Μιμίδια πτωμάτων: Η φωτογραφία του νεκρού σώματος μεταξύ τεκμηρίου και πένθους

Εκ πρώτης όψεως η εικόνα δεν μοιάζει με το πτώμα, η παραδοξότητα του πτώματος όμως θα μπορούσε να είναι και αυτή της εικόνας.
Maurice Blanchot

Η εικόνα του νεκρού σώματος στη σύγχρονη τέχνη

Στις 16 Ιανουαρίου 2016, ο Κινέζος ακτιβιστής καλλιτέχνης Άι Ουεϊουέι (Ai Weiwei) ξάπλωσε σε μια παραλία της Λέσβου, μιμούμενος τη χαρακτηριστική πόζα του νεκρού Σύριου πρόσφυγα Αλάν Κουρντί (Alan Kurdi), η οποία είχε γίνει «viral» στα διεθνή μέσα την προηγούμενη μόλις χρονιά. Το σώμα του τρίχρονου αγοριού απαθανάτισε ο φωτογραφικός φακός της Νιλουφέρ Ντεμίρ (Nilüfer Demir) λίγες ώρες αφού το είχε ξεβράσει η θάλασσα στα παράλια της Τουρκίας. Από τότε η σπαρακτική στάση του έχει δεχθεί ποικίλες αναμεσοποιήσεις από συναισθηματικά παρακινημένους ή αλλιώς συν-κινημένους χρήστες των κοινωνικών μέσων.

Η χειρονομία του Ουεϊουέι, ωστόσο, καταδικάστηκε έντονα από πολλούς ως «επικοινωνιακό τέχνασμα»· αποδοκιμάστηκε ως καιροσκοπικός «κίβδηλος» ακτιβισμός, με μοναδικό σκοπό την άντληση πολιτισμικού κεφαλαίου και υλικού κέρδους από τον θάνατο των προσφύγων (Archey 2016, Ridley 2016). Κάποιοι θεώρησαν ότι ο «ψεύτικος θάνατος» του Ουεϊουέι μείωσε την πολιτική δύναμη της πρωτότυπης εικόνας (Dabashi 2016), ενώ άλλοι έβλεπαν στην υποτιθέμενη συμπόνοιά του μια «άξεστη», «φθηνή» και «κακόγουστη» πράξη (Malm 2016). Αντί η κίνησή του να θεωρηθεί τιμητική, ερμηνεύτηκε ως ακύρωση του «σεμνού ιδιωτικού πένθους» που θα άξιζε στον Κουρντί μετά από έναν τέτοιο δημόσιο θάνατο (Dabashi 2016).

* Η Πηνελόπη Παπαηλία είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστήμιου Θεσσαλίας.



Φωτογραφία από την καλλιτεχνική απόδοση της νεκρικής στάσης του Αλάν Κουρντί από τον Άι Ουεϊουέι τον Ιανουάριο του 2016, σε μια από τις «αναπαραγωγές» της στο Twitter: «Μια κακόγουστη εικόνα ή ανάδειξη των κινδύνων που αντιμετωπίζουν οι πρόσφυγες;». Screenshot από το tweet της @SanamF24.

Τον επόμενο μήνα, σε φιλανθρωπικό δείπνο στα πλαίσια μιας καλλιτεχνικής εγκατάστασης του Ουεϊουέι στο Βερολίνο με τίτλο *Safe Passage*,[1] ένας παρόμοιος σάλος προκλήθηκε όταν οι καλεσμένοι –επιφανή πρόσωπα– τυλίχτηκαν με χρυσά ισοθερμικά σκεπάσματα σαν αυτά που δίνονται στους πρόσφυγες όταν περισυλλέγονται από τη θάλασσα, και στη συνέχεια ανάρτησαν σε πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης σέλφις με τους ίδιους να τα φοράνε (Barnes 2016). Και στις δύο περιπτώσεις, η οικειοποίηση της θέσης του πρόσφυγα κρίθηκε λιγότερο ως χειρονομία αλληλεγγύης και στρατηγική δημοσιοποίηση του «πόνου του Άλλου», και περισσότερο ως αυτοπροβολή και δείγμα υπερταύτισης με το προσφυγικό δράμα από μια εύπορη πολιτιστική ελίτ.

Έναν χρόνο μετά από την (ανα)παράσταση του Ουεϊουέι, μια ακόμα έντονη διαμάχη ξέσπασε με την παρουσίαση ενός πίνακα της Ντάνα Σουτζ (Dana Schutz) με τίτλο *Open Casket* στην Μπιενάλε του Μουσείου Γουίτνεϊ της Νέας

Υόρκης. Ο πίνακας της Σουτζ αναμεσοποιεί την περίφημη φωτογραφία του παραμορφωμένου προσώπου του δεκατετράχρονου Αφροαμερικανού Έμετ Τιλ (Emmett Till), ο οποίος δολοφονήθηκε το 1955 από δύο λευκούς άνδρες με αφορμή ένα υποτιθέμενο φλερτ του με μια λευκή γυναίκα. Τότε, η μητέρα του Τιλ, σε μια κομβικής σημασίας απόφαση για τον αγώνα των πολιτικών δικαιωμάτων των μαύρων στις ΗΠΑ, εξέθεσε στην κηδεία το αποκρουστικό σώμα του γιου της αφήνοντας το φέρετρο ανοιχτό (από όπου προέρχεται και ο τίτλος του πίνακα). Ενθάρρυνε επίσης τη φωτογράφιση της σορού από δημοσιογράφους για να αναδείξει τη φρίκη της λευκής ρατσιστικής βίας στο αμερικανικό κοινό (Harold & Deluca 2008).

Στα εγκαίνια της έκθεσης, λοιπόν, ένας νεαρός μαύρος ακτιβιστής και καλλιτέχνης στάθηκε μπροστά από τον πίνακα φορώντας ένα μπλουζάκι με τις επιγραφές «No Lynch Mob» και «Black Death Spectacle».[2] Στόχος του ήταν να εμποδίσει τη θέαση του πίνακα της Σουτζ και να φέρει τους επισκέπτες και τις επισκέπτριες αντιμέτωπες με ένα «ζωντανό μαύρο σώμα που αναπνέει» (Basciano 2017). Στο ίδιο διάστημα άρχισαν να κυκλοφορούν ανοιχτές επιστολές απαιτώντας την καταστροφή του πίνακα της Σουτζ. Για τους επικριτές της, η Σουτζ, μια λευκή καλλιτέχνης, είχε εκμεταλλευτεί τον «πόνο των μαύρων» για προσωπικό κέρδος και δημόσια αναγνώριση στον κόσμο της τέχνης, αισθητικοποιώντας την πολιτική παρά πολιτικοποιώντας την τέχνη και τους θεσμούς της. Κατηγορήθηκε, δηλαδή, ότι επανα-θυματοποίησε το μαύρο σώμα παρότι εξέθεσε τις δομές και τα πρόσωπα της ιδεολογίας της λευκής υπεροχής.



Ο Parker Bright διαμαρτύρεται μπροστά στον πίνακα της Dana Schutz «Open Casket» στη Whitney Biennial της Νέας Υόρκης το 2017: «Δεν έχει τίποτα να πει στη Μαύρη κοινότητα για το τραύμα των Μαύρων». Screenshot από tweet του Scott W.H. Young (@swhy).

Φα(ντα)σματοπολιτική

Τα παραπάνω περιστατικά είναι ενδεικτικά των αντιπαραθέσεων στη σύγχρονη καλλιτεχνική πρακτική όταν διασαλεύονται τα όρια μεταξύ τέχνης και ακτιβισμού. Και η δημοσιότητα που «επιτρέπει» η νέα ψηφιακή συνθήκη έχουν καταστήσει τέτοιες αντιπαραθέσεις κοινό τόπο στις σύγχρονες πολιτικές διεκδικήσεις. Ο Ουεϊουέι και η Σουτζ μέσα από (ανα)παραστασιακές επιτελέσεις της σορού του θυματοποιημένου Άλλου προέβαλλαν, επιδιώκοντας έτσι να θέσουν σε δημόσια αποδοκιμασία, τις ρατσιστικές πολιτικές των κρατών και διεθνικών πολιτικών οργανισμών (όπως της Ευρωπαϊκής Ένωσης), καθώς και την ηθική συνυπευθυνότητα των «απλών πολιτών» για τη βία της πολιτικής των αποκλεισμών. Σε μια εποχή άγριας βιοπολιτικής ή/και νεκροπολιτικής κυβερνητικότητας, μάλιστα, οι κινηματικές διεκδικήσεις (όπως το «Black Lives Matter») επικεντρώνονται λιγότερο σε πολιτικά δικαιώματα και περισσότερο σε ανθρώπινα δικαιώματα· δηλαδή, στο δικαίωμα στην ίδια τη ζωή, την ελεύθερη κίνηση, την ασφαλή παρουσία στον δημόσιο χώρο.

Το σημερινό διακύβευμα, λοιπόν, γύρω από την αναμεσοποίηση των νεκρών σωμάτων των επισφαλών είναι το κατά πόσο άτομα, που δεν σχετίζονται με συγγενικό, φυλετικό, πολιτισμικό, έμφυλο, εθνοτικό ή άλλο τρόπο με το θύμα, έχουν την ευθύνη ή το δικαίωμα να πενθούν, να απεικονίζουν και περισσότερο ακόμα να εκθέτουν το νεκρό σώμα του επισφαλούς Άλλου (Butler 2009, Athanasiou 2017, Danewid 2017). Από την άλλη, όμως, όπως με την περίπτωση του πίνακα της Σουτζ, η λογοκρισία της καλλιτεχνικής παραγωγής και η ουσιοκρατία αναφορικά με το ποια/ποιος μπορεί τελικά να μιλήσει για την ιστορία και την εμπειρία της βίας των επισφαλών σωμάτων έχουν εύλογα δεχθεί κριτική (Fusco 2017, Neuendorf 2017). Οι διχαστικές διαμάχες σχετικά με τη θε(α)ματοποίηση των νεκρών σωμάτων των μαύρων ή των προσφύγων προφανώς και δεν περιορίζονται στον καλλιτεχνικό κόσμο μόνο. Η παράσταση του Ουεϊουέι είναι ακόμα ένα κεφάλαιο σε μια ευρύτερη δημόσια συζήτηση σχετικά με την πολιτική και ηθική της αναμεσοποίησης και κυκλοφορίας της φωτογραφίας του Κουρντί στα κοινωνικά μέσα από τους/τις χρήστες του διαδικτύου (Papailias 2019).

