



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

Η εθνογραφική φωτογραφία από τη χρήση της στις πρώτες εθνογραφικές  
επιστημονικές αποστολές έως τις σύγχρονες πρακτικές της

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αγγελική Αναγνωστοπούλου

Αθήνα, 2018

## **Τριμελής Επιτροπή**

Ιωάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπων)

Άννα Λυδάκη, Καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου

Ελένη Παπαγαρουφάλη, Καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Αγγελική Αναγνωστοπούλου, 2018

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.

Στον Σεβάχ τον Θαλασσινό

## Ευχαριστίες

Στο πλαίσιο της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής θα ήθελα να απευθύνω ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου, κο Ιωάννη Σκαρπέλο, για τη διεύρυνση του ορίζοντα της γνώσης μου και την αφορμή για τη δημιουργία νέων προβληματισμών.

Ευχαριστίες απευθύνονται στον κο Νίκο Παναγιωτόπουλο και την κα Πηνελόπη Πετσίνη, καθώς δέχθηκαν να γίνουν οι κύριοι ομιλητές μίας συζήτησης από την οποία προέκυψε πλούτος θέσεων πάνω σε ζητήματα που αφορούν στη φωτογραφική αναπαράσταση και τον κοινωνικό ρόλο αυτής. Δυστυχώς, για λόγους οικονομίας χρόνου, έχει συμπεριληφθεί στο παρόν μικρό μέρος από τα λεχθέντα, παρ' ότι όλη η συζήτηση ανταποκρινόταν με ουσιώδη τρόπο στη συγκεκριμένη ή ευρύτερη προβληματική που απασχολεί την παρούσα μελέτη.

Ευχαριστώ τη Μέλινα Καμινάρη, η οποία μοιράστηκε μαζί μου τη βιωματική εμπειρία της ως προς την ενασχόλησή της με τη δημιουργική φωτογραφία στο πλαίσιο μίας όχι αβασάνιστης, επίκαιρης εθνογραφικής καταγραφής.

Ευχαριστίες απευθύνονται, επίσης, στην Dee Murphy, για τη μετάφραση της περίληψης, η οποία συμπεριλαμβάνεται στο παρόν.

Ευχαριστώ τον Παναγιώτη Φελέκη για τη συνδρομή του στη διεξαγωγή των συνεντεύξεων· τέλος, τον Παναγιώτη και τον Γιάννη επειδή έκαναν πιο ωραίο το ταξίδι.

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	σελ. 4
Περιεχόμενα.....	σελ. 5
Φωτογραφίες.....	σελ. 6
Περίληψη.....	σελ. 7
Abstract.....	σελ. 8
Κεφάλαιο 1° Εισαγωγή.....	σελ. 9
Κεφάλαιο 2° Μεθοδολογία.....	σελ. 10
Κεφάλαιο 3° Η φωτογραφία ως μεθοδολογικό εργαλείο της ανθρωπολογίας..... Η φωτογραφία ως εργαλείο επαλήθευσης..... Η φωτογραφία ως εργαλείο αναδιάρθρωσης και διεύρυνσης της οπτικής αντίληψης.....	σελ. 12 σελ. 14 σελ. 20
Κεφάλαιο 4° (Συνέντευξη με τον Ν. Παναγιωτόπουλο και την Π. Πετσίνη) Διαφορετικές διαστάσεις της φωτογραφικής απεικόνισης..... Η τεκμηριωτική φωτογραφία ως καταγραφή του κοινωνικού τοπίου.....	σελ. 28 σελ. 37
Κεφάλαιο 5° (Συνέντευξη με τη Μ. Καμινάρη) Η δημιουργική φωτογραφία ως μεθοδολογικό εργαλείο της οπτικής ανθρωπολογίας.....	σελ. 40
Κεφάλαιο 6° Συμπεράσματα.....	σελ. 51
Βιβλιογραφία Ελληνόγλωσση..... Ξενόγλωσση.....	σελ. 55 σελ. 56
Δικτυογραφία.....	σελ. 58

## Φωτογραφίες

- Josef Koudelka/Magnum Photos, Gypsies, Romania, 1968 σελ. 37  
(φωτογραφία από την επίσημη ιστοσελίδα του Magnum,  
<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO44KXU0MK&SMLS=1&RW=1260&RH=638>)
- Josef Koudelka/Magnum Photos, Gypsies, Chzechoslovakia, 1967 σελ. 37  
(φωτογραφία από την επίσημη ιστοσελίδα του Magnum,  
<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO44KV7KTM&SMLS=1&RW=1260&RH=638#/SearchResult&VBID=2K1HZO44KV7KTM&SMLS=1&RW=1260&RH=638&PN=3>)
- Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού/  
Παράλληλες Εικόνες, 1990 σελ. 39  
(φωτογραφία από τη Βικιπαίδεια,  
[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CF%82\\_%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CF%89%CF%84%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82#/media/File:Panayotopoulos4.jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CF%82_%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CF%89%CF%84%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82#/media/File:Panayotopoulos4.jpg))
- Μ. Καμινάρη, Απέναντι από το “Περιστήλιο”/Αέρηδες/Πλάκα, Στα όρια, 2003 –  
2009 σελ. 48  
(φωτογραφία από τον ιστότοπο Athens social atlas,  
<http://www.athenssocialatlas.gr/%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%BF/%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9%CF%87%CE%BC%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5/>)
- Μ. Καμινάρη, Ποιοι είναι οι φύλακες των αρχαιολογικών χώρων; Στα όρια, 2003 –  
2009 σελ. 48  
(φωτογραφία από τον ιστότοπο Athens social atlas,  
<http://www.athenssocialatlas.gr/%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%BF/%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9%CF%87%CE%BC%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5/>)
- Μ. Καμινάρη, Jean (έξω από τη ρωμαϊκή αγορά, στο παγκάκι, ώρα 16:00, 20/02/07,  
Τρίτη), Στα όρια, 2003 - 2009 σελ. 50  
(φωτογραφία από τον ιστότοπο Athens social atlas,  
<http://www.athenssocialatlas.gr/%CE%AC%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%BF/%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9%CF%87%CE%BC%CE%B9%CE%B1%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5/>)
- Sophie CALLE, Les Dormeurs (The Sleepers): Jean Yves Le Gavre, 23ème Dormeur,  
1980 σελ. 54  
(φωτογραφίες από τον ιστότοπο archives,  
[http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Calle\\_Sophie.html](http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Calle_Sophie.html))

## Περίληψη

Μέσα από την παρούσα μελέτη εξετάζεται διαχρονικά η χρήση της φωτογραφίας ως επιστημονικού εργαλείου της ανθρωπολογίας/εθνογραφίας. Η χρήση της έγκειται στην αξιοποίηση των εγγενών στη φωτογραφική απεικόνιση ιδιοτήτων (δεικτικότητα, αποσπασματικότητα) μέσα σε διαφορετικό κάθε φορά συγκείμενο. Αυτό το τελευταίο καθορίζεται από τις συμπαραδηλώσεις της Όρασης ως βασικής συνιστώσας της γνώσης σε κάθε φάση εξέλιξης της δυτικής σκέψης. Στόχος της εργασίας είναι να διαφανεί ότι δεν υπάρχει αντικειμενική γνώση και ότι τα επιστημονικά συμπεράσματα είναι και αυτά προϊόν ερμηνείας, μέρος μίας διαδικασίας κατά την οποία ο δυτικός άνθρωπος προσπαθεί να αυτοπροσδιορισθεί. Υπό αυτό το πρίσμα, οι πιο συμβατικές χρήσεις της φωτογραφίας αντιστοιχούν σε μία απόπειρα συγκρότησης του μοντέρνου υποκειμένου μέσω μίας διαλεκτικής αμοιβαίου αποκλεισμού αναφορικά με τον Άλλον. Οι πιο δημιουργικές συνίστανται σε μία προσπάθεια να διευρυνθεί η εικόνα του εαυτού, συμπεριλαμβάνοντας τον Άλλον. Προς αυτήν την κατεύθυνση νοείται η ρευστότητα των ορίων μεταξύ των πεδίων επιστήμης και τέχνης, στο πλαίσιο μίας μεταμοντέρνας κριτικής προσέγγισης.

Η παρούσα εργασία δεν αποτελεί εξαντλητικό κατάλογο της παραγωγής της εθνογραφικής φωτογραφίας σε κάθε εποχή, περιορίζεται σε μία ενδεικτική εξέταση των χρήσεων της, με στόχο να διαφανούν τα ως άνω θιγόμενα ζητήματα. Έμμεσα θίγεται και η διάκριση – ως προς τους στόχους και τη θεματολογία – μεταξύ της πρώιμης ανθρωπολογικής επιστήμης και του σύγχρονου κλάδου της οπτικής ανθρωπολογίας/εθνογραφίας.

**Λέξεις κλειδιά:** ανθρωπολογία, εθνογραφία, φωτογραφία, όραση, γνώση, τέχνη

## **Abstract**

This study aims to examine the use of photography throughout time as a scientific instrument of anthropology/ethnography. Its use lies in the development of the innate in the photographic illustration of certain properties (indexicality, spatial and temporal dislocation) within a different composition on each occasion. The latter is defined by the consequences of Vision as a basic component of knowledge in each stage of development of western thought. The aim of the study is to show that no objective knowledge exists and that scientific conclusions are a product of interpretation and part of a procedure by which western people attempt to define themselves. In this way the most conventional uses of photography correspond to an attempt to convoke the modern subject via a mutual dialectic exclusion relative to the Other. The most creative of them constitute an attempt to enrich the image of the self including the Other. The instability of the boundaries between the fields of science and art within the framework of a post modern critical approach may be interpreted as being in this direction

This study by no means constitutes an endless catalogue of the production of ethnographical photography of every era, it is limited to an indicative examination of its uses aimed at revealing the above mentioned topics. It indirectly touches upon the issue of distinction – as far as the aims and chosen subjects are concerned – between early anthropological science and the modern field of visual anthropology and ethnography .

Key words: anthropology, ethnography, photography, vision, knowledge, art



## Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>

### Εισαγωγή

Η Εθνογραφία, ως επιστήμη, επιχειρεί την προσέγγιση του Άλλου, και την ερμηνεία του, ως αποτέλεσμα συλλογής και επεξεργασίας δεδομένων που αποκομίζονται με διάφορες μεθόδους έρευνας. Η Φωτογραφία, ως μηχανικό μέσο αναπαράστασης του ορατού που συνδέθηκε συχνά με την άμεση, φυσική παρατήρηση, έχει υπάρξει επανειλημμένα αρωγός της εθνογραφικής πρακτικής· η χρήση της ως μεθοδολογικού εργαλείου εμπότισε σε τέτοιο βαθμό την εθνογραφική έρευνα διαχρονικά, ώστε ο Pinney (1992, σσ. 81, 2) να διαβλέπει στον πρόσωπο του ερευνητή πεδίου, κατά την περίοδο που η φωτογραφία κρίθηκε ακατάλληλη να καταγράψει τις αόρατες δομές που αποτελούσαν πλέον αντικείμενο της ανθρωπολογικής μελέτης, μία αναδίπλωση, βάσει της οποίας ο άνθρωπος αναλαμβάνει ο ίδιος τη λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής.

Το κύριο σώμα της εργασίας διαρθρώνεται σε τρεις βασικές ενότητες. Η πρώτη από αυτές αναφέρεται στην αξιοποίηση από την ανθρωπολογική επιστήμη της δεικτικής και αποσπασματικής φύσης του φωτογραφικού μέσου σε διαφορετικά συγκείμενα, ανάλογα με τις συμπαραδηλώσεις της Όρασης, ως συνιστώσας της γνώσης σε κάθε φάση εξέλιξης του δυτικού πολιτισμού· Το δεύτερο στοχεύει σε μία παράλληλη ανάγνωση με το πρώτο, θίγοντας μέσα από έναν λόγο παραδειγματικό, ζητήματα που έχουν τεθεί στην προηγούμενη ενότητα ή εφάπτονται της προβληματικής της. Το τρίτο αφορά σε μία θεώρηση της δημιουργικής φωτογραφίας ως εργαλείου μίας εθνογραφικής καταγραφής διευρυμένης τόσο ως προς το αντικείμενο όσο και ως προς τους στόχους της, σε ένα μεταμοντέρνο συγκείμενο.

Η ως άνω ανάπτυξη του θέματος επιτρέπει να διαφανεί έμμεσα η έλευση της φωτογραφίας ως απόρροια της ιστορικής συγκυρίας, στο πλαίσιο της οποίας έλαβε χώρα η ανάδυση της τεχνολογίας της, καθώς και η αμφιλεγόμενη σχέση που αυτή εγκαθιδρύει με την πραγματικότητα.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>

### Μεθοδολογία

Σύμφωνα με τον Μπαρτ (1988, σ. 178), η μέθοδος ανταποκρίνεται σε δύο αιτήματα: το πρώτο είναι ένα αίτημα ευθύνης που γίνεται Νόμος: το δεύτερο ένα αίτημα γραφής, χώρου διασποράς της επιθυμίας, όπου χορηγείται άδεια στον Νόμο. Η παρούσα μελέτη διαρθρώνεται με τρόπο ο οποίος ανταποκρίνεται περισσότερο στη δεύτερη έννοια της μεθόδου παρά στην πρώτη. Μία από τις συνέπειες αυτής της συμφωνίας/ασυμφωνίας είναι ότι δε συνιστά εξαντλητικό ή συστηματικό κατάλογο των χρήσεων της εθνογραφικής φωτογραφίας διαχρονικά, ούτε των θεμάτων που εντάσσονται στην προβληματική του παρόντος: αμφότερα αρθρώνονται αποσπασματικά, φιλοδοξώντας να αποτελέσουν μέρη μίας έρευνας – κειμένου.

Κατ' αυτήν την προοπτική (Μπαρτ, 1988, σσ. 174, 5), εφόσον η έρευνα καθίσταται μία εργασία της γραφής, υπόκειται κάθε φορά στο καθεστώς μίας *περίσσιας ανταλλαγής* ως προς την έκβαση της εξίσωσης «μια έρευνα για ένα αποτέλεσμα» - πάντα κάτι μένει που δεν έχει ειπωθεί, ανεξάρτητα από την πληρότητα του αποτελέσματος. Προς αυτήν την κατεύθυνση, ο Μπαρτ θεωρεί αναγκαία την υποταγή της έρευνας σε έναν λόγο προφορικό, ο οποίος ως ειδικότητα έχει να ανακαλεί την έρευνα στο επιστημολογικό της πεπρωμένο: «δεν πρέπει, ό,τι και να ερευνά, να λησμονεί τη φύση της ως «γλώσσας»».

Σύμφωνα με τα ανωτέρω, καθίσταται κατανοητή – εκτός από την αξιοποίηση της βιβλιογραφικής επισκόπησης – η επιλογή της άρθρωσης μέρους του κυρίως σώματος της εργασίας μέσω δύο συνεντεύξεων – συζητήσεων. Στην πρώτη συμμετείχαν ο Νίκος Παναγιωτόπουλος<sup>1</sup> και η Πηνελόπη Πετσίνη, πρωτοπόροι φωτογράφοι, με εμβριθείς σπουδές στις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες και πλούσιο έργο, τόσο φωτογραφικό όσο και συγγραφικό, ομιλώντας από την πλευρά τόσο του φωτογράφου, όσο και του κριτικού. Στη δεύτερη η Μέλινα Καμινάρη, η οποία εκτός από φωτογραφική εμπειρία αναφορικά με τα θέματα που συζητούνται, έχει εκπονήσει τη διδακτορική διατριβή της με θέμα το εθνογραφικό στοιχείο στη σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία<sup>2</sup>. Η χρήση των συνεντεύξεων αφενός συνέβαλε στη διάνθιση

---

<sup>1</sup> Ο Ν. Παναγιωτόπουλος είναι ένας από τους σημαντικούς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής φωτογραφίας

<sup>2</sup> Βλ. σχετικά (Καμινάρη, 2010)

της εργασίας με λόγο παραδειγματικό, αφετέρου προσέφερε πληροφορίες κλειδιά για την ανάπτυξη των θέσεων οι οποίες εξετάζονται στην παρούσα μελέτη.

Προκειμένου να επιτευχθεί με τον βέλτιστο τρόπο το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, ζητούμενο ήταν η αποκρυστάλλωση της προσωπικής εμπειρίας των ομιλητών και η επισήμανση των θέσεων στις οποίες είχαν καταλήξει μέσα από τη χρόνια ασχολία τους με το φωτογραφικό μέσο τόσο σε πρακτικό, όσο και σε θεωρητικό επίπεδο. Έτσι, σκόπιμο κρίθηκε η συζήτηση να αρθρωθεί μέσω ημι-δομημένων συνεντεύξεων, οι οποίες προσφέρουν ευελιξία ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου, ευνοώντας την εμβάθυνση (Ισαρη & Πουρκός, 2015, σ. 104).

Εξάλλου οι απαντήσεις οργανώθηκαν με τη μορφή αφηγημάτων<sup>3</sup>, τα οποία συνιστούν σημαντικό μέρος του κυρίως σώματος του παρόντος ως δύο διακριτές ενότητες. Η αφήγηση αρθρώνεται, σε σημαντικό βαθμό, βασισμένη σε αποσπασμάτα του αυτούσιου λόγου των ερωτώμενων, ενισχύοντας, έτσι, τον ρόλο τόσο των ιδίων όσο και του προφορικού λόγου ως μέρους της διερεύνησης του θέματος της παρούσας μελέτης.

---

<sup>3</sup> Ένας από τους αποτελεσματικότερους τρόπους μέσω των οποίων τα άτομα κατανοούν και νοηματοδοτούν τον κόσμο είναι η οργάνωση σε μια μορφή αφήγησης (Mishler, 1996, σ. 179).

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>

### Η φωτογραφία ως μεθοδολογικό εργαλείο της ανθρωπολογίας

Ο Pinney (1992α, σ. 74) διαπιστώνει τη σύμπτωση των απαρχών της επιστήμης της ανθρωπολογίας και της φωτογραφίας, η οποία χρονολογείται μεταξύ των ετών 1837 και 1843, και η οποία αποτελεί την αφετηρία μίας συγχρονικής πορείας. Τα όμορα πλαίσια της ανάδυσης και εφαρμογής τους αφ' ενός καθιστούν κατανοητή την προσφυγή της πρώτης στην τελευταία σε μία απόπειρα να κατοχυρώσει το επιστημονικό της πεδίο και να αντλήσει εγκυρότητα, αφ' ετέρου εξηγούν τις μετατοπίσεις του κλάδου της ανθρωπολογίας σύμφωνα με την περιστολή της όρασης στο μετακαρτεσιανό σκοπικό καθεστώς (Σκαρπέλος, 2011 και Grimshaw, 2003, σσ. 5-7). Σε τελική ανάλυση, η σχέση αυτή καταδεικνύει, ιδωμένη κατά μία ιστορική προοπτική, πώς το πρόβλημα της όρασης *σχετίζεται με τη θέση του [δυτικού] ανθρώπου στον κόσμο* (Καγγελάρης, 2016).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η ανθρωπολογία στην πρώτη εκδοχή της, ως νεωτερική επιστήμη, ενδύεται τις αρετές της γαλιλεϊκής επιστήμης· επιστημονικότητα είναι η πλήρωση ενός αιτήματος για ακρίβεια. Υπό το πρίσμα αυτό, η σχέση ανθρωπολογίας και φωτογραφίας εξηγείται από τη σχέση επιστήμης και τεχνικής, όπως αυτή περιγράφεται από τον Μιλνέρ ως απόρροια του καρτεσιανού *cogito*· (2005, σσ. 95 - 99). Στη δεύτερη εκδοχή της προσβλέπει σε μία περισσότερο απελευθερωτική χρήση της φωτογραφίας ως μέσου τεκμηρίωσης, η οποία εκκινεί από την αναγκαιότητα μίας εναλλακτικής ανάγνωσης του κόσμου· όπως επισημαίνει ο Miller, μπορεί κανείς να μάθει με έναν τρόπο επαλήθευσης, αλλά μαθαίνει – και ίσως πολύ καλύτερα – με έναν τρόπο έκπληξης (2008, σ. 142).

Λαμβάνοντας υπόψη τα ανωτέρω, η ιστορική στιγμή της εφεύρεσης της φωτογραφίας και της καθιέρωσης της συστηματικής χρήσης της από τις ανθρωπιστικές επιστήμες καθίσταται κομβικής σημασίας. Από τη μία πλευρά, συμβαίνει στο απόγειο της παντοδυναμίας της Όρασης και του πρωταγωνιστικού ρόλου που αυτή κατέχει για τον δυτικό άνθρωπο ως προς τη διαδικασία πρόσληψης της γνώσης (Pinney, 1992α, σ. 74). Από την άλλη, συμπίπτει χρονικά με την εμφάνιση στη σκηνή της δυτικής τέχνης του τύπου του Δανδή. Υπό αυτήν την έννοια, δευτερεύουσας σημασίας είναι η εφεύρεση της φωτογραφίας ως απόρροια της *camera obscura*· η τεχνολογία της προβάλλει ως αντιστάθμισμα σε ένα αίσθημα κορεσμού, το οποίο αποδίδεται πολύ εύστοχα από τον Mallarme: *«Τα μάτια μου έχουν δει τα πάντα»* (Miller, 2008, σ. 142).

Κατ' αυτήν την προοπτική, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η μετάσταση του ρεαλισμού στη σφαίρα της αισθητικής εμπειρίας και η αναγωγή του σε καλλιτεχνικό ρεύμα περί τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι. είναι ενδεικτική, προοικονομώντας την εκ νέου αποτίμηση των διαδικασιών της οπτικής αντίληψης και της γνώσης.

