εισβολή της γαλλικής αποικιοκρατίας, σε έναν άξονα Νότου-Βορρά. Αυτός ο φυσικός προσανατολισμός του εμπορίου εξηγεί τη σχετικά αργή άφιξη της φωτογραφίας στην περιοχή. Αφού πέρασε από την Ευρώπη στη δυτική ακτή της Αφρικής στα μέσα της δεκαετίας του 1800 (Λιβερία, Σιέρα Λεόνε, Γκάνα, Νιγηρία), η πρακτική της φωτογραφίας ταξίδεψε αρκετά πριν φτάσει στο Σαχέλ στο Γαλλικό Σουδάν, τον καιρό που η αποστολή Borgnis-Desbordes ήρθε στο Bamako το 1883<sup>1</sup>. Οι πρώτοι φωτογράφοι που βρήκαν έδαφος στο Mali ήταν Γάλλοι ή Λεβαντίνοι πολίτες που έφθασαν, μαζί με τη φωτογραφία, συνοδεία των πρώτων αποίκων. Και μόνο μετά τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 οι κάτοικοι του Mali ξεκίνησαν να φωτογραφίζουν. Να τονιστεί σε αυτό το σημείο πως ασφαλώς, είναι πολύ δύσκολο, όσο και αν προσπαθήσει κανείς, να έχει μια πλήρη και σε βάθος γνώση της ιστορίας της φωτογραφίας στα περισσότερα από τα μέρη της Αφρικής λόγω της μετανάστευσης, της απώλειας και της καταστροφής τόσο των κρατικών όσο και των προσωπικών αρχείων.

Η μακρόχρονη φωτογραφική παράδοση λοιπόν, που μπορεί να βρει κανείς σε πολλά αστικά λιμάνια της δυτικής Αφρικής, καλλιεργήθηκε από το ενδιαφέρον και την υποστήριξη των ανθρώπων που ζούσαν σε αυτά. Η ιδιαίτερη γεύση του κοσμοπολιτισμού και του πλούτου θεμελιώθηκε στις πόλεις-λιμάνια της δυτικής Αφρικής και σχηματοποιήθηκε εν μέρει από το καθιερωμένο εμπόριο στον Ατλαντικό Ωκεανό και από τις ροές ιδεών, αγαθών και ανθρώπων από το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Οι πρώτοι ταξιδευτές φωτογράφοι προέρχονταν από τη Βρετανία, τη Γαλλία, την Ολλανδία, τις

---

<sup>1</sup> Erika Nimis, όπως παραθέτει η Dagara Dakin για την αφρικανική φωτογραφία στο *L'Afrique en regards: Une brève histoire de la photographie*, Filigranes Editions, November 2005.

ΗΠΑ, τη Λιβερία, τη Σιέρα Λεόνε και τη Χρυσή Ακτή. Ένας από αυτούς ήταν και ο Francois-Edmond Fortier, παραγωγικότατος εθνογράφος-φωτογράφος και εκδότης. Παρήγαγε πλήθος από της λεγόμενες cartes de visite, η χρυσή εποχή των οποίων τελείωσε με τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατέγραψε τη Γαλλική Δυτική Αφρική από το 1900 έως το 1925, κυρίως τοπία και εκδηλώσεις, μαζί με κάποια πορτρέτα ωστόσο που ήταν σύμφωνα με την αισθητική του σουντιακού πορτρέτου. Οι φωτογραφίες του έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην κατασκευή του αφρικανικού «Άλλου» καθώς παρήγαγε μεταξύ άλλων εικόνες γυναικών με γυμνά στήθη, ζωντανούς αντιπροσώπους του «εξωτικού» (Haney 2010: 31).

Από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η προσωπογραφία συγκροτεί μια θεμελιώδη μορφή της φωτογραφικής πρακτικής σε όλο το πλάτος της ηπείρου. Για τους πρώτους πελάτες, η φωτογραφία ήταν εγγενώς και εντόνως εκφραστική: ήταν ένα αντικείμενο που δημιουργούσε εκπληκτική αμεσότητα. Οι φωτογράφοι έμπαιναν στα ατμόπλοια, μετακινούνταν από πόλη σε πόλη σύμφωνα πάντα με τις περιόδους των βροχών (Poole, 1997)<sup>2</sup>, έπαιρναν μέρος σε φεστιβάλ και σε πολύ σημαντικά για τις τοπικές κοινωνίες γεγονότα.

Τα δείγματα της φωτογραφικής δουλειάς των ταξιδιωτών φωτογράφων σήμαιναν πολύ περισσότερα από απλή διαφήμιση για τους ενδεχόμενους μελλοντικούς πελάτες τους. Ήταν επίσης αντικείμενα που θα μπορούσαν να αγοραστούν και να φυλαχθούν, να επανατυπωθούν σαν εικόνες-ενθύμια ή να εκδοθούν ως καρτ ποστάλ. Προσέφεραν μια φευγαλέα, κλεφτή ματιά της ζωής των ανθρώπων τόσο στη διπλανή πόλη όσο και σε ολόκληρη την ήπειρο. Η ελκυστικότητα ενός καλού πορτρέτου - τα βλέμματα των συμμετεχόντων εντός του κάδρου, η σύνθεση των προσώπων και πόζας των σωμάτων τους και η σωστή χρήση των αντικειμένων - θα μπορούσε να ειπωθεί από ένα κοινό κοντά στο φωτογράφο ή πολύ μακριά από αυτόν και μετά εύκολα να προσαρμοστεί και να βελτιωθεί πάνω στα μέτρα των επόμενων επίδοξων πελατών του (Haney 2010: 58).

Ας επιστρέψουμε όμως στις μικροσκοπικές cartes de visite, τα εμβληματικά αυτά πορτρέτα της δεκαετίας του 1860. Αντικείμενα που γέννησε η κοινωνική ανταλλαγή, αντικατέστησαν τα εθνικά και γλωσσικά σύνορα και έγιναν μια άλλη

---

<sup>2</sup> Αυτή η αντίληψη για τις οικονομίες και τις οικονομικές ροές έρχεται από τη Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton, NJ, 1997).

μορφή προσωπικού κύρους για τις εύπορες τάξεις των εμπόρων, την αστική τάξη και τους αποικιοκράτες ανά τον κόσμο (Bensusan 1966: 80). Μιλάμε εξάλλου για μια εποχή που μόνο η τοπική ελίτ και οι αποικιοκράτες ανήκαν στη μειοψηφία του πληθυσμού που είχε τη δυνατότητα να φωτογραφηθεί από κάποιον επαγγελματία. Ο εκδημοκρατισμός της φωτογραφίας θα συμβεί την εποχή των στούντιο για πορτρέτα, εκεί κοντά στο γύρισμα του αιώνα. Οι cartes de visite λοιπόν, για να επανέλθουμε, ήταν συνήθως τυπωμένα πορτρέτα με το όνομα κάποιου και τη σφραγίδα του προσωπικού του φωτογραφικού στούντιο. Και ήταν παγκοσμίως διαδεδομένες τόσο που εμφανίζονταν να αποτελούν την πλειονότητα των φωτογραφικών αναπαραστάσεων της ηπείρου κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα. Εντυπωσιάζοντας και μπερδεύοντας τους θεατές, οι καρτ ποστάλ πορτρέτων αψηφούσαν την ανωνυμία τους (Haney 2010: 64).

Τα πορτρέτα αυτά λοιπόν, βασίζονται σε οπτικές διαφοροποιήσεις ντυσίματος και προσωπικού καλλωπισμού, κοινωνικών σχέσεων, γλώσσας του σώματος και χειρονομιών. Όλα αυτά απορρίπτονταν όταν ένα πορτρέτο μεταφερόταν στη φόρμα μιας καρτ ποστάλ καθώς έτσι, μετατρέποταν σε ένα χαριτωμένο και μυστήριο κρυπτογράφημα. Κάποια πορτρέτα είχαν δημιουργηθεί για να εκπλήξουν θεατές που ζούσαν μακριά από τον τόπο παραγωγής του πορτρέτου, εικονογραφώντας τη φινέτσα κάποιου, συνήθως σηματοδοτώντας αυτή τη φινέτσα με ευρωπαϊκού στυλ ντύσιμο. Και κάποια άλλα, κατασκευάζοντας την εμφάνιση των σωμάτων και τους τρόπους ντυσίματος σαν φυσικές παραξενιές, υπαινίσσονταν υποκειμενικότητες που στερούνταν κουλτούρας και ιστορίας (Haney 2010: 64). Και κάπως έτσι, κατασκευάστηκαν στερεοτυπικοί κώδικες σχετικοί με την παρουσίαση του αφρικανού ανθρώπου και του περιβάλλοντός του, που διαδόθηκαν γρήγορα σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του κόσμου, μέσα από όλες αυτές τις μικρές μα γεμάτες συμβολισμό και σημασία, cartes de visite.

Επειδή οι τοπικοί φωτογράφοι δούλευαν και κατ' επέκταση καθοδηγούνταν από τις επιθυμίες και τις επιδιώξεις των πελατών τους, που τύχαινε να είναι και υψηλής κοινωνικής τάξης όπως προείπαμε, κάποιοι από αυτούς περιστασιακά οργάνωναν περισσότερο σκηνοθετημένα πορτρέτα από ότι αληθοφανή στα στούντιό τους και κάποιοι άλλοι εξέδιδαν αυτές τις ιδιωτικές εικόνες που είχαν απαθανάτισει με κύριο σκοπό, σε γενικές γραμμές, να ενισχύσουν τη δουλειά τους. Το κοινό σήμερα όμως, κινείται πέρα από το δυαδικό σύστημα αντιθέτων αποικιοκρατικής/τοπικής παραγωγής

ή το πεδίο της μονολιθικής ευρωπαϊκής ματιάς. Μια καλή υπενθύμιση αυτού είναι οι εικόνες που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα από φωτογράφους που εξέδωσαν καρτ ποστάλ τοπικών εκδηλώσεων πολιτικού περιεχομένου και χαρακτήρων, θέματα που αποκρύπτονταν από το κοινό που βρισκόταν εκτός αποικιοκρατικών συνόρων και συναφών περιβάλλοντων χώρων. Η ποικιλομορφία αυτών των καρτ ποστάλ αφήνει να διαφανεί η ύπαρξη πολλών αλληλένδετων πτυχών όταν πρόκειται για την παραγωγή πορτρέτου για ιδιωτική ή και δημόσια κατανάλωση (Haney 2010: 70).

Η φωτογραφία πορτρέτου ήταν η πιο πλούσια και ευρέως διαδεδομένη φωτογραφική πρακτική στην αφρικανική ήπειρο. Η ποικιλομορφία και η αρθρωμένη σύλληψη της ατομικότητας, η ταυτότητα και η μνήμη που αυτή εμπεριέχει δεν είναι πάντα οφθαλμοφανή. Θα ήταν ανοησία να αντιμετωπίσουμε αυτές τις τόσο ποικιλόμορφες πρακτικές απλά και μόνο ως επίδειξη ταυτότητας, αθώο και πειραματικό τρόπο ένδυσης του εαυτού ή ως διαμαρτυρία εναντίον της «αποικιοκρατικής» απεικόνισης διότι έτσι, το μόνο που θα καταφέρναμε θα ήταν να τις υποβιβάσουμε. Όσο ερχόμαστε αντιμέτωποι με όρους βάθους της ιστορίας αυτών των καλλιτεχνικών κινήματων, πρέπει να είμαστε έτοιμοι να λάβουμε υπόψη και να εκτιμήσουμε τη σπουδαιότητά τους ως συλλογικά και ανοιχτά σε δημιουργικές ενέργειες και συμπεριφορές από πλευράς φωτογράφων, πελατών, υποκειμένων και κοινού σε όλη την έκταση του χώρου και το χρόνου.

Ας περάσουμε τώρα στην ανθρωπομετρική φωτογραφία, εργαλείο των αποίκων για την ταξινόμηση και την εποπτεία των ανθρώπων καθώς και για την τεκμηρίωση των «άγνωστων» αυτών εδαφών, με τα οποία πρώτη φορά έρχονταν σε επαφή. Επρόκειτο λοιπόν για ένα είδος φωτογραφίας στηριγμένο στην ανθρωπομετρική θεωρία ή ανθρωπομετρία που αφορά στην ουσία το σύνολο των μετρήσεων του ανθρώπινου σώματος. Ο επιστημονικός αυτός κλάδος δημιουργήθηκε από την ανάγκη να υπάρξει πιο αντικειμενική περιγραφή της ανθρώπινης μορφής. Ως σύγχρονο επιστημονικό κλάδο την εγκαίνιασε ο Βέλγος Lambert Adolphe Jacques Quetelet (1796-1874) με τη θεωρία του περί μέσου ανθρώπου, ενός ιδανικού δηλαδή ατόμου, του οποίου οι σωματικές διαστάσεις αντιστοιχούν σε αυτές που συναντώνται συχνότερα μέσα στην ομάδα στην οποία ανήκει. Κάποιες προσπάθειες για την ανάπτυξη της θεωρίας αυτής έχουν γίνει και από τους Stieda και Inering και από τον

Francis Galton (Boas, 1893: 569). Μεγάλη ώθηση στην ανάπτυξη της μέσω παρουσίασης συστημάτων ανθρωπολογικών μετρήσεων έδωσε η ανθρωπολογική σχολή του Παρισιού (βλ. Broca, Topinard) και η γερμανική σχολή του Martin. Οι εργασίες των επιστημόνων αυτών οδήγησαν στη διαπίστωση ότι τα σωματικά χαρακτηριστικά που είναι δυνατόν να μετρηθούν και τα οποία είχαν αρχικά θεωρηθεί σταθερά υποβάλλονται τελικά σε προσαρμογές (Vegter F, Hage JJ. 2000: 1090-6).

Η ανθρωπομετρική φωτογραφία λοιπόν χρησιμοποιούταν κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας για να ταυτοποιήσει, ταξινομήσει, κατηγοριοποιήσει και μερικές φορές να ταπεινώσει και να εξευτελίσει τους αποικιοκρατούμενους ανθρώπους. Τα άτομα υποβαθμίζονταν σε αντικείμενα μελέτης και μερικές φορές φωτογραφίζονταν κατά πρόσωπο με τον πιο ουδέτερο τρόπο. Τα στούντιο πορτρέτων που θα κάνουν την εμφάνισή τους αργότερα, θα δώσουν τη δυνατότητα στους ανθρώπους να διεκδικήσουν την εικόνα τους και να την αναδιατυπώσουν. Έτσι και τα πορτρέτα του Seydou Keïta, απελευθέρωναν τους ανθρώπους του Mali από τα ρατσιστικά στερεότυπα που άλλοι τους είχαν αποδώσει, δίνοντάς τους με αυτόν τον τρόπο πίσω, την ομορφιά και την ατομική τους προσωπικότητα. Το έργο του γεννιέται και παράγεται σχεδόν στο σύνολό του σε αποικιοκρατικό πλαίσιο και ενώ καλύπτει ένα σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα, παρέχει μια ασυναγώνιστη μαρτυρία των αλλαγών στην αστική κοινωνία του Mali, που χειραφετημένη από την παράδοση, φιλοδοξούσε να φτάσει σε ένα ορισμένο επίπεδο της νεωτερικότητας, με την αποαποικιοποίηση και την ανεξαρτησία να πλησιάζει. Η φωτογραφία λοιπόν του Keïta σηματοδοτεί το τέλος της αποικιακής περιόδου με τους κώδικες εκπροσώπησης και εγκαινιάζει ταυτόχρονα μια νέα εποχή για την αφρικανική φωτογραφία που, ενώ αντλεί από τις ρίζες της και ψάχνει την ιστορία της, επιβεβαιώνει ταυτόχρονα το νεωτερισμό της.

Πολύ συχνά ακόμα και σήμερα, η έκθεση της αφρικανικής ηπείρου στο δυτικό κόσμο, γίνεται στο πλαίσιο πολέμου, πείνας και διαρκών συμπτωμάτων εοικισμού και διαφθοράς. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Keïta διαχωρίζει συνειδητά τον εαυτό του από το αποικιακό αφήγημα, απορρίπτοντας τις προηγούμενες αναπαραστάσεις του Mali ως αντικείμενο μελέτης και εξονυχιστικού ελέγχου από τη πλευρά του δυτικού βλέμματος. Οι γραβάτες, τα καπέλα, τα γυαλιά που φορούν οι άνθρωποι στις φωτογραφίες του Keïta είναι σύμβολα της νεωτερικότητας. Η χρήση τους είναι για τους γηγενείς μια πράξη διεκδίκησης της νεωτερικότητας με τρόπο που να απορρίπτει ταυτόχρονα τον



δυτικό ιμπεριαλισμό. Έτσι, οι φωτογραφίες αυτές συλλαμβάνουν μια κρίσιμη καμπή στην ιστορία του κόσμου, που ενσωματώνει μια νέα γενιά που αναδύεται και απαρτίζεται από ελεύθερους και ανεξάρτητους αφρικανούς. Τα υποκείμενα στις φωτογραφίες αυτές κατοικούν σε ένα χώρο αξιοπρεπή, γεμάτο χάρη, ομορφιά και ενέργεια. Η επιτυχία του ως φωτογράφου έγκειται στην ικανότητά του να απεικονίζει την κοινωνία του Mali σαν ένα σύνολο ανθρώπων, ζωντανών και δυναμικών γεμάτων χαρές και λύπες που μοιράζονται τις ίδιες εμπειρίες με όλη την υπόλοιπη ανθρωπότητα.

## 2. Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΡΤΡΕΤΟΥ

Η πιο αυθόρμητη κίνηση της φωτογραφικής μηχανής είναι να καταγράψει την ανθρώπινη μορφή: τα πρόσωπα του άμεσου περιβάλλοντος αλλά και μορφές στον ευρύτερο χώρο. Η πιο οργανωμένη και επισημοποιημένη αποτύπωση του ανθρώπου στη φωτογραφία, στη γνήσια παράδοση της πλησιέστερης εικαστικής τέχνης, της ζωγραφικής, είναι η προσωπογραφία ή το πορτραίτο.

Σύμφωνα με τον Richard Brilliant, μιλάμε για «προσωπογραφία» όταν η εν λόγω εικόνα προορίζεται να περιγράψει, απεικονίσει, αναπαραστήσει ένα πρόσωπο: *«Τα πορτρέτα, οποιαδήποτε και αν είναι η πηγή αναφοράς τους στην ιστορία και την κουλτούρα, ορίζονται ως καλλιτεχνικές δημιουργίες που αναπαριστούν εν ζωή ή μη ανθρώπους με τη βοήθεια συγκεκριμένων, αναγνωρίσιμων εικόνων. Θεωρείται δεδομένο ότι οι καλλιτέχνες σκόπιμα έχουν κάνει τις συγκεκριμένες δουλειές ως πορτρέτα. Θεωρείται επίσης δεδομένο ότι οι εικόνες που δημιουργήθηκαν, γεννούν κάποια ειδική και ακριβή σχέση του προσώπου που αναπαριστούν, επαρκή για να επικαλείται αυτό το πρόσωπο με το όνομά του και όχι με κάποιο άλλο, παρόλο που το όνομα μπορεί τώρα να έχει χαθεί ή ξεχαστεί από αδαής παρατηρητές προερχόμενους από άλλο χρόνο και τόπο»* (Brilliant 1990: 12). Προσθέτει περαιτέρω πως οι κανόνες και οι συμβάσεις σχετικά με τον τρόπο δημιουργίας και νοηματοδότησης της παραγωγής προσωπογραφίας είναι πολιτισμικώς καθορισμένοι, όπως είναι και η ιδέα της προσωπικότητας η οποία δίνει ψυχή στην εικόνα, της δίνει την απαραίτητη ζωντάνια (Brilliant 1990: 12).

Η δημιουργία πορτρέτου όταν είναι φωτογραφική, περιλαμβάνει υπαινιγμούς μεταξύ αντιλήψεων σχετικά τόσο με το «ατομικό» όσο και με το «κοινωνικό». Η

φωτογραφία πορτρέτου σε ένα επίσημο πλαίσιο, όπως εξηγεί ο Graham Clarke, «επικυρώνει την ταυτότητα: είτε πρόκειται για διαβατήριο, άδεια οδήγησης ή αίτηση. Έχει την ιδιότητα της υπογραφής και η ίδια δηλώνει ως αυθεντική παρουσία του ατόμου». Η φωτογραφία πορτρέτου περισσότερο από άλλου είδους φωτογραφίες συνεχίζει, «επιτυγχάνει τη νοηματοδότηση μέσω των πολιτισμικών κωδίκων, οι οποίοι είναι ενσωματωμένοι στο γενικότερο πλαίσιο στα όρια του οποίου αυτές οι φωτογραφίες καθίστανται ορατές» (Clarke 1992: 1).

Η Kathleen Francis σε ένα από τα άρθρα της που φιλοξενούνται στην τέταρτη έκδοση του *The Focal Encyclopedia of Photography*, γράφει πως η φωτογραφία πορτρέτου παράγει εικόνες που συλλαμβάνουν την προσωπικότητα ενός ατόμου με τη χρήση αποτελεσματικού φωτισμού, σκηνηκών και πόζας. Μια εικόνα πορτρέτο μπορεί να είναι καλλιτεχνική, ή μπορεί να είναι ψυχρή και απρόσωπη, παραδείγματος χάρη σε περίπτωση που αποτελεί μέρος μιας ιατρικής μελέτης. Συχνά, πορτρέτα ανατίθενται σε φωτογράφους για ειδικές περιστάσεις, όπως γάμους και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις. Τα πορτρέτα εδώ και πάρα πολλά χρόνια μέχρι και τις μέρες μας, εξυπηρετούν πολλούς και διαφορετικούς σκοπούς ανάλογα με τη μετέπειτα χρήση τους (Peres, 2007: 341-343).

Μπορεί κανείς να βρει άλλους περισσότερο και άλλους λιγότερο «επίσημους» ορισμούς σχετικά με τα πορτρέτα, αλλά αυτός σίγουρα θα συλλαμβάνει πολλές πτυχές που είναι σημαντικές για τη φωτογραφία πορτρέτου (ή την προσωπογραφία στις εικαστικές τέχνες συνολικά) που δεν μπορεί να εξηγηθεί λεπτομερώς σε ένα λεξικό γενικής χρήσης. Σε γενικές γραμμές, ένα πορτραίτο αρχικά αποτυπώνει την προσωπικότητα ή την ουσία του θέματος. Δεν είναι μόνο μια εικόνα που εμπεριέχει ένα άτομο. Ένα πορτραίτο μπορεί να μην αποκαλύψει την ψυχή ενός προσώπου, χρειάζεται όμως να συλλάβει κάτι από τη μοναδικότητα του - αλλιώς δεν μπορεί να θεωρηθεί πορτρέτο. Ένα δεύτερο στοιχείο των πορτρέτων είναι πως αποτελούν προϊόντα σκηνοθεσίας. Ενώ τις περισσότερες φορές τα πορτρέτα μπορούν να είναι ειλικρινή, ακόμα και αυτά τείνουν να έχουν κάποια πρόθεση σκηνοθεσίας. Ο φωτισμός, τα σκηνηκά και οι στάσεις είναι σημαντικά στη σκηνοθετημένη σύνθεση της εικόνας. Τέλος, τα πορτρέτα, γίνονται συνήθως κατά παραγγελία. Αν και αυτό δεν είναι απαραίτητο με την κυριολεκτική έννοια του όρου, υπό μια ευρύτερη έννοια οι φωτογραφίες πορτρέτου γίνονται για το σκοπό αυτό. Κάποιος - το θέμα (το άτομο που

ποζάρει), ή ο καλλιτέχνης, ή κάποιος οργανισμός παραδείγματος χάρη - θέλει το πορτρέτο ενός συγκεκριμένου ατόμου (ή ομάδας ατόμων).

Η φωτογραφία πορτραίτου είναι μια από τις πιο κοινές μορφές της φωτογραφίας. Αποκαλείται επίσης, τις περισσότερες φορές, ως προσωπογραφία και είναι η τέχνη της σύλληψης ενός θέματος (σε αυτή την περίπτωση, ένα πρόσωπο ή μια ομάδα ανθρώπων), στην οποία το πρόσωπο, τα χαρακτηριστικά του προσώπου καθώς και οι εκφράσεις του προσώπου γίνονται κυρίαρχα. Στο πορτρέτο οι φωτογράφοι επικεντρώνονται στο πρόσωπο του ατόμου που φωτογραφίζουν. Στόχος τους είναι να δοθεί έμφαση σε αυτό, διότι αυτό θα είναι το επίκεντρο, το εμφιατικό μέρος της φωτογραφίας. Αυτό δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι το σώμα του ατόμου ή ακόμα και το φόντο δεν θα ληφθούν υπόψη. Θα συμπεριληφθούν στη φωτογραφία και θα τους δοθεί και η ανάλογη σημασία από τον φωτογράφο, αλλά και πάλι, η έμφαση θα δοθεί στο πρόσωπο του ατόμου, την έκφραση του προσώπου και στα διακριτά χαρακτηριστικά του προσώπου.

Φωτογραφικά πορτραίτα μπορεί να δημιουργήσει κανείς ακολουθώντας διάφορες προσεγγίσεις και χρησιμοποιώντας ποικίλλες τεχνικές. Για αυτά, έχουν γραφτεί ολόκληρα βιβλία, έχουν δημιουργηθεί σχολές και τεχνοτροπίες, έχουν γίνει εκατομμύρια λήψεις, έχουν αφιερώσει το ταλέντο τους ερασιτέχνες και επαγγελματίες. Κοινώς αποδεκτό είναι το γεγονός πως έχουν πάντοτε τρεις κοινές παραμέτρους: ένα άτομο που ποζάρει, ένα φωτογράφο και κάποιο φωτογραφικό εξοπλισμό. Η μεγαλύτερη πρόκληση για το φωτογράφο είναι να επικοινωνήσει με το απεικονιζόμενο πρόσωπο, να βρουν έναν κώδικα συνεννόησης καθώς και να επιλύσει τα τεχνικά προβλήματα που ενδεχομένως θα προκύψουν κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης.

Θα μπορούσαμε όμως να πούμε πως έχουν παγιωθεί ορισμένες προσεγγίσεις βάσει του τι επιδιώκει κανείς από μια φωτογραφία πορτρέτου. Έτσι έχουν προκύψει, το πορτρέτο που είναι αποτέλεσμα φωτορεπορτάζ στο οποίο η φωτογραφία του προσώπου δεν πρέπει να είναι εντελώς αποκομμένη από το περιβάλλον, πρέπει να αποτυπώνει μια χαρακτηριστική χειρονομία, μια χτυπητή έκφραση, μια γκριμάτσα, μια έκφραση πόνου ή έκπληξης, γενικά να ενέχει μια έντονη εξωτερική συνηθισμένη συναισθήματος. Ο φωτογράφος για να δημιουργήσει ένα τέτοιο πορτρέτο εισβάλλει, κατά κάποιον τρόπο, στην ιδιωτικότητα του φωτογραφιζόμενου και επιδιώκει το θέμα να βγει αυθόρμητα και όχι μέσω κάποιου επιτηδευμένου στησίματος. Στη συνέχεια, υπάρχει

αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε περιβαλλοντικό πορτρέτο ή πορτρέτο βιογραφίας, όπου μόνη επιδίωξη είναι η φωτογράφιση ενός προσώπου και η ταυτόχρονη ανάδειξη της προσωπικότητάς του, μέσω της τοποθέτησής του μέσα σε ένα σκηνικό στο οποίο ζει και δρα ή όμοιο με αυτό στο οποίο ζει και δρα. Σε αυτού του είδους το πορτρέτο, ο φωτογράφος χτίζει ένα συγκεκριμένο «περιβάλλον» για την συνολική σύλληψη του πορτρέτου. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίπτωση όπου φωτογραφίζεται μια στιγμιαία και τυχαία έκφραση, εδώ μιλάμε για την πιο κλασική έκφραση πορτρέτου, δηλαδή τη διαχρονικότητα και τη συμπίκνωση ενός βίου σε ένα φωτογραφικό κλικ. Εδώ, φωτογράφος και φωτογραφιζόμενος βρίσκονται σε πλήρη συνεργασία, ώστε να επιτευχθεί η ακριβής έκφραση. Και τέλος το εικαστικό πορτρέτο: εδώ ο φωτογράφος επιδιώκει πάνω από όλα το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, συνήθως δεν επιδιώκει ρεαλισμό αλλά θέλει να αναδείξει περισσότερο τη μορφή (οπότε χρησιμοποιεί συνήθως ασπρόμαυρη φωτογραφία), ή θέλει να εξάρει το χρώμα, οπότε υπερτονίζει τον παράγοντα αυτό είτε με χρήση χρωματικού φίλτρου ή με την ελαφρά αύξηση του κορεσμού. Το τελικό αποτέλεσμα συνήθως είναι ένα μαγικό και οπτικά ελκυστικό πορτρέτο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως στα φωτογραφικά πορτρέτα του Κεϊτα συνδυάζονται αρμονικά το δεύτερο και το τρίτο είδος: πρόκειται ουσιαστικά για ρεαλιστικά μεν, εικαστικά δε ασπρόμαυρα πορτρέτα ανθρώπων που ξέρουν πως φωτογραφίζονται, καθώς οι ίδιοι έχουν προσεγγίσει τον φωτογράφο και συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία.

Όταν ανακαλύφθηκε η φωτογραφία ως τεχνική στις αρχές του του 19ου οι άνθρωποι διαπίστωσαν ότι το καινούργιο αυτό μέσο μπορεί να αποτυπώσει πορτραίτα ανθρώπων με απίστευτα ρεαλιστικό τρόπο. Λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψη της φωτογραφίας ιδρύθηκε στο Παρίσι το πρώτο στούντιο φωτογραφίας πορτραίτου. Μέχρι τότε το να έχει κάποιος άνθρωπος το πορτραίτο του ή της οικογένειάς του θα έπρεπε να απευθυνθεί σε κάποιον ζωγράφο. Με την έλευση της φωτογραφίας, τα πορτραίτα μπήκαν στην ζωή πολύ περισσότερων ανθρώπων καθώς η ανάθεση αυτού του έργου σε ζωγράφο ήταν ιδιαίτερα δαπανηρή υπόθεση και άρα για εκείνους τους λίγους που είχαν την οικονομική δυνατότητα. Ας θυμηθούμε λίγο τα οικογενειακά πορτραίτα που κοσμούν πολλά άλμπουμ στα περισσότερα σπίτια. Η οικογένεια πήγαινε σε κάποιον φωτογράφο μια ή περισσότερες φορές το χρόνο για να βγάλει μια οικογενειακή φωτογραφία. Οι φωτογραφίες αυτές εξυπηρετούσαν πολλούς σκοπούς.

Την καταγραφή των μελών, την παρατήρηση των αλλαγών με την πάροδο των χρόνων, τη δημιουργία αναμνήσεων και την επικοινωνία με άλλα μέλη της οικογένειας που βρισκόταν μακριά.