Η κεντρικότητα της αμφίσημης εικόνας-πτώματος στον πολιτισμικό λόγο (η παραγωγή της, η κυκλοφορία της αλλά και η καταγγελία της διάδοσης και έκθεσής της) συνιστά θεωρώ χαρακτηριστικό σύμπτωμα της φαντασματοπολιτικής (spectropolitics) (del Pilar Blanco & Peeren, 2013: 19). Με τον όρο αυτόν, εννοώ τη συνάθροιση της νεκροπολιτικής (Mbembe 2003) με τη σύγχρονη μιντιακή συνθήκη, κατά την οποία η ανοίκεια φιγούρα του «νεκροζώντανου» πολλαπλασιάζεται με τρόπο σχιζοειδή – από τα ζόμπι της ποπ κουλτούρας, στις δημοσιογραφικές εικόνες των εκτοπισμένων και εγκαταλειμμένων που «λιμνάζουν» σε εμπό-

λεμες ζώνες και δομές φιλοξενίας ανά τον κόσμο (Clough & Willse 2011). Από την οπτική αυτή, οι συνεχείς «επιστροφές» των εικόνων-πτωμάτων του Τιλ και του Κούρντι συντείνουν στο να διατηρείται και να επαυξάνεται στη συλλογική θύμηση η άλυτη ιστορία και συνεχιζόμενη τραυματική εμπειρία των μαύρων στις ΗΠΑ και των προσφύγων στην Ευρώπη.

Είναι γεγονός ότι στις κριτικές αναλύσεις περιστατικών όπως των παραπάνω απουσιάζει συστηματικά η διαπίστωση ότι οι πολιτικές εντάσεις πυροδοτούνται και περιστρέφονται γύρω από ένα συγκεκριμένο είδος εικόνας: τη φωτογραφία του πτώματος. Όπως θα δούμε, η οριακότητα τόσο της εικόνας όσο και του πτώματος –τα ηθικά διλήμματα που θέτουν και οι αλήθειες που εκθέτουν– καθιστούν την εικόνα-πτώμα κομβική για μια συζήτηση περί της φαντασματοπολιτικής με έναν ανελέητα απροσχημάτιστο τρόπο.

Περί του ιατροδικαστικού και μνημειακού παραδείγματος

Η φωτογραφία και το μουσείο έχουν ιστορικά αποτελέσει τη «βιτρίνα» του νεωτερικού θανάτου, προσφέροντας σε θεατές και επισκέπτριες «οπτική διεπαφή» (visual interface) με το νεκρό σώμα (ανθρώπων και άλλων όντων) (Azoulay 2003). Ο δίαυλος αυτός έχει επιτρέψει στο βλέμμα του/της θεατή να αποκτήσει πρόσβαση στα καθεστώτα γνώσης και αλήθειας των επιστημών του ανθρώπου, όπως της ιατρικής, της εγκληματολογίας, της ανθρωπολογίας και της αρχαιολογίας. Η τεχνική απεικόνιση του νεκρού σώματος (μέσω της φωτογραφίας ή της ταρίχευσης) έχει βασιστεί στον συχνά βίαιο θάνατο του Άλλου (του ιθαγενή, του μαύρου, του φτωχού, της γυναίκας) – στα συμφραζόμενα πάντα της δυτικής αποικιοκρατικής εξουσίας, των τεχνολογικών εξελίξεων και του σωρευτικού οικοδομήματος της επιστημονικής γνώσης. Το «υψηλό» μουσειακό περιβάλλον έχει αποτελέσει καταστατικό κομιστή αυτής της επιστημονικότητας, αποκρύπτοντας τις κοινωνικές συνθήκες παραγωγής και έκθεσης των «δειγμάτων» του.

Στον αντίποδα της μουσειακής έκθεσης των νεκρών βρίσκεται η βικτωριανή πρακτική της μετά θάνατον φωτογράφισης οικείων προσώπων που πραγματοποιείται στα πλαίσια του πένθους με σκοπό να διαφυλαχθεί η μνήμη των αγαπημένων και να επεκταθεί η «ζωντανή» παρουσία και «ανθρώπινη» φύση τους. Ενώ στο μουσείο οι εικόνες-πτωμάτων εκτίθενται δημόσια ως αντιπροσωπευτικά και ανώνυμα τεκμήρια της «φυλής» και του «είδους» τους για τη διαπαιδαγώγηση των λαϊκών τάξεων, οι βικτωριανές μεταθανάτιες φωτογραφίες συνδέονται με συγκεκριμένα άτομα που έχουν όνομα και βιογραφία. Η ύπαρξη τέτοιων φωτογραφιών τεκμηριώνει μια διαπροσωπική σχέση με συναισθηματικό βάθος

– γονεϊκή, ερωτική ή άλλη· και ως εκ τούτου, αυτές οι εικόνες-πτωμάτων είναι φορτισμένες με μνήμη και σεβασμό, και προβάλλονται σε αυστηρά κλειστούς κύκλους φίλων και συγγενών.

Οι εντάσεις και οι διαμάχες γύρω από τις φωτογραφικές εικόνες του Κουρντί και του Τιλ πηγάζουν θεωρώ, τουλάχιστον εν μέρει, από τη «σύγχυση» ανάμεσα σε αυτές τις ριζικά διαφορετικές ιστορικές και πολιτισμικές γενεαλογίες στην παραγωγή και κυκλοφορία των εικόνων και συγκεκριμένα των φωτογραφιών των νεκρών σωμάτων. Ο βασικός σκοπός του παρόντος κειμένου είναι η σκιαγράφηση αυτών των δύο βασικών πολιτισμικών σχημάτων παραγωγής και κυκλοφορίας της φωτογραφίας του νεκρού σώματος: Το «ιατροδικαστικό παράδειγμα», αφενός, το οποίο αφορά τη χρήση της φωτογραφίας του πτώματος ως τεκμήριο στις διαδικασίες ταυτοποίησης των υποκειμένων στο πλαίσιο νομικών, ιστορικών ή άλλων ερευνών· το «μνημειακό παράδειγμα», αφετέρου, που βασίζεται σε μια υλική και επιτελεστική σχέση μεταξύ φωτογραφίας και απεικονιζόμενης σορού. Η φωτογραφία εδώ παίζει καταστατικό ρόλο στη διαδικασία του πένθους και της αντιμετώπισης/θεραπείας της απώλειας, η οποία αναπτύσσεται μέσα στον χρόνο και σε διυποκειμενικά πλαίσια. Θα αναφερθώ και σε μια ακόμη πρακτική διαχείρισης της εικόνας του νεκρού σώματος, την ταρίχευση, η οποία διατρέχει και μοιράζεται στοιχεία με τα δύο προαναφερθέντα παραδείγματα. Μάλιστα, η ταρίχευση, λόγω της επένδυσης που γίνεται στην τεχνική ανάσταση (animation) του πτώματος, αποκτά ιδιαίτερη σημασία στην ανάλυση των μιμιδίων στη σημερινή ψηφιακή συνθήκη.

Όπως θα υποστηρίξω στο τέλος του κειμένου, η κρίση που προκλήθηκε από την επανα-δραματοποίηση των εικόνων του Κουρντί και του Τιλ σχετίζεται άμεσα με την παράδοξα αμήχανη *διασταύρωση* του ιατροδικαστικού και του μνημειακού σχήματος στη διαδικασία παραγωγής, διάδοσης και θέασης των εικόνων-πτωμάτων. Η κανονικότητα της σύγχρονης πολιτειότητας συγκροτείται μέσα από την καθημερινή (και συχνά) βίαιη εκ-τόπιση της εικόνας-πτώματος του επισφαλούς υποκειμένου από τη σφαίρα του πενθήσιμου στη σφαίρα της ιατροδικαστικής έρευνας και μουσειακής έκθεσης. Και αν η μετατροπή μιας ιατροδικαστικής εικόνας σε μνημειακή έχει αποτελέσει ιστορικά βάση για διεκδίκηση και απονομή δικαιοσύνης για τους εξευτελιστικούς θανάτους «ανακυκλώσιμων» υποκειμένων, το πέρασμα από το ένα σχήμα στο άλλο δεν συνιστά κάποια «εύκολη» ή δεδομένη υπόθεση· και αυτό αφού αποκαλύπτει την ίδια την οριοθέτηση του ανθρώπινου στην πράξη της.

Για παράδειγμα, η κυκλοφορία της φωτογραφίας του Κουρντί στα κοινωνικά μέσα κρίθηκε από πολλούς υπερβολική, προκαλώντας μάλιστα οξυμμένες συζητήσεις όπως και την απαίτηση να αποσυρθεί από την κοινή θέα – ειδικά αφού η προβολή της μπορούσε να γίνει μέσω μιας εύκολης και συχνά τυχαίας

αναζήτησης, δηλαδή μέσω ενός «google search». Ωστόσο, η εικόνα-πτώμα του είχε ήδη κυκλοφορήσει ως δημοσιογραφικό-ιατροδικαστικό τεκμήριο ενός, τρόπον τινά, «εγκλήματος κατά της ανθρωπότητας». Από αυτήν την άποψη, η ευρεία κυκλοφορία και προβολή της ήταν περισσότερο από επιθυμητή. Από τη στιγμή, όμως, που αναγνωρίστηκε ο θάνατος ενός πρόσφυγα ως πενθήσιμος στη δημόσια σφαίρα και απέκτησε η σορός του όνομα και βιογραφία, τότε μια πληθώρα φωνών ξεσηκώθηκε διεκδικώντας αναδρομικά (και ίσως υποκριτικά) την ιδιωτικότητα στο πένθος για το τραγικό του τέλος (Papailias 2019).

Οι καλλιτεχνικές παρεμβάσεις που περιέγραψα –ως απόπειρες της τέχνης να αποτελέσει πράξη ακτιβισμού– αποκαλύπτουν τις οντολογικές παραδοξότητες του πτώματος και της φωτογραφίας (και της φωτογραφίας-του-πτώματος). Θέτουν καίρια πολιτικά ερωτήματα αναφορικά με τα όρια της πολιτειότητας, δηλαδή τα όρια του πενθήσιμου και του άξιου να προστατευτεί· αλλά και ερωτήματα σχετικά με την ευθύνη των θεατών-μαρτύρων απέναντι σε δημόσιες και επίμαχες εικόνες-πτωμάτων (Cielemęcka 2015). Ιδιαίτερα στη συζήτηση για τα μιμίδια, θα δούμε τον τρόπο που η ηθική και πολιτική κληρονομιά της λευκής, αποικιοκρατικής βίας αναδεικνύεται –ή και αποκρύπτεται– μέσα από την ταύτιση ή ακόμα και τον «παιγνιώδη» συγκερασμό του (ζωντανού) Εαυτού με τον (νεκρό) Άλλο.

