

ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΜΠΟΥ ΓΚΡΑΪΜΠ: ΤΟ ΣΚΑΝΔΑΛΟ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ» ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΟΠΤΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ¹

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΗΛΙΑ



Τον Μάρτιο του 2005, πέντε αμερικανοί στρατιώτες των ειδικών δυνάμεων, μαζί με τη γυναίκα ενός από αυτούς, κατέθεσαν μήνυση κατά του Associated Press.² Ισχυρίστηκαν ότι η ιδιωτική τους ζωή είχε παραβιαστεί όταν δημοσιοποιήθηκαν φωτογραφίες που απεικόνιζαν μέλη της μονάδας τους να κακοποιούν Ιρακινούς πολίτες. Οι φωτογραφίες αυτές, οι οποίες τραβήχτηκαν τον Μάιο του 2003, λίγους μήνες μετά από την αμερικάνικη εισβολή στο Ιράκ, δείχνουν χαμογελαστούς στρατιώτες να κάθονται πάνω στα ακινητοποιημένα σώματα των κουκουλωμένων και δεμένων Ιρακινών, να ποζάρουν δίπλα σε Ιρακινούς που αιμορραγούν, και άλλες σκηνές που αντλούν από μια εικονογραφία γνωστή πια από το σκάνδαλο του Αμπού Γκράιμπ.

Σε αντίθεση, όμως, με τις φωτογραφίες από τα βασανιστήρια στο Αμπού Γκράιμπ που είχαν διαρρεύσει στον Τύπο από μια ποινική έρευνα η οποία διεξαγόταν στο εσωτερικό της συγκεκριμένης φυλακής, οι φωτογραφίες αυτές εντοπίστηκαν τυχαία από ένα δημοσιογράφο, καθώς ερευνούσε κάποιο άλλο θέμα με τη μηχανή αναζήτησης Google. Σύμφωνα με τη δήλωση του δημοσιογράφου, έπεσε πάνω στις ενοχοποιητικές

Η Πηνελόπη Παπαηλία διδάσκει Κοινωνική Ανθρωπολογία στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

φωτογραφίες σε ιστότοπο με το απίστευτα ταιριαστό όνομα «smugmug.com», έναν από τους πολλούς διαδικτυακούς τόπους που επιτρέπουν στους χρήστες να εκθέτουν προσωπικές φωτογραφίες σε εικονικά άλμπουμ, να επισκέπτονται άλμπουμ τρίτων, και να αγοράζουν φωτογραφίες εκτυπωμένες σε χαρτί (ή σε μπλουζάκι, κούπα, τσάντα, κτλ.).³ Αφού τις βρήκε, ο δημοσιογράφος έκανε ένα «κλικ» και πλήρωσε μόνο είκοσι εννέα σεντς για κάθε εικόνα βασανισμού.

Όταν δημοσιεύτηκαν οι φωτογραφίες στον Τύπο, η γυναίκα που τις είχε «ανεβάσει» στον ιστότοπο από την ψηφιακή φωτογραφική μηχανή του άνδρα της δήλωσε καταστεναχωρημένη που ένας δημοσιογράφος μπορούσε να εισχωρήσει, χωρίς την άδειά της, σ' ένα «προσωπικό άλμπουμ» στο οποίο είχε καταχωρημένες και οικογενειακές φωτογραφίες.⁴ Ενώ τα πρόσωπα των Ιρακινών καλύπτονται στις περισσότερες από τις φωτογραφίες αυτές (είτε με κουκούλες είτε από μεταγενέστερες επεμβάσεις στις φωτογραφίες), τα πρόσωπα των μελών της μονάδας αυτής, που ήταν και άκρως *μυστική* μονάδα του αμερικανικού ναυτικού, φαίνονται ξεκάθαρα. Άλλη μια κατηγορία, λοιπόν, που εξήγγιλλαν οι ενάγοντες κατά του Associated Press, ήταν ότι με τη δημοσίευση των συγκεκριμένων φωτογραφιών έμπαινε σε κίνδυνο η ζωή των στρατιωτών, καθώς και η καριέρα (!) τους.⁵

Όπως υποδεικνύει αυτό το παράδειγμα, η εμπλοκή των λεγόμενων «νέων» τεχνολογιών σε κρούσματα βίας που συγκλονίζουν την κοινή γνώμη εύκολα δίνει αφορμή για την ανάδυση δυστοπικών λόγων. Έτσι το σκάνδαλο των βασανιστηρίων στη φυλακή Αμπού Γκράιμπ κατέληξε να είναι σε μεγάλο βαθμό σκάνδαλο της τεχνολογίας: συγκεκριμένα, της ανεξέλεγκτης παραγωγής και διάδοσης φωτογραφιών στην εποχή του Διαδικτύου. Η ίδια η ψηφιοποίηση καταγγέλθηκε για την μετατροπή της οικείας προσωπικής φωτογραφίας και του αγαπημένου οικογενειακού άλμπουμ σε δυσοίανες δυνάμεις. Η δημόσια συζήτηση γύρω από τις φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ, επομένως, προσφέρει ένα προνομιακό πεδίο για τη διερεύνηση των πολιτικών διακυβευμάτων που ωφελούνται από την επιλεκτική δαιμονοποίηση σύγχρονων τεχνολογιών και τεχνολογικών πρακτικών.

Δεδομένου του ρόλου που έπαιξαν ψηφιακές τεχνολογίες στην καταστρατήγηση του πληροφοριακού κλοιού γύρω από τον πόλεμο στο Ιράκ, θα μπορούσε να φανταστεί κανείς έναν *τεχνοφιλικό* αντίλογο στη ρητορική αυτή. Ένας συγγραφέας, παραδείγματος χάριν, διερωτήθηκε αν «η ψηφιακή κάμερα θα στοιχειώνει τη μελλοντική καριέρα του Τζορτζ Ου. Μπους όπως το μαγνητόφωνο σφράγισε τη μοίρα του Ρίτσαρντ Νίξον».⁶

Πιο συχνά, όμως, επικριτές της αμερικάνικης εξωτερικής πολιτικής προτίμησαν να αφήσουν τη συζήτηση της τεχνολογίας στην άκρη για να ασχοληθούν με την «ωμή» βία που καταγράφηκε στο εσωτερικό του φωτογραφικού κάδρου.

Οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ αποτελούσαν την απόδειξη των φρικαλεοτήτων του πολέμου στο Ιράκ που οι αντιπολεμικές δυνάμεις ανέμεναν. Η Διεθνής Αμνηστία και άλλες ανθρωπιστικές οργανώσεις είχαν συγκεντρώσει προφορικές μαρτυρίες για τα βασανιστήρια σχεδόν από την αρχή της αμερικάνικης εισβολής, αλλά δεδομένης της ιστορικής και πολιτισμικής σχέσης της φωτογραφίας με την τεκμηρίωση της πραγματικότητας, *εϊκόνας* χρειάστηκαν για να πείσουν την κοινή γνώμη και να προξενήσει τη δημόσια κατακραυγή.⁷ Η προφορική μαρτυρία μπορεί να θεωρηθεί απλώς *φήμη*, ιδιαίτερα αν ο λόγος προέρχεται από τα στόματα μουσουλμάνων (δηλαδή πιθανών «τρομοκρατών») και κατατίθεται σε «ακαταλαβίστικα» αραβικά.

Αυτή η εμμονή στον οπτικό ρεαλισμό και τη συνακόλουθη παράβλεψη της τεχνοφοβικής ρητορικής, ωστόσο, όχι μόνο άνοιξε την πόρτα για την επικράτηση ενός πανικού γύρω από την επικινδυνότητα της «νέας» τεχνολογίας, αλλά άφησε ασχολίαστη τη συστατική σχέση των σύγχρονων οπτικών τεχνολογιών με τη νεο-αποικιακή πολιτική βία, αλλά και με την πορνογραφική, σαδομαζοχιστική επιθυμία. Οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ, κατά την άποψή μου, ζητούν να διαβαστούν και έξω από τα κάδρα τους: ως ίχνη της διαπλοκής των οπτικών τεχνολογιών επιτήρησης, στόχευσης και καταγραφής, καθώς και ηλεκτρονικών μέσων δικτύωσης και προώθησης, με διάφορες, αλληλένδετες μορφές εξουσίας (γεωπολιτική, φυλετική, εθνοτική, έμφυλη, σεξουαλική).

Η φωτογραφία, βέβαια, κατέχει μια ειδική θέση ανάμεσα σε άλλες συγγενικές οπτικές τεχνολογίες λόγω της σχέσης της με την απεικόνιση του ατομικού σώματος και, γενικότερα, με την αναπαράσταση του υποκείμενου (Εαυτός και Άλλος), αλλά και γιατί ήταν πάντα μια τεχνολογία προσιτή στον ερασιτέχνη χρήστη, εύκολη στην αναπαραγωγή και προβολή. Γι' αυτό, δεν είναι τυχαίο ότι η φωτογραφία έχει παίξει τόσο καθοριστικό ρόλο στη συμμετοχή του «απλού» στρατιώτη και του «κοινού» τηλε-θεατή στην πολεμική σύρραξη στο Ιράκ.

Η τεχνολογία εκτός ελέγχου

Οι φρικαλέες εικόνες από το Αμπού Γκράιμπ και η συνεχής αναπαραγωγή και προώθησή τους ανά τον κόσμο έδωσαν αφορμή για την ανάδυση ενός νοσταλγικού αφηγήματος περί της «τάξης» που διασφάλισαν προηγούμενες αναπαραστατικές τεχνολογίες και θεσμοί πληροφόρησης.

Στην τεχνοφοβική αυτή ρητορική, οι «κακόγουστες» εικόνες από το Αμπού Γκράιμπ απέδειξαν ότι η σημερινή μεταμόρφωση του θεατή-καταναλωτή εικόνων σε, εν δυνάμει, *παραγωγό* και *διανομέα* των πολιτισμικών αναπαραστάσεων έχει οδυνηρές συνέπειες. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, η ηλεκτρονική δικτύωση και η εγκατάσταση ενός λογισμικού επεξεργασίας εικόνας –ένα ιδιωτικό *photoshop*– στους προ-

σωπικούς υπολογιστές «ευνοούν» την παραβίαση των κανόνων και συμβάσεων με τις οποίες η δημοσιογραφία και η τέχνη για χρόνια εγγυόντουσαν την ποιότητα και αξιοπιστία των φωτογραφιών που κυκλοφορούσαν στο δημόσιο χώρο.

Έτσι, σε άρθρο για το μέλλον της ειδησεογραφικής φωτογραφίας, ένας κριτικός φωτογραφίας αντιπαρέθετε, σε τόνο ειρωνικό, τις πολεμικές φωτογραφίες από το Βιετνάμ που τράβηξαν επαγγελματίες φωτορεπόρτερ με τις ερασιτεχνικές εικόνες από το Αμπού Γκράιμπ. Το ότι αντιμετώπισε τις φωτογραφίες αυτές ως «πολεμικές» (ή αντι-πολεμικές) φωτογραφίες (παρότι προφανώς δεν τραβήχτηκαν με τέτοια πρόθεση) ίσως ήταν αναμενόμενο σε έναν πόλεμο με τόσο αυστηρά ελεγχόμενη και λογοκριμένη πληροφόρηση, με δημοσιογράφους ενταγμένους («embedded») σε μονάδες του αμερικάνικου στρατού και με το θέαμα των νεκρών και τραυματισμένων Ιρακινών (και Αμερικανών) τόσο καλά κρυμμένο από το αμερικάνικο και παγκόσμιο τηλεοπτικό κοινό. Πάντως, ο συγγραφέας δεν διστάζει να εντάξει τις φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ στην παράδοση της καλλιτεχνικής και δημοσιογραφικής φωτογραφίας πολέμου για να βγάλει το συμπέρασμα ότι η σημερινή έλλειψη θεσμικού πλαισίου και αισθητικού-ερμηνευτικού φίλτρου έχει δημιουργήσει μια «ροή» εικόνων χωρίς «βαλβίδα», μια «ανεξέλεγκτη πλημμύρα» εικόνων, που μετατρέπει τη λεγόμενη δημοκρατία της εικόνας σ' ένα είδος φασισμού.⁸

Αυτή η ελεύθερη διακίνηση προσωπικών φωτογραφιών αμφίβολης αισθητικής αξίας, σημασίας, αντικειμενικότητας και ευπρέπειας δεν απειλεί μόνο το μονοπώλιο της βιομηχανίας των μέσων, αλλά τον κρατικό έλεγχο της πληροφόρησης. Στον πρώτο «αντισηπτικό» πόλεμο, τον πόλεμο του Περσικού Κόλπου, το Πεντάγωνο, χάρη στην «άψογη» συνεργασία του με τα μεγάλα μέσα ενημέρωσης, είχε καταφέρει να εξυγιάνει τη μνήμη των τηλεοπτικών εικόνων από τον πόλεμο του Βιετνάμ με τις σορούς των αμερικανικών στρατιωτών και τους τραυματισμένους και νεκρούς Βιετναμέζους.⁹ Στον πόλεμο στο Ιράκ, όμως, η ηλεκτρονική κυκλοφορία των απόρρητων στοιχείων (από τις φωτογραφίες του Αμπού Γκράιμπ μέχρι το ψηφιακό αρχείο του απαγχονισμού του Σαντάμ Χουσεΐν που καταγράφηκε με κινητό), καθώς και η εμφάνιση εναλλακτικών πηγών ενημέρωσης στο διαδίκτυο (π.χ., blogs), δείχνουν ότι αυτός ο ασφυκτικός κεντρικός έλεγχος της ενημέρωσης αρχίζει να αμφισβητείται.