Ένα πορτρέτο λοιπόν, απεικονίζει ένα συγκεκριμένο άτομο και η ιδέα της προσωπογραφίας ξεπήδησε από την ανάγκη να θυμόμαστε αλλά και να μας θυμούνται ασχέτως εάν οι λόγοι είναι προσωπικοί ή πολιτικοί, τελετουργικοί ή κοινωνικοί. Η φύση της απεικόνισης διαφέρει από πολιτισμό σε πολιτισμό, υπόκειται ωστόσο πάντοτε, σε έννοιες όπως ατομικισμός, επικρατούσα αισθητική, και σε μια σειρά από κοινωνικές ή τελετουργικές πεποιθήσεις ιδιαίτερα σε μια δεδομένη χρονική περίοδο ή χώρα. Η δυτική κουλτούρα δίνει έμφαση στην ατομική ταυτότητα. Η δυτική τέχνη διαθέτει εκπροσώπηση και το πορτρέτο είναι κανόνας που τονίζει φυσιογνωμικά την ομοιότητα και την επικοινωνία της προσωπικότητας μέσα από τα χαρακτηριστικά του προσώπου και της έκφρασης. Αντίθετα, η αφρικανική κουλτούρα τονίζει την κοινωνική ταυτότητα και το πορτρέτο εξατομικεύεται με βάση το όνομα και το πλαίσιο (Borgatti 1990: 34-39+101). Τα αφρικανικά πορτρέτα απεικονίζουν πραγματικούς ανθρώπους, ανθρώπους των οποίων η ζωή αποτελεί μέρος της ιστορικής αφήγησης μιας οικογένειας, μιας κοινότητας ή ενός έθνους. Τα αφρικανικά πορτραίτα τονίζουν την κοινωνική ταυτότητα και όχι την προσωπική ταυτότητα και αποδεικνύουν την αισθητική προτίμηση για το γενικό και ιδανικό και όχι το ιδιοσυγκρασιακό και αναπαραστατικό, που είναι συνεπή με τις αφρικανικές πολιτιστικές αντιλήψεις για την προσωπικότητα και τις ιδέες σχετικά με τον ατομικισμό.

### 3. SEYDOU KEÏTA: ΑΠΟ ΤΟ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ<sup>3</sup>

Ο Seydou Keïta ήταν ένας μαλινέζος αυτοδίδακτος πορτρετίστας. Γεννήθηκε το 1921 στο Bamako, που τότε ήταν η πρωτεύουσα του Γαλλικού Σουδάν. Το 1959 το Γαλλικό Σουδάν μετονομάστηκε σε Δημοκρατία του Σουδάν ενώθηκε με τη Σενεγάλη για να σχηματίσουν μαζί την Ομοσπονδία του Mali. Η Ομοσπονδία απέκτησε την ανεξαρτησία της το 1960. Η Δημοκρατία του Σουδάν έγινε η ανεξάρτητη Δημοκρατία

---

<sup>3</sup> Οι πληροφορίες για τη ζωή και τη φωτογραφική δουλειά του Keïta προέρχονται από τον Magnin (1997) και τη Bigham (1999).

του Mali στις 22 Σεπτεμβρίου του 1960 και ως πρώτος πρόεδρος εξελέγη ο Modibo Keita.

Οι φωτογραφίες του Seydou Keita απεικονίζουν εύγλωττα την κοινωνία του Bamako κατά τη διάρκεια της μετάβασης από μια κοσμοπολίτικη γαλλική αποικία σε μια ανεξάρτητη πρωτεύουσα. Αρχικά ο Keita, εκπαιδεύτηκε από τον πατέρα του για να γίνει ξυλουργός. Η καριέρα του ως φωτογράφος ξεκίνησε το 1935, όταν ο θείος του Tiemoko Keita, του χάρισε την πρώτη του camera, μια Kodak Brownie Flash, την οποία αγόρασε κατά τη διάρκεια ταξιδιού που έκανε στη Σενεγάλη. Έτσι, κατά τη διάρκεια της εφηβείας του ο Keita εξοικειώθηκε με τις τεχνικές προκλήσεις της λήψης φωτογραφιών καθώς και της εκτύπωσής τους. Μέντοράς του θεωρείται ο Mountaga Kouyaté (Magnin 1997:9). Αργότερα αγόρασε και ο ίδιος με δικά του χρήματα μια φωτογραφική μηχανή μεγάλου format. Το μεγάλο format εκτός από τον εξαιρετικό βαθμό ευκρίνειας που προσέφερε, κατέστησε επίσης δυνατό για τον Keita να κάνει εκτυπώσεις υψηλής ποιότητας χωρίς τη βοήθεια ενός μεγεθυντή.

Το 1948 άνοιξε το δικό του στούντιο στο Bamako<sup>4</sup> (το κέντρο της φωτογραφικής παραγωγής και της κοινωνικής αλλαγής στο Mali), ειδικεύτηκε στο πορτραίτο και γρήγορα αναδείχτηκε ως μια μικρή μεν αλλά επιτυχημένη επιχείρηση. Σύντομα βρέθηκε να έχει φωτογραφήσει όλους σχεδόν τους ανθρώπους του Bamako και τα πορτρέτα του απέκτησαν τεράστια φήμη για την υπεροχή τους σε όλη την έκταση της Δυτικής Αφρικής. Είτε φωτογράφιζε μεμονωμένα άτομα, είτε οικογένειες, ζευγάρια ή επαγγελματικές ενώσεις ισορροπούσε ανάμεσα στην αυστηρή αίσθηση της τυπικότητας και σε ένα αξιοσημείωτο επίπεδο οικειότητας με τα θέματά του. Οι πολυάριθμοι πελάτες του ένιωσαν έλξη από την ποιότητα των φωτογραφιών του και την αίσθηση της υψηλής αισθητικής του, για αυτό και τον προσέγγισαν ζητώντας του να τους φωτογραφίσει. Αρκετοί ήταν νέοι άνδρες, ντυμένοι με ευρωπαϊκού στυλ ενδύματα. Κάποιοι πελάτες έφεραν μαζί τους και κάποια αγαπημένα τους αντικείμενα επιθυμώντας να φωτογραφηθούν με αυτά. Και ο ίδιος ο Keita όμως, όπως πολλοί επαγγελματίες φωτογράφοι τον καιρό εκείνο στη συγκεκριμένη περιοχή, είχε διάφορα ευρωπαϊκού τύπου ρούχα και αξεσουάρ στο στούντιό του - ρολόγια, κοστούμια, στυλό,

---

<sup>4</sup> Το πρώτο φωτογραφικό στούντιο στο Bamako ήταν το «Photo-Hall Soudanais», το οποίο είχε ανοίξει ένας γάλλος φωτογράφος το 1935, ο Pierre Garnier. Ο Keita απέκτησε τον εξοπλισμό για το στούντιό του από έναν άλλο μαλινέζο φωτογράφο και μέντορά του, τον Mountaga Kouyate, το 1948 (Bigham 1999:61).

ραδιόφωνα, scooters, πολυτελή αυτοκίνητα κτλ - που τα έθετε στη διάθεση των πελατών του σε περίπτωση που οι ίδιοι ήθελαν να συμπεριλάβουν κάτι κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης. Οι γυναίκες από την άλλη, εμφανίζονταν στο στούντιο φορώντας αέρινες, χυτές μα κομψές ρόμπες οι οποίες κάλυπταν τα πόδια και το λαιμό τους. Μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ξεκίνησαν να φορούν δυτικού τύπου ενδύματα και συνολάκια.

Όσοι λοιπόν πόζαραν μπροστά στο φακό του για πορτρέτο επιμελούνταν σε μεγάλο βαθμό την εικόνα τους, παρουσιάζοντας τους εαυτούς τους όπως θα ήθελε να τους δούνε οι υπόλοιποι άνθρωποι. Φορώντας μια ευρεία γκάμα ρούχων, που κυμαινόταν από τις παραδοσιακές φορεσιές του Mali μέχρι τα «δυτικά» κοστούμια που ο Keïta είχε στο στούντιό του, μπορούσαν να επιλέξουν και διάφορα άλλα αντικείμενα ώστε να μεταμορφωθούν σε αυτό ακριβώς το άτομο που ήθελαν να δείχνουν πως είναι. Η Bigham σε άρθρο της με τίτλο «*Issues of Authorship in th Portrait Photographs of Seydou Keïta*» εξηγεί τη σημασία αυτών των επιλογών από την άποψη του συμβολισμού σε μια εποχή ταχέως μεταβαλλόμενη: αυτοί που πόζαραν «μπορούσαν να επιλέξουν ένα ολοκληρωμένο σύνολο ή ένα και μοναδικό αξεσουάρ ικανό να σηματοδοτήσει τη νεωτερικότητα, τον κοσμοπολιτισμό τους και την ευημερούσα κομψότητα» (1999: 61).

Επίπλωσε το στούντιό του και με σκηνικά τα οποία ανανέωνε κάθε μερικά χρόνια, γεγονός που αργότερα του επέτρεψε να δημιουργήσει ένα χρονολόγιο της δουλειάς του. Ο Keïta είχε σχολιάσει την πρακτική που ακολουθούσε στο στούντιό του ως εξής: «*Είναι εύκολο να τραβήξει κανείς μια φωτογραφία, αλλά αυτό που πραγματικά έκανε τη διαφορά, ήταν ότι πάντα ήξερα πως να βρω τη σωστή θέση, χωρίς ποτέ να κάνω λάθος. Το κεφάλι τους ελαφρώς γυρισμένο, το πρόσωπο σοβαρό, η θέση των χεριών... Ήμουν σε θέση να κάνω κάποιον να φαίνεται πραγματικά πολύ καλά*» (Magnin 1997). Ο Keïta προσπάθησε πάρα πολύ για να αναδείξει την ομορφιά των θεμάτων του και τα σκηνικά με τα πρωτότυπα, λαμπερά μοτίβα, τον βοήθησαν πολύ. Εργάστηκε διαισθητικά, ανακαλύπτοντας τη φωτογραφία πορτρέτου μέσα από την αναζήτησή του για την εξαιρετική ακρίβεια. Εργάστηκε κυρίως με τη βοήθεια του φυσικού φωτός κατά τη διάρκεια της μέρας και για οικονομικούς λόγους τραβούσε μια και μοναδική λήψη για κάθε φωτογραφική εικόνα.

Το 1962, η νέα εγκατεστημένη σοσιαλιστική κυβέρνηση έκανε τον Keïta επίσημο φωτογράφο της. Λίγο αργότερα έκλεισε ο ίδιος το στούντιό του, παρόλο που παρέμεινε ενεργός μέχρι τη συναξιοδότησή του το 1977. Το αρχείο του<sup>5</sup> ήρθε σταδιακά στο φως στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Όμως, από το κλείσιμο του στούντιο και μετά δεν έχουμε καμία φωτογραφία του μέχρι και το θάνατό του.

Στη Δύση ανακαλύφθηκε τη δεκαετία του 1990. Η πρώτη του ατομική έκθεση πραγματοποιήθηκε το 1994 στο Παρίσι, στο Fondation Cartier. Μετά από αυτήν ακολούθησαν και άλλες σε μουσεία, γκαλερί, πινακοθήκες και ιδρύματα σε όλο τον κόσμο. Σήμερα, αναγνωρίζεται διεθνώς ως ο πατέρας της αφρικανικής φωτογραφίας και θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ευρηματική και μοντέρνα, η έμφαση του στις βασικές συνιστώσες της φωτογραφίας πορτρέτου - φως, αντικείμενο, καδράρισμα - καθόρισε σταθερά τον Keïta μεταξύ των δασκάλων του είδους του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

### 3.1 Η επαναανακάλυψη του φωτογράφου Seydou Keïta

Η ιστορία του Keïta είναι μυθική και πλούσια ακριβώς όπως και το φωτογραφικό του έργο. Στον ευρωπαϊκό και αμερικανικό κόσμο της τέχνης, η ιστορία του ξεκινά συχνά από τη μέση. Μετά την πρώτη του συμμετοχή σε συλλογική έκθεση με τίτλο «*Africa Explores*» που πραγματοποιήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1991 και έκανε γνωστή τη δουλειά του στο κοινό, ο André Magnin<sup>6</sup> πήγε στο Bamako το 1994 να αναζητήσει τον μέχρι τότε άγνωστο καλλιτέχνη (Magnin 1997: 7). Κάποιοι είπαν πως βρήκε ένα κουτί με αρνητικά θαμμένο στο χώμα, κοντά στο πρώην φωτογραφείο του Keïta, ενώ άλλοι υποστήριζαν την ύπαρξη ενός αρχειοθετημένου υλικού με πάνω από 10.000 αρνητικά. Ανεξάρτητα από το τι ίσχυε τελικά και τι όχι, ο Magnin βρήκε και ταυτοποίησε τον

---

<sup>5</sup> Ο ακριβής αριθμός αρνητικών του φωτογραφικού αρχείου του Keïta δεν έχει γνωστοποιηθεί. Διαφορετικές πηγές παρουσιάζουν διαφορετικά δεδομένα (από το λιγότερο, 7.000 αρνητικά, στο περισσότερο, 30.000 αρνητικά), τα οποία πιθανόν προκύπτουν από τις διαφορετικές συνεντεύξεις που ο ίδιος είχε δώσει κατά τη διάρκεια της ζωής του.

<sup>6</sup> Ο André Magnin γεννήθηκε το 1952 και εργάζεται ως ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων από το 1980. Το 1986 ξεκίνησε την έρευνά του για τη σύγχρονη τέχνη σε μη δυτικούς πολιτισμούς, ειδικά σε όλη την Αφρική για την έκθεση *Black Magicians of the Earth* στο Centre Georges Pompidou και το Grande halle De la Villette. Το 1989 ίδρυσε την εμβληματική συλλογή Pigozzi, της οποίας διετέλεσε διευθυντής για είκοσι χρόνια. Έχει πραγματοποιήσει πολλές, τόσο ατομικές όσο και συλλογικές εκθέσεις σε μουσεία, κέντρα τέχνης και ιδρύματα σε όλο τον κόσμο. Το 2009 ίδρυσε το MAGNIN-A, του οποίου η αποστολή είναι η προώθηση της σύγχρονης αφρικανικής τέχνης στη διεθνή αγορά τέχνης.



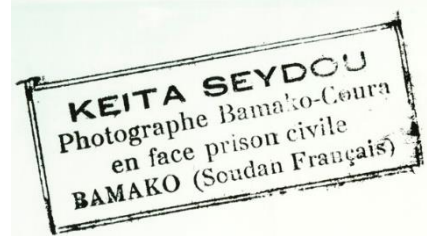
Keïta και το έργο του, συναντώντας τελικά και τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Ο Keïta του έδωσε αρνητικά πορτρέτων τραβηγμένων σε διάστημα 20 χρόνων, από το 1962 έως το 1984. Τα αρνητικά αυτά αργότερα ανατυπώθηκαν στην Ευρώπη και εκτέθηκαν διεθνώς. Για το πως ακριβώς έγινε αυτό θα μιλήσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, στην πατρίδα του ο Keïta ήταν ήδη αρκετά διάσημος για το στυλ, τις πόζες, τις συνθέσεις του, καθώς και για την ικανότητά του να συλλαμβάνει την ουσία του ατόμου που πόζαρε μπροστά του για πορτρέτο. Η Elizabeth Bigham σημειώνει: «Το στούντιό του γεννήθηκε κατά τη διάρκεια της τεράστιας οικονομικής και δημογραφικής έκρηξης που σάρωσε το Bamako τα χρόνια μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο» (Bigham 1999: 61). Ο Keïta δημιούργησε το αρχείο του όχι μια οποιαδήποτε στιγμή της ιστορίας αλλά κατά τη διάρκεια μιας συναρπαστικής ιστορικά στιγμής συγκεντρώνοντας ξεχωριστές εικόνες τόσο κατά τη διάρκεια όσο και μετά τη γαλλική αποικιοκρατία στη Δυτική Αφρική.

Η Bigham στα κείμενά της ασχολείται και με ένα ακόμη θέμα: αναδεικνύει την πολυπλοκότητα της πατρότητας των φωτογραφιών του Keïta, διερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους ο φωτογραφιζόμενος και ο φωτογράφος εργάστηκαν από κοινού για να παραχθεί η τελική εικόνα. Γράφει συγκεκριμένα ότι η επιτυχία του Keïta «είναι εδραιωμένη σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο και στην εμπειρία της πατρότητας, η οποία περιλάμβανε αρχικά το συνδυασμό της στενής διαπραγμάτευσης της φωτογραφίας πορτρέτου: του φωτογράφου και του πελάτη, της αισθητικής πρακτικής και της αγοράς καθώς και των συμβάσεων του είδους του, τις ίδιες τις αισθητικές στρατηγικές του Keïta καθώς και τις επιθυμίες σε επιμέρους θέματα» (1999: 57).

Είπαμε πριν πως ο Andre Magnin επισκέφτηκε το Bamako το 1994 με μοναδικό σκοπό να αναζητήσει τον μέχρι τότε άγνωστο Seydou Keïta. Ορισμένα από αυτά που ειπώθηκαν μεταξύ τους όταν συναντήθηκαν, τα βρίσκει κανείς σε σχετικό άρθρο του Magnin για τον Keïta που δημοσιεύτηκε το φθινόπωρο του 1995 στο περιοδικό «African Arts». Σε αυτό το διαφωτιστικό άρθρο ο Keïta μιλά για τον εαυτό του αποκαλύπτοντας πολλά για το έργο του καθώς και για την εποχή που αυτό παράχθηκε. Πιο συγκεκριμένα ο φωτογράφος, ξεκινά κάνοντας λόγο για το ξεκίνημα της σχέσης του με τη φωτογραφία: «Ξεκίνησα να φωτογραφίζω το 1945 στο Bamako, αυτοδίδακτος χωρίς καμία γνώση με μια camera που μου αγόρασε ο θείος μου από τη Σενεγάλη, ο οποίος μάλιστα μου έδωσε και λεφτά για να αγοράσω φιλμ. Μου άρεσε πολύ η

φωτογραφία και στην αρχή φωτογράφιζα την οικογένειά μου. Η αρχή ήταν κακή: οι άνθρωποι κουνιόντουσαν, τα χέρια μου έτρεμαν λίγο και το φωτογραφικό αποτέλεσμα έβγαινε κουνημένο. Και έπειτα, όταν τυπωνόντουσαν οι άνθρωποι έμοιαζαν με σκελετούς επειδή εγώ δεν ήμουν καταρτισμένος. Έτσι, ζητούσα από τους πελάτες παραπάνω χρήματα για το τύπωμα, το οποίο πραγματοποιούσα στο *Pierre Garnier's* ή στο *Mountaga's* (καταστήματα με φωτογραφικά είδη στο Bamako). Ο Mountaga μάλιστα ήταν μέντοράς μου καθώς μου έμαθε πως να εμφανίζω τα φιλμ και το 1948, όταν πια κατάλαβε πως ήμουν ικανός, μου άφησε τον εξοπλισμό του. Έτσι, έκανα εγώ την εμφάνιση των φωτογραφιών μόνο όμως σε ασπρόμαυρο. Η έγχρωμη φωτογραφία υπήρχε αλλά έπρεπε τα φιλμ να σταλούν στη Γαλλία. Σε κάθε περίπτωση εμένα δε με ενδιέφερε καθώς μου άρεσε περισσότερο το ασπρόμαυρο. Εκείνη την περίοδο ήμασταν 4 φωτογράφοι στο Bamako, ο Youssouf Traoré, ο Boudjala Kouyaté, ο Mountaga Kouyaté, εγώ και ο Moumoune Koné. Ο Malick Sidibé ήρθε αργότερα. Ήμασταν όλοι πορτραίστες όμως οι άνθρωποι έλεγαν πως τα χαρτιά μου και οι εκτυπώσεις ήταν καλής ποιότητας. Είχα και μια σφραγίδα *Photo Keïta* την οποία και έβαζα πάνω στις εκτυπώσεις.



Εικόνα 1

Το 1949 απέκτησα σκοτεινό θάλαμο και άρχισα με τα 13x18 αρνητικά. Οι εκτυπώσεις ήταν στο ίδιο μέγεθος για αυτό προτιμούσα το 13x18 format. Στους τοίχους του στούντιο και σε περίοπτη θέση είχα τοποθετήσει δείγματα της δουλειάς μου: πορτρέτα ανδρών ή γυναικών, μόνων ή κατά ζεύγη κτλ. Οι πελάτες μου έδειχναν μια από αυτές τις φωτογραφίες και μου ζητούσαν να τους φωτογραφίσω στη στάση εκείνη και αυτό έκανα. Όμως κάποιες φορές η στάση αυτή δεν τους πήγαινε καθόλου και έτσι προσπαθούσα πάντα να τους βάλω να ποζάρουν σε μια που να τους πάει. Δεν έκανα ποτέ λάθος σε αυτό και μου έπαιρνε ελάχιστο χρόνο. Τα Σάββατα ήταν οι καλύτερες μέρες καθώς οι πελάτες έφταναν τους 1000. Καλοστεκούμενοι άνθρωποι, ειδικά δημόσιοι υπάλληλοι ή έμποροι. Ακόμα και ο πρώτος Πρόεδρος της Δημοκρατίας ήρθε. Τη νύχτα τύπωνα τις φωτογραφίες και την επόμενη μέρα οι πελάτες έρχονταν να τις παραλάβουν. Το πρώτο μου background ήταν το κάλυμμα του κρεβατιού μου. Το background το άλλαζα κάθε δυο ή τρία χρόνια και με αυτό τον τρόπο μπορούσα να εξακριβώσω πότε τραβήχτηκε μια φωτογραφία.

Εκείνο τον καιρό, η κουλτούρα που είχαμε κληρονομήσει είχε αρχίσει να διαβρώνεται: οι άνδρες είχαν αρχίσει να ντύνονται κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Επηρρεάζονταν από τη Γαλλία. Όμως δεν είχαν όλοι την πρόθεση να ντυθούν έτσι. Στο στούντιο είχα τρία διαφορετικά σύνολα με γραβάτα, πουκάμισο, παπούτσια και καπέλο – όλα διαθέσιμα για τους πελάτες.

Για τις γυναίκες τα ρούχα δεν είχαν ακόμα αλλάξει εκείνη την περίοδο. Δυτικού τύπου μόδες όπως ας πούμε η φούστα, εμφανίστηκαν μόνο προς τα τέλη του 1960. Οι γυναίκες έρχονταν φορώντας τα φαντεζί τους φορέματα. Έτσι, τις έβαζα να καθίσουν και έπειτα να απλώσουν τα φορέματά τους. Πάνω από όλα η ενδυμασία έπρεπε να φαίνεται στη φωτογραφία. Τα χέρια, τα μακριά, λεπτά δάχτυλα, τα κοσμήματα...ήταν πολύ σημαντικά. Οι γυναίκες ήταν πολύ ευαίσθητες σε αυτό το θέμα γιατί όλα αυτά ήταν σημάδια πλούτου, κομψότητας και ομορφιάς.

Ποτέ δεν είδα ούτε γνώρισα ξένους φωτογράφους. Ποτέ δεν ταξίδεψα εκτός. Ποτέ δεν είδα φωτογραφίες άλλων καθώς εδώ δεν υπήρχαν ούτε γαλλικά ούτε αμερικάνικα περιοδικά. Το μόνο που μπορούσα να βρω ήταν ο κατάλογος *Manufrance*. Δούλευα συνήθως στο φως της ημέρας. Οι φωτογραφίες μου άρεσαν στους πελάτες μου γιατί ήταν καθαρές, έξυπνες, κοφτερές..και το φως ήταν καλό. Όταν κοιτάω τις φωτογραφίες μου σήμερα διαπιστώνω πως δεν έχουν αλλάξει ή αλλοιωθεί. Μέχρι το τέλος, το 1997 δηλαδή, δούλεψα με την ίδια camera. Έχω κρατήσει όλα τα αρνητικά. Σταμάτησα να φωτογραφίζω όταν επικράτησε το χρώμα. Αυτό είναι κάτι που ικανοποιεί τις αισθήσεις όμως η μηχανή κάνει όλη τη δουλειά. Σήμερα πολλοί άνθρωποι αποκαλούνται φωτογράφοι αλλά είναι επίσης πολλοί αυτοί που δεν ξέρουν τίποτα» (Magnin 1997).

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο Magnin διάλεξε έναν μεγάλο αριθμό αρνητικών τα οποία και έφερε μαζί του πίσω στο Παρίσι, τα μεγέθυνε και έστησε την πρώτη έκθεση του Keïta το 1994<sup>7</sup>. Κάποιους μήνες πριν το θάνατό του το 2001, ο Keïta σταμάτησε τη συνεργασία του με τον Magnin και υπέγραψε αποκλειστικό συμβόλαιο με έναν άλλο γάλλο συλλέκτη, τον Jean-Marc Patras. Το «Foundation Seydou Keïta», που ιδρύθηκε

---

<sup>7</sup> Τον ακριβή αριθμό των αρνητικών που ο Magnin έφερε μαζί του επιστρέφοντας από το Mali, είναι σχεδόν αδύνατο να τον ξέρει κανείς και αυτό είναι η βάση μιας πολύ μπερδεμένης δικαστικής υπόθεσης μεταξύ αυτού και της οικογένειας του Keïta, στην οποία θα αναφερθώ εκτενώς σε επόμενο κεφάλαιο. Ο ίδιος γράφει πως έφερε μαζί του περίπου 200 αρνητικά, τη στιγμή που η οικογένεια του Keïta υποστηρίζει πως ήταν 921 αρνητικά τα οποία και βρίσκονται ακόμα στα χέρια του, μετά το θάνατο του φωτογράφου. Η Bigham (1999: 63), με πολλή προσοχή, γράφει για «εκατοντάδες» αρνητικά. Η τιμή την οποία ο Magnin πλήρωσε για να τα πάρει αφορά επίσης μια έντονη διαφωνία.

από την οικογένεια του φωτογράφου μετά το θάνατό του, με την δικαστική βοήθεια του Patras, έκανε μήνυση εναντίον του Magnin, ζητώντας την επιστροφή των 921 αρνητικών που ακόμα, όπως αυτή ισχυρίστηκε, βρίσκονταν στα χέρια τα δικά του και του Rigozzi<sup>8</sup>. Όλα αυτά όμως, θα μας απασχολήσουν σε ένα επόμενο κεφάλαιο.

#### 4. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΙ ΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ ΣΤΙΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΟΡΤΡΕΤΟΥ ΣΤΟ MALI

##### 4.1 Κάποιοι χρήσιμοι όροι

Στο βιβλίο *Portraiture & Photography in Africa* υπάρχει ένα κεφάλαιο που σε αυτήν την εργασία θα μας φανεί εξαιρετικά χρήσιμο στην κατανόηση των κοινωνικών ρόλων των φωτογράφων πορτρέτου στο Μάλι. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν κάποιοι όροι, δυτικής και μη προελεύσεως. Η κατανόηση των όρων αυτών κρίνεται αναγκαία καθώς μέσω αυτών κατανοεί κανείς τη σκέψη και την τοποθέτηση της συγγραφέως, Candace M. Keller, σχετικά με τη φωτογραφική δουλειά και τον κοινωνικό ρόλο των φωτογράφων αλλά και την ταυτότητα των ανθρώπων που αυτοί φωτογράφισαν. Πρώτος όρος είναι αυτός του *griot*. Με τον όρο αυτό περιγράφεται το μέλος μιας τάξης ταξιδιωτών ποιητών, μουσικών, αφηγητών, παραμυθάδων οι οποίοι συντηρούν την παράδοση της προφορικής ιστορίας σε μέρη της δυτικής Αφρικής (Hale, 1998). Και επειδή εδώ μιλάμε για φωτογράφους, στον όρο προστίθεται και ένα επίθετο που χαρακτηρίζει το ουσιαστικό και έτσι έχουμε τους *visual griots*, όρο που εισήγαγαν δυτικοί θεωρητικοί. Έτσι, *visual griots* εδώ θα θεωρήσουμε τους Seydou Keita και Malick Sidibé, οι οποίοι ως τέτοιοι θεωρούνται επίσης και δημιουργοί και συντηρητές των ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων. Όπως είχε δηλώσει ο Sidibé σε μια συνέντευξή του με την Karen Sokkelund, «ο φωτογράφος πρέπει να είναι σαν τους griots. Πρέπει να έχει την ικανότητα να δημιουργεί μια κολακευτική εικόνα – να κάνει τα πράγματα να φαίνονται καλύτερα από ότι είναι στην πραγματικότητα». Και αυτό είναι το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στη δουλειά τους: ήταν δημιουργοί ταυτοτήτων, οι άνθρωποι που φωτογράφιζαν αποκτούσαν συγκεκριμένες ταυτότητες στα πορτρέτα τους.

---

<sup>8</sup> Θα αναφερθούμε εκτενώς στο πρόσωπο αυτό σε επόμενο κεφάλαιο.

Οι επόμενοι δυο όροι που πρέπει να κατανοήσει κανείς είναι οι όροι *fadenya* και *badenya*. Ο πρώτος χρησιμοποιείται κυριολεκτικά για να περιγράψει τις συγκρούσεις μεταξύ ετεροθαλών αδελφών που έχουν τον ίδιο πατέρα αλλά διαφορετική μητέρα. Τα ετεροθαλή αυτά αδέρφια ανταγωνίζονται συχνά για τον έλεγχο της γενεαλογίας και για τις αξιώσεις σχετικά με τον πλούτο και τη γη του πατέρα τους. Ο όρος όμως χρησιμοποιείται επίσης για να περιγράψει τη σύγκρουση γενικότερα και θεωρείται ως η πηγή των πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών, για ανατροπή της υπάρχουσας κοινωνικής τάξης. Η *fadenya* συνδέεται με τις «φυγόκεντρες δυνάμεις της κοινωνικής ανισορροπίας: το φθόνο, τη ζήλια, τον ανταγωνισμό, την αυτοπροβολή». Αντιθέτως, η *badenya* αναφέρεται στη σχέση μεταξύ αδελφών με την ίδια μητέρα εντός δομής της πολυγαμίας. Επειδή αυτά τα αδέρφια μοιράζονται συχνά πιο στενούς δεσμούς και δεν ανταγωνίζονται μεταξύ τους, η *badenya* είναι μια πηγή ασφάλειας και προστασίας, είναι συχνά αυτό που σώζει από τις εντάσεις και την ανταγωνιστικότητα της *fadenya*. Κάποιος μπορεί πάντα να βασίζεται πλήρως στον αδελφό, λόγω της *badenya*. Όταν επεκτείνεται, είναι μια ενωτική δύναμη που προωθεί την στατική ισορροπία και την ασφάλεια. Χρησιμοποιείται επίσης για να σημάνει την αρμονία. Υποδηλώνει την αφοσίωση στο σπίτι, στην οικογένεια και την παράδοση» και «αποπνέει μια αίσθηση της κοινότητας, της κοινωνικής αλληλεγγύης και της οικειότητας». Εντός της κοινότητας, αντιπροσωπεύει τις «κεντρομόλες δυνάμεις της κοινωνίας: τη σταθερότητα και τη συνεργασία». Ακριβώς όπως η *fadenya* είναι αρρενοποιημένη, η *badenya* είναι θηλυκή, δεδομένου ότι αντιπροσωπεύει τη σύνδεση με τη μητέρα. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι μέσω της *badenya* οι γυναίκες εμφανίζουν συχνά την επιρροή τους στην κοινωνία, γιατί έχουν τη δύναμη να προστατεύσουν τα παιδιά τους από τις δυνάμεις της *fadenya*. Με την τοποθέτηση της ασφάλειας και της σταθερότητας στη σφαίρα των γυναικών, η *badenya* τονίζει το σημαντικό ρόλο τους στην κοινωνία (Keller, 2013). Στη γλώσσα των μαλινέζων (Bamanankan) οι όροι *fadenya* και *badenya* περιλαμβάνουν ιδέες και αντιλήψεις σχετικά με την ατομικότητα, την ταυτότητα, την αυτενέργεια καθώς και την κοινότητα και βοηθούν στη σκιαγράφηση της ρευστότητας της δύναμης, της κοινής επιρροής και της διαλεκτικής πίεσης που υπάρχει μεταξύ των ατόμων και των κοινωνικών ομάδων. Η εκτίμηση των δυο αυτών όρων είναι απαραίτητη για να καταλάβει κανείς την

κοινωνική σημασία και σπουδαιότητα των μαλινέζων φωτογράφων και των φωτογραφικών τους πορτρέτων.