Αποτυπώματα

Σημειωτικά μιλώντας, η σχέση του πτώματος με τη φωτογραφία θεωρείται *ομόλογη*. Ειδικά στις ιατροδικαστικές έρευνες, το πτώμα και η φωτογραφία (του) συνεργάζονται υποδειγματικά. Η αγγλική λέξη «forensics», που αναφέρεται στην ιατροδικαστική έρευνα, προέρχεται ετυμολογικά από τη λατινική *forum* –που σημαίνει «αγορά»–, υποδεικνύοντας αυτήν ακριβώς τη σημασία της κατάθεσης του τεκμηρίου σε δημόσια ορατότητα και, έτσι, σε δημόσια εξέταση και κρίση. Με τις επιστήμες της ιατρικής, της εγκληματολογίας και της ανθρωπολογίας, και την επακόλουθη ανάπτυξη των τεχνολογιών ταυτοποίησης, ταξινόμησης και επιτήρησης, η φωτογραφία και το νεκρό σώμα εξελίχθηκαν σε ιδρυτικά θεμέλια του νέου «αποδεικτικού παραδείγματος» (evidentiary paradigm) της κρατικής βιοπολιτικής του ύστερου 19ου αιώνα. Όπως έχει παρατηρήσει εύστοχα ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin), με αναφορά στις περίφημες φωτογραφικές αποτυπώσεις του Παρισιού από τον Ευγένιο Ατζέ (Eugène Atget), δεν είναι τόσο ότι η ανάδυση του αποδεικτικού παραδείγματος οδήγησε στη φωτογραφική καταγραφή των σκηνών των εγκλημάτων, όσο ότι μετέτρεψε «κάθε τετραγωνικό εκατοστό των πόλεων σε σκηνή εγκλήματος» και «κάθε περαστικό» σε πιθανό εγκληματία (Benjamin 2009: 408).

Στη σημειωτική του Αμερικανού φιλόσοφου Τσαρλς Σάντερς Περς (Charles Sanders Peirce), η φωτογραφία και το πτώμα λειτουργούν με παρόμοιο τρόπο: μέσω «εικονικής» (iconic) ομοιότητας και «δεικτικής» (indexical) σύμπτωσης. Η φωτογραφία (συχνά) ομοιάζει με το αντικείμενό της· αυτή είναι η εικονική της λειτουργία. Και η δεικτική της λειτουργία είναι ότι πιστοποιεί την προηγούμενη παρουσία του: ότι «Αυτό-υπήρξε», με τα περίφημα λόγια του κριτικού της λογοτεχνίας Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes, 1983: 107). Παρόμοια, η σορός (συνήθως) ομοιάζει στο πρότερα ζωντανό σώμα, ενώ συγχρόνως τεκμηριώνει το γεγονός του θανάτου σε έναν συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Αν υπάρχει, δηλαδή, ομοιότητα μεταξύ πτώματος και φωτογραφίας από σημειωτική άποψη είναι ότι και τα δύο «κάνουν ένα απόντα πρόσωπο αμέσως παρών στις αισθήσεις και, με αυτόν τον τρόπο […] αμφότερα επιτρέπουν να ενεργήσει κανείς ή καμία πάνω του και να το νιώσουν ότι επενεργεί και στους ίδιους» (Crossland 2009: 73).

Οι σημειωτικές αυτές διακρίσεις έχουν σημαντικές κοινωνικές προεκτάσεις. Η έλευση της φωτογραφίας προσέφερε στην αναδυόμενη μεσαία αστική τάξη του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα πρόσβαση στην «ευγενή τέχνη» της αναπαράστασης του εαυτού –το ζωγραφιστό πορτραίτο–, η οποία κάποτε αποτελούσε προνόμιο μόνο των αριστοκρατών. Θα ήταν λάθος, όμως, να δούμε τη φωτογραφία απλά και μόνο ως ένα μέσο «εκδημοκράτησης» της αναπαράστασης του προσώπου, καθώς η δεικτική της λειτουργία την καθιστά μια πρακτική που διαφεύγει σημαντικά από την παράδοση του πορτραίτου. Αν η φωτογραφία-πορτραίτο ως προέκταση της προσωπογραφίας της ελίτ ενεργοποιεί την τιμητική (honorific) λειτουργία της φωτογραφίας, τότε, όπως προτείνει ο φωτογράφος και θεωρητικός Άλαν Σέκουλα (Allan Sekula, 1986), η εκτεταμένη χρήση της φωτογραφίας από την αστυνομία ανέδειξε μια άλλη «καινοτόμα» δυνατότητα του μέσου: την κατασταλτική (repressive) της λειτουργία, η οποία βασίζεται στη *δείξη*.

Από την άποψη αυτή, η φωτογραφία μοιάζει περισσότερο με τα δακτυλικά αποτυπώματα που εφευρέθηκαν στην αποικιακή Ινδία, παρά με ζωγραφικά πορτραίτα για μαζική κατανάλωση. Αποτελεί, δηλαδή, *απόδειξη* μιας προηγούμενης παρουσίας και έτσι εργαλείο ταυτοποίησης, και όχι αφαιρετική *απεικόνιση* κάποιου υποκειμένου σε έναν αόριστο –ή φανταστικό– χρόνο και χώρο. Ο Περς, μάλιστα, χρησιμοποίησε τη φωτογραφία ως βασικό παράδειγμα για να εξηγήσει τη «δεικτική λειτουργία» στο τριαδικό του σχήμα: ομοίωμα (icon), δείκτης (index), σύμβολο (symbol) (Peirce & Buchler 1955: 106). Όπως το αποτύπωμα ενός ποδιού στην άμμο, ένα άλλο παράδειγμα του Περς, η δείξη, συνιστά ένα υλικό ίχνος μιας προηγούμενης ιστορικής-χωρικής συνύπαρξης με το αντικείμενο· ένα σημείο που τόνισε εξίσου ο Μπαρτ όταν εξηγούσε το πώς τα σωματίδια φωτός αντανακλώνται από ένα αντικείμενο, αφήνοντας σημάδια στο φιλμ τα οποία χρόνια αργότερα ένας άλλος ή μία άλλη θεατής μπορεί να «αγγίξει» και

έτσι να συνδεθεί σαν με «ομφάλιο λώρο» με το παρελθόν του «φωτογραφούμεν[ου] πράγμ[ατος]» (Barthes 1983: 113). Η φωτογραφία δεν αποτελεί αναπαράσταση αλλά *επαλήθευση*· δεν συνιστά ένα «αντίγραφο» του πραγματικού, αλλά «μιαν απορροή του *παρελθόντος πραγματικού*: [συνιστά] μια *μαγεία*, όχι μια τέχνη» (Barthes 1983: 124, έμφαση στο πρωτότυπο).

Αν στραφούμε στο πτώμα, θα παρατηρήσουμε ότι αποτελεί το κατεξοχήν σημείο. Η αρχαία ελληνική ετυμολογία του σημείου συσχετίζει το «σῆμα» με το *σημείο* του τάφου, αναμειγνύοντας την υλικότητα του λειψάνου με τη φασματικότητα του ίχνους του σώματος (Cielemęcka 2015: 237). Το ανοίκειο της σορού, όπως αυτό της εικόνας –ούτε εδώ ούτε εκεί, ούτε αυτό ούτε το άλλο–, συμπλέκει τις ίδιες εικονικές και δεικτικές λειτουργίες. Ανάλογα με τον βαθμό της αποσύνθεσής του, το πτώμα *ομοιάζει* στο κάποτε ζωντανό πρόσωπο. Για αυτό οι νεκροθάφτες (και οι ταριχευτές) ανα-πλάθουν το νεκρό σώμα ως *ομοίωμα* (ζωντανού) προσώπου, σαν μια βελτιωμένη εκδοχή της σωρού, όπως γίνεται και με το φωτογραφικό ρετούς. Το νεκρό σώμα είναι επίσης καταστατικά *δεικτικό*: αποτελεί υλικό κατάλοιπο που αφήνει «πίσω του» το θανόν πρόσωπο, σαν το δέρμα που αποτινάζει ένα φίδι. Στις πολλαπλές μεταφορές που έχουν επικαλεστεί στον συγκερασμό του νεκρού σώματος και της φωτογραφικής εικόνας, ο Αντρέ Μπαζίν (André Bazin) και η Σούζαν Σόνταγκ (Susan Sontag) θα χρησιμοποιήσουν αυτήν που φανερώνει την κοινή τους δεικτική οντολογία: εκμαγείο ή μάσκα θανάτου (Kaplan 2010: 47-49). Η Σόνταγκ είναι περισσότερο από σαφής όταν ορίζει τη φωτογραφία ως «ένα ίχνος, κάτι που έχει αποκολληθεί με στένσιλ απευθείας από το πραγματικό, σαν αποτύπωμα ποδιού ή μάσκα θανάτου» (Sontag 1993: 145).

Αν η φωτογραφία και το πτώμα μοιράζονται αυτή τη *δεικτική* λειτουργία, τι μπορούμε τότε να πούμε για τη φωτογραφία *ενός* πτώματος; Αν θεωρήσουμε τη φωτογραφία σαν ένα «παράθυρο» στην πραγματικότητα –μια μεταφορά σύννομη στον οπτικό ρεαλισμό–, τότε η εικόνα του πτώματος δεν αποτελεί παρά το ντοκουμέντο ενός ντοκουμέντου που παγώνει στον χρόνο και τον χώρο το ιατροδικαστικό τεκμήριο – όπως συμβαίνει με τις σορούς στους μαζικούς τάφους που φωτογραφίζονται και παρουσιάζονται στις δίκες για τα εγκλήματα πολέμου· ή όπως συμβαίνει με το πτώμα που φωτογραφίζεται στις σκηνές του εγκλήματος πριν απομακρυνθεί για νεκροψία. Πράγματι, οι επιστήμες που βασίζονται σε τεκμήρια όπως η εγκληματολογία, η ιατρική, η αρχαιολογία και η ανθρωπολογία έχουν ιστορικά αντιμετωπίσει το πτώμα και τη φωτογραφία ως «βουβή μαρτυρία» (mute testimony, Crossland 2009: 73) – ένα σημείο «αδιαμεσολάβητης» επαφής με την αλήθεια μιας πρότερης παρουσίας (ενός προσώπου ή ενός συμβάντος). Είναι όμως σε αυτήν την τεχνο-επιστημονική και επιστημολογική βεβαιότητα του ιατροδικαστικού παραδείγματος όπου ηθελημένα αγνοούνται και αποκρύπτονται τα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα μέσα από τα

οποία λειτουργούν τα καθεστώτα αλήθειας (του τεκμηρίου), καθώς και η πολιτική και ηθική της σχέσης των ζωντανών με τους νεκρούς που τους επισκοπούν, μελετούν, διαχειρίζονται και εκθέτουν.

Πραγματικά, οι παραπάνω επιστήμες έχουν ιστορικά προμηθεύσει τα θέατρα ανατομίας, τις μουσειακές αίθουσες οστών (bone rooms), τα διοράματα φυσικής ιστορίας, τα αστυνομικά μητρώα και κάθε είδος αρχείου ανθρωπομετρικής καταγραφής με δείγματα, τα οποία αντλούν από τις σορούς των κοινωνικά αδύναμων που μπορούν να αναλωθούν, να διαμελιστούν, και να εκτεθούν (τους φτωχούς, τους άρρωστους, τους άστεγους, τους μετανάστες, τις γυναίκες, τους αυτόχθονες, τις φυλετικές μειονότητες, τα ζώα και τους ανθρώπους-τέρατα) (Shultz 1992, Redman 2016). Στην πράξη, μάλιστα, τέτοιες κατηγορίες ετερότητας συχνά συγχωνεύονταν οδηγώντας σιωπηρά στην ποινικοποίηση του εθνοτικά ή κοινωνικά Άλλου. Στην παράδοση της Ινδικής αποικιακής φωτογραφίας, για παράδειγμα, όταν συγκεκριμένοι πληθυσμοί θεωρούνταν απειλή για τις βρετανικές αποικιακές αρχές, το «ερευνητικό πρότυπο» της αστυνομικής εξακρίβωσης (detective paradigm) επικράτησε του νοσταλγικού διασωστικού σχήματος της ανθρωπολογικής παρατήρησης (salvage paradigm) (Pinney 1997: 45). Στις περιπτώσεις αυτές, δηλαδή, η φωτογραφία-ως-δακτυλικό αποτύπωμα μετέτρεψε τον αποικιοκρατούμενο σε εν δυνάμει εγκληματία και όχι σε πολιτισμικό κατάλοιπο που απειλούνταν με αφανισμό.