Με το ξέσπασμα του σκανδάλου του Αμπού Γκράιμπ τον Μάιο του 2004, ο υπουργός άμυνας Ντόναλντ Ράμσφελντ, επομένως, βρήκε μια καλή ευκαιρία να κατηγορήσει τις «νέες» τεχνολογίες για τον κίνδυνο που θέτουν για την εθνική ασφάλεια. Συγκεκριμένα, μιλώντας για το σοκ που του είχε προκαλέσει η ψηφιακή τεχνολογία, παρατήρησε τη μεγάλη δυσκολία διεξαγωγής στρατιωτικής επιχείρησης «στην εποχή της πληροφορίας, όταν άνθρωποι κυκλοφορούν από δω κι από κει με ψηφιακές μηχανές τραβώντας

αυτές τις απίστευτες φωτογραφίες και ύστερα τις δίνουν, ενάντια στο νόμο, στα Μέσα, προς έκπληξή μας, πριν καν να έχουν φτάσει στο Πεντάγωνο».¹⁰ Στην προσπάθειά του να περιορίσει διαρροές τέτοιου τύπου στο μέλλον, ο Ράμσφελντ, ως γνωστόν, έσπευσε να απαγορεύσει στους στρατιώτες στο Ιράκ την προσωπική χρήση φωτογραφικών μηχανών.

Όπως υποδεικνύει αυτή η απόφαση, η κεντρικότητα της ηλεκτρονικής προώθησης στο σκάνδαλο του Αμπού Γκράιμπ ευνοούσε την κατασκευή μιας μνήμης της υλικότητας της αναλογικής φωτογραφίας που σήμερα, «στην εποχή της πληροφορίας», έχει χαθεί. Σε αντίθεση με το σταθερό και ελεγχόμενο «κάρτινο» αρχείο που συνδυάζεται με την αναλογική τεχνολογία, το απεδαφικοποιημένο ηλεκτρονικό αρχείο επεκτείνει την αρχειακή πρόσβαση ριζικά, ενώ κάνει την κατοχή (και τη δωρεά) σχετικές έννοιες. Το προσωπικό φωτογραφικό αρχείο που εκτίθεται στο διαδίκτυο είναι δικό μου, αλλά και δικό σου... Με ένα δεξί κλικ, οι εικόνες του προσφέρονται για απο-πλαισίωση και επανα-πλαισίωση σε ένα εντελώς καινούργιο περιβάλλον. Το ψηφιακό φωτογραφικό αρχείο δεν εδρεύει στο οικογενειακό σαλόνι ή στο συρτάρι του προσωπικού γραφείου. Είναι προσπελάσιμο όχι μόνο από φίλους και συγγενείς, αλλά και από εντελώς άγνωστους. Όπως δήλωσε ένας εκπρόσωπος του smugmug.com, απαντώντας στην καταγγελία της εξοργισμένης γυναίκας, η οποία επέμεινε ότι ο προσωπικός χώρος της στο διαδίκτυο είχε καταπατηθεί από το δημοσιογράφο του Associated Press: «Μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι δύσκολο για τους περισσότερους καταναλωτές να γνωρίζουν όλους τους τρόπους με τους οποίους μηχανές αναζήτησης μπορούν να εντοπίζουν ιστοσελίδες».¹¹

Παρότι είναι σαφές ότι στην ψηφιακή εποχή –στην εποχή, δηλαδή, του myspace.com και youtube.com– παρατηρούμε μια *αναδιαπραγμάτευση* της σχέσης προσωπικού-δημόσιου, ο τεκνοφοβικός λόγος ερμηνεύει αυτή τη διαδικασία ως εξ αρχής *παράβαση* των προσωπικών δεδομένων, αναβιώνοντας έτσι παλιούς τεκνοπολιτισμικούς εφιάλτες περί συνεχούς και αόρατης επιτήρησης. Περιττό να λεχθεί ότι υπάρχει μια μεγάλη ειρωνεία στο γεγονός ότι στο λόγο αυτό, οι εμπλεκόμενοι στρατιώτες εμφανίζονται ως θύματα των ανεπιθύμητων παρενεργειών των τεχνολογιών που χρησιμοποιήσαν οι ίδιοι πάνω στα σώματα των Ιρακινών σε έναν πόλεμο που χαρακτηρίζεται από τεράστια ασυμμετρία στην κατανομή της τεχνολογικής γνώσης και δύναμης.

Αυτή η ευαισθησία για τα «προσωπικά δεδομένα» των στρατιωτών που απειλούνται από τις «νέες» τεχνολογίες και τη χρήση τους από επιτήδειους (και αριστερούς) δημοσιογράφους και ακτιβιστές διαφαίνεται στη στροφή του Πενταγώνου σχετικά με τη δημοσιοποίηση των στοιχείων για την «κακομεταχείριση» των κρατουμένων στο Αμπού Γκράιμπ. Αρχικά, το Πεντάγωνο είχε αρνηθεί να αποδεσμεύσει τον πλήρη φάκελο φωτογραφιών και βίντεο που είχε συγκε-

ντρώσει, υποστηρίζοντας ότι οι φωτογραφίες αυτές πρέπει να μείνουν απόρρητες προκειμένου να προστατευτούν τα δικαιώματα των ιρακινών κρατουμένων. Αργότερα, όμως, συνηγόρησαν υπέρ του απόρρητου των φωτογραφιών προκειμένου να προστατευτούν οι αμερικανοί στρατιώτες από τις αρνητικές αντιδράσεις που θα μπορούσαν να προκαλέσουν οι εικόνες αυτές στο μουσουλμανικό κόσμο.¹²

Προοδευτικοί κύκλοι στις ΗΠΑ αντιμετώπισαν όλη αυτή την κυνική ρητορική ως κραυγαλέα καταστρατήγηση της πολιτικής ευθύνης και της κοινωνικής δικαιοσύνης και ως κατάφωρο ηθικό έλλειμμα μπροστά σε αποδεδειγμένες εκδηλώσεις ακραίας βίας. Παρατήρησαν ενοχλημένα ότι η απέχθεια για τις φωτογραφίες είχε πάρει τη θέση της απέχθειας για τις πράξεις.¹³ Αναρωτιόντουσαν πώς η φωτογράφιση ανθρώπων τοποθετημένων σε εξουτελιστικές θέσεις μπορούσε να ενοχλήσει περισσότερο από την ίδια την τοποθέτησή τους στις θέσεις αυτές ή, για να επιστρέψω στο παράδειγμα των φωτογραφιών βασανισμού στο smugmug.com, πώς η «παράνομη» είσοδος σε ένα «προσωπικό» διαδικτυακό χώρο μπορούσε να καταγγελλεί με περισσότερο μένος από την παρανομία της βίαιης εισβολής αμερικανών στρατιωτών στα σπίτια των τρομοκρατημένων ιρακινών πολιτών. Αντιστάθηκαν στην έμφαση που δόθηκε από την κυβέρνηση Μπους στη διαχείριση του φιάσκου των διεθνών σχέσεων που η παγκόσμια διάδοση των φωτογραφιών προκάλεσε, παρά στα ίδια τα εγκλήματα που ανακαλύφθηκαν. Εν ολίγοις, δημόσια πρόσωπα της αμερικάνικης προοδευτικής διανόησης, όπως η Susan Sontag, διαμαρτυρήθηκαν για τη «μετατόπιση της πραγματικότητας στις ίδιες τις φωτογραφίες».¹⁴

Παρότι κατανοητή, η αντίδραση αυτή, κατά την άποψή μου, βασίζεται σε μια προβληματική διάκριση μεταξύ βίας, από τη μια, και της αναπαράστασής της, από την άλλη. Όπως έχει αποδειχθεί και σε άλλες περιπτώσεις, η επένδυση στον οπτικό ρεαλισμό δεν καθιστά αποτελεσματική πολιτική στρατηγική. Το οπτικό πεδίο δεν είναι ουδέτερο: συνιστά προϋπόθεση της φυλετικοποιημένης και εμφυλοποιημένης όρασης.¹⁵ Η φωτογραφική στόχευση και η πόζα κουβαλάνε την ιστορία των προηγούμενων, συχνά βίαιων, εφαρμογών των τεχνολογιών αναπαράστασης και της ρεαλιστικής αισθητικής στο πεδίο μάχης, στην αποικιοκρατική κατάσταση, στις εγχώριες φυλετικές, ταξικές και έμφυλες σχέσεις, στην καθημερινή επιτήρηση των «επικίνδυνων» σωμάτων, στην πράξη της ηδονοβλεψίας και του βιασμού, και στον πορνογραφικό φετιχισμό. Γι' αυτό, η καταφυγή στην οπτική απόδειξη, χωρίς την απο-ενεργοποίηση αυτών των καταβολών, σπάνια πετυχαίνει το προσδόκιμο στόχο.¹⁶

Η πίστη στις τεκμηριωτικές και δικανικές παραδόσεις του οπτικού ρεαλισμού συνεπάγεται επίσης την *παράκαμψη* του υστερικού αφηγήματος περί «νέας» τεχνολογίας και της όντολογικής ρήξης που υπέστη «η» φωτογραφία με την

έλευσή τους, τη στιγμή που αυτό που απαιτείται είναι μια μετωπική αντιπαράθεση με τον τεχνολογικό ντετερμινισμό: δηλαδή, την υπογράμμιση της στρατηγικής εργαλειοποίησης της (νέας) Τεχνολογίας που επιτρέπει τη συμβολική τιμωρία της μέσω απαγορεύσεων να πάρει τη θέση της καταδίκης του ρατσισμού και σεξισμού, καθώς και την αναγνώριση της ανέκαθεν τεχνολογικής διαμεσολάβησης της κοινωνικότητας και των διαπροσωπικών-σχέσεων –στις πιο ευμενείς και πιο βίαιες στιγμές τους. Οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ μας καλούν, επομένως, όχι να χωρίζουμε τη βία από την εικόνα της και τον πόλεμο από το μέσο καταγραφής της, αλλά να διερευνούμε τη μακρόχρονη διαδικασία *μεσοποίησης του πολέμου και οπλοποίησης των αναπαραστατικών μέσων*.¹⁷

«Point and shoot»

«Πόλεμος χωρίς το φλας της κάμερας δεν υπάρχει», δηλαδή χωρίς τη συνεχιζόμενη μεταμόρφωση των αντιληπτικών πεδίων μέσα από προσθετικές οπτικές τεχνολογίες. Για στρατιώτες αλλά και πολίτες-θεατές του πολέμου, αυτές οι διαδικασίες οπτικής επιτήρησης, στόχευσης, και αναπαράστασης, κάνουν τον αόρατο κίνδυνο ορατό κατά την εξόντωσή του, ενώ μεσολαβούν γενικότερα στην εμπειρία του σοκ, του τραυματισμού και του κινδύνου στη νεωτερικότητα.¹⁸