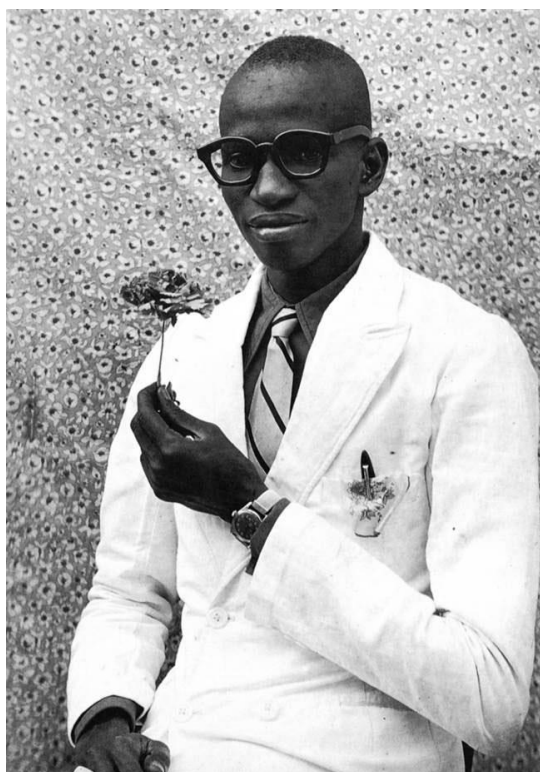
Το πορτρέτο κάποιου έπρεπε να είναι πολλά παραπάνω από απλώς όμορφο. Προοριζόταν να δημιουργεί και να συντηρεί συγκεκριμένους τύπους ταυτοτήτων. Οι περισσότεροι νεαροί πελάτες ήθελαν και εύχονταν να απεικονίζονται στα προσωπικά τους πορτρέτα με προσωπικότητες που να εκφράζουν στάσεις και συμπεριφορές της *fadenya*, δηλαδή της κοινωνικής αλλαγής. Καθόλη τη διάρκεια της περιόδου της ραγδαίας αστικοποίησης μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν ο πληθυσμός του Bamako είχε διπλασιαστεί και αργότερα, κατά τη διάρκεια της ανεξαρτησίας του Mali από τη Γαλλία το 1960 και με το σοσιαλισμό που επακολούθησε, η φωτογραφία πορτρέτου έπαιξε κριτικό ρόλο ως προσωπικός, κοινωνικός και πολιτικός χώρος έκφρασης για τα άτομα, τα οποία από όποια τάξη και αν προέρχονταν μπορούσαν έτσι να εκφράσουν τα πιστεύω τους και να αυτο-οριστούν. Πάντα οδηγούμενοι και βοηθούμενοι από χαρισματικούς καλλιτέχνες όπως ο Keïta και άλλοι, όσοι φωτογραφίζονταν συνέβαλαν σε ένα οπτικό αποτέλεσμα που αντανakλούσε όχι μόνο τη φαντασία και τη δημιουργικότητα των φωτογράφων και των ίδιων αλλά επίσης και την δυναμική της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής αλλαγής της μητρόπολης αλλά και έθνους στο σύνολό του. Με την ώθηση της *fadenya*, τα άτομα επιζητούσαν νέες αναπαραστάσεις του εαυτού τους, οι οποίες ήταν ικανές να φέρουν στο νου την ευμάρεια, την επιτυχία, την εκπαίδευση και ήταν συνδεδεμένες με την έννοια της κοινωνικοοικονομικής ευκαιρίας (Keller, 2013). Με την ενσωμάτωση δυτικής προελεύσεως υλικών αντικειμένων στις φωτογραφίες τους, οι πελάτες εξέφραζαν την επιθυμία τους για οικονομική και ταξική διαφοροποίηση μεταξύ των κατοίκων του Bamako. Σχετικά με αυτήν την πρακτική ο Malick Sidibe είχε πει: «Και μόνο το γεγονός ότι ένα αντικείμενο είχε προέλευση δυτική έδινε στον άνθρωπο που το φορούσε ένα είδος δύναμης, το είδος της δύναμης που αναζητούσαν οι νέοι αλλά και οι μεγαλύτεροι σε ηλικία, υποθέτω» (Lamuniere, 2001: 55).

#### 4.2 Οι κοινωνικοί ρόλοι

Όπως έχει ήδη ειπωθεί παραπάνω, η χρησιμοποίηση σκηνικών από τους φωτογράφους στη διαδικασία της φωτογράφισης πορτρέτου, ήταν μια συνηθισμένη πρακτική. Με

αυτόν τον τρόπο, έδιναν τη δυνατότητα στους πελάτες τους να δημιουργήσουν οι ίδιοι την εικόνα τους εαυτού τους, να τον παρουσιάσουν όπως αυτοί ήθελαν και να καταγράψουν διάφορες διαστάσεις της ταυτότητάς τους, όπως το οικονομικό και κοινωνικό τους στάτους, το επάγγελμά τους, τις πολιτικές και θρησκευτικές τους πεποιθήσεις ή την εθνικότητά τους. Σε πολλές φωτογραφίες του Keïta, οι πελάτες παίζουν κάποιους ρόλους, μέσα από τους οποίους οικειοποιούνται ταυτότητες για τους ίδιους αλλά και για την κάμερα που έχουν απέναντί τους.

Οι προσωπικότητες-ρόλοι που ήθελαν οι περισσότεροι πελάτες να αποκτήσουν



Εικόνα 2

ήταν άτομα εξοικειωμένα με την ουσία της *fadenya*, τα οποία ενσωμάτωναν ψυχικό σθένος, παρουσιάζοντας ένα πολύ ξεχωριστό στυλ, άτομα τα οποία σέβονταν όλοι οι υπόλοιποι για τη στυβαρή τους προσωπικότητα. Στις φωτογραφίες του Keïta, το πιο σύνηθες ήταν να δεις πορτρέτα στα οποία νέοι άνδρες παρουσιάζαν τους εαυτούς τους σαν γάλλους δανδήδες ή *zazous*<sup>9</sup> (Cissé, 1997: 275). Αυτό το γεμάτο κομψότητα στυλ ήταν συνηθισμένο τη δεκαετία του 1950 μεταξύ των δασκάλων στα σχολεία που θαύμαζαν τους γάλλους συμβολιστές ποιητές, όπως τον Stéphane Mallarmé. Ο

δανδισμός προσβλέπει στη γοητεία, στη λεπτομέρεια, στην ακρίβεια, σ' αυτό που καθιστά κάποιον δημιουργό μιας νέας αριστοκρατίας, από την οποία το κοινό και το χυδαίο αποκλείονται. Ο δανδισμός είναι θα λέγαμε, η απόλυτη νιρβάνα του στυλ. Και ο δανδής είναι ποιητής. Και μάρτυρας. Όπως τα αρχέτυπα του δανδισμού, ο Σαρλ Μπωντλαίρ, ο Οσκαρ Ουάιλντ, ο Ωραίος Μπρούμελ, ο σημερινός και παντοτινός

<sup>9</sup> Σύμφωνα με τον Claude Meillasoux, *zazou* στην πραγματικότητα είναι «η ονομασία που δόθηκε τη δεκαετία του 1940 στους άνδρες έφηβους της Γαλλίας, οι οποίοι ξεχώριζαν από τα μακριά τους μαλλιά, τα μακριά παλτά και τα στενά τους παντελόνια» (Meillasoux 1968: 129). Στις μέρες μας, αυτός ο τύπος νέου κομψού άνδρα στο Mali ονομάζεται *kamalenba* (playboy) στη γλώσσα των μαλινέζων, Bamanankan.

δανδής είναι έτοιμος να συγκρουστεί και να ματώσει, να θυσιαστεί για το στυλ του, για τις ιδέες του, για την ατομικότητά του. Είναι ένας ελευθερόφρων, που μπορεί να φορά βαρύτιμα πουκάμισα αμφιβόλου καθαριότητας, να παραμένει πρίγκιπας σε ένα καταγώγιο, να περιφρονεί το πρωτόκολλο, να ποδοπατά τις φίρμες και τα με σημερινούς όρους, brand names. Η μοναδικότητά του εκφράζεται με εμμονές σε λεπτομέρειες. Εμμονή στο παρδαλό μαντιλάκι στην τσέπη του σακκακιού· εμμονή σε ένα λίγο φθαρμένο μποέμικο καπέλο, με μια πονεμένη ιστορία ενσωματωμένη στη φόδρα· εμμονή στις έντονες χρωματικά κάλτσες που δημιουργούν αντίθεση με το υπόλοιπο σύνολο· εμμονή στις ξεκούμπωτες μανσέτες, που όμως δεν κρέμονται μακριές, αλλά ισορροπούν ακριβώς πριν τον καρπό· εμμονή με μια πολύ συγκεκριμένη καρφίτσα στο πέτο ενός βελούδινου σακακιού.

Παρομοίως, ηρωικοί πρωταγωνιστές σε ταινίες western ή σε ταινίες κατασκόπων ήταν επίσης χαρακτήρες που υιοθετούνταν από τους νεαρούς άνδρες στη φωτογραφία πορτρέτου. Ένα δημοφιλές παράδειγμα ήταν ο Eddie Constantine, αμερικανός ηθοποιός ο οποίος έπαιξε τον Lemmy Caution, σε μια σειρά από γαλλικά αστυνομικά φιλμ κατά τη διάρκεια δεκαετίας του 1950 και του 1960 (Lamunier 2001: 39). Η επίμονη, γεμάτη πείσμα προσωπικότητα, συνώνυμη της ανδρικής ανεξαρτησίας και της σιγουριάς για τον εαυτό,



Εικόνα 3

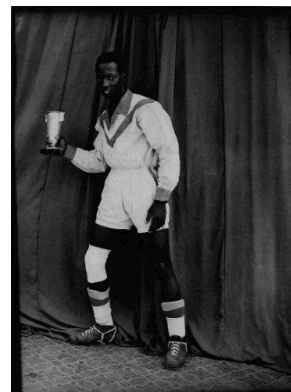
παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό στους πρώτους κινηματογράφους του Bamako, στους le Vox, Le Rex και Soudan Cinema (Sidibé, interview, 2003; Meillassoux 1968: 87-88). Φωτογραφίες σας αυτές του Keita αλλά και του Sidibe, συνηγορούν στη διατήρηση της δημοτικότητας και της αποδοχής του συγκεκριμένου χαρακτήρα στο Bamako, κυρίως μεταξύ των *kamalenbaw* (playboys)<sup>10</sup>. Οι απεικονίσεις αυτών των «σκληραγωγημένων ανδρών» προυποθέτουν δυνατές στάσεις, με χαλαρές όμως και άνετες χειρονομίες και εκφράσεις με δυτική, φυσικά, ενδυμασία

<sup>10</sup> Ο όρος *kamalenba* μεταφράζεται επακριβώς ως «playboy» και χρησιμοποιείται για να περιγράψει νεαρούς άνδρες οι οποίοι θεωρούν πως είναι μοντέρνοι, «cool», σκληραγωγημένοι, ελκυστικοί και συχνά προκλητικοί. (το «w» στο τέλος της λέξης στη γλώσσα των μαλινέζων αποδίδει τον πληθυντικό αριθμό, όπως ακριβώς κάνει το «s» στην αγγλική γλώσσα. Έτσι *kamalenbaw* σημαίνει «playboys».)



που περιλαμβάνει καπέλα, μοκασίνια, ρολόγια και αναμμένα τσιγάρα στα χέρια ή στο στόμα.

Ένας ακόμα εντυπωσιακός και επιβλητικός χαρακτήρας που συναντά κανείς σε πορτρέτα νέων εκείνης της εποχής είναι αυτός του μποξέρ (Keller, 2013: 371). Τη δεκαετία του 1950, το μποξ ήταν πολύ δημοφιλές άθλημα στην Αφρική, και στο Mali, το να φορά κανείς και να ποζάρει με το γνωστό σορτσάκι από μετάξι ή τα γάντια του μποξ, εξέφραζε τα κυριολεκτικά χαρακτηριστικά και προτερήματα της *fadenya* (Sidibé, interview, 2003; Konaré and Konaré 1981:



Εικόνα 4

150). Αυτοί οι χαρακτήρες ενσωμάτωναν σωματική δύναμη, ανταγωνισμό, αποφασιστικότητα και ταλέντο. Η πληθώρα των πορτρέτων αυτών υποδηλώνει πως τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, λαχταρούσε να έχει ένα κομμάτι του πληθυσμού των νέων στις πόλεις τόσο κατά τη διάρκεια όσο και μετά την αποικιοκρατική περίοδο (Keller, 2013: 371).

Με την ανεξαρτησία του Mali από τη Γαλλία το 1960, σημειώθηκαν δραματικές μετατοπίσεις τόσο στην πολιτική όσο και στην κοινωνική ζωή του έθνους. Συγκεκριμένα στην πρωτεύουσα, αυτές οι μετατοπίσεις επηρέασαν και την πρακτική της φωτογραφίας. Γιορτάζοντας ταυτόχρονα, το τέλος της αποικιοκρατίας από τη μια και τη νέα, εθνική αυτονομία από την άλλη, τα άτομα – και κυρίως οι νέοι, συσπειρώθηκαν γύρω από τα ιδανικά της *fadenya*<sup>11</sup>: ελευθερία, δράση, αυτοπροβολή. Κατά τη διάρκεια αυτής της τόσο δυναμικής περιόδου, χαρακτήρες όπως ο Lemmy Caution και πρωταθλητές μποξέρ συνέχισαν να αποτελούν πρόσωπα προς μίμηση στις φωτογραφίες πορτρέτου. Όμως, χαρακτήρες όπως γάλλοι δάνδηδες τύπου Stéphane Mallarmé, ήταν πια εκτός μόδας και έτσι σταμάτησαν να έχουν απήχηση στη νέα γενιά. Πιο συγκεκριμένα, εξαιτίας της νέας κινητικότητας του νεαρού σε ηλικία πληθυσμού και των περισσότερων δυνατοτήτων που είχαν αρχίσει να εμφανίζονται όσον αφορά την τεχνολογία της φωτογραφικής μηχανής, το περιεχόμενο, ση εμφάνιση του φιλμ και η ποιότητα της φωτογραφίας πορτρέτου άρχισε να αλλάζει, αντανακλώντας τις

<sup>11</sup> Η έμφαση στις αξίες της *fadenya* εδώ δεν υποδηλώνει έναν συλλογικό αναπροσανατολισμό μακριά από τις αξίες της *badenya* αλλά μάλλον χρησιμεύει ως μέσο για να εκτιμήσει κανείς τις οπτικές συνέπειες συγκεκριμένων ειδών πορτραίτων αυτή την εποχή. Λίγο αργότερα κάνουν την εμφάνισή τους και εκφράσεις της *badenya* στα πορτραίτα.

μοντέρνες αξίες, τα νέα ενδιαφέροντα και την ενέργεια των νεαρών πελατών. Και κάπως έτσι, η ίδια η διαδικασία της φωτογράφισης άλλαξε, έγινε πιο οικεία, καθώς μέλη της νέας γενιάς φωτογράφων όπως ο Sidibe, συχνά απολάμβαναν ενεργό ρόλο στους κοινωνικούς κύκλους και τα πάρτυ που βλέπει κανείς σήμερα στις φωτογραφίες τους (Keller, 2013: 373).

Όλοι οι παραπάνω κοινωνικοί ρόλοι αφορούν φυσικά τον ανδρικό πληθυσμό. Οι γυναίκες του Bamako με τη σειρά τους, συχνά επιθυμούσαν πορτρέτα του εαυτού τους στα οποία φορούσαν «στολές» ή ρούχα ειδικά κατασκευασμένα στα μέτρα τους. Στα πλαίσια κάποιου γάμου, αυτές οι «στολές» ήταν δημόσια δήλωση των αρετών της *badenya*: πίστη και αφοσίωση είτε στην πατρογραμμική είτε στην μητρογραμμική καταγωγή της νύφης ή του γαμπρού, φιλία και στενοί οικογενειακοί δεσμοί (Keller, 2013: 376).

Παραπάνω, παρατέθηκε επιχειρηματολογία για το γεγονός ότι τα άτομα μεμονωμένα αλλά και ολόκληρες ομάδες ανθρώπων, παρουσιάζουν και καταγράφουν προσωπικότητες που συμφωνούν με τις αρχές της *fadenya* και κοινωνικές σχέσεις που συμφωνούν με τις αρχές της *badenya*. Στη φωτογραφία πορτρέτου, η πρώτη αφορά το άτομο κατά μόνας και όλα αυτά τα οποία θέλει να δηλώσει πως είναι, ενώ η δεύτερη έχει να κάνει με τις σχέσεις των ανθρώπων σε ένα ταυτόχρονο πορτρέτο ανθρώπων όπως παραδείγματος χάρη το πορτρέτο μιας οικογένειας. Η συζήτηση τώρα θα πρέπει να μετακινηθεί στον τρόπο με τον οποίο οι φωτογράφοι βοήθουςαν τους πελάτες τους να δώσουν έμφαση στα σημεία που ήθελαν να ενισχύσουν και να επικοινωνήσουν αυτό που είχαν στο μυαλό τους με οπτικά αποτελεσματικούς τρόπους. Ποιες ήταν δηλαδή οι στρατηγικές, τα εργαλεία, οι πρακτικές των φωτογράφων και πως μπόρεσαν και δημιούργησαν τα μοναδικά αυτά πορτρέτα μετά από τη σχετική απαίτηση του πελάτη.

#### 4.3 Η επινοητικότητα των φωτογράφων

Η φωτογραφία εφοδίασε τους μαλινέζους με ένα καλλιτεχνικό μέσο και ένα πεδίο στο οποίο μπορούσαν να εκφραστούν, να επινοήσουν και να συντηρήσουν ατομικές και συλλογικές ταυτότητες. Παρόλα αυτά όμως, ήταν ένα μέσο υπό τον απόλυτο έλεγχο των επαγγελματιών φωτογράφων που κατείχαν το μονοπώλειο στο συγκεκριμένο χώρο μέχρι και το 1980, όταν εμφανίστηκαν η ερασιτεχνική και η

έγχρωμη φωτογραφία<sup>12</sup>. Έτσι, πριν από την εμφάνιση αυτή και σε μερικές περιπτώσεις ακόμα και στις μέρες μας, οι επαγγελματίες φωτογράφοι κατείχαν αυτόν τον ιδιαίτερα σημαντικό, με μεγάλο επιρροή ρόλο στο εσωτερικό των κοινοτήτων τους. Μέσω των επίσημων ενορχηστρώσεων, οι φωτογράφοι είχαν τη δυνατότητα οπτικώς, να δώσουν έμφαση στις διαστάσεις της *fadenya* του αληθινού ή του επιθυμητού χαρακτήρα του πελάτη – την ιδιοσυστασία, την αυτοπεποίθηση και τη δύναμη – και/ή τις *badenya* σχέσεις τους με τους άλλους. Οι στρατηγικές σύνθεσης των φωτογράφων τις περισσότερες φορές αφορούσαν τη στάση ή την πόζα που θα έπαιρνε ο πελάτης στο πορτρέτο του, τη γωνία λήψης ή την πλεονεκτική θέση από την οποία ο φωτογράφος θα συνέθετε την εικόνα εντός του φωτογραφικού κάδρου και την ένταξη του ανθρώπινου στοιχείου στα σκηνικά του φωτογραφικού στούντιο.

#### Τα σκηνικά

Αποτελούνταν από υφάσματα, τα μοτίβα των οποίων συμμετείχαν ενεργά στη σύνθεση της εικόνας. Ο ίδιος ο Keïta θεωρούσε πολύ σημαντικό μέρος της φωτογραφία το πίσω μέρος, το φόντο. Έλεγε μάλιστα ο ίδιος επ' αυτού: «Δεν μπορώ να τοποθετήσω τον πελάτη μπροστά σε έναν λευκό τοίχο. Αυτό θα ήταν ασέβεια προς το πρόσωπό τους από μέρους μου». Έτσι, τα υφάσματα που χρησιμοποιούσε προσέθεταν κίνηση και ενέργεια στις φωτογραφίες του και έδιναν έμφαση στην έκφραση του προσώπου του εικονιζόμενου, στην πόζα του, στο προσωπικό του στυλ.

Πέρα από όλα αυτά όμως υπάρχει και κάτι ακόμα που πρέπει να ειπωθεί σχετικά με το φόντο στις φωτογραφίες του Keïta. Αναφέρομαι στη χρήση του φόντου ως σημείο στο χρόνο, ως σημείο τοποθέτησης της εκάστοτε φωτογραφίας στα όρια ενός συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος. Έτσι, τα διάφορα φόντα υποδεικνύουν τις ακόλουθες χρονικές περιόδους:

- 1948-1954: το σκέπασμα του κρεβατιού του
- 1952-1955: ένα ουδέτερο, σκούρο γκρι ύφασμα που μοιάζει με κουρτίνα
- 1954-1955: ένα ύφασμα με μικρά τυπωμένα λουλούδια

---

<sup>12</sup> Σύμφωνα με τον Dr. Bourama Soumaoro (πρώην υπάλληλος του Tokyo Colour) το πρώτο από αυτά τα φωτογραφικά εργαστήρια που άνοιξε στο Bamako ήταν το Couleur-Banque το 1983. Με την έλευση της έγχρωμης φωτογραφίας και την παρουσία τέτοιων διαφημιστικών εργαστηρίων στο Bamako, πολλά φωτογραφικά στούντιο έκλεισαν τις πόρτες τους (Soumaoro, interview, 2004).

- 1954: ένα ασπρόμαυρο, καρό ύφασμα το οποίο χρησιμοποιούσε πολύ περιστασιακά
- 1956: ένα ύφασμα με μοτίβο από φύλλο δέντρου
- 1956-1957: ένα ύφασμα με μοτίβο αραβικού τύπου
- 1957-1961: ένα ουδέτερο, σκούρο γκρι ύφασμα που μοιάζει με κουρτίνα

Για να εκφραστεί το υψηλό επίπεδο της δύναμης και της ατομικότητας της *fadenya*, χρησιμοποιούνταν αυτά τα υφάσματα ως φόντο καθώς έτσι έντονα και χτυπητά που ήταν, έκαναν σαφή αντίθεση με το άτομο που στεκόταν μπροστά τους. Τα υφάσματα αυτά βοηθούσαν στη δημιουργία μιας αίσθησης ζωντάνιας και δυναμισμού στο πορτρέτο. Όλα αυτά τα φυσικά, καμπυλωτά, με λουλουδάτα και όχι μόνο μοτίβα υφάσματα, ανέβαζαν περισσότερο την ενέργεια και την ισχύ, τη δύναμη των πορτρέτων. Με λίγα λόγια, τα σκηνικά, εξυπηρετούσαν έναν μεγάλης σημασίας σκοπό: να πείσουν θα λέγαμε το υποκείμενο, και κυρίως το πρόσωπό του, να βγει προς τα έξω και να σταθεί πρώτο πλάνο όπως απλά θα έλεγε κανείς, να τονιστεί περισσότερο από οτιδήποτε άλλο και έτσι, να φέρει αυτό το υποκείμενο αντιμέτωπο με το θεατή.

Αν ο Keïta ήταν ευρωπαϊκής συγκρότησης εικονοποιός, θα είχε δύο εναλλακτικές: ή θα διάλεγε ένα ζωγραφισμένο φόντο, τυπική επιλογή ενός φωτογραφικού ναϊβισμού που μάλλον ανήκει στην αισθητική του 19<sup>ου</sup> αιώνα ή ένα ουδέτερο φόντο που θα προέβαλε αποτελεσματικότερα τα μοντέλα του στο πρώτο πλάνο, μια σίγουρα πιο επιτηδευμένη, πιο λόγια επιλογή. Στο στήθος του όμως χτύπαγε συνειδητά μια θερμή και ενστικτώδης αφρικανική καρδιά. Έτσι, με πείσμα σχεδόν προγραμματικό και με μεγάλη συνέπεια επέλεξε να κάνει το φόντο του πεδίο δράσης ή μάλλον διάδρασης με τα τεκταινόμενα του πρώτου πλάνου. Τα τυπικά δυνατά γραφικά στοιχεία των διακοσμητικών μοτίβων των στηριγμάτων του φόντου, τόσο σχηματοποιημένα αλλά και τόσο έντονα, δημιουργούν μια ενέργεια που συντονίζεται αφενός μεν με τα διεισδυτικά, διαπεραστικά βλέμματα των προσώπων που επί της ουσίας κι αυτά δεν είναι κάτι άλλο παρά μαύρα στίγματα σε άσπρο φόντο και αφετέρου με τα σχέδια πάνω στις αφρικανικές στολές, που με τον ίδιο έντονο γραφισμό τους μοιάζουν να αποπειρώνται να διεισδύσουν και να περιπλακούν με τα σχήματα του φόντου σε ένα παιχνίδι αφρικανικής εικαστικής «τρέλας» θα έλεγε κανείς. Χωρίς τα συγκεκριμένα σκηνικά, τα πορτρέτα του θα έχαναν ίσως το πιο σημαντικό κομμάτι της

σύνθεσης της φωτογραφικής εικόνας. Είναι τόσο σημαντικά, όσο και τα πρόσωπα που ποζάρουν, όσο και αυτά που τα πρόσωπα έχουν επιλέξει να φοράνε.

### Η γωνία λήψης

Η θέση της φωτογραφικής μηχανής είναι στην ουσία η θέση που παίρνει ο φωτογράφος απέναντι στον κόσμο που φωτογραφίζει. Κατά συνέπεια, αυτό το τόσο προσωπικό του βλέμμα προορίζεται και για τον θεατή, ώστε να τον «παρασύρει» στην δική του οπτική, να τον κάνει να δει τον κόσμο όπως ακριβώς τον βλέπει και αυτός. Γι' αυτό το λόγο, είναι πολύ σημαντική τόσο η θέση στην οποία βρίσκεται κάθε φορά ο φωτογράφος όσο και η γωνία από την οποία κοιτάζει το θέμα του. Η επιλογή της γωνίας λήψης επηρεάζει την αίσθηση του φωτογραφικού αποτελέσματος. Παραδείγματος χάρη μια φωτογράφιση από το ύψος του ματιού παραπέμπει σε μια «αντικειμενική», ρεαλιστική απεικόνιση αυτού που φωτογραφίζει κανείς, καθώς πλησιάζει στην αίσθηση που έχει το ανθρώπινο μάτι ενώ μια φωτογράφιση του θέματος από χαμηλότερο ύψος ή από κάποιο ψηλό σημείο παρατήρησης θα δώσει μια πιο υποκειμενική ή δυναμική αίσθηση αυτού που φωτογραφίζεται.

Μια ακόμα χαρακτηριστική στρατηγική του Keïta λοιπόν αφορά μια συγκεκριμένη «δική του» γωνία λήψης, στρατηγική για την οποία χαρακτηριστικά έχει μιλήσει και ο ίδιος: «Το εφηύρα ο ίδιος και το πήγα παραπέρα. Εφόσον όλο και περισσότεροι ήθελαν να έχουν ένα φωτογραφικό πορτρέτο του εαυτού τους, έπρεπε να βρω έναν τρόπο να κάνει τους πελάτες μου χαρούμενους. Αυτό είναι κατί το οποίο ο κάθε φωτογράφος ανακαλύπτει για τον εαυτό του, και για αυτό το λόγο είχα και τόσους πολλούς πελάτες. Σε τελική ανάλυση δεν ήμουν και ο μοναδικός φωτογράφος του Bamako» (Magnin 1997: 11). Σε όλες τις φωτογραφίες, στις οποίες έχει χρησιμοποιηθεί αυτή η τεχνική παρατηρεί κανείς ότι, το επάνω μέρος του σώματος του εικονιζόμενου-πελάτη γέρνει ελαφρά προς μια κατεύθυνση ενώ η φωτογραφική μηχανή απαλά και πολύ προσεκτικά γέρνει προς την αντίθετη



Εικόνα 5

κατεύθυνση. Το πρόσωπο του εικονιζόμενου είναι τοποθετημένο είτε σε μετωπική θέση είτε σε θέση τρία τέταρτα και ο κορμός εμφανίζεται να κλίνει προς την άκρη του φωτογραφικού κάδρου. Το αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής, το οποίο πολλές φορές είναι κάπως δραματικό, δίνει ιδιαίτερη προσοχή στο πρόσωπο, ειδικά στα μάτια και στο βλέμμα του εικονιζόμενου, υπερφωτίζει το υποκείμενο και του προσδίδει σκανδαλιστική θα έλεγε κανείς, ποιότητα δύναμης και ανεξαρτησίας (Keller, 2013: 380).

### Η πόζα

Όταν μιλάμε για πόζα εννοούμε «την μελετημένη τοποθέτηση του υποκειμένου σε μια στάση θέασης που υποβάλλει μια ιδιαίτερη, προνομιακή ερμηνεία» (Πασχαλίδης 2012: 46). Όρθιοι, καθιστοί, πάνω σε scooters, ξαπλωμένοι, τρία τέταρτα: οι πόζες στις φωτογραφίες πορτρέτου του Keïta δεν ήταν ποτέ τυχαίες, αντιθέτως ήταν πάντοτε πολύ προσεκτικά μελετημένες και διαλεγμένες. Πιο συγκεκριμένα, προορίζονταν να οριοθετήσουν, να καθορίσουν το μοντέλο-πελάτη χωρίς τίποτα απολύτως να αφήνεται στην τύχη. Έτσι, για να φαίνεται πως έχουν αυτοπεποίθηση και αυτονομία, οι πελάτες του Keïta έπαιρναν χαλαρές πόζες στις φωτογραφίες τους, δείχνοντας έτσι την καθαρή αντίθεση με τα πορτρέτα των μαλινέζων και των ανθρώπων της δυτικής Αφρικής επί αποικιοκρατίας. Στα πορτρέτα που δημιουργήθηκαν επί αποικιοκρατίας, που ήταν κατά γενική ομολογία, άκαμπτα, κάπως μαγκωμένα, απρόσωπα και αποστασιοποιημένα η λήψη γινόταν από το ύψος των ματιών ή και πάνω από αυτό, κοιτώντας δηλαδή των εικονιζόμενο από θέση υπεροχής. Έτσι, το βλέμμα του εικονιζόμενου συχνά εμφανιζόταν παθητικό ή απόμακρο. Αντιθέτως, στα πορτρέτα του Keïta, η γωνία λήψης δείχνει πως σέβεται και μερικές φορές εξιδανικεύει το υποκείμενο που ποζάρει. Επιπλέον, το βλέμμα του εικονιζόμενου είναι συνήθως γεμάτο αυτοπεποίθηση και κοιτά τον φωτογράφο και τον μελλοντικό θεατή κατευθείαν στα μάτια, υπογραμμίζοντας έτσι την ανεξαρτησία και τη δύναμη για δράση (Keller 2013: 383).