Παρακάτω παρουσιάζονται διαχρονικά οι βασικές χρήσεις της φωτογραφίας ως μεθοδολογικού εργαλείου της ανθρωπολογικής επιστήμης, σε συνάρτηση με το πλαίσιο που κάθε φορά καθορίζεται, όπως αυτό σκιαγραφείται σύμφωνα με τα ως άνω αναφερόμενα. Συγκεκριμένα, αναδεικνύονται δύο βασικές κατευθύνσεις βάσει των οποίων η χρήση του φωτογραφικού μέσου αξιοποιείται. Η πρώτη αντιστοιχεί σε μία κριτική προσέγγιση του θετικισμού και των συνεπειών του, το πνεύμα των οποίων έχει εμποτίσει διαχρονικά τη χρήση του φωτογραφικού μέσου, και η οποία συνεπάγεται την αποκωδικοποίηση της φωτογραφικής συμπαραδήλωσης προς όφελος μίας γνώσης ιστορικής, και ως εκ τούτου πολιτισμικής. Η δεύτερη σε μία αξιοποίηση της δεικτικής και αποσπασματικής φύσης της φωτογραφίας, με στόχο τόσο τον αναστοχασμό όσο και τον εμπλουτισμό της γνωστικής διαδικασίας, νοούμενης εξίσου ως εμπειρίας και ως επιστημονικού πεδίου.

## Η φωτογραφία ως εργαλείο επαλήθευσης

Προς την κατεύθυνση μίας κριτικής θεώρησης της γνώσης, και των συμπαραδηλώσεών της, στο πλαίσιο του θετικισμού αναπόφευκτη είναι η κριτική προσέγγιση της φωτογραφικής απεικόνισης ως τεκμηρίου αντικειμενικότητας. Κατ' αυτήν την προοπτική, η επιστημονική γνώση του 19<sup>ου</sup> αι. καθίσταται φανταστική κατασκευή η οποία ενισχύεται από την αληθοφάνεια της φωτογραφικής αναπαράστασης. Έτσι, η πεποίθηση που επικρατεί έως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., η οποία εκλαμβάνει τη φωτογραφία ως μηχανισμό καταγραφής και παρατήρησης ικανό να αποκαλύψει μία αντικειμενική αλήθεια, υποχωρεί προς όφελος μίας προσέγγισης που αναδεικνύει τη χρήση της φωτογραφίας στο πλαίσιο των εξουσιαστικών μηχανισμών που έχουν συνδεθεί με τη νεωτερικότητα. Υπό το πρίσμα αυτό, βαρύτητα δίδεται στις κωδικοποιημένες δομές που εμπεριέχονται στη φωτογραφική αναπαράσταση, και οι οποίες αφενός επιτρέπουν την ανάδυση ιστορικών συσχετισμών, όπως αυτοί προκύπτουν από την ανάγνωση των φωτογραφικών εικόνων, αφετέρου εμπεριέχουν, με τη σειρά τους, την ιδεολογία και τις κατηγοριοποιήσεις που συγκροτούν τη μοντέρνα συνείδηση.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η χρήση της φωτογραφίας ως εργαλείου της ανθρωπολογίας ανθίζει σε μία περίοδο που συμπίπτει με την ακμή της αποικιοκρατίας και την εδραίωση της παρουσίας της Δύσης στις αποικίες αυτής. Καθώς ο δυτικός κόσμος έρχεται σε επαφή με την πολιτισμική διαφορετικότητα, διαχειρίζεται τον αντίκτυπο αυτής της επαφής επενδύοντας στην ιδέα της ανωτερότητας της λευκής φυλής και στην εξιδανίκευση της τεχνολογικής και επιστημονικής προόδου· η μοντέρνα ταυτότητα του «πολιτισμένου δυτικού» κατασκευάζεται, υπακούοντας σε μία διαλεκτική αμοιβαίου αποκλεισμού, σε αντιδιαστολή με τον εξωτικό Άλλο<sup>4</sup>.

Στο παραπάνω πλαίσιο, διττής σημασίας είναι η συμβολή της φωτογραφίας· αφενός καθίσταται σύμβολο της τεχνολογικής ανωτερότητας της Δύσης<sup>5</sup> και αφετέρου

---

<sup>4</sup> Σχετικά, η Street (1992, σ. 122) επισημαίνει πώς, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι., η εικόνα των μη – δυτικών κοινωνιών αναπαράγεται από τα δημοφιλή μέσα που συνιστούν οι εκθέσεις, οι φωτογραφίες και οι καρτ – ποστάλ· πρόκειται για αναπαραστάσεις οι οποίες διατρέχονται από συμπαραδηλώσεις της φυλετικής και εξελικτικής υπεροχής της Δύσης, και οι οποίες, εκτός από ψυχαγωγικό ρόλο, αποκτούν και εκπαιδευτική αξία. Στο πλαίσιο των εκθέσεων – επιδείξεων με εθνογραφικό περιεχόμενο, πολυάριθμα μέλη «πρωτόγονων» κοινωνιών του πλανήτη μεταφέρονται στις ευρωπαϊκές χώρες, προκειμένου να παρατηρηθούν ως δείγματα ή ως εκθέματα σε ζωολογικό κήπο· η έκθεσή τους δε στοχεύει μόνο στην ικανοποίηση της περιέργειας, αλλά και στην ενίσχυση της πεποίθησης αναφορικά με την «πρόοδο» του «πολιτισμένου» δυτικού. Οι εθνογραφικές «εκθέσεις», ως μέσο μαζικής κουλτούρας, δίνοντας έμφαση στο περίεργο ή εκκεντρικό, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μαζικής συνείδησης ως προς τις μη δυτικές κουλτούρες.

<sup>5</sup> Σχετικά, ο Pinney (1992α, σ. 80) αναφέρεται στην πεποίθηση των ερευνητών πεδίου Portman και Molesworth αναφορικά με την υπεροχή της όρασης της φωτογραφικής μηχανής ως οργάνου ακριβείας,

προσφέρει νομιμοποιητική ισχύ για την εξουσία την οποία η τελευταία ασκεί, καθώς η στερεοτυπική εικόνα του εξωτικού Άλλου, με τις συμπαραδηλώσεις της, μετασχηματίζεται σε αλήθεια βεβαιωμένη από τη φωτογραφική αναπαράσταση. Έτσι, η φωτογραφία, καθιστώντας *το αόρατο ορατό, το ασήμαντο σημαντικό*, την ιδεολογία ως συγκεκριμένη αλήθεια, *διαπιστωμένη μέσω της παρατήρησης, καταγεγραμμένη από το μηχανικό μάτι της φωτογραφικής μηχανής*, προσφέρει αποδεικτική ισχύ σε μία θεωρία που συσχετίζει τη βιολογική φύση του ανθρώπου με την πολιτισμική, ηθική και πνευματική του κατάσταση (Edwards, 1992, σ. 7).

Η χρήση της φωτογραφίας κατά την πρώιμη περίοδο της ανθρωπολογίας, όπως περιγράφεται παραπάνω, διέπεται από το πνεύμα εξουσιαστικής ιδιοτέλειας που διαπνέει γενικότερα τη χρήση των μεθοδολογικών εργαλείων της επιστημονικής έρευνας κατά τον 19<sup>ο</sup> αι., το οποίο επισημαίνεται από τον Σκαρπέλο (2011). Συγκεκριμένα, το φωτογραφικό μέσο αξιοποιείται στο πλαίσιο των πειθαρχικών και κατασταλτικών μηχανισμών που συγκροτούν τη νεωτερική εξουσία στη βάση του τρίπτυχου ανθρωπολογία – ιατρική – βιολογία. Σε μία παρεμφερή θεώρηση, ο Pinney (1992α, σσ. 79, 80) καταδεικνύει την εσωτερική διαλεκτική σχέση ανατομίας και φωτογραφίας: ο θάνατος – πραγματικός στη μία περίπτωση, συμβολικός στην άλλη – επιτρέπει τη γνώση ως συνιστώσα μίας εισβολής του φωτός<sup>6</sup>. Κατ' αυτήν την προοπτική, η πλήρης έκθεση του φωτογραφιζόμενου, σε αντιπαράβολη με την αδιαφάνεια της θέσης του φωτογράφου, θεμελιώνει τη σχέση εξουσίας ανάμεσα στο φωτογραφημένο σώμα του πρώτου και το βλέμμα του δεύτερου· εξάλλου εξηγείται, από μία άποψη, η φετιχιστική επένδυση της κατοχής της φωτογραφικής εικόνας.

Καθώς το φωτογραφικό μέσο χρησιμοποιείται με στόχο την εδραίωση της πίστης σε μία αξιόπιστη ποσοτικά ανθρωπολογική επιστήμη, κορυφαία λειτουργία της χρήσης του καθίσταται η τυποποίηση, η οποία προκύπτει ως απόπειρα συνδυασμού της στατιστικής με τη φωτογραφία για την ανάδειξη ενός οπτικού μέσου όρου (Σκαρπέλος, 2011)<sup>7</sup>. Προς αυτήν την κατεύθυνση, επιβάλλεται η καθιέρωση ανθρωπομετρικών

---

η οποία εμπεριέχει συμπαραδηλώσεις ανωτερότητας που θεμελιώνονται στον τρόπο με τον οποίο σημασιοδοτεί ο μοντέρνος δυτικός την τεχνολογική πρόοδο. Ενδεικτικό ως προς αυτό είναι η αμφισβήτηση εκ μέρους τους της οξύτητας της έμβιας όρασης των ιθαγενών των νήσων Andaman, και η αναγωγή της τελευταίας σε παράγοντες οι οποίοι σχετίζονται με την ικανότητα της ανθρώπινης αντίληψης να προσαρμόζεται στο περιβάλλον, αποκλείοντας την πιθανότητα μίας βιολογικής υπεροχής των ιθαγενών ως προς την όραση.

<sup>6</sup> Ο ίδιος (1992α, σσ. 75, 6) αναλύει τις συμπαραδηλώσεις του φωτός ως μέσου καταστολής και ελέγχου

<sup>7</sup> Πεμπουσία της λειτουργίας της τυποποίησης αποτελεί η έννοια του αρχείου, ως ταξινομητικού μηχανισμού και εξουσιαστικής τεχνολογίας της νεωτερικότητας.

κριτηρίων για τη δημιουργία της φωτογραφικής απεικόνισης. Σχετικά, ο Pinney (1992α, σσ. 76, 7) πίσω από το πλέγμα των συντεταγμένων που τεμαχίζει τη φωτογραφική επιφάνεια, στο προοπτικό βάθος της φωτογραφικής εικόνας, ατενίζει τις καρτεσιανές συνιστώσες της όρασης<sup>8</sup>. Ομοίως, η Wright (1992, σ. 7) διαπιστώνει στην ιστορική φωτογραφική εικόνα του 19<sup>ου</sup> αι. τη σύζευξη επιστήμης και αισθητικής, σε μία κίνηση όπου το *πραγματικό ή φυσικό ή αυθεντικό* κατασκευάζεται, βασισμένο σε ισχύοντες εικονογραφικούς κώδικες, με έναν τρόπο που συμπίπτει με αυτό που ο θεατής κατανοεί ως *αληθινό*<sup>9</sup>. η ρεαλιστική αναπαράσταση εξαρτάται και από τη σημασία των αντικειμένων αφενός όπως αυτή έχει καθιερωθεί στο ευρύτερο πλαίσιο των κατηγοριοποιήσεων που συγκροτούν το συνολικό πεδίο της δυτικής γνώσης, αφετέρου στο πλαίσιο της κοινωνικής σημασίας τους στους κόλπους μη δυτικών κοινωνιών, και τη φωτογραφική απόδοση της πρώτης και της δεύτερης (Pinney, 1992β, σ. 167 και Σκαρπέλος, 2011, σ. 171).<sup>10</sup>

Στο ίδιο πνεύμα, στο πλαίσιο μίας ευρύτερης θεώρησης της εθνογραφικής φωτογραφικής παραγωγής, οι Macintyre και MacKenzie (1992) θεωρούν εγγενή στη ρεαλιστική φωτογραφική αναπαράσταση τις εμπειρίες, προθέσεις και κοινωνικές πεποιθήσεις του δημιουργού της. Όπως ο Μπαρτ επισημαίνει (1988, σ. 27), πρόκειται για το ύφος αναπαραγωγής, *μία ορισμένη μεταχείριση της εικόνας που οφείλεται στη δράση του δημιουργού*:

*Το ύφος της αναπαραγωγής αντιστοιχεί σε ένα σημαίνον, είτε αισθητικό, είτε ιδεολογικό [συμπαράδηλωση], που αντανακλά τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία προσφέρει προς ανάγνωση, ως ένα ορισμένο σημείο, το τι*

---

<sup>8</sup>Ο Pinney αναφέρεται στον κανονικοποιητικό μηχανισμό που ο Lamprey εισήγαγε στην ανθρωπομετρική έρευνα του 19<sup>ου</sup> αι.: ένα μεταλλικό πλέγμα σε ξύλινη κορνίζα, το οποίο επέτρεπε τη σύγκριση της ανατομίας ανάμεσα σε έναν τυπικό λευκό, ύψους έξι ποδιών, και έναν Μαλαισιανό ύψους τεσσάρων και οχτώ ποδιών. Εξάλλου η σμίκρυνση (διάστασης, προοπτικής και χρώματος), που μεσολαβούσε από το αντικείμενο (ή υποκείμενο) έως την απεικόνισή του, εγκιβώτιζε την καρτεσιανή προοπτική (Pinney, 1992α, σ. 76 και Wright, 1992, σ. 9)

<sup>9</sup> Ενδεικτικά, αναφέρεται, σύμφωνα με την προ – φωτογραφική εικονογραφική παράδοση του 19<sup>ου</sup> αι., η αναπαράσταση της φυλής των *Toda*, οι οποίοι θεωρούνταν ως απόγονοι των Ιουδαίων, με τρόπο που παρέπεμπε στην ιεραρχική διάρθρωση ιουδαϊκής πατριαρχικής οικογένειας. Τέτοιου είδους αναπαραστάσεις είναι χαρακτηριστικές μίας απόπειρας ετεροκαθορισμού των μη δυτικών κοινωνιών βάσει μίας δυτικής αντίληψης από την οποία δε διαφοροποιείται η φωτογραφική αναπαράσταση στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. Κατ' αυτήν την προοπτική, της διαφοροποίησης της τελευταίας από την πρώτη, νοείται σε σχετική Έκδοση του Rivers το 1906 η απόπειρα για τη φωτογραφική αναπαράσταση της φυλής των *Toda* στερημένη από αισθητισμό (Pinney, 1992α, σ. 84)

<sup>10</sup> Ως προς τη δεύτερη, ο Σκαρπέλος αναφέρεται στις κοινωνικές και συμβολικές λειτουργίες των αντικειμένων στην καθημερινή ζωή: ο Pinney, πιο συγκεκριμένα, επισημαίνει τη σημασία των αντικειμένων ως συμβόλων φυλετικής καταγωγής και κοινωνικής ιεραρχίας αναλύοντας το έργο του Crooke, ο οποίος μέσα από την φωτογραφική αναπαράσταση θέλησε να στηρίξει τη θεωρία που ερμήνευε την κοινωνική διαστρωμάτωση ορισμένων φυλών (κάστες) ως απόρροια μίας κοινωνικής ομαδοποίησης με βάση την εργασία ή απασχόληση, και όχι ως απόρροια στρατηγικών που ρύθμιζαν τον γάμο και την αναπαραγωγική διαδικασία.



*σκέφτεται περί της αναπαριστώμενης πραγματικότητας [καταδήλωσης], παραπέμποντας στην ορισμένη κουλτούρα της. Η ακρίβεια της αναπαράστασης μετασχηματίζεται σε ύφος.*

Ο ίδιος (1988, σσ. 28, 53, 161) επισημαίνει μία μυθική λειτουργία της φωτογραφίας, αναφερόμενος στον τρόπο με τον οποίο η κωδικοποίηση του φωτογραφικού ανάλογου καθίσταται, εν πρώτοις, απαραίτητη, καθώς η καταδηλούμενη εικόνα, στο μέτρο που *δεν εξυπακούει σε κανέναν κώδικα*, φυσικοποιεί το συμβολικό μήνυμα. Τότε, *το καταδηλούμενο μήνυμα θεμελιώνει σε είδος τα σημεία της κουλτούρας και η φύση φαίνεται να παράγει αυθόρμητα την αναπαριστώμενη σκηνή.* Έτσι, η τελειότητα και πληρότητα της αναλογίας της φωτογραφικής απεικόνισης ωθούν την κοινή λογική να συμπεράνει την αντικειμενικότητά της. Κατ' αυτήν την έννοια, η φωτογραφία καθίσταται συγχρόνως *φυσική και πολιτισμική* και η μυθική λειτουργία της συνίσταται στο να αντιστρέφει το κοινωνικό, πολιτισμικό, ιδεολογικό, ιστορικό σε φυσικό· αυτό το οποίο είναι προϊόν της διαίρεσης των τάξεων, και των ηθικών, πολιτισμικών, αισθητικών καταλοίπων της, παρουσιάζεται ως αυτονόητο: *τα εντελώς τυχαία θεμέλια της διατύπωσης γίνονται, υπό την επήρεια της μυθικής αντιστροφής, η Κοινή Λογική, το Ορθό Δίκαιο, ο Κανόνας, η Κοινή Γνώμη, σε ένα, πλέον, κοσμικό και όχι θρησκευτικό σχήμα καταγωγής.*

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Μπαρτ εντάσσει την παραγωγή και κατανάλωση της φωτογραφικής εικόνας στο πλαίσιο όλων των μαζικών επικοινωνιών της νεωτερικότητας, το οποίο συγκροτείται από τη συμπαιγνία δύο μηνυμάτων· ενός καταδηλούμενου και ενός συμπαραδηλούμενου (1988, σ. 52). Όπως περιγράφει, προσπαθώντας να *ανασυστήσει κανείς στην ιδιάζουσα δομή του τον κώδικα συμπαραδήλωσης μίας επικοινωνίας μπορεί να ελπίζει ότι θα επανεύρει τις μορφές που χρησιμοποιεί η κοινωνία του για να αυτογαληνευθεί, ...να συλλάβει το μέτρο, τις δολιχοδρομήσεις και τη βαθύτερη λειτουργία αυτής της προσπάθειας* (1988, σ. 40). Σε μία τέτοια απόπειρα, ο κλάδος της οπτικής ανθρωπολογίας επιχειρεί να εντοπίσει τους μύθους και τα στερεότυπα που συμβάλλουν στην κατασκευή του Άλλου, όπως αυτά εδράζονται στο πυκνο σημασιολογικό πλέγμα της εθνογραφικής φωτογραφικής απεικόνισης.

Προς αυτήν την κατεύθυνση, η Edwards (1992, σ. 8) επισημαίνει ότι οι φωτογραφίες συχνά αντιμετωπίζονται ως ανάλογο της φυσικής πραγματικότητας ενώ επί της ουσίας συνιστούν ανάλογο της οπτικής εμπειρίας, αναφερόμενη στους προ – φωτογραφικούς αναπαραστατικούς κώδικες που διέπουν τη φωτογραφική απεικόνιση,

οι οποίοι, ανάλογα με την πολιτισμική γνώση του αναγνώστη τους, *υποβάλλουν* τη σημασία της. Υπό αυτήν την έννοια, η σημασία της φωτογραφίας, όταν υπερβαίνει τη δεικτική λειτουργία της και συμπυκνώνει το πολιτισμικό και κοινωνικό της πλαίσιο είναι *καθ' ολοκληρίαν ιστορική* (Μπαρτ, 1988, σσ. 37, 40)<sup>11</sup>. Τότε, ζητούμενο της χρήσης της ως μεθοδολογικού εργαλείου είναι η εύρεση του τρόπου με τον οποίο η συμπαράδηλωση, *καλυμμένη από την επίφαση της οπτικής ταυτολογίας*, έχει εισχωρήσει στο οπτικό σημαίνον, και η οποία θα επιτρέψει την αποκάλυψη των ιστορικών συσχετισμών της και την καταγραφή και κατανόηση της κουλτούρας τόσο του φωτογραφιζόμενου, όσο και του φωτογράφου (Σκαρπέλος, 2011 και Scherer, 1995).

Υπό αυτό το πρίσμα, η ίδια (1997, σσ. 60 - 63) αναλύει τις καρτ ποστάλ με εθνογραφικό περιεχόμενο ως παράδειγμα ρεαλιστικής φωτογραφικής απεικόνισης, η οποία, αξιοποιώντας την αληθοφάνεια της φωτογραφικής αναπαράστασης, ενισχύει στερεότυπα που σχετίζονται με την έννοια του *παραδοσιακού/αυθεντικού*, προσβλέποντας στις απωθημένες επιθυμίες που η παραγωγή της στο πλαίσιο της δυτικής κουλτούρας καλείται να θεραπεύσει. Πιο αναλυτικά, σε επίπεδο καταδήλωσης η φωτογραφική αναπαράσταση περιγράφει κοινωνικές συμπεριφορές ή πολιτισμικές όψεις της ζωής συγκεκριμένων ιθαγενών, σε επίπεδο συμπαράδηλωσης, όμως, στην ερμηνεία της παρεισφρέουν έννοιες εξωτερικές ως προς την εικόνα και το ανάφορό της: στη συγκεκριμένη περίπτωση, η έννοια του εξωτισμού. Καθώς η φωτογραφική όραση εκλαμβάνεται ως αδιαμεσολάβητη, η αληθοφάνεια (αυθεντικότητα) της αναπαράστασης γίνεται ταυτόσημη με την αυθεντικότητα της εμπειρίας<sup>12</sup>. πρόκειται, όμως, για αλήθεια τεχνητή, κίβδηλη, όπως καταδεικνύει ο Baudrillard, ο αποφενაკισμός της οποίας φέρνει στο προσκήνιο την παραπλανητική φύση της φωτογραφικής εικόνας: *φαινομενικά ηθική* (καθώς είναι φιλαλήθης), *καταναλώνεται ως μεταφορά*.

---

<sup>11</sup> Σύμφωνα με τον Μπαρτ, ο κώδικας της συμπαράδηλωσης της φωτογραφικής απεικόνισης είναι πολιτισμικός: *τα σημεία είναι κινήσεις, στάσεις, εκφράσεις ... προικισμένα με ορισμένες έννοιες, εν ονόματι των ειωθότων μιας ορισμένης κοινωνίας...* Χάρη στον κώδικα της συμπαράδηλωσης, η ανάγνωση της φωτογραφίας είναι πάντα ιστορική: *εξαρτάται από τη ένα συγκεκριμένο γινώσκουν του αναγνώστη ή την πολιτισμική του κατάσταση*. Σε αυτό το πλαίσιο *επανευρίσκω τον κώδικα της συμπαράδηλωσης σημαίνει απομονώνω, απογράφω και δομώ όλα τα ιστορικά στοιχεία της φωτογραφίας*. Ο ίδιος επισημαίνει ότι η ανάλυση των κωδίκων επιτρέπει ίσως να προσδιορισθεί ιστορικά μια κοινωνία πιο εύκολα και πιο σίγουρα από ότι η ανάλυση των σημαινομένων, γιατί αυτά μπορούν να εμφανίζονται συχνά ως *υπεριστορικά – ως ανήκοντα περισσότερο σε μία ανθρωπολογική πραγματικότητα, παρά σε μία αληθινή ιστορία*.

