

Το Όριο του Φακού: Πότε το κλικ γίνεται εισβολή;

Μαρίνα Σταμάτη

Περίληψη

Το άρθρο εξετάζει τα ηθικά, πολιτικά και γνωσιολογικά όρια της φωτογραφικής και οπτικοακουστικής καταγραφής, εστιάζοντας στη στιγμή κατά την οποία η πράξη της αναπαράστασης μετατρέπεται από τεκμήριο σε εισβολή. Μέσα από τη συζήτηση κλασικών και σύγχρονων θεωρητικών προσεγγίσεων της εικόνας, του βλέμματος και της αναπαράστασης (Sontag, Azoulay, Goffman, Bourdieu, μεταξύ άλλων), το κείμενο αναλύει τη φωτογραφία και την κινηματογραφική εικόνα όχι ως ουδέτερα μέσα αποτύπωσης της πραγματικότητας, αλλά ως πρακτικές που εμπλέκονται σε σχέσεις εξουσίας, ορατότητας και συμβολικής βίας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σχέση μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου, στη συνθήκη της συναίνεσης, καθώς και στον ρόλο του θεατή στη συγκρότηση του νοήματος και της ηθικής ευθύνης της εικόνας. Μέσα από παραδείγματα ιστορικών και σύγχρονων οπτικών αρχείων, το άρθρο διερευνά πώς η καταγραφή της ανθρώπινης ευαλωτότητας, της φτώχειας, του πόνου ή της ιδιωτικής στιγμής μπορεί να λειτουργήσει άλλοτε ως πράξη μαρτυρίας και άλλοτε ως μορφή συμβολικής κατάχρησης. Η ανάλυση τοποθετείται στο πεδίο της οπτικής ανθρωπολογίας και των σπουδών οπτικού πολιτισμού, υποστηρίζοντας ότι η φωτογραφική πράξη δεν είναι ποτέ ηθικά ουδέτερη, αλλά εντάσσεται σε ένα πλέγμα κοινωνικών σχέσεων, προσδοκιών και ανισοτήτων, το οποίο καθορίζει τόσο την παραγωγή όσο και την πρόσληψη των εικόνων.

Λέξεις κλειδιά: φωτογραφία, αναπαράσταση, βλέμμα, οπτική ανθρωπολογία, ηθική της εικόνας, συναίνεση, οπτικός πολιτισμός



The Limits of the Lens: When Does Photography Become an Intrusion?

Marina Stamati

Abstract

This study claims that in shadow theater in Greece, the combination of a fixed plot field (structure) and a fluid This article examines the ethical, political and epistemological limits of photographic and audiovisual representation, focusing on the moment when the act of recording shifts from documentation to intrusion. Drawing on classical and contemporary theories of image, gaze and representation (Sontag, Azoulay, Goffman, Bourdieu, among others), it approaches photography and film not as neutral means of depicting reality, but as practices embedded in relations of power, visibility and symbolic violence. Particular emphasis is placed on the relationship between photographer and subject, the conditions of consent, and the role of the viewer in shaping both meaning and ethical responsibility. Through examples drawn from historical and contemporary visual archives, the article explores how the depiction of human vulnerability, poverty, suffering or private life may function either as an act of witnessing or as a form of symbolic appropriation. Situated within the fields of visual anthropology and visual culture studies, the analysis argues that the photographic act is never ethically neutral, but is always inscribed in a complex network of social relations, expectations and inequalities that shape both the production and the reception of images.

Keywords: photography, representation, gaze, visual anthropology, ethics of the image, consent, visual culture

Εισαγωγή

Η άποψη που καθοδηγεί τη συμπεριφορά του και διαμορφώνει τις αλληλεπιδράσεις του με τους άλλους. Αν και οι ηθικές πεποιθήσεις είναι αναμφισβήτητα ατομικές, η κοινωνία τείνει να συμφωνεί σε συγκεκριμένες ηθικές αρχές, όπως η δικαιοσύνη, η αμεροληψία και τα ανθρώπινα δικαιώματα, και να επιθυμεί να τις εφαρμόζει και στο πλαίσιο συμπεριφοράς που ακολουθεί κάθε επαγγελματίας. Αυτό ισχύει τόσο για καλλιτέχνες, ανθρωπολόγους και κοινωνιολόγους όσο και για φωτογράφους και κινηματογραφιστές, ιδιαίτερα όταν καλούνται να αποτυπώσουν την ανθρώπινη εμπειρία μέσα από τον φακό τους.