Ένα ακόμα στοιχείο σχετικά με τις πόζες, αφορά την προσαρμογή ή τον εκσυγχρονισμό της πόζας στυλ οδαλίσκη από τον Keïta, πόζα διάσημη στον Οριενταλισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα με τη μορφή της ελάχιστα ντυμένης γυναίκας, που ξαπλώνει σε ένα χαρέμι ή



Εικόνα 6

κάθεται σε ένα μουντουάρ διακοσμημένο με πλούσια σχέδια. Εκείνη την εποχή, οι ευρωπαίοι καλλιτέχνες προσέγγιζαν τη Βόρεια Αφρική και τη Μέση Ανατολή από τη σκοπιά του ισλαμικού εξωτισμού. Με δεδομένη τη μακραίωνη παρουσία του Ισλάμ στο Mali, όπου η θρησκεία εμφανίστηκε ήδη από τον 11 αιώνα (σήμερα περίπου το 90% είναι μουσουλμάνοι) οι γάλλοι άποικοι έστελναν κάρτες πίσω στην Ευρώπη στις οποίες οι γυναίκες παρουσιάζονταν ως «οι εξωτικά ιθαγενείς», που πόζαραν σαν οδαλίσκες. Ο Keïta λοιπόν, ο οποίος ήταν σίγουρα εξοικειωμένος με αυτές τις εικόνες, υιοθέτησε την πόζα με μια βασική διαφορά: άφηνε τον πελάτη να αποφασίσει. Οι γυναίκες μπορούσαν να τη χρησιμοποιήσουν ως μέσο για να φλερτάρουν τον μνηστήρα τους ή ως επίδειξη της ικανότητάς τους να προσελκύσουν έναν άνδρα.

Οι επαγγελματίες φωτογράφοι όπως ο Keïta, εφηύραν στρατηγικές για να επικοινωνήσουν οπτικά τις αξίες της *badenya* που καθορίζουν τις ανθρώπινες σχέσεις, χρησιμοποιώντας τόσο τις πόζες όσο και τις κινήσεις για να εκφράσουν τις «ενώσεις» των ανθρώπων στα ομαδικά πορτρέτα. Ένα χρήσιμο παράδειγμα για αυτό, είναι το πορτρέτο ενός ζευγαριού της φυλής Tuareg, τραβηγμένο αρχές του 1950, το οποίο απεικονίζει τη σχέση και τη σύνδεση μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας, μέσω της τοποθέτησής τους στο κάδρο, σε σχήμα πυραμίδας, μέσω των απαλών χειρονομιών και τοποθέτησης των χεριών του ενός στο σώμα του άλλου, μέσω της λιτότητας του κάδρου (Keller 2013).



Εικόνα 7

Όλες αυτές οι στρατηγικές δεν αφορούν παρά τη σκηνοθεσία, για το δημιουργό μιας εικόνας, ως ένα πολύ σημαντικό εκφραστικό εργαλείο. Το πως τοποθετούνται τελικά τα πρόσωπα στο πλαίσιο της εικόνας, οι εκφράσεις τους καθώς και οι κινήσεις ή οι στατικές τους πόζες, αποτελούν «ερμηνείες» (με την έννοια της ερμηνείας ενός ρόλου) οι οποίες περιγράφουν μια κατάσταση ή ακόμα και αφηγούνται μια μικρή ιστορία (Αντωνιάδης, 2014). Έτσι, με τη χρησιμοποίηση όλων αυτών των τεχνικών δημιουργήθηκαν πορτρέτα δυνατά, που αφηγούνται προσωπικές ιστορίες, που επικοινωνούν την αφρικανική κουλτούρα και ταυτόχρονα εκφράζουν κάποιες προσωπικές ιδέες του φωτογράφου. Ο Keïta και οι πελάτες του, δημιούργησαν, ενίσχυσαν και προκάλεσαν σταδιακά πολιτισμικές αξίες, μέσα από έναν ισχυρό οπτικό διάλογο μεταξύ τοπικού και παγκόσμιου. Το διπολικό ζεύγος της *fadenya-badenya* παρείχε τη δυνατότητα στη παρούσα ανάλυση, να θέσει επί τάπητος τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα χρησιμοποιούν τη φωτογραφία με σκοπό να παρουσιάσουν σε άλλους ανθρώπους προσωπικές τους επιθυμίες και αξίες, το είδος των προσωπικοτήτων και των σχέσεων που επιθυμούν να απαθανατίσουν μέσω αυτής, και πως οι φωτογράφοι είναι ικανοί να επιτύχουν αυτούς τους στόχους δημιουργώντας το επιθυμητό οπτικό αποτέλεσμα. Έτσι, τα πορτρέτα αυτά καταφέρνουν να μας αποκαλύψουν κάτι σχετικά με τις φαντασιώσεις της μεσαίας τάξης του Bamako τις δεκαετίες του 1950-1960: από τα υφάσματα που χρησιμοποιήθηκαν για φόντο και τα αξεσουάρ που έχουν επιλεγεί, καθώς και μέσα από τις στάσεις και τις πόζες, βρίσκει κανείς σε αυτά μια εκπληκτική συλλογή κατασκευασμένων και προβλέψιμων συμπεριφορών για κάθε ηλικιακή ομάδα, για τα φύλα, τα επαγγέλματα και τους ρόλους που αναλάμβανε κανείς μέσα στην οικογένεια. Ανακαλύπτουμε αυθεντικές χορογραφίες όπου οι θέσεις στο χώρο, οι χειρονομίες ή τα βλέμματα, συναντώνται για να δώσουν μια σαφή εικόνα σχετικά με τις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων.

## 5. Η ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Είναι γεγονός πως η σημειωτική προσέγγιση στη φωτογραφία αφορά μια από τις λιγότερο ανεπτυγμένες περιοχές της σημειωτικής έρευνας. Η σημειωτική παράδοση οφείλει τα σημαντικότερα επιτεύγματά της στην αναλυτική δύναμη δυο βασικών μεθοδολογικών μοντέλων: του γλωσσικού και του αφηγηματικού. Τα συγκεκριμένα



μοντέλα, εκτός από τον τομέα των λεκτικών κειμένων, αξιοποιήθηκαν επίσης και στη μελέτη οπτικών κειμένων, όπως παραδείγματος χάρη εικόνων σχετικών με τη διαφήμιση, καθώς και της οπτικο-ακουστικής αφήγησης, όπως των κόμικ και του κινηματογράφου. Οι πρώτες απόπειρες λοιπόν διαμόρφωσης μιας σημειωτικής προσέγγισης στη φωτογραφία βασίζονται στα δυο παραπάνω μοντέλα (Πασχαλίδης 2012: 16). Το σχετικό με τη φωτογραφία, πρώιμο έργο του Roland Barthes, κυριαρχείται από το ζεύγος των εννοιών καταδήλωση/συνδήλωση που ανάγεται στη διάκριση του γλωσσολόγου Hjelmslev μεταξύ καταδηλωτικών και συνδηλωτικών γλωσσών. Και σε αυτή τη βάση ο Barthes υποστηρίζει τη δυαδικότητα του φωτογραφικού μηνύματος. Η φωτογραφική εικόνα συνίσταται καταρχήν στην άμεση, αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας και συνεπώς είναι «το τέλει ανάλογο», «ένα μήνυμα χωρίς κώδικα». Την ίδια ακριβώς στιγμή όμως, περιέχει και ένα μήνυμα «συμπληρωματικό», ένα σύνολο από δευτερογενή, συνδηλωτικού χαρακτήρα νοήματα τα οποία είναι αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο ο δημιουργός της εικόνας μεταχειρίζεται τη συγκεκριμένη εικόνα (Barthes 1988: 27-28).

Στο ύστερο έργο του τώρα για την φωτογραφία, στο *Φωτεινό Θάλαμο*, ο Barthes εντοπίζει τον πυρήνα του φωτογραφικού νοήματος στο punctum, «είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)». Το punctum, αυτή η «μικρή κηλίδα, η τομή» έρχεται να διαταράξει το studium, των κωδίκων καθώς και των πολιτισμικών συμβάσεων δηλαδή που συνθέτουν την φωτογραφική εικόνα. Πέρα όμως και πάνω από όλα, το νόημα της φωτογραφίας για τον Barthes είναι «απλό, τετριμμένο, κανένα βάθος: “Αυτό υπήρξε”», «το αντικείμενο αυτό υπήρξε και βρισκόταν εκεί όπου το βλέπω» (Barthes 1983: 158-159). Κοινή λοιπόν στην πρώιμη και ύστερη φάση στοχασμού του Barthes είναι η πεποίθηση ότι «το νόημα είναι οιονεί εξωγενές στη φωτογραφία, το νόημα έρχεται από κάπου αλλού για να χαράξει τη διάφανη, κατοπτρική επιφάνειά της» (Πασχαλίδης, 2012: 17).

### 5.1 Η εικονογραφική ανάλυση

Όταν επιθυμούμε να κατανοήσουμε το νόημα μιας φωτογραφικής εικόνας πρέπει να λάβουμε υπόψη μας όχι μόνο τα στοιχεία από τα οποία συνίσταται αλλά και τη

συνολική εντύπωση που δημιουργεί. Σύμφωνα λοιπόν με τον Panofsky σε μια εικόνα υπάρχουν τρία επίπεδα νοήματος:

1. Πρώτο είναι το επίπεδο του Πρωτογενούς ή φυσικού υλικού που συνίσταται στους φωτισμούς, το χρώμα, το σχήμα και την κίνηση, καθώς και της στοιχειώδους κατανόησης της αναπαράστασης ανθρώπων και αντικειμένων, χειρονομιών, στάσεων ή εκφράσεων και των συσχετίσεων που αποτελούν το συμβάν.
2. Το δεύτερο είναι το επίπεδο του δευτερογενούς ή συμβατικού υλικού που σχετίζεται με την ευρύτερη κουλτούρα. Στο επίπεδο αυτό, τα μοτίβα και οι συνδυασμοί συνδέονται με θέματα και έννοιες. Σύμφωνα με τον Panofsky, ορισμένα μοτίβα που φέρουν δευτερογενή νοήματα, μπορούμε να τα ονομάσουμε εικόνες και τους συνδυασμούς τους ιστορίες ή αλληγορίες.
3. Στο τρίτο επίπεδο φτάνουμε στο εγγενές νόημα ή περιεχόμενο, που αποκαλύπτεται «εξακριβώνοντας τις υποβόσκουσες αρχές οι οποίες αποκαλύπτουν τις βασικές απόψεις ενός έθνους, μιας περιόδου, μιας τάξης, μιας θρησκευτικής ή φιλοσοφικής πεποίθησης, τις οποίες τροποποιεί ασυνείδητα μια προσωπικότητα και τις συμπυκνώνει σε ένα έργο» (Panofsky 2006: 106-114).

## 5.2 Roland Barthes και τρόποι καταδήλωσης

Για τον Barthes η σημειολογία μπορεί να εφαρμοστεί σε κάθε σύστημα σημείων, ασχέτως περιεχομένου ή ορίων του συστήματος αυτού. Τη δεκαετία του '60, ο Barthes περιέγραψε σύνθετες ενώσεις σημείων που διαμορφώνουν ψυχαγωγικές, τελετουργικές και κοινωνικές συμβάσεις. Και αυτές μπορεί συνήθως να μη γίνεται να περιγραφούν ως γλωσσικά συστήματα αλλά είναι σίγουρα σημειωτικά συστήματα. Ενώ ο Saussure έβλεπε τη γλωσσολογία ως ένα μέρος της σημειολογίας, ο Barthes αντέστρεψε αυτήν την ιδέα και πρότεινε τη σημειολογία ως ένα μέρος της γλωσσολογίας. Επίσης προσδιόρισε βασικές σχέσεις στα χαρακτηριστικά ενός

σημείου. Οι ιδέες του βασίζονται σε δύο διαφορετικά επίπεδα σημείωσης, στην καταδήλωση και στη συνδήλωση.

Η καταδήλωση είναι το αντικείμενο που εικονίζεται. Αυτός ο τρόπος σημείωσης είναι ευθύς. Αναφέρεται στην υλική πραγματικότητα του αντικειμένου που σημαίνεται. Συμπαραδήλωση είναι ο τρόπος με τον οποίο εικονίζεται το αντικείμενο και είναι το δεύτερο επίπεδο σημείωσης. Το συμπαραδηλούμενο μήνυμα περιλαμβάνει ασφαλώς ένα επίπεδο έκφρασης και ένα επίπεδο περιεχομένου, σημαίνοντα και σημαινόμενα. Επιβάλλει έτσι μια πραγματική αποκρυπτογράφηση καθώς η συμπαραδήλωση δε γίνεται υποχρεωτικά αντιληπτή αμέσως στο επίπεδο του ίδιου του μηνύματος (είναι, αν θέλετε, αόρατη και ενεργός ταυτόχρονα, σαφής και υπονοούμενη) μπορεί όμως κανείς να την επαγάγει από ορισμένα φαινόμενα στο επίπεδο της παραγωγής και της λήψης του μηνύματος (Barthes 2007: 28-29).

Στη συμπαραδήλωση ο αναγνώστης-λήπτης λαμβάνει μέρος σε αυτήν τη διαδικασία, εφαρμόζοντας τις γνώσεις του της συστηματικής κωδικοποίησης της εικόνας. Οι συνδηλώσεις είναι αυθαίρετες στο ότι τα νοήματα έφτασαν στην εικόνα σε αυτό το επίπεδο και είναι βασισμένα σε κανόνες ή συμβάσεις που ο αναγνώστης έχει μάθει. Σύμφωνα με τον Barthes υπάρχουν οι εξής τρόποι συμπαραδήλωσης:

- Το *τροκ*: Ουσιαστικά πρόκειται για τον τρόπο παρέμβασης στο καταδηλούμενο μήνυμα και προσθήκης σε αυτό μηνυμάτων συμπαραδήλωσης. Αλλοιώνεται μια εικόνα με νέα στοιχεία, από τα οποία προκύπτουν νέες και εντελώς διαφορετικές αναγνώσεις.
- Η *πόζα*: Ανέκαθεν η πόζα, ή αλλιώς η στάση, αποτελούσε βασικό μέσο για την παραγωγή συμπαραδηλούμενου μηνύματος μέσα σε μια εικόνα. Η πόζα αναλαμβάνει να στήσει τα αντικείμενα με τέτοιο τρόπο ώστε να σταθούν στον αναγνώστη-λήπτη τα κατάλληλα μηνύματα.
- Τα *αντικείμενα*: Τα αντικείμενα μιας εικόνας αποτελούν πάντα επιλεγμένους φορείς σημασίας. Ότι διαλέγεται να συμπεριληφθεί σε μια εικόνα, σε μια πόζα, καθορίζει άμεσα το νόημα που αποδίδεται σε αυτή την εικόνα. Τα αυτόνομα σημεία της εκάστοτε εικόνας (τα επιμέρους αντικείμενα) δεν έχουν αυτόνομη δύναμη, φέρουν όμως μια έννοια και πρέπει να λαμβάνονται ως ένα επιμέρους σύνολο.

- Η *φωτογένεια*: Με τον όρο φωτογένεια ο Barthes θεωρεί όλες τις εκ των υστέρων παρεμβάσεις ως προς τη διαχείριση της φωτεινότητας, της αντίθεσης, τη ρύθμιση επιλεγμένων χρωμάτων, την εφαρμογή ειδικών εφέ στις φωτογραφίες. Πρόκειται για τεχνικές που στόχο έχουν συνήθως να ωραιοποιήσουν μια εικόνα ή αντιθέτως να δημιουργήσουν αρνητικές εντυπώσεις.
- Ο *αισθητισμός*: Πρόκειται για το σημείο απ' όπου η εικόνα φαίνεται να γίνεται ζωγραφική, έτσι ώστε να επιβάλλει πιο λεπτεπίλεπτα σημαινόμενα συμπαραδήλωσης.
- Η *σύνταξη*: Πρόκειται για την αλληλουχία ήδη συντεθειμένων εικόνων. Το σημαίνον της συμπαραδήλωσης βρίσκεται στο σύνολο που αποτελούν πολλές επιλεγμένες εικόνες. Συνήθως δε ορισμένα συγκεκριμένα μηνύματα μεταδίδονται καλύτερα μέσω μιας αλληλουχίας εικόνων.
- Το *κείμενο*: Συνήθως όταν κείμενο συνοδεύει μια εικόνα, προστίθενται σ' αυτή νέα σημαινόμενα, που τη συμπαραδηλώνουν. Ουσιαστικά τα κείμενα είναι που οριοθετούν μια εικόνα. Σε κάθε περίπτωση το κείμενο μπορεί να ενισχύει τις υπάρχουσες συμπαραδηλώσεις μιας εικόνας, μπορεί απλώς να τις διασαφηνίζει ή αρκετές φορές μπορεί να προσφέρει και νέα σημαινόμενα που δεν έχουν καμία σχέση με την καταδήλωση της εικόνας (Barthes 2007:30-34).

### 5.3 Σημειωτική ανάλυση φωτογραφιών του Seydou Keïta<sup>13</sup>

Για να κατανοήσει κανείς το έργο του Keïta στο σύνολό του χρειάζεται, όπως προαναφέρθηκε, να λάβει υπόψη και τη συνολική εντύπωση που αυτό δημιουργεί. Για το λόγο αυτό, πριν τη σημειωτική ανάλυση κάποιων μεμονομένων φωτογραφιών του, θα γίνουν μερικές παρατηρήσεις σχετικά με το έργο του στο σύνολό του, βασισμένες στη θεωρία που προηγήθηκε. Αρχικά, εφαρμόζοντας τους «κανόνες» του Panofsky στο συνολικό έργο του θα λέγαμε τα εξής: στο πρώτο επίπεδο, ο φωτισμός με τον οποίο φωτογράφιζε, ήταν σχεδόν πάντοτε φυσικός (έχει δηλώσει πόσο του άρεσε να

<sup>13</sup> Όλες οι φωτογραφίες που παρουσιάζονται σε αυτό το κεφάλαιο έχουν σκαναριστεί από το λεύκωμα «*Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963*» published by Steidl/dangin (2011).

φωτογραφίζει στο φως της ημέρας). Οι φωτογραφίες του ήταν όλες ασπρόμαυρες με μοντέλα στατικά που όμως οι χειρονομίες, οι στάσεις και οι εκφράσεις τους κάθε φορά ήταν άκρως υπαινικτικές και ουσιώδεις, ικανές να βοηθήσουν το θεατή να καταλάβει το ρόλο τους μέσα στο κάδρο. Στο δεύτερο επίπεδο του δευτερογενούς υλικού, το οποίο σχετίζεται με την ευρύτερη κουλτούρα, την αφρικανική εν προκειμένω, διαπιστώνει κανείς πως τα μοτίβα στα φορέματα των γυναικών, τα μοτίβα στα στηρίγματα του φωτογραφικού στούντιο του Keïta, τα αντικείμενα και οι τρόποι που αυτά ενυπάρχουν στην ίδια φωτογραφία, συνδέονται ξεκάθαρα με έννοιες όπως ελευθερία, εαυτός, αυτοπροβολή, ατομικό, συλλογικό. Τέλος, πολλά μπορούν επίσης να ειπωθούν για το τρίτο επίπεδο, έδρα του εγγενούς νοήματος το οποίο αποκαλύπτεται «εξακριβώνοντας τις βασικές απόψεις ενός έθνους, μιας κοινωνικής τάξης σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο». Στο έργο του Keïta, οι άνθρωποι δείχνουν ξεκάθαρα πως αισθάνονται απέναντι στους αποικιοκράτες, πως αισθάνονται για τις συνθήκες στις οποίες ζουν και πως θα ήθελαν να ζουν. Αυτές τις συλλογικές πεποιθήσεις και ιδέες όλα τα μοντέλα του ανεξαρτήτως, άλλοτε ασυνείδητα και άλλοτε συνειδητά, τις συμπυκνώνουν, ο καθένας με τον δικό του προσωπικό τρόπο, στο πορτρέτο του. Φυσικά ενεργό ρόλο στην εν λόγω διαδικασία έχει και ο φωτογράφος ο οποίος συμμερίζεται τις απόψεις τους και τους βοηθά να τις εκφράσουν.

Για να καταφέρει κανείς να αποκρυπτογραφήσει το σύνολο του έργου του Keïta, πρέπει να ψάξει εντός του όλα εκείνα τα στοιχεία που δημιουργούν συμπαραδηλούμενα μηνύματα. Κοιτώντας αρκετές φωτογραφίες του, θα διαπιστώσει αμέσως τα εξής: το πρώτο συμπαραδηλούμενο μήνυμα αφορά την πόζα, που φαίνεται να είναι πολύ σημαντική στις φωτογραφίες του καθώς τίποτα - ούτε άνθρωποι ούτε αντικείμενα - δεν είναι με τυχαίο τρόπο τοποθετημένο στα κάδρα του. Επίσης, η ύπαρξη αντικειμένων σε όλες του σχεδόν τις φωτογραφίες δημιουργεί ένα δεύτερο συμπαραδηλούμενο μήνυμα που μπορεί κανείς να εντοπίσει στο έργο του Keïta. Τα αντικείμενα εδώ είναι επιλεγμένοι φορείς σημασίας και για αυτό το λόγο παίζουν το δικό τους σημαντικό ρόλο στην αποκωδικοποίηση του έργου. Τρυκ, σύνταξη και φωτογένεια που βοηθούν στη δημιουργία συμπαραδηλούμενου μηνύματος, στο έργο του Keïta δεν υπάρχουν: ο Keïta δεν έκανε καμία εκ των υστέρων παρέμβαση στις φωτογραφίες του θέλοντας να δημιουργήσει συγκεκριμένες εντυπώσεις. Όσον αφορά τον αισθητισμό, υπάρχουν κάποιες φωτογραφίες του που θυμίζουν έντονα ζωγραφική

όμως, δεν είναι κάτι το οποίο ο φωτογράφος κάνει συνειδητά με σκοπό την επιβολή πιο λεπτεπίλεπτων σημαινόμενων συμπαραδήλωσης. Ο Κεϊτα ακούσια, χωρίς να έχει συγκεκριμένες επιδιώξεις, απλώς δημιουργεί όμορφες, ποιητικές εικόνες που κάποιες φορές θυμίζουν σε αυτόν που τις κοιτά, πίνακες ζωγραφικής. Τέλος, το κείμενο μπορεί να έχει τη δύναμη να ενισχύει τις υπάρχουσες συμπαραδηλώσεις μιας εικόνας όμως οι φωτογραφίες του Κεϊτα δεν είχαν ανάγκη από κάτι τέτοιο για αυτό και όλες είναι άτιτλες και δεν συνοδεύονται από κανενός είδους κείμενο του δημιουργού.

Στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου, θα επιχειρηθεί η σημειολογική ανάλυση κάποιων φωτογραφιών του Κεϊτα. Πριν όμως ξεκινήσει αυτή η διαδικασία, πρέπει να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι οι φωτογραφίες που θα αναλυθούν παρακάτω και μεν αποτελούν μια ουσιαστικά τυχαία επιλογή, αλλά μπορούν και πρέπει να θεωρηθούν ως μέρος ενός όλου, δείγματα της καλλιτεχνικής δουλειάς του φωτογράφου που φέρουν πάνω τους όλα εκείνα τα στοιχεία που κάνουν το έργο του σημαντικό και ενδιαφέρον. Τα μοντέλα του Seydou Keita ήταν όπως έχουμε πει και παραπάνω, γυναίκες, άνδρες, ζευγάρια και παιδιά σε πόζες τόσο ατομικές όσο και συλλογικές. Το μόνο λοιπόν το οποίο λήφθηκε υπόψη κατά την επιλογή των φωτογραφιών αφορούσε αυτό, να παρουσιαστούν δηλαδή φωτογραφίες με όλους τους πιθανούς συνδυασμούς μοντέλων και όχι παραδείγματος χάρι μόνο γυναίκες ή μόνο ζευγάρια.

Στην πρώτη φωτογραφία θα μας απασχολήσει η μοναχική πόζα μιας νεαρής γυναίκας. Σε αυτή λοιπόν τη φωτογραφία ο Κεϊτα επιλέγει να σπάσει το σταθερό φόντο,

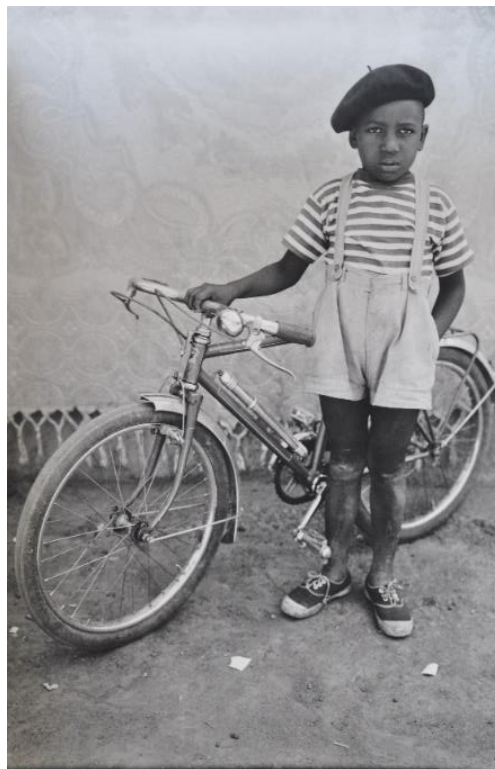


Εικόνα 8

δίνοντας μια άλλη δυναμική στην εικόνα. Το μοντέλο στέκεται μπροστά σε μια κουρτίνα που ανοίγει στη μέση αφήνοντας να διαφανεί ένα ακόμα επίπεδο, το σκοτεινό βάθος πίσω του. Έτσι η γυναίκα φαίνεται να εισέρχεται από το βάθος στον κόσμο χωρίς να γνωρίζει το γιατί ή το πως. Όλα τα σημεία σε αυτήν τη φωτογραφία υπογραμμίζουν την ενδιάμεση κατάσταση στην οποία βρίσκεται το μοντέλο: από τη μια αυτό που είναι η γυναίκα και από την άλλη αυτό που θέλει να γίνει. Δήλωση αυτού είναι και η τοποθέτηση του ενός ποδιού της από τη μέσα πλευρά του σίδερου και του άλλου από την έξω. Τα παραπάνω, έρχεται να επιβεβαιώσει το αινιγματικό ύφος του μοντέλου που κάνει τον θεατή να

αναρωτηθεί εάν φοβάται για αυτό που φαίνεται πως θα αλλάξει τη ζωή της και για το αν ντρέπεται ή αισθάνεται περήφανη για αυτό που είναι τώρα. Τα χέρια της έχουν τοποθετηθεί έτσι ώστε να τονίσουν την εν λόγω μετάβαση αλλά και την εσωτερικότητα όπως άλλωστε κάνει και η πόζα στο σύνολό της. Η επιλογή των ρούχων και των αξεσουάρ είναι αποτέλεσμα της επαφής με τους λευκούς αποικιοκράτες και ίσως αποτελούν μια δήλωση: είναι η εικόνα που επιθυμεί για τον εαυτό της τώρα που ο κόσμος αλλάζει, η νέα εικόνα της μεταποικιακής ταυτότητας.

Η επόμενη φωτογραφία έχει πρωταγωνιστή ένα μικρό παιδί που ποζάρει κρατώντας ένα ποδήλατο και που η εμφάνιση του οποίου χαρακτηρίζεται από μια διχοτομία. Το παιδί είναι όντως παιδί από τη μέση και κάτω, τα λερωμένα και χτυπημένα πόδια του το επιβεβαιώνουν. Από τη μέση και πάνω όμως είναι ένα παιδί που έχει μεγαλώσει απότομα, είναι ένας άνδρας και ως τέτοιος ποζάρει στέκοντας σοβαρός με το ένα χέρι στη τσέπη του. Στο βλέμμα του αποτυπώνονται οι ευθύνες που είναι υπεύθυνες για την παιδικότητα που χάθηκε. Το ύφος του δηλώνει σύγχυση: δεν γνωρίζει αν αυτό που κρατάει είναι δικό του ή αν απλά



*Εικόνα 9*

αποτελεί ένα προϊόν που βοηθάει στην καλλιτεχνική έκφραση του φωτογράφου. Ενδεχομένως αυτή η σύγχυση να αφορά τα παιδιά μιας κοινωνίας που μεταμορφώνεται σε κάτι καλύτερο αφήνοντάς τα το ίδιο φτωχά, με τη ψευδαίσθηση όμως του τι μπορεί να κατακτήσουν. Για αυτό το λόγο άλλωστε είναι ένα παιδί της Αφρικής μέσα στα ρούχα ενός παιδιού της Γαλλίας. Έτσι φαίνεται ταυτόχρονα ποιος είναι τώρα αλλά και ποιος θα μπορούσε εν δυνάμει να είναι.

Μια πρώτη ευλογοφανής περιγραφή της εικόνας που έπεται οδηγεί στα ακόλουθα: υπάρχει ένας μεγάλος όγκος που δημιουργεί ένα σχήμα πυραμυδωτό.



*Εικόνα 10*

Υπάρχει μια τρομερή γεωμετρία στην πόζα και στην τοποθέτηση τόσο του άνδρα όσο και του μικρού παιδιού η οποία μάλιστα δηλώνει την κυριαρχία του πρώτου στο χώρο. Ταυτόχρονα όμως φέρει και μια αντίθεση: ενώ είναι κυρίαρχος, χαμογελά και κρατάει ένα παιδί, σύμβολο αγνότητας, στην αγκαλιά του. Στην πραγματικότητα αυτό που βλέπει κανείς δεν είναι ένας ενήλικας και ένα παιδί αλλά δυο παιδιά, ένα μικρό και ένα μεγάλο. Ένας όγκος κυριαρχίας που υπό άλλες συνθήκες θα προκαλούσε φόβο ή δέος, προκαλεί το θεατή να τον κοιτάξει με μια εντελώς άλλη διάθεση, πιο χαλαρή και πιο φιλική. Η τοποθέτηση του παιδιού διαγώνια προς το σώμα του δηλώνει πως αυτό δεν είναι παρά μια χρονική προέκταση της υπόστασής του. Όπως κάθε σπουδαίος καλλιτέχνης έτσι και ο Κεϊτα είχε χιούμορ και κάποιες εικόνες του διακρίνονται για την πολλή λεπτή αίσθηση αυτού του χιούμορ, κάτι πολύ σπάνιο στην τέχνη της προσωπογραφίας.