<sup>12</sup> Σύμφωνα με την Sontag, η στρατηγική συσσώρευσης φωτογραφιών γίνεται μεταφορά για το ταξίδι, ισοδυναμώντας με μία μετατροπή της εμπειρίας σε εικόνα – ενθύμιο (Καγγελάρης, 2016, σ. 121)

Μέσω της ανάλυσης που επιχειρεί, η Edwards επισημαίνει τη συμβολή του αφηγήματος της ανθρωπολογίας στη διαδικασία συγκρότησης του μοντέρνου υποκειμένου και την εσωτερική σχέση του πρώτου με τις απωθημένες επιθυμίες στις οποίες εδράζεται η συγκρότηση της μοντέρνας συνείδησης. Υπό το πρίσμα αυτό, η φωτογραφία αποκτά μία συμβολική φετιχιστική λειτουργία γύρω από την οποία διαρθρώνεται η αναγωγή της κουλτούρας σε εμπορεύσιμο προϊόν, η αξία του οποίου πηγάζει από τον συσχετισμό του με τις έννοιες του *παραδοσιακού* και *αυθεντικού*, όπως αυτές έχουν κατασκευαστεί και σημασιοδοτηθεί στο πλαίσιο της εφαρμογής της πρώιμης ανθρωπολογικής επιστήμης. Στο πλαίσιο αυτό, η εθνογραφική φωτογραφία δεν προσφέρεται προς ανάγνωση, αλλά προς κατανάλωση (ο.π.).

Ανακεφαλαιώνοντας, η κριτική προσέγγιση της εθνογραφικής φωτογραφίας, όπως αναπτύσσεται ανωτέρω στο σύνολό της, σκιαγραφεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο ο ρεαλισμός της φωτογραφικής εικόνας μπορεί να θεμελιώσει μία αξιόπιστη επιστημονική γνώση, με τους μεταμοντέρνους όρους της τελευταίας, όταν, δηλαδή, αυτός, υπαινισσόμενος μία ουδετερότητα η οποία εδράζεται στο *αναλογικό* της φωτογραφικής αναπαράστασης, εκλαμβάνεται από τον ερευνητή ως παράγοντας *αντίστασης στην επένδυση αξιών* (Μπαρτ, 1988, σ. 29): ακολούθως, η επιστημονική έρευνα συνίσταται σε μία παλλινδρομική κίνηση ανάμεσα στην κουλτούρα και τη φύση, η οποία επιχειρεί να αποκαλύψει τις αισθητικές, κοινωνικές και ιδεολογικές συμπαραδηλώσεις της αναπαράστασης, επανιδρύοντας τη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου, λύνοντας, δηλαδή, κάθε φορά εκ νέου την *αντίφαση ανάμεσα στον φυσικό και πολιτισμικό άνθρωπο* (Μπαρτ, 1988, σσ. 37, 58).

## Η φωτογραφία ως εργαλείο αναδιάρθρωσης και διεύρυνσης της οπτικής αντίληψης

Προς την κατεύθυνση μίας άλλης θεώρησης της σύζευξης φωτογραφίας και εθνογραφίας, η Mead (1995, p. 3) ορίζει την ανθρωπολογία ως την επιστήμη που στόχο έχει να καταγράψει και να διατηρήσει μαρτυρίες για την ύπαρξη πολιτισμών και φυλών που τελούν υπό εξαφάνιση. Ο συγκεκριμένος ορισμός της ανθρωπολογίας ως *memento mori* προσιδιάζει με αφοπλιστική εγγύτητα στη φύση της ιστορικής φωτογραφίας, όπως αυτή έχει προσδιοριστεί από τον Μπαρτ (1983, σσ. 134, 5) ως *έναν μέλλοντα προηγούμενο που έχει ως αντικείμενο τον θάνατο, ... μία καταστροφή που έχει κιόλας συντελεστεί:*

*Η φωτογραφία... δηλώνει τον θάνατο στον μέλλοντα... Άσχετα με το αν το υποκείμενο έχει κιόλας πεθάνει ή όχι, κάθε φωτογραφία είναι αυτή η καταστροφή... Υπάρχει πάντα σε αυτήν μια εκμηδένιση του Χρόνου: τούτο εδώ πέθανε, εκείνο εκεί πρόκειται να πεθάνει... Τρεις χρόνοι τριβελίζουν τη συνείδηση... - και όχι πια μέσα από τις επεξεργασίες του κειμένου, φανταστικού ή ποιητικού, που το ίδιο δεν είναι ποτέ αξιόπιστο ως τη ρίζα.*

Υπό αυτό το πρίσμα, η σύνδεση της ανθρωπολογικής επιστήμης με το φωτογραφικό μέσο, η οποία διατρέχει την ιστορία της πρώτης από τις απαρχές της, είναι έως έναν βαθμό αυτονόητη.

Εντούτοις, κοινό τόπο έχει αποτελέσει η παραδοχή μεταξύ των ερευνητών που δραστηριοποιούνται στον κλάδο της οπτικής ανθρωπολογίας των εν δυνάμει περιορισμών που συνεπάγεται η χρήση της φωτογραφίας ως μεθοδολογικού εργαλείου, οι οποίοι στοιχειοθετούνται στη βάση της αποσπασματικότητας και υποκειμενικότητας που χαρακτηρίζει τη φωτογραφική πράξη και το αποτέλεσμα της.

Ο Μπαρτ περιγράφει αυτήν την ιδιόμορφη, μερική ανασύνθεση της πραγματικότητας από τη φωτογραφική εικόνα, την οποία συνειδητοποιεί στην προσπάθειά του να *ζαναβρεί* τη μητέρα του μέσα από ένα *corpus* φωτογραφιών: ... *αναγνώριζα κάπου κάπου μία περιοχή του προσώπου της... δεν την αναγνώριζα ποτέ παρά κομματιαστά...* και προειδοποιεί για μία τέτοιου είδους εργασία: ... *παράδερνα μέσα σε εικόνες εν μέρει μόνο αληθινές, άρα ολικά ψεύτικες* (1983, σσ. 92, 3). Σε μία παρεμφερή θεώρηση του φωτογραφικού μέσου, η Sontag διαπιστώνει πως *το πιο μεγαλόπρεπο αποτέλεσμα τελικά του φωτογραφικού φακού είναι πως μας δίνει την εντύπωση ότι μπορούμε να χωρέσουμε ολόκληρο τον κόσμο στο κεφάλι μας – σε μία ανθολογία από εικόνες* (Sontag, 1993, σ. 15). Η πλασματικότητα της εντύπωσης, όπως περιγράφεται από τον Μπαρτ και την Sontag, μπορεί να τεκμηριωθεί και ανατρέχοντας

στον Husserl, ο οποίος διαπιστώνει πως ό, τι κερδίζουμε σε φαντασίωση το χάνουμε σε εποπτεία, σε μία κίνηση όπου το φαντασιακό αντιμετωπίζεται από τη συνείδηση ως αντικείμενο εξίσου πραγματικό με το αντικείμενο της αντικειμενικότητας (Καγγελάρης, 2016, σσ. 124, 212).

Παρ' όλα αυτά, αναγόμενη ίσως εν μέρει σε μία ασύνειδη προσπάθεια της κοινωνίας να *συνετίσει τη φωτογραφία* (Μπαρτ, Ο φωτεινός θάλαμος, 1983, σσ. 161 - 4) – η σκοπιμότητα της οποίας έγκειται πέρα από το αντικείμενο και τους συγκεκριμένους στόχους του επιστημονικού κλάδου της ανθρωπολογίας, οι σύγχρονοι ερευνητές επιχειρηματολογούν ως προς τη διαύγεια που προσφέρει η χρήση του φωτογραφικού μέσου ως μεθοδολογικού εργαλείου, όταν αυτή συνοδεύεται από προϋποθέσεις οι οποίες διασφαλίζουν την εγκυρότητα του προϊόντος της έρευνας. Ο Sorenson διατείνεται σχετικά (1995, σ. 496):

*... Καθοριστικής σημασίας είναι... η επιλογή μεθόδου. Σε ό,τι αφορά στην επιστημονική εγκυρότητα των οπτικών αρχείων (visual data) που τεκμηριώνουν την ανθρώπινη εξέλιξη, προβάλλει η ανάγκη της διαχείρισής τους υπό το πρίσμα των επιστημονικών μεθοδολογικών ερωτημάτων που διέπουν τη διερεύνηση των άπαξ δηλούμενων φαινομένων. Η δυνατότητα ερμηνείας και επαλήθευσης πρέπει να τονίζονται. Η αξιοπιστία αποτελεί καθοριστικής σημασίας παράγοντα.*

Έτσι, για παράδειγμα, ο Collier (1995, σσ. 240-2) αναφέρεται διεξοδικά στις προϋποθέσεις που πρέπει να πληροί η διαδικασία της φωτογραφικής καταγραφής προκειμένου αυτή να αποτελέσει εργαλείο δειγματοληπτικής μεθόδου σε μία απόπειρα να συναχθούν συμπεράσματα σχετικά με την ανθρώπινη συμπεριφορά και κουλτούρα, τόσο στο πλαίσιο ενός μεμονωμένου πολιτισμού, όσο και διαπολιτισμικά. Εξάλλου η Scherer (1995, σσ. 201, 2) περιγράφει πώς η ανάλυση των δεδομένων που προκύπτουν από την εθνογραφική φωτογραφία καθίσταται συστηματική, ικανή να οδηγήσει σε αξιόπιστα επιστημονικά συμπεράσματα, εάν αναζητηθούν και διερευνηθούν υποκειμενικοί παράγοντες και στερεότυπα που σχετίζονται με τη φωτογραφική πράξη, όπως είναι η πρόθεση του φωτογράφου ή δημοφιλείς εικονογραφικές συμβάσεις της περιόδου της δημιουργίας των φωτογραφιών· προς αυτήν την κατεύθυνση, επιβάλλονται η ένταξη των υπό εξέταση φωτογραφιών σε ένα πλαίσιο που θα επιτρέψει την παραβολή τους με άλλες εικόνες, η διερεύνηση του ιστορικού συγκείμενου της φωτογραφίας, συμπεριλαμβανομένων των τεχνολογικών περιορισμών της εποχής, η διερεύνηση της χρήσης της φωτογραφίας από τον δημιουργό της, αλλά και άλλων χρήσεων που ευνόησε η ιστορική συγκυρία της παραγωγής της. Όπως χαρακτηριστικά η ίδια επισημαίνει, *οι εθνογραφικές φωτογραφίες παρέχουν στον ερευνητή*

ανεπεξέργαστο υλικό για επ' άπειρον διερεύνηση. Αδιαμφισβήτητος όρος για τα παραπάνω καθίσταται ο πλουραλισμός του αρχείου.

Οι σύγχρονες τεχνολογίες βελτιστοποιούν τις προοπτικές αξιοποίησης της εθνογραφικής φωτογραφίας ως ερευνητικού εργαλείου, ακυρώνοντας αρκετούς από τους περιορισμούς της φωτογραφικής απεικόνισης, όπως είναι η δισδιάστατη απόδοση του χώρου, η αποσπασματικότητα ως προς τον χώρο και τον χρόνο, η ασπρόμαυρη κωδικοποίηση. Ο Collier (1995, σ. 248) επισημαίνει πως παράγοντες όπως είναι ο εκσυγχρονισμός του εξοπλισμού, καθώς και η ανάπτυξη σύγχρονων στρατηγικών και μεθόδων για την μελέτη και ανάλυση των οπτικών αρχείων, συμπεριλαμβανομένων των φωτογραφικών εικόνων, μεγιστοποιούν τις δυνατότητες αξιοποίησης τους για επιστημονικούς λόγους<sup>13</sup>. Σχετικά, η Scherer (1995, σ. 206) αναφέρεται σε μία ανάγνωση των φωτογραφικών εικόνων που επιτρέπει την αντίληψη του χώρου όπως αυτός αντιστοιχεί σε πραγματικές συνθήκες: την μικρο-ανάλυση του αντικειμένου της έρευνας που αναπαρίσταται φωτογραφικά, είτε πρόκειται για υλικά τεχνουργήματα (όπως είναι τα κοσμήματα ή τα ενδύματα) είτε για πολιτισμικές συμβάσεις (όπως είναι η πόζα), και την ερμηνεία τους σε επίπεδο κοινωνικών πεποιθήσεων και συσχετισμών: την συναγωγή της τρισδιάστατης αντίληψης αρχιτεκτονημάτων: την αναγωγή των τονικών διαβαθμίσεων της ασπρόμαυρης φωτογραφίας στη χρωματική κλίμακα: τη χρονολόγηση πρώιμων φωτογραφιών – είτε αξιοποιώντας πλευρές της υλικότητας της φωτογραφίας (για παράδειγμα την ύπαρξη πασπαρτού) είτε μέσω της χρονολόγησης εικονιζόμενων σε αυτήν αντικειμένων (για παράδειγμα ενδυμάτων και αντικειμένων εξοπλισμού στούντιο). Επιπλέον, η φωτογραφική επιφάνεια προσφέρεται για την εξαγωγή ποσοτικοποιημένων δεδομένων, αξιοποιήσιμων στο πλαίσιο της προσπάθειας της σύγχρονης ανθρωπολογίας να αποκτήσει αξιοπιστία εφάμιλλη με αυτή των θετικών επιστημών (Collier, 1995, σ. 248).

Ανεξάρτητα, όμως, από τις τεχνολογικές ή μεθοδολογικές κατακτήσεις σε κάθε χρονική στιγμή, η ίδια η μηχανική όραση του φωτογραφικού φακού προσφέρει εγγυήσεις αντικειμενικότητας, καθώς η αποδοτικότητά της δεν επηρεάζεται από

---

<sup>13</sup> Ο ίδιος, βέβαια, εφιστά την προσοχή: το αντικείμενο της ανθρωπολογίας, το οποίο αναφέρεται στη μελέτη της ανθρώπινης συμπεριφοράς και του ανθρώπινου πολιτισμού, προσιδιάζει σε έναν πλουραλισμό ερμηνειών: το αντίθετο θα περιόριζε επικίνδυνα τον επιστημονικό ορίζοντα της ανθρωπολογικής επιστήμης. Επισημαίνει, ακόμη, ότι αξιόλογοι ερευνητές πεδίου έχουν προβεί σε εμπνευσμένες και διορατικές μελέτες χωρίς την προσφυγή σε τεχνολογικά μέσα. Σε αυτήν την περίπτωση, ο πλουραλισμός απτών αποδείξεων είναι ζητούμενος, αλλά όχι προϋπόθεση εκ των ων ουκ άνευ (ο.π.).

παράγοντες όπως είναι η κούραση ή το ανοίκειο – αντιθέτως, ένας ερευνητής πεδίου που εργάζεται αποκλειστικά δια γυμνού οφθαλμού, βρίσκεται αντιμέτωπος με το πεπερασμένο της μνήμης και της έμβιας όρασης (Collier, 1995, σ. 248). Παρομοίως, η Mead διαβλέπει στην φωτογραφική κάμερα ένα όργανο ακριβείας, η χρήση του οποίου στο πεδίο της ανθρωπολογικής έρευνας μπορεί να εντείνει την αποδοτικότητα αυτής, όπως, άλλωστε, συμβαίνει με την υιοθέτηση της τεχνολογίας στους λοιπούς επιστημονικούς κλάδους. Σύμφωνα με την ίδια, η απαγκίστρωση της χρήσης των νέων τεχνολογιών στην εθνογραφική έρευνα πεδίου από την αξίωση της καλλιτεχνικότητας, κατάλοιπο της σημασίας που αποδίδει η μακρά ευρωπαϊκή παράδοση στην αυθεντικότητα του έργου τέχνης και απότοκος της πεποίθησης ότι η κάμερα αντικατέστησε το πινέλο του ζωγράφου, θα συνέβαλε στην άρση του δισταγμού στον οποίο αυτή [η χρήση] υπόκειται (1995, σσ. 6, 7 και 9, 10).

Ο Μπαρτ (1983, σσ. 112, 3) προτρέπει και αυτός σε μία θεώρηση της φωτογραφίας η οποία διαρρηγνύει τους συγγενικούς δεσμούς της με τη ζωγραφική, αφήνοντας να διαφανεί η μοναδικότητα της φωτογραφικής αναπαράστασης ως, στην κυριολεξία, *μίας απορροής του ανάφορου*:

*Λέγεται συχνά ότι οι ζωγράφοι εφεύραν τη φωτογραφία... Εγώ λέω: όχι, οι χημικοί. Διότι το νόημα «Αυτό υπήρξε» δεν μπόρεσε να υλοποιηθεί παρά μόνο τη μέρα που ένα επιστημονικό περιστατικό (η ανακάλυψη της ευπάθειας των αλογονιδίων του αργύρου στο φως) επέτρεψε την παγίδευση και την αποτύπωση απευθείας των φωτεινών ακτίνων που εκπέμπει ένα αντικείμενο διαφορότροπα φωτισμένο.*

Είναι, τελικά, η αξιοποίηση στην ανθρωπολογική έρευνα της Αναφοράς ως ιδρυτικής πράξης της φωτογραφίας που συνηγορεί στη χρήση της τελευταίας ως ανεπεξέργαστης υλικής μαρτυρίας, από την οποία μπορεί να προκύψουν ερευνητικά δεδομένα προς αναρίθμητες κατευθύνσεις και νέα πεδία έρευνας, όπως επισημαίνουν η Scherer (1995, σσ. 201, 5, 7) και ο Collier (Collier, 1995)· ή όπως υποδεικνύουν οι Banks και Morphy (1997, σ. 16), οι οποίοι, εκκινώντας από τη δεικτική αξία της φωτογραφίας, την κατατάσσουν, ως μεθοδολογικό εργαλείο, στην κατηγορία του υλικού πολιτισμού.

Υπό το πρίσμα αυτό, ο Collier (1995, σσ. 246, 7) αναλύει πώς η φωτογραφία, επιδρώντας στις συνειδήσεις ως ανάφορο του πραγματικού, ανάγει την καταγραφή συγκεκριμένων (μεμονωμένων) στιγμών της καθημερινής ή θρησκευτικής ζωής των υπό μελέτη κοινωνιών σε πόρο για την κατασκευή θεωρητικών μοντέλων σχετικά με την ανθρώπινη συμπεριφορά και κουλτούρα, μέσω της μεθόδου της συνέντευξης με

φωτογραφίες. Η καταδηλωτική της αξία, επιτρέποντας την αποτύπωση συμβάντων που έχουν υπάρξει σε πραγματικό χώρο και χρόνο, επιτρέπει την εξαγωγή πολύτιμων πληροφοριών για την ιεραρχική αξιολόγηση ηθών, εθίμων, επίσημων περιστάσεων που συγκροτούν την κοινωνική ζωή ενός πολιτισμού μέσω της ποιοτικής ερμηνείας των συναισθημάτων των συνεντευξιαζόμενων που συνοδεύουν την περιγραφή μίας αναγνωρίσιμης περίπτωσης ή ενός αναγνωρίσιμου γεγονότος. Σε αυτήν την περίπτωση η συναισθηματική εμπλοκή που έχει την ιδιότητα να προκαλεί μία φωτογραφία, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα της να απομονώνει συγκεκριμένες χρονικές στιγμές ή χωρικές συνιστώσες, καθίσταται η γέφυρα που αναιρεί τη συνθήκη του αμετάφραστου ενός πολιτισμού με όρους άλλου. Άλλωστε, η αγκίστρωση της φωτογραφικής αναπαράστασης σε αποσπάσματα πραγματικού τόπου και χρόνου προσδίδει αποδεικτική αξία σε μία επιστημονική διαδικασία που το αντικείμενο μελέτης της – η ανθρώπινη συμπεριφορά – είναι εμπειρικό και αφηρημένο, συνεπικουρώντας αυτήν ως προς το να κερδίσει έδαφος σε επιστημονικότητα.

Εξάλλου οι Banks και Morphy (1997, σσ. 14 - 17) διαβλέπουν στη διαχείριση των φωτογραφικών αρχείων ως τεκμηρίων υλικού πολιτισμού τη βελτιστοποίηση της μεθοδολογίας στην ανθρωπολογική έρευνα μέσω μίας δυνατότητας αναστοχασμού [reflexivity] που επιτρέπουν, συναντώντας τον Collier (1995, σ. 242), όταν ο τελευταίος επιχειρηματολογεί ως προς το ότι η πεμπτουσία της φωτογραφικής καταγραφής είναι η εξαγωγή δεδομένων *πρόσφορων για χαρτογράφηση και σύγκριση στον χώρο και τον χρόνο*. Έτσι, η φωτογραφική καταγραφή μετατρέπεται σε πολιτισμικό δείκτη μέσω στατιστικής ανάλυσης και μέσω της δυνατότητας που προσφέρει για συγκριτική μελέτη σε διαφορετικές χρονικές περιόδους· η φωτογραφία γίνεται γέφυρα που οδηγεί από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο. Και αντίστροφα· καθώς απτά υλικά αντικείμενα γίνονται δείκτες για... *τη φτώχεια, την οικιακή και αγροτική τεχνολογία, τη δημόσια υγεία, .... την πολιτική επαγρύπνηση...*, μετατρέπουν αφηρημένες έννοιες σε μεγέθη μετρήσιμα (Collier, 1995, σ. 241).