Μπορούμε τότε να πούμε ότι λόγω της εκτεταμένης χρήσης της από την αστυνομία, την ανθρωπολογία και την ιατρική, η ιατροδικαστική φωτογραφία «στοιχειώνεται» από τα απομεινάρια των νεκρών –πολύ συχνά δολοφονημένων–, τα οποία παραμένουν ως εικόνες και μουσειακά εκθέματα. Ο Τιλ και ο Κούρντι μπορεί να μην ήταν εγκληματίες και, μάλιστα, να έχουν δημόσια αναγνωριστεί ως θύματα (της βίας της λευκής υπεροχής στη μία περίπτωση, και του νεοϊμπεριαλιστικού καθεστώτος διακυβέρνησης της «προσφυγικής κρίσης» στην άλλη). Ωστόσο, λόγω της φυλετικής τους ταυτότητας, τόσο ο Τιλ όσο και ο Κουρντί ήταν συγχρόνως εν δυνάμει ύποπτοι. Υποστηρίζω, δηλαδή, ότι η μακρά δυτική παράδοση της επιστημονικοποίησης, ποινικοποίησης και απ-ανθρωποποίησης του σώματος του εθνοτικού/κοινωνικού Άλλου παρεμβάλλεται με τρόπους που ακυρώνουν τις πολιτικές διαδικασίες ενσωμάτωσης των εικόνων-πτωμάτων στο μνημειακό-τιμητικό παράδειγμα – το οποίο και θα παρουσιάσω στη συνέχεια.

Ενθύμια

΄Ενας διαφορετικός τρόπος να θεωρήσουμε τη σχέση της φωτογραφίας με το πτώμα είναι να τη δούμε ως επιτελεστική και υλική, συμβιωτική παρά ομόλογη. Μια τέτοια προσέγγιση τονίζει περισσότερο την εικονική και μιμητική λειτουρ-

γία της φωτογραφίας-πτώματος από τη δεικτική, καθώς και την «ιδιότητα» της ίδιας της φωτογραφίας ως πρακτική και ως αντικείμενο. Σε αυτό το σχήμα, που ονομάζω «μνημειακό», η φωτογραφία ενός πτώματος δεν ομοιάζει με μια μάσκα θανάτου: *είναι* μια μάσκα θανάτου (Kaplan 2010: 53).

Ως μάσκα θανάτου, η φωτογραφία του πτώματος επιχειρεί να παγώσει και να ακυρώσει τον θάνατο· ανασταίνει τον πεθαμένο, προφυλάσσοντας τον ή τη θεατή από τη βδελημία της αποκείμενης σορού που αποσυντίθεται. Για τον Μπαρτ, η φωτογραφία του πτώματος παραμένει ένα φρικαλέο θέαμα, γιατί όπως τα ζόμπι, πιστοποιεί ότι «το πτώμα είναι ζωντανό, *ως πτώμα:* είναι, δηλαδή, η ζωντανή εικόνα ενός πεθαμένου πράγματος» (Barthes 1983: 110). Στη βικτωριανή κουλτούρα του πένθους, όμως, η μεταθανάτια φωτογραφία λειτουργούσε παρηγορητικά για τους πενθούντες συγγενείς, εραστές και φίλους, δημιουργώντας την αίσθηση ότι το θανόν πρόσωπο είναι «πεθαμένο, όμως ζωντανό» (Ruby 1995: 63). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι τότε δημοφιλείς φωτογραφίες των βρεφών και μικρών παιδιών που στήνονταν έτσι ώστε να φαίνεται ότι κοιμούνται. Ως μέσο αναβολής του σήψιν-του-σώματος (becoming-corpse), η φωτογραφική ψευδαίσθηση του «ζωντανού» στο βικτωριανό πορτραίτο του πένθους μπορεί όντως να συγκριθεί με τις τέχνες του νεκροτόμου: η σκηνοθετημένη εμφάνιση του θανόντος προσώπου στην προηγούμενη ζωντανή μορφή του αφορά μια πολιτισμική επένδυση στην επιφάνεια – στην οπτική πρόσληψη της σορού (Hallam & Hockey 2001: 132).



Μεταθανάτια φωτογραφία κοριτσιού άγνωστων στοιχειών, περί το 1850.
George Eastman House.

Ως μάσκα θανάτου, λοιπόν, η φωτογραφία υπογραμμίζει την επιτελεστική και διυποκειμενική σχέση της θέασης του πτώματος από έναν/μία ή και πολλούς μάρτυρες. Η φωτογραφία του νεκρού δηλαδή δεν υπάρχει «σαν» ένα ίχνος, αλλά αποτελεί το ίδιο το αποτύπωμα μιας εμπράγματης σχέσης: η φωτογραφία-ως-μάσκα φτιάχνεται από κάποια άτομα, είτε ως μέρος μιας συμβατικής τελετουργίας πένθους είτε ως απόρροια της οδύνης της απώλειας. Σε αντίθεση με ένα αναπαραστατικό σχήμα που προϋποθέτει μια αρχική διάκριση μεταξύ σωμάτων και εικόνων, η επιτελεστική διάσταση τονίζει το *γίγνεσθαι* των σωμάτων μέσα από τη διάδρασή τους με εικόνες – όπως και το αντίστροφο.

Η φωτογραφία-του-πτώματος «δυνητικοποιεί» το συμβάν του θανάτου, με τη σημασία που δίνει στον όρο ο Πιερ Λεβί (Pierre Lévy 2001). Το μετατρέπει σε μια δυναμική κατάσταση παρουσίας και, κατ' επέκταση, σε μια πολιτική προβληματική· το αποεδαφικοποιεί, μεταφέροντας το σώμα και το συμβάν από τον χρόνο και τον τόπο της απώλειας, σε πολλούς άλλους χρόνους και τόπους όπου η σχέση με τον νεκρό μπορεί να θεματοποιηθεί και το πένθος μιμητικά να επαναληφθεί. Αυτό το συνεχές ενέχει μια ατέρμονη κίνηση μεταξύ της «μεσοποίησης των πραγμάτων» (mediation of things) και της «αντικειμενοποίησης των μέσων» (thingification of media, Stage 2011). Και κατά την ταλάντωση αυτή, μια πληθώρα ιχνών παράγονται και εγγράφονται σε σώματα, αντικείμενα και χώρους, ανάλογα με τον βαθμό συν-κίνησης που η κάθε απώλεια προκαλεί.

Μιμίδια

Στο ιατροδικαστικό σχήμα, ένας (δήθεν) ουδέτερος και αμέτοχος παρατηρητής ή παρατηρήτρια –ή ακόμα μια μηχανική διαδικασία αναπαραγωγής– καταγράφει ένα συμβάν που αφορά τον (υποτιθέμενα) κλειστό, παρελθόντα χρόνο. Αντίθετα, στην παραγωγή μιας «μάσκας θανάτου», μιας μεταθανάτιας φωτογραφίας ή ενός μιμιδίου, τονίζεται η παροντική και μελλοντική, συναισθηματική και ηθική σχέση μεταξύ ζωντανών και πεθαμένων, η οποία γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης μέσα από αυτό το συμβάν. Στη σύγχρονη ψηφιακή συνθήκη των θεαματικών μιντιακών συμβάντων που υπερθεματίζουν τον θάνατο, οι χρήστες επεξεργάζονται την απώλεια των Άλλων ως πολιτικοποιημένα πεδία κοινωνικών σχέσεων, τα οποία συσχετίζονται με τη δικιά τους ζωή, την πολιτισμική τους ταυτότητα, την κοινωνική τους θέση, τα πολιτικά τους πιστεύω.

Οι χρήστες των κοινωνικών μέσων, αντλώντας εικόνες, φόντα, πόζες, ήχους, λεζάντες από την ατέλειωτη βάση δεδομένων της σημερινής διαδικτυωμένης κουλτούρας (Azuma 2009, Papailias 2016), πολλαπλασιάζουν ριζωματικά τα παράγωγα έργα και τις μικρο-αφηγήσεις. Αυτή η πλεονάζουσα διαδικασία ανα-

μεσοποίησης πραγματοποιείται στα κοινωνικά δίκτυα μέσα από ποικίλες πρακτικές: από ένα απλό like ή share, μέχρι τους εκτεταμένους σχολιασμούς και την παραγωγή web art. Συμπεριλαμβάνω στις πρακτικές αυτές, και ίσως να είναι η πιο σημαντική, την επανα-δραματοποίηση των εικόνων-πτωμάτων μέσω μιμιδίων (memes). Με μια γενεαλογία που ξεκινά από την κοινωνιοβιολογία και τις θεωρίες μετάδοσης των γονιδίων, τα μιμίδια έχουν εδώ τη σημασία της ελάχιστης μονάδας πληροφορίας που «μεταδίδεται» μέσω της επικοινωνίας, των εθίμων ή της γλώσσας. Στις θεωρίες των νέων μέσων, τα μιμίδια είναι ψηφιακές μονάδες-φορείς πολιτισμικής κληρονομιάς που μιμητικά μπορούν να πυκνώσουν μια αντίληψη, μια ιδέα ή μια πρακτική· όπως είναι η στάση της σωρού του Κουρντί, την οποία οι χρήστες-θεατές μιμούνταν σαν εικόνα-πρότυπο με τα σώματά τους.

Η επανάληψη των χαρακτηριστικών σημείων μιας συγκεκριμένης εικόνας σαν αυτή του Κουρντί, με τα κόκκινα και μπλε ρούχα του, την «πόζα» του, «ξαπλωμένος» όπως είναι στην ακτή, συνεπάγεται και έναν βαθμό διαφοροποίησης του τελικού αποτελέσματος (το σώμα του Ουεϊουέι αντικαθιστά αυτό του Κουρντί, ο χώρος είναι διαφορετικός αν και μοιάζει στον αρχικό, ο χρόνος είναι άλλος, το μέσον αλλάζει αφού μετατρέπει μια φωτογραφία σε μια περφόρμανς, κ.λπ.). Ως επιτελεστική πράξη, δηλαδή, το τελικό έργο δεν συνιστά μια ρεαλιστική αναπαράσταση, αλλά ένα παράγωγο προϊόν που συνδέει τον θεατή-χρήστη-μάρτυρα με την εικόνα-πτώμα – δηλαδή με το συμβάν του θανάτου ως πολιτικοποιημένο πεδίο άλυτων κοινωνικών σχέσεων. Όπως τα μιμίδια της ποπ κουλτούρας (π.χ. το K-pop τραγούδι *Gangnam Style* του νοτιοκορεάτη PSY, το icebucket challenge ή ο παιδικός χορός floss που σωματοποιεί μηχανικές κινήσεις από το διαδικτυακό παιχνίδι Fortnite), οι χρήστες των κοινωνικών μέσων συμμετέχουν *μαζί,* όχι μόνο χορεύοντας τον ίδιο χορό ή κάνοντας την ίδια χειρονομία στους οικείους τους φυσικούς χώρους, αλλά ανεβάζοντας νέα βίντεο στο διαδίκτυο, καθιστώντας έτσι δυνατή την πολλαπλασιαζόμενη σύνδεσή τους με άλλους χρήστες (Papailias 2016).