*Εικόνα 11*

Η επόμενη φωτογραφία αποτελείται από τρία επίπεδα: σε πρώτο επίπεδο είναι τοποθετημένα κάποια αντικείμενα με τέτοιο τρόπο που θυμίζουν, θα μπορούσαμε να πούμε, κάποιου είδους γιαπωνέζικη τελετουργία. Σε δεύτερο επίπεδο βρίσκεται καθισμένο το μοντέλο και το τρίο επίπεδο συμπληρώνουν τα στηρίγματα ακριβώς από



πίσω του. Η συγκεκριμένη εικόνα αφορά τη σχέση του ανθρώπου με τον υλικό κόσμο. Μάλιστα η εικόνα έχει δομηθεί πάνω σε μια αντίθεση που υπογραμμίζει τη σχέση αυτή: ενώ μπορεί κανείς να δει τα αντικείμενα, δεν βλέπει τα χέρια που τα χρησιμοποιούν. Τα αντικείμενα του τραπεζιού δείχνουν ξεκάθαρα την κοινωνική θέση του ανθρώπου, ενώ ταυτόχρονα προσδιορίζουν και τον ίδιο σαν εργαλείο καθώς τα αντικείμενα αυτά αποτελούν αντικατοπτρισμό του ποιος θέλει να φαίνεται πως είναι, και χωρίς αυτά δεν θα ένιωθε το ίδιο σίγουρος για τον εαυτό του, για αυτό και επέλεξε συνειδητά να ποζάρει μαζί τους. Τέλος, δε μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός ότι δε επιλέγει να χρησιμοποιήσει κάποιο αντικείμενο δυτικής προελεύσεως από αυτά που ο φωτογράφος διαθέτει στους πελάτες του. Πρόκειται όμως για έναν άνθρωπο που έχει κύρος στην υπάρχουσα κοινωνία, δεν έχει επιδιώξεις σχετικές με το δυτικό τρόπο ζωής και για αυτούς τους λόγους δεν έχει ανάγκη να χρησιμοποιήσει τέτοια αντικείμενα στο πορτρέτο του. Του αρκεί ο ήδη υπάρχων τρόπος με τον οποίο τον αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι γύρω του.

Συνεχίζοντας και με μια γρήγορη και κάπως πρόχειρη ματιά θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτή η φωτογραφία θυμίζει έκδηλα φωτογραφία μόδας χωρίς όμως να είναι.

Το σημείο κλειδί εδώ είναι η σουρεαλιστική σχεδόν έκθεση του ενός και μόνου παπουτσιού που ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το γεγονός πως δε φαίνονται τα πόδια του μοντέλου. Η καθιστή στάση του αναδεικνύει τον κυματισμό και τον πλούτο του υφάσματος, την έκδηλη θέση της τσάντας, πράγματα που μαζί με το παπούτσι, κάνουν το μοντέλο να αισθάνεται όμορφα και να καμαρώνει που τα φορά και ποζάρει με αυτά. Μετά από αυτές τις επιλογές η υπόλοιπη σύνθεση της εικόνας μόνο διακριτική και συμπληρωματική θα μπορούσε να



Εικόνα 12

είναι. Δηλαδή, η χρήση ενός υφάσματος που να συντροφεύει σε άλλο τόνο τις

κυρίαρχες πτυχές του φουστανιού. Το σοβαρό και εσωτερικό βλέμμα της κοπέλας, το οποίο μάλιστα είναι στραμμένο προς τον θεατή, υπογραμμίζει τη σημασία που έχει για αυτήν η συγκεκριμένη φωτογράφιση και παράλληλα δημιουργεί ένα δυναμικό αντίβαρο στην μνημειακή διάταξη των αντικειμένων. Αν η γυναίκα μπροστά από την κουρτίνα (Εικόνα 8) αντιπροσωπεύει τη νέα γυναίκα που γεννιέται στην αρχή της νεωτερικότητας και είναι έκδηλα φοβισμένη μα ταυτόχρονα και έτοιμη για αυτό, αυτή η γυναίκα είναι η συνέχειά της. Με το αγέρωχο και στυβαρό της βλέμμα ατενίζει το μέλλον της, καμαρώνοντας μέσα σε αυτά τα ρούχα που δηλώνουν πως πραγματικά θέλει να τη βλέπουν αλλά και να την αντιμετωπίζουν οι άλλοι.

Στην επόμενη φωτογραφία υπάρχει μια διάχυτη λύπη η οποία δεν είναι ξεκάθαρο από που προκύπτει. Πρωταγωνιστούν σε αυτή δυο νεαροί άνδρες για τη σχέση των οποίων μόνο εικασίες μπορεί να κάνει κανείς καθώς δεν υπάρχει καμία σχετική πληροφορία. Η δυτική ματιά με την οποία κοιτάμε εμείς την συγκεκριμένη



Εικόνα 13

φωτογραφία, μας επιβάλλει να δούμε την φυσική επαφή των δυο ανδρών σαν το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της εικόνας. Αυτό είναι αποτέλεσμα των taboο του δικού μας πολιτισμού που όπως φαίνεται δεν υπάρχει στην αφρικανική κοινωνία. Σε αυτή την εικόνα, υπάρχει ένα αδιόρατο punctum θα λέγαμε, που ξεκινάει από τα χέρια αυτών των δυο και διαχέεται σε όλη την εικόνα. Εδώ κυριαρχούν η οικειότητα, η αρμονία, η ισορροπία, η συντροφικότητα, η σταθερότητα, η ασφάλεια: όλα εκείνα τα στοιχεία δηλαδή που αντιπροσωπεύει η έννοια της

*badenya* στη γλώσσα των μαλινέζων. Δεν γίνεται να μην αντιληφθεί κανείς πως ο ένας εκ των δυο είναι στρατιώτης και ο άλλος πολίτης: ο πρώτος βάζει το προστατευτικό

του χέρι πάνω στο χέρι του άλλου, τον προφυλάσει από το ενδεχόμενο κακό. Η στάση αυτή υποδηλώνει ενδεχομένως το σημαντικό ρόλο του στρατού απέναντι στους ανθρώπους. Επίσης, αξιοσημείωτο είναι το ότι τα μοντέλα δε χρησιμοποιούν ούτε φορούν τίποτα που να θυμίζει τον δυτικό τρόπο ένδυσης, καθώς αυτό που θέλουν να τονίσουν είναι η σχέση που έχουν μεταξύ τους και όχι η προσωπικότητα του καθενός ξεχωριστά. Κοιτώντας αυτήν την τόσο εσωστρεφή φωτογραφία είναι πιθανό κάποιος να νιώσει πως εγκλωβίζεται στη συναισθηματική κατάσταση των μοντέλων.



Εικόνα 14

Αυτή η εικόνα, είναι κοινός τόπος συνάντησης δυο γενεών, της παλιάς και της νέας που έπεται. Και όλη η ουσία αυτού του πορτρέτου κρύβεται μέσα σε αυτή την αντίθεση. Ας ξεκινήσουμε όμως λέγοντας πως, σε πρώτο ογκολογικό επίπεδο βρίσκονται η κουλτούρα και ο πολιτισμός της Αφρικής. Ο δίσκος με το σερβίτσιο του τσαγιού υποδηλώνει τη φιλοξενία του που όμως δεν είναι πάντα δεδομένη. Η ηλικιωμένη κυρία βρίσκεται σε μια κατάσταση αναμονής και επιφυλακτικότητας απέναντι στο καινούργιο. Η αγριάδα στο βλέμμα της καθώς και η τοποθέτηση του χεριού της

πάνω στο κουτί που το κρατάει σφραγισμένο υποδηλώνει μια αμυντική στάση. Το μοναδικό στοιχείο που θα μπορούσε ενδεχομένως να παραπέμπει σε δυτική ενδυμασία, είναι το πουά φόρεμα του κοριτσιού. Μέσω αυτού, επικοινωνείται πως η νέα γενιά είναι πιο δεκτική τόσο στις κοινωνικές αλλαγές όσο και στην αρμονική συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων σε αντίθεση με την παλιά που όπως προαναφέρθηκε είναι επιφυλακτική απέναντι σε αυτές τις νέες διαδικασίες.



*Εικόνα 15*

Σε αυτή την φωτογραφία, ο Keïta εισάγει την πραγματική φύση στο κάδρο του υπερτονίζοντας με αυτό τον τρόπο τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση. Θυμίζει έντονα πίνακες ζωγραφικής με θέμα το πικ-νικ στη γαλλική ύπαιθρο. Οι δυο γυναίκες φορούν αφρικανικού τύπου φορέματα όμως η πόζα και το στήσιμό τους θυμίζει κυρίες της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Ο φωτογράφος, χρησιμοποιώντας πενιχρά μέσα ουσιαστικά τις αναβαθμίζει μέσα από τα χαρακτηριστικά που ήδη έχουν, μόνο και μόνο επειδή τις τοποθετεί σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο που παραπέμπει σε πινακά δυτικής ζωγραφικής. Χωρίς δηλαδή να αφαιρέσει τίποτα από την αφρικανική γοητεία των γυναικών αυτών, τις μεταμορφώνει σε πριγκίπισσες, δημιουργώντας έτσι την εικόνα που οι ίδιες ήθελαν για τον εαυτό τους. Ο Keïta συχνά μνημονεύεται για τις φωτογραφίες του που απεικονίζουν «γυναίκες που ξαπλώνουν» καθώς χαλαρώνουν, καθώς κρατούν τα παιδιά τους ή κάνουν ένα ερωτικό κάλεσμα. Η αφρικανή γυναίκα, και κατ' επέκταση η μαύρη γυναίκα, απεικονίζεται συχνά ως ανήμπορος του πόνου και του τραύματος. Παρέχοντας συνεχώς εικόνες με αφρικανικές γυναίκες σε στιγμές αναψυχής και ηρεμίας όπως αυτή στη φύση, ο Keïta υπογραμμίζει την ανάγκη για ένα χώρο όπου η αφρικανή γυναίκα μπορεί να γνωρίσει την ειρήνη και την ευχαρίστηση.

Έχει ειπωθεί ξανά σε προηγούμενο κεφάλαιο πως στις φωτογραφίες του Keïta, οι άνθρωποι απέκτησαν και πάλι την προσωπική αξιοπρέπεια που η ανθρωπομετρική φωτογραφία τους είχε στερήσει. Και αυτή η φωτογραφία είναι μια από τις πιο γλαφυρές απεικονίσεις αυτής της παραδοχής. Η γυναίκα εδώ θηλάζει το παιδί της χωρίς να είναι πια γυμνόστηθη, το βλέμμα της όμως είναι σαν να ποζάρει για μια ανθρωπομετρική φωτογραφία και εδώ έγκειται όλη η κριτική απέναντι σε αυτό το είδος φωτογράφισης. Δε βλέπουμε παρά μια αφρικανή μητέρα που όμως ποζάρει ντυμένη σαν ευρωπαϊά μητέρα ασκώντας έτσι κριτική στο μέχρι εκείνον τον καιρό καθεστώς φωτογράφισης των γυναικών αλλά και όλων των ανθρώπων της αφρικανικής ηπείρου γενικότερα.



Εικόνα 16

Έτσι ευθυτενής και σοβαρή όπως στέκεται, χωρίς να αποσπάται καθόλου το βλέμμα της από το μωρό που την ώρα της φωτογράφισης θηλάζει πραγματικά, είναι σα να θέλει να φωνάξει σε όλους αυτούς που

εξευτέλισαν και ταπείνωσαν τους ανθρώπους του λαού της πως πλέον είναι κύρια του εαυτού της. Με μια γενική έννοια, η μετα-ανεξάρτητη περίοδος σε πολλά αφρικανικά έθνη σε ολόκληρη την ήπειρο χαρακτηρίστηκε από πολλές υποσχέσεις. Ωστόσο, οι γυναίκες, αποκλείστηκαν συχνά από τέτοιες υποσχέσεις, καθώς συνέχιζαν να καταπιέζονται από τις παραδοσιακές δυνάμεις και τα έθιμα που υπήρχαν πριν από την αποικιακή περίοδο. Η ανεξαρτησία από τις γαλλικές αποικιακές δυνάμεις παρείχε στους αφρικανούς άνδρες μια νέα αίσθηση ελευθερίας και ευκαιρίας την οποία οι αφρικανικές γυναίκες δεν μπορούσαν να έχουν τόσο εύκολα. Εξακολουθούσαν να αγωνίζονται για το σώμα τους και την αντιπροσώπευση του εαυτού τους, πράγμα που δεν αναγνωρίστηκε ούτε από το αποικιακό καθεστώς ούτε από μεγάλο μέρος του αφρικανικού ανδρικού πληθυσμού. Αλλά η δέσμευση του Keïta να καταστήσει την γυναίκα ορατή, ισχυρή και υπάρχουσα για τον εαυτό της αντί των οφθαλμών και των

ορέξεων των άλλων είναι πραγματικά μαρτυρία της επιθυμίας του να συμπεριλάβει την αφρικανή γυναίκα σε αυτή τη νέα απελευθερωμένη Αφρική.

Στη συγκεκριμένη φωτογραφία, ο πλουτισμός είναι το κύριο χαρακτηριστικό



*Εικόνα 17*

της εικόνας και υποδηλώνεται από την παρουσία του αυτοκινήτου, το οποίο και καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας. Το ανδρικό χέρι στα δεξιά, φαίνεται να σταματάει κατά κάποιον τρόπο την «πορεία» προς τη νεωτερικότητα. Οι

γυναίκες, στατικές και έξω από το αυτοκίνητο είναι ξυπόλυτες και φτωχές και αυτό δημιουργεί μια μεγάλη αντίθεση τόσο με το αυτοκίνητο όσο και με το κοστούμι που φοράει ο κύριος που δεν φαίνεται ολόκληρος. Σημειολογικά, οι γυναίκες είναι σα να μην έχουν αποφασίσει αν θέλουν η κοινωνία στην οποία ζουν να περάσει σε αυτή τη νέα φάση, να γίνει μια σύγχρονη και αστικοποιημένη κοινωνία, ενώ ο άνδρας είναι πολύ πιο κοντά στη νεωτερικότητα έτσι όπως στέκεται μέσα στο καλό του το κοστούμι. Αυτή η σκέψη ενισχύεται καθώς ο άνδρας ακουμπάει το αυτοκίνητο με το χέρι του ενώ οι γυναίκες, αμέτοχες στέκονται μπροστά του. Άλλωστε ήδη ειπώθηκε πως η ανεξαρτησία που ερχόταν, παρείχε στους αφρικανούς άνδρες μια αίσθηση ελευθερίας και ευκαιρίας την οποία οι αφρικανικές γυναίκες δεν μπορούσαν να έχουν τόσο εύκολα, γεγονός που σημειολογικά επιβεβαιώνεται σε αυτήν την εικόνα. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη φωτογραφία είναι η μόνη στην οποία μπορεί ο θεατής να δει και τον φωτογράφο, ή καλύτερα την αντανάκλασή του, επάνω στην καθαρή και γυαλιστερή επιφάνεια του ακριβού αυτοκινήτου.

Για το τέλος υπάρχει μια φωτογραφία που όμως θα κριθεί συνδυαστικά με



Εικόνα 18

κάποια άλλη καθώς κρίνεται σκόπιμο να γίνει και μια αναφορά στις ομοιότητες που υπάρχουν στις φωτογραφίες μεταξύ του August Sander και του Seydou Keïta<sup>14</sup>: δυο φωτογράφων που δε συναντήθηκαν ποτέ, δεν

είχαν πρόσβαση ο ένας στο καλλιτεχνικό έργο του άλλου, όμως παρόλα αυτά κατά κάποιον τρόπο συνομιλούν. Οι φωτογραφίες και των δυο απεικονίζουν ζωηρά τους γρήγορους κοινωνικούς μετασχηματισμούς του εικοστού αιώνα μέσα από τα πρόσωπα καθημερινών ανθρώπων. Εμπεριέχοντας δύο ξεχωριστές κουλτούρες σε στιγμές κοινωνικής μετάβασης, τα πορτραίτα τους αντικατοπτρίζουν την εμπειρία και το ρόλο του ατόμου στη Γερμανία και το Mali αντίστοιχα. Ο διαλόγος μεταξύ Sander και Keïta καταδεικνύει δύο αντιθετικές στιγμές του εικοστού αιώνα καθώς και τις πολιτισμικές επιπτώσεις της φωτογραφίας στην αξιολόγηση των αλλαγών που συμβαίνουν σε κάθε μια από τις κοινωνίες που εκπροσωπούν. Όταν κοιτάζουμε τα πορτρέτα αυτών των δυο φωτογράφων, οι πόζες και οι χειρονομίες που υιοθετούν οι άνθρωποι μπροστά στην κάμερα υποδηλώνουν την ιδέα ότι αυτοί είναι μάρτυρες της μετάβασης καθώς συμμετέχουν ενεργά στην κατασκευή ιστορικών αφηγήσεων.

## 6. ΕΝΔΥΣΗ, ΜΟΔΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η ένδυση έχει άμεση σχέση με την ιστορία, είναι τμήμα της ιστορίας του ανθρώπου και συνδέεται άρρηκτα με την φυσιολογία, την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία και την αισθητική. Τα ρούχα που φορούν οι άνθρωποι σε κάποιο μέρος του πλανήτη προσφέρουν ένα πεδίο στο οποίο μπορεί κανείς να εξερευνήσει ποικίλα και

<sup>14</sup> Σχετική έκθεση με τίτλο *August Sander and Seydou Keïta, Portraiture and Social Identity*, πραγματοποιήθηκε το 2012 στη Νέα Υόρκη, από την Walther Collection.

ενδιαφέροντα θέματα σε σχέση με τον πολιτισμό και την κουλτούρα τους. Τα ρούχα είναι πολιτιστικά αντικείμενα, ενσωματωμένα ταυτόχρονα σε τρέχοντα και σε ιστορικά σύνολα εννοιών, διαμορφωμένα από κοινωνικές, πολιτισμικές, πολιτικές και οικονομικές δυνάμεις, που αντανακλούν τις τρέχουσες κάθε φορά κοινωνικές και πολιτιστικές ανησυχίες. Τα ρούχα που φοράει ένα άτομο είναι στενά συνδεδεμένα με την ταυτότητά του καθώς ο καθορισμός της ατομικής ταυτότητας είναι πάντα ενσώματος. Τα ρούχα με τα οποία επιλέγει κανείς να ντύσει το σώμα του επιδεικνύουν την ταυτότητά του, την εκφράζουν, τη σχηματοποιούν. Μέσω των ρούχων που επιλέγει κανείς να φορέσει παρουσιάζει τον εαυτό του με τέτοιο τρόπο ώστε οι Άλλοι βλέποντάς τον να μαντέψουν ποιος είναι σύμφωνα με αυτό που ο ίδιος επιθυμεί για τον εαυτό του.

Η μόδα λοιπόν και η ένδυση, αναμφίβολα έχουν σημασία καθώς ο τρόπος με τον οποίο αποφασίζει κανείς να ντυθεί, παρέχει και συγκρατεί τα στοιχεία εκείνα της ταυτότητας που λένε στους άλλους πως να τοποθετήσουν κάποιον μέσα σε μια κουλτούρα, σε σχέση με μια κοινωνία ή μέσα στη σφαίρα των προσωπικών φαντασιώσεών του. Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της πρώιμης μοντέρνας περιόδου στην Ευρώπη, όταν μέλη της ελίτ των λευκών πόζαραν για πορτρέτα, καταλάβαιναν ότι η μόδα ως επιλογή έκφρασης έδινε την ευκαιρία κατασκευής μιας δημόσιας εικόνας που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, ίσως, για την εύρεση συζύγου, ή να παρέχει έναν τρόπο θύμησης και τιμής του νεκρού ή ακόμα και να δώσει έμφαση στις πολιτικές του σχέσεις.

Στο άλλο άκρο του φάσματος της κοινωνικής τάξης και σε μια πιο μοντέρνα περίοδο, παρά το γεγονός ότι πιθανόν δυσκολεύονταν οικονομικά, πολλοί Αφροαμερικάνοι μετανάστευσαν από τον αγροτικό νότο στον αστικό βορρά των Ηνωμένων Πολιτειών τη δεκαετία του 1930, επισκέφθηκαν τοπικά φωτογραφικά στούντιο επιθυμώντας να αποκτήσουν το δικό τους πορτρέτο. Ντυμένοι (συνήθως με δανεικά ρούχα) σύμφωνα με τη μόδα της εποχής, έβγαζαν το πορτρέτο τους με σκοπό να το στείλουν πίσω στους συγγενείς τους σαν απόδειξη προσωπικής ευημερίας και ανάπτυξης. Πράγμα που σημαίνει πως απέναντι στη φυλή και το χρόνο, τόσο για αυτούς που ανήκουν στην ελίτ όσο και για αυτούς που δεν ανήκουν στην ελίτ, η μόδα έχει την ικανότητα να μιλάει, να δηλώνει, να επικοινωνεί, σε μια γλώσσα παγκοσμίως



κατανοητή που καθιστά τις ατομικές και συλλογικές ταυτότητες πραγματικές, ευανάγνωστες και εφικτές.

Η σημασία και το νόημα της μόδας είναι ορατά, ξεκάθαρα και έκδηλα στο φωτογραφικό έργο του Keïta. Οι άνθρωποι και η τοποθέτηση τους στο χώρο, δίνουν τη δυνατότητα εξερεύνησης ποικίλων ορισμών και σημασιών για τη μόδα ως σημείο αναφοράς για να στοχαστούμε σχετικά με τη φυλή, το φύλο, τις πολιτικές ιδέες, τη δύναμη, την τάξη, τις προσωπικές φιλοδοξίες αλλά και τις συλλογικές επιδιώξεις. Ο τρόπος με τον οποίο είναι ντυμένα τα μοντέλα του είναι το κλειδί, μέσω του οποίου μπορούν να αποκαλυφθούν όψεις της ιστορίας των ανθρώπων αυτών, της κουλτούρας τους και της ταυτότητάς τους.

Η ομορφιά σχετικά με την ένδυση ως ζήτημα έρευνας έγκειται στο γεγονός ότι έχει πολλά νοήματα, σχετίζεται με την ταυτότητα, το στάτους και την κοινωνική θέση, τη διαμαρτυρία, τη δύναμη και πολλά άλλα. Πάνω από όλα όμως, οι πρακτικές ένδυσης έχουν μια ασύγκριτα πλούσια δυναμική έρευνας λόγω της πλαστικότητάς τους. Ένας λόγος για αυτό, σχετίζεται με το ντυμένο σώμα το ίδιο και με τον τρόπο που αυτό εμφανίζεται να μεσολαβεί μεταξύ εαυτού και κοινωνίας. Ένας δεύτερος λόγος προκύπτει από μια ιδέα περί ένδυσης η οποία περιλαμβάνει ταυτόχρονα τροποποιήσεις του σώματος και/ή επεκτάσεις (Eicher and Roach-Higgins 1992). Ένας τρίτος λόγος που οι πρακτικές ένδυσης έχουν τόσες πολλές σημασίες αφορά το γενικό πλαίσιο και τους τρόπους με τους οποίους τα ντυμένα σώματα είναι τοποθετημένα και αλλάζουν στον τόπο και το χρόνο. Ανθρώπινο σώμα και ρούχο είναι πολύ στενά δεμένα. Για αυτό και η πρακτική της ένδυσης είναι μια πρακτική ενσώματη (Entwistle, 2000). Και λόγω των ενδεχόμενων και εξελισσόμενων χαρακτηριστικών της ενσώματης αυτής συμπεριφοράς, οι πρακτικές του ντυσίματος πάντα διαφέρουν ανάλογα τα πλαίσια.

Δεδομένου ότι τα ρούχα παίρνουν πολύ εύκολα το σχήμα που τους δίνουμε, τα μορφοποιούμε για να κατασκευάσουμε την κάθε μας εμφάνιση. Υπάρχει μια εμπειρική και μια σωματική διάσταση σχετικά με τη δύναμη του ρούχου, τόσο για αυτόν που το φοράει όσο και για αυτόν που το βλέπει φορεμένο πάνω σε κάποιον άλλο. Οι βιωμένες εμπειρίες μας σχετικά με τα ρούχα, το πως αισθανόμαστε για αυτά, εξαρτώνται από το πως οι άλλοι αξιολογούν την εμφάνιση που έχουμε δημιουργήσει, και αυτή η εμπειρία με τη σειρά της είναι επηρεασμένη από την εκάστοτε κατάσταση και τη δομή του ευρύτερου πλαισίου. Τα ρούχα δε φοριούνται παθητικά αλλά απαιτούν την ενεργό

συμμετοχή των ανθρώπων στην εν λόγω διαδικασία. Αποκτώντας τις δεξιότητες και τη συμπεριφορά που συνιστά «την ευχέρεια του να ξέρει κανείς πως να ντυθεί για κάθε περίπτωση», η επιτέλεση της ένδυσης λαμβάνει χώρα σε αλληλεπίδραση με πολλές διαφορετικές εμπνεύσεις για να δημιουργηθεί αυτό που αποκαλούμε μόδα. Παρομοιάζοντας τη διαδικασία της μάθησης με την τεχνική της αφομοίωσης, η Jennifer Craik περιγράφει τη μόδα ως σημασίες από τις οποίες «τα άτομα και οι ομάδες μαθαίνουν να βρίσκονται οπτικά στο σπίτι τους με τους εαυτούς τους, μέσα στην κουλτούρα τους» (1994: 10). Διατείνεται πως η μόδα περιλαμβάνει τεχνολογίες του σώματος καθώς και καθημερινές και περισσότερες αποκλειστικές πρακτικές (1994:30). Επικαλούμενοι τον Pierre Bourdieu, μπορούμε να σκεφτούμε το habitus του ενδύματος, σαν τον τρόπο με τον οποίο μαθαίνουμε να ντύνουμε τα σώματά μας και πως τα σώματά μας αυτά είναι δομημένα όχι μόνο από την κοινωνική μας κατάσταση αλλά επίσης και από τις δικές μας προσωπικές ενσώματες δραστηριότητες (Bourdieu, 1994). Αυτό το habitus μας προδιαθέτει σε συγκεκριμένους τύπους πρακτικών της ένδυσης και της συμπεριφοράς. Αυτό είναι οι επιλογές μας σχετικά με το ντύσιμο σε ιδιαίτερες καταστάσεις, επιλογές οι οποίες προσαρμόζονται από κατηγορίες και νόρμες που έχουμε αποκτήσει μέσω της κοινωνικοποίησης (Hansen 2013).

Όταν προσεγγίζει κανείς την ένδυση στην Αφρική σαν μόδα, έρχεται αντιμέτωπος με μερικές μακροχρόνιες ανησυχίες στον ακαδημαϊκό χώρο σχετικά με το θέμα αυτό που εμπόδιζαν την έρευνα για τις πρακτικές της ένδυσης γενικότερα. Ο ένας είναι ο ευτελισμός του ενδιαφέροντος των καταναλωτών για τα ρούχα, μια τάση για αντι-μόδα η οποία υποτιμά τη σημασία της ένδυσης ως πολιτισμικό και οικονομικό φαινόμενο. Στις μέρες μας, αυτή η τάση έχει μειωθεί αισθητά καθώς η πρακτική της ένδυσης έχει γίνει μέρος καινούργιων και αποτελεσματικών ερευνητικών προγραμμάτων, συνδεδεμένη με σημαντικά ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα, την επιτελεσματικότητα και τη δύναμη σε έναν ραγδαίως μεταβαλλόμενο κόσμο (Hansen 2013: 4). Η δεύτερη έννοια είναι η διάκριση μεταξύ της μόδας στη Δύση και της «παραδοσιακής» ενδυμασίας ενός μεγάλου μέρους του υπόλοιπου κόσμου, απαρράλαχτης για τις επόμενες γενιές, σχεδιασμένη από ακαδημαϊκούς οι οποίοι αποδίδουν την καταγωγή της μόδας στην επικράτηση και την ανάπτυξη του καπιταλιστικού παραγωγικού συστήματος του δυτικού κόσμου. Στην Αφρική, η «παραδοσιακή» ενδυμασία ήταν πάντα μια πρακτική μεταβαλλόμενη, που

ανακατασκευαζόταν μέσα από την αλληλεπίδραση με άλλους τρόπους ντυσίματος, με ενδύματα που προέρχονταν από δυτικές διαφημίσεις και γενικότερα από το σύστημα της μόδας στον δυτικό κόσμο. Στη σημερινή εποχή όμως, στην εποχή της ταχύτατης επικοινωνίας, η παγκοσμιοποίηση δημιουργεί ένα νέο κόσμο, έναν κόσμο που «βάζει τα καλά του» και κατά την διαδικασία αυτή, σπάει τα παραδοσιακά σύνορα της μόδας (Hansen 2004; Maynard 2004; Niessen et al. 2003). Η κατανόηση της μόδας ως ένα παγκόσμιο φαινόμενο είναι επιπροσθέτως ενισχυμένη από μετατοπίσεις στον τόπο και στον οργανισμό των υφασμάτων και στην παραγωγή ενδυμάτων (Bhachu 2003; Collins 2003; Lynch 2007). Η παγκόσμια παραγωγή, εξαγωγή και εισαγωγή υφασμάτων και ενδυμάτων τροποποίησε την διαθεσιμότητα και των καταστημάτων στη Δύση και των υπαίθριων αγορών και των εργαστηρίων ραφτικής στην Αφρική. Σήμερα, η μεγάλη διαθεσιμότητα υφασμάτων και ρούχων, όχι μόνο διευκολύνει τον ατομικισμό αλλά επίσης ωθεί τη διαφοροποίηση του γούστου προς άπειρες κατευθύνσεις, μεταλλάσσοντας τους αφρικανούς καταναλωτές σε κριτές των στυλιστικών νεωτερισμών οι οποίοι συμβάλλουν στην εξισορρόπηση της δυτικής ηγεμονίας στο χώρο της μόδας. Εν ολίγοις, η σύγχρονη τεχνολογία συνέβαλε στην ανάδυση νέων συστημάτων μόδας, συμπεριλαμβανομένης της Αφρικής, με ποικίλα σημεία αφετηρίας τα οποία υποδεικνύουν διάφορες πολιτισμικές ηθικές αξίες, περισσότερες μάλιστα από αυτές που δίνουν ζωή, που τονώνουν τη μόδα στο δυτικό κόσμο.

Το τρίτο θέμα αναδύεται από τις επίμονες συνέπειες των θεωριών περί διάχυσης του πλούτου προς τα κάτω μέσω των μηχανισμών της αγοράς, οι οποίες περιορίζουν την κατανόησή μας σχετικά με τις πηγές και τα ρεύματα των εμπνεύσεων περί ενδυμασίας. Οι Thorstein Veblen (1953[1899]) και Georg Simmel (1957[1904]), οι οποίοι έγραφαν στο ξεκίνημα του 20<sup>ου</sup> αι., θεωρούσαν τη μόδα ως ένα πολύ συγκεκριμένο και μοντέρνο φαινόμενο της κοινωνικής τάξης, ο λόγος διαφοροποίησης μεταξύ των κοινωνικών ομάδων. Η δυναμική της μόδας, εντοπίζεται στην επικαλούμενη απομίμηση και είναι μια αιτιακή δυναμική καθώς τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα φαίνεται να στρέφονται μακριά από την εκάστοτε υπάρχουσα μόδα και να υιοθετούν μια καινούργια, ακριβώς τη στιγμή που τα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας άρχισουν να οικειοποιούνται το στυλ τους. Όσον αφορά την Αφρική, η αντίληψη του Veblen για την επιδεικτική κατανάλωση εξηγεί τι βρίσκεται στον πυρήνα της πρακτικής της ένδυσης ασχέτως κοινωνικής τάξης: η ατομική και κοινωνική

απόλαυση που βρίσκει κανείς στον καλλωπισμό και την θεαματική επίδειξη. Προς το τέλος του 20<sup>ου</sup> αι., ο Pierre Bourdieu επικαλέστηκε την ίδια σχεδόν δυναμική με τους δυο προηγούμενους, στην εργασία του για την κρίση και το γούστο (1984), σε ένα ερμηνευτικό μοντέλο διάκρισης βασισμένο στην κοινωνική τάξη που έδωσε έμφαση στις διαφορές μεταξύ γαλλικής μαζικής και υψηλής κουλτούρας. Όμως η σκέψη του περί διάκρισης, δεν εξηγεί ξεκάθαρα σε όρους διαπολιτισμικούς, ούτε ταξιδεύει σε όλη την έκταση του χρόνου. Οι πολιτιστικές διαθέσεις που προτρέπουν τους καταναλωτές να αγοράσουν συγκεκριμένα ενδύματα δεν λειτουργούν παντού στον εικοστό αιώνα (στο χώρο και στο χρόνο) με όρους γαλλικής κοινωνικής τάξης. Αυτό που ισχύει περισσότερο είναι ότι μπορεί οι εν λόγω διαθέσεις να διαφέρουν ακόμη και για το ίδιο αντικείμενο, ανάλογα με το πού και μεταξύ ποιων ανθρώπων κυκλοφορούν τα συγκεκριμένα αντικείμενα.