Ο παραλληλισμός της κάμερας με όπλο είναι γνωστός: «τραβάμε» φωτογραφίες, «στοχεύουμε» και «απαθανατίζουμε», «οπλίζουμε» το φιλμ στην αναλογική κάμερα, ενώ μέχρι και η λέξη «snapshot» προέρχεται από την αρχή των κυνηγών. Οι μεταφορές αυτές εγγράφουν την άρρητη συνδεδεμένη ανάπτυξη οπτικών και πολεμικών τεχνολογιών. Γράφοντας για την «κάμερα-πολυβόλο», ο Paul Virilio έχει αναδείξει πώς τεχνολογικές εξελίξεις στο χώρο του καλλιτεχνικού κινηματογράφου συχνά προήλθαν από το πεδίο μάχης, όπως ο τεχνητός φωτισμός για νυχτερινούς βομβαρδισμούς, η χρήση εποπτικών όπλων στην αεροπορία και η κινητικότητα και σμίκρυνση των οπτικών μηχανημάτων.¹⁹

Δεδομένης της έμφασης της παραδοσιακής ιστοριογραφίας στην επώνυμη, καλλιτεχνική παραγωγή και την ταύτιση των τεχνολογιών, όπως η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, με τη διασκέδαση και την ενημέρωση, η στρατιωτική γενεαλογία των οπτικών τεχνολογιών έμεινε, μέχρι πρότινος, επιστημονικά αόρατη. Η ολοένα αυξανόμενη οπτικοποίηση του σύγχρονου πολέμου, όμως, έχει ωθήσει ορισμένους επιστήμονες να ερευνήσουν, για να δανειστώ την έκφραση ενός ιστορικού του κινηματογράφου, την «s&m» (surveillance & military) διάσταση των οπτικών τεχνολογιών και τη σχέση τους, όπως υπονοεί το λογοπαίγιο, με μια σαδομαζοχιστική, πορνογραφική πολιτική του βλέμματος.²⁰ Δηλαδή, παρακινημένοι από την εμπειρία της σημερινής οπτικοακουστικής κουλτούρας, η οποία χαρακτηρίζεται από την εκτεταμένη χρήση επιθετικών μηχανισμών επιτήρη-

σης, καταγραφής και ηδονοβλεψίας, αναλυτές έχουν επιχειρήσει μια «αρχαιολογία» των προηγούμενων τεχνολογικών πρακτικών. Ως αποτέλεσμα, έχει διευρυνθεί το κοινωνικό και πολιτικό πεδίο στο οποίο αναγνωρίζονται φωτογραφικές πρακτικές ώστε να συμπεριλάβει, μεταξύ άλλων, το εξουσιαστικό βλέμμα του κράτους πρόνοιας, της αστυνομίας, της ιατρικής και, βέβαια, της πολεμικής μηχανής. Ταυτόχρονα, οι μελέτες αυτές έχουν αμφισβητήσει την ενότητα της ιστορίας και της ταυτότητας «της φωτογραφίας», αναδεικνύοντας ότι αυτό που πρέπει (και που μπορούμε) να ερευνούμε κάθε φορά είναι τα ιστορικά διαμορφωμένα θεσμικά και κοινωνικά πεδία και οι σχέσεις εξουσίας, στα οποία εμφανίζονται φωτογραφικές πράξεις και όχι τη φωτογραφία καθεαυτή.²¹

Από αυτήν την άποψη, είναι προφανές ότι η σχέση «πολέμου» και «φωτογραφίας» δεν εξαντλείται με τη λεγόμενη «πολεμική φωτογραφία», δείγματα της οποίας, όπως οι εικόνες του Robert Capa από τον Ισπανικό εμφύλιο, έχουν επιβραβευτεί ως κορυφαία παραδείγματα της φωτογραφικής «τέχνης». Αντίθετα, η κατηγορία της «πολεμικής φωτογραφίας» θα μπορούσε να υποδηλώνει μια τεράστια γκάμα εντελώς πεζών και ανώνυμων πρακτικών οπτικής κατόπτρευσης και καταγραφής που διεξάγονται από τους ίδιους στρατιώτες ως συστατικό μέρος των πολεμικών επεμβάσεων.²²

Στο πλαίσιο αυτό, η χρήση των ερασιτεχνικών «point and shoot» ψηφιακών μηχανών από τους αμερικανούς στρατιώτες στο Αμπού Γκράιμπ κατά τη διάρκεια της «ανάκρισης» των κρατουμένων μοιάζει με ένα ακόμα κεφάλαιο στη μεσοποίηση του σύγχρονου πολέμου. Όπως ισχυρίζεται ο ανθρωπολόγος Allen Feldman, σε μια σημαντική ανάλυση των οπτικών τεχνολογιών της μετά την 11η Σεπτεμβρίου εποχής, οι μηχανές αυτές κατέχουν μια θέση σε ένα σύγχρονο τοπίο σκοπευτικών τεχνολογιών που περιλαμβάνει τις λεγόμενες «έξυπνες» βόμβες (στις οποίες η τηλεοπτική κάμερα στην κεφαλή της βόμβας κατευθύνει τη βόμβα προς το στόχο ενώ ταυτόχρονα καταγράφει τη σκηνή της καταστροφής), μηχανήματα βιομετρικής ανάλυσης, συσκευές εντοπισμού γεωγραφικού στίγματος (GPS), καθώς και τα τηλεοπτικά «ριάλιτι σόου», τις «κρυφές κάμερες» και τα ψηφιακά παιχνίδια, που χρησιμοποιούνται από το αμερικάνικο κράτος, τα ηλεκτρονικά μέσα, αλλά και από «απλούς» (ωστόσο στρατευμένους) πολίτες από την εποχή του πολέμου του Περσικού Κόλπου.²³

Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των νέων οπτικών τεχνολογιών, σύμφωνα με τον Feldman, αποτελεί η συγχώνευση των μηχανισμών πραγματοποίησης, καταγραφής και νομιμοποίησης της βίας σε ένα μόνο όπλο-κάμερα. Όπως στην περίπτωση των «έξυπνων» βομβών, η πανοραμική οπτικοποίηση της καταστροφής δεν αποτελεί πια την εκ των υστέρων ανάκληση του συμβάντος, αλλά το ίδιο το μέσον της συντριβής. Ο θεατής της ανα-παράστασης της επίθεσης, επομένως, βλέπει την καταστροφή, όχι από κάποια (κριτική)

απόσταση και σίγουρα όχι από την άποψη των θυμάτων, αλλά από μέσα από την κεφαλή της βόμβας. Ο θεατής καλείται να ταυτιστεί με την αίσθηση ισχύος που προφέρει η θέση του διανομέα του «σοκ και δέους».²⁴ Η μηχανοποίηση του βλέμματος επίσης συνεπάγεται την αποσωματοποίηση της όρασης και την αποκοπή της από κάποιον παρατηρητή. Ο στρατιώτης-θεατής (που μπορεί να χειρίζεται το βλέμμα αυτό από πολύ μακριά), αλλά και ο τηλεθεατής ως εικονικός στρατιώτης, συμμετέχουν στην εξόντωση του στόχου χωρίς να ρισκάρουν τη δική τους σωματική ακεραιότητα.²⁵ Ενοείται ότι για τους υποστηρικτές της επεκτατικής αμερικάνικης εξωτερικής πολιτικής, αυτές οι «νέες» τεχνολογίες, οι οποίες προστατεύουν τον αμερικάνικο στρατό από απώλειες και επισκιάζουν τα ανθρώπινα θύματα του εχθρού, θεωρούνται θαυματουργές, όχι απειλητικές ή αφύσικες.

Οι ερασιτεχνικές ψηφιακές μηχανές που χρησιμοποιήσαν οι αμερικάνοι στρατιώτες στη φυλακή του Αμπού Γκράιμπ ως μέρος των βασανιστηρίων δεν ανήκαν στην κατηγορία αυτής της υψηλής τεχνολογίας· ήταν, όμως, εξαιρετικά απλές στη χρήση, μικρές και ελαφριές. Το καινούργιο αυτό παιχνίδι των στρατιωτών ήταν πάντα διαθέσιμο σε κάποια τσέπη. Η διαδεδομένη χρήση των μηχανών αυτών αποδεικνύει την εξάπλωση των ενσώματων τεχνικών στόχευσης και οπτικής καταγραφής σε στρατιώτες που συχνά δεν βρισκότουσαν στις «πρώτες γραμμές» του πολέμου (θυμίζω ότι οι περισσότεροι στρατιώτες που ενεπλάκησαν στο σκάνδαλο στη φυλακή του Αμπού Γκράιμπ ήταν εφεδρικοί). Το «κλικ» της οπτικής απογύμνωσης, όπως η macho στόχευση του όπλου στο πρόσωπο κάποιου αντιπάλου, υποδεικνύει τη διείσδυση του επιθετικού βλέμματος σε ολόένα και περισσότερους χώρους και χρόνους.

Το οικογενειακό άλμπουμ

Μπορεί να φαίνεται παράξενο ότι μια συσκευή που από τις απαρχές της συνδυαζόταν με την οικογενειακή φωτογραφία και τις καταναλωτικές φιλοδοξίες και πρακτικές της μεσαίας τάξης ανάγεται σε μια φαινομενικά άλλη τάξη πραγμάτων.

Οι φωτογραφικές πρακτικές που ανακαλύφθηκαν λόγω του σκανδάλου σόκαραν γιατί, όπως στην περίπτωση του smugmug.com, δεν φαίνονται να σχετίζονται με το πεδίο μάχης αλλά με το χώρο της καθημερινής, ερασιτεχνικής φωτογραφίας. Αν εξαιρέσουμε το περιεχόμενό τους, η παραγωγή και κυκλοφορία των φωτογραφιών αυτών ακολούθησε τους γνώριμους κώδικες της προσωπικής φωτογραφίας (π.χ. τουριστικά ενσταντανέυ ανταλλαγή φωτογραφιών μεταξύ απομακρυσμένων φίλων, εραστών και συγγενών· αφήγηση της οικογενειακής ιστορίας ή της ιστορίας της «παρέας» μέσα από τη συλλογή και έκθεση φωτογραφιών).

Όπως ήδη ανέφερα, είναι αρκετοί εκείνοι που θα ήθελαν να αποδώσουν την επιθετική χρήση της φωτογραφικής τεχνολογίας –την οπλοποίηση του μέσου, δηλαδή– σε μια

διαβολική μεταμόρφωση για την οποία ευθύνεται η ψηφιοποίηση. Απέναντι σε ένα τέτοιο αφήγημα της ρήξης της ψηφιακής φωτογραφίας με ένα δήθεν αθώο αναλογικό παρελθόν, ο Allan Sekula, φωτογράφος και ιστορικός της φωτογραφίας, σε ένα κλασικό άρθρο του, ισχυρίζεται ότι από τις απαρχές της στα μέσα του 19ου αιώνα, η φωτογραφία εισάγει τον πανοπτικισμό στην καθημερινή ζωή.²⁶

Όπως υποστηρίζει ο Sekula, η παραδοσιακή άποψη ότι η φωτογραφία εκδημοκρατίζει το αριστοκρατικό πορτραίτο, προσφέροντας στις αναδυόμενες κοινωνικές τάξεις ένα χώρο για την έκφραση της ατομικότητας, συγκαλύπτει μια άλλη, παράλληλη κατά την άποψή του, εφαρμογή της φωτογραφίας που συναντάει κανείς στους φακέλους του αστυνομικού αρχείου. Για τον Sekula, δηλαδή, η «τιμητική» λειτουργία του φωτογραφικού πορτραίτου σχετίζεται με την «κατασταλτική» λειτουργία του καινούργιου μέσου από την αστυνομία για το «φακέλωμα» των εγκληματιών. Η χρήση της φωτογραφίας στην παραγωγή του σώματος του εγκληματία, βέβαια, συσχετίζεται με άλλες κατασταλτικές εφαρμογές της φωτογραφίας από τον κρατικό μηχανισμό, την ιατρική επιστήμη και τη φυσική ανθρωπολογία για τη μελέτη, επιτήρηση, πειθάρχηση και θεραπεία των «προβληματικών» σωμάτων των έμφυλων, ταξικών, φυλετικών, και εθνοτικών «Άλλων». Σε αντίθεση με την απεικόνιση της ιδιαιτερότητας του σώματος του αστού, τα οπτικά αποτυπώματα των εγκληματιών (στα αγγλικά «mug shots»), όπως οι ιατρικές, εθνογραφικές, και δημοσιογραφικές φωτογραφίες του αρρώστου, του ιθαγενή, και του φτωχού, χαρακτηρίζονται από μια «τυπολογική» προσέγγιση στο απεικονισμένο υποκείμενο.