Τα μιμίδια, λοιπόν, δεν αναπαράγουν με ελλειμματική πιστότητα κάποιο «πρωτότυπο» συμβάν (το πτώμα ή την εικόνα-πτώμα)· το *επαυξάνουν* και, κατά μια έννοια, το παράγουν εξαρχής. Συνεπώς, δεν είναι ότι ο «ιικός» (viral) τρόπος κυκλοφορίας της φωτογραφίας του Κουρντί συγκίνησε ένα παγκόσμιο κοινό που είδε το έργο της φωτογράφου· η συν-κίνηση του κόσμου είναι που ανέδειξε την εν λόγω φωτογραφία ως σημαντική, κάνοντάς τη «viral». Ταυτόχρονα, η συνεχής διαχείριση της εικόνας-πτώματος από άλλους σχημάτισε, έστω και πρόσκαιρα, ένα αχανές και ετερογενές κοινωνικό δίκτυο που δια-μοιραζόταν το τραύμα ή την ένταση αυτών των άλυτων κοινωνικών σχέσεων (Papailias 2019).

Η διατήρηση στη θύμηση ενός συμβάντος θανάτου κάνει τη διαπραγμάτευση αυτή να ενέχει την προβληματική του «δικού μας» θανάτου. Τα memento mori

του Μεσαίωνα –κράνη και σκελετοί– λειτουργούσαν ως υπενθύμιση της θνητής ανθρώπινης ιδιότητας και έτσι του επικείμενου θανάτου όλων. Η φωτογραφία όμως επέτρεψε –προϊδέαζε ή ακόμα και προοικονομούσε– στο νεωτερικό υποκείμενο να «δοκιμάσει» τον θάνατο πάνω του. Όπως χαρακτηριστικά το περιγράφει ο Μπαρτ, το να ποζάρεις για μια φωτογραφία είναι να υφίστασαι πρόωρη (αυτο-)νέκρωση: «...φτιάχνω στη στιγμή ένα άλλο δικό μου σώμα, μεταμορφώνομαι προκαταβολικά σε εικόνα. Αυτή η αλλαγή είναι ενεργητική: νιώθω ότι η Φωτογραφία πλάθει το σώμα μου ή το νεκρώνει, κατ' αρεσκείαν» (Barthes 1983: 22).

Οι εθνογραφικές έρευνες έχουν καταγράψει πολλές θρησκευτικές και «new age» θεραπευτικές τελετουργίες κυριολεκτικής μύησης στον θάνατο, όπως είναι το πλάγιασμα σε φέρετρο ή η εικονική κηδεία, οι οποίες επιδιώκουν να προετοιμάσουν τον μυούμενο για τον θάνατό του. Αυτή η δραματοποίηση του πρόωρου «θανάτου» αποτελεί μια εμπειρία ετερότητας, μια προσπάθεια να «υποδυθεί» κανείς την εμπειρία του ως Άλλου, ως Πεθαμένου. Όμως η δραματοποιημένη αποβίωση *στη θέση* της Άλλης ή του Άλλου έχει άλλη στόχευση· αποτελεί χειρονομία αλληλεγγύης με τον/την αδικοχαμένο/η καθώς πολιτικοποιεί το πεδίο των κοινωνικών σχέσεων και τις συνθήκες που οδήγησαν σε ένα συγκεκριμένο συμβάν θανάτου. Σε πολιτικές διαμαρτυρίες, για παράδειγμα, η τακτική του die-in (να υποδύεσαι τον νεκρό στην άσφαλτο) χρησιμοποιείται από ακτιβιστές και ακτιβίστριες που συμπάσχουν με τα θύματα του AIDS, των κυνηγών θηραμάτων ή των ένοπλων επιθέσεων σε σχολεία. Με αυτόν τον τρόπο, θέλουν να κάνουν ορατές στη δημόσια σφαίρα τις κοινωνικές αιτίες αυτών των απωλειών (π.χ. εκμετάλλευση της έρευνας για το AIDS από τις εταιρείες, έλλειψη δικαιωμάτων για τα ζώα, ανάγκη ρύθμισης της οπλοκατοχής). Σε αυτές τις επιτελεστικές διαμαρτυρίες, οι ακτιβιστές «πεθαίνουν» στη μέση πολυσύχναστων δρόμων, εμποδίζοντας την κυκλοφορία και διεκδικώντας την ορατότητα των αντίστοιχων πολιτικών ζητημάτων.

Το θέμα περιπλέκεται όμως όσον αφορά τα μιμίδια που κυκλοφορούν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Στην περίπτωση των ψηφιακών και δια-δικτυωμένων «μιμίδιων-πτωμάτων», ο χρήστης δεν δραματοποιεί έναν αφηρημένο, υποθετικό θάνατο *μαζί* με τον νεκρό Άλλο, αλλά οικειοποιείται τον συγκεκριμένο θάνατο ενός υποκειμένου: «πεθαίνει» *ως* ο Άλλος. Για να κατανοήσουμε αυτή την πρακτική θα πρέπει να την εντάξουμε στη μακρά παράδοση της μίμησης του πολιτισμικού και φυλετικού Άλλου. Αυτή η διαδικασία ήταν ιδιαίτερα εμφανής στην αποικιακή συνθήκη. Από τη μία, είχαμε την/τον ανθρωπολόγο που συχνά ήθελε να αποποιηθεί τον δικό της/του πολιτισμό και να διεισδύσει στον άλλο πολιτισμό και για αυτό ντυνόταν με τα ρούχα των ιθαγενών. Από την άλλη, είχαμε τον υπόδουλο αποικιοκρατούμενο που στο εγχείρημα του «επιπολιτισμού»

του φερόταν με τους ίδιους «εκλεπτυσμένους» τρόπους των αποικιοκρατών (βλ. Bhabha 1984). Στις ΗΠΑ, η θεατρική παράδοση των λευκών πλανόδιων κωμικών (minstrels) που μαύριζαν το πρόσωπό τους με μακιγιάζ για να μοιάζουν με μαύρους –το λεγόμενο blackface– ενίσχυσε τα φυλετικά στερεότυπα, μέσα από τη σατιρική μιμητική του ευάλωτου Άλλου.

Ένα σχετικά πρόσφατο και προσβλητικό μιμίδιο-πτώματος σχετίζεται με αυτήν την κληρονομιά: το λεγόμενο «Trayvoning» (που σημαίνει «να κάνεις τον Trayvon»). Σε αυτό το μιμίδιο, χρήστες των κοινωνικών μέσων μιμούνται την πόζα της φωτογραφίας της σορού του δεκαεπτάχρονου Αφροαμερικανού Τρέιβον Μάρτιν (Trayvon Martin) που δολοφονήθηκε το 2012 από έναν εθελοντή-φρουρό στην οικεία του γειτονιά. Στις πόζες αυτές δεν παραλείπονται τα χαρακτηριστικά αντικείμενα που κρατούσε την ώρα του συμβάντος (καραμέλες Skittles και αναψυκτικό τσάι Arizona). Σε πορείες διαμαρτυρίας για τη δολοφονία του, τα ίδια αντικείμενα πρωταγωνιστούσαν σαν ένδειξη της παιδικής αθωότητας του θύματος. Στο Trayvoning όμως δεν ισχύει κάτι τέτοιο· τα εν λόγω αντικείμενα λειτούργησαν σαν εξευτελιστικά αξεσουάρ σε μια παιγνιώδη προσποίηση του θανάτου του Trayvon από άτομα που επιτελούν τη λευκή υπεροχή με όχημα τον χλευασμό και τη γελοιοποίηση της οδύνης των μαύρων.



Μιμίδιο που καταδικάζει τη μόδα του Trayvoning,
«Αν το κάνεις αυτό είσαι μαλάκας», 2012.

Επιδερμίδες

Η φωτογραφία είναι μια φθορά ή απάλειψη του σώματος.
Jean-Luc Nancy

Υπάρχει και μια πιο «μοχθηρή» παράδοση «ανάστασης» νεκρού που θα έπρεπε να έχουμε υπόψη μας όταν μιλάμε για τα μιμίδια-πτωμάτων: η ταρίχευση. Ως μουσειακά εκθέματα, τα «πεθαμένα, όμως ζωντανά» (Ruby 1995: 63) ζώα εκθέτουν την κυριολεκτική φονικότητα του φωτογραφικού ρεαλισμού όχι μόνο για αυτά αλλά και για όλους τους πληθυσμούς που παρακολουθούνται, μελετώνται, θεαματοποιούνται από εξουσιαστικούς μηχανισμούς.

Το ότι η φωτογραφία νεκρώνει δεν συνιστά απλά και μόνο μια μεταφορά. Η εικόνα-πτώμα προκύπτει, άμεσα ή έμμεσα, από την οπτική πλαισίωση και αρπαγή, από το τράβηγμα της φωτογραφίας· όπως το πτώμα προκύπτει από το τράβηγμα της σκανδάλης ενός όπλου. Έχει επισημανθεί ότι οι τεχνολογίες της φωτογραφίας και του κινηματογράφου αναπτύχθηκαν ως επακόλουθα των τεχνολογικών εξελίξεων στις βιομηχανίες όπλων (Virilio 2003, Kittler 2005). Έτσι, ίσως να μην είναι παράδοξο ότι το εμβληματικό προϊόν του συγκερασμού της οπτικής με την οπλική στόχευση αποτελεί το ταριχευμένο ζώο, το οποίο αποδεικνύει με απόλυτη σαφήνεια πως αυτό που σκοτώνει μπορεί και να «απαθανατίσει» – ακόμα και στο όνομα της μελλοντικής «προστασίας» του είδους του. Συγκεκριμένα, το αποικιακό «πρόγραμμα ταρίχευσης» (colonial taxidermic project) δημιούργησε «νεκρογεωγραφίες» σε πλανητικό επίπεδο· συνδέοντας σε έναν γνωστικό χάρτη την «άγρια φύση» των αποικιών (πεδίου κυνηγιού, φωτογράφισης και κινηματογράφησης ζώων) με τα μητροπολιτικά θέατρα που πρόβαλλαν ταινίες με (και για) ζώα, τα μουσεία φυσικής ιστορίας που μοιάζουν με «ζωολογικούς κήπους νεκρών ζώων» (dead zoos), και τα σπίτια των αριστοκρατών που έβριθαν με τα (βαλσαμωμένα) τρόπαια του κυνηγιού τους (βλ. Jones 2016).