Στο σημερινό παγκοσμιοποιημένο κόσμο, οι στυλιστικές εμπνεύσεις κινούνται προς όλες τις κατευθύνσεις, σε όλη την έκταση των γραμμών που χωρίζουν τις κοινωνικές τάξεις, ανάμεσα σε αστικές και αγροτικές περιοχές, και σε ολόκληρο τον κόσμο. Το σήμα κατατεθέν της μόδας παντού στον κόσμο είναι η αλλαγή. Η Victoria Rovine περιγράφει τη μόδα ως ένα σύνολο εναλλασσόμενων τρόπων ντυσίματος και στολισμού του σώματος που σαν διαδικασίες υποκινούνται από την κοινωνική αξία που αποδίδεται στην καινοτομία (2009).

Το ανθρώπινο σώμα δεν είναι απλώς ένα φυσικό αντικείμενο αλλά μια κοινωνικά και ιστορικά συγκροτημένη οντότητα. Και τα ρούχα δε φοριούνται παθητικά αντιθέτως, προυποθέτουν την ενεργό συμμετοχή των ανθρώπων. Υπάρχει μια εμπειρική διάσταση στον τρόπο που ντύνεται ο καθένας, και όταν φορά κάτι αλλά και όταν βλέπει κάτι φορεμένο. Συνεπώς η μόδα και η κατάσταση απόλαυσης κάποιου λόγω της ευρείας αποδοχής του στυλ που έχει υιοθετήσει αφορά «μια αισθητική αντίληψη η οποία περιλαμβάνει οξυδερκείς ικανότητες και επιλογές από μια μεγάλη ποικιλία πηγών, για τη δημιουργία μιας συνολικής εμφάνισης που θα έχει σαν αποτέλεσμα την υπερηφάνεια, την ικανοποίηση και την εμπειρία του να αισθάνεται κανείς καλά» (Hansen 2003:303).

Οι άνδρες στις φωτογραφίες του Keïta είναι κομψοί και προσεγμένοι και οι γυναίκες στιλάτες και εκφραστικές. Ας μη ξεχνάμε πως οι υπογραφές του συγκεκριμένου φωτογράφου ήταν η ζωντάνια των υφασμάτων, οι ενδεδειγμένες

πτυχώσεις των ρούχων και οι βαθιά σοβαρές εκφράσεις των προσώπων. Σε κάποιες λοιπόν φωτογραφίες του, σε αυτές που τα μοντέλα υιοθετούν εξ ολοκλήρου ένα δυτικού στυλ ντύσιμο, διαφαίνεται αυτός ο πρώιμος, μη συνειδητός ατομικισμός που αναφέρεται παραπάνω. Σε αντίθεση με κάποιες άλλες, στις οποίες κατά κόρον ποζάρουν πάνω από ένας άνθρωποι οι οποίοι είναι ντυμένοι με παραδοσιακές αφρικανικές ενδυμασίες. Χωρίς αυτό να ισχύει για το σύνολο των φωτογραφιών, στις πρώτες πρωταγωνιστούν κυρίως οι άνδρες, οι οποίοι δείχνουν μια έντονη ροπή προς το δυτικό στυλ ενώ στις δεύτερες κυρίως οι γυναίκες που παρουσιάζονται να είναι πιο κοντά στην παράδοση και όχι τόσο δεκτικές και ανοιχτές σε άλλα στυλ ντυσίματος. Όπως και να έχει όμως, ο τρόπος με τον οποίο έχει επιλέξει να ντυθεί το κάθε μοντέλο του Keïta, είτε με παραδοσιακή ενδυμασία είτε με ενδυμασία που παραπέμπει σε δυτικά στυλ, συμπυκνώνει τις προσωπικές του επιδιώξεις, τις ενδόμυχες σκέψεις του όσον αφορά την παρουσίαση του εαυτού του και για αυτόν τον λόγο διαδραματίζει τόσο σημαντικό ρόλο στο έργο του. Γιατί εκτός από τη διάσταση του καλλωπισμού, η αγορά και η χρήση των προϊόντων μόδας, συχνά μπορεί να λειτουργήσει ως ένα καταλυτικό στοιχείο της προσπάθειας του ατόμου για κοινωνική ένταξη, για βελτίωση των όρων επικοινωνίας του με τα κοινωνικά σύνολα, καθώς και για επίτευξη προσωπικής ευεξίας. Άλλωστε, τα ρούχα και τα αξεσουάρ είναι εκφράσεις του πώς αισθανόμαστε, πώς βλέπουμε τους εαυτούς μας και πώς θέλουμε οι άλλοι να μας συμπεριφέρονται (Azuna and Fernie, 2003, Hogg et al., 1998, Tungate, 2005). Ουσιαστικά όταν αγοράζουμε ρούχα, αγοράζουμε μια ταυτότητα (Tungate, 2005). Αξιόλογο επίσης είναι ότι τα ρούχα είναι ένας κώδικας, μια γλώσσα, η οποία επιτρέπει να δημιουργηθεί και να κατανοηθεί ένα μήνυμα. Οι άνθρωποι επικοινωνούν μέσω της μόδας, ενώ η μίμηση και η διαφοροποίηση είναι σημαντικά στοιχεία της και τα ρούχα χρησιμοποιούνται για να υποδηλώσουν συμμετοχή σε κοινωνικές ομάδες και να εντυπωσιάσουν τους άλλους (Kamenidou et al., 2007). Τα μοντέλα του Seydou Keïta είναι το ζωντανό παράδειγμα όλων των παραπάνω για αυτό και εκτενώς αναφερθήκαμε σε θέματα που έχουν σχέση με την ενδυμασία και τη μόδα ως τρόπο έκφρασης.

## 6.1 Seydou Keïta: Harper's Bazaar

Το 1998, ζητήθηκε στο Keïta να κάνει μια σειρά από φωτογραφίες μόδας για το περιοδικό Harper's Bazaar, σειρά που ονόμασε Tatí και εκτέθηκε έπειτα στο Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών. Στο τέλος του συγκεκριμένου υποκεφαλαίου παρατίθεται το editorial του περιοδικού που είχε τον τίτλο *Sunday Best*. Τα μοντέλα ήταν αφρικανικής καταγωγής, φορούσαν όμως ρούχα πολύ γνωστών σχεδιαστών δυτικής καταγωγής (John Galliano, Dior, Jean Paul Gaultier) και παρόλο που πόζαραν για περιοδικό και όχι για ιδιωτική χρήση, πόζαραν στις γνωστές στάσεις των φωτογραφιών που μας είχε συνηθίσει ο Keïta. Οι διαφορές όμως με το προηγούμενο έργο του, είναι πολλές και αυτό συμβαίνει προφανώς διότι σκοπός της συγκεκριμένης φωτογράφισης ήταν η διαφήμιση. Οι φωτογραφίες αυτές, ως περιεχόμενο ενός editorial μόδας, είχαν πολύ συγκεκριμένο προορισμό: να δημοσιευτούν σε περιοδικό μόδας και να προσελκύσουν το καταναλωτικό κοινό. Για τους παραπάνω λόγους και πριν συνεχίσουμε, κρίνεται σκόπιμο να ειπωθούν κάποια πράγματα σχετικά με τη φωτογραφία μόδας καθώς και τη διαφημιστική φωτογραφία.

Η διαφημιστική φωτογραφία αποτελεί μια μεγάλη κατηγορία φωτογραφίας, η οποία στις σύγχρονες κοινωνίες συνεχώς επεκτείνεται, αναμορφώνεται και εξελίσσεται. Αν και δεν αποτελεί μια από τις πρώτες εφαρμογές της φωτογραφίας χρονολογικά, εν τούτοις σύντομα αναδείχθηκε σε μια από τις σημαντικές και ίσως πιο συχνά εμφανιζόμενη στην καθημερινή ζωή του δυτικού κόσμου. Από την εγκαθίδρυσή της στον τομέα της διαφήμισης, δεν νοείται πλέον διαφήμιση χωρίς σχετικό φωτογραφικό υλικό. Σύμφωνα με παρατήρηση του Giebelhausen Joachim (1963), «η φωτογραφική μηχανή αποτελεί το αγαπημένο μέσο του διαφημιστή γιατί πείθει με τον ρεαλισμό της ακόμα και όταν συναρπάζει».

Η φωτογραφία μόδας αναπτύχθηκε όταν περιοδικά όπως η Vogue και το Harper's Bazaar άρχισαν να κυκλοφορούν στο ευρύ κοινό. Το πρώτο κέντρο της φωτογραφίας μόδας ήταν το Παρίσι ενώ μετέπειτα, στα μέσα περίπου του 1930 μεταφέρθηκε στην Νέα Υόρκη. Η φωτογραφία μόδας είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις φωτογραφίες πορτρέτου, που πριν την εμφάνιση των περιοδικών γινόντουσαν σε φωτογραφεία και στούντιο. Στην συνέχεια, ακολούθησαν οι editorial φωτογραφίες που συμπεριλαμβάνονταν πλέον στα περιοδικά. Η φωτογραφία μόδας περιλαμβάνει

editorial φωτογραφίες και φωτογραφίες καταλόγου. Εμάς μας ενδιαφέρουν οι πρώτες, καθώς ένα τέτοιο editorial μελετάμε σε αυτό το κεφάλαιο. Οι editorial φωτογραφίες σε περιοδικά λοιπόν, είναι μια ιδιαίτερη υποκατηγορία της φωτογραφίας μόδας που παρουσιάζει ενδιαφέρον καθώς το αποτέλεσμα είναι συνήθως εξαιρετικά εντυπωσιακό και απαιτεί κατάρριψη κάθε φραγμού στα κοινώς συμβατά σενάρια φωτογραφίας. Οι φωτογραφίες μόδας μπορεί να γίνονται είτε σε εξωτερικό χώρο είτε σε στούντιο, ανάλογα με τις απαιτήσεις της κάθε διαφήμισης. Τα πρώτα χρόνια ήταν εξ ορισμού στουντιακές λόγω τεχνικών περιορισμών κατά τη λήψη, ενώ από το 1940 και μετέπειτα ο Norman Parkinson άνοιξε νέους ορίζοντες με την πρώτη εξωτερική λήψη. Ο ρόλος του μοντέλου είναι καθοριστικής σημασίας στο τελικό αποτέλεσμα καθώς αποτελεί τη βάση του σεναρίου, μέσω του οποίου προβάλλεται όχι μόνο το προϊόν αλλά και συγκεκριμένη αισθητική και αξίες. Επί της ουσίας το μοντέλο καλείται να υποδυθεί κάποιο ρόλο στα πλαίσια κάποιου σεναρίου και να εκφράσει ανάλογα συναισθήματα, που όπως περιγράφει η Wilkinson (Helen, 1997) ορισμένες φορές έχουν ένα βαθμό νατουραλισμού που θα μπορούσε να παρερμηνευθεί ως «ρεαλισμός» ώστε να μπορεί ο θεατής να ταυτιστεί με αυτό. Αποτελεί από τα πιο διαδεδομένα είδη διαφημιστικής φωτογραφίας διότι έχει εισχωρήσει στην καθημερινότητα μέσω των έντυπων ή των ηλεκτρονικών περιοδικών, τα οποία η κοινωνία τα έχει ανάγκη ως απαραίτητο μέσο για την πληροφόρηση των νέων τάσεων κάθε εποχής.

Σύμφωνα με τη Polly Delvin (Delvin, 1984) η φωτογραφία μόδας έχει ένα ιδιαίτερα αντιφατικό χαρακτήρα διότι από τη μία στοχεύει στο να είναι επίκαιρη και από την άλλη επιχειρεί να είναι διαχρονική όπως ένα καλλιτεχνικό έργο. Ίσως αυτός να ήταν και ένας από τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε για το συγκεκριμένο editorial ένας φωτογράφος διαμετρήματος του Keïta. Όμως στην πραγματικότητα τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Για κάποιον που γνωρίζει το έργο του Keïta στο σύνολό του, αυτές οι φωτογραφίες που φαινομενικά μοιάζουν με τις προηγούμενες του, είναι κάτι τελείως διαφορετικό. Η πιο οφθαλμοφανής διαφορά είναι η ύπαρξη έγχρωμων φωτογραφιών. Σε προηγούμενο κεφάλαιο παραθέσαμε κάποιες αρνητικές σκέψεις του φωτογράφου για την έγχρωμη φωτογραφία οπότε στη θέαση αυτών των εικόνων εξαρχής κάτι ξενίζει τον θεατή. Ένα ακόμα στοιχείο διαφοράς, έχει να κάνει με τους ανθρώπους που ποζάρουν. Καταρχάς χαμογελούν έντονα αποδυναμώνοντας τη σύνθεση της εικόνας και μπορεί κανείς να διακρίνει την έλλειψη «εσωτερικότητας»

στα βλέμματά τους. Κατά δεύτερον, δεν μοιάζουν με τους καθημερινούς ανθρώπους της διπλανής πόρτας που ο Keïta φωτογράφιζε στο Bamako. Είναι μοντέλα όμορφα με τέλειες αναλογίες που ενδεχομένως εργάζονται στο χώρο της μόδας σε κάποια χώρα της Δύσης. Προφανώς έχουν επιλεγεί μοντέλα αυτού του χρώματος με σκοπό οι φωτογραφίες μόδας να παραπέμπουν στο καλλιτεχνικό έργο του φωτογράφου, αυτό όμως είναι κάτι που δεν επιτυγχάνεται. Αυτά τα μοντέλα παρόλο που είναι αφρικανικής καταγωγής, δε μοιάζουν με τα μοντέλα του Keïta καθώς σε όλες τις φωτογραφίες διαφαίνεται η επιβολή του ακριβού ρούχου στην προσωπικότητα αυτού που το φοράει. Πρόκειται ουσιαστικά για μια αποστειρωμένη φωτογραφία: τα μοντέλα βρίσκονται εκεί για να αναδείξουν τα ρούχα που φοράνε και τίποτα παραπάνω, ενώ στο πρώιμο φωτογραφικό έργο του Keïta τα ρούχα και τα αντικείμενα υπερτόνιζαν τον άνθρωπο που τα φορούσε, αποτελούσαν φορείς νοημάτων. Σε εκείνες τις φωτογραφίες σε αντίθεση με αυτές, κατοικεί το πνεύμα ενός ολόκληρου λαού. Εκείνες οι φωτογραφίες είναι γεμάτες προσωπικές και συλλογικές επιδιώξεις ενώ σε αυτές η εμπορευματοποίηση δε γίνεται να κρυφτεί. Αντιθέτως, διαφαίνεται μια τάση επιβολής του δυτικού τρόπου ζωής και της δυτικής οικονομίας, μια πολιτισμικού τύπου αποικιοκρατική διάθεση. Είναι αξιοσημείωτο επίσης πως τελικά δεν επιτυγχάνεται η συνομιλία μεταξύ αφρικανικού και δυτικού πολιτισμού, κάτι το οποίο προφανώς επεδίωξαν κάποιοι μέσω αυτού του editorial καθώς επέλεξαν κάποια μοντέλα να φοράνε αφρικανικού τύπου κοσμήματα και τουρμπάνια. Ας μην ξεχνάμε πως σε έναν παγκοσμιοποιημένο κόσμο οι άνθρωποι που δουλεύουν στη βιομηχανία της μόδας ψάχνουν νέους πελάτες παντού. Οπότε με μια «καλλιτεχνική τύπου σύζευξη πολιτισμών» ίσως να πίστευαν πως θα απευθύνονταν σε μια παρθένα αγορά: στην αφρικανική ελίτ, σε αφρικανούς που έχουν το ειδόσημα να αγοράσουν αυτά τα ρούχα, σε αφρικανούς με επιθυμούν να μοιάζουν με ευρωπαίους κρατώντας όμως και κάποια στοιχεία αφρικανικής ενδυμασίας στο ντύσιμό τους. Όμως τα αντικείμενα αυτά, έχοντας αφαιρεθεί από το πραγματικό πλαίσιο αναφοράς τους, μοιάζουν ψεύτικα, δε δημιουργούν ένα ενιαίο σύνολο μαζί με τα υπόλοιπα πανάκριβα ενδύματα και αντικείμενα και έτσι ο στόχος δεν επιτυγχάνεται.

Οι φωτογραφίες των ανθρώπων του Bamako από τον Keïta, αφορούν την πιο ακατέργαστη μορφή της τέχνης του καθώς η τεχνική και η καλλιτεχνική του οπτική δεν έχει επηρεαστεί από κανέναν και από τίποτα. Στις εν λόγω φωτογραφίες εντοπίζει



κανείς τη συμβολική του γλώσσα, μοιάζουν με κείμενα που μπορεί κανείς να τα διαβάσει. Αντιθέτως, οι φωτογραφίες του για το *Sunday Best* είναι επιφανειακές και στερούνται νοήματος. Είναι επηρεασμένος από τη Δύση στην πόζα, στο ύφος και στο τρόπο που στήνει τα μοντέλα του. Δεν έχουμε πια τη χαρακτηριστική γωνία λήψης του Keïta όπου το μοντέλο γέρνει ελαφρά προς μια κατεύθυνση ενώ η φωτογραφική μηχανή απαλά γέρνει προς την αντίθετη. Δεν έχουμε καθόλου αντικείμενα σε πρώτο πλάνο όπως λουλούδια, βιβλία, στυλό, ποδήλατα, ραδιόφωνα που πρωταγωνιστούν στα πρώτα του πορτρέτα και δεν «κόβει», ούτε «κρύβει» μέρη του σώματος κάποιου μοντέλου - στις πρώτες του φωτογραφίες φουστάνια καλύπτουν τα πόδια των γυναικών ενώ εδώ, επειδή προφανώς όλα τα αντικείμενα πρέπει να φαίνονται, χάνεται η αυθεντικότητα του στυλ φωτογραφίας του Keïta. Στο *Sunday Best*, εν κατακλείδι, βλέπει κανείς κάτι εντυπωσιακό μα στην ουσία του ψεύτικο. Χρησιμοποιείται ο καλλιτέχνης και ενώ δεν παράγει κάτι που θα διέφερε από μια διαφήμιση που θα τον μιμούταν, συμβάλλει στην πραγμάτωση ενός project που για αυτόν, λόγω του σκοπού δημιουργίας του, είναι γεμάτο περιορισμούς όσον αφορά την καλλιτεχνική του ποιότητα.

Στο στούντιο του Keïta δεν υπήρχαν τέτοια ρούχα, ήταν φτωχός ο ίδιος, φτωχές και οι παροχές προς τους πελάτες του. Κι όμως σε εκείνες τις φωτογραφίες του υπάρχει μια αλήθεια που σε αυτές λείπει μαζί με την αθωότητα εκείνη του καλλιτέχνη η οποία του επιβάλλει να είναι ειλικρινής.





Εικόνες 19-26

## 6.2 Malick Sidibé: New York Times Magazine

Το 2009, και ο Malick Sidibé, ο οποίος είχε μαθητέψει κοντά στον Keïta, συνεργάστηκε με τον στυλίστα Andreas Kokkino σε ένα editorial μόδας για τη στήλη της μόδας σε τεύχος του New York Times Magazine. Αυτό τιτλοφορήθηκε ως εξής: *Prints and the Revolution: "From Malian to Mali, a Riot of Checks, Stripes, Patterns and Polka Dots"*. Παρακάτω παρατίθενται και οι 8 φωτογραφίες του άρθρου.





*Εικόνες 27-34*

Ποιος είναι όμως ο Malick Sidibé και ποιοι αυτοί που πρωταγωνιστούν στις φωτογραφίες του; Οι νέοι σε ηλικία πελάτες του Sidibé αυτοπαρουσιάζονταν στις φωτογραφίες υπονοώντας την ευμάρεια, την επιτυχία, την εκπαίδευση, την πρόσβαση σε ευκαιρίες κοινωνικής και οικονομικής ανέλιξης. Αυτό το κατάφερναν φορώντας ρούχα τελευταίας λέξης της μόδας, αυτό που οι Eicher and Sumberg όρισαν ως «cosmopolitan fashions» (Eicher and Sumberg 1995: 296), ρούχα που αγόραζαν από συγκεκριμένες μπουτίκ της πρωτεύουσας ή από το εξωτερικό κατά τη διάρκεια των ταξιδιών τους. Όπως ακριβώς και στις φωτογραφίες του δασκάλου του, έτσι και οι δικοί

του πελάτες πόζαραν μαζί με αντικείμενα όπως ρολόγια, ραδιόφωνα κτλ με φόντο τα στηρίγματα του στούντιο του φωτογράφου.

Είναι φωτογραφίες που έρχονται κυρίως από τη δεκαετία του '60, όταν το Mali απέκτησε την ανεξαρτησία του από τους Γάλλους, ένα πανόραμα της ζωής στο Bamako, ένα αρχείο καθημερινών, ανώνυμων ανθρώπων που εκπέμπουν την ενέργεια και την αισιοδοξία μιας καινούργιας αρχής. Και παράλληλα, ένα αρχείο τεκμηρίων για μια χώρα της δυτικής Αφρικής, που ανεξάρτητη έχει παραδοθεί σε μια άλλη, «πολιτισμική αποικιοκρατία». Ροκ, μηχανές, στενά τζιν, δανδήδες με κοστούμια και γραβάτες, ξέφρενα πάρτι με τουίστ, χαρούμενα γεμάτα φρεσκάδα και νιότη πρόσωπα αλλά και όλα τα οικεία σημάδια ανθρώπων που καμαρώνουν για αυτό που είναι και δηλώνουν ότι μεταγράφουν τις επιρροές σε ένα δικό τους κώδικα.

Ο Sidibé με τις φωτογραφίες του καταγράφει όλα όσα απασχολούσαν τους ανθρώπους του Bamako εκείνη την καινούργια εποχή, την εποχή μετά την



Εικόνα 35

ανεξαρτησία: αυθεντικότητα, μίμηση, ελευθερίες, σχέσεις. Χαρακτηριστική είναι η φωτογραφία ενός ζευγαριού, που ο άντρας έχει ακυρωθεί στην εκτύπωση. Είναι η εποχή που η γυναίκα κάνει ορατή την ανεξαρτησία της, αποφασίζει για την εικόνα της και ο φωτογράφος τη βοηθάει να το δηλώσει. Είναι η εποχή που και στην Αφρική οι γυναίκες μπορούν πια να πάνε στο πανεπιστήμιο και να δουλέψουν έξω από το σπίτι, να ασχοληθούν με τον εαυτό τους. Η εποχή που έχει διαφύγει από τις εξωτικές απεικονίσεις, τις γεμάτες από περιφρονητικούς υπαινιγμούς και

απαξιώτικες υποδηλώσεις.

Πως όμως έγινε το πέρασμα από τα προσωπικά πορτρέτα στα πορτρέτα μόδας και τέχνης; Ας επιστρέψουμε στη φωτογράφιση του Sidibé για το τεύχος του New York Times Magazine. Η φωτογράφιση έγινε στο στούντιο του φωτογράφου στο Bamako και οι φωτογραφίες ήταν ασπρόμαυρες καθώς έτσι φωτογράφιζε γενικά ο φωτογράφος. Τα μοντέλα ήταν 17 και όλοι συγγενείς, φίλοι ή γείτονες του φωτογράφου. Οι άντρες φόρεσαν κοστούμια και καπέλα και οι γυναίκες κοντές φούστες και γυαλιά ηλίου,

styling εμπνευσμένο από το στυλ της Brigitte Bardot τις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Κάποιες άλλες φορούσαν καπέλα και κρατούσαν τσάντες όπως και σε πολλές προηγούμενες φωτογραφίες τόσο του Sidibé όσο και του Keïta. Μοντέλα και φωτογράφος αντιμετώπισαν την όλη διαδικασία ως διασκέδαση. Και ενώ κάποιιοι στεναχωρήθηκαν που δε μπόρεσαν να κρατήσουν κάποια από τα πολύτιμα αντικείμενα με τα οποία πόζαραν, και κάποιιοι άλλοι δυσαρεστήθηκαν γιατί πίστευαν πως τα χρήματα που τους δόθηκαν για να ποζάρουν δεν ήταν αρκετά, σε γενικές γραμμές όπως οι ίδιοι δήλωσαν, και ο φωτογράφος και τα μοντέλα, χάρηκαν που πήραν μέρος σε μια τέτοια φωτογράφιση και διασκέδασαν αρκετά (Keller, 2013).

Σε αυτές τις φωτογραφίες, παρόλο που και πάλι πρόκειται για φωτογραφίες διαφήμισης μόδας, υπάρχει μεγαλύτερη ισορροπία από αυτές του Keïta για το Harper's Bazaar. Υπάρχει άλλη διάθεση στα πρόσωπα, υπάρχει συνομιλία του φωτογράφου και της κουλτούρας της αφρικανικής ενδυμασίας. Προφανώς σε αυτό παίζουν ρόλο οι άνθρωποι που είναι καθημερινοί, απλοί και τα ρούχα που έχουν επιλεγεί από το στυλίστα είναι πιο κοντά στο μέσο αφρικανό. Και πάλι όμως πρόκειται για διαφήμιση ρούχων οπότε ο σκοπός δημιουργίας αυτών των φωτογραφιών είναι πολύ συγκεκριμένος.

Οι φωτογραφίες του Sidibé, και ειδικά αυτές για τις οποίες έγινε λόγος παραπάνω, απεικονίζουν τις δυναμικές διαδικασίες εισαγωγής ξένων στοιχείων στην καθιερωμένη κουλτούρα. Και σε αυτές, όπως ακριβώς και στις φωτογραφίες του Keïta, διαπιστώνει εύκολα κανείς ένα μείγμα δυτικής ενδυμασίας και αφρικανικής πόζας ή αντίστροφα αφρικανικής ενδυμασίας και δυτικής πόζας πράγμα που μεταξύ πολλών άλλων αντικατοπτρίζει την διαδικασία αυτοκαθορισμού των ανθρώπων στο χείλος της νεωτερικότητας. Σε αυτήν τη διαδικασία η ένδυση του εαυτού παίζει πολύ σημαντικό ρόλο.

Με αφορμή λοιπόν τις φωτογραφίες του δασκάλου το 1998 και κυρίως του μαθητή το 2009, για τις οποίες έχουμε και τις περισσότερες πληροφορίες, για γνωστά περιοδικά μόδας και της πεποίθησης ότι η μόδα επιτελεί σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία, μιλήσαμε για τη μόδα σε διεθνές επίπεδο σε συνδυασμό με τη φωτογραφία πορτρέτου από φωτογράφους της δυτικής Αφρικής. Για τους λόγους που ώθησαν τους δυτικούς στυλίστες και καλλιτεχνικούς διευθυντές περιοδικών στη σκέψη αυτής φωτογράφισης. Για το τι επικοινωνείται σχετικά με τους αφρικανούς μέσω των

τρόπων με τους οποίους απεικονίζονται σε αυτές τις φωτογραφίες. Για το τι εκφράζεται τελικά σχετικά με τις ερμηνείες των δυτικών για τη μόδα, την κουλτούρα και τους ανθρώπους της Αφρικής.

## 7. ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΦΥΣΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ: ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟ

Το παρόν κεφάλαιο θα ξεκινήσει με μια ερώτηση: πως μια εκτύπωση τσέπης που πωλούνταν για μερικά δολάρια σε μια γειτονιά της δυτικής Αφρικής έγινε μια φωτογραφία σε μέγεθος τοίχου που έφτασε να πωλείται για 16.000 δολάρια σε μια αριστοκρατική γκαλερί στο Soho; Η απάντηση βρίσκεται σε μια ιστορία που περιλαμβάνει μια δίκη για κλοπή, πλαστογραφία και ψευδορκία. Μια ιστορία που αγγίζει τα κανάλια της ανθρώπινης ιστορίας: περιγράφει το πέρασμα από την αποικιοκρατία στον καπιταλισμό. Μια ιστορία που περιλαμβάνει όμως και μια διαφορετική σύγκρουση, μια φιλοσοφική διαφωνία σχετικά με τη φύση της φωτογραφίας και την έννοια της αυθεντικότητας.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από τη αρχή. Το 1990 ο Keïta συνάντησε τη γαλλίδα φωτορεπόρτερ Francoise Huguiet. Αυτή οργάνωσε έναν μικρό αριθμό φωτογραφιών του ώστε να εκτεθούν έξω από τα αφρικανικά σύνορα και αυτές οι φωτογραφίες προκάλεσαν το ενδιαφέρον του Jean Pigozzi, κληρονόμο της περιουσίας αυτοκινήτων Simca και έναν από τους κατεξοχήν συλλέκτες της σύγχρονης αφρικανικής τέχνης. Το 1992, αυτός έστειλε τον Magnin να βρει τον Keïta και επέστρεψε με κάμποσα αρνητικά, όπως ειπώθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Από αυτά τα αρνητικά έκανε εκτυπώσεις οι οποίες εμφανίστηκαν κάποια χρόνια αργότερα σε μια έκθεση στο Fondation Cartier στο Παρίσι και έπειτα, το 1997 σε μια ατομική έκθεση στην Gallery Scalò στη Ζυρίχη η οποία συνοδευόταν από το βιβλίο «*Seydou Keïta: an African Photographer*». Ο Walter Keller, επιμελητής της έκθεσης στη Scalò και εκδότης του βιβλίου, είπε ότι οι εκτυπώσεις στις εκθέσεις που προαναφέρθηκαν ήταν 20x24 ίντσες – μεγαλύτερες από τα πρωτότυπα (5x7), αλλά όχι τεράστιες. Μέχρι τη στιγμή που οι νέες εκτυπώσεις, τέσσερις μήνες μετά στην έκθεση στη Gagosian, έφτασαν στις 48x60 ίντσες. Ο Magnin πούλησε τις εκτυπώσεις που έκανε στον Pigozzi



καθώς και σε άλλους συλλέκτες, γκαλερί και μουσεία. Ο Keïta όμως δεν ήταν ευχαριστημένος και πίστευε ότι ο Magnin έκανε μη εξουσιοδοτημένες εκτυπώσεις υπογράφοντάς τες μάλιστα για λογαριασμό του. Αυτός φυσικά αρνήθηκε τα πάντα υποστηρίζοντας πως ο Keïta είχε εμπλακεί σε κάθε απόφαση, γνώριζε για τις εκτυπώσεις τις οποίες και υπέγραψε μια προς μια και πήρε και ένα μέρος των χρημάτων που κερδήθηκαν από την πώληση των εκτυπώσεων. Ο Pigozzi για να τον υποστηρίξει, έσπευσε να δηλώσει πως χωρίς τον Magnin και τις προσπάθειές του, ο Keïta και το έργο του θα είχε ξεχαστεί εντελώς (Rips, 2006).