Καθίσταται φανερό από τα ανωτέρω ότι η αποσπασματική φύση της φωτογραφικής απεικόνισης<sup>14</sup> επιτρέπει, αναφορικά με την ανάγνωση των εθνογραφικών φωτογραφικών αναπαραστάσεων, μία οργάνωση της πληροφόρησης η

---

<sup>14</sup> Η αποσπασματικότητα της φωτογραφικής εικόνας εννοείται εδώ σύμφωνα με την μπαρτική έννοια ενός συνδυασμού που επιτρέπεται ανάμεσα στο εδώ και το άλλοτε και ο οποίος θεμελιώνει μία ανθρωπολογική επανάσταση, καθώς αντιστοιχεί σε έναν *άνευ προηγούμενου τύπο συνείδησης* (Μπαρτ, 1988, σ. 51).



οποία δύναται να απομακρύνει τον ερευνητή από μία συμβατική θεώρηση της αληθοφάνειας των τελευταίων, προς όφελος μίας ουσιαστικής γνώσης της υπό μελέτης κουλτούρας και μίας διαύγειας του ερευνητή ως προς την πρόθεση και τους στόχους της μεθόδου του. Εξάλλου η θεώρηση της φωτογραφικής εικόνας ως γλωσσικής παραμέτρου, η οποία εξετάζεται στο πλαίσιο των σύγχρονων μοντέλων επικοινωνίας, θεμελιώνει μία ανάγνωση της πρώτης όχι μόνο ως προς το σύνολο των *εκπεμφθέντων λόγων* της – στο επίπεδο του δημιουργού του φωτογραφικού μηνύματος, αλλά και των *ληφθέντων*. Σε αυτήν την περίπτωση, η ανάγνωση της φωτογραφικής απεικόνισης *συμπεριλαμβάνει τις εκπλήξεις της εννοίας* (Μπαρτ, 1988, σ. 55), αντισταθμίζοντας σε ορισμένες περιπτώσεις την υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει τη φωτογραφική πράξη.

Ως προς αυτό το τελευταίο, ο Sorenson, σε μία προσπάθεια να αντικρούσει το επιχείρημα βάσει του οποίου η καταγραφή μέσω φωτογραφίας δεν προσφέρεται για την εξαγωγή έγκυρων επιστημονικών συμπερασμάτων, υπογραμμίζει πως ολόκληρο το επιστημονικό οικοδόμημα αποτελεί έκφανση της πάλης του ανθρώπου ενάντια στο τυχαίο: *... Η παράδοξη αυτή αντίληψη αγνοεί τον βαθμό στον οποίο επιλεκτικότητα και ιδιοτέλεια διατρέχουν υπόγεια την επιστημονική έρευνα σε όλους τους κλάδους* (1995, σ. 496).

Οι Banks και Morphy (1997, σσ. 13, 15-8) θέτουν τον παραπάνω προβληματισμό στη βάση μίας διαλεκτικής σχέσης μεταξύ υπόθεσης εργασίας και μεθόδου και του βαθμού στον οποίον αυτή προκαθορίζει το αποτέλεσμα: η επιλογή οποιουδήποτε μεθοδολογικού εργαλείου γίνεται πάντα σε συνάφεια με τους αρχικούς στόχους της έρευνας, ενώ η αξιοποίησή του είναι σε ένα βαθμό προκαθορισμένη από τις συμβάσεις που ιστορικά είναι συνυφασμένες με τη χρήση του. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον συλλογισμό των ιδίων υπονοείται ότι η οπτική ανθρωπολογία είναι, ως επιστήμη, περισσότερο συνειδητοποιημένη, σε σχέση με τους υπόλοιπους επιστημονικούς κλάδους, ως προς την αυταπάτη της ουδετερότητας της επιστημονικής γνώσης, κυρίως εξαιτίας της ιδιαιτερότητάς της να εξαρτάται τόσο θεωρητικά και μεθοδολογικά όσο και στην εφαρμογή της από την όραση και τις συνιστώσες αυτής, πολιτισμικές, κοινωνικές, ιδεολογικές· και επισημαίνεται ότι, συχνά, στην προσπάθεια να οπτικοποιηθεί μία θεωρητική κατασκευή μέσω της αναπαράστασής της που βασίζεται στην αποτύπωση επαναλαμβανόμενων μοτίβων της ανθρώπινης συμπεριφοράς, όπως η τελευταία εκδηλώνεται σε πραγματικές συνθήκες, οι διαστάσεις

της πραγματικότητας που αποκαλύπτονται θέτουν σε δοκιμασία τις καθιερωμένες περί αυτής αντιλήψεις.

Προς την ίδια κατεύθυνση, ο Sorenson (Sorenson, 1995, σσ. 497, 8) διαβλέπει μία δυνατότητα μέσω της μηχανικής καταγραφής να προσπελαστεί ο περιορισμός που προκύπτει εξαιτίας της διαμεσολάβησης της έμβιας όρασης από το πολιτισμικό φορτίο κάθε εποχής, καθώς και από τον τρόπο που εξελικτικές διαδικασίες έχουν προκαθορίσει τις ανθρώπινες αντιληπτικές διαδικασίες. Εξακολουθούν να διατρέχονται οι απόπειρες για ερμηνευτική προσέγγιση των εικόνων από τη διαπίστωση του Μπαρτ: δεν είναι δυνατό να κοιτάξει κανείς μέσα στο *studium* της εικόνας όπως ένας άγριος, ένα παιδί ή ένας μανιακός. Όμως, η καταγραφή στη φωτογραφική επιφάνεια αυτού που ο Sorenson ονομάζει *αναφομοιώτη πληροφορία* [*undifferentiated information*], του παραπληρωματικού, το οποίο είναι έξω από την πρόθεση του φωτογράφου, μπορεί να διευρύνει τους ορίζοντες της ανθρώπινης όρασης προς μη αναμενόμενες κατευθύνσεις, επιτρέποντας νέες οπτικές διατυπώσεις για την απόδοση οικουμενικών θεμάτων της ανθρώπινης εμπειρίας. Όπως διατεινόταν ο Friedlander, *η φωτογραφία είναι ένα πολύ γενναιόδωρο μέσο.*

Την αξία της φωτογραφίας ως μέσου για την υπονόμηση των στερεοτύπων υποδεικνύουν και οι Banks και Morphy (1997, σσ. 10, 11), αναλύοντας το ερευνητικό έργο των Bateson και Mead *Balinese character*. Αντιπαραβάλλοντας οι τελευταίοι τις θέσεις στις οποίες είχαν καταλήξει ως ερευνητές πεδίου με φωτογραφικά και άλλα τεκμήρια, δημιούργησαν ένα συγκείμενο που θα μπορούσε – εν δυνάμει – να λειτουργήσει προς την κατεύθυνση της αποδόμησης και όχι της ισχυροποίησής τους. Σε αυτήν την περίπτωση, εάν ισχύει η υπόθεση εργασίας των Bateson και Mead ότι οι εσωτερικές διεργασίες, προϊόν των οποίων αποτελεί η κοινωνική συμπεριφορά, αντικατοπτρίζονται στο βιωμένο περιβάλλον ως εξωτερικές εκδηλώσεις, εκφάνσεις των οποίων μπορεί να συλλάβει ο φωτογραφικός φακός, η φωτογραφία γίνεται το μέσο για την αμφισβήτηση της πραγματωμένης από την έμβια όραση αναπαράστασης ως τη μόνη δυνατή πραγμάτωση ενός θέματος. Υπό αυτό το πρίσμα, αποδεικνύονται ιδιαίτερος διορατικοί ως προς την προσδοκία τους ότι *οι όψεις... του κόσμου* [των ιθαγενών] *θα μπορούσαν μέσω της φωτογραφίας να γίνουν αισθητές με έναν τρόπο που δε θα επέτρεπε η απόδοσή τους αποκλειστικά από το γραπτό κείμενο.*

Ανακεφαλαιώνοντας, η αξία της φωτογραφίας για την εξαγωγή πρωτότυπων ερευνητικών συμπερασμάτων στοιχειοθετείται εξίσου από τη χρήση της ως μέσου συλλογής δεδομένων που προσφέρονται για μετέπειτα ποσοτική και ποιοτική ανάλυση,

και ως μέσου εξερεύνησης του ορατού κόσμου (Banks & Morphy , 1997, σ. 11). Ειδικά στην τελευταία περίπτωση, η χρήση της συνηγορεί υπέρ της άμβλυνσης της διαφοράς ανάμεσα σε ενεργητικούς θεατές και παθητικούς αποδέκτες ενός βλέμματος που φορείς του είναι η επιστήμη και η εξουσία<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> βλ. σχετικά (Σκαρπέλος, 2011, σ. 152)

## Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>

(Συνέντευξη με τον Νίκο Παναγιωτόπουλο και την Πηνελόπη Πετσίνη)

### Διαφορετικές διαστάσεις της φωτογραφικής απεικόνισης

Συνοψίζοντας όσα αναφέρονται στην προηγούμενη ενότητα, καθίσταται σαφές ότι λόγω των εγγενών στο φωτογραφικό μέσο ιδιοτήτων, οι οποίες δε συναντώνται σε άλλο μέσο αναπαραστατικό, είτε παραδοσιακό είτε σύγχρονο, η ανάγνωση της φωτογραφικής εικόνας είναι εν δυνάμει επανερμηνεία του ορατού· κατ' αυτήν την έννοια, η διαπίστωση των Banks και Morphy (1997, σ. 21), βάσει της οποίας η ερμηνεία του κόσμου, ως προϊόν της οπτικής αντίληψης, είναι καθοριστικής σημασίας για τον τρόπο που ο καθένας αντιλαμβάνεται την ύπαρξή του, καθιστά δυνητικά την ανάγνωση της φωτογραφικής εικόνας μέσο επαναπροσδιορισμού της εικόνας του εαυτού και επανακαθορισμού της θέσης στον κόσμο· η λειτουργία αυτή της φωτογραφίας αφορά στη διαμόρφωση τόσο της ατομικής όσο και της συλλογικής συνείδησης.

Σύμφωνα με τον Καγγελάρη (2016, σ. 121), η είσοδος της φωτογραφίας στην ιστορία της τέχνης και του ανθρώπου, απότοκος του κινήματος του ρομαντισμού και των παραμονών της ψυχανάλυσης, επιφέρει μία επανάσταση:

*Ο άνθρωπος μέσα στη φωτογραφία έχει τη δυνατότητα, όχι μόνο να κοιτάζει τον κόσμο, αλλά να αναπαραγάγει τον κόσμο, έχει τη δυνατότητα μέσω του βλέμματός του να τον κατασκευάσει, όχι με τον τρόπο που είχε επιχειρήσει η ζωγραφική, όπου ο ζωγράφος ήταν ένα ευλογημένο παιδί, ενδιάμεσος μεταξύ Θεού και ανθρώπου, αλλά ο ίδιος ο κοινός άνθρωπος φτιάχνει τον κόσμο του. Ο Niepce, ως άλλος Προμηθέας, του χαρίζει το βλέμμα.*

Υπό αυτό το πρίσμα, η καινοτομία της φωτογραφικής αναπαράστασης έγκειται στην πρωτόγνωρη – και παράδοξη – σχέση που η πρώτη εγκαθιδρύει με την αναπαριστώμενη πραγματικότητα.

Από την εφεύρεση της φωτογραφίας έως τις μέρες μας, ο Ν.Π. διαπιστώνει την εξάπλωση της σε βαθμό που θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για κυριαρχία του φωτογραφικού μέσου:

*«Όλοι είναι παγιδευμένοι μέσα στο φωτογραφικό μέσο... η φωτογραφία χρησιμοποιείται σε οποιαδήποτε ανθρώπινη δραστηριότητα, στην προπαγάνδα, στην κατασκοπεία, στην αστυνομική παρακολούθηση, στην ταυτοποίηση των ανθρώπων μέσω ταυτοτήτων ή διαβατηρίων, στη διαφήμιση κάθε είδους, στην αστροφυσική... Οι Καλές Τέχνες δεν μπορούν να λειτουργήσουν χωρίς τη φωτογραφία· ο ζωγράφος έχει διδαχθεί στην Καλών Τεχνών έργα διάσημων ζωγράφων μέσα από σλάιντς...»*

Εντούτοις, τόσο ο Ν.Π. όσο και η Π.Π. διαπιστώνουν πολύ συχνά έναν συντηρητισμό αναφορικά με τη χρήση της φωτογραφίας, ο οποίος εδράζεται στη σύγκρισή της με τις Καλές Τέχνες και φαίνεται να αγνοεί την αυτονομία της πρώτης ως αναπαραστατικού και εκφραστικού μέσου:

«[Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται] μέσα από τη γνώση και την αισθητική μιας εποχής αιώνες πίσω, έχοντας ουσιαστικά εισάγει και στη φωτογραφία το βλέμμα της ζωγραφικής, όλες τις συμβάσεις της ζωγραφικής και του τι είναι καλές τέχνες, τι είναι σύνθεση, πώς πρέπει να είναι... Όλα αυτά υπάρχουν ασυνείδητα στο στήσιμο της φωτογραφικής εικόνας... Με βάση αυτά επιλέγουν, με βάση αυτά αποφασίζουν να φωτογραφίσουν, με βάση αυτά επιλέγουν τι είναι καλό και τι αξίζει να δειχθεί, και πού να δειχθεί...» (Π.Π.)

Σχετικά, σύμφωνα με τους ίδιους, η μεγαλύτερη στρέβλωση έγκειται στη συμμόρφωση της φωτογραφικής παραγωγής με έναν έλεγχο του έργου που είναι σύμφυτος με την έννοια της αυθεντικότητας και ο οποίος ανταποκρίνεται σε μία χρηματιστηριακή δομή του κόσμου της τέχνης:

«Προκειμένου να λειτουργήσει η φωτογραφία παράλληλα με το έργο τέχνης, με τα εικαστικά έργα που έχουν τη σφραγίδα της μοναδικότητας, επιβάλλονται κανόνες, κριτήρια στη φωτογραφική παραγωγή. Υπάρχουν τα editions... Από την αρχή δηλώνουν [οι φωτογράφοι] ότι τη φωτογραφία την τυπώνουν σε συγκεκριμένο αριθμό αντιτύπων... σε αυτό το μέγεθος, σε αυτό το χαρτί, με αυτόν τον τρόπο τυπωμένο και παρουσιασμένο... Από εφτά και πάνω δεν είσαι καλλιτέχνης, είσαι πτωχός φωτογράφος... Πρέπει να το κάνει αυτό [ένας φωτογράφος] γιατί, διαφορετικά, καμία σοβαρή γκαλερί δε θα τον εκπροσωπήσει... Μία φωτογραφία του Πάνου Κοκκινιά τιμάται από οχτώ χιλιάδες έως δεκαπέντε χιλιάδες ευρώ· δεν μπορεί διαφορετικά να διατηρήσει ο γκαλερίστας αυτήν την τιμή και να την δικαιολογήσει στον συλλέκτη» (Π.Π.)

Ο Ν.Π. διαβλέπει μία «πολιτισμική τερατογένεση» στην ως άνω αναφερόμενη προσπάθεια να αποκτήσει η φωτογραφία καλλιτεχνικό υπόβαθρο:

«Όταν μία [φωτογραφική] εικόνα μπορεί να αναπαράγεται αέναα, μπορεί από τη φύση της να τυπώνεται ολόδια επ' άπειρον, και της επιβάλλεις έναν κανόνα βασισμένο σε μία αντίληψη του περασμένου αιώνα που αφορούσε τη μοναδικότητα του έργου τέχνης – χαρακτηριστικό, γλυπτό, σχέδιο, πρέπει η φωτογραφία [προκειμένου να συμμορφώνεται] να υποτιμά τις δυνατότητές της... Η φωτογραφία γίνεται fine art, αλλά αυτό είναι αντίθετο τελείως με την ίδια τη φύση της φωτογραφίας...»

Αποτιμώντας τις συνέπειές των ανωτέρω, σημαντικότερη καθίσταται η καλλιέργεια της συνείδησης του ιδεώδους μίας φωτογραφικής δημιουργίας *per se*, οδηγώντας σε μία παραγνώριση σχετικά με τον ρόλο της φωτογραφίας ως κοινωνικού θεσμού. Σχετικά, η Π.Π. και ο Ν.Π. σχολιάζουν την αξιολόγηση – σε διαφορετικά

συγκείμενα – ενός περιστατικού με αφορμή μία φωτογραφία από την έκθεση που έγινε στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, με θέμα το προσφυγικό ζήτημα:

*«Υπάρχει μία σκηνή, την έχουν φωτογραφίσει όσοι φωτορεπόρτερ βρέθηκαν και φωτογράρισαν στον Πειραιά, όταν είχε γίνει η κατασκήνωση εκεί, στην προβλήτα: υπάρχει μία γιγαντοαφίσα τεραστίων διαστάσεων που είναι η ναυμαχία της Σαλαμίνας – ένα διαφημιστικό του ΕΟΤ για την Ελλάδα. Και ακριβώς από κάτω είναι όλες οι σκηνές και οι πρόσφυγες. Οι μισοί φωτορεπόρτερ το τράβηξαν επειδή το να βάλεις μία εικόνα μέσα στην εικόνα σου βοηθάει, οι άλλοι μισοί γιατί είδαν και ότι είναι η ναυμαχία της Σαλαμίνας και τους άρεσε το contrast μεταξύ των προσφύγων και των αρχαίων... Εννοείται ότι, όταν στήναμε την έκθεση, επιλέξαμε και εμείς μία τέτοια φωτογραφία – από τους είκοσι έξι φωτορεπόρτερ που συμμετείχαν στην έκθεση, ένας από όλους είχε την καλύτερη για εμάς. Το punctum, με βάση τον Μπαρτ, σε αυτήν τη φωτογραφία είναι σαφώς το contrast ανάμεσα στους ανθρώπους που έρχονται από την Ανατολή, ως πρόσφυγες, και το από πάνω, που είναι η Ανατολή που είχε έρθει ως κατακτητής.*

*Βράδυ των εγκαινίων – κοσμοπλημμύρα στη Θεσσαλονίκη... Στο μουσείο εμφανίζεται ένα ζευγάρι προσφύγων – νέα παιδιά – τους οποίους φιλοξενεί ο πεθερός ενός φωτογράφου στο σπίτι του στη Θεσσαλονίκη, και έχουν έρθει να δουν την έκθεση... Σταματάνε μπροστά στις φωτογραφίες και τις κοιτάνε πολύ προσεκτικά, σταματάνε μπροστά και σε αυτήν τη φωτογραφία και η κοπέλα κάτι λέει, συγκινημένη... Μας μεταφράζει ο πεθερός, ο οποίος, ξέρει... Και μας έδειχνε η κοπέλα τη σκηνή, και μας έλεγε: «Το σπίτι μου! Η τσάντα μου! Τα παπούτσια μου! Δύο μήνες έζησα εκεί!». Μας έκανε εντύπωση που το έλεγε με τέτοια χαρά, σαν να ήταν όντως το σπίτι της, ενώ ήταν μία σκηνή... Και ξαφνικά, αυτό που λέμε έκπληξη ή punctum έχει μετατοπιστεί εντελώς, εγώ δεν μπορώ να ξαναδώ αυτήν τη φωτογραφία χωρίς να σκεφτώ τη γυναίκα για την οποία αυτή η σκηνή ήταν το σπίτι της, και αυτή η τσάντα ήταν η τσάντα της...» (Π.Π.)*

*«...Αυτό, σαν περιστατικό, είναι από τα περιστατικά που, αν μιλήσεις γι αυτά σε ένα φωτογραφικό ακροατήριο, σε κοιτάνε αδιάφορα... Όταν [όμως] το ακροατήριο είναι ανθρωπολόγοι, στέκονται πάνω σε αυτό και ανοίγει ολόκληρη συζήτηση... Καταλαβαίνουν αμέσως γιατί αυτό έχει τεράστιο ενδιαφέρον, αλλά για το φωτογραφικό κοινό δεν έχει κανένα ενδιαφέρον... Η ουσία είναι [για το φωτογραφικό κοινό]: «ήταν ωραία η φωτογραφία, ήταν καλή», αλλά για τον ανθρωπολόγο είναι η σκηνή, είναι ο άνθρωπος, είναι η σχέση ανάμεσα σε αυτά...» (Π.Π.)*

*«[Για το φωτογραφικό κοινό] καλύτερα να μην εμφανιζόταν και καθόλου [η κοπέλα], γιατί δεν είδε την τέχνη, είδε τη σκηνή της» (Ν.Π.)*

Κατά την ίδια προοπτική, η Π.Π. αναφέρεται σε παρόμοιο συμβάν με αφορμή άλλη έκθεση με θέμα το προσφυγικό ζήτημα. Στην προκειμένη περίπτωση, και καθώς οι προσφυγικές ροές συνεχίζονταν, η σύμπτωση του χρόνου της έκθεσης και του ιστορικού χρόνου της φωτογραφίας αποκαθλώνουν, απρόοπτα, τη φωτογραφία ως

τέχνη, παραπέμποντας εκ νέου σε ένα *punctum*, όχι μορφής, αλλά έντασης, στην έμφαση του «Αυτό υπήρξε»<sup>16</sup>, και οδηγώντας σε αμηχανία:

«Ερχόντουσαν σχολεία κάθε μέρα να επισκεφθούν την έκθεση στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών προγραμμάτων... Κάποια μέρα ήρθε μία ομάδα με προσφυγόπουλα... Απλώνουν τα χεράκια τους πάνω στις φωτογραφίες... Τρέχουν πανικόβλητοι οι υπάλληλοι του μουσείου... «Όχι, όχι δεν αγγίζουμε!» - οι φωτογραφίες εντωμεταξύ δεν έχουν και τζάμι, είναι archival χαρτί, εννοείται «δεν αγγίζουμε!»... Στη φωτογραφία ήταν ο Χασάν και ήθελαν [τα προσφυγόπουλα] να αγγίξουν τον Χασάν, ήθελαν να αγγίξουν τα παιδάκια που παίζουν μπάλα, τα οποία έμοιαζαν τόσο πολύ με αυτά – και με το πώς ζούσαν αυτά! Δεν μπορούσαν να καταλάβουν γιατί δεν μπορούσαν να αγγίξουν τη φωτογραφία... Ο Παπαϊωάννου και οι υπόλοιποι στο μουσείο ήρθαν σε τρομερή αμηχανία, λένε «Τι κάνουμε τώρα, όντως, τι είναι αυτό το περίεργο πράγμα που εμείς τυπώσαμε σε archival χαρτί [τη φωτογραφία], την κρεμάσαμε, βάλαμε το φως, τη λεζάντα, και δεν επιτρέπουμε στον κόσμο να αγγίξει... σε αυτό το παιδάκι που μπορεί να βλέπει τον εαυτό του ή το αδερφάκι του, αλλά λέμε «Δε θα το αγγίξεις! Είναι museum piece, είναι κάτι άλλο»».