Αυτή η ηθική αναζήτηση γίνεται ιδιαίτερα έντονη όταν ένα οπτικό έργο περιλαμβάνει ανθρώπους, ιδίως σε συνθήκες ευαλωτότητας. Μια φωτογραφία που τράβηξα τον Φεβρουάριο του 2024 στην Υεμένη έθεσε για μένα αυτό το ζήτημα με τον πιο άμεσο τρόπο. Στην εικόνα, μια γυναίκα σηκώνει το χέρι της προς τον φακό, μια χειρονομία που μπορεί να ερμηνευθεί με διάφορους τρόπους: ως αντίδραση, ως απόρριψη, ή ακόμη και ως σιωπηλή διαμαρτυρία για το δικαίωμα στην ιδιωτικότητα. Το καδράρισμα της στιγμής αυτής δεν αποτυπώνει μόνο τη γυναίκα· αποτυπώνει και τη δική μου παρουσία ως φωτογράφου, τη σχέση ανάμεσα σε εμένα και το υποκείμενό μου, καθώς και τα όρια αυτής της σχέσης. Ήταν μια εικόνα που με έκανε να αναρωτηθώ: πότε η φωτογραφία μετατρέπεται από καταγραφή σε εισβολή;

Το ερώτημα αυτό δεν είναι νέο. Στο πεδίο της φωτογραφίας και του κινηματογράφου, έχουν υπάρξει έντονες διαμάχες σχετικά με ηθικά ζητήματα, τα οποία σε κάθε εποχή καθορίζονται από παράγοντες όπως η λήψη συναίνεσης, οι πολιτισμικές συνήθειες της κοινότητας, ο τρόπος χρήσης και διάδοσης των εικόνων και πολλά άλλα. Η φωτογραφία, ως μέσο καταγραφής, φέρει ταυτόχρονα μια ευθύνη: αφηγείται, ερμηνεύει, αλλά και δύναται να χειραγωγήσει.

Για τους σκοπούς του άρθρου, θα εξετάσουμε ορισμένα από τα ηθικά και κοινωνικά ζητήματα που έχουν ανακύψει στην ιστορία της οπτικής αποτύπωσης. Θα αναφερθούμε σε περιπτώσεις όπου η ηθική της αναπαράστασης στον δημόσιο χώρο αμφισβητήθηκε, θα διερευνήσουμε τη σημασία της συναίνεσης των υποκειμένων και θα αναλογιστούμε τον ρόλο της εικόνας ως καταγραφής ή ως εργαλείου χειραγώγησης. Μέσα από ιστορικά παραδείγματα της δημοσιογραφικής και της street φωτογραφίας, καθώς και αναλύσεις κριτικού λόγου, θα επιχειρήσουμε μια προσέγγιση στα ηθικά όρια του φακού και στη λεπτή γραμμή μεταξύ ντοκουμέντου και εισβολής. Τέλος, θα αναζητήσουμε τρόπους για μια πιο ηθική οπτική αποτύπωση των υποκειμένων, προτείνοντας συγκεκριμένες πρακτικές που σέβονται τόσο την αλήθεια της στιγμής όσο και την αξιοπρέπεια εκείνων που βρίσκονται μπροστά στον φακό.

«Κατά την άποψή μου, δεν μπορείς να ισχυριστείς πως έχεις δει κάτι στ' αλήθεια, μέχρι να το έχεις φωτογραφήσει» (Εμίλ Ζολά, στο Sontag, 1993)



Φωτ. 1. Μαρίνα Σταμάτη, *Χωρίς Συναίνεση*, Υεμένη 2024

Ο Φακός ως Μέσο Καταγραφής και Παρέμβασης

Η φωτογραφία-ρεπορτάζ/φωτοειδησεογραφία (documentary photography) είναι το είδος εκείνο της φωτογραφίας που χρησιμοποιεί την κάμερα ως ένα εργαλείο γρήγορης και εύκολης καταγραφής. Χωρίς σοβαρές αισθητικές αξιώσεις αρχικά, θεωρήθηκε δευτερεύον είδος συγκριτικά με την καλλιτεχνική φωτογραφία, έφτασε, ωστόσο, σύντομα να αναβαθμιστεί στην υπόληψη του κοινού και των ιστορικών, με τη δυνατότητά της να φέρνει στο φως σημαντικά γεγονότα που άλλοτε διαδίδονταν μόνο από προφορικές διηγήσεις.