Μια συγγενής του Keïta, η Kader Keïta, πρώην διπλωμάτης, η οποία ήταν παρούσα στη συνάντηση του Magnin και του Keïta, δήλωσε πως ο δεύτερος ήταν έξαλλος με το ενδεχόμενο ο πρώτος να 'χε πλαστογραφήσει την υπογραφή του και του ζήτησε τα αρνητικά πίσω. Είχε αναθέσει τα αποκλειστικά δικαιώματα για την πώληση των φωτογραφιών του στον Patras. Τα αρνητικά δεν επιστράφηκαν ποτέ. Ο Patras πήγε να εργαστεί σε μια έκθεση του Keïta στη Sean Kelly Gallery. Κατά τα λεγόμενά του, η έκθεση είχε προγραμματιστεί να ανοίξει το 2001 και ο Keïta κάποιες εβδομάδες πριν πήγε στο Παρίσι για να αντιμετωπίσει τον Magnin. Όμως, λίγες μέρες μετά την άφιξή του πέθανε γύρω στα 80. Τελικά, δυο εβδομάδες αργότερα το έργο του ανέβηκε στη Sean Gallery. Ένα μήνα νωρίτερα ο Jean Mare Patras και άλλοι είχαν στήσει το σύνδεσμο Seydou Keïta στο Bamako για να διατηρήσουν τα αρνητικά που είχε ακόμα στην κατοχή του και για να επιβλέπουν και να εγκρίνουν την εκτύπωση όλων των μελλοντικών φωτογραφιών του. Όσον αφορά τα αρνητικά ο Magnin είπε πως δεν ήταν πλέον στην κατοχή του και πως τα έδωσε σε ένα από τα αδέρφια του Keïta στην κηδεία του, στον Lancina Keïta, ο οποίος και ανήθηκε να κάνει κάποιο σχετικό σχόλιο. Τον Ιούλιο του 2004, ο σύνδεσμος κατέθεσε μήνυση στο Παρίσι εναντίον των Magnin & Pigozzi (Rips, 2006).

Η διαμάχη αυτή παρουσιάζει μια δυσκολία για όσους αγοράζουν και πουλούν εκτυπώσεις από τα αρνητικά του Keïta. Πέρα όμως από τα προφανή, θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός πως δεν έγινε καμία παραπάνω ενέργεια. Είναι χαρακτηριστική η δήλωση του Keller, που οργάνωσε την έκθεση στη Ζυρίχη το 1997: «Αν σε αυτή την ιστορία αντικαταστήσετε το όνομα Keïta με το όνομα Bresson, ο κόσμος θα υποστεί αναταραχή, όμως μέχρι στιγμής πολλοί λίγοι έχουν δώσει προσοχή σε αυτή την ιστορία». Ας γίνει μια σύγκριση με σκοπό να διαφανεί η ύπαρξη όλων εκείνων των

λόγων για τους οποίους οι επόμενες γενιές θα αντιμετωπίζουν διαφορετικά τους δυο φωτογράφους που θα αναφερθούν: ο Cartier-Bresson ήταν λευκός, γάλλος και δεχόταν σημαντικές ευρωπαϊκές παραγγελίες στην αρχή της καριέρας του, σε αντίθεση με τον Keïta που ήταν ένας αυτοδίδακτος αφρικανός με συγκρατημένες φιλοδοξίες για τον οποίο η φωτογραφία ήταν πάνω από όλα, η δουλειά που έκανε για να ζήσει (Rips, 2006).

Είναι φανερό πως η συγκεκριμένη διαμάχη δημιούργησε μια πολύ ενδιαφέρουσα διεθνή δημόσια συζήτηση γύρω από τη σχέση μεταξύ δυτικής αγοράς (συλλέκτες, εκθέτες, αγοραστές και πωλητές) και καλλιτεχνών αφρικανικής καταγωγής. Μετά την έκθεση της καλλιτεχνικής δουλειάς μοντέρνων αφρικανών καλλιτεχνών σε πάρα πολλές πόλεις του κόσμου, η Pigozzi Collection πρόσφατα ξεκίνησε να δίνει με τη μορφή δωρεάς κάποια έργα σε μουσεία που βρίσκονται στις πόλεις που γεννήθηκαν οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες. Συνεπώς, ο Seydou Keïta εκτίθεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο του Mali, στην περιοχή του Bamako. Οι φωτογραφίες του, μετά από ένα μεγάλο, πολυετές ταξίδι, βρίσκονται και πάλι στον τόπο όπου γεννήθηκαν (Alessandro Jedlowski, 2008:37).

Αυτή η ιστορία μας οδηγεί σε ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο και μας κάνει να αναρωτηθούμε το εξής: «σε ποιον ανήκει τελικά μια φωτογραφία;» Η συγκεκριμένη ερώτηση, που τέθηκε προκλητικά από τον Roland Barthes (2000: 13) είναι μια ερώτηση καθοριστική στην ιστορία των φωτογραφιών του Keïta και στο ταξίδι τους από την Αφρική στις αίθουσες τέχνης και στα μουσεία της Δύσης. Όπως παρατήρησε ο Walter Benjamin (1973), η εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας θέτει αναμφισβήτητα σε κρίση τόσο την αντίληψη περί αυθεντικότητας ενός έργου τέχνης όσο και την αντίληψη περί ιδιοκτησίας. Οι εκτυπωμένες φωτογραφίες είναι πάντοτε προϊόντα αντιγραφής. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως δεν υπάρχει καμία τυπωμένη αυθεντική φωτογραφία, πως κάθε φωτογραφία είναι ένα μεγεθυμένο αντίγραφο από το αυθεντικό αρνητικό. Και πως, στην περίπτωση που μελετάμε, οι πρώτοι πελάτες του Keïta έχουν μόνο αντίγραφα των πορτρέτων τους και όχι τα αυθεντικά. Και πως στη Νέα Υόρκη το 1991, όπως και στο Παρίσι το 1994 δεν εκτέθηκαν παρά μεγεθυμένα αντίγραφα των πρωτότυπων αρνητικών. Και πως η

εμπορική αξία που τους αποδόθηκε προερχόταν από την προσωπική υπογραφή του καλλιτέχνη (Bigham 1999), μόνη μαρτυρία πως αυτός ήταν ο δημιουργός τους<sup>15</sup>.

Όπως ο Michel Rips εύγλωττα έχει δηλώσει, το πρόβλημα σε αυτήν την περίπτωση μεταξύ των Patras, Magnin, Pigozzi και της οικογένειας του Keita, δεν έχει σχέση με το πρόσωπο στο οποίο τελικά ανήκουν τα αρνητικά αλλά «ποιος χρωστάει στον Keita» (Rips 2006). Ποιος έχει το δικαίωμα να πουλάει τον Keita, την υπογραφή του, την προσωπική του ιστορία; Ποιος οικοδόμησε αυτήν την ιστορία και για ποιό λόγο; Ποιοι ήταν οι άνθρωποι που έκαναν το όνομά του γνωστό παγκοσμίως<sup>16</sup>; Τι είδους παιχνίδι έχει παιχτεί γύρω από τις φωτογραφίες τους και τι αποτελέσματα μπορεί να έχει αυτό το παιχνίδι;

Η ιστορία της αφρικανικής τέχνης είναι αναπόφευκτα συνδεδεμένη με την ιστορία της αποικιοκρατίας. Η εξουσία που άσκησε η αποικιοκρατία απαιτούσε τη γνώση των τοπικών πολιτισμών, των τοπικών ιστοριών και των τοπικών τρόπων σκέψης. Οι δυτικοί ανθρωπολόγοι ξεκίνησαν να συλλέγουν αντικείμενα, τόσο τέχνης όσο και καθημερινής χρησιμότητας, κατατάσσοντάς τα σε ένα σύνθετο δίκτυο τεχνητών ορισμών (Alessandro Jedlowski, 2008: 42). Όπως σημειώνει ο Mudimbe «η εθνολογία και η αποικιοκρατία αρθρώθηκαν στα εθνογραφικά μουσεία» (1994: 60). Στα εθνογραφικά μουσεία η αναπαράσταση του «άλλου» συνδέθηκε με την αποικιοκρατική άσκηση της εξουσίας. Και δεν πρέπει να ξεχνάμε πως τα αντικείμενα αφρικανικής τέχνης που εκτέθηκαν σε μουσεία της Δύσης είχαν αποσπαστεί από το περιβάλλον παραγωγής τους. Όπως χαρακτηριστικά είπε ο Baudrillard «για να ζήσει η εθνολογία, το αντικείμενο της πρέπει να πεθάνει» (1983: 12). Όταν εξάγεται από το αρχικό του πλαίσιο, το αντικείμενο χάνει τη σημασιολογική του κινητικότητα η οποία και συνδέεται με την κοινωνική του ύπαρξη σε ένα συγκεκριμένο συμβολικό πλαίσιο και μεταμοσχεύεται σε σταθερή σειρά ακαδημαϊκής ιστορίας, επιστήμης και μουσείων (Baudrillard 1983: 21). Έτσι, ο εκτοπισμός των φωτογραφιών του Keita από το πλαίσιο

---

<sup>15</sup> Ο Keita άρχισε να υπογράφει αντίγραφα των φωτογραφιών του αρχές του 1990, όταν η δουλειά του άρχισε να γίνεται γνωστή στην αγορά της τέχνης στη Δύση και η θέση του ως δημιουργού άρχισε να γίνεται σημαντική. Όπως εξηγεί η Bigham, «η ικανότητα ταυτοποίησης του δημιουργού εξαρτάται από την σύνδεση του έργου με μια υπογραφή ή από τη γνώση των νέων της θεατών σχετικά με το έργο του δημιουργού. Αντίθετα με τις πρώιμες εκτυπώσεις του, τα αρνητικά του Keita δε φέρουν τη σφραγίδα του ονόματος του στούντιο του στο πίσω μέρος και οι εκτυπώσεις από αυτά δε φέρουν καμία σφραγίδα» (1999: 62)

<sup>16</sup> Ο Rips (2006) λέει στο άρθρο του πως ο Pigozzi προσπάθησε να σαμποτάρει την έκθεση φωτογραφίας του Keita στη Νέα Υόρκη, διότι είχε οργανωθεί χωρίς την άδειά του. Για να αιτιολογήσει αυτή του την ενέργεια φώναζε μπροστά στον κόσμο «Ο Seydou Keita μου ανήκει!»

εντός του οποίου παρήχθησαν, καθόρισε την κατασκευή του Keïta σαν δημιουργό αλλά και την αντίληψη της δουλειάς του ως κοινωνική μαρτυρία της διαδικασίας εκσυγχρονισμού της Αφρικής (Alessandro Jedlowski, 2008: 43).

Καθόλη τη διάρκεια του ταξιδιού τους, σε πολλές γωνίες του πλανήτη, οι φωτογραφίες του Keïta άλλαζαν την κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική τους σημασία, σύμφωνα με τις προθέσεις κάποιων δυτικών μανάτζερ. Οι φωτογραφίες του Keïta μετατράπηκαν σε προϊόντα που πωλούνταν και αγοράζονταν και έτσι η συμβολική τους αξία άλλαξε, γεγονός που με τη σειρά του οδήγησε στη «συνάντησή» τους με καινούργιο κοινό (Alessandro Jedlowski, 2008: 44). «Χωρίς την τοποθέτηση σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο κατανόησης – προτείνει η Bigham – είναι πάρα πολύ εύκολο οι φωτογραφίες του Keïta να αναδημιουργηθούν από καινούργιους θεατές και στα δικά τους ευρύτερα κοινωνικά πλαίσια» (1990: 66). Έτσι, η ανατοποθέτηση της φωτογραφικής δουλειάς του σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο κατανόησης κρίνεται επιτακτική. Αυτή η ανατοποθέτηση θα μπορούσε να συμβεί όχι ως απόπειρα εστίασης στη σημασία των φωτογραφιών του Keïta, αλλά αντιθέτως σαν ένα είδος μετεγκατάστασης αυτών μέσα σε ένα πλαίσιο ειλικρίνειας, όμοιας με αυτή που χαρακτηρίζει το πραγματικό έργο του Keïta στο σύνολό του (Alessandro Jedlowski, 2008: 44).

Όπως χαρακτηριστικά έχουν γράψει οι Edwards και Hart «η φωτογραφία είναι ένα πράγμα τριών διαστάσεων, όχι μια δυο μόνο διαστάσεων εικόνα [...] Οι φωτογραφίες είναι ταυτόχρονα εικόνες και φυσικά αντικείμενα που υπάρχουν στο χρόνο και στο χώρο συνεπώς και στην κοινωνική και πολιτισμική εμπειρία» (2004:1). Συνεπώς, για να ειπωθεί η ιστορία των πορτρέτων του Keïta καθώς και οι διαδρομές που αυτά πραγματοποίησαν μέχρι να επιστρέψουν στο περιβάλλον που παρήχθησαν, λήφθηκαν υπόψη τόσο οι αλλαγές που υπέστησαν στην κοινωνική τους κατάσταση όσο και στην αισθητική.

## 8. ΟΙ ΕΠΙΓΟΝΟΙ ΤΟΥ ΚΕΪΤΑ

Ο Keïta ήταν μια καινοτόμα, πρωτοποριακή και εντυπωσιακά μοντέρνα φιγούρα τόσο στη Δυτική Αφρική όσο και στη διεθνή φωτογραφία. Η Margaret Loke είχε γράψει κάποια στιγμή στην εφημερίδα New York Times για τη δουλειά του, και περιέγραψε

χαρακτηριστικά τον Keïta ως «τον άνδρα που έφερε μια ανανεωμένη ζωτικότητα στην τέχνη του φωτογραφικού πορτρέτου». Η φωτογραφία πορτρέτου του άσκησε ανυπολόγιστη επιρροή, τόσο στην αφρικανική φωτογραφία όσο και στον υπόλοιπο κόσμο. Ακολουθούν μερικά παραδείγματα αφρικανών καλλιτεχνών που ακολούθησαν το έργο του.

Ο πρώτος για τον οποίο θα γίνει λόγος, δεν είναι άλλος από τον Malick Sidibé, εξίσου σημαντικό και ευρέως γνωστό εμπορικό φωτογράφο από το Μάλι για τον οποίο έχει γίνει λόγος και σε προηγούμενα κεφάλαια της παρούσας εργασίας. Ο Sidibé γεννήθηκε στο χωριό Soloba, στο τότε Γαλλικό Σουδάν, πιθανότατα το 1935, αν και η ακριβής ημερομηνία είναι άγνωστη. Ως νεαρό αγόρι εργάστηκε στη γη μέχρι που τον επέλεξε ο αρχηγός του χωριού να είναι ο αποδέκτης μιας υποτροφίας που δόθηκε από



Εικόνα 36: Malick Sidibé, *Nuit de No (Happy Club)*, 1963.

ένα σχολείο λευκών στο Yanfolila. Εκεί, η ικανότητά του στο σχέδιο τον οδήγησε να επιλεγεί για τη Σχολή των Σουδανών Τεχνών (Institut National des Arts) στο Bamako. Όταν ο Γάλλος φωτογράφος Gérard Guillat επισκέφθηκε το σχολείο για να βρει έναν μαθητή που θα μπορούσε να διακοσμήσει το στούντιό του, επέλεξε τον Sidibé. Το 1956, έχοντας γίνει συνεργάτης στο στούντιο του Guillat, ο Sidibé αγόρασε την πρώτη του κάμερα,

το Brownie Flash. Το 1958, άνοιξε το δικό του στούντιο στην συνοικία Bagadadji της πόλης, μία από τις λίγες περιοχές που διέθετε ηλεκτρικό ρεύμα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 (όταν ο Keïta κλείνει το στούντιό του με σκοπό να εργαστεί για την κυβέρνηση), καθώς το Mali δεν ήταν πια υπό τη γαλλική αποικιακή κυριαρχία, ο Sidibé είχε καθιερωθεί ως ο μόνος φωτογράφος που κατέγραφε τη ζωή της χώρας. Με ποδήλατο, πήγαινε σε εκδηλώσεις αποφοίτησης, σε χορούς, σε πάρτυ στην παραλία και σε πολλά νυχτερινά κέντρα της πρωτεύουσας για να φωτογραφήσει τους νέους του Bamako. Εργάστηκε αρκετά πάνω στην εκτύπωση των νυχτερινών φωτογραφιών, έτσι ώστε να αποτελούν μια επιλογή (που κρέμεται στον τοίχο) για να την εξετάσει κάθε

επίδοξος μελλοντικός πελάτης με σκοπό να επιλέξει την αγαπημένη του (Incardona; Serani, 2010).

Τη δεκαετία του 1970, ο Sidibé άφησε τους δρόμους, τα πάρτυ και τις κοινωνικές εκδηλώσεις και γύρισε στην φωτογραφία στούντιο, η οποία ήταν μια παγιωμένη παράδοση στην Αφρική, κυρίως στο Mali, λόγω του Keïta. Ο Sidibé αναζωογόνησε το είδος, ενθαρρύνοντας τα πρόσωπα του να είναι πιο ζωντανά και να φέρουν τα δικά τους αντικείμενα, είτε είναι ένα αγαπημένο ρολόι είτε μια μοτοσυκλέτα. Κάποιοι έφεραν τα γαϊδούρια ή τα κατσίκια τους. Το μικρό του στούντιο, ήταν περιστοιχισμένο με υφάσματα και, μαζί με τον εξοπλισμό του, περιείχε δύο μεγάλα κουτιά, το ένα γεμάτο καπέλα, το άλλο γεμάτο γραβάτες, σε περίπτωση που οι πελάτες του χρειάζονταν κάτι από αυτά κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης. Έγινε η «mecca του πορτρέτου» για τους νέους που ήθελαν να ποζάρουν με τα έντονα χρωματιστά τους πουκάμισα και τα δυτικού τύπου παντελόνια, καθώς και για τις οικογένειες που ήθελαν να δημιουργήσουν ένα οικογενειακό πορτρέτο λόγω κάποιου κοινωνικού γεγονότος όπως μια βάπτισμα ή ένας γάμος (Incardona; Serani, 2010).



Εικόνα 37: Malick Sidibé, Miss Keïta, 1969

Θα μπορούσαμε να πούμε, θέλοντας να συνδέσουμε τον δάσκαλο με τον μαθητή, πως ο Keïta δημιούργησε εικόνες που αντικατοπτρίζουν τόσο την κοινωνική ταυτότητα και το καθεστώς των πελατών του μέσα στην κοινότητα όσο και τον ενθουσιασμό με τον οποίο αυτοί αγκάλιασαν τη νεωτερικότητα. Και αργότερα, καθώς η κοινωνική πραγματικότητα αναδιαμορφώθηκε λόγω της εθνικής ανεξαρτησίας και οι κοινωνικοί ρόλοι έγιναν πιο ευέλικτοι, οι πελάτες του Sidibé ανέλαβαν πιο ενεργό ρόλο στην κατασκευή των εικόνων του εαυτού τους τις οποίες και θέλησαν να μεταφέρουν.

Ένας ακόμα επίγονος του Keïta, με φανερές επιρροές από αυτόν στο έργο του, είναι ο Samuel Fosso. Ήταν ιδιοκτήτης και φωτογράφος του Στούντιο Photo Gentil από το 1975, μιας μικρής επιχείρησης στο Bangui, πρωτεύουσα και μεγαλύτερη πόλη της Κεντροαφρικανικής Δημοκρατίας. Τα πρώτα του πορτρέτα μαρτυρούν το υπερβολικά καλό του μάτι στο να καδράρει τις κινήσεις και τις χειρονομίες του πελάτη στο χώρο. Χρησιμοποιώντας τα τελειώματα των ρολών φωτογραφικών φιλμ, έκανε τα πρώτα του

αυτοπορτρέτα ως νέος φωτογράφος, τα οποία είναι και εντυπωσιακοί πειραματισμοί πάνω στη θεατρικότητα και την αίσθηση της ερμηνείας. Όλα αυτά υπερτονίζονταν



Εικόνα 38: Samuel Fosso, *Self-portrait*, 1976

διότι συμπεριλάμβαναν τον εξοπλισμό του στούντιο, τις κουρτίνες, τα φώτα και το λινότάπητα. Το 1994 στην έκθεση φωτογραφίας στο Bamako, τράβηξε την παγκόσμια προσοχή πάνω του και από τότε άρχισε να εμβαθύνει την αναζήτησή του αντιμετωπίζοντας το φωτογραφικό στούντιο σαν χώρο προσωπικό και κυρίως επιτελεστικό. Το δράμα του Fosso αποτυπώνεται στο πρόσωπό του, στην κίνησή του και στη

δυνατότητα της φωτογραφίας πορτρέτου η οποία μειώνει τις διαφορές του φύλου, της εθνικότητας και του χρόνου. Πιο συγκεκριμένα στο βιβλίο του *Different*, ο Stuart Hall περιγράφει τις εικόνες του ως προσεκτικά σκηνοθετημένες, ειρωνικές αυτο-εκτελέσεις. Αγαπάει να ντύνεται μοντέρνα: φοράει μεταξύ άλλων σκούρα γυαλιά (μερικές φορές με καρδιές στο κέντρο τους), παντελόνια καμπάνας, λουλούδια ή μεταξωτά πουκάμισα ανοιχτά, στολή τζούντο, ή και μπότες πλατφόρμας με ψηλά τακούνια. «Αν και δεν εργάζεται συνειδητά και άμεσα πάνω στη σεξουαλικότητα, οι εικόνες του φέρουν ένα ισχυρό ερωτικό φορτίο», υποστηρίζει ο Hall. Το έργο του είναι πολύ αυτοανακλαστικό, για το πώς οι σημασίες του σώματος αλλάζουν από τους τρόπους που αυτό παρουσιάζεται κάθε φορά. Έτσι ο Fosso υπονομεύει ρητά την παραδοσιακή έννοια μιας σταθερής ταυτότητας. Ο ίδιος υιοθετεί μια αυτοσυντηρούμενη στάση απέναντι στην υποκειμενικότητα, μια επιθυμία που φαίνεται εκ πρώτης όψεως μάλλον ασυνήθιστη στην αφρικανική φωτογραφία (Hall, 2001).

Συνεχίζοντας, ακολουθούν δυο ακόμα σημαντικές προσωπικότητες στο χώρο, ο Omar Said Bakor και ο Philip Kwame Aragya. Ο πρώτος, γεννημένος το 1932, ήταν ένας αυτοδημιούργητος άνθρωπος και λαμπρός bricoleur, ο οποίος δεν πήγε ποτέ στο

σχολείο. Πριν ανοίξει το στούντιό του, εργάστηκε για δέκα χρόνια ως φωτογράφος



Εικόνα 39: Omar Said Bakor, *Untitled*, 1975 (Photomontage)

στο ευρύ κοινό, για τα σύνθετα πορτρέτα του, η ανάγκη ύπαρξης των οποίων ξεπήδησε από την επιθυμία των πελατών του για προσθήκη κάποιου ανθρώπου σε μια ήδη υπάρχουσα φωτογραφία (Haney, 2010).

Η φωτογραφία πέρασε από πατέρα στον γιο στο σπίτι των Apanya. Μετά από τη βασική εκπαίδευση στο στούντιο του πατέρα του, ο νέος φωτογράφος από τη Γκάνα σπούδασε στο Institut de Journalisme d'Accra. Ενθουσιασμένος, καλωσόρισε την επανάσταση της δεκαετίας του '80: την εμφάνιση της έγχρωμης φωτογραφίας. Η απαίτηση για έγχρωμες φωτογραφίες στα διαβατήρια, τον οδήγησε να επικεντρωθεί σε αυτό (Haney, 2010). Μετά την αρχική έκσταση των πρώτων μηνών, ο νεαρός αισθάνθηκε τον εαυτό του να βαλτώνει σε αυτή την μονότονη εργασία. Και κάπως έτσι αρχίζει να εξερευνά ένα εντελώς διαφορετικό είδος φωτογραφίας: τη δημιουργία πορτρέτου σε ένα ντεκόρ kitsch. Το «αμερικανικό όνειρο» και ο υλισμός έχουν φθάσει και στη Γκάνα, γεγονός που επηρεάζει άρρηκτα τη δουλειά του: δημιουργεί εικόνες που για παράδειγμα αντιπροσωπεύουν την καθημερινότητα σε περιοχές του Μανχάταν. Ονειρεύεστε να φωτογραφηθείτε σε ένα όμορφο σπίτι; Ο Apanya το οικοδομεί για εσάς και σας βάζει μέσα: στην πραγματικότητα, τα μοντέλα του παρουσιάζονται σε σαλόνια στα προάστια και πολυτελή μπάνια αρχοντικών έως και χώρους γραφείων όπου χρησιμοποιούνται υπολογιστές. Η τέχνη της ενοποίησης του αληθινού με το ψεύτικο, είναι το στοιχείο που χαρακτηρίζει τη δουλειά του. Όταν μεταναστεύουν από την πατρίδα τους σε [αυτό που ονομάζουμε] Δύση, πολλοί Αφρικανοί τροφοδοτούνται από την ιδεολογία ότι αυτός ο λαμπερός, νέος και (προφανώς) καλύτερος τρόπος ζωής



υπάρχει μόνο στους προορισμούς της Ευρώπης ή της Βόρειας Αμερικής. Ο Philip Kwame Apanya λοιπόν, λαμβάνει υπόψιν του αυτές τις πεποιθήσεις στις φωτογραφίες



Εικόνα 40: Philip Kwame Apanya, *Akwabe No.2, 1998*

που τραβάει στο στούντιό του, και για αυτό το λόγο χρησιμοποιεί ζωντανά ζωγραφισμένα στο χέρι σκηνικά θέλοντας να κριτικάρει τον δυτικό τρόπο ζωής. Και ενώ αυτά τα πορτρέτα παρουσιάζονται ως κωμικά, πλούσια σε χρώμα και χιούμορ, εμπεριέχουν ένα βαθύτερο μήνυμα εντός τους. Ενώ τοποθετεί τα μοντέλα του [χαρούμενα] μέσα στο μεγαλείο των τυπικά «δυτικών» περιβάλλοντων, όλη αυτή η λαμπρότητα και η μεγαλοπρέπεια παραμένει σε ένα επίπεδο και γελοιογραφικό

δισδιάστατο σκηνικό. Με αυτόν τον τρόπο, εκθέτει ανοιχτά την επιπολαιότητα αυτών των περιβάλλοντων και την κατανόησή τους, περικόπτοντας το σύμπλεγμα της δυτικής ανωτερότητας, μειώνοντας τη γοητεία αυτής της πολυτέλειας.

Οι επιρροές από το έργο του Κεϊτα είναι φανερές στην τοποθέτηση των ανθρώπων μέσα στο κάδρο, στα σκηνικά τα οποία βοηθούν στην απόδοση της όλης ιδέας του φωτογράφου, είναι δηλαδή εξίσου σημαντικά με τα υφάσματα που χρησιμοποιούσε ο Κεϊτα –χωρίς αυτά το αποτέλεσμα θα ήταν πολύ διαφορετικό και χωρίς αυτά δε θα είχε λόγο ύπαρξης η φωτογραφία του. Ένα ακόμα στοιχείο που ενυπάρχει στις φωτογραφίες και των δυο είναι ο δυτικός τρόπος ζωής, ο υλικός κόσμος των δυτικών – στον έναν σαν κριτική, στον άλλο σαν επιδίωξη. Αυτό συμβαίνει καθώς χρονικά πρώτα επιδιώκει κανείς κάτι, το δοκιμάζει και μετά το απορρίπτει. Ουσιαστικά αποτελεί συνέχεια του έργου του Κεϊτα γιατί φτάνει στο σημείο να απορρίψει όλα όσα τα μοντέλα του επεδίωκαν, την εξίσωση της εμφάνισής



Εικόνα 41: Philip Kwame Apanya, *Lady Boss, 2000*

τους δηλαδή με αυτή των δυτικών, μέσω της χρησιμοποίησης αντικειμένων που προέρχονταν από τη Δύση.

Ένας αρκετά μεταγενέστερος φωτογράφος που παρουσιάζει επιρροές από το έργο του Keita στο δικό του, είναι ο Omar Victor Diop. Γεννήθηκε το 1980 στο Ντακάρ

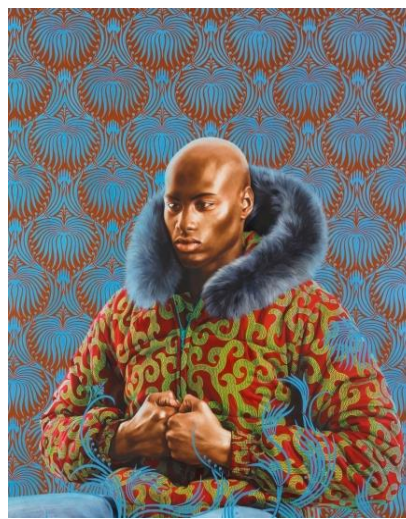


Εικόνα 42: Omar Viktor Diop, *Self-portrait*, 2014

της Σενεγάλης. Η δουλειά του, είναι έντονα επηρεασμένη από αυτή των Keita και Sidibé. Απολαμβάνει να αναμειγνύει τη φωτογραφία του με άλλες μορφές τέχνης, όπως το design, το styling και τη δημιουργική γραφή. Ανήκει στη νέα γενιά αφρικανών καλλιτεχνών που αποφάσισαν να μείνουν στην Αφρική και να συμμετάσχουν αποτελεσματικά στην ανάπτυξη της ηπείρου

(Bugghenhagen, 2017). Με τις τόσο προοδευτικές του δημιουργίες, αποστασιοποιήθηκε από την «σχεδόν μελαγχολική τέχνη της νοσταλγίας» που χαρακτηρίζει τη γαλλόφωνη Αφρική. Μια αλλαγή νοοτροπίας παρατηρείται στο φωτογραφικό έργο του, το οποίο είναι γεμάτο αισιοδοξία, ενέργεια και ελπίδα.

Εκτός όμως από τους φωτογράφους που προαναφέρθηκαν, ο Keita επηρέασε με το έργο του πλήθος διαφόρων καλλιτεχνών όπως παραδείγματος χάρη τον ζωγράφο Kehinde Wiley. Τα περισσότερα έργα του εγείρουν ερωτήματα σχετικά με τη φυλή, το φύλο και την πολιτική της εκπροσώπησης απεικονίζοντας σύγχρονους αфроαμερικανούς άνδρες και γυναίκες, χρησιμοποιώντας όμως τις συμβάσεις της παραδοσιακής ευρωπαϊκής προσωπογραφίας. Τα πορträιτα των καθημερινών ανδρών και γυναικών του Wiley ανασχηματίζονται σε συγκεκριμένους πίνακες των παλαιών Κυρίων, αντικαθιστώντας τους ευρωπαίους αριστοκράτες που απεικονίζονται σε



Εικόνα 43: Kehinde Wiley, *Kern Alexander Study I*, 2011

αυτούς τους πίνακες με σύγχρονα μαύρα υποκείμενα, επιστώντας την προσοχή στην απουσία Αφροαμερικανών από ιστορικές και πολιτιστικές αφηγήσεις. Τα αντικείμενα στα έργα ζωγραφικής του Wiley είναι συχνά τα πάνινα παπούτσια, τα hoodies και τα καπέλα του μπίτζμπολ, τα εργαλεία που σχετίζονται με την κουλτούρα του hip-hop και βρίσκονται πάντα σε αντίθεση με τα διακοσμητικά υπόβαθρα-φόντα που ανακαλούν παλαιότερες εποχές και αναφέρονται σε μια ποικιλία πολιτισμών (Murray, 2007).