Εξάλλου, αποτιμώντας το παραπάνω περιστατικό, η Π.Π. διαβλέπει έναν υπαινιγμό για τις σχέσεις εξουσίας που διαρθρώνονται με αφορμή το φωτογραφικό μέσο. Σχετικά, σε ευρύτερο πλαίσιο, ο Ν.Π. καταφεύγει σε μία ιστορική αναδρομή μέσω της οποίας αναδεικνύεται η σχέση του Ουμανισμού με τις τεχνολογίες εξουσίας της νεωτερικότητας, η οποία [σχέση] έχει εγγραφεί διαχρονικά στη χρήση του φωτογραφικού μέσου:

«Υπάρχει μία διάσταση του Ουμανισμού που αφορά και τον τρόπο με τον οποίο ο δυτικός πολιτισμός είδε όλον τον πλανήτη, [η επιμονή], δηλαδή, να «βοηθήσει» τον υπόλοιπο πλανήτη να εξελιχθεί, σύμφωνα με το τι εννοεί η Δύση εξέλιξη... Ξεκίνησαν [οι δυτικοί] από τις εξερευνήσεις και τις ανακαλύψεις – η ανακάλυψη της Αμερικής, για παράδειγμα... έπειτα οι αποικίες... μετά η επιστημονική καταγραφή – βοτανολογία, ζωολογία, [καταγραφή] φυλών, διαφορετικών πολιτισμών... – και όλη αυτή η πληροφορία ερχότανε στις μητροπόλεις, στα πανεπιστήμια, στα αρχεία και στο εκπαιδευμένο κοινό αυτών των χωρών. Όλα... αξιολογήθηκαν, μέσω της καταγραφής, βάσει των αντιλήψεων αυτών των [δυτικών] χωρών... όλοι οι πολιτισμοί [επανα]συγκροτήθηκαν βάσει μίας αντίληψη της Δύσης, η οποία πέρασε μετά και στους ίδιους... [Πρόκειται για] δραστική μορφή εξουσίας... [Οι αποικιοκράτες] δεν έπαιρναν μόνο ορυκτά, χρυσό, διαμάντια, σκλάβους, έπαιρναν και τις εικόνες αυτών των ανθρώπων, των χωρών... Το να πάρεις τις εικόνες...είναι σαν να την κάνεις δικής σου αυτήν τη χώρα – οικειοποιείσαι τις χώρες μέσω εικόνων και ταυτόχρονα επιβάλλεις μία εικόνα που εσύ έχεις κατασκευάσει, συγκροτήσει... Επιστρέφει αυτή η εικόνα στη χώρα [προέλευσής της], η οποία την υιοθετεί, την διαιωνίζει...

<sup>16</sup> (Μπαρτ, Ο φωτεινός θάλαμος, 1983)

*Πρόκειται για ετεροκαθορισμό από άλλη κουλτούρα που θεωρούσε τον εαυτό της ανώτερο, πιο εξελιγμένο... [πρόκειται για] τεράστια εξουσία... Η φωτογραφία συμβάλλει καθοριστικά ως προς αυτό μετά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αι...»*

Άλλωστε, σε μία παράλληλη θεώρηση:

*«Ο φωτογράφος ήταν συχνά ένας άνθρωπος προερχόμενος από τη μικρομεσαία – ή λίγο ανώτερη – τάξη...με την αντίστοιχη οικονομική δυνατότητα, κοινωνική θέση, νοστοροπία, κοσμοθεωρία... Ο άνθρωπος αυτός υιοθετεί μία αντίληψη διαδεδομένη, που είναι η αγάπη προς τον άνθρωπο, η οποία είναι πάντα μία αγάπη προς κάποιον που είναι σε δεινότερη θέση από εκείνον...Κάποιες φορές αυτό δεν είναι συνειδητό και κάποιες είναι... Φιλάνθρωπος μπορεί να είναι αυτός ο οποίος είναι σε καλύτερη θέση, προς κάποιον ο οποίος δεν είναι στην ίδια θέση... Ο άλλος που είναι «από κάτω» δεν μπορεί να έχει ουμανιστική αντίληψη για τον πάνω από αυτόν, αλλά δεν έχει φωτογραφική μηχανή για να πει και αυτός τον δικό του λόγο απέναντι σε εκείνον που έρχεται ως ουμανιστής να τον βοηθήσει...» (Ν.Π.)*

Η χρήση της φωτογραφίας ως μεθοδολογικού εργαλείου της σύγχρονης έρευνας έχει κάνει στροφή σε μία προσπάθεια αναίρεσης του εξουσιαστικού βλέμματος του φωτογράφου και υιοθέτησης του βλέμματος του αναπαριστώμενου. Σε αυτό το πλαίσιο, η φωτογραφία τεκμηρίωσης φιλοδοξεί να αποτελέσει φορέα πρωτογενούς έρευνας, η οποία, μέσω της συνεργασίας με τον αναπαριστώμενο, στοχεύει, σε κάποιο βαθμό, να διασκεδάσει την πρόσληψη του τελευταίου από τον ερευνητή ως κάτι εξωτικό, συνιστώντας μία προσπάθεια να δει ο ερευνητής από τη σκοπιά του φωτογραφιζόμενου. Ορισμένες φορές η παραγωγή φωτογραφικών εικόνων προς αυτήν την κατεύθυνση έχει λάβει χώρα μέσω μίας ακραίας μορφής συμμετοχής των αναπαριστώμενων στη φωτογραφική διαδικασία: πρόκειται για την περίπτωση που οι ερευνητές δίνουν την κάμερα στους φωτογραφιζόμενους και τους ζητούν να δημιουργήσουν δικές τους εικόνες. Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαφαίνεται η αντίληψη της σύγχρονης κοινωνικής έρευνας κατά την οποία δεν κλέβουμε από τους ανθρώπους τις φωτογραφίες τους, σε αντίθεση με την κοινωνική έρευνα του 19<sup>ου</sup> αι., η οποία εντάσσεται στην εξουσιαστική τεχνολογία. Εξάλλου, κατ' αυτήν την προοπτική, η σύγχρονη οπτική ανθρωπολογία δίνει τον λόγο σε ομάδες αποδιωγμένες από το μεταμοντέρνο φαντασιακό των δυτικών κοινωνιών (Σκαρπέλος, 2011).

Προς την ίδια κατεύθυνση, ο Ν.Π. και η Π.Π. περιγράφουν την ιδέα για την εφαρμογή ενός τριετούς προγράμματος που αφορούσε στην εκμάθηση της φωτογραφίας από τους Έλληνες Ρομά, το οποίο διεξήχθη σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού στα μέσα της δεκαετίας του '90:

*«Είχα μία ιδέα, να μπορέσουν οι Έλληνες τσιγγάνοι να εκπαιδευτούν στη φωτογραφία: γιατί; Επειδή δεν υπήρχε Έλληνας φωτογράφος, μη Ρομά, που*



να μην έχει φωτογραφίσει τσιγγάνους, τσιγγανάκια και τσιγγάνες... από τον πιο ερασιτέχνη μέχρι τον φωτοδημοσιογράφο, ...τον καλλιτέχνη. Το θέμα των τσιγγάνων είναι βασικό για τον μη τσιγγάνο Έλληνα φωτογράφο... Και λέω: «εδώ πρέπει να δημιουργηθεί η εκδίκηση της γυφτιάς! Να περάσει ο τσιγγάνος πίσω από τη φωτογραφική μηχανή, να παραγάγει εικόνες δικές του και να αντιμετωπίσει και εμάς ως αναπαράσταση» (Ν.Π.).

«Ο Νίκος οραματιζότανε ότι μια ωραία πρωία θα χτυπήσουν μια πόρτα στο Κολωνάκι τρία τσιγγανάκια και θα πουν: «γειά σας, κάνουμε μία φωτογραφική εργασία, κάνω ένα πρότζεκτ, μπορώ να φωτογραφίσω λίγο το πώς ζείτε;» - δε συνέβη βέβαια αυτό...» (Π.Π.)

«Αντιλαμβάνεστε το πολιτισμικό σοκ αυτού του πράγματος! ...Λοιπόν, και επειδή η φωτογραφία προσφέρει εξουσία..., αυτομάτως οι Τσιγγάνοι θα αποκτούσαν μία καινούρια εξουσία διαχείρισης και του εαυτού τους, αλλά και των «μπαλαμών»... Πώς θα τους βλέπανε [τους μπαλαμούς] και πώς θα τους ταξινομούσαν, πλέον, αυτοί [οι τσιγγάνοι];...

Ξεκινήσαμε μαθήματα στην Αγ. Βαρβάρα σε ομάδες τσιγγάνων, κράτησε τρία χρόνια αυτό, γίναν παραγωγές εικόνων, εκδόσεις, εκθέσεις...» (Ν.Π.)

Η διεξαγωγή του προγράμματος ξεκίνησε από τους αστικοποιημένους τσιγγάνους της Αγ. Βαρβάρας, με στόχο, ίσως – ανάλογα και με τον εσωτερικό αντίκτυπο του προγράμματος, να πήγαιναν, σε δεύτερη φάση, οι αστικοποιημένοι Ρομά σε εκείνους όσοι ζούσαν σε καταυλισμούς:

«Αυτοί θα ήταν πιο κατάλληλοι να πάνε μετά στους τσιγγάνους των καταυλισμών, γιατί ξέρουν τους κώδικες... παρ' όλο που υπάρχει μεταξύ τους μία ιεραρχία κοινωνική...

[Εξάλλου] θα ήταν πιο εύκολο για έναν τσιγγάνο ή μία τσιγγάνα φωτογράφο να πάει στο Ζεφύρι και να βρει έναν τρόπο να διαχειριστεί μία απεικόνιση» (Ν.Π.)

Θίγεται παραπάνω ο προβληματισμός αναφορικά με την επίδραση της παρουσίας του ερευνητή στο πεδίο της έρευνας, όταν η συγκεκριμένη χαρακτηρίζεται από καθ' ολοκληρίαν εξωτερικότητα ως προς την υπό μελέτη κοινωνία, και την αλλοίωση υπό το πρίσμα αυτό της εντύπωσης που αποκομίζεται με την πρώτη να γίνεται αισθητή. Ως προς το τελευταίο, οι Ν.Π. και Π.Π. αναφέρονται στην ακραίας μορφής αλλοίωση της συμπεριφοράς μέρους του πληθυσμού των Ρομά, όταν, κατ' εξακολούθηση, οι τελευταίοι δέχονταν να φωτογραφηθούν από σπουδαστές του Τ.Ε.Ι. φωτογραφίας, στο πλαίσιο της εκπαίδευσής τους πάνω στο φωτογραφικό ντοκουμέντο:

«Όταν ξεκινάει μία ομάδα φωτογραφίας από το ΤΕΙ και πηγαίνει στους καταυλισμούς, τα τσιγγανάκια περιμένουνε στημένα και δίνουνε παράσταση...» (Ν.Π.)

«...είναι επίσκεψη στον ζωολογικό κήπο» (Π.Π.)

« [Καταφάσκει]...και δεν το καταλαβαίνει κανείς αυτό το πράγμα... φεύγουν οι φωτογράφοι – πενήντα, εξήντα κάθε φορά, ομάδες σπουδαστών και σπουδαστριών – και όλος ο καταυλισμός επανέρχεται στην κανονικότητα...

*δεν υπάρχουν πια αυτές οι χειρονομίες, δεν υπάρχουν αυτά τα σκέρτσα... δεν υπάρχει τίποτα από όλα αυτά...».* (Ν.Π.)

Με αφορμή τον παραπάνω προβληματισμό, μετατοπίζεται το βάρος της συζήτησης σε μία χρήση της φωτογραφίας η οποία αναπαράγει και ενισχύει στερεοτυπικές αντιλήψεις:

*«Πάνε [οι σπουδαστές] στο Ζεφύρι, όχι στην Αγία Βαρβάρα, γιατί υπάρχει το φωτογενές κομμάτι ...πώς έχουμε μάθει εμείς στερεοτυπικά ότι απεικονίζεται [κάτι], τι είναι αυτό που έχει το ενδιαφέρον: το τσιγγανάκι «πρέπει» να είναι έτσι, η τσιγγάνα «πρέπει» να είναι έτσι –«φούστα κλαρωτή και γαρύφαλλο στ' αντί...»»* (Π.Π.)

Ακολουθως, επισημαίνονται οι ηθικές, κοινωνικές, και ιδεολογικές συμπαραδηλώσεις των στερεοτύπων στο πλαίσιο κάθε κοινωνίας, κατά την έννοια που αυτά επιβεβαιώνουν έναν λόγο ηγεμονικό. Η ανάδειξη, σε αντιδιαστολή, της οπτικής γωνίας του αναπαριστώμενου, όταν αυτός αναλαμβάνει δράση πίσω και μπροστά από τον φωτογραφικό φακό ταυτοχρόνως, επιτρέπει την ανάδυση εναλλακτικών αφηγήσεων. Ως παράδειγμα, γίνεται λόγος για τις φωτογραφικές εικόνες αυτοαναπαράστασης των προσφύγων (στις οποίες μπορεί κανείς να έχει πρόσβαση από τα social media) σε σύγκριση με τις εικόνες που προκύπτουν από τη φωτογραφική παραγωγή των Ελλήνων – και όχι μόνο – φωτορεπόρτερ που διαχειρίζονται το θέμα με περισσότερο συμβατικό τρόπο:

*«Βάλαμε στην έκθεση με θέμα το προσφυγικό αυτοαναπαράστασεις... οι selfie που βγάζανε [οι πρόσφυγες], πώς φωτογράφιζαν τον εαυτό τους στη διαδρομή μέχρι να έρθουν στην Ελλάδα... οι φωτογραφίες αυτές δεν έχουν καμία σχέση με το πώς τους απεικονίζουν οι ρεπόρτερ... εκεί [στις αυτοαναπαράστασεις] βλέπεις γελαστά πρόσωπα... ένα τελείως διαφορετικό πράγμα από το ταξίδι... είναι πολλά πράγματα που είναι πολύ διαφορετικά από αυτά που έχουμε μάθει να βλέπουμε»* (Π.Π.)

*«Είναι σαν τους εξόριστους στη Μακρόνησο που στέλνανε στους συγγενείς τους φωτογραφίες όπου χαμογελούν [θέλοντας να περάσουν συγκεκριμένα μηνύματα σε αυτούς]... ο άλλος μέσα στη βάρκα τραβάει μία χαμογελαστή φωτογραφία και την στέλνει στους συγγενείς του, στους δικούς του που είναι πίσω...»* [Ν.Π.]

*«...γιατί «τα κατάφερα και μπήκα στη βάρκα...»»* (Π.Π.)

*«...ή «είμαι ζωντανός»»* (Ν.Π.)

*«Αυτήν την εικόνα δεν την δέχεται το δικό μας εικονογραφικό σύστημα, δε θα την δημοσιεύσει εύκολά ένα περιοδικό ή μία εφημερίδα, γιατί δε θα προκαλέσει τη φιλανθρωπία, τη συμπάθεια... τέτοιες φωτογραφίες με χαμογελαστούς πρόσφυγες... αυτές εμφανίζονταν σε εφημερίδες και ιστότοπους της «Χρυσής αυγής», του «Στόχου»*

*«...Έχεις από πίσω ένα μασίφ πράγμα από εικονογραφικά στερεότυπα και τις κοινωνικές συμπαραδηλώσεις τους, και αυτό ισχύει για όλη τη φωτογραφία,*

*όχι μόνο για τη φωτογραφία ντοκουμέντου, απλώς η τέχνη είναι πιο ελιτίστικη, αφορά λίγους, δεν είναι για το ευρύ κοινό» (Π.Π.)*

Εξάλλου, προβαίνοντας σε μία σύντομη αποτίμηση της φωτογραφικής παραγωγής στο πλαίσιο του προγράμματος που αφορούσε στη φωτογραφική εκπαίδευση των τσιγγάνων, διαφαίνεται η εκδοχή της χρήσης της φωτογραφίας, η οποία δύναται να συμβάλει στον εμπλουτισμό της γνώσης του κόσμου, αναδεικνύοντας εναλλακτικές προσλήψεις του. Προς αυτήν την κατεύθυνση, οι μεθοδολογικοί περιορισμοί δεν αγνοούνται:

*«Τα μαθήματα [φωτογραφίας] δεν τα έκανε κάποιος δικός τους, τα έκανε ο Στέλιος ο Ευσταθόπουλος, ...οπερατέρ..., έχοντας φωτογραφίσει και ο ίδιος τσιγγάνους με τον πολύ παραδοσιακό τρόπο του «Magnum»... ούτε είχε εκπαιδευτεί στη διδασκαλία, ούτε κατείχε από θεωρία, τίποτα από όλα αυτά... πήγε να διδάξει επιβάλλοντας εν μέρει μία συγκεκριμένη οπτική του δασκάλου – κάτι που γίνεται ακόμη και σήμερα σε κάποιες σχολές...*

*Παρ' όλα αυτά, και παρότι οι κοπέλες αυτές είχαν έναν πολύ έντονο ανταγωνισμό μεταξύ τους για το ποια θα είναι η αγαπημένη του δασκάλου, σε κάποια πράγματα τα στήλωσαν... δεν ακολούθησαν, αυτό ήταν το εντυπωσιακό!... Εκεί καταλαβαίνεις [την εναλλακτική οπτική αντίληψη], δεν το καταλαβαίνεις συνολικά, γιατί, λές, «εδώ είναι η παρέμβαση του δασκάλου»... Ακόμα και στο τέλος, αυτά που δείζανε στην έκθεση, αυτά που επέλεξαν [να μπουν] στον κατάλογο είναι το βλέμμα του Ευσταθόπουλου, του Παναγιωτόπουλου, είναι το δικό μας βλέμμα ... το δικό μας βλέμμα πάνω στη δουλειά που θα σου φέρει η άλλη και θα της πεις «αυτή είναι καλή»... Αλλά εκεί που η άλλη ανθίσταται, ό,τι και αν της λες, και έχοντας ήδη αποδεχθεί το δικό σου authority, εκεί βλέπεις τι πραγματικά είναι δικό τους· το χρώμα, ο Σφακιανάκης...» (Π.Π.)*

Κατ' αυτήν την προοπτική, ο Ν.Π. και η Π.Π. σχολιάζουν ενδεικτικά την εμπειρία που αποκόμισαν – έχοντας, βέβαια, υπόψη τους τη διαμεσολάβηση της εμπειρίας τους από το δικό τους πολιτισμικό φορτίο:

*«Η ομάδα που διαμορφώθηκε... ξεκίνησε με δεκαπέντε κοπέλες και δύο τρία αγόρια... Μετά από έναν μήνα είχε μείνει μόνο ένα αγόρι και μετά από λίγο έφυγε και αυτός... Απόλυτη γυναικοκρατία, μητριαρχική, τσιγγάνικη κατάσταση» (Ν.Π.)*

*«...Τους δόθηκαν φιλμ, σαν πρώτη άσκηση, να φωτογραφίσουν ό,τι τους ενδιαφέρει... η έκπληξη: τι κάνανε! Έβγαλαν σχεδόν το ίδιο πράγμα! ...Φωτογραφίες στους δρόμους από αφίσες με τον Σφακιανάκη...Ηταν μια πανδαισία από Σφακιανάκη όλη η δουλειά...» (Ν.Π.)*

*«Ήθελαν να βγάλουν τον Σφακιανάκη, το κοντινότερο σε αυτό ήταν να βγάλουν την αφίσα του» (Π.Π.)*

*«...Στα δύο πρώτα χρόνια, μία δουλειά από τις σαράντα ή πενήντα ήταν ασπρόμαυρη· αρνούσαν να τραβήξουν ασπρόμαυρη φωτογραφία, έλεγαν ότι «αυτό είναι θάνατος», «είναι χάλια, είναι κατάθλιψη, είναι μαυρίλα». Σε εμάς, είναι καλλιτεχνικό» (Ν.Π.).*

«...Μιλάμε για το '90... στα μέσα της δεκαετίας του '90, για να κάνεις έγχρωμη δουλειά... Για να καταλάβετε, στο T.E.I. [Φωτογραφίας] έγχρωμη έκανες μόνο στο εργαστήριο της έγχρωμης και ήτανε τεχνικό... Μία πτυχιακή με έγχρωμη φωτογραφία έγινε το '96 στην [κατεύθυνση] «Καλλιτεχνική [Φωτογραφία]» και έπρεπε [ο φοιτητής] να γράψει ολόκληρο κεφάλαιο για να δικαιολογήσει την επιλογή του» (Π.Π.)

«Ο κόσμος τους έχει πάρα πολύ χρώμα· δεν είναι απλώς ότι έχει χρώμα, είναι πολύ βασικός κώδικας – αναγνώρισης, ιεραρχίας, συμπεριφοράς, που κανένας μη Ρομά φωτογράφος δεν μπορεί να αντιληφθεί... Ο κώδικας αυτός είναι ένα πολύ σημαντικό μέρος του πολιτισμού των τσιγγάνων – κάτι που ο Κουντέλκα δεν το αντέληφθη, επηρεασμένος από την ασπρόμαυρη φωτογραφία του Magnum, ανεξάρτητα από την ποιότητα των φωτογραφιών του... Αλλά εκεί [στις φωτογραφίες του] λείπει κάτι πολύ βασικό, που είναι το χρώμα στους τσιγγάνους» (Ν.Π.)