Παρακάτω θα αναφερθούμε σε ορισμένα σημεία-σταθμούς του φωτορεπορτάζ, όπου αναγνωρίζουμε και τις πρώτες ενδείξεις αιτημάτων κοινωνικής μεταρρύθμισης που συνοδεύουν το είδος. Βασικό γνώρισμα σε αυτό το πλαίσιο είναι η προσδοκία μιας απλής καταγραφής, χωρίς εμπλοκή-

παρέμβαση του παρατηρητή, προκειμένου η πληροφορία να φτάσει αναλλοίωτη στον χρήστη. Οι οπτικές στρατηγικές, ωστόσο, που χρησιμοποιήθηκαν από τους φωτογράφους της documentary photography, αργότερα της street photography αλλά και της εθνογραφικής φωτογραφίας δεν είναι ενιαίες και ούτε πάντοτε, όπως θα δούμε, αντικειμενικές.

Κοινωνία και φακός: αναφορές

Η ιστορία της φωτογραφίας έχει να παρουσιάσει φωτογράφους του κοινωνικού φωτορεπορτάζ που αναδείχθηκαν σε πραγματικούς κοινωνικούς μεταρρυθμιστές, όπως ο Jacob Riis που πλησίασε με τον φακό του τις εξαθλιωμένες κατοικίες των περιθωριακών της Νέας Υόρκης στα 1890 και τον Lewis Hine, έναν φωτογράφο-κοινωνιολόγο που συνέβαλε στο κοινωνικό κίνημα κατά της παιδικής εργασίας κατά την περίοδο 1907-1918 με έμφαση στο διάστημα μέχρι και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Βασικός του στόχος ήταν η επαναξιολόγηση των συνθηκών ζωής συγκεκριμένων κοινωνικών στρωμάτων μέσα από την «καταγραφή της συντριβής και της κακουχίας» (Jeffrey, 1997, σ. 200).

Ιστορική στιγμή στην κοινωνιολογική παρατήρηση αποκεντρωμένων πληθυσμών αποτέλεσε η πρωτοβουλία της Διεύθυνσης Αγροτικής Προστασίας (Farm Security Administration- FSA) της κυβέρνησης των Η.Π.Α. στα τέλη του 1930 για τη δημιουργία ενός αρχείου καταγραφής της δύσκολης ζωής στην αμερικανική επαρχία. Μια ομάδα φωτογράφων διέτρεξαν αγροτικές περιοχές που απειλούνταν από την εκβιομηχάνιση και δημιούργησε μερικές από τις εμβληματικότερες εικόνες-ντοκουμέντα με σπουδή χαρακτήρα, από καλλιτέχνες όπως ο Walker Evans, η Dorothea Lange και ο Arthur Rothstein (Jeffrey, 1997, σσ. 200–202).