Η τέχνη της ταρίχευσης θεωρείται ότι είναι συνέχεια της γλυπτικής· όπως και ότι διαδέχεται την παράδοση των μπρούτζινων αγαλμάτων του 19ου αιώνα. Η ταρίχευση, όμως, εισάγει νεωτερικά στοιχεία, καθώς αναμειγνύει τη χειροτεχνία του γλύπτη με τη μηχανική αναπαραγωγή της φωτογραφίας. Πράγματι, φωτογραφίες και κινηματογραφικά πλάνα ζωών σε κίνηση έπαιξαν κομβικό ρόλο στον σχεδιασμό των αληθοφανών διοραμάτων στα μουσεία φυσικής ιστορίας. Ως συνδυασμός τέχνης και επιστήμης, η ταρίχευση μπορεί να θεωρηθεί μια κατεξοχήν τεχνική του 20ού αιώνα (Haraway 1984: 38). Η ταρίχευση, όπως οι φωτογραφίες των νεκρών, επεξεργάζεται την επιφάνεια· κατασκευάζει ένα οπτικό εφέ που ανασταίνει τη σάρκα. Την ίδια στιγμή, η επιδερμίδα ως υλικό κατάλοιπο του νεκρού σώματος συνιστά το πλέον απτό τεκμήριο της «τραγωδίας» του οπτι-

κού ρεαλισμού. Το ταριχευμένο ζώο παράγεται από τη σορό που αναπαρασταίνει, όπως η φωτογραφία από το ανάφορό της: «είναι κολλημένα μεταξύ τους, μέλος προς μέλος, σαν τον κατάδικο που, σε ορισμένα βασανιστήρια, τον αλυσοδένουν μ' ένα κουφάρι» (Barthes 1983: 14, αναφέρεται στο Henning 2006: 138).

Η επιστήμη αποτελεί αφορμή και άλλοθι για τη θήρευση των ζώων και την έκθεση των σαρκικών τους κατάλοιπων. Η ταρίχευση παράγει, στον αντίποδα του ανθρώπου, την ίδια την κατηγορία του «ζώου» ως μη ανθρώπινου· και συγχρόνως αποκτηνώνει *και* τους αυτόχθονες. Η ένταξη ανθρώπινων μανεκέν σε μουσεία και διοράματα φυσικής ιστορίας, αφιερωμένα στην έκθεση της χλωρίδας και πανίδας από μη δυτικά είδη, προέκτεινε τον αποικιακό τρόπο θήρευσης και αιχμαλώτισης των ζώων στους/τις ιθαγενείς (Wakeham 2008). Κατά συνέπεια, φυσικοποιείται ο εξοβελισμός των «άταφων» αυτών σωμάτων από τη σφαίρα του πενθήσιμου – πόσο μάλλον του κηδεύσιμου (Butler 2009: 86).

Στο ιατροδικαστικό παράδειγμα, η εικόνα του πτώματος λειτουργεί ταυτολογικά αποκαθιστώντας τον ρεαλισμό του συμβάντος του θανάτου. Οι θεατές αναμένεται να πιστοποιούν και να ταυτοποιούν το πτώμα· όχι να αντιδρούν και να συγκινούνται. Στο μνημειακό παράδειγμα, η υλικότητα της εικόνας-πτώματος συνιστά ίχνος της ίδιας της απώλειας μέσα στον χρόνο· μεταφέρει το συναισθηματικό φορτίο του πένθους, υποδεικνύοντας στους ζωντανούς την πολιτική και ηθική ευθύνη τους απέναντι στους (δικούς τους) νεκρούς. Η σορός δεν διανοίγεται πέρα από τον συγγενικό κύκλο. Και έτσι, η ταυτότητα του νεκρού δεν αποποιείται, ενισχύεται. Παρόμοια, η ταρίχευση συγγενεύει με το μνημειακό παράδειγμα εφόσον ζωοδοτεί τον νεκρό (ως δείγμα του «είδους» του), εκθέτει (και πολλαπλασιάζει) τη βία που συνεπάγεται η παραγωγή του φασματικού κατάλοιπου· του φαντάσματος εκείνου που ο Μπένγιαμιν περιγράφει ως «υπόλειμμα» της τεχνικής αναπαραγωγής της εικόνας (βλ. Cadava 2014: 187, υποσημείωση 14).

Τα μιμίδια των κοινωνικών μέσων θέτουν επιτακτικά το ερώτημα του κατά πόσο το νεκρό σώμα του επισφαλούς θα μπορούσε ποτέ να ξεφύγει από το σύμπλεγμα γνώσης-εξουσίας-αισθητικής όπως σχετίζεται με το ιατροδικαστικό τεκμήριο και το ταριχευμένο τέχνεργο. Μπορεί ιστορικά η αναπαράσταση του ευάλωτου υποκείμενου στη δημόσια σφαίρα να έχει αποβεί άμεσα ή έμμεσα θανάσιμη, όμως δεν είναι αυτονόητο ότι το υποκείμενο αποκαθίσταται με την αναδρομική απόδοση του υποτιθέμενα «προνομιακού» ιδιωτικού πένθους. Για την κατανόηση αυτού του διακυβεύματος ίσως μας βοηθήσουν οι «αιρετικοί» στοχασμοί για την εικόνα των Γάλλων φιλόσοφων Ζαν-Λυκ Νανσύ (Jean-Luc Nancy) και Μορίς Μπλανσό (Maurice Blanchot): Για τον Νανσύ, η εικόνα-πτώμα δεν αποτελεί δίαυλο επικοινωνίας με το πρότερα ζωντανό σώμα, ούτε συνιστά τεκμήριο που μαρτυρά την ταυτότητα του ατόμου· τουναντίον η εικόνα-πτώμα

σβήνει την ιδιαιτερότητα του υποκειμένου, εκτελώντας τη «φθορά ή απάλειψη του σώματος» (2005: 107). Είναι επομένως η απουσία και όχι η παρουσία, η αδιαφάνεια και όχι η διαφάνεια που θεμελιώνουν την εικόνα. Παρομοίως, για τον Μπλανσό, εκείνο που συνδέει το πτώμα με την εικόνα δεν είναι η δεικτική τους ιδιότητα, αλλά απεναντίας αυτή η κοινή και καταστατική τους *παραδοξότητα*.

Αντί για κάτι που δικαίως συνιστά «ιδιοκτησία» των συγγενών, η φωτογραφία όπως το πτώμα αποξενώνει· εκ-θέτει (ex-pose) το σώμα προς μια κοινότητα, η οποία όμως όχι μόνο δεν προϋπάρχει, αλλά απεναντίας εν δυνάμει εγκαινιάζεται με την κυκλοφορία της (Kaplan 2010: 49). Η έκ-θεση του ίχνους, δηλαδή, συνιστά ένα άνοιγμα προς τους άλλους, διαμορφώνοντας το έδαφος για μια ανώνυμη, απρόβλεπτη ανταλλαγή. Αποτελεί τεκμήριο όχι της ταυτοποίησης και του συνανήκειν, αλλά της απεύθυνσης και του μοιράζεσθαι.

Κάνοντας (πράγματα με) τον νεκρό

Θα επιστρέψω στις διαμάχες γύρω από την αναμεσοποίηση και επαναδραματοποίηση των εικόνων-πτωμάτων του Τιλ και του Κουρντί, για να υποστηρίξω ότι η αναταραχή που αυτές έχουν προκαλέσει πηγάζει από τον φαινομενικά αντιφατικό καθορισμό των εικόνων από τα δύο σχήματα παραγωγής και διαχείρισης εικόνων-πτωμάτων που έχω εδώ αναπτύξει. Το ότι δεν «τακτοποιούνται» – είτε στη λήθη της μουσειακής βιτρίνας είτε στη λύτρωση του πένθους– μας δείχνει πως οι γενεαλογίες της φυλετικής βίας διαρρηγνύουν συνεχώς τις επιφάνειες της αναπαραστασιακής τάξης: όλη η οργή, αηδία, μίμηση, διάδοση, απόκρυψη, ενοχή, σύγχυση, λύπηση, απόρριψη ανήκει στην εμπρηστική συνθήκη της φαντασματοπολιτικής.

Η δημόσια κατακραυγή που προκάλεσε η κυκλοφορία της φωτογραφίας της παραμορφωμένης σορού του Έμετ Τιλ αποτέλεσε σημείο καμπής για τα κινήματα των Αφροαμερικανών στις δεκαετίες του 1950 και 1960· και η ένταση της διαμάχης που ξέσπασε γύρω από τον πίνακα της Σουτζ στο Μπιενάλε στη Νέα Υόρκη το 2017, μας δείχνει πως αυτή η εικόνα-πτώμα συνεχίζει να στοιχειώνει την αμερικανική κοινωνία, και υπ-ενθυμίζει τη συνεχιζόμενη βία εναντίον των μαύρων, την έλλειψη δικαιοσύνης και πολιτικών δικαιωμάτων, την αμείλικτη κυριαρχία της λευκής υπεροχής. Μια σύντομη αναδρομή στα γεγονότα γύρω από την αρχική παραγωγή και διάδοση της εικόνας της σορού του θα αναδείξει το πώς αυτή ταλαντεύεται μεταξύ ιατροδικαστικού τεκμηρίου και μνημειακού λειψάνου, δημόσιας κρίσης και ιδιωτικού πένθους.

Όταν το 1955 ο ιατροδικαστής του Σικάγο παρέδωσε με προκλητική απροθυμία το πτώμα του Τιλ στη μητέρα του, είχε βάλει ως όρο το φέρετρο να μείνει

κλειστό και με άθικτη τη σφραγίδα της πολιτείας του Μισισιπή. Το φέρετρο επίσης ήταν γεμάτο με ασβέστη με σκοπό να επισπευσθεί η αποσύνθεση του πτώματος. Αψηφώντας την εντολή του ιατροδικαστή, και μαζί το υποτιθέμενα δεδομένο δικαίωμα της επιστήμης και του κράτους να χειρίζεται το νεκρό σώμα των πολιτών, η Μάμι Τιλ διεκδίκησε το συγγενικό δικαίωμα πάνω στον νεκρό και στις τελετουργίες πένθους του. Η ίδια ομολόγησε πως όταν άνοιξε το φέρετρο δυσκολεύτηκε να αναγνωρίσει όχι μόνο τον γιο της, αλλά γενικά μια ανθρώπινη μορφή, παρομοιάζοντας την τερατόμορφη σορό του με εξωγήινο (Baker 2016: 116). Παρά την αποξενωτική όψη της, αποφάσισε να την εκθέσει χωρίς επεξεργασία από κάποιον νεκροτόμο που θα τη μεταμόρφωνε για τις ανάγκες μιας συμβατικής τελετουργίας πένθους. Επιπλέον, στην κηδεία του Έμετ, η Μάμι Τιλ έκανε δημόσια έκκληση για συμμετοχή τόσο στον κόσμο όσο και σε δημοσιογράφους, διεκδικώντας έτσι τη μέγιστη ορατότητα για τη δολοφονία του – και συνεπακόλουθα την ευρεία κυκλοφορία της εικόνας-πτώματος ως τεκμηρίου των (καθημερινών) εγκλημάτων της νεκροπολιτικής των μαύρων.