Παρότι φαίνονται να αναπαριστούν κοινωνικά διακριτά υποκείμενα, οι «τιμητικές» και «κατασταλτικές» φωτογραφίες, για τον Sekula, ανήκουν σε ένα ενιαίο αρχείο. Έτσι, όταν ο μικροαστός ποζάρει για ένα φωτογραφικό πορτραίτο εισέρχεται σε μια διαδικασία τοποθέτησης του εαυτού σε ένα ευρύτερο κοινωνικό και ηθικό τοπίο. Η υποτιθέμενη ιδιωτική στιγμή της φωτογράφισης σκιάζεται από δυο άλλα, πιο δημόσια, βλέμματα: το ένα προς εικόνες κοινωνικά «υψηλότερων» (ηγέτες, ήρωες, κτλ.) και το άλλο προς εικόνες «κατώτερων» προσώπων (φτωχοί, άρρωστοι, ιθαγενείς, γυναίκες, εγκληματίες, κτλ.). Ως μέσο ιδεολογικής έγκλησης του μικροαστικού υποκείμενου σε μια κοινωνική κλίμακα που χαρακτηρίζεται από κινητικότητα προς τα πάνω και προς τα κάτω, η φωτογράφιση ενεργοποιεί τη φιλοδοξία της κοινωνικής αναρρίχησης, αλλά και το φόβο της κοινωνικής πτώσης.

Αν, λοιπόν, η φωτογραφία του εγκληματία βρίσκεται στο πίσω μέρος της φωτογραφίας του αστού και αν ανέκαθεν διαπλέκονται οι χρήσεις της φωτογραφίας ως όχημα αυτο-και ετεροπροσδιορισμού, τότε δεν πρέπει να μας εκπλήσσει ότι σε ένα αμερικάνικο οικογενειακό άλμπουμ βρίσκουμε φωτογραφίες του «Τρίτο-κοσμικού» Άλλου που βασανίζεται. Μάλιστα, με την εμφάνιση του smugmug των στρατιωτών

στο ίδιο κάδρο με το mug shot των θρησκευτικών, εθνοτικών και φυλετικών Άλλων, τα όρια μεταξύ «τιμητικών» και «κατασταλτικών» φωτογραφιών μοιάζουν δυσδιάκριτα και, έτσι, η σχέση μεταξύ τους ολοφάνερη.

Το σώμα/πτώμα του Άλλου

Στις εικόνες από το Αμπού Γκράιμπ και από άλλους τόπους βασανισμού στο Ιράκ, η φωτογραφία λειτουργεί, όπως περιγράφηκε ο Sekula, ταυτόχρονα ως μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου και ως μηχανισμός πολιτισμικής έκφρασης. Η εικόνα του Άλλου προσφέρει το φόντο για την τοποθέτηση του Αμερικάνου Εαυτού μέσα στις σύγχρονες γεωπολιτικές και φυλετικές ιεραρχίες.

Η φυλετική όραση που εγγράφεται στις φωτογραφίες του Αμπού Γκράιμπ προφανώς παραπέμπει στους εθνολογικούς τύπους του αποικιοκρατικού και μετα-αποικιακού αρχείου: στην παράσταση ενός «Άραβα», χωρίς όνομα, και χωρίς ιστορία. Η οπτική αρπαγή και θεαματοποίηση του Άλλου ως ενθύμιο και τρόπαιο θυμίζει την παράδοση του ιμπεριαλιστικού ταξιδιού και του σύγχρονου τουρισμού, τις αποικιακές εκθέσεις με τα ανθρώπινα εκθέματα, αλλά και την οπτική καταγραφή του σώματος του «ιθαγενούς» στο εθνογραφικό φιλμ για προβολή στη δυτική μητρόπολη.²⁷ Σαν ταξιδιώτες που ποζάρουν με τους νέους μελαψούς «φίλους» τους, οι χαμογελαστοί στρατιώτες απαθανατίζουν –καμιά φορά κυριολεκτικά– τον ιθαγενή ως μέρος του τοπίου, πιστοποιώντας έτσι ότι όντως είχαν πάει και επιβιώσει στα εξωτικά και επικίνδυνα αυτά μέρη. Οι εικόνες αυτές αποδεικνύουν επίσης ότι είχαν κατακτήσει και «εξημερώσει» τον εχθρικό Άλλο, στον οποίο πολλές φορές είχαν επιβάλει και κάποιο αμερικάνικο παρατσούκλι («Gilligan», «Ice Man», «Gus», «Taxi Driver», κτλ.).

Οι φωτογραφίες των στρατιωτών που στέκονται δίπλα στα πτώματα των ιρακινών κρατουμένων (καθώς και η αντιπαράθεση των εικόνων αυτών με φωτογραφίες σφαζόμενων ζώων που οι στρατιώτες επίσης τράβηξαν με τις ψηφιακές μηχανές τους) θυμίζουν μια άλλη κλασική αποικιοκρατική εικόνα: οι φωτογραφίες των κυνηγών που κρατούν το άψυχο θήραμα που σκότωσαν στην «άγρια» φύση. Όπως υποδεικνύει το παράδειγμα αυτό, η φυλετική/εθνοτική/θρησκευτική διαφορά διαπραγματεύεται –όπως ήταν άλλωστε και αναμενόμενο– πάνω στα όρια μεταξύ ανθρώπου/ζώου και φύσης/πολιτισμού. Στις εικόνες που δείχνουν το «καβάλημα» των ιρακινών κρατουμένων, τους οποίους οι στρατιώτες εξανάγκαζαν να περπατάνε στα τέσσερα και να γαβγίζουν σαν σκυλιά, ή που δείχνουν κρατουμένους πασαλειμμένους με τα περιπτώματά τους, επίσης βλέπουμε την αμφισβήτηση της ανθρώπινης ιδιότητας των κρατουμένων και την παρομοίωση του Άλλου με απολίτιστο/ζώο/μη-άνθρωπο.

Όσον αναφορά την εικόνα του φυλετικού Άλλου, η νεο-αποικιοκρατική εμπειρία ασφαλώς δεν μπορεί να αποσυνδε-

θεί από εγχώριες φυλετικές σχέσεις. Όπως ξέρουμε από την ιστορική εμπειρία της αποικιοκρατίας, η κυκλοφορία προσωπικού, τεχνικών και πολιτικών ανάμεσα σε διάσπαρτες αποικίες, καθώς και μεταξύ αποικίας και μητρόπολης, αποτελούσε διαδομένη πρακτική.²⁸ Παρομοίως, στην περίπτωση των βασανιστηρίων, ξέρουμε ότι η τεχνογνωσία της «ανάκρισης» και οι πολιτικές υπονόμησης αρχών της Συνθήκης της Γενεύης σχετικά με τη μεταχείριση κρατούμενων «μετανάστευσαν» από τη φυλακή του Γκουαντάναμο στο Αμπού Γκράιμπ. Έχοντας ως δεδομένη τη στελέχωση των αμερικάνικων φυλακών με βετεράνους και του αμερικάνικου στρατού με πρώην φύλακες, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το διεθνές αμερικάνικο δίκτυο φυλακών και μυστικών κέντρων κράτησης συνδέεται με διάφορους τρόπους με τη σωφρονιστική κουλτούρα των εγχώριων φυλακών. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Charles A. Graner, ο οποίος καταδικάστηκε σε δέκα χρόνια φυλάκισης ως βασικός υποκινητής των βασανιστηρίων στο Αμπού Γκράιμπ. Βετεράνος του πόλεμου του Περσικού Κόλπου, ο Graner κατά την επιστροφή του στις Η.Π.Α. και πριν από την αναχώρησή του για Ιράκ δούλεψε ως φύλακας σε αμερικάνικη φυλακή.

Δεδομένου αυτού του συνεχούς μεταξύ αποικίας και μητρόπολης, είναι πιθανόν πολλοί στρατιώτες στο Αμπού Γκράιμπ να χειρίστηκαν τον «Άραβα» –ουσιαστικά, μια μυθολογική φιγούρα για τους περισσότερους αμερικάνους στρατιώτες– ως «μαύρο». Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα οριενταλιστικά κλισέ που εκφράστηκαν στο λεκτικό επίπεδο (περί «αραβικής σεξουαλικότητας», κτλ.) κάλυπταν ένα βαθύτερο οπτικό πρότυπο του Άλλου, πολύ πιο «αμερικάνικο»: τις φωτογραφίες των λιντσαρισμένων μαύρων στον αμερικάνικο Νότο από το τέλος του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Σ' αυτές τις φωτογραφίες, το λευκό κοινό του λιντσαρισματος πολλές φορές απεικονίζεται να χαμογελάει ή να δείχνει με το δάκτυλο το πτώμα του μαύρου.²⁹ Οι φωτογραφίες των λιντσαρισμένων μαύρων δεν αποτελούν προ-σχήμα για τις εικόνες του Αμπού Γκράιμπ μόνο στο επίπεδο της εικονογραφίας αλλά και σ' αυτό των φωτογραφικών πρακτικών: συχνά κυκλοφορούσαν σε μορφή καρτ-ποστάλ ήταν επίσης δημόσιες εικόνες.

Παρότι είναι σημαντικό να ανιχνεύσουμε αυτές τις οπτικές κληρονομίες στην απεικόνιση του φυλετικού Άλλου, είναι επίσης αναγκαίο να σημειώσουμε αλλαγές στο καταστατικό βλέμμα που περιέγραψε ο Sekula στο πλαίσιο της έρευνάς του στα γαλλικά αστυνομικά αρχεία του ύστερου 19ου αιώνα. Σε αντίθεση με το φυσιογνωμικό και ανθρωπομετρικό παράδειγμα που βρήκε στις εικόνες αυτές, οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ τείνουν να εξαφανίζουν το ατομικό σώμα ως μονάδα και το πρόσωπο ως σημαίνον. Στη θέση του ατομικού σώματος που αναπαρίστανε ένα όλο, ένα συλλογικό υποκείμενο, βλέπουμε ένα μαζικό σώμα, όπως στις χαρακτηριστικές φωτογραφίες των πυραμίδων σωμάτων

(που λέγονταν «dogpiles» στην αργκό των στρατιωτών), στα οποία δύσκολα διακρίνεις ποια χέρια και πόδια ανήκουν σε ποιο σώμα. Ο Feldman συνδέει αυτό το μαζικό θύμα με το μαζικό θεατή που αναδύεται για πρώτη φορά με την ενορχήστρωση του μαζικού θανάτου στο Ολοκαύτωμα και το φασιστικό θέαμα του πολέμου.³⁰

Αντί να εστιάζει στην επιφάνεια του σώματος για να μελετήσει τις λεπτομέρειες που διακρίνουν τον εγκληματία ως τύπο από τον «έντιμο» πολίτη, ή να βάλει κάτω από το μικροσκόπιο μια συγκεκριμένη περίπτωση παραβατικότητας, το σύγχρονο καταστατικό βλέμμα κρύβει το πρόσωπο του Άλλου. Η αισθητήρια στέρηση (π.χ., κάλυψη κεφαλιού με κουκούλα, δέσιμο των ματιών) και ο σωματικός-κινησιακός περιορισμός (π.χ., δέσιμο με λουριά) των κρατουμένων έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με την κινητικότητα και την ενισχυμένη όραση των στρατιωτών. Στις περιπτώσεις που τράβηξαν τις φωτογραφίες από τις πάνω κερκίδες της φυλακής, οι φωτογράφοι επέδειξαν το προνόμιό τους να παρατηρούν τη σκηνή βίας από μια κλινική απόσταση και να μένουν οι ίδιοι αόρατοι.³¹ Δεδομένης της αποσωματοποίησης της όρασης που η μηχανοποίηση του βλέμματος επιτρέπει, μπορούσαν επίσης να μένουν τυφλοί προς αυτό που έκαναν. Από την άλλη μεριά, η τύφλωση του Άλλου εξασφάλιζε ότι το εξουσιαστικό αυτό βλέμμα δεν μπορούσε να ανταποδοθεί.³²

Η φωτογράφιση και κατόπιν η μαζική τηλεοπτική θέαση των εικόνων των βασανιστηρίων αποτελούσε συστατικό μέρος της διαδικασίας «απανθρωπισμού» των κρατουμένων και της αφαίρεσης των βασικών ανθρωπίνων και πολιτικών δικαιωμάτων τους, που έχει περιγράψει εκτενέστατα ο Agamben. Δηλαδή, η «γυμνή ζωή» των σύγχρονων υποκείμενων που τοποθετούνται «εκτός νόμου», όπως οι «παράνομοι εχθρικοί μαχητές» («unlawful enemy combatants») του Γκουαντάναμο και οι κρατούμενοι του Αμπού Γκράιμπ, εκτελείται και νομιμοποιείται κεντρικά μέσα από την οπτική απογύμνωση και την αισθητήρια στέρηση που επιβάλλει η φωτογράφιση.