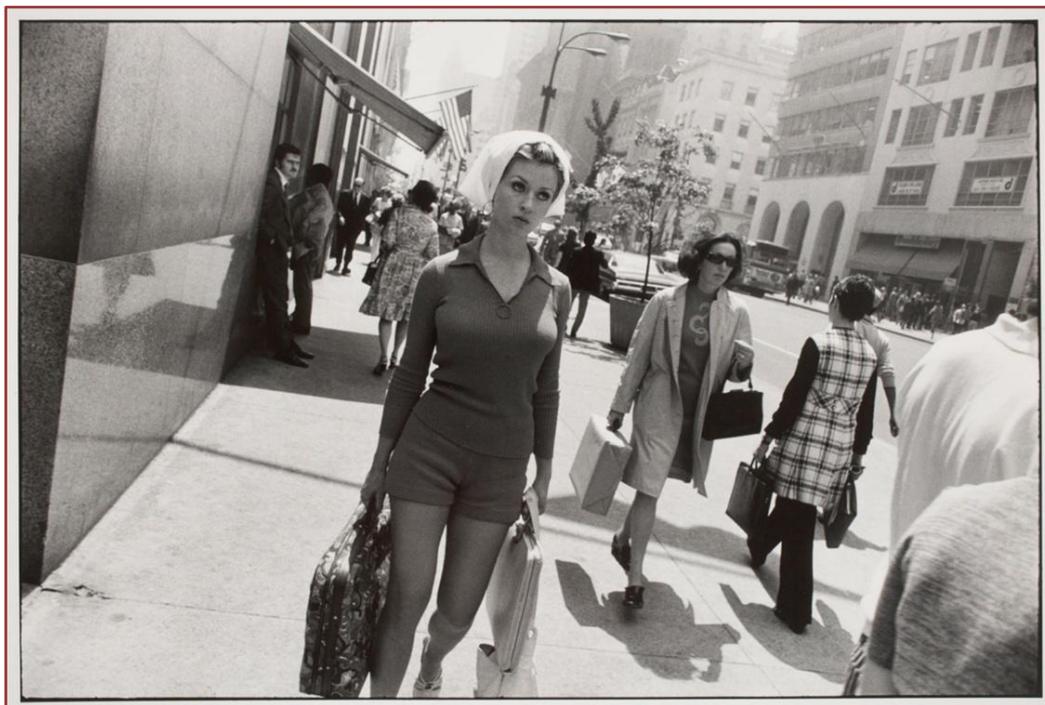


Φωτ. 2. Dorothea Lange, *Destitute pea-pickers in California. Mother of seven children.*

Age thirty-two, Nipomo, California, (1936)

Στην εθνογραφική φωτογραφία, που παρουσιάζει το δικό της ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε ζητήματα ηθικής πρακτικής, ξεχωρίζουμε παραδείγματα όπως οι Gregory Bateson και Margaret Mead, που παρουσίασαν το 1942, το έργο τους *Balinese Character: a Photographic Analysis*, ένα σύνολο εικόνων χωρίς κείμενο για να περιγράψουν οπτικά μια φυλή Μπαλινέζων που παρατήρησαν για μεγάλο χρονικό διάστημα. Ο Tim Asch κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 βρέθηκε στο Cape Breton καταγράφοντας στα φιλμ του τις εκεί εθνογραφίες, μέσα από έναν συνδυασμό τοπίων, υποκειμένων και κοινωνικών σχέσεων και συνέβαλε στο να πλησιάσουν ακόμη περισσότερο μεταξύ τους η εθνογραφία και το φωτορεπορτάζ, και να αναθούν σε «γονείς της οπτικής κοινωνιολογίας» (Knowles & Sweetman, 2004, σ. 2).

Η περίπτωση της φωτογραφίας πολέμου είναι επίσης χαρακτηριστική, αρχής γενομένης με τον Roger Fenton και την οπτική καταγραφή του πολέμου της Κριμαίας το 1855 (Jeffrey, 1997, σ. 64) και άλλες εμβληματικές στιγμές της ιστορίας, όπως η απεικόνιση των στρατοπέδων συγκέντρωσης από τους συμμάχους στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο πόλεμος του Βιετνάμ και ο πόλεμος του Περσικού Κόλπου. Στην υποκατηγορία της street φωτογραφίας, ενός είδους που έχει να κάνει με το απρόβλεπτο και, ως εκ τούτου, με το εφήμερο, φωτογράφοι όπως ο Garry Winogrand, που παρήγαγε χιλιάδες shots στον δρόμο συλλαμβάνοντας τυχαίες διελεύσεις, θέλησαν να υπονοήσουν ότι υπάρχει κάτι δελεαστικό σε αυτή τη σχέση με την πραγματικότητα.



Φωτ. 3. Garry Winogrand, *Women are beautiful series* (1964)

Παρόμοιες τάσεις βλέπουμε και στο πεδίο του «κινηματογράφου της παρατήρησης» που σκοπό είχε να δημιουργήσει οπτικά έργα με βάση την παρακολούθηση και την προβολή της πραγματικής ζωής χωρίς να καταφεύγει στο layout και το μοντάζ. Το είδος αυτό, ως ένα μείγμα τέχνης και επιστήμης που

προσπαθεί να μοιραστεί τη γνώση μέσα από τη χρήση τεχνικών οι οποίες, σύμφωνα με την ανάλυση της Grimshaw, προσδίδουν τη μέγιστη αληθοφάνεια χωρίς να δημιουργούν συναισθηματισμούς, διασφαλίζει, ισχυρίζεται η συγγραφέας, ότι οι επιλογές του καλλιτέχνη-σκηνοθέτη και της ομάδας του, συμβάλλουν στη συνολική κατανόηση της ζωής ως έχει, σε πλήρη συντονισμό με τις αρχές της αντικειμενικότητας και της διακριτικότητας που πρέπει να περιλαμβάνει η έκθεση της ιδιωτικότητας (Grimshaw & Ravetz, 2012, σ. 35). Είναι, όμως, το τελικό αποτέλεσμα ανάλογο των αιτημάτων αυτών;