Η μητέρα του Έμετ Τιλ, λοιπόν, έθεσε το σώμα του ως «τεκμήριο» στην κρίση της αμερικανικής κοινότητας, παρακάμπτοντας το δικαστήριο όπου γνώριζε ότι δεν θα βρει δικαιοσύνη. Κατά μία έννοια, ενεργοποίησε τη δυνατότητα της φωτογραφικής απεύθυνσης να συγκροτήσει ένα εναλλακτικό «δημόσιο συμβόλαιο» (civil contract, Azoulay 2008), εξ-υπηρετώντας πληθυσμούς που δεν απολαμβάνουν θεσμική αντιπροσώπευση και προστασία. Συγχρόνως, αξίωσε την επαναφορά του νεκρού γιου της στο τελετουργικό πλαίσιο του οικογενειακού πένθους. Έντυσε την τερατόμορφη σορό του με κοστούμι και επικόλλησε στο κάλυμμα του φέρετρου φωτογραφίες του σε ανέμελες στιγμές. Το ανοίκειο αυτό θέαμα του λιντσαρισμένου μαύρου αγοριού να «αναπαύεται» στο φέρετρο-κρεβάτι θρυμματίζει την παράδοση της βικτωριανής μεταθανάτιας φωτογραφίας – και την κληρονομιά της στις κυρίαρχες μιντιακές αναπαραστάσεις της (λευκής) παιδικής αθωότητας. Από αυτήν την άποψη, η άρνηση της μητέρας του Τιλ να «ωραιοποιήσει» τη σορό του γιου της ανέδειξε με τον πιο εμφατικό τρόπο πρώτα την εξαίρεση της εικόνας του από την ευπρέπεια της λευκής ετεροκανονικής οικογένειας και τη συναισθηματική οικονομία της αστικής τάξης, και, έπειτα, τη συγγένειά της με τα ταριχευμένα «τρόπαια» των κυνηγών.

Η «παραδοξότητα του πτώματος» σήμανε συγχρόνως την αντικειμενική και δημόσια αξιολόγηση της σορού του ως τεκμήριο εγκλήματος, *και* τη μαζική θρηνωδία του ως ένα αθώο παιδί με όνομα και βιογραφία. Τοποθετώντας τη σορό του γιου της στο φέρετρο, η Μάμι Τιλ δεν εξανθρώπιζε έναν εξωγήινο· έστρεφε τα μάτια της αμερικανικής δημόσιας σφαίρας στο πολιτικό όριο αυτού που είναι άξιου να ζει, αναδεικνύοντας την αδιαιρετότητα του αποκειμένου (abject) από το ζώο, το τέρας, το μη ανθρώπινο· και αποκαλύπτοντας την αφανή σχέση της

ταρίχευσης του θηρίου με την απαθανάτιση της λευκής παιδικής αθωότητας στη βικτωριανή μεταθανάτια φωτογραφία.

Πενήντα χρόνια μετά τον θάνατο του Τιλ, ο πίνακας της Σουτζ αποτέλεσε μια ακόμα πράξη αναμεσοποίησης και φα(ντα)σματικού πολλαπλασιασμού της εικόνας-πτώματός του. Σχολιάζοντας τον διαχρονικό εξοβελισμό του μαύρου υποκειμένου από τη σφαίρα της αναγνωρίσιμης και με δικαιώματα ταυτότητας, η καλλιτέχνης μεταμόρφωσε μια ρεαλιστική φωτογραφία σε αφηρημένη τέχνη, και με τις πολλές στρώσεις μπογιάς που χρησιμοποίησε, μετέτρεψε την εικόνα από δισδιάστατη σε τρισδιάστατη επιφάνεια, δίνοντας στην εικόνα-πτώμα «σάρκα». Η συνακόλουθη αμφισβήτηση του δικαιώματος της Σουτζ ως λευκής εικαστικού να αναμεσοποιεί την εικόνα-πτώμα του επισφαλούς Άλλου –δηλαδή η ερμηνεία της πράξης της ως οπορτουνιστική οικειοποίηση της οδύνης των μαύρων και όχι χειρονομία αλληλεγγύης με σκοπό την ευαισθητοποίηση του αμερικανικού κοινού– υποδεικνύει τα όρια των συμμαχιών στη σύγχρονη αμερικανική κοινωνία, όπως και τον κυνισμό γύρω από την πολιτικοποιημένη (αλλά συνάμα εμπορευματοποιημένη) τέχνη. Ίσως ακόμα να δείχνει πως έχει περιέλθει σε «τέλμα» η χρήση του νεκρού μαύρου ανδρικού σώματος στην κινηματική συσπείρωση για μια αποτελεσματική ατζέντα αντίστασης και κοινωνικής αλλαγής (βλ. Threadcraft 2017). Ωστόσο, τα σχόλια του Νανσύ σχετικά με την έκ-θεση ίσως να είναι ξανά σημαντικά· γιατί τελικά αυτό που έκανε η Μάμι Τιλ δεν αποτέλεσε πράξη ιδιοποίησης της σορού του γιου της, αλλά αρπαγής της από το κράτος και την επιστήμη, και παράδοσής της σε τρίτους: σε μια κοινότητα και ένα κίνημα που συγκροτήθηκαν γύρω από την εικόνα-πτώμα του, και θα συνεχίζουν να συγκροτούνται όσο η μνήμη της φυλετικής βίας παραμένει ζωντανή.

Στην επανα-δραματοποίηση της εικόνας-πτώματος του Κουρντί, βλέπουμε το πώς μια δημοσιογραφική εικόνα με ιατροδικαστική δύναμη μπορεί να συγκροτηθεί στα κοινωνικά μέσα δικτύωσης ως κόμβος πένθους, και να επαυξηθεί από τις επενδύσεις ένα πλήθος θεατών και χρηστών του διαδικτύου που δεν έχουν συγγενική, πολιτισμική, θρησκευτική ή άλλη σχέση με τον ευάλωτο Άλλο. Οι χρήστες του διαδικτύου «μάζεψαν» το κυριολεκτικά πεταμένο πτώμα ενός πρόσφυγα κατά τη συλλογική επιτέλεση ενός ψηφιακού μνημόσυνου· το μετέτρεψαν σε ιερό λείψανο και μεταμόρφωσαν τη σιωπή του σε δημόσιο βήμα για την παραγωγή ενός πληθωρικού λόγου σχετικά με την «προσφυγική κρίση». Η στάση του Κουρντί στην παραλία, όπου μοιάζει να κοιμάται, εξ-οικειώνεται μέσω της web art: το σώμα του σαν μέρος ενός γραφιστικού εικονιδίου τοποθετείται (ειρωνικά και κριτικά) σε ένα ζεστό κρεβάτι ενός δυτικού παιδικού δωματίου· ή ένα κύμα μετατρέπεται σε κουβέρτα που τον σκεπάζει στην παραλία με ένα λούτρινο αρκουδάκι να τον συνοδεύει στον ύπνο.

Αυτές οι επεξεργασίες ανανεώνουν τη βικτωριανή παράδοση της φωτογράφισης νεκρών παιδιών που στήνονται σαν να κοιμούνται. Όμως, η παράβαση της τελετουργίας του πένθους από ένα διαδικτυακό κοινό που εισήλθε στην οικεία σφαίρα του ιδιωτικού θρήνου, καταδικάστηκε από πολλούς· καταδικάστηκε τόσο η πράξη όσο και η επίδραση των κοινωνικών μέσων στις διαδικασίες του πένθους. Θεωρήθηκε προνομιακή και προβληματική η ιδιοποίηση της εικόνας-πτώματος του Κουρντί από χρήστες που προβάλλουν τη συμπάθειά τους, αλλά και τον φόβο για την απώλεια των δικών τους παιδιών. Όμως, με αφορμή τη δική τους εμπειρία φροντίδας, και ως μέρος της δικής τους αναμέτρησης με τον δημόσιο θάνατο του επισφαλούς Άλλου, και γενικά με την «προσφυγική κρίση», οι χρήστες των κοινωνικών μέσων «έπαιζαν» με την εικόνα του Κουρντί, προωθώντας, σχολιάζοντας και επαυξάνοντάς την εικονικά (μέσω web art, κολλάζ, βίντεο κ.ά.). Επίσης επαναδραματοποιούσαν την εικόνα-πτώμα του μέσω γκράφιτι, κάστρα από άμμο, αλλά και μέσω επιτελεστικών εκδραματίσεων, όπως σε die-in διαμαρτυρίες όπου οι μετέχοντες-ουσες ντύνονταν με τα χαρακτηριστικά κόκκινα και μπλε ρούχα του Κουρντί, ποζάροντας σε παραλίες στη χαρακτηριστική του στάση. Η αναμεσοποίηση της εικόνας-πτώματος μέσα από τα μιμίδια, και η επακόλουθη ικη κυκλοφορία των τελευταίων, δεν μειώνει την αρχική δύναμη της εικόνας· απεναντίας την καθιστά κόμβο σε μια τεχνολογία διάδοσης συναισθημάτων, υλικών πόρων, υποκειμένων και ρητορικών, πολιτικοποιώντας τα πεδία κοινωνικότητας του θανάτου του.



Σε παραλία της Ραμπάτ, Μαροκινοί σε διαμαρτυρία die-in για τους θανάτους των προσφύγων λίγες μέρες μετά από τον πνιγμό του Αλάν Κουρντί, 7 Σεπτεμβρίου 2015. European Pressphoto Agency.

Από αυτήν τη σκοπιά, η περφόρμανς του Ουεϊουέι δεν αποτελεί παρά μια ακόμα πράξη αναμεσοποίησης που αποκαλύπτει τις αντίστοιχες των άλλων χρηστών. Ο ίδιος ο Ουεϊουέι είναι δραστήριος μπλόγκερ, κάνει εκτενέστατη χρήση των πλατφορμών του Twitter και του Instagram, και δημιουργεί δικά του μιμίδια και βίντεο. Εν ολίγοις έχει καταστήσει τα κοινωνικά μέσα αναπόσπαστο μέρος του έργου του. Επομένως, φωτογραφούμενος καλλιτεχνικά στην παραλία ενώ μιμείται τη στάση του Κουρντί, χρησιμοποιεί ένα γνωστό σε αυτόν ιδίωμα για να επαναλάβει πρακτικές που είναι ήδη οικείες στους χρήστες: τη δημιουργία μιμίδιων-πτωμάτων. Προφανώς ο Ουεϊουέι δεν σκόπευε να κάνει μια κακόγουστη παρωδία όπως συνέβη με το παράδειγμα του Trayvoning. Απεναντίας, είναι γνωστός για τις κριτικές του παρεμβάσεις σχετικά με το προσφυγικό. Ωστόσο, στην κίνησή του ελλοχεύει αυτή η φασματική μορφή του Κουρντί ως «θηράματος» του προσ-φυγικού κυνηγητού, και συγχρόνως λείπει από τον λόγο του ο κριτικός αναστοχασμός σχετικά με την πολιτική και ηθική της εικονικής (υπερ) ταύτισής του –ως αναγνωρισμένος καλλιτέχνης– με τον Άλλον (και *ως* Άλλος). Η όποια δικιά μας κριτική (αισθητική, ιδεολογική, κινηματική) του καλλιτεχνικού εγχειρήματος ακτιβισμού του Ουεϊουέι (όπως και της Σουτζ) δεν μειώνει το γεγονός ότι *σαν κοινωνικό φαινόμενο* η πράξη της ταύτισης με τον θάνατο του Άλλου όχι μόνο δεν είναι παράδοξη, αλλά συνιστά μια ιστορική συνέχεια των διαδικασιών μίμησης του (νεκρού) Άλλου στην ψηφιακή συνθήκη – οι οποίες διαδικασίες συμπλέκονται με τις γενεαλογίες των αναπαραστατικών τεχνών και τεχνικών, και τις γεωπολιτικές δομές και σχέσεις εξουσίας.