Η πόζα και το ανδρικό βλέμμα

Σε μια από τις πλέον εμβληματικές φωτογραφίες από το σκάνδαλο, η εικοσιεννιάχρονη Lynndie England, με τσιγάρο να κρέμεται μάγκικα από τα χείλη της, προσποιείται με τα χέρια της ότι πυροβολεί στα γεννητικά όργανα έναν κουκουλωμένο ιρακινό κρατούμενο. Οδηγώντας το μάτι προς το ανδρικό σεξουαλικό όργανο, σαν να είναι τα χέρια της επεκτάσεις του φακού (ή του όπλου), η England μοιάζει να ευνουχίζει τον κρατούμενο συμβολικά και, έχοντας αποκτήσει και όχι εξουδετερώσει τη φαλλική δύναμη της σκοπευτικής τεχνολογίας, να χάνει το στοίχημα του φιλελεύθερου φεμινισμού που καμαρώνει την παρουσία των γυναικών στον αμερικάνικο στρατό και στην αραβική έρημο ως μήνυμα

προς τις «φυλακισμένες» κάτω από τη μαντίλα μουσουλμάνες.³³

Μετα-σχόλιο (ή μετα-εικόνα) πάνω στη βία της όρασης και της διαπλοκής της κάμερας με το όπλο, η φωτογραφία αυτή επίσης φαίνεται να αναγγέλλει την ανατροπή των έμφυλων σχέσεων εξουσίας που παραδοσιακά διέπουν τη σχέση παρατηρητή και παρατηρούμενου. Προκύπτει το εξής ερώτημα, όμως: γιατί από ένα τόσο μεγάλο αρχείο φωτογραφιών από τα βασανιστήρια στο Αμπού Γκράιμπ, αυτή η φωτογραφία προβλήθηκε ξανά και ξανά στο αμερικάνικο και παγκόσμιο τηλεοπτικό κοινό. Το σοκ που προκάλεσε η συγκεκριμένη φωτογραφία τελικά είχε να κάνει με τον εξευτελισμό του ιρακινού κρατούμενου από μια εκπρόσωπο της (λευκής, χριστιανικής) Δύσης ή με το σπάνιο θέαμα του σεξουαλικού εξευτελισμού ενός (γυμνού) άνδρα από μια (ντυμένη) γυναίκα;

Στο βαθμό που ο πόνος που προκαλούσε στους κρατούμενους η ίδια η φωτογράφιση (και όχι τα χτυπήματα, οι βιασμοί, οι επιθέσεις σκύλων, κτλ.) τέθηκε στη δημόσια συζήτηση, ο πόνος αυτός αποδόθηκε κυρίως στην «ντροπή» που θα ένιωθαν οι ιρακινοί άνδρες κρατούμενοι με την έκθεση του γυμνού σώματος και της συμμετοχής τους σε σεξουαλικές πρακτικές που υποτίθεται ότι είναι πολιτισμικά ταμπού λόγω των σεξουαλικών αναστολών των «Αράβων», της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας τους και της ομοφοβίας τους. Έτσι, ως διά μαγείας, ο σεξισμός και η ομοφοβία της αμερικάνικης κοινωνίας που είδαμε να φουντώνει στους διαδρόμους της φυλακής μετατοπίστηκε στην οπισθοδρομική «αραβική κουλτούρα».³⁴

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια παρόμοια ύπουλη τακτική στις ευρωπαϊκές (αντι-)μεταναστευτικές πολιτικές (που απευθύνονται ιδιαίτερα σε μουσουλμανικούς πληθυσμούς): δηλαδή, το αξίωμα της «πολιτισμικής σχετικότητας» χρησιμοποιείται για να νομιμοποιήσει το ρατσισμό απέναντι στις ομάδες αυτές με την πρόφαση ότι απειλούν με τις ανοίκειες (και αμετάβλητες) πολιτισμικές αρχές τους τη δύσκολα κερδισμένη ισότητα φύλων και σεξουαλικών προσανατολισμών των δυτικών κοινωνιών στις οποίες έχουν εγκατασταθεί.³⁵ Στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτό που επιτυγχάνεται είναι η κατασκευή της ενσώματης ετερότητας του μουσουλμάνου Άλλου μέσα από την αναπαραγωγή κλασικών τόπων του οριενταλισμού και, γενικότερα, των ουσιοκρατικών αντιλήψεων για την πολιτισμική διαφορά.

Στη χρήση της φωτογραφίας ως μέσο ανάκρισης είδαμε τους στρατιώτες να εφαρμόζουν (με αναφορές σε μια ψευδο-ανθρωπολογική βιβλιογραφία) στερεότυπα για την αραβική σεξουαλικότητα σε μορφή *καρικατούρας* (π.χ. στην φωτογράφιση ανδρών ιρακινών κρατούμενων με γυναικεία εσώρουχα στο κεφάλι τους). Μάλιστα, η ίδια η χρήση της φωτογραφίας θεωρήθηκε από τους στρατιώτες και τους ανώτερους τους πονηρό «ανθρωπολογικό» όπλο, γιατί υπολόγιζαν ότι η απειλή της δημοσιοποίησης αυτών των φωτο-

γραφιών «ντροπής» θα ωθούσε τους κρατούμενους να αποκαλύψουν πληροφορίες για την αντίσταση. Εν τούτοις, υπήρχε μια ευρεία συναίνεση, η οποία διαπερνούσε και τις τάξεις των επικριτών του περιστατικού, ότι η «θηλυκοποίηση» που είχαν υποστεί οι άνδρες ιρακινοί κρατούμενοι στα χέρια των γυναικών βιαστών τους (και, κατ' επέκταση, οι αμερικάνοι ετεροφυλόφιλοι άνδρες-τηλεθεατές στους οποίους επιβλήθηκαν οι εικόνες αυτές) *ήϊ' αν* όντως ο έσχατος βασανισμός.

Έτσι στη συζήτηση για τη φωτογραφία της England που προανέφερα, το ερώτημα του ποιος ήταν πίσω από το φακό δεν τέθηκε, όπως δεν σχολιάστηκε το γεγονός ότι, ως φορέας της οπτικής σκόπευσης, η England αντικειμενοποιούσε τον φυλετικό Άλλο, αλλά επίσης *αντικειμενοποιήθηκε* η ίδια από το φακό. Ωστόσο, με δεδομένη την κεντρικότητα της γυναικείας αναπαράστασης στην ανάπτυξη φωτογραφικών και, ιδιαίτερα, κινηματογραφικών τεχνολογιών, η «σχέση της γυναίκας με την κάμερα και με το καθεστώς της σκοπευτικής όρασης [scopic regime] είναι πολύ διαφορετική από τη σχέση του άνδρα».³⁶ Ένα μεγάλο μέρος της οπτικής απόλαυσης του (άνδρα) θεατή βασίζεται σε ένα είδος ηδονοβλεψίας που θέτει τη «γυναίκα» στη θέση της οθόνης.

Ίσως να μην είναι τυχαίο, τότε, ότι γυναίκες στρατιώτες στο Ιράκ έχουν παραπονεθεί για τη γυμνή φωτογράφησή τους στο ντους από άνδρες συνάδελφους τους. Μάλιστα, μια φωτογραφία από την περίοδο των βασανιστηρίων στο Αμπού Γκράιμπ δείχνει μια στρατιώτη να φοράει γυναικείο εσώρουχο πάνω από τη δικιά της στολή! Επίσης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι βιασμοί των γυναικών στρατιωτών στο μέτωπο από τους άνδρες συστρατιώτες τους αποτελούν μια εκτεταμένη αλλά αρκετά συγκαλυμμένη ιστορία.

Μαρτυρίες των γυναικών στρατιωτών που είχαν εμπλακεί στα βασανιστήρια του Αμπού Γκράιμπ συχνά κάνουν αναφορά στο γεγονός ότι είχαν *τοποθετηθεί* από άλλους στις φωτογραφίες (για να δείχνουν, να ποζάρουν, να επιβραβεύουν με υψωμένο τον αντίχειρα (thumbs-up), κτλ.). Σε πρόσφατη συνέντευξή της, η England ισχυρίζεται ότι ο τότε φίλος της και πατέρας του γιου της, Charles A. Graner, ο οποίος, όπως προανέφερα, είχε καταδικαστεί ως υποκινητής των βασανιστηρίων του Αμπού Γκράιμπ, αλλά παλιότερα είχε επίσης καταδικαστεί για τον ξυλοδαρμό και τη σεξουαλική κακοποίηση της πρώην γυναίκας του, την παρότρυνε στην αρχή της ερωτικής σχέσης τους να ποζάρει για φωτογραφίες κάνοντας σεξουαλικές πράξεις με τον ίδιο, με άλλους στρατιώτες, ακόμα και με νεκρά ζώα. Όταν μετατέθηκε το ζευγάρι στη φυλακή του Αμπού Γκράιμπ, οι κρατούμενοι προστέθηκαν σε μια παράσταση της επιθυμίας και του σεξ που είχε ήδη αρχίσει. Η England υποστηρίζει ότι ο Graner, σκηνοθέτησε τη φωτογραφία στην οποία η ίδια εμφανίζεται ως *dominatrix*, σέρνοντας με λουρί ένα δεμένο κρατούμενο. Ύστερα έστειλε τη συγκεκριμένη φωτογραφία ηλεκτρονικά

στην οικογένειά του στην Πενσυλβανία μαζί με ένα σημείωμα που έγραφε: «Κοίτα τι έβαλα την Lynn die να κάνει».³⁷

Προφανώς, θα σκοντάψουμε σε άλλα στερεότυπα αν υποθέσουμε εξ αρχής ότι οι γυναίκες δεν είναι «ικανές» να εκκινούν τη βία και ότι δρουν μόνο επηρεασμένες από, και υπακούοντας σε, κάποιον άνδρα. Το θέμα, όμως, βρίσκεται αλλού.

Πρώτα, οι φωτογραφίες βασανισμού στις οποίες απεικονίζονται η England και άλλες γυναίκες στρατιώτες, καθώς και η εμμονή στις φωτογραφίες αυτές από τον Τύπο, μας θυμίζουν τον καθοριστικό ρόλο που έχει παίξει στην αποικιοκρατική κατάσταση η αμφιλεγόμενη φιγούρα της λευκής γυναίκας αποικιοκράτη, ως ταυτόχρονα εξουσιαστριάς και εξουσιαζόμενης, το σώμα της οποίας επίσης υπόκειται σε σεξουαλικό έλεγχο και επιτήρηση.³⁸ Αντί για αποδείξεις της έμφυλης «ισότητας» στη βία, εικόνες όπως αυτές της England μαρτυρούν την ανταχή της φιγούρας της λευκής γυναίκας στο συμβολικό σημάδεμα των συνόρων μεταξύ αποικιοκράτη (άνδρα) και αποικιοκρατούμενου (άνδρα), ιδιαίτερα σε στιγμές που η αποικιοκρατική δύναμη απειλείται από την αντίσταση των «ιθαγενών», όπως στην περίοδο που τραβηχτήκαν οι συγκεκριμένες φωτογραφίες.

Οι εικόνες αυτές επίσης υποδεικνύουν την ιστορική συμπλοκή του φυλετικοποιημένου και εμφυλοποιημένου βλέμματος στη βία παγίδευση του αντικείμενου που επιβάλλεται να ποζάρει. Το να ρωτάει κανείς ποιος ήταν πίσω από την κάμερα σημαίνει να βάζει σε πρώτο πλάνο τη σχέση των εξουσιαστικών οπτικών πρακτικών με την ερωτική επιθυμία. Άλλωστε, όπως μας έχει δείξει ο Φουκώ, στη διαδικασία επιτήρησης η εξουσία συναντά την ηδονή: όχι για να ακυρώνει η μια την άλλη, αλλά για να συνενώνονται και να «αλληλοδιαδέχονται μέσω πολύπλοκων και θετικών μηχανισμών διέγερσης και προτροπής».³⁹

Στο σημείο αυτό, επομένως, πρέπει να λάβουμε υπόψη την παραγωγική, και όχι μόνο κατασταλτική, πλευρά του φωτογραφικού βλέμματος που έχει την ειδική ικανότητα να διεισδύει στους πιο οικείους χώρους και στις πιο ιδιωτικές στιγμές, και μέσα από την πληθωρική αναπαραγωγή και ανταλλαγή να καλεί πολλαπλούς θεατές να αναλαμβάνουν και να «απολαμβάνουν» τη θέση του ηδονοβλεψία.