Η φωτογραφία ως εργαλείο τεκμηρίωσης

Συχνά αναφέρεται στη βιβλιογραφία ότι η τεκμηρίωση θεωρήθηκε ως πρωταρχική λειτουργία της φωτογραφίας, από τη γέννησή της, σε έναν 19ο αιώνα διασπασμένο για «αποδείξεις» και ταξινόμηση. Ωστόσο, πολύ σύντομα ανέκυψε η εξής προβληματική: ο διαχωρισμός της οπτικής αναπαράστασης από την πραγματικότητα δεν ήταν πάντοτε εφικτός. Ζητήματα αληθοφάνειας και παρεμβατικότητας του φωτογράφου αναδύθηκαν, ενώ στην κοινωνιολογία η αναγωγή της φωτογραφίας σε αποδεικτικό στοιχείο περιορίστηκε στον τομέα των ανθρωπολογικών επιτόπιων ερευνών. Ούτε το φωτορεπορτάζ κατάφερε να ξεφύγει από την απειλή της παρεμβατικότητας του φωτογράφου και της απόδοσης νοήματος, και σύντομα ανέκυψαν θέματα ηθικής και πολιτικής των οπτικών μέσων, καθώς και ζητήματα ορίων στη σχέση φωτογράφου και θέματος. Η Αμερικανίδα συγγραφέας Susan Sontag ισχυρίζεται ότι:

Η διαφορά ανάμεσα στον φωτογράφο ως ανεξάρτητο μάτι και στον φωτογράφο ως αντικειμενικό καταγραφέα φαίνεται θεμελιώδης σε μας, με τη διαφορά συχνά να παραβλέπεται, εσφαλμένα διαχωρίζοντας τη φωτογραφία ως τέχνη από τη φωτογραφία ως ντοκουμέντο. Και οι δύο όμως είναι λογικές προεκτάσεις αυτού που σημαίνει η φωτογραφία: τη δυνητική δημιουργία σημειώσεων από οτιδήποτε στον κόσμο από κάθε πιθανή γωνία. (Sontag, 1993, σ. 163)

Η τεκμηριωτική λειτουργία της φωτογραφίας σύντομα θεωρήθηκε ότι εμπεριέχει μια «εν δυνάμει» αντικειμενικότητα, και όχι τη βεβαιότητα αυτής. Το φωτογραφούμενο θέμα σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο υπονοεί και την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου βλέμματος επάνω του, αυτό του φωτογράφου, ο οποίος με την υπογράμμιση των ιδιοτήτων του θέματος το χαρακτηρίζει ως άξιο λόγου (Sontag, 1993, σ. 81). Επιπλέον, χάρη στη μεγάλη ταχύτητα με την οποία εργάζεται η φωτογραφία, αυτό το τεκμηριωτικό μέσον σύντομα μετατράπηκε σε ένα νέο είδος μελέτης πάνω στα ανθρώπινα πράγματα. Έτσι, από την απεικόνιση της πραγματικότητας, η φωτογραφία έφτασε να είναι το μέτρο αληθοφάνειας της πραγματικότητας. (Sontag, 1993, σ. 89)

Ας αναλογιστούμε το παράδειγμα της φωτογραφίας πολέμου. Οι εμβληματικές φωτογραφίες που τράβηξε ο Timothy O'Sullivan και άλλοι σε όλη τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου των Η.Π.Α, εγκαινίασαν την πολεμική φωτοειδησεογραφία, αλλά και την αποδοκιμασία για την έκθεση των θεατών στη βία του πολέμου μέσω της εικόνας και τον «ανυπόφορο φωτορεαλισμό» που προσφέρει «αχρείαση και απρεπή πληροφορία» σύμφωνα με τους επικριτές αυτών των πρακτικών (Κωνσταντινίδου, 2011, σ. 28). Να τονιστεί εδώ ότι οι τεκμηριωτικές φωτογραφίες μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα δεν είχαν στόχο

το μαζικό κοινό, μιας και δεν μπορούσαν να αναπαραχθούν στον τύπο. Όταν αργότερα οι τεχνολογίες εκτύπωσης οδήγησαν στη μαζική αναπαραγωγή και τα εικονογραφημένα περιοδικά αύξησαν την πρόσβαση του μαζικού κοινού στη φωτογραφία, η βιομηχανία οπτικής αναπαραγωγής, μαζί με την προσθήκη και του κινηματογράφου, διείσδυσε στη συνείδηση του μαζικού κοινού (Κωνσταντινίδου, 2011, σ. 34).