© Josef Koudelka/Magnum Photos, Gypsies, Romania, 1968



© Josef Koudelka/Magnum Photos, Chzechoslovakia, 1967

## Η τεκμηριωτική φωτογραφία ως καταγραφή του κοινωνικού τοπίου

Αναφέρθηκε παραπάνω η αποκοπή της φωτογραφίας από το κοινωνικό της συγκείμενο, όταν αυτή αντιμετωπίζεται ως έργο τέχνης. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται μία εναλλακτική θεώρηση της φωτογραφικής απεικόνισης ως καλλιτεχνικής δημιουργίας, όταν η πρώτη αφενός συνδέεται με το προσωπικό ύφος και τις ανησυχίες του δημιουργού της και αφετέρου θεματοποιεί κρίσιμα κοινωνικά ζητήματα ή πτυχές της συλλογικής ζωής μία κοινωνίας σε κάθε εποχή. Τότε, επίσης, μπορεί κανείς να μιλήσει για μία εθνογραφική καταγραφή με την ευρεία έννοια του όρου. Η Π.Π., με αφορμή την ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας, επισημαίνει τη σύνδεση μεταξύ καλλιτεχνικού ντοκουμέντου και μίας σύγχρονης εθνογραφίας:

*«Όταν μιλάμε για φωτογραφία ντοκουμέντο μιας εποχής, αυτό είναι μια εθνογραφία... Με τη στροφή στη δημιουργική/προσωπική φωτογραφία ένα μεγάλο μέρος των φωτογράφων στράφηκε σε αυτό που λέμε κοινωνικό τοπίο, το social landscape δεν είναι το αμιγώς documentary, το στρατευμένο, είναι αυτό που ζούμε, η καθημερινότητα, οι μικρές κοινότητες που διαμορφώνονται... Η φωτογραφία δρόμου άνθισε τότε πολύ... Βλέποντας τα από απόσταση βλέπεις ένα κομμάτι της ζωής του τότε, υποκειμενικό, σαφώς, όπως υποκειμενική είναι κάθε καταγραφή εθνογραφική τελικά...»*

Η στροφή του ενδιαφέροντος στο κοινωνικό τοπίο εγείρει προβληματισμούς οι οποίοι σχετίζονται με την ιδιαιτερότητα της φύσης αυτού ως πεδίου είτε ανίχνευσης κοινωνικών συσχετισμών ή αλλαγών είτε καλλιτεχνικής έκφρασης. Η αίσθηση της ιδιαιτερότητας αυτής εντείνεται στις περιπτώσεις κατά τις οποίες η φωτογραφία έχει καταγγελτικό ρόλο, θίγοντας δύσκολα κοινωνικά ζητήματα. Σχετικά, ο Ν.Π. περιγράφει την εμπειρία του με αφορμή την τεκμηρίωση των συνθηκών διαβίωσης των ψυχασθενών της Λέρου, στο πλαίσιο ενός καταγγελτικού ρεπορτάζ που φιλοξένησε ο «Ταχυδρόμος» στις αρχές της δεκαετίας του '80, μετά από άδεια που δόθηκε από το Υπουργείο Υγείας:

*«Ο φωτογράφος έχει συνηθίσει ενστικτωδώς να αντιμετωπίζει δύο πραγματικότητες διαφορετικές... η μία είναι η πραγματικότητα που δεν περιέχει την ανθρώπινη παρουσία... ένα τοπίο... ένας δρόμος... και η πραγματικότητα που αφορά σε ανθρώπους... Δηλαδή, για να φωτογραφίσεις έναν άνθρωπο ή θα στο ζητήσει, ή θα μιλήσεις μαζί του, ή θα τον πλησιάσεις και θα πάρεις την άδειά του, ή θα σου πει «δε θέλω»... ή «βγάλε με, ναι!» και θα στηθεί και με το κομπολόι του... Από το τοπίο δε ζητάς καμία άδεια... Εκεί, λοιπόν, ξαφνικά, συνειδητοποίησα ότι έχουν ανατραπεί τα πράγματα, δηλαδή, φωτογραφίζεις ψυχασθενείς σε πολύ βαριά κατάσταση... Εσύ είσαι με μία φωτογραφική μηχανή... δεν του ζητάς άδεια – του την ζητάς με το βλέμμα... κάθεται, σε κοιτάει, σηκώνεις τη μηχανή, δεν αντιδρά, τον φωτογραφίζεις... δεν ξέρει τι συμβαίνει... Αυτός ο άνθρωπος, σε αυτήν την κατάσταση, είναι όπως το τοπίο, άρα πώς φωτογραφίζεις έναν άνθρωπο που η συμπεριφορά του ως προς το φωτογραφικό μέσο είναι η συμπεριφορά του*

τοπίου... Και αυτό επαναπροσδιορίζει το τι συνέβη στη Λέρο, το πώς εσύ λειτουργήσες με τους ψυχασθενείς και με όλο αυτό το περιβάλλον που ήταν άνθρωποι και μη άνθρωποι...»

Ο ίδιος εξάλλου επισημαίνει ηθικά ζητήματα που απορρέουν από μία τέτοιας φύσης τεκμηρίωση:

«Το ερώτημα ήταν τι κάνεις με αυτό το υλικό...οι φωτογραφίες ήταν λεπτομερέστατες<sup>17</sup>... [Προκύπτουν ζητήματα όπως] η οδύνη των συγγενών, όταν μέσω του εντύπου θα έφταναν στα σπίτια τους, το απόρρητο του ασθενούς... Αναγκαστικά δημοσιευθήκαν στον ταχυδρόμο ως καταγγελία<sup>18</sup>, αλλά το υλικό ήταν τεράστιο...Είπα ότι δεν διακινώ τις φωτογραφίες αυτές, παρ' ότι είχαν ζήτηση και στο εξωτερικό, να περάσουν τα χρόνια και να δούμε... Δεν μπορούσαν αυτές οι φωτογραφίες να γίνουν καλλιτεχνικό έργο, να μπούν σε κάδρο και σε τοίχο, για εμένα ήταν αδιανόητο... Πέρασαν τώρα 35 χρόνια... Πριν από μερικούς μήνες έψαχνα έναν Γάλλο φωτογράφο που είχε δουλέψει στην αποασυλοποίηση που είχε γίνει στην Ιταλία το 1976 με 1979... Τον είχαν προσκαλέσει ψυχίατροι που είχαν σχέση με όλο αυτό το εγχείρημα, και έκανε μία δουλειά που έγινε πολύ γνωστή στην Ευρώπη, με ασπρόμαυρη φωτογραφία, από ένα δύο βασικά ψυχιατρεία... Ο άνθρωπος αυτός δημοσίευσε το υλικό του μετά από 30 χρόνια... Είχαμε την ίδια ιδέα, την ίδια αίσθηση ότι αυτό το πράγμα είναι πολύ δύσκολο διαχειρίσιμο...  
...Εάν πρόκειται να εκδοθεί, θα πρέπει να είναι ένα βιβλίο με κείμενα κατάλληλα... σχετικά με όλα τα προβλήματα που προκύπτουν:...διαχείρισης, συνείδησης..., τα θεσμικά προβλήματα, και πάει λέγοντας... ώστε να υπάρξει συνολική τεκμηρίωση, από διάφορες προσεγγίσεις, επιστημονικές και καλλιτεχνικές...».

Περιγράφοντας τη μέθοδο της δουλειάς του, διαφαίνονται τα ρευστά όρια ανάμεσα στην τεκμηριωτική καταγραφή και την καλλιτεχνική έκφραση, παραπέμποντας στο ύφος του δημιουργού, όπως αυτό έχει σχολιαστεί σε προηγούμενη ενότητα του παρόντος:

«Είναι φωτογραφίες τεκμηρίωσης· αλλά πολύ καλής τεκμηρίωσης... Το θέμα είναι τι βλέπει ο φωτογράφος και τι αξιολογεί από αυτά που βλέπει... Δηλαδή, εμένα με ενδιέφερε ταυτόχρονα η απόδοση του χώρου... το φως, τα υλικά των τραπεζιών, τα χρώματα των τοίχων των λερωμένων... Με ενδιέφερε και αυτό μαζί με τους ίδιους του ψυχασθενείς... Ηθελα να βρω ένα παράθυρο με κάγκελα, να έχω την τάδε λεπτομέρεια στους τοίχους, ήθελα, αν περνούσε μία σιλουέτα στο βάθος, να φαίνεται η λευκή μπλούζα στο βάθος της φωτογραφίας... Όλο αυτό το πράγμα, το οποίο ήταν πραγματικό δεν ήταν σκηνοθετημένο... προσπαθούσα να συνδυάσω όλα αυτά τα πράγματα σε ένα κάδρο... Να βγει η κόλαση του Δάντη στο σύνολό της...» (Ν.Π.)

Καθίσταται φανερό, σύμφωνα με το πλαίσιο που σκιαγραφείται παραπάνω, η χρήση των αντικειμένων ως μέρος μίας προσπάθειας τεκμηρίωσης η οποία επιδιώκει, μέσω της διευθέτησης του χώρου, όπως αυτή επιτυγχάνεται από τη φωτογραφική

<sup>17</sup> Ο Ν.Π. περιγράφει το σοκ που υπέστη όταν έφτασε στη Λέρο και αντίκρουσε τις συνθήκες διαβίωσης των ψυχασθενών.

<sup>18</sup> Δημοσιεύθηκαν δέκα φωτογραφίες «στον Ταχυδρόμο», στο πλαίσιο του ρεπορτάζ.

αναπαράσταση, να ανασυστήσει μία πραγματικότητα εξίσου αντικειμενική (οι συνθήκες διαβίωσης των ψυχασθενών), ψυχολογική (η αίσθηση που κανείς αποκομίζει από αυτές), αλλά και κοινωνική. Ως προς το τελευταίο, γίνεται αισθητή μία χρήση των αντικειμένων όταν αυτά, σύμφωνα με τον Μπαρτ, δεν αποτελούν ουδέτερο περιβάλλον, αλλά σημειωμένο διάκοσμο της ύπαρξης και της δράσης (Σκαρπέλος, 2011).

Συνοψίζοντας, τέτοιου είδους απόπειρες καταγραφής του κοινωνικού τοπίου, όπως αυτή που σχολιάζεται παραπάνω, διαπνέεται από το πνεύμα που διατρέχει την οικειοποίηση της εικόνας από τις ανθρωπιστικές επιστήμες από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και εφεξής. Κατ' αυτήν την προοπτική, το ενδιαφέρον για την εικόνα – συμπεριλαμβανομένης της φωτογραφικής αναπαράστασης – παύει να λειτουργεί αποκλειστικά στο πλαίσιο της αισθητικής και της ιστορίας της τέχνης, υπακούοντας σε φωνές που ζητούν την επανένταξη της καλλιτεχνικής εικόνας στο κοινωνικό περιβάλλον της παραγωγής και κατανάλωσής της (Σκαρπέλος, 2011, σ. 171).



Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά “Το Μετέωρο Βήμα του Πελαργού, Παράλληλες Εικόνες”, 1990

## Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>

(συνέντευξη με τη Μέλιννα Καμινάρη)

### Η δημιουργική φωτογραφία ως μεθοδολογικό εργαλείο της οπτικής ανθρωπολογίας

Σύμφωνα με όσα εξετάστηκαν στις προηγούμενες ενότητες, καθίσταται φανερό ότι η φωτογραφική πράξη είναι αφ' εαυτού δημιουργική. Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός δεν αφορά τόσο στο αναλογικό της φωτογραφικής εικόνας – καθώς, σύμφωνα με τον Μπαρτ (1988, σσ. 26-8, 30, 37-40, 51), για τη φωτογραφική αναπαράσταση δεν απαιτείται ο τεμαχισμός της πραγματικότητας σε ενότητες και η αναγωγή αυτών σε σημεία διαφορετικά από το αντικείμενο που προσφέρουν προς ανάγνωση (όπως για παράδειγμα, ισχύει για το σχέδιο)· η φωτογραφία έχει την ικανότητα να μεταδίδει την κυριολεκτική πληροφορία, χωρίς να την σχηματίζει με τη βοήθεια ασυνεχών σημείων και κανόνων μετατροπής. Σε αντιδιαστολή, αναφέρεται στη συμπαραδηλούμενη δομή της, η οποία αποτελεί δομή επεξεργασμένη – ως προς την προοπτική μιας κωδικοποιημένης σημασίας· αυτή εδράζεται – όπως έχει εξάλλου επισημανθεί σε προηγούμενη ενότητα του παρόντος – στα επονομαζόμενα από τον Μπαρτ *ιστορικά μέρη* της φωτογραφικής επιφάνειας, ένα απόθεμα στερεοτύπων – σχημάτων, χρωμάτων, γραφισμών, κινήσεων, εκφράσεων, ομαδοποιήσεων στοιχείων. Ο ίδιος διαπιστώνει ότι η συμπαραδήλωση πάει πολύ μακριά – η πλήρης α-σημαντότητα της φωτογραφίας είναι ίσως σπανιότατη.

Οι συμπαραδηλώσεις θεμελιώνονται στην πολιτισμική κατάσταση τόσο του δημιουργού, όσο και του αναγνώστη της φωτογραφίας. Το μάτι και το χέρι του φωτογράφου – ούτως ή άλλως πολιτισμικά προσδιορισμένα – συναντούν ένα γινώσκουν του αναγνώστη (μία αντίληψη του τελευταίου ως προς το τι είναι μία εικόνα και τι το ανάλογο της σε πραγματικές συνθήκες, επενδυμένη από τη γνώση του κόσμου και την κουλτούρα του). Η σύμπτωση αυτή δημιουργού και αναγνώστη της φωτογραφίας συμβαίνει πάντα στο πεδίο της γλώσσας και των σημασιών της· η φωτογραφία δε γίνεται αντιληπτή παρά μόνο γλωσσικοποιημένη: *η εικόνα, συλλαμβανόμενη αμέσως από μία εσωτερική μεταγλώσσα, που είναι η γλώσσα, δε γνωρίζει... καμία καταδηλούμενη κατάσταση... δεν υπάρχει... από κοινωνική άποψη, παρά μόνο βυθισμένη μέσα σε μία πρώτη συμπαραδήλωση... τη συμπαραδήλωση των*



κατηγοριών της γλώσσας (Μπαρτ, 1988, σ. 38). Ως προς αυτό το τελευταίο, ο ίδιος διαπιστώνει μία πολλαπλότητα και συνύπαρξη λεξιλογίων στον ίδιο άνθρωπο· έτσι, η συμπαραδήλωση ανάγει τη φωτογραφική πράξη σε δημιουργική διαδικασία, όχι μόνο ως προς την παραγωγή της φωτογραφικής εικόνας, αλλά και ως προς την ανάγνωσή της, στον βαθμό που *το γράμμα της εικόνας αντιστοιχεί στον πρώτο βαθμό του νοητού (εντεύθεν αυτού του βαθμού ο αναγνώστης δε θα αντιλαμβανόταν παρά μόνο γραμμές, σχέδια και χρώματα), το νοητό, όμως παραμένει εν δυνάμει λόγω της ίδιας του της φτώχειας* (1988, σσ. 50, 4).

Εντούτοις, η χρήση του όρου δημιουργική φωτογραφία, στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας, δεν αποτελεί ταυτολογία· αναφέρεται στη φωτογραφική εικόνα υψωμένη σε έναν δεύτερο βαθμό δημιουργικότητας, αυτόν που επιτυγχάνεται όταν η φωτογραφία αναλαμβάνει τη συμβολική λειτουργία της τέχνης. Η Μ.Κ. δίνει το στίγμα της φωτογραφίας σε αυτήν τη δεύτερη περίπτωση: *«είναι μία παράλογη εμπειρία, μία εμπειρία που δεν μπορείς να την εξηγήσεις με λόγια... χρησιμοποιεί την άρρητη γνώση, και πράγματα που δεν μπορείς να γράψεις, για να συγκινήσει· τότε, η φωτογραφία γίνεται σημαντική· ...κάνει από μόνη της μια αλλαγή σε αυτούς που την βλέπουν»*.

Σύμφωνα με την ίδια, προκειμένου να λειτουργήσει σε τέτοιο πλαίσιο, η φωτογραφική παραγωγή δεν είναι χωρίς προϋποθέσεις:

*«...να μπορέσει κανείς να δημιουργήσει προϋποθέτει μία παιδεία, εκπαίδευση και ικανότητα... να ξέρει τους κανόνες της κωδικοποίησης... πώς να χρησιμοποιεί όλους τους κανόνες του κάδρου, του φωτός, της γωνίας... να έχει γνώση της πολυσημίας [της φωτογραφικής αναπαράστασης]... να είναι [η φωτογραφία] υπαινικτική...»*

Εξάλλου η – επονομαζόμενη από τον Μπαρτ – αναλογική πληρότητα της φωτογραφικής επιφάνειας ευνοεί ως προς την αποδοχή της συμπαραδήλωσης:

*«Εμπιστεύεσαι τα μάτια... Η φωτογραφία έχει το πλεονέκτημα της αληθοφάνειας... Αυτό που βλέπουν οι άνθρωποι νομίζουν ότι είναι η πραγματικότητα. Αυτό είναι ένα δόλωμα που, τσακ, το «τρώει» κανείς πιο εύκολα από ότι αν του δείξεις ζωγραφική ή κάτι άλλο... Αυτό το τοπίο [δείχνει αναφερόμενη σε μία εικόνα στον τοίχο], αν το έβλεπες ζωγραφισμένο, θα έλεγες: «είναι ένα ζωγραφισμένο τοπίο», αλλά τώρα λες: «πού είναι, στο Πουκέ»; Μπορεί να είναι μοντάζ, να είναι η θάλασσα από τη Ραφήνα και να έχουν βάλει και δύο νησιά, αλλά πάλι και αυτά τα νησιά και αυτήν τη θάλασσα από κάπου τα πήρανε... Η φωτογραφία νομίζουμε ότι είναι αυτό που είδαμε, και αυτό είναι ένα δόλωμα που βοηθάει στην κατανόηση» (Μ.Κ.)*

Η παράδοση συμπαιγνία καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης που θεμελιώνει η φωτογραφική αναπαράσταση χρησιμοποιείται εδώ από τον δημιουργό με έναν ευγενή στόχο:

*«Η αληθοφάνεια κάνει την ωμή πραγματικότητα πιο εύπεπτη... και αυτός είναι και ο ρόλος της τέχνης... να σε πάει σε δρόμους που δε θα πήγαινες ποτέ, να πάει τους ανθρώπους σε μονοπάτια που δε θα τα παίρνανε ποτέ μόνοι τους, και να τους ξαναφέρει πίσω με ασφάλεια» (Μ.Κ.)*

Κατ' αυτήν την προοπτική, εξετάζει ο Καγγελάρης (2016, σ. 121) τη σχέση φωτογραφικής εικόνας και πραγματικότητας, στο πλαίσιο της τέχνης: εκκινεί από δεδομένη (δεν μπορεί να υπάρξει φωτογραφία χωρίς το «κάτι εκεί έξω»), όμως, σε τελική ανάλυση, η φωτογραφική αναπαράσταση αναζητά να εικονοποιήσει το αόρατο, αποτυπώνει τις επιφάνειες, καλύπτοντας την επιθυμία του ανθρώπου να δει πίσω από αυτές:

*Μπορεί η εικόνα να μου αποκαλύψει το πίσω από αυτήν; ή μόνο μέσω της εικόνας μπορώ να δω, παρότι η ίδια η εικόνα μου αποκρύπτει αυτό που θα μπορούσα να δω, σαν να λέει: «εάν θέλεις να δεις κάτι, δες αυτό»... Όσο και αν ο Witkin μας δείχνει το βάθος της κόλασης, είναι υποχρεωμένος να σταματήσει μπροστά σε μία εικόνα.*

Για τη λειτουργία της δημιουργικής φωτογραφίας, όπως εξετάζεται παραπάνω, καθοριστικός παράγοντας είναι το συγκεκριμένο μέσα στο οποίο καλείται να λειτουργήσει: *«Παίζει ρόλο το πλαίσιο, το context... [αναφερόμενη σε μία φωτογραφία από το ερευνητικό φωτογραφικό έργο της «Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις»] ...αν στην δείξω αυτήν σαν έργο τέχνης, θα την δεις αλλιώς, σαν φωτορεπορτάζ αλλιώς... αν είχε τραβηχτεί εκ μέρους του Υπουργείου Πολιτισμού, θα την έπαιρναν οι δικοί μου, οι συντηρητές, και θα έτρεχαν να τα σβήσουν [αναφέρεται σε γκράφιτι που απεικονίζονται]» (Μ.Κ.).* Σχετικά, η ίδια διαπιστώνει μία επιτυχημένη – και ευκταία – σύζευξη της δημιουργικής φωτογραφίας με τις εθνογραφικές μεθόδους στο πλαίσιο της εθνογραφικής έρευνας, δηλ. της *«μελέτης των ανθρώπων, των λαών, του πολιτισμού»*, όταν, βέβαια, η φωτογραφία είναι *«από μόνη της ένα δοκίμιο»* και όχι όταν χρησιμοποιείται ως *«εικονογράφηση»*.

Προς την ίδια κατεύθυνση, η Edwards (1997, pp. 53-60) προκρίνει μία χρήση του φωτογραφικού μέσου ως εθνογραφικού εργαλείου πέρα από το καθιερωμένο δίπολο ρεαλιστική – καλλιτεχνική [expressive] φωτογραφία και τις συμβατικές (προβλεπόμενες) χρήσεις των άκρων αυτού, με στόχο να τεθεί σε δοκιμασία η κυρίαρχη, κάθε φορά, οπτική αντίληψη. Υπό το πρίσμα αυτό, μικρής σημασίας είναι η κατηγοριοποίηση των φωτογραφικών ειδών και η αντιπαράθεση των κατηγοριών:

αντιθέτως, ζητούμενο είναι η υιοθέτηση ενός πλουραλισμού των τρόπων έκφρασης ως προς τη φωτογραφική αναπαράσταση, δανεισμένων από διάφορα πεδία, η οποία θα προσέδιδε στη φωτογραφική απεικόνιση αυτονομία, *δική της φωνή*, ως μέσο έκφρασης του ορατού στο πλαίσιο της εθνογραφικής έρευνας. Η θέση αυτή είναι σύμφωνη με μία κριτική προσέγγιση στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, όπου ο δογματισμός της γνώσης καταρρέει, επιτρέποντας την ανάδυση πολλαπλών εκδοχών της<sup>19</sup>.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η αισθητική επένδυση της φωτογραφικής απεικόνισης είναι ζητούμενο· όχι μόνο ως προς την κατεύθυνση όπου η Mead διαβλέπει σε αυτήν ένα επιπρόσθετο μέσο επιστημονικής διερεύνησης, ούτε ως προς εκείνη κατά την οποία η αποκωδικοποίηση των φωτογραφικών συμπαραδηλώσεων επιτρέπει μία γνώση ιστορική – κοινωνική και πολιτισμική, οι οποίες αμφότερες [κατευθύνσεις] έχουν εξεταστεί στην παρούσα μελέτη. Πρωτεύουσας σημασίας είναι η εκφραστική δύναμη της φωτογραφικής απεικόνισης στο μέτρο που η πρώτη μπορεί να προσδώσει στη δεύτερη συγκινησιακή αξία (ο.π.). Πρόκειται για μία *«λεπτή συγκίνηση, αυτή με την οποία ταυτίζεις κάποια εσωτερικά σου πράγματα με αυτό που βλέπεις»* (Μ.Κ.)