Ηλεκτρονική προώθηση, οπτική διέγερση

Οι φωτογραφίες που είδαμε από το Αμπού Γκράιμπ, αποτελούν τμήμα ενός μεγαλύτερου αρχείου φωτογραφιών που εμείς (το παγκόσμιο τηλεοπτικό κοινό) δεν είδαμε ποτέ. Στο αρχείο αυτό, όπως ήδη ανέφερα, συμπεριλαμβάνονται πορνογραφικές φωτογραφίες, γυμνές φωτογραφίες των ίδιων των στρατιωτών και φωτογραφίες ερασιτεχνικής πορνογραφίας που δείχνουν στρατιώτες να επιτελούν σεξουαλικές πράξεις μεταξύ τους ή να αυνανίζονται. Στο συντηρητικό λόγο, οι πράξεις των αμερικάνων στρατιωτών αναγόμενες

αθώα και πατροπαράδοτα παιχνίδια των κολεγίσιων (φάρσες των αδελφοτήτων, η κουλτούρα του φουτμπόλ), αγνοώντας το βαθμό που οι συγκεκριμένες φωτογραφίες αντλούν από τη σημειωτική και τις οπτικές πρακτικές της πορνογραφίας και του σαδομαζοχισμού.

Οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ υποδεικνύουν πώς «διαστροφικές» και υποτιθέμενα περιθωριακές απολαύσεις έχουν γίνει μέρος της ηγεμονικής κουλτούρας και, μάλιστα, της καθημερινότητάς της.⁴⁰ Ιστότοποι πορνογραφικού περιεχομένου από τις οποίες χρήστες μπορούν να «κατεβάσουν» αλλά και να «ανεβάζουν» πορνογραφικό υλικό, τηλεοπτικές εκπομπές πορνογραφικού περιεχομένου (ιδιαίτερα δημοφιλείς στην αμερικάνικη καλωδιακή τηλεόραση), τηλεοπτικά «ρίάλιτι σόου», cybersex στο πλαίσιο διάφορων ειδών διαδικτυακών επαφών και η αυτό-επιτήρηση μέσα από διαδικτυακές κάμερες (webcam) που καταγράφουν «ζωντανά» κάθε κίνηση των κατόχων τους σε προσωπικές ιστοσελίδες συνθέτουν το καθημερινό και μαζικό αμερικάνικο μιντιακό τοπίο στο πλαίσιο του οποίου πρέπει να αναγνώσουμε τις φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ και τις διαδικασίες έκθεσης και ανταλλαγής τους.

Στις φωτογραφίες αυτές βλέπουμε τους στρατιώτες να πειραματίζονται με την εικονογραφία του σαδομαζοχισμού (κουκούλωμα, χρήση λουριών, δέσιμο, dominatrix, προσομοίωση πεολεξίας) καθώς και με το παιχνίδι του οπτικού ερεθισμού. Ως σκηνοθέτες, βιαστές, οπερατέρ, διακινητές φωτογραφιών, και πάνω απ' όλα θεατές (επί της σκηνής και κατά τη μετέπειτα διάδοση των φωτογραφιών), οι στρατιώτες ζήτησαν να βλέπουν αλλά και να εκτίθενται, σε μια σεξουαλική διέγερση μέσα από την οποία διαφάνηκαν σεξουαλικές φοβίες και επιθυμίες για επαφή με το φυλετικό Άλλο.

Η σύνθεση των φωτογραφιών αυτών, στις οποίες το «μέσα» και το «έξω» της σκηνής της βίας δεν διακρίνεται καλά, θυμίζει το σκανάρισμα ενός οπτικού πεδίου ήδη κορεσμένου από πορνογραφικά θεάματα. Σαν να σερφάρουν στο διαδικτυο ή να κάνουν ζάπινγκ στην τηλεόραση, οι στρατιώτες-θεατές που απεικονίζονται στις φωτογραφίες πηγαίνονται, άλλοτε απορροφημένοι άλλοτε αδιάφοροι.⁴¹ Στην πορεία, με την κυκλοφορία τους στο διαδικτυο και μετά στην τηλεόραση, εντείνοντας το θέαμα με επαναλαμβανόμενες «αποκαλύψεις», οι εικόνες αυτές καλούν ακόμα περισσότερους θεατές, και τελικά ένα παγκόσμιο κοινό, να συμμεριστεί το «πορνογραφικό βλέμμα» – ή να αλλάξει κανάλι.⁴²

Στο βαθμό που η ίδια η παραγωγή και ανταλλαγή φωτογραφιών αποτελούσε τόσο σημαντικό μέρος του σεξουαλικού αυτού ερεθισμού, η εύλογη απορία γιατί οι στρατιώτες τράβηξαν φωτογραφίες που αποδεικνύουν την εμπλοκή τους στο βασανισμό των κρατουμένων, τις αποθήκευσαν σε σκληρούς δίσκους, τις εκθέσαν σε screensavers και ιστοτόπους και τις κυκλοφόρησαν μέσω e-mail στους φίλους και

συγγενείς σε μορφή οπτικού ψηφιακού αρχείου δεν μπορεί να απαντηθεί με ερωτήσεις του τύπου: *Γιατί αντί να κρύψουν τις αποδείξεις των βασανιστηρίων, τις δημοσιοποίησαν; Γιατί φωτογραφίζονται οι ίδιοι στη σκηνή της βίας;*

Για να κατανοήσουμε την παραγωγή και αναπαραγωγή των φωτογραφιών των βασανιστηρίων, όμως, πρέπει να δούμε τις φωτογραφίες αυτές όχι ως ντοκουμέντα που στρατιώτες ξέχασαν να κρύψουν, αλλά ως ένα είδος συναλλάγματος σε μια ερωτική οικονομία. Η «αξία» τους έγκειται λιγότερο στην πιστή αντιγραφή κάποιας πραγματικότητας παρά στη δράση τους πάνω σε ένα θεατή. Γι' αυτό, η συζήτηση γύρω από το αν οι φωτογραφίες απεικονίζουν ή όχι «πραγματικούς» βιασμούς δεν μπορεί παρά να οδηγεί σε αδιέξοδο. Από τη μία, η προσκόλληση σε έναν κυριολεκτικό ορισμό του σεξ δεν επιτρέπει την αναγνώριση της βίας της ίδιας της οπτικοποίησης και, όπως είδαμε, τη χειραγώγηση του οπτικού ρεαλισμού στο πλαίσιο μιας νεο-μπερλιαστικής πολιτικής ατζέντας.

Από την άλλη, οι συνήθειες και συμβάσεις της δημοσιογραφικής και δικαστικής χρήσης του οπτικού τεκμηρίου, με την εστίαση στο υποτιθέμενο ανάφορο της φωτογραφίας, δεν λογαριάζουν το βαθμό που η φωτογραφική αλήθεια παράγεται στην επιφάνεια της εικόνας και κατά την πρόσληψή της από ένα θεατή. Η προσομοίωση πεολεξίας μπορεί να ερεθίζει εξίσου με, ή ακόμα περισσότερο από, την «πραγματική» πράξη. Η England μάλιστα έχει δηλώσει ότι στη φωτογραφία που παριστάνει μια *dominatrix* απλώς κρατούσε το λουρί, δεν το τράβηξε. Για τους παραγωγούς των φωτογραφιών αυτών ίσως να μην είχε σημασία αν όντως έγινε μια συγκεκριμένη πράξη, αλλά αν φαινόταν ότι έγινε. Έτσι, οι φωτογραφίες αυτές, όχι μόνο δεν εμπίπτουν σε μια ρεαλιστική ανάλυση, αλλά αποδομούν το φωτογραφικό ρεαλισμό, δείχνοντας κατά πόσο η πραγματικότητα που απεικονίζουν έχει λιγότερο να κάνει με τη σχέση με ένα ανάφορο, παρά με άλλες φωτογραφικές αποτυπώσεις που συμβατικά έχουν συνδεθεί με το «πραγματικό» (ή με την προσποίηση του «πραγματικού»).

Επομένως, παρότι οι φωτογραφίες έγιναν αντιληπτές ως μαρτυρικά στοιχεία από το παγκόσμιο τηλεοπτικό κοινό και έπειτα από τα δικαστήρια, οι εμπλεκόμενοι φαίνεται να μην τις παρήγαγαν τόσο για να μείνουν (ως ντοκουμέντα) ή να κρυφτούν (ως ενοχοποιητικά τεκμήρια), όσο για να φύγουν. Για την Sontag, οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες ευθύνονται για την καινούργια σημασία που έχει αποκτήσει η φωτογραφία ως μέσο επικοινωνίας εις βάρος του παλιού ρόλου της ως τεκμηρίου. Όπως παρατηρεί: «Οι φωτογραφίες που τράβηξαν οι αμερικανοί στρατιώτες στο Αμπό Γκράιμπ αναπαριστούν μια μετατόπιση στη χρήση των εικόνων –δηλαδή λιγότερο ως αντικείμενα που φυλάσσονται και περισσότερο ως μηνύματα που διασκορπίζονται, κυκλοφορούν».⁴³ Η παρατήρηση αυτή είναι σημαντική γιατί μας ωθεί να βάλουμε στη

θέση της φωτογραφίας-αντικειμένου τη *φωτογράφιση* και την αναπαραγωγή φωτογραφιών ως κοινωνικές πράξεις. Ωστόσο ο ισχυρισμός της Sontag είναι παρακινδυνευμένος στο βαθμό που αναγνωρίζει στην ψηφιοποίηση την αιτία για μια ριζική (και επικίνδυνη) αλλαγή στη «φύση» της φωτογραφίας.

Ήδη από τη στιγμή της εφεύρεσης της φωτογραφίας, η υλικότητά της θεωρήθηκε αμφίβολη και κάτι που τη διέκρινε από τη μοναδικότητα *l'air* σταθερότητα του ζωγραφικού έργου τέχνης. Το 1859, ο Oliver Wendell Holmes, αμερικάνος συγγραφέας και δημιουργός ενός δημοφιλούς στερεοσκοπίου, περιέγραφε τη φωτογραφία ως την «επιδερμίδα» των πραγμάτων: ως μορφή χωρισμένη από την πραγματικότητα, η οποία, σε αντίθεση με τα πράγματα που απεικονίζει, είναι ελαφριά, κινούμενη, και αρχειοθετήσιμη.⁴⁴ Όπως ξέρουμε επίσης από την κλασική ανάλυση του Benjamin, η αναλογική φωτογραφία χαρακτηριζόταν από την αναπαραγωγή και την κυκλοφορία της και αποτελούσε το παραδειγματικό αντίτυπο-χωρίς-πρωτότυπο. Δεν μπορείς να ξέρεις πόσες εικόνες παράγονται από ένα αρνητικό, ενώ η διασπορά της φωτογραφίας επιτρέπει στην εικόνα να «ταξιδεύει» και να προβάλλεται στον θεατή όπου κι αν βρίσκεται.⁴⁵

Θα ήταν προτιμότερο, λοιπόν, να δούμε την αναπαραγωγή και κυκλοφορία ως φωτογραφικές πρακτικές που η εύκολη και πληθωρική μετάδοση της ψηφιακής φωτογραφίας μάς αναγκάζει επιτέλους να αναγνωρίζουμε. Οι φωτογραφίες από το Αμπό Γκράιμπ, επομένως, μπορούν να προσεγγιστούν ως μέρος μιας μακάβριας ιστορίας και, για τους εμπλεκόμενους, ερεθιστικής πρακτικής ανταλλαγής αποτρόπαιων φωτογραφιών. Στην «παράδοση» αυτή, μαζί με τις καρτ-ποστάλ των λιντσαρισμένων μαύρων, πρέπει επίσης να συμπεριλάβουμε τις φωτογραφίες διαμελισμένων Βιετκόνγκ που αμερικανοί βετεράνοι του πολέμου στο Βιετνάμ έφεραν πίσω μαζί τους και που κυκλοφορούσαν μεταξύ μικρών αδελφών και φίλων με τον ίδιο μυστικό τρόπο που αντάλλαζαν πορνογραφικές φωτογραφίες και άλλες εικόνες ταμπού.⁴⁶ Αυτό το είδος «προϊστορίας» υποδεικνύει ότι η διασύνδεση πολεμικής βίας, σεξουαλικής διέγερσης, και οπτικής τεχνολογίας στην ιστοσελίδα *nowthatsthefuck-edup.com* δεν αποτελεί εφιαλτική απόρροια της «νέας» τεχνολογίας. Η ιστοσελίδα αυτή, η οποία αρχικά φιλοξενούσε πορνογραφικές φωτογραφίες που έστελναν άνδρες με πρωταγωνίστριες τις γυναίκες ή τις φιλενάδες τους, μετατράπηκε στη διάρκεια του πολέμου στο Ιράκ σε βιτρίνα για αποτρόπαιες εικόνες (διαμελισμένων σωμάτων, πτωμάτων παιδιών, κτλ.) που έστελναν αμερικανοί στρατιώτες από το μέτωπο.⁴⁷