Στη συνέχεια, ο Hassan Hajjaj πλήρως αυτοδίδακτος και επηρεασμένος από ένα μείγμα των σκηνών hip-hop και reggae του Λονδίνου και της βορειοαφρικανικής κληρονομιάς του, έχει υιοθετήσει μια διαφορετική φωτογραφική πρακτική που περιλαμβάνει πορträιτα, εγκατάσταση, μόδα και σχεδιασμό επίπλων. Τα έπιπλα κατασκευάζονται από ανακυκλωμένα χρηστικά αντικείμενα από τη Βόρεια Αφρική, όπως παραδείγματος χάρη τα κιβώτια της Coca-Cola μετατρέπονται σε σκαμνιά και τα κουτιά αλουμινίου σε λαμπτήρες. Είναι γνωστός για τη φωτογραφία του, ένα μέσο στο οποίο γύρισε στα τέλη της δεκαετίας του '80, όταν και ξεκίνησε να δημιουργεί



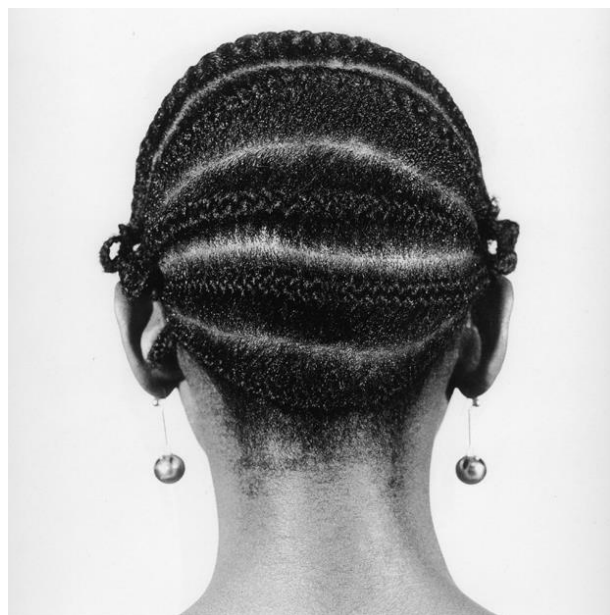
Εικόνα 44: Hassan Hajjaj, *Rider*, 2010

πολύχρωμα και ελκυστικά πορträτα τα οποία συνδυάζουν το οπτικό λεξιλόγιο της σύγχρονης φωτογραφίας μόδας, της Pop Art και της φωτογραφίας στουντιακού πορτρέτου του Malick Sidibé σε ένα έξυπνο και καυστικό σχόλιο σχετικά με τις επιρροές της

παράδοσης στις ερμηνείες του υψηλού και χαμηλού branding σε συνδυασμό με τις επιπτώσεις του παγκόσμιου καπιταλισμού. Σε συνέντευξη που έδωσε τον Οκτώβριο του 2016 στο περιοδικό *Reorient*, σε μια ερώτηση σχετική με τις επιρροές στο έργο του μίλησε για την φανερή επιρροή που άσκησαν πάνω του το έργο των Keïta και ο Sidibé. Τόνισε όμως πως προχώρησε λίγο παρακάτω για να συμβαδίσει με την εποχή του και για να προσπαθήσει να μετατρέψει αυτή τη φωτογραφία στη λεγόμενη «σύγχρονη τέχνη», επειδή η φωτογραφία είναι μερικές φορές πολύ δύσκολο να χωρέσει στον κόσμο της σύγχρονης τέχνης μόνη της, χωρίς να τη συμπληρώνει ή να συμπληρώνει

αυτή κάποια άλλη μορφή τέχνης. Έτσι, συνέχισε, «κοιτάζω τον εαυτό μου και αυτό το νέο κίνημα από τη γενιά αυτή, κατά μια έννοια. Χρησιμοποιώ αυτά που βλέπω γύρω μου χωρίς καθόλου να ξεχνώ αυτά που πέρασαν και αυτούς που τα κατέγραψαν».

Ο Okhai Ojeikere (1930-2014) γεννήθηκε στο χωριό Onbiomu-Emai στη νοτιοδυτική Νιγηρία. Μέχρι την ηλικία των είκοσι ήταν ένας από τους μοναδικούς φωτογράφους στην περιοχή του. Έγινε βοηθός στο σκοτεινό θάλαμο του Υπουργείου Πληροφοριών στο Ibadan το 1954, όπου και εργάστηκε μέχρι το 1961. Αργότερα



Εικόνα 45: J.D. Okhai Ojeikere, Fro Fro, 1970

εργάστηκε ως φωτογράφος για τον πρώτο τηλεοπτικό σταθμό της Αφρικής. Ο Ojeikere έγινε μέλος του Συμβουλίου Τέχνης της Νιγηρίας το 1967. Ταξίδεψε στη Νιγηρία με το συμβούλιο και άρχισε να τεκμηριώνει τον πολιτισμό της, ξεκινώντας το 1968 μια σειρά φωτογραφιών που κύρια θεματική είχε τα περίτεχνα νιγηριανά στυλ χτενίσματος των γυναικών καθώς και τα καλύμματα κεφαλής. Κατά τη

διάρκεια της ζωής του, ο Ojeikere κατέγραψε αμέτρητους παραδοσιακούς τύπους χτενίσματος. Αυτή η σειρά φωτογραφιών, έχει ιστορική και ανθρωπολογική σημασία, καθώς και αισθητική αξία (Magnin, 2000).

Η φωτογραφία του Ojeikere είναι ένα μέσο για την καταγραφή της παροδικής δημιουργικότητας που εκφράζει την κοινωνική και πολιτιστική ζωή της Νιγηρίας. Δίνει ένα θετικό νεύμα προς την Αφρική - είτε μέσω της χαράς και της έντονης έκφρασης, είτε κατά της αποικιοκρατικής απεικόνισης για να παρουσιάσει το μοντέρνο υποκείμενο που είναι υπεύθυνο για τη δική του ταυτότητα και εκπροσώπηση, όπως ακριβώς και στις φωτογραφίες του Keïta. Τέλος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην τεκμηρίωσή του για τις αφρικανικές γυναίκες, τα ρούχα και τα χτενίσματά τους, ο Ojeikere όπως και ο Keïta, φέρνει στην επιφάνεια τη ζωτικότητα της καθημερινής ζωής της Δυτικής Αφρικής.

Από τη δεκαετία του 1980, η φωτογραφική πρακτική των μαλινέζων κυριαρχείται από χιλιάδες νέους, αυτοδίδακτους φωτογράφους (συνά με έδρα σε στούντιο αλλά μερικές φορές εν κινήσει) που παράγουν φωτογραφική τεκμηρίωση των γάμων, των βαπτίσεων, των χορών, του γέλιου των μαλινέζων. Οι καλύτερες διακοπές τους, το χρώμα του εδάφους γύρω από τα σπίτια τους και τα «πολύτιμα πράγματα των οποίων η μορφή διαλύεται και για αυτό απαιτούν μια θέση στα αρχεία της μνήμης μας», για να παραθέσω τον Charles Baudelaire (1859).

Φωτογράφοι όπως ο Alioune Bâ, ο Youssouf Sogodogo και ο Racine Keïta είναι οι πρόδρομοι μιας νέας γενιάς που φαίνεται να έχει αρκετό πάθος και περιέργεια να σκάψει όσο πιο βαθιά μπορεί και να πάρει περισσότερες ελευθερίες από όσες είχαν οι άνθρωποι πριν από αυτούς. Οι Harandane Dicko, Seydou Camara, Fatoumata Diabaté, Amadou Keïta, Bintou Binette, Mohamed Camara, Zanele Muholi, Leila Alaoui και αμέτρητοι άλλοι, χωρίς να απορρίπτουν την αισθητική που έχει δημιουργήσει η κοινωνική φωτογραφία στα στούντιο τη δεκαετία του πενήντα, χαράσουν τη δική τους φωτογραφική πορεία. Χρησιμοποιούν τη φωτογραφία ως τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης, αντί να την βλέπουν ως μια μαγική πρακτική που σώζει από τη λήθη καταγράφοντας την κομψότητα μιας εορταστικής περίπτωσης ή την επιθετική ατμόσφαιρα ενός καβγά μεταξύ δυο αντιπάλων πολιτικών κομμάτων παραδείγματος χάρη. Προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν τη φωτογραφία ως τρόπο δράσης: δράση για τη ζωή τους και για την κοινωνία γενικότερα. Η δουλειά τους επιτίθεται στις καθιερωμένες δομές που περιορίζουν τη φωτογραφία στην Αφρική, στα όρια μιας πολύ συγκεκριμένης αισθητικής, αυτής των στυντιακών πορτρέτων του 1950. Αποκτούν το επιθυμητό υλικό από τις λεπτομέρειες της καθημερινής εξέγερσης ενάντια στην καταστροφή της κοινωνικής ζωής.

Μέχρι τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σχεδόν όλα τα φωτογραφικά τεκμήρια της Δυτικής Αφρικής είχαν παραχθεί από λευκούς Ευρωπαίους. Αυτές οι φωτογραφίες, στις οποίες τα υποκείμενα δεν είχαν λόγο για τον τρόπο με τον οποίο φωτογραφίζονταν, συνέβαλαν πολύ στη διαμόρφωση της ιδέας περί Αφρικανών από τον δυτικό κόσμο. Μόλις όμως η φωτογραφική μηχανή βρέθηκε από τα χέρια των λευκών Ευρωπαίων στα χέρια των μαύρων Αφρικανών, τα πρόσωπα στα φωτογραφικά πορτρέτα άρχισαν να γνωστοποιούν τη δική τους ιστορία μέσα από τα ρούχα που επέλεγαν να φορέσουν και τις θέσεις που επέλεγαν να υιοθετήσουν.

Οι απαρχές της αφρικανικής φωτογραφίας μπορεί έτσι να βρίσκονται στη συνάντηση της ηπείρου με τη νεωτερικότητα, όταν οι πρώτοι αφρικανοί φωτογράφοι κοίταζαν τον φακό μιας φωτογραφικής μηχανής στον κόσμο που τους περιβάλλει. Από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι σήμερα, η αφρικανική φωτογραφία έχει ριζώσει στον κρίσιμο και συνεχή διάλογο των Αφρικανών τόσο με την τοπική πραγματικότητα όσο και με τις παγκόσμιες συνθήκες.

## 9. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μια καλλιτεχνική ιδιοφυΐα που τη γέννησε ένας σπουδαίος πολιτισμός σε πλήρη ανάπτυξη και ακμή, είναι θαυμαστή και αξιοσέβαστη. Τι μπορεί όμως να πει κανείς για μια καλλιτεχνική φυσιογνωμία του διαμετρήματος του Keïta που τη γέννησε η φτώχεια και το πολιτικοκοινωνικό περιθώριο; Είναι απίστευτο πως ένας εικονογραφικά αναλφάβητος, κατάφερε να δώσει εικόνες ασύγκριτης οπτικής έντασης. Αυτό το κατάφερε καθώς δεν διεκπεραίωσε απλώς μια δουλειά, που για να λέμε την αλήθεια, είναι από τη φύση της διεκπεραιωτική, εύκολα διεκπεραιωτική μάλιστα, η φωτογραφία πορτραίτου. Δημιουργούσε τις φωτογραφίες του μια προς μια με απίστευτο μπρίο, κομψότητα και πολύ ραφινάτη φαντασία. Ζώντας σε μια φτωχή χώρα δεν είχε καμιά πρόσβαση σε καμιά εικονογραφική παράδοση, πέρα από εκείνη της πατρίδας του και που σαν εικονογραφική ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτη. Η τέχνη της πατρίδας του ήταν η τυπική της υποσαχάριας Αφρικής: τέχνη μοτίβων, σχηματοποίησης, τέχνη τραχιά και και σε καμιά περίπτωση εκλεπτυσμένη και πειστικά αναπαραστατική όπως ας πούμε εκείνη του Benin. Προφανώς η μόνη του οικειότητα με αναπαραστατική τέχνη θα προερχόταν από φωτογραφίες ή από αναπαραγωγή φωτογραφιών σε αποικιακά έντυπα. Πολύ φτωχή συγκομιδή για εικονογραφική υποδομή. Τι μένει; Θα μπορούσαμε να πούμε το ένστικτο. Το δημιουργικό εκείνο ένστικτο που λέγεται φαντασία. Φαντασία που λειτουργεί συνθετικά. Που συνδυάζει εικονογραφικά δεδομένα που, αν δεν αναδύονται όλα από το περιβάλλον, τότε τα πλάθει, τα δημιουργεί από το μηδέν. Η τέχνη του Keïta δεν είναι απλά μια τυπική αφρικανική τέχνη προσαρμοσμένη στα φωτογραφικά πλαίσια, δηλαδή εκδυτικισμένη μέσω του ομογενοποιητικού φωτογραφικού μέσου. Δεν είναι στυλ αυτό που βλέπουμε στις καλύτερες και αυθεντικότερες φωτογραφίες του – κάτι τέτοιο το επιχείρησε με κομψό αλλά

ταυτόχρονα επιδερμικό τρόπο, δηλαδή ευρωπαϊκό και καθόλου αφρικανικό, ο Irving Penn: ήταν στυλ εκείνο του Penn. Στην περίπτωση του Keïta, δεν πρέπει να μιλάμε για στυλ αλλά για τεχνοτροπία. Πρώτο, δεύτερο και τρίτο καμιά φορά πλάνο συναρμολογούνται και αλληλοπλέκονται στην επίπεδη επιφάνεια της εικόνας. Αυτό πολύ απλά σημαίνει μια συνειδητή άρνηση του τρισδιάστατου ψευδαισθητισμού, δηλαδή της παραδοσιακής δυτικοευρωπαϊκής αντίληψης της εικόνας. Το πολύ παράξενο με τον Keïta είναι ότι οι εικόνες του δεν είναι όπως κάποιοι εσφαλμένα τις ερμηνεύουν, τέχνη Ναϊφ<sup>17</sup>. Το εντελώς αντίθετο. Υπάρχει μια επιτήδευση διανοητική εντελώς ιδιαίτερης τάξης. Στις καλύτερες του φωτογραφίες θαυμάζεις τους απίστευτα τολμηρούς συνδυασμούς, που ενώ προσεγγίζουν επικίνδυνα το γραφισμό, διασώζονται από τη μνημειακότητα της σχεδόν τοτεμικής σοβαρότητας των προσώπων που ποζάρουν.

Ταυτόχρονα όμως, υπάρχει ένα βαθύ αίσθημα στην εικόνα του που δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ζεστασιά του βλέμματός του πάνω στα μοντέλα του που κι εκείνα με τη σειρά τους την αντανακλούν πάνω στο θεατή σαν μια ιερατικά προσφερόμενη θαλπωρή. Υπάρχει μια αίσθηση τιμιότητας στο τρόπο που μας κοιτούν, κάτι καλοσυνάτο και ανυπόκριτα αβρό. Στα φωτογραφικά πορτρέτα του Keïta οι πατριώτες του ζουν σ'ένα φωτογραφικό παράδεισο γεμάτο απονήρευτα, και άρα αποζάριστα βλέμματα. Πολύ συχνά οι άνθρωποι της φωτογραφίας στην προσπάθειά τους να αποδείξουν ότι μπορεί να είναι σύνθετοι και έξυπνοι καταλήγουν απλοϊκοί και ανόητοι. Αντίθετα, εκείνοι που δεν αγωνίζονται να αποδείξουν τίποτα, καταλήγουν να είναι οι πιο γνήσιοι, δηλαδή οι πιο σύνθετοι και οι πιο έξυπνοι. Στην παρούσα εργασία εμφατικά δηλώθηκε μέσα από όλα όσα ειπώθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια πως ο φωτογράφος Seydou Keïta ανήκει στους δεύτερους και είναι ο μοναδικά αυθεντικός προσωπογράφος του μεγάλου λαού του.

---

<sup>17</sup> Ναϊφ τέχνη (Naïve art, ή Toddler art) είναι μία κατηγορία τέχνης που χαρακτηρίζεται από μια παιδικού τύπου απλοϊκότητα, τόσο στην ύλη και το περιεχόμενο όσο και στην τεχνική. Η λέξη Ναϊφ είναι διεθνής πλέον, αλλά προέρχεται από την Γαλλική παϊνε που σημαίνει αφελής. Όμως το δεδομένο ότι υπάρχουν τόσοι πολλοί ναϊφ καλλιτέχνες, με τα έργα τους, οι οποίοι έχουν λίγη ή καθόλου εικαστική παιδεία, αυτό και μόνο αποδεικνύει ότι ο όρος συχνά δεν ισχύει. Τελικά ο όρος Ναϊφ (naïve) που στα Αγγλικά ταυτίζεται με το primitive (αφελής, αγαθιάρης, πρωτόγονος) ερμηνεύεται πλέον σαν εξευτελισμός και σταδιακά άρχισε να αποφεύγεται στους εικαστικούς κύκλους. Πολλοί διάσημοι Ευρωπαίοι ζωγράφοι του 20<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί εύκολα να ταξινομηθούν άμεσα ή έμμεσα στην τεχνοτροπία Ναϊφ, όπως ο Joan Miro, ο Henri Émile Benoît Matisse, ο Paul Gauguin, κλπ. Μερικοί το παραδέχονται ευθέως εξ άλλου όπως ο Ισπανός Huan Miro που δήλωσε «Χρειάστηκε να γεράσω, για να μάθω να ζωγραφίζω σαν παιδί».

Ας μου επιτραπεί στο τέλος αυτής της εργασίας, η χρήση πρώτου ενικού, εν είδει ενός μικρού προσωπικού απολογισμού. Στις σελίδες της εργασίας αυτής, επιχειρήθηκε μια επισκόπηση του φωτογραφικού έργου του Seydou Keïta, όπως αυτό διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της γαλλικής αποικιοκρατίας στην περιοχή που ζούσε, στην πρωτεύουσα του Mali, στο Bamako. Πέρα όμως από την απλή επισκόπηση, το έργο του στάθηκε αφορμή για να αναλυθούν ζητήματα όπως η διαμόρφωση της φωτογραφίας στην αφρικανική ήπειρο (και λίγο πιο συγκεκριμένα στην δυτική Αφρική) και η μεταστροφή της από μέσο τεκμηρίωσης και επιτήρησης σε μέσο καταγραφής της καθημερινότητας αλλά και μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης. Κάποια επιπλέον ζητήματα για τα οποία έγινε λόγος είναι η φωτογραφία πορτρέτου γενικότερα αλλά και ειδικότερα όπως παρουσιάζεται στα ασπρόμαυρα πορτρέτα του φωτογράφου, η δυτική ηγεμονία και ο ρόλος των ανθρώπων της τέχνης όταν πρόκειται για των αγορά, την πώληση και την έκθεση έργων τέχνης αφρικανών καλλιτεχνών καθώς και το έργο όλων αυτών που ακολούθησαν το δρόμο του Keïta. Κάποια ζητήματα αναλύθηκαν επισταμένα, ενώ κάποια άλλα ίσως κάπως επιτόλαια και ομολογώ πως συχνά, στην προσπάθειά μου να συνδέσω αναγνώσεις με προσωπικές μου απόψεις και εμπειρίες, κατά τη διάρκεια συγγραφής αυτής της εργασίας, ήρθα αντιμέτωπη με καίρια ερωτήματα, στα οποία αδυνατούσα να δώσω η ίδια τις απαντήσεις, όσο κι αν επέμενα να βρω τη στήριξη των συλλογισμών μου, σε κάποιους από τους μακρινούς ή κοντινούς δασκάλους μου. Όχι φυσικά επειδή δεν εκτιμούσα ή δεν συμεριζόμουν τις απόψεις τους, ούτε επειδή ήταν τόσο ξεχωριστές οι δικές μου, αλλά επειδή ήθελα να αποφύγω πρόχειρες ερμηνείες.

Η ουσία στην τέχνη είναι ταυτόχρονα και κρυμμένη και φανερή. Αν ήταν μόνο κρυμμένη θα μπορούσαν εργασίες επιστημονικής εκσκαφής να μας φέρουν κοντά της. Όσο όμως πιο σπουδαίο είναι ένα έργο τόσο λιγότερο θαμμένο, αλλά προκλητικά εμφανές, είναι το σημαντικό. Εκεί άλλωστε βρίσκεται και η «δυσκολία» των μεγάλων έργων. Στο γεγονός, δηλαδή, ότι το σημαντικό είναι μπροστά στα μάτια μας, απλό αλλά και αόρατο. Και μόνο με εξοικείωση, αγάπη και σεβασμό στην τέχνη μπορεί κανείς να το προσεγγίσει (Ριβέλλης 2010: 9).



## 10. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση

Αντωνιάδης, Κωστής. 2014. *Λανθάνουσα εικόνα Δοκίμιο για τη φωτογραφία*. 3<sup>η</sup> έκδοση εμπλουτισμένη. Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας.

Πασχαλίδης, Γρηγόρης. 2012. *Τα νοήματα της φωτογραφίας*. University Studio Press.

Ριβέλλης, Πλάτων. 2010. *Σκέψεις για τη Φωτογραφία, Μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της*. Εκδόσεις Φωτοχώρος. σελ. 9.

Ρόλαν, Μπάρτ. 2007. *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Εκδόσεις Πλέθρον. σελ. 28-29.

### Ξενόγλωσση

Azuna, N. and Fernie, J. 2003. "Fashion in the globalised world and the role of virtual net works in intrinsic fashion design". *Journal of Fashion Marketing and Management*. Vol.7, No.4, pp.413-427.

Barthes, R. 2000 (1981). *Camera Lucida*. London: Vintage.

Baudelaire, Charles. *On Photography*. from *The Salon of 1859*.

Baudrillard, J. 1983. "The precession of simulacra". *Simulations*. New York: Semiotext(e).

Benjamin, W. 1973 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. London: Fontana Press. pp. 211-244.

Bensusan, A.D. 1966. *Silver Images: The History of Photography in Africa*. Published by Howard Timmins, Cape Town. p. 80.

Bhachu, Parmindar. 2003. *Dangerous Designs: Asian Women Fashion the Diaspora Economies*. London: Routledge.

Bigham, E. 1999 "Issues of Authorship in the Portrait Photographs of Seydoy Keita". *African Arts* 32(1): 56-67.

Boas, Franz. 1893. *Remarks on the Theory of Anthropometry*, Publications of the American Statistical Association, Vol. 3, No. 24, p. 569.

- Borgatti, Jean M. 1990. *African Arts*, Vol. 23, No. 3, Special Issue: Portraiture in Africa, Part I. pp. 34-39+101.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1994. "The Field of Cultural Production." In P. Press, ed., *The Polity Reader in Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press. pp. 50-65.
- Buggenhagen, Beth. 2017. "If You Were in My Sneakers: Migration Stories in the Studio Photography of Dakar-Based Omar Victor Diop". In *Visual Anthropology Review*, Volume 33, Issue 1.
- Brilliant, Richard. 1990. *Portraiture*, Reaktion Books. p. 12.
- Cissé, Youssouf Tata. 1997. "A Short History of Bamako and of the Family of the Famous Photographer Seydou Keita". In *Seydou Keita*, by André Magnin. Zurich: Scalco. pp. 282-286.
- Clarke, Graham. 1992. *The portrait in photography*. Reaktion Books. p.1.
- Collins, Jane L. 2003. *Threads: Gender, Labor, and Power in the Global Apparel Industry*. Chicago: University of Chicago Press.
- Craik, Jennifer. 1994. *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge.
- Delvin Polly. 1979. *Vogue Book of Fashion Photography, 1919-1979*. Publisher: Simon and Schuster.
- Edwards, E and Hart, J. 2004. *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*. London: Routledge.
- Eicher, Joanne B., and Barbara Sumberg. 1995. "World Fashion, Ethnic, and National Dress." In Joanne B. Eicher, ed., *Dress and Ethnicity: Change Across Space and Time*. Oxford: Berg. pp. 295-306.
- Eicher, Joanne B., and Mary E. Roach-Higgins. 1992. "Definition and Classification of Dress: Implications for Analysis of Gender Roles." In Ruth Barnes and J. B. Eicher, eds., *Dress and Gender: Making and Meaning*. Oxford: Berg. pp. 8-28.

Entwistle, Joanne. 2000. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. London: Polity Press.

Giebelhausen, Joachim. 1963. *Techniques of Advertising Photography*. English language edition, Published by Nikolaus Karpf – Munchen.

Hale, Thomas A. 1998. *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Indiana University Press.

Haney, Erin. 2010. *Photography and Africa*. Published by Reaktion Books Ltd. p.86.

Hansen, Karen Tranberg. 2003. "Fashioning: Zambian Moments." *Journal of Material Culture* 8(3): 301-309.

Hansen, Karen Tranberg. 2004. "The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture." *Annual Review of Anthropology* 33: 369-392.

Hatt, Michael and Klonk Charlotte. 2006. *Art History: A critical introduction to its methods*. "Iconography-Iconology: Erwin Panofsky". Manchester and New York: Manchester University Press. pp. 106-114.

Hogg, M.K., Bruce, M. and Hill, A.J. 1998. "Fashion brand preferences among young consumers". *International Journal of Retail & Distribution Management*. Vol.26, No.8, pp.293-300.

Incardona Laura, Serani Laura. 2010. *La Vie En Rose. Photographs by Malick Sidibe*. Silvana Editoriale.

Jedlowski, Alessandro. 2008. "Constructing artworks. Issues of Authorship and Articulation around Seydou Keita's Photographs." *Nordic Journal of African Studies* 17(1): 34-46.

Kamenidou, I., Mylonakiw, J. and Nikoloulim K. 2007. *An explotary study on the reasons for purchasing imported high fashion apparels: The case of Greece*, *Journal of Fashion Marketing and Management*, Vol.11, No.1, pp.148-160.

Keller, Candace, M. 2013. "Transculturated Displays: International Fashion and West African Portraiture." *In African Dress. Fashion, Agency, Performance*. Edited by Karen Tranberg Hansen and D. Soyini Madison. Bloomsbury Academic. pp.186-203.

- Keller, Gandace M. 2013. "Visual Griots: Identity, Aesthetics, and the Social Roles of Portrait Photographers in Mali". Chapter 11 on *Portraiture & Photography in Africa*. Edited by John Peffer and Elisabeth L. Cameron, Indiana University Press Bloomington and Indianapolis.
- Konaré, Alpha Oumar, and Adam Ba Konaré. 1981. *Grandes Dates du Mali*. Bamako: Editions-Imprimeries du Mali.
- Lamunière, Michelle. 2001. *You Look Beautiful Like That: The Portrait Photographs of Seydou Keita and Malick Sidibe*. New Haven, CT: Yale University Press. pp.368
- Lynch, Caitrin. 2007. *Juki Girls, Good Girls: Gender and the Cultural Politics in Sri Lanka's Global Garment Industry*. Ithaca: Cornell University Press.
- Magnin, A. 1997. Seydou Keita. Paris: Scalo.
- Magnin, A. 1997. Okhai Ojeikere. Paris: Scalo.
- Maynard, Margaret. 2004. *Dress and Globalisation*. Manchester: Manchester University Press.
- Meillassoux, Claude. 1968. *Urbanization of an African Community: Voluntary Associations in Bamako*. Seattle: University of Washington Press.
- Mudimbe, V.Y. 1994. *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Murray Conrad, Dereck. 2007. KEHINDE WILEY: SPLENDID BODIES. *Nka Journal of Contemporary African Art* Fall (21): 90-101.
- Niessen, Sandra, Ann Marie Leshkovich, and Carla Jones, eds. 2003. *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress*. Oxford: Berg.
- Peres, Michael R. 2007. *The focal encyclopedia of photography*, 4th edition, p. 341-343.
- Poole, Deborah. 1997. *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, NJ.
- Rips, M. 2006. "Who owns Seydou Keita?". *New York Times* 01/22/2006, on line at <http://www.nytimes.com/2006/01/22/arts/who-owns-seydou-keita.html>

Rovine, Victoria L. 2009. "Viewing Africa through Fashion." *Fashion Theory* 13(2):133-140.

Rovine, Victoria. 2013. "Ghana boys in Mali: fashion, youth and travel". in *African Dress Fashion, Agency, Performance* edited by Karen Tranberg Hansen and D. Soyini Madison.

Sander, August. 1986. *August Sander: Citizens of the 20th Century: Portrait Photographs 1892-1952*. Publisher: The MIT Press.

Schneider, Jürg. 2015. "Looking into the past and present- The origins of photography in Africa" in *Photography and Its Origins* edited by Tanya Sheehan and Andrés Mario Zervigón. Published by Routledge.

Seydou, Keïta. 2011. *Photographs, Bamako, Mali 1948-1963*. Published by Steidl d'Angin.

Simmel, Georg. 1957 [1904]. "Fashion." *Journal of American Sociology* LXII(6): 541-558.

Stuart Hall, 2001. *Different*. Phaidon Press; First edition

Tungate, M. 2005. *Fashion brands: branding style from Armani to Zara*, Kogan Page, London and Sterling, VA.

Veblen, Thorstein. 1953 [1899]. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. New York: Mentor Books.

Vegter F, Hage JJ. 2000. *Clinical anthropometry and canons of the face in historical perspective*, Department of Plastic and Reconstructive Surgery, Academisch Ziekenhuis Vrije University, The Netherlands, 106(5):1090-6.

Wilkinson, Helen. 1997. "The New Heraldry": Stock Photography, Visual Literacy and Advertising in 1930s Britain. *Journal of Design History* 10(1).

## **Πηγές Εικόνων**

Εικόνα 1: Magnin, A. 1997. Seydou Keita. Paris: Scalo.

Εικόνα 2: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl d'Angin (2011)

Εικόνα 3: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 4: <http://www.seydoukeitaphotographer.com>

Εικόνα 5: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 6: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 7: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 8: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 9: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 10: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 11: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 12: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 13: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 14: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 15: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 16: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidl dangin (2011)

Εικόνα 17: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidldangin (2011)

Εικόνα 18: Αριστερά: August Sander: Citizens of the 20th Century: Portrait Photographs 1892-1952 (1986), Δεξιά: Seydou Keïta Photographs, Bamako, Mali 1948-1963, published by Steidldangin (2011)

Εικόνα 19 έως και Εικόνα 26: Harper's Bazaar USA, May 1998

Εικόνα 27 έως και Εικόνα 34:  
[http://www.nytimes.com/slideshow/2009/04/01/magazine/20090405-style-slideshow\\_index.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2009/04/01/magazine/20090405-style-slideshow_index.html)

Εικόνα 35: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285118>

Εικόνα 36: <https://www.artnet.com/auctions/artists/malick-sidib%C3%A9/nuit-de-noel-happy-club>

Εικόνα 37: <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-788-view-portrait-1-profile-sidibe-malick.html>

Εικόνα 38: <http://db-artmag.de/en/60/feature/samuel-fossos-self-portraits/>

Εικόνα 39: <https://www.slideshare.net/alexawheeler/ppt-ch10-marien4e205399>

Εικόνα 40: <http://www.jackshainman.com/artist-image482.html>

Εικόνα 41: <http://www.jackshainman.com/artist-image483.html>

Εικόνα 42: <https://www.omarviktor.com/>

Εικόνα 43: [http://www.kehindewiley.com/misc2011/Kern\\_Alexander\\_Study\\_I.html](http://www.kehindewiley.com/misc2011/Kern_Alexander_Study_I.html)

Εικόνα 44: <http://www.taymourgrahne.com/artists/hassan-hajjaj>

Εικόνα 45: <http://www.zoebioscreative.com/blog/2014/12/12/back-to-front-malick-sidib-and-jd-okhai-ojeikere>