Σε αυτή την περίπτωση, η φωτογραφική έκφραση αντιστοιχεί σε υποκειμενικές αναγνώσεις που υπαγορεύονται από τη μνήμη, όπως αυτή υποκινείται από την αναπαράσταση και τις αλληγορίες οι οποίες εδράζονται στην τελευταία. Τα εκφραστικά μέσα της φωτογραφίας καθοδηγούν διακριτικά σε ένα επέκεινα της φωτογραφικής επιφάνειας, γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ *ορατού* και *αόρατου*· εκεί, άλλωστε, έγκειται η ιδιαιτερότητα του φωτογραφικού μέσου ως μέσου τεκμηρίωσης, αποτυπώνοντας το πραγματικό και συγκεκριμένο να υπονοεί το *αόρατο*. Έτσι, μέσω της φωτογραφίας, κανείς μετέχει σε μία εμπειρία περισσότερο, παρά ανακαλύπτει μία αντικειμενική πραγματικότητα. Η βεβαιότητα *αυτό υπήρξε* ξεθωριάζει, διαλύοντας την οπτική ταυτολογία σημαίνοντος και σημαινομένου, καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης. Η χρήση της δημιουργικής φωτογραφίας σε αυτό το πλαίσιο

---

<sup>19</sup> Ενδεικτική ως προς την παραπάνω θέση είναι η χρήση της φωτογραφίας στο πλαίσιο του κινήματος του σουρεαλισμού, η οποία επισημαίνεται και από την Edwards. Μεταξύ άλλων, οι σουρεαλιστές πολύ συχνά επιχειρούσαν την ένταξη φωτογραφικών εικόνων σε συγκεκριμένο με τρόπο που να προκαλείται η έκπληξη, ακυρώνοντας τις λογικές συνάφειες που αφητηρία έχουν στη σύζευξη εικόνας και κειμένου. Εξάλλου, μέσω της φωτογραφίας, αμφισβητώντας το κύρος μίας μονοσήμαντης επιστημονικής γνώσης και των συνεπειών της, προς όφελος ενός – έως και ακραίου – υποκειμενισμού, προέκριναν μία εθνογραφία της καθημερινής ή ψυχολογικής ζωής. Υπό αυτό το πρίσμα ιδωμένα, χαρακτηριστική είναι η εικονογράφιση με φωτογραφίες των περιοδικών εκδόσεων «*Revolution Surrealiste*» και «*Minotaur*», καθώς και τα έργα «*Nadja*» και «*L' Afrique fantome*» των Breton και Leiris αντίστοιχα.

στοχεύει στην ενεργοποίηση της πολυσημίας της φωτογραφικής απεικόνισης, επιτρέποντας την πολλαπλότητα των αφηγήσεων, διευρύνοντας, έτσι, τις δυνατότητες αξιοποίησης της φωτογραφίας ως μέσου εξερεύνησης της πραγματικότητας, σε ένα μεταμοντέρνο συγκείμενο (ο.π.). Η Μ.Κ. επισημαίνει:

*«στις μέρες μας δεν υπάρχει μία ιστορία, υπάρχουν πολλές... πρέπει να μπει κανείς στην υποκειμενικότητα κάθε ανθρώπου... να βρει τις πολλές διαφορετικές εκφάνσεις αυτού του πολιτισμικού πράγματος που ερευνά... Πρέπει να μπει ο ερευνητής στη θέση του άλλου. Στην εθνογραφία και στην ανθρωπολογία δεν υπάρχει πλέον μία αφήγηση, υπάρχουν πολλές, πρέπει να βρει ο δημιουργός έναν τρόπο να το αποτυπώσει αυτό...»*

Προϋπόθεση ώστε να συντελέσει η δημιουργική φωτογραφία προς αυτήν την κατεύθυνση είναι να συνιστά από μόνη της ένα αφήγημα το οποίο να αφήνει χώρο στον θεατή, προκειμένου ο τελευταίος να συνειδητοποιεί τις πολλαπλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις που η φωτογραφική αναπαράσταση υπαγορεύει (Edwards, 1997, σ. 60). Κατ' αυτήν την έννοια [η φωτογραφία] *«εμπεριέχει τον χρόνο, αφήνει απόσταση στον θεατή... το ιδανικό μίας τέτοιας φωτογραφίας είναι να σου αφήνει τον χρόνο της περισυλλογής που δεν έχεις στην καθημερινότητά σου»* (Μ.Κ.).

Η ίδια επισημαίνει ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι να το επιτύχει ένας δημιουργός: στη δική της περίπτωση, καθίσταται εφικτό καταφεύγοντας σε μία φωτογραφική *σύνταξη*: συγκεκριμένα, η φωτογραφική σειρά αποσκοπεί σε μία επανάληψη του διπλού [*double*] της πραγματικότητας με τρόπο που να επιτρέπει την αντίληψη της αλλοτρίωσης του πρωτότυπου από τον χρόνο<sup>20</sup>: *«...με ταλαιπωρεί πολύ αυτό... σαν φιλοσοφική σκέψη ίσως... ότι κάθε φορά δεν είμαστε το ίδιο... δηλαδή η δουλειά μου πιο πολύ ως φιλοσοφική σκέψη αρθρώνεται... περισσότερο έχει να κάνει με ένα υπαρξιακό άγχος, παρά με όλα τα άλλα...»* Η φωτογραφία γίνεται, έτσι, μία φιλοσοφική θεωρία και η φωτογραφική μηχανή ένας *ψυχαναλυτικός μηχανισμός για την ανακάλυψη του «επέκεινα», του αόρατου, του άρρητου*: της άλλης πλευράς του εαυτού μας (Καγγελάρης, 2016, σ. 121). Η διαδικασία υπαγορεύεται από μία ανάγκη εσωτερική. Η Μ.Κ. αποφαίνεται σχετικά: *«γιατί, όμως θα κάνεις κάτι, ξέρεις; επειδή το έχεις ανάγκη»*, συναντώντας τον Αρτώ, όταν αυτός εξομολογείται: *«κανείς ποτέ δεν έκανε τέχνη, παρά για να βγει από την κόλαση»* (Καγγελάρης, 2016, σ. 207).

---

<sup>20</sup> Βλ. σχετικά (Μπαρτ, 1988, σ. 34 και Καγγελάρης, 2016, σ. 135)

Η ίδια εξηγεί αναλυτικότερα, περιγράφοντας τη μέθοδο μέσω της οποίας διαρθρώνεται το ερευνητικό της έργο «Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις: Στα όρια των αρχαιολογικών χώρων της Αθήνας και της Ελευσίνας»<sup>21</sup>:

*«Δοκίμασα να κάνω την επαναφωτογράφιση<sup>22</sup> – γιατί όμως: ...περνούσα από αυτούς τους χώρους κάθε μέρα για να πάω στη δουλειά μου – ήταν η διαδρομή μου αυτή, και έτσι μου γεννήθηκε η ιδέα να κάνω αυτήν τη δουλειά, γιατί έβλεπα κάποιες γωνιές που αλλάζανε, και από αυτήν την αλλαγή εγώ έπαιρνα κάτι, δηλαδή έβλεπα πού πηγαίνει η χώρα, ότι κάτι δεν πάει καλά στην κοινωνία... Το διαισθανόμουν, σαν άνθρωπος, γενικά από όλα, αλλά προσπάθησα να το απεικονίσω στο τοπίο, στη διαδρομή που έκανα... Φτιάχνω ιστορίες, αφηγήσεις, χρησιμοποιώ πολύ την αφήγηση... Ελπίζω ότι ο θεατής θα ακολουθήσει αυτήν τη διαδρομή και κάτι θα τον συγκινήσει.»*

Στο πλαίσιο αυτό, η δημιουργική φωτογραφία, ως μεθοδολογικό εργαλείο, χρησιμοποιείται σε σύζευξη με άλλες μεθόδους της εθνογραφικής έρευνας, στην προκειμένη περίπτωση, αυτήν της συμμετοχικής παρατήρησης, το προϊόν της οποίας αποτυπώνεται στις φωτογραφικές εικόνες, επιτρέποντας έναν αναστοχασμό:

*«...βάζω τις φωτογραφίες, λοιπόν, τη μία δίπλα στην άλλη και λέω, δεν είναι δυνατόν! Κοιτούσα ένα έργο σε εξέλιξη, τα ίχνη της κοινωνίας, των ομάδων που περνούσαν από τους χώρους αυτούς, [αναφερόμενη σε γκράφιτι που απεικονίζονται] το μπάχαλο που έγινε μετά, γιατί τα έσβηναν επιλεκτικά ... Βλέπει κανείς πώς αντιμετωπίζουν τα κτήρια, τον πολιτισμό, τις αρχαιότητες, [βλέπει] τις νοοτροπίες, [βλέπει] τα πάντα για την κοινωνία σε αυτές τις εικόνες, εάν ξέρει να τις διαβάσει... Είχε πει και ένας Γάλλος το εξής: αυτό που λένε «developper le film»<sup>23</sup>, εμπεριέχει την έννοια του εξελίσσω: τραβάμε τις φωτογραφίες κάποτε, και έπειτα, όταν εμφανίζουμε μετά από καιρό το φιλμ και βλέπουμε, πολλά πράγματα δεν τα θυμόμαστε ότι ήταν έτσι. Και ζούμε τόσο γρήγορα πλέον, δηλαδή χρειάζεται κάποιος τρόπος, όλα αυτά που μαζεύουμε δεν προλαβαίνουμε να τα συνειδητοποιήσουμε, νομίζω ότι η δουλειά των δημιουργών είναι αυτή, αυτό το συμπυκνωμένο πράγμα που έχει γίνει κόμπος λίγο να το κάνουν πιο κατανοητό, να δεις λίγο πού βρίσκεσαι, πού πατάς...»*

Εξάλλου, αναφερόμενη σε άλλο ερευνητικό έργο της, διευκρινίζει:

*«Ο βαθμός εξοικείωσης παίζει ρόλο, δεν μπορώ να τραβήξω [φωτογραφίσω] κάτι άγνωστο, πρέπει να έχω βιώματα σε σχέση με αυτό... Όταν έκανα τη «Λαυρεωτική γη» πήγαινα για πολύ καιρό και τράβαγα μόνο τη γη. Αυτό γιατί η γη είναι ένα πεδίο ανοιχτό που εμπεριέχει πολλούς συμβολισμούς... Ίχνη της ανθρώπινης παρουσίας, όπως [είναι] τα τοξικά απόβλητα... Είναι ένα είδος εθνογραφικής φωτογραφίας αυτό. Ο χρόνος που αφιέρωσα στο Λαύριο ήταν ενός είδους συμμετοχική παρατήρηση, αλλά δεν το ήξερα τότε...»*

<sup>21</sup> Βλ. σχετικά (Καμινάρη, 2010, Τεύχος Α', σσ. 92-177)

<sup>22</sup> Η Μ.Κ. επαναφωτογράφιζε τα ίδια σημεία ανά έξι μήνες για ένα χρονικό διάστημα έξι ετών

<sup>23</sup> Πρόκειται για την απόδοση στα γαλλικά της έκφρασης «εμφανίζω το φιλμ», η οποία αναφέρεται στην αναλογική φωτογραφία. Το ρήμα “developper” σημαίνει και εξελίσσω.

Υπό αυτό το πρίσμα ιδωμένη, η διαδικασία δεν έχει τόσο να κάνει με το να πάρει κανείς κάτι από έναν τόπο, τις εικόνες του τελευταίου, όσο με το να αφήσει κάτι από τον ίδιο, το βλέμμα του, το οποίο θα εξακολουθεί να υπάρχει στον τόπο αυτό, ακόμα και όταν εκείνος θα έχει φύγει. Κατ' αυτήν την έννοια λέει ο Metz ότι η φωτογραφία παγώνει ένα μέρος του κόσμου, ενώ ο κόσμος συνεχίζεται (Καγγελάρης, 2016, σσ. 121, 134). Τότε, η έκπληξη επιτυγχάνεται μέσω της φωτογραφίας στο μέτρο που «κάθε στιγμή αναθεωρώ, εμπλουτίζομαι» (Μ.Κ.)· διαφορετικά ειπωμένο, στο μέτρο που, κατά τον Μπαρτ, ο φωτογράφος πασχίζει να μη γίνει ο ίδιος ο θάνατος - έχω γίνει εικόνα, σημαίνει είμαι εγώ ο ίδιος ο θάνατος· γι αυτό η φωτογραφία μου προκαλεί την έκπληξη: γιατί ζω εδώ και τώρα (Καγγελάρης, 2016, σ. 135).

Σε ένα τρίτο ερευνητικό έργο της, η δημιουργική διαδικασία είχε ως αφετηρία μία σειρά συνεντεύξεων: «χωρίς να ξέρω από εθνογραφικές μεθόδους, ρωτούσα τους ανθρώπους ποιο είναι το αγαπημένο τους βιβλίο, έβρισκα ένα μέρος που να ταιριάζει με αυτό που είπανε, κράταγα μια φράση και τους φωτογράφιζα εκεί μια δεύτερη φορά». Και συνεχίζει:

*«Η τέχνη σήμερα είναι έρευνα... έχει κάνει στροφή προς την έρευνα η τέχνη. Εθνογραφικές μέθοδοι, βιολογία, ανθρωπολογία, γεωγραφία, φυσική, όλα έχουν εμπλακεί στην παραγωγή της τέχνης. Οι τελευταίες documenta είναι ενδεικτικές ως προς αυτό... Ένα έργο τέχνης από μόνο του δεν έχει πια ενδιαφέρον, πρέπει να κάνεις κάτι για τον άνθρωπο, κάτι που να βοηθήσει να κατανοήσει πού βρίσκεται, προς τα πού βαδίζει... Όπως λέει η Trihn, δεν ενδιαφέρει ποιος είσαι, αλλά πού πότε και γιατί είσαι... Σε όλες τις καλλιτεχνικές δουλειές μου ενυπάρχει ο [συγκεκριμένος] προβληματισμός σαν σπόρος...»*

Σύμφωνα με τα λεγόμενα της, η στροφή της τέχνης προς την έρευνα εξετάζεται σε ένα ευρύτερο συγκείμενο, όπου τα όρια μεταξύ επιστήμης και τέχνης συγχέονται: «Σήμερα έχουμε ξεπεράσει το όριο του τι είναι επιστημονικό και τι δεν είναι, γιατί, ειδικά στις ανθρωπιστικές επιστήμες, πλέον, δε μας ενδιαφέρει το επιστημονικό, μας ενδιαφέρει να μπούμε στην ψυχολογία του άλλου, να εκμαιεύσουμε τη διαφορετικότητα».

Ο υποκειμενισμός αυτός δεν επιδιώκεται πάντα, αφού, σύμφωνα με τη Μ.Κ., η διάκριση μεταξύ καλλιτεχνικής και τεκμηριωτικής φωτογραφίας εξακολουθεί να υφίσταται· η καταλληλότητα της επιλογής της μίας ή της άλλης ως μεθοδολογικού εργαλείου εξαρτάται από τη φύση και τον στόχο της έρευνας. Επί παραδείγματι, στο πλαίσιο που η φωτογραφία αποτελεί εργαλείο του κλάδου της συντήρησης «η τεκμηριωτική είναι [απλώς] τεκμηριωτική και καλό είναι να είναι καλή τεκμηριωτική φωτογραφία». Σε αυτήν την περίπτωση, προκειμένου να επιτευχθεί η

αντικειμενικότητα, «υπάρχουν κανόνες, ... πρότυπα, standards που πρέπει να τηρούνται, και έχουν εκδοθεί σχετικές οδηγίες από τα μεγάλα μουσεία διεθνώς... Σωστοί φωτισμοί, σωστές αποστάσεις, σωστό χρώμα, δηλ. μια σειρά προκαθορισμένων τεχνικών επιλογών από πίσω...»· η αισθητική ενυπάρχει, αλλά «μία αισθητική δεν είναι ικανή από μόνη της να κάνει τέχνη»· αντιστοιχεί μάλλον σε έννοια, είναι σημαίνον εφφέ<sup>24</sup>. Αντιθέτως, «η δημιουργική φωτογραφία είναι ένα πεδίο έκφρασης... αυτό που εκφράζεται, ανεξάρτητα από το αν θίγει κακώς κείμενα, είναι στοιχείο που μπορεί να αξιοποιηθεί ώστε να προχωρήσει κάτι» (Μ.Κ.).

Ο παραπάνω ορισμός της δημιουργικής φωτογραφίας υπαινίσσεται τη διαλεκτική σχέση της με το τραύμα και τη λειτουργία της ως λόγο συμφιλωτικό. Τα λόγια της Μ.Κ. ενισχύουν τον υπαινιγμό·

*«Επιστρέφω σε αυτά που έχω φωτογραφήσει συνέχεια, σαν τον δολοφόνο στον τόπο του εγκλήματος... επιστρέφω γιατί είναι σαν να επιστρέφω στον εαυτό μου... όταν επιστρέφω αισθάνομαι σαν να βλέπω από απόσταση, με νοσταλγία, όπως βλέπουμε τις φωτογραφίες όπου είμαστε έφηβοι... Η τέχνη προσπαθεί μία σκληρή αλήθεια να την μαλακώσει, να την κάνει χρήσιμη για το μέλλον... να μην μείνεις στην πληγή... να φύγεις από την πληγή, να πας λίγο ποιο πέρα...»*

Σχετικά, η διατύπωση του Μπαρτ (1988, σ. 40) εμπεριέχει περισσότερη ευθύτητα·  
*θα μπορούσαμε ίσως να φανταστούμε ένα είδος νόμου: όσο πιο πολύ άμεσος είναι ο ψυχολογικός τραυματισμός, τόσο πιο δύσκολη είναι η συμπαραδήλωση. Η ακόμα: το μυθολογικό αποτέλεσμα μιας φωτογραφίας είναι αντιστρόφως ανάλογο προς το τραυματικό της αποτέλεσμα... Το φωτογραφικό παράδοξο είναι αυτό που ένα άψυχο αντικείμενο το κάνει μία «γλώσσα» και που μετατρέπει την α – κουλτούρα μιας μηχανικής τέχνης στον κοινωνικότερο θεσμό που υπάρχει.*

---

<sup>24</sup> Βλ. σχετικά (Μπαρτ, 1988, σ. 123)

**ΣΤΑ ΟΡΙΑ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ: Α΄. ΑΘΗΝΑ**

Απέναντι από το "Περιστήλιο", Αέριδες, Πλάκα



Μ. Καμινάρη, Στα όρια, 2003 - 2009



Μ. Καμινάρη, Ποιοι είναι οι φύλακες των αρχαιολογικών χώρων; Στα όρια, 2003 - 2009



---

««Μια συλλογή φωτογραφιών μας λέει την ιστορία του φωτογράφου», δηλώνει η καλλιτέχνης και συγγραφέας *Desiree Nana* (2009), «όμως αυτή είναι μόνο μία από τις ιστορίες. Υπάρχουν και οι ιστορίες των εικονιζόμενων ανθρώπων και των γεγονότων που βρίσκονται μέσα στην φωτογραφία καθώς και οι ιστορίες των θεατών της φωτογραφίας που βρίσκονται απέξω. Και μετά υπάρχει η ιστορία που χτίζεται γύρω από όλες αυτές τις ιστορίες. Από τις ιδιωτικές, και άγνωστες ιστορίες παίρνουμε δημόσιες και γνωστές. Από μεμονωμένες μνήμες και ιστορίες αναδύεται μια συλλογική μνήμη και ιστορία»». (Καμινάρη, 2017)

---

**Jean,**  
**(έξω από την Ρωμαϊκή Αγορά, στο παγκάκι,**  
**ώρα 16.00, 20/02/07 Τρίτη)**

M: Πόσων χρονών είσαι;  
J: Το 23 τον Ιανουάριο εορτάζει τα 65 πάει για τα 66 τώρα  
M: Μπράβο! Να τα χιλιάσεις  
J: Και δεν έχω... Ξέρεις γιατί είμαι καλά; Δεν έχω ούτε άγχος ούτε στρες  
M: Κι όταν βρέχει κάνει κρύο και τέτοια...  
J: Ου!!! Έχω ορισμένη θέρμανση (και μου δείχνει το κροσί! Γέλια)  
M: Έχεις οικογένεια;  
J: Παντρεύτηκα μια Αλγερινή, την έχασα πριν από 25 χρόνια  
αλλά έχω την κόρη μου, στο Αλγέρι, είναι τώρα 45 χρονών. Την παίρνω τηλέφωνο μια φορά τον μήνα.  
Ξέρεις πως; Από αυτό το καρτοτηλέφωνο! Παίρνω πρώτα τηλέφωνο έναν είναι μεγάλος βοηθός στο Υπουργείο και αυτοί τηλεφωνούν στην Πρεσβεία στο Αλγέρι, από εκεί τηλεφωνούν στην κόρη μου και με συνδέουν κατευθείαν από το καρτοτηλέφωνο με την κόρη μου!  
M: Εδώ ξέρεις τίποτα για την Ρωμαϊκή Αγορά, για τους Αρχαίους Έλληνες κι όλα αυτά  
J: Οφφ εγώ πολλές φορές όταν με ρωτάς ένα δεν θα το προσέξω πολύ αλλά όταν αρχίσω να με ρωτάς το ίδιο ερώτημα δέκα φορές πάει εγώ στο Πανεπιστήμιο, Αρχαιολογική στο Πανεπιστήμιο τώρα ξέρω 4 καθηγητές  
«Κύριε μήπως ξέρεις απάντηση;» με ρωτήσει αυτός κάτι...  
M: Α που σε ρωτάνε οι τουρίστες ε;  
J: Ναι  
M: Και πας και τους ρωτάς για να ξέρεις να τους λες  
J: Πρώτη φορά που πήγα είπα «κ. καθηγητή δεν είμαι μαθητής από δω», μου είπαν «δεν πειράζει μας αρέσει να βλέπεις να ένας ξένος ή κάποιος που δεν είναι στο Πανεπιστήμιο να έρθει σε μας να ρωτάς»!  
M: Σε ποιο Πανεπιστήμιο πήγες  
J: Στην Αρχαιολογική  
M: Πάνω στου Ζωγράφου  
J: Ναι  
M: Έκανες τον κόπο να πας μέχρι εκεί να τους βρεις να τους ρωτήσεις;  
E, γιατί όχι  
M: Και τι ερωτήσεις σου κάνουν συνήθως  
J: Αυτή η εκκλησία...  
M: Τι δουλειά έχει εδώ;  
Αυτή Βυζαντινή δεν είναι καταρχάς  
J: Όχι τούρκικη αλλά κάτω, μέχρι το παράθυρο, και κάτω είναι η παλιά εκκλησία χριστιανική, βασιλική ήταν.  
Και μετά το κάνανε τζαμί  
Όπως εδώ,  
M: Κι αυτό τούρκικο δεν είναι;  
J: Αυτό είναι κορονικό σχολειό «μεντρεσέ»  
Αλλά δεν ξέρεις παλαιά –δεν είναι γραμμένο– ότι εδώ ήτανε ακόμα και Ίδρυμα για τους φτωχούς δηλαδή για άστεγους έχεις δικαίωμα να πάει μέσα –την εποχή τους τούρκους ε!– και δίνει τρεις φορές την ημέρα δίνει φαγητό  
M: Σωστά  
Αλλά μόλις ήρθε ο βασιλιάς ο Οτο...  
M: Ο Όθωνας ...  
J: Το άλλαξε σε φυλακή.  
Ναι αλλά εκεί μέσα όποιας μήπως μέσα ο φίλος τον είπε «χάιρεται στο πλάτανο»! Γιατί ήτανε ο πλάτανος μέσα...  
M: Χαίρετά μου τον πλάτανο! Από δω βγήκε;  
J: Γιατί ο καθένας που ήτανε φυλακισμένος εδώ ήτανε κρεμάσει ε, ναι, και λέει χαιρετισμός, «χάιρεται στον πλάτανο»! Ναι αλλά αυτός, εκεί είναι ακόμα, ο πλάτανος!