Οι ψηφιακές τεχνολογίες σε συνδυασμό με την ηλεκτρονική δικτύωση και την τηλεοπτική μετάδοση, επομένως, δεν εγκαινιάζουν, αλλά σίγουρα *επεκτείνουν* τις δυνατότητες για ηδονοβλεψία και την πορνογραφική λειτουργία της φωτογραφικής έκθεσης και αυτό-αποκάλυψης. Η *διαδικτυο-*

μένη φωτογραφική πράξη φαίνεται να έχει μετατρέψει τη φωτογραφία σε πραγματικό δίαυλο διαδραστικότητας, εκπληρώνοντας παλιές πολιτισμικές φαντασιώσεις για την αντιστροφή του βλέμματος: το να δεις αλλά και να ιδωθείς.⁴⁹ Από την άλλη μεριά, η σμίκρυνση και κινητικότητα των μηχανισμών οπτικής καταγραφής, η απουσία του «λογοκριτικού» φίλτρου του φωτογραφείου, και οι νέες δυνατότητες προώθησης στο ηλεκτρονικό περιβάλλον προσφέρονται –στο πλαίσιο πάντα των άνωθεν σχέσεων εξουσίας, όχι αιτιολογικά– για την οπτική αρπαγή και θεαματοποίηση του Άλλου. Σχολιάζοντας την ηλεκτρονική προώθηση, μια αναλύτρια έχει παραλληλίσει την ταχύτητα της μετάδοσης στο διαδίκτυο με «αφροδισιακό» που δημιουργεί ένα ρίγος δύναμης: «Το κλικ στο κουμπί ‘αποστολή’ αποτελεί την υπέρτατη απελευθέρωση παραγωγικότητας και κατανάλωσης, και έτσι η διάδοση, ως υπέρτατη μορφή εδαφικής κάλυψης και κατάκτησης, γίνεται ακόμα μια διαστρωμάτωση του σεξουαλικού δικτύου».⁴⁹ Τελικά, η κατασκευή και μετέπειτα (σχεδόν ταυτόχρονη) πληθωρική αναπαραγωγή και διάδοση ενός ηλεκτρονικού, πορνογραφικού αρχείου από θέση ισχύος θυμίζει τα λόγια του Φουκώ όταν περιέγραψε τη σεξουαλικότητα ως «μεγάλο δίκτυο επιφάνειας, όπου το ερέθισμα των κορμιών, η εντατικοποίηση των ηδονών, η προτροπή στον Λόγο, ο σχηματισμός των γνώσεων, η ενίσχυση των ελέγχων και των αντιστάσεων αλυσώνονται μεταξύ τους...»⁵⁰

Μετά από το σκάνδαλο: η τυφλότητα της όρασης

Το βασανισμένο σώμα του Ιρακινού, τόσο καλά κρυμμένο στο υπόλοιπο θέαμα του «αντισηπτικού» πολέμου στο Ιράκ, τρεμόσβηνε στις οθόνες των τηλεοράσεων και των υπολογιστών για ένα μικρό διάστημα. Η εφήμερη αυτή εμφάνιση δεν προκάλεσε κάποιο ευρύ αντι-πολεμικό κίνημα στις Η.Π.Α., ή τουλάχιστον ένα κίνημα με τη δύναμη να φέρει τον πόλεμο στο τέλος του. Δυο χρόνια αφού ξέσπασε το σκάνδαλο, ο αριθμός των ιρακινών κρατουμένων από τον αμερικάνικο στρατό κατοχής στη φυλακή Αμπού Γκράιμπ και σε άλλες φυλακές στο Ιράκ είχε ανέβει στις 14.000.⁵¹ Το 2005, ο Μπους δήλωσε το σχέδιό του να κατεδαφίσει τη φυλακή του Αμπού Γκράιμπ και στη θέση της να ανεγείρει μια σύγχρονη φυλακή, τελειοποιώντας έτσι τις τεχνικές καταστολής και διαγράφοντας την ιστορική μνήμη των Ιρακινών με μια χειρονομία.

Τον Σεπτέμβριο του 2006, όμως, με την αντίσταση να κερδίζει καθημερινά και το χάος του εμφυλίου πολέμου στο Ιράκ να επίκειται, η φυλακή του Αμπού Γκράιμπ, περιβόητη βέβαια για εκτελέσεις και βασανιστήρια και στην εποχή του Σαντάμ Χουσεϊν, παραδόθηκε στις ιρακινές αρχές και άδειασε από κρατουμένους. Πολλοί πρώην φυλακισμένοι, ωστόσο, μεταφέρθηκαν σε καινούργιο κέντρο κράτησης σε αμερικάνικη βάση κοντά στο αεροδρόμιο στην Βαγδάτη. Παρότι πληθαίνουν οι ενδείξεις ότι ανώτεροι αξιωματικοί, καθώς

και πολιτικοί όπως ο Ράμσφελντ, είχαν ευθύνη για τα βασανιστήρια στο Αμπού Γκράιμπ, μέχρι στιγμής μονάχα μια χούφτα χαμηλόβαθμων στρατιωτών, όπως ο Graner και η England, έχουν καταδικαστεί. Η μεγάλη τιμωρημένη παραμένει η ίδια η τεχνολογία.

Το ότι οι φωτογραφίες από το Αμπού Γκράιμπ δεν μιλάνε από μόνες τους και δεν οδήγησαν στο τέλος του πολέμου ήταν μάλλον αναμενόμενο. Όπως με τα πλάνα από τις «έξυπνες» βόμβες που βάζουν τους θεατές στην τρομακτική θέση της κεφαλής της βόμβας που ταυτόχρονα καταγράφει και καταστρέφει, οι εικόνες από τα βασανιστήρια κάλεσαν το κοινό να ενστερνιστεί αυτές τις τρομακτικές αντιληπτικές πρακτικές της βίας και της επιθυμίας. Από την άλλη, όπως είδαμε, η αποσύνδεση του μηχανικού βλέμματος από την ενσώματη όραση επέτρεψε την παραγωγή μιας πληθωρικής οπτικοποίησης της βίας γύρω από έναν πυρήνα τυφλότητας, με αποτέλεσμα ότι κανείς δεν αναγκαζόταν να αναλαμβάνει τη θέση του αυτοουργού της επιτήρησης ή της εξόντωσης.⁵²

Τελικά όλα φαίνονταν, αλλά κανείς δεν έβλεπε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

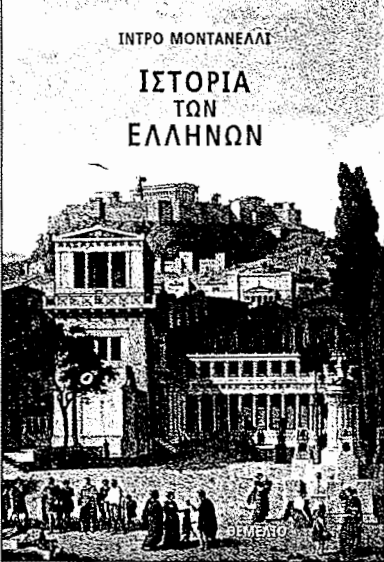
- 1 Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους Αθηνά Αθανασίου, Ρίτσα Δέλτσου, Μήτσο Μπιλάλη, και Τριαντάφυλλο Τριανταφυλλίδη για τα πολύτιμα σχόλιά τους πάνω στο κείμενο αυτό, καθώς και τους συμμετέχοντες στην ημερίδα «Τεχνοπολιτισμός: Νέες Τεχνολογίες, Νέες Επιστημολογίες» το Μάρτιο του 2006 στο Βόλο για τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις τους.
- 2 «Elite troops sue over Iraq abuse photos», *Reuters*, 23 Μαρτίου 2005.
- 3 Η λέξη «smug» στα αγγλικά σημαίνει «αυτάρεσκος» ενώ «mug» είναι λαϊκή λέξη για το «πρόσωπο», το αντίστοιχο της ελληνικής «φάτσα» ή «μούρη». «Mug» επίσης σημαίνει «κακοποιός» ή «νταής» και, ως ρήμα, «να επιτίθεται ή να απειλεί με πρόθεση να ληστεύει». Η λέξη «mug shot» πρώτα χρησιμοποιήθηκε στο τέλος του 19ου αιώνα για τα γνωστά φωτογραφικά προφίλ των εγκληματιών. Αυτή η σύνδεση της εγκληματικότητας με την εικόνα (του προσώπου) προέρχεται από διακοσμήσεις των κυπέλλων ή κουπών (άλλη μια έννοια του «mug») με τρομακτικά και γκροτέσκα πρόσωπα στο 18ο αιώνα.
- 4 Οι φωτογραφίες πρωτοδημοσιεύθηκαν στο Seth Hettena, «Navy Investigating New Set of Iraqi Prisoner Photos», *Associated Press*, 4 Δεκεμβρίου 2004 και Seth Hettena, «Navy SEAL Photos Trigger Inquiry. Images May Be Earliest Evidence of Prisoner Abuse in Iraq», *Associated Press*, 4 Δεκεμβρίου 2004. Για την ιστορία της ανακάλυψης των φωτογραφιών στο διαδίκτυο, βλ. Seth Hettena, «When the Internet Reveals a Story», *Nieman Reports*, Χειμώνας 2005.
- 5 Στις 12 Ιουλίου 2005, η υπόθεση απορρίφθηκε από το δικαστήριο με βάση ένα νόμο της πολιτείας της Καλιφόρνιας που προσφέρει γενναία προστασία στους δημοσιογράφους που γράφουν για θέματα δημόσιου ενδιαφέροντος. Ο δικαστής έκρινε ότι οι εμπλεκόμενοι στρατιώτες έγιναν δημόσια δακτυλοδεικτούμενοι χάρη στις δικές τους πράξεις: με την αρχική φωτογράφησή τους και την απόφασή τους να ανεβάσουν τις ενοχοποιητικές φωτογραφίες στο διαδίκτυο. Άγνωστο παραμένει, όμως, αν αποδόθηκαν ποτέ ποινικές ευθύνες στους εμπλεκόμενους στρατιώτες μετά από έρευνα που