Όπως και στην περίπτωση της εικόνας-πτώματος του Τιλ, η οικειοποίηση της εικόνας της σορού του Κουρντί από άγνωστους χρήστες του διαδικτύου ανέδειξε την αμφιταλάντευση ανάμεσα στη δημόσια αναγνώριση της φωτογραφίας του πτώματος ως ιατροδικαστικό τεκμήριο, από τη μία πλευρά, και του ιδιωτικού θυμικού του πένθους που επιτρέπει η οικειότητα της σορού από την άλλη. Αυτή η αμφιταλάντευση προκύπτει από τη δημοσιότητα που αποκτά η εικόνα-πτώμα, η οποία φέρνει αναδρομικά την αναγνώριση των άλυτων συνθηκών της απώλειας του επισφαλούς Άλλου, και την επαναδιεκδίκηση της ανθρωπινότητάς του· ακριβώς επειδή εκκινούν εκκλήσεις, αν όχι καταγγελίες, ώστε να μην χρησιμοποιείται η εικόνα-πτώμα του, να μην γίνεται αντικείμενο οικειοποίησης, να μην ανήκει σε άλλους, να μην κυκλοφορεί στα δίκτυα που ριζωματικά συστήνονται εξαρχής. Εικόνες-πτωμάτων σαν αυτές του Τιλ και του Κουρντί χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη νεκροπολιτική· και παρά τις όποιες προσπάθειες καταστολής της κυκλοφορίας τους, αυτές θα πολλαπλασιάζονται και θα επιστρέφουν ξανά και ξανά, φαν(τασ)ματικά, και θα γίνονται κόμβοι στην ανάπτυξη νέων δικτύων, ραγίζοντας τις ταξινομήσεις που προσπαθούν να περιορίσουν την εμπρηστική τους δύναμη.

Βιβλιογραφία

Alvey, M. (2007), "The cinema as taxidermy: Carl Akeley and the preservative obsession". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 48:1, 23-45.

Archey, K. (2016), "For Photo Op, Ai Weiwei poses as dead refugee toddler from iconic image", *e-flux*. Διαθέσιμο στη: conversations.e-flux.com [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Athanasiou, A. (2017), *Agonistic Mourning: Political Dissidence and the Women in Black*. Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.

Azoulay, A. (2003), *Death's Showcase: The Power of Image in Contemporary Democracy*. Κέιμπριτζ: MIT Press.

Azoulay, A. (2008), *The Civil Contract of Photography*. Κέιμπριτζ: MIT Press.

Azuma, H. (2009), *Otaku: Japan's Database Animals*. Μινεάπολη: University of Minnesota Press.

Baker, C. (2006), "Emmett Till, justice, and the task of recognition". *The Journal of American Culture* 29:2, 111-124.

Barnes, H. (2016), "Celebrities don emergency blankets at Berlin fundraiser for refugees". *The Guardian*. Διαθέσιμο στη: www.theguardian.com [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Barthes, R. (1983) *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*, μετ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.

Basciano, O. (2017), "Whitney Biennial: Emmett Till casket painting by white artist sparks anger". *The Guardian*. Διαθέσιμο στη: www.theguardian.com [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Benjamin, W. & Underwood, J.A. (2009), *One-way street and other writings*. Λονδίνο: Penguin.

Bhabha, H. (1984), "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse". *October* 28, 125-133.

Blanchot, M. (1989), "Two versions of the imaginary". Στο: *The space of literature*. Λίνκολν: University of Nebraska Press, 254-263.

Butler, J. (2009), *Ευάλωτη ζωή: Οι δυνάμεις του πένθους και της βίας*, μτφρ. Μ. Λαλιώτης. Αθήνα: νήσος.

Cadava, E. (2014), *Λέξεις Φωτός: Θέσεις για τη Φωτογραφία της Ιστορίας*, μτφρ. Μ. Αθανασάκης. Αθήνα: νήσος.

Cielemęcka, O. (2015), "All things spectral". *Somatechnics* 5:2, 234–254.

Clough, P.T. & Willse, C. (2011), "Introduction". Στο P.T. Clough & C. Willse (επιμ.), *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death*. Ντέρχαμ: Duke University Press, 1-16.

Crossland, Z. (2009), "Of clues and signs". *American Anthropologist* 111:1, 69–80.

Dabashi, H. (2016), "A portrait of the artist as a dead boy". *Al Jazeera*. Διαθέσιμη στη: www.aljazeera.com [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Danewid, I. (2017), "White innocence in the Black Mediterranean: Hospitality and the erasure of history". *Third World Quarterly* 38:7, 1674–1689.

Del Pilar Blanco, M. & Peeren, E. (2013), "Introduction: Conceptualizing spectralities". Στο M. del Pilar Blanco & E. Peeren (επιμ.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 1–28.

Fusco, C. (2017), "Censorship, not the painting, must go: On Dana Schutz's image of Emmett Till". *Hyperallergic*. Διαθέσιμο στη: hyperallergic.com [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Guerrero, L. & Leonard, D.J. (2013), "Playing dead: The Trayvoning meme & the mocking of Black death". *NewBlackMan*. Διαθέσιμο στη: www.newblackmaninexile.net [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Hallam, E. & Hockey, J. (2001), *Death, Memory and Material Culture*. Οξφόρδη: Bloomsbury Academic.

Haraway, D. (1984), "Teddy bear patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936". *Social Text* 11, 20-64.

Harold, C. & DeLuca, K.M. (2005), "Κοιτάξτε το πτώμα: Εικόνες βίας και η περίπτωση του Έμετ Τιλ". Στο Δ. Μακρυνιώτη (επιμ.), *Περί Θανάτου: Η Πολιτική Διαχείριση της Θνητότητας, μτφρ. Κ. Αθανασίου*. Αθήνα: νήσος, 341-364.

Henning, M. (2006), "Skins of the real: Taxidermy and photography". Στο B. Snaebjörnsdóttir & M. Wilson (επιμ.), *Nanoq: Flat Out and Bluesome: A Cultural Life of Polar Bears*. Λονδίνο: Blackdog Press, 25-46.

Jones, K. (2016), "The rhinoceros and the Chatham Railway: Taxidermy and the production of animal presence in the 'great indoors'". *History* 101:348, 710-735.

Kaplan, L. (2010), "Photograph/death mask: Jean-Luc Nancy's recasting of the photographic image". *Journal of Visual Studies* 9:1, 45–62.

Kittler, F. (2005), *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή*, μτφρ. Τ. Σιετή. Αθήνα: νήσος.

Lévy, P. (2001), *Η Δυνητική Πραγματικότητα: Η Φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου*, μτφρ. Μ. Καραχάλιος. Αθήνα: Κριτική.

Malm, S. (2016), "'Lazy, cheap, crass': Chinese artist Ai Weiwei is condemned for 'disrespecting' the memory of Syrian migrant Alan Kurdi by recreating haunting photograph of his washed-up body". *Mail Online*. Διαθέσιμη στη: www.dailymail.co.uk [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Mbembe, A. (2003), "Necropolitics". *Public Culture* 15:1, 11-40.

Nancy, J.-L. (2005), *The ground of the image*. New York: Fordham University Press.

Neuendorf, H. (2017), "Coming to Dana Schutz's defense, Cindy Sherman and other artists pen an open letter to her critics". *Artsy*. Διαθέσιμη στη: news.artnet.com [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Papailias, P. (2016), "Witnessing in the age of the database: Viral memorials, affective publics, and the assemblage of mourning". *Memory Studies* 9:4, 437–454.

Papailias, P. (2019), "(Un)seeing dead refugee bodies: Mourning memes, spectropolitics, and the haunting of Europe". *Media, Culture & Society* 41(8): 1048–1068.

Peirce, C. S. & Buchler, J. (1955), *Philosophical writings*. Νέα Υόρκη: Dover.

Pinney, C. (1997), *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. Σικάγο: University of Chicago Press.

Redman, S.J. (2016), *Bone Rooms: From Scientific Racism to Human Prehistory in Museums*. Κέιμπριτζ: Harvard University Press.

Ridley, L. (2016), "Ai Weiwei recreates drowned Alan Kurdi beach scene in 'iconic' and 'haunting' art stunt". *Huffington Post*. Διαθέσιμη στη: www.huffington.post [τελευταία πρόσβαση 12 Οκτωβρίου 2019].

Ruby, J. (1995), *Secure the shadow: Death and photography in America*. Κέιμπριτζ: MIT Press.

Sekula, A. (1986), "The body and the archive". *October* 39, 3-64.

Shultz, S.M. (1992), *Body Snatching: The Robbing of Graves for the Education of Physicians in Early Nineteenth Century America*. Τζέφερσον, Νότια Καρολίνα: McFarland & Co.

Sontag, S. (1993), *Περί φωτογραφίας*, μτφρ. Η. Παπαϊωάννου. Αθήνα: Φωτογράφος.

Stage, C. (2011), "Thingifying Neda: The construction of commemorative and affective thingifications of Neda Agda Soltan". *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 3:3, 419–438.

Threadcraft, S. (2017), "North American necropolitics and gender: On #BlackLivesMatter and black femicide". *The South Atlantic Quarterly* 116:3, 553-79.

Virilio, P. (2003), *Πόλεμος και Κινηματογράφος*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
Wakeham, P. (2008), *Taxidermic Signs: Reconstructing Aboriginality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Σημειώσεις

1. Η εγκατάσταση *Safe Passage* αποτελούνταν από σωσίβια προσφύγων που είχαν κάνει (με επιτυχή ή μη έκβαση) το ταξίδι από την Τουρκία στις παραλίες της Λέσβου, και με τα οποία ο Ουεϊουέι «έντυσε» τις κολόνες του Κοντσέρτχαους στο Βερολίνο.

2. Σε ελεύθερη μετάφραση θα μπορούσαν να αποδοθούν ως «Όχι στο Λιντσάρισμα των Όχλων» και «Θέαμα των Μαύρων να Πεθαίνουν».