Μ. Καμινάρη, Στα όρια, 2003 - 2009

## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup>

### Συμπεράσματα

Αποτιμώντας κριτικά ο Benjamin τον ρόλο της φωτογραφίας στον μετασχηματισμό της δυτικής επιστημονικής σκέψης, καθώς και της αισθητικής, παραθέτει τον Valery: *η αλματώδης τεχνολογική πρόοδος των ημερών μας... καθιστά βέβαιο ότι βαθιές αλλαγές επίκεινται στην πανάρχαια τέχνη του Ωραίου*(1969, σ. 1)<sup>25</sup>. Ο ίδιος εστιάζει πέρα από την άσκοπη, σύμφωνα με την κρίση του, διαμάχη, που διήρκησε ενάμιση περίπου αιώνα, σχετικά με το αν η φωτογραφία είναι τέχνη, στο πρωταρχικό ζήτημα των συνεπειών που η ανακάλυψη και χρήση της φωτογραφίας επέφερε στην ίδια την αντίληψη του δυτικού ανθρώπου για την τέχνη, διαβρώνοντας την ουσία της τελευταίας (1969, σ. 8).

Εξάλλου στη «*Σύντομη ιστορία της φωτογραφίας*» επιστά την προσοχή στη μεταβολή που θα επέφερε η φωτογραφία και στον πυρήνα της επιστημοσύνης, ξεπερνώντας τις προσδοκίες ακόμη και του Γάλλου φυσικού Arago, όταν αυτός παρουσίαζε το 1839 με ενθουσιασμό το νέο μέσο στη χώρα του: *«όταν οι επινοητές μιας πρωτοεμφανιζόμενης εφεύρεσης θέτουν αυτήν στην υπηρεσία της φυσικής παρατήρησης, πάντα οι προσδοκίες τους αποδεικνύονται ασήμαντες εν συγκρίσει με τη διαδοχή των ανακαλύψεων την οποία η χρήση της πυροδοτεί»* (1999, σ. 508).

Η χρήση της φωτογραφίας ως επιστημονικού μεθοδολογικού εργαλείου θίγει με σαφήνεια ζητήματα που σχετίζονται με τον υποκειμενισμό που διατρέχει τις διαδικασίες συγκρότησης της γνώσης, τα οποία μέχρι τότε ανήκαν κατεξοχήν στη σφαίρα του φιλοσοφικού στοχασμού. Ο Benjamin εντοπίζει εύστοχα τον παραπάνω προβληματισμό στη βάση της σχέσης αντιληπτικής διαδικασίας και αντικειμένου: *Να αδράξει κανείς έναν αναπτήρα ή ένα κουτάλι θεωρείται κάτι αυτονόητο, ωστόσο μετά βίας γνωρίζουμε τι πραγματικά συμβαίνει ανάμεσα στο χέρι και το μέταλλο, πόσο μάλλον*

---

<sup>25</sup> Χαρακτηριστική ως προς τη συγκεκριμένη πρόβλεψη είναι η αναγγελία από τον Baudelaire του νέου μέσου στο *Salon* του 1875:

*«Εκείνες τις θλιβερές ημέρες, άρχισε να δημιουργείται μια καινούρια βιομηχανία που συνέβαλε πολύ με την ύπαρξή της στην καταστροφή οτιδήποτε ιερού στο γαλλικό πνεύμα – Πιστεύω στη φύση και δεν πιστεύω παρά μόνο σε αυτή... Πιστεύω ότι η τέχνη δεν μπορεί παρά να είναι η ακριβής αναπαραγωγή της φύσης... Έτσι, η βιομηχανία που θα παρήγαγε ένα αποτέλεσμα πανομοιότυπο με τη φύση θα ήταν η απόλυτη τέχνη. Ένας εκδικητής θεός εισάκουσε τις ευχές αυτής της πλειοψηφίας. Ο Νταγκέρ υπήρξε ο μεσσίας του»* (Freud, 1996, σ. 70).

εάν λάβουμε υπόψη τις συναισθηματικές διακυμάνσεις σε κάθε στιγμή (1969, σ. 16). Η ψυχανάλυση ανάγει τη συγκεκριμένη σχέση στη γλώσσα και τις εξ αυτής συνέπειες: εάν είναι σε θέση να μιλήσει κανείς για κάτι, αυτό ήδη υπάρχει στο σύνολο των σημασιών που συγκροτούν το συμβολικό πεδίο· το «βλέπω» είναι θέμα γλώσσας. Κατ' αυτήν την έννοια, μπορεί να ισχυριστεί ότι οι τρόποι που βλέπουμε είναι μία ερμηνεία με δυνατότητα εκ των προτέρων, όπως ο Gombrich ο οποίος διερωτάται: πώς ξέρω ότι ο σκύλος είναι σκύλος; Και αποφαινεται: ... δεν είναι τίποτα ορατό εάν εκ των προτέρων δεν είναι γνωστό και ζητούμενο (Καγγελάρης, 2016, σσ. 14, 214).

Σχετιζόμενος με τη μοναδική φύση της φωτογραφικής αναπαράστασης, ο προβληματισμός για τη σχέση αντίληψης και πραγματικότητας έρχεται στο φως αναβαπτισμένος. Κατ' αυτήν την προοπτική, το έργο του Magritte «*Η προδοσία των εικόνων*» είναι αποκαλυπτικό· δε θα μπορούσε, βέβαια, να γίνει αντιληπτό υπό την ίδια έννοια στο πλαίσιο της προ – φωτογραφικής εικονογραφικής παράδοσης. Και παρόλο που κατά την πρώιμη περίοδο της εμφάνισης της φωτογραφίας, τόσο στο πλαίσιο της επιστήμης, όσο και της τέχνης, δεν έχει γίνει αντιληπτή η αλλαγή που επέρχεται με την έλευση της τεχνολογίας του φωτογραφικού μέσου, μακροπρόθεσμα η συμβολή του στη συγκρότηση ενός νέου τύπου συνείδησης του δυτικού ανθρώπου καθίσταται φανερή· η συμβολή αυτή καταληκτικό σημείο έχει μία δεύτερη διεύρυνση που η επιστήμη του σημαίνοντος επιφέρει στη σύγχρονη μυθολογία, προσβλέποντας, πλέον, σε μία σημειοκλασία, στην εξάρθρωση του σημείου (Μπαρτ, 1988, σσ. 162, 3). Υπό αυτό το πρίσμα, ενδιαφέρον έχει η θεώρηση του βουαγιαρισμού υπό το πρίσμα ενός σύγχρονου είδους συμμετοχικής παρατήρησης, η οποία διέπεται από το πνεύμα της μπωντριγιαρικής σαγήνης<sup>26</sup>. μία τέτοια θεώρηση, όμως, ξεφεύγει του αντικειμένου του παρόντος.

Παρακάτω συνοψίζονται οι κυριότερες θέσεις αναφορικά με τη συνέργεια φωτογραφίας και ανθρωπολογίας στο πλαίσιο της εθνογραφικής φωτογραφικής παραγωγής εικόνων, όπως η αυτή εξετάστηκε σύμφωνα με την παρούσα μελέτη:

- Ως εγγενείς στο φωτογραφικό μέσο ιδιότητες θεωρούνται η δεικτική λειτουργία της φωτογραφίας και η αποσπασματικότητά της ως προς τον χώρο και τον χρόνο. Στις μοναδικές αυτές ιδιότητες της φωτογραφικής αναπαράστασης δύναται να θεμελιωθεί η αυτονομία της – σε σχέση με τα λοιπά αναπαραστατικά μέσα, αλλά και με τον γραπτό λόγο – τόσο ως μεθοδολογικού

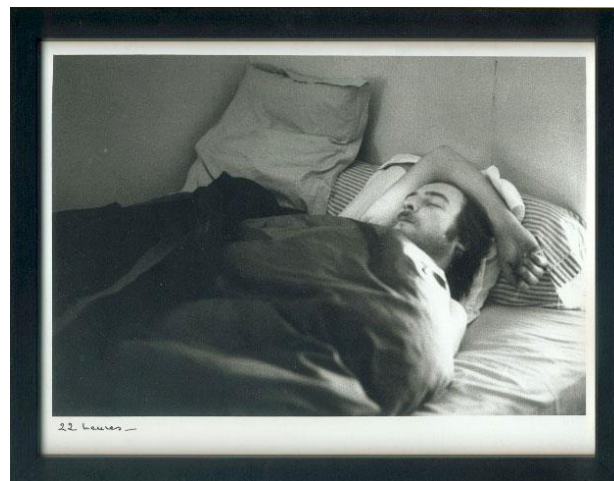
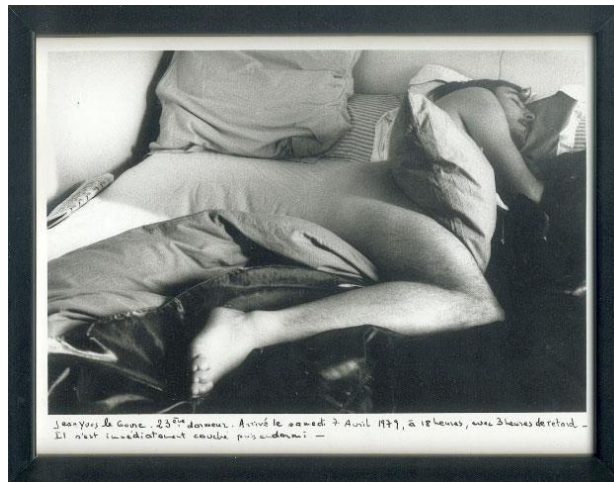
---

<sup>26</sup> Ως προς αυτό, χαρακτηριστικά είναι τα project της Sophie Calle «*Follow me*» και «*The Sleepers*».

εργαλείου της ανθρωπολογίας/εθνογραφίας όσο και ως εκφραστικού μέσου. Η συνείδηση της ως άνω νοούμενης αυτονομίας συνέβαλε στη θεμελίωση του σύγχρονου κλάδου της οπτικής ανθρωπολογίας/εθνογραφίας.

- Η δεικτική αξία της φωτογραφίας θεμελιώνει εξίσου μία συμβατική και μία ανατρεπτική χρήση του φωτογραφικού μέσου, αναφορικά με την αντίληψη της πραγματικότητας. Στην πρώτη περίπτωση, η φωτογραφική επιφάνεια προσφέρεται για την κατασκευή και ενίσχυση στερεοτυπικών αντιλήψεων της πραγματικότητας και η χρήση της φωτογραφίας ως μεθοδολογικού εργαλείου έγκειται στην αποκωδικοποίηση της συμπαραδήλωσης της φωτογραφικής αναπαράστασης. Στη δεύτερη, η φωτογραφία καθίσταται μέσο εναλλακτικής πρόσληψης του κόσμου και εμπλουτισμού της οπτικής εμπειρίας, είτε μέσω μίας καταγραφής από την πλευρά του φωτογραφιζόμενου είτε επειδή η φωτογραφική απεικόνιση υπακούει στην αναζήτηση μιας νέας φόρμας για την περιγραφή του ορατού.
- Κατά την προοπτική που ο φωτογραφικός ρεαλισμός γίνεται αντιληπτός ως κώδικας θεμελιωμένος στη συμπαιγνία καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης, ανάγεται σε αισθητικός· η αποκωδικοποίηση προσφέρει στον ερευνητή μία γνώση τόσο ιστορική όσο και πολιτισμική.
- Εξάλλου ο αποφεναικισμός της οπτικής ταυτολογίας αναλογικού και πολιτισμικού επιτρέπει στην αναλογική πληρότητα της φωτογραφικής επιφάνειας να απευθύνεται όχι στη γνωστική αντίληψη, αλλά στη μνήμη, συμβάλλοντας σε μία αισθητηριακή πρόσληψη της πραγματικότητας. Σε αυτήν θεμελιώνεται η δυναμική της δημιουργικής φωτογραφίας ως κοινωνικού θεσμού, η οποία αξιοποιείται στο πλαίσιο της σύγχρονης εθνογραφικής παραγωγής.
- Η σύγχυση των ορίων επιστήμης και τέχνης, στο πλαίσιο μίας μεταμοντέρνας κριτικής προσέγγισης, αφενός έχει επιφέρει τη διεύρυνση της θεματολογίας ως προς το αντικείμενο μελέτης της επιστήμης της ανθρωπολογίας/εθνογραφίας, αφετέρου έχει επαναπροσδιορίσει τους στόχους και την ηθική της φωτογραφικής παραγωγής που σχετίζεται με την τεκμηρίωση κοινωνικών ζητημάτων. Ως προς το τελευταίο, επαναπροσδιορίζεται και η λειτουργία της καλλιτεχνικής φωτογραφίας, καθώς η τελευταία εντάσσεται εκ νέου στο κοινωνικό περιβάλλον της παραγωγής και κατανάλωσής της.

- Η σύζευξη ανθρωπολογίας και φωτογραφίας στο πλαίσιο της ρευστότητας των ορίων επιστήμης και τέχνης σε ένα μεταμοντέρνο συγκείμενο, έχει ως αποτέλεσμα την ευρεία χρήση από τους σύγχρονους καλλιτέχνες φωτογράφους μεθόδων δανεισμένων από την επιστήμη της ανθρωπολογίας, όπως είναι η συνέντευξη και η συμμετοχική παρατήρηση.



Jean-Yves Le Gavre, vingt-troisième dormeur.

Je ne le connais pas. Nous avons une amie commune qui m'a suggéré de lui téléphoner. Il accepte de venir dormir le samedi 7 avril de 15 heures à 23 heures.

Il arrive, ivre, à 18 heures. Il trouve un lit vide, Marino Vagliano étant parti à l'heure convenue. Il est épuisé. Il se couche immédiatement, sans changer les draps. Il réclame la télévision, simplement le son. Je le laisse s'endormir. Il me parle par l'intermédiaire du magnétophone. Il me raconte sa nuit, l'alcool... Il dit : « Oh ! c'est beau d'y avoir cru. J'aime être dans ce lit... je regarde la télévision. Je n'ai pas de fantasmes, enfin si, je n'ai que ça... ». 18 heures 30 : il dort d'un sommeil de plomb. Il se découvre constamment. A 23 heures je le réveille avec un repas : du jambon, des œufs, des coquillettes. Il se déclare « reposé ». Il désire se lever. A 23 heures 40 il croise Andrew Granmore qui prend la relève. Ils se saluent, se reconnaissent. Je raccompagne ensuite Jean-Yves Le Gavre et le remercie d'être venu. Il dit : « c'est le seul moment de calme que j'ai eu depuis longtemps ».

Sophie CALLE: Les Dormeurs (The Sleepers): Jean Yves Le Gavre, 23ème Dormeur, 1980

## Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

- Ίσαρη, Φ., & Πουρκός, Μ. (2015). *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας* (ηλεκτρονικό βιβλίο). Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: [https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5826/4/15327\\_Isari-KOY.pdf](https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5826/4/15327_Isari-KOY.pdf)
- Καγγελάρης, Φ. (2016). *Homo Photographicus, Ψυχαναλυτικές και φιλοσοφικές διαστάσεις της εικόνας*. Θεσσαλονίκη: Ροπή.
- Καμινάρη Μ.-Ζ. (2010). *Το εθνογραφικό στοιχείο στην σύγχρονη δημιουργική φωτογραφία* (διδακτορική διατριβή). Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.  
Διαθέσιμο στο <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/20710>.
- Μιλνέρ, Ζ. (2005). *Το κρυστάλλινο έργο· ο Λακάν, η επιστήμη, η φιλοσοφία* (μτφρ. Οικονόμου Ι.). Αθήνα: Κέδρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1995)
- Μπαρτ, Ρ. (1983). *Ο φωτεινός θάλαμος* (μτφρ. Κρητικός Γ.). Αθήνα: Κέδρος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1980)
- Μπαρτ, Ρ. (1988). *Εικόνα - Μουσική – Κείμενο* (μτφρ. Σπανός Γ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Σκαρπέλος, Ι. (2011). *Εικόνα και Κοινωνία*. Αθήνα: Τόπος.
- Miller, J.-A. (2008). *Λακανική κλινική των ψυχώσεων* (μτφρ.-επιμ. Βεργέτης Δ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Mishler, E. (1996). *Συνέντευξη έρευνας* (μτφρ. Ρώντα, Ν.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1991).
- Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας* (μτφρ. Παπαϊωάννου Η.). Αθήνα: Εκδόσεις Περιοδικού Φωτογράφος.
- Freud, G. (1996). *Φωτογραφία και κοινωνία* (μτφρ. Μαυροειδή Ε.). Αθήνα: Εκδόσεις ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ.



### **Ξενόγλωσση:**

Banks, M., & Morphy, H. (1997). Introduction. Στο M. Banks, & H. Morphy, *Rethinking Visual Anthropology* (σσ. 4-35). New Haven and London: Yale University Press.

Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction (trnsl by Harry Zohn, from the 1935 essay). In H. Arendt *Illuminations* (σσ. 1-26). New York: Schocken. Ανάκτηση από: <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>

Benjamin, W. (1999). Little history of photography (trnsl by Livingstone R. and others). Στο M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith, *Selected writings, Volume 2, Part 2* (σσ. 508-530). Cambridge, Massachusetts, and London, England : The Belknap Press of Harvard University Press.

Ανάκτηση από: BenjaminWalter19311999LittleHistoryOfPhotography

Collier, J. J. (1995). Photography and Visual Anthropology. Στο P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (σσ. 234-254). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Edwards, E. (1992). Introduction. Στο E. Edwards, *Anthropology and photography* (σσ. 3 - 17). New Heaven and London : Yale University Press.

Edwards, E. (1997). Beyond the boundery: a consideration of the expressive in photography and anthropology. Στο M. Banks, & H. Morphy, *Rethinking visual anthropology* (σσ. 53-81). New Haven and London: Yale University Press.

Grimshaw, A. (2003). *The ethnographer 's eye*. Cambridge: Cambridge University Press.

Macintyre, M., & MacKenzie, M. (1992). Focal Length as an Analogue of Cultural Distance. Στο E. Edwards, *Anthropology and Photography* (σσ. 158 - 164). New Heaven and London: Yale University Press.

Mead, M. (1995). Visual Anthropology in a Discipline of Words. Στο P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (σσ. 3-10). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Pinney, C. (1992α). The parallell histories of Anthropology and Photography. Στο E. Edwards, *Anthropology and photography* (σσ. 74-95). New Haven and London: Yale Yniversity Press.

Pinney, C. (1992β). Underneath the bananian tree: William Crooke and Photographic Depictions of Caste. Στο E. Edwards, *Anthropology and photography* (σσ. 165 - 173). New Heaven and London: Yale University Press.

Scherer, J. C. (1995). Ethnographic photography in anthropological research. Στο P. Hockings, *Principles of visual anthropology* (σσ. 201-216). Berlin: Mouton de Gruyter.

Sorenson, R. (1995). Visual Records, Human Knowledge, and the Future . Στο E. Hockings, *Principles of visual anthropology* (σσ. 493-506). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.



Street, B. (1992). British popular anthropology: Exhibiting and Photographing the Other. Στο E. Edwards, *Anthropology and Photography* (σσ. 122 - 129). New Heaven and London: Yale University Press.

Wright , T. (1992). Theories of realism and convention. Στο E. Edwards, *Anthropology and Photography* (σσ. 18 - 31). New Heaven and London: Yale University Press.

### **Δικτυογραφία**

Καμινάρη, Μ. (2017). *Ανιχνεύοντας μεταιχμιακές καταστάσεις*. Ανάκτηση από athenssocialatlas.gr: [www.athenssocialatlas.gr](http://www.athenssocialatlas.gr) (πρόσβαση 17/5/2018)