- έγινε (με συνοπτικές διαδικασίες) στο εσωτερικό του ναυτικού. Βλ. Seth Hettena, «When the Internet Reveals a Story», *ό.π.*
- 6 Luc Sante, «Tourists and Torturers», *New York Times*, 11 Μαΐου 2004.
 - 7 Για τη διαμόρφωση ενός καινούργιου καθεστώτος αλήθειας (regime of truth) γύρω από τη φωτογραφία στο τέλος του 19ου αιώνα σε καπιταλιστικά κράτη, όπως η Γαλλία, η Βρετανία και οι Η.Π.Α., βλ. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Massachusetts Press, Amherst 1988.
 - 8 Andy Grundberg, «Point and Shoot: How the Abu Ghraib Images Redefine Photography», *American Scholar*, τχ. 74, Χειμώνας 2005, σ. 105-109. Για μια επίσης αρνητική σύγκριση των φωτογραφιών από το Αμπού Γκράιμπ με φωτογραφίες από το Βιετνάμ («όταν η φωτογραφία ακόμα έκανε μια διαφορά»), βλ. Haim Bresheeth, «Projecting Trauma: War Photography and the Public Sphere», *Third Text*, τχ. 20(1), Ιανουάριος 2006, σ. 57-71.
 - 9 Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1997, σ. 122-27.
 - 10 Η δήλωση του Rumsfeld έγινε μπροστά σε επιτροπή της αμερικανικής Γερουσίας. Βλ. «Iraq Prisoner Abuse 'Un-American,' says Rumsfeld», *Associated Press*, 8 Μαΐου 2004.
 - 11 Seth Hettena, «Navy Investigating New Set of Iraqi Prisoner Photos», *ό.π.*
 - 12 Τελικά, ο φάκελος των φωτογραφιών και των ολιγόλεπτων ψηφιακών ταινιών που συγκεντρώθηκε για την εσωτερική στρατιωτική έρευνα διέρρευσε στο διαδικτυακό περιοδικό *salon.com* τον Φεβρουάριο του 2006, σχεδόν δυο χρόνια αφότου ξέσπασε το σκάνδαλο. Η ερευνητική επιτροπή (Criminal Investigation Command) είχε εξετάσει 14,972 αρχεία πριν καταλήξει σε 279 φωτογραφίες και 19 ψηφιακές ταινίες από την 18η Οκτωβρίου 2003 έως την 30η Δεκεμβρίου 2003 που απεικονίζουν «πιθανή κακομεταχείριση των κρατουμένων». Το οπτικό υλικό αυτό παρουσιάζεται με εκτενή σχόλια στο «The Abu Ghraib files», www.salon.com.
 - 13 Βλ., π.χ., Jeremy Scahill, «CNN Blames the Photos, Not the Torture», 16 Φεβρουαρίου 2006, <http://www.antiwar.com>.
 - 14 Susan Sontag, «What have we done?», *Guardian Unlimited*, 24 Μαΐου 2004, www.guardian.co.uk.
 - 15 Η πίστη στη δύναμη του οπτικού ρεαλισμού είχε κλονιστεί και στην περίπτωση του ξυλοδαρμού του μαύρου Rodney King από λευκούς αστυνομικούς το 1991 στο Λος Άντζελες. Η παρουσίαση του βίντεο του ξυλοδαρμού στο δικαστήριο έγινε με τέτοιο τρόπο που οι ένορκοι πείστηκαν ότι το θύμα ήταν στην πραγματικότητα ο θύτης. Σχολιάζοντας το περιστατικό, η Judith Butler έχει παρατηρήσει: «...όταν το οπτικό έχει πλήρως σχηματοποιηθεί μέσα στο φυλετικό, το 'οπτικό τεκμήριο' στο οποίο κανείς αναφέρεται θα ακυρώνει διαρκώς τα πορίσματα που βασίζονται στο τεκμήριο αυτό_ γιατί είναι πιθανόν μέσα σ' αυτό το σχήμα του φυλετικού επικαθορισμού, πως κανένας μαύρος δεν μπορεί να καταφύγει στην επικράτεια του ορατού αναζητώντας ένα στέρεο έδαφος απόδειξης... Το πεδίο της όρασης δεν είναι ουδέτερο σε σχέση με το φυλετικό_ είναι από μόνο του φυλετικοποιημένο, μια ισχυρή και ηγεμονική επιστημολογία». Judith Butler, «Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia» στο Robert Gooding-Williams (επιμ.), *Reading Rodney King/ Reading Urban Uprising*, Routledge, Νέα Υόρκη 1993, σ. 17.
 - 16 Allen Feldman, «Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror» στο Veena Das, Arthur Kleinman, Mamphele Ramphele, και Pamela Reynolds (επιμ.), *Violence and Subjectivity*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 2000, σ. 59.
 - 17 Allen Feldman, «On the Actuarial Gaze: From 9/11 to Abu Ghraib», *Cultural Studies*, τχ. 19(2), Μάρτιος 2005, σ. 204.
 - 18 *Αυτ.*, σ. 222.
 - 19 Paul Virilio, *Πόλεμος και Κινηματογράφος*, μτφρ. Τίτικα Δημητρούλια, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003.
 - 20 Thomas Elsaesser, «Early Film History and Multi-Media: An Archaeology of Possible Futures?», στο Wendy Hui Kyong Chun και Thomas Keenan (επιμ.), *New Media, Old Media*, Routledge, Νέα Υόρκη 2006, σ. 17.
 - 21 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, *ό.π.*, σ. 63.
 - 22 Paul Virilio, *Πόλεμος και Κινηματογράφος*, *ό.π.*, σ. 14.
 - 23 Ανάμεσα στους αυτόκλητους προστάτες της έμμονης τάξης συμπεριλαμβάνονται οι λεγόμενοι Minutemen που έχουν αναλάβει να «βοηθήσουν» την αμερικανική κυβέρνηση στην επιτήρηση των συνόρων με το Μεξικό και στη σύλληψη παράνομων μεταναστών προερχόμενων από τη χώρα αυτή. Πρόσφατα έστησαν ένα φράκτη στην Αριζόνα με κάμερες ανιχνευτήρες που έχουν τη δυνατότητα αναγνώρισης προσώπων. Οι κάμερες αυτές είναι συνδεδεμένες με το διαδίκτυο για να διευκολύνουν την εξ αποστάσεως παρακολούθηση των συνόρων. Sara Bonisteel, «Minuteman Project Brings High-Tech Security to Arizona Border», 27 Οκτωβρίου 2006, www.foxnews.com.
 - 24 Allen Feldman, «On the Actuarial Gaze», *ό.π.*, σ. 212.
 - 25 Για την τηλεοπτική κάλυψη του πολέμου του Περσικού Κόλπου και την ταύτιση του τηλεθεατή με τη σκοπιά της βόμβας, βλ. Samuel Weber, «The Media and the War», *Emergences*, τχ. 3/4, 1992 και Marita Sturken, *Tangled Memories*, *ό.π.*, σ. 129-31.
 - 26 Allan Sekula, «The Body and the Archive» στο Richard Bolton (επιμ.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Καίμπριτζ 1989, σ. 343-389.
 - 27 Βλ. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham, N.C. 2001.
 - 28 Ann Laura Stoler και Frederick Cooper, «Between Metropole and Colony: Rethinking a Research Agenda» στο Frederick Cooper και Ann Laura Stoler (επιμ.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1997.
 - 29 Luc Sante, «Tourists and Torturers», *ό.π.* Για ένα λεύκωμα των φωτογραφιών αυτών, βλ. Hilton Als, Jon Lewis, Leon F. Litwack, και James Allen (επιμ.), *Without Sanctuary. Lynching Photographs in America*, Twin Palms Publisher, Santa Fe, N.M. 2000.
 - 30 Allen Feldman, «On the Actuarial Gaze», *ό.π.*, σ. 217.
 - 31 *Αυτ.*, σ. 218.
 - 32 Allen Feldman, «Violence and Vision», *ό.π.*, σ. 52.
 - 33 Βλ., π.χ., Cathy Hong, «How could women do that?», 7 Μαΐου 2004, www.salon.com και Barbara Ehrenreich, «Prison Abuse: Feminism's Assumptions Upended», *Los Angeles Times*, 16 Μαΐου 2004.
 - 34 Για μια πιο αναλυτική εξέταση της σχέσης μεταξύ αποικιοκρατικής εξουσίας και σεξουαλικής γνώσης και, συγκεκριμένα, του λόγου για την (παθολογική) σεξουαλικότητα του «αραβικού πολιτισμού» που αρθρώθηκε κατά τη διάρκεια των βασανιστηρίων, καθώς και στη δημόσια συζήτηση που ακολούθησε τη δημοσιοποίηση των επίμαχων φωτογραφιών, βλ. Penelope Papailias, «"Especially Humiliating for Iraqi Men": The Culture Concept and the Discourse on Sex in the Abu Ghraib Scandal», *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τχ. 44, Φθινόπωρο 2005, σ. 9-32. Λόγω εκδοτικής αμέλειας, το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε με διαφορετικό τίτλο. Για τη διόρθωση, βλ. τχ. 45 του ίδιου περιοδικού.

- 35 Βλ., π.χ., «Film exposes immigrants to Dutch liberalism. If you can't tolerate gay lifestyle, public nudity, you can't come», Associated Press, 16 Μαρτίου 2006. Στη διαμάχη γύρω από τη «μουςουλμανική μαντίλα» στην Γαλλία, το φόρεμα της μαντίλας από φοιτήτριες επίσης θεωρήθηκε απειλή για τις κοσμικές αρχές και την (υποτιθέμενη) έμφυλη ισότητα της γαλλικής κοινωνίας. Βλ. Christine Delphy, «Φύλο και φυλή στη μετασποικιακή Γαλλία: Η μαντίλα και η απόρριψη του Ισλάμ», *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 84, Απρίλιος 2004, σ. 68.
- 36 Mary Ann Doane, «Το φιλμ και η μασκαράτα: Θεωρητικοποιώντας τη γυναίκα-θεατή», μτφρ. Μαργαρίτα Μηλιώρη, στο Αθηνά Αθνασίου (επιμ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα 2006, σ. 285.
- 37 Tara McKelvey, «Lynnndie England: A Soldier's Tale», *Marie Claire*, Νοέμβριος 2006.
- 38 Ann L. Stoler, «Making Empire Respectable: The Politics of Race and Sexual Morality in 20th-Century Colonial Cultures», *American Ethnologist*, τχ. 16 (4), 1989, σ. 634-60.
- 39 Μισέλ Φουκώ, *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, τόμος Ι, μτφρ. Γκλόρυ Ροζάκη. Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1978, σ. 65.
- 40 Για την πορνογραφική αισθητική των φωτογραφιών, βλ. Joanna Bourke, «Torture as pornography», *Guardian Unlimited*, 7 Μαΐου 2004, <www.guardian.co.uk> και Susan Sontag, «What have we done?», ό.π.
- 41 Jasbir K. Puar, «Abu Ghraib: Arguing against Essentialism», *Feminist Studies*, τχ. 30 (2), 2004, σ. 531.
- 42 Joanna Bourke, «Torture as pornography», ό.π.
- 43 Susan Sontag, «What have we done?», ό.π.
- 44 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997, σ. 115.
- 45 Walter Benjamin, «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του» στο *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα 1978.
- 46 Marita Sturken, *Tangled Memories*, ό.π., σ. 92.
- 47 Όταν οι στρατιώτες παραπονέθηκαν για τα προβλήματά τους στο να χρησιμοποιήσουν τις πιστωτικές κάρτες τους από το εξωτερικό, ο παραγωγός της ιστοσελίδας nowthatsfuckedup.com τους έδωσε δωρεάν πρόσβαση στο ερασιτεχνικό πορνογραφικό υλικό της ιστοσελίδας με αντάλλαγμα να στείλουν εικόνες από το μέτωπο. Η μεγάλη εισροή αποτρόπαιων φωτογραφιών από το Ιράκ απέφερε τόσο μεγάλη δημοτικότητα στην ιστοσελίδα που οδήγησε τελικά στο κλείσιμό της και τη σύλληψη του παραγωγού της. Ένα έντυπο «εναστανάνε» του διαβόητου ιστότοπου σώζεται στο Gianluigi Ricuperati, *Fucked Up*, Biblioteca Universale Rizzoli, Μιλάνο 2006, ενώ τα καθημερινά μηνύματα προς την ιστοσελίδα αυτή βρίσκονται στο ηλεκτρονικό αρχείο της Internet Archive, βλ. web.archive.org/web/*/nowthatsfuckedup.com.
- 48 Thomas Elsaesser, «Early Film History and Multi-Media», ό.π., σ. 23.
- 49 Jasbir K. Puar, «Abu Ghraib: Arguing against Essentialism», ό.π., σ. 532.
- 50 Μισέλ Φουκώ, *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, ό.π., σ. 131.
- 51 Aaron Glantz, «Abu Ghraib is not Old News», 21 Φεβρουαρίου 2006, www.antiwar.com.
- 52 Allen Feldman, «Violence and Vision», ό.π., σ. 52.

INTRO MONTANELLI

**ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΩΝ
ΕΛΛΗΝΩΝ**



Κυκλοφορεί

INTRO
MONTANELLI

**ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΩΝ
ΕΛΛΗΝΩΝ**

Μετάφραση:
Αθ. Δρακαπούλου

ISBN 978-960-310-334-9
22 ευρώ

Ο Ίντρο Μοντανέλλι, μία από τις μεγαλύτερες πένες της ιταλικής δημοσιογραφίας, περιγράφει τον κόσμο της αρχαίας Ελλάδας με κοφτερή ματιά, χιούμορ και γλαφυρότητα. Η *Ιστορία των Ελλήνων*, όπως επεσήμανε πρώτος ο διάσημος γάλλος ιστορικός Καρκοπινό, είναι μία αφήγηση που ξέρει, πολύ καλά, να χαρίζει, πριν από οτιδήποτε άλλο, τέρψη στον αναγνώστη.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΜΕΛΙΟ

Σόλωνος 84. τηλ. 210 36 08 180, 210 36 02 646, FAX 210 36 12 092
<http://www.themelio-ekdoseis.gr> e-mail: info@themelio-ekdoseis.gr