Στη σημερινή μεταστρουκτουραλιστική εποχή, έχουμε αποδεχτεί ότι οι εικόνες συμβάλλουν στην κατασκευή της πραγματικότητας, λειτουργώντας ως μέρος της αλήθειας (Knowles & Sweetman, 2004, σ. 5). Είναι σημαντικό, επομένως, κατά τη μελέτη των οπτικών στρατηγικών να εντοπίζουμε και τις κατευθύνσεις που ενυπάρχουν σε αυτές. Όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, οι στρατηγικές αυτές είναι επιλογές του δρώντος (του καλλιτέχνη, του ανθρωπολόγου ή του κοινωνικού ερευνητή), διαμορφώνουν μια ηθική στάση απέναντι στο θέμα και διαδραματίζουν καίριο ρόλο στη διαμόρφωση της αντίληψης του θεατή.

Ο ρόλος της εικόνας στη διαμόρφωση της αντίληψης

Η οπτική αναπαράσταση συγκεντρώνει δύο βασικές θέσεις, την αισθητική και την τεκμηριωτική, οι οποίες προκαλούν αντιφατικά για τους ανθρώπους συναισθήματα. Επιπλέον, η δύναμη της εικόνας ενέχει και έναν κίνδυνο: τη στράτευση της κάμερας στην υπηρεσία της εξουσίας, της πολιτείας, της βιομηχανίας, της επιστήμης (Sontag, 1993, σ. 164). Στις κοινωνίες μας, όπου θεωρητικά υπάρχει ο δημοκρατικός χώρος για πάσης φύσεως εκφράσεις αισθητικής προέλευσης, τα πάντα μπορούν να φωτογραφηθούν και να παρουσιαστούν ως άποψη της πραγματικότητας. Από την άλλη πλευρά, όμως, η φωτογραφία είναι ο κοντινότερος τρόπος για να περάσει κανείς από την επιστημονική μέθοδο ταξινόμησης στην υποκειμενική απόδοση μιας ταυτότητας, επιλέγοντας λεπτομέρειες ή τεμαχίζοντας σε μικρότερα κομμάτια, δηλαδή σε πιθανές εκδοχές, ένα σύνολο.

Τέτοια ζητήματα ανέκυψαν τον 20ό αιώνα σε επίπεδο ατόμου-υποκειμένου, όπως κατέδειξε το εμβληματικό έργο του Καναδο-αμερικανού κοινωνιολόγου Erving Goffman *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (1956) (Goffman, 2006). Η μελέτη αυτή δεν περιορίστηκε στην ψυχολογικής φύσεως διερεύνηση του εαυτού, αλλά προχώρησε σε μια συστηματική προσέγγιση της ανθρώπινης κοινωνικής ζωής και την αυτο-παρουσίαση. Χρησιμοποίησε ζητήματα ρουτίνας και καθημερινότητας για να αποκαλύψει τους εσωτερικούς μηχανισμούς της παρουσίας του εαυτού, να τους περιγράψει και να τους αναλύσει (Knowles & Sweetman, 2004, σ. 7). Η απόδοση ταυτότητας είναι μια δυνατότητα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από το μέσον της φωτογραφίας, τόσο σε περίπτωση μεμονωμένων ατόμων, όσο και κοινοτήτων, ή εθνών. Αυτό συνέβη, λόγου χάρι, στην αισθητικοποίηση ενός έθνους, στην περίπτωση των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής, μέσα από τη φωτογραφία, με το έργο του φωτογράφου Robert Frank, Ευρωπαίου στην καταγωγή, του οποίου η επιλεκτική ματιά απέδωσε σε μια ολόκληρη χώρα την αμερικανικότητά της, μεταφέροντας «μια αύρα υψηλού ρομαντισμού» (Jeffrey, 1997, σ. 263).

Με δεδομένη την ιδιότητα της εικόνας να διαμορφώνει αντιλήψεις περί ταυτότητας, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στην περίπτωση της Diane Arbus, φωτογράφου η οποία ξεκίνησε αρχικά από τη δημοσιογραφία αλλά διαχειρίστηκε στη συνέχεια μάλλον με ωμότητα τα θέματά της. Η απεικόνιση του «παράξενου» στην Arbus επιτυγχάνεται με σαφή τρόπο με καλλιτεχνικούς χειρισμούς (όπως η τοποθέτηση των υποκειμένων απέναντι στο φόντο) που σκοπό έχουν να καταργήσουν τα όρια μεταξύ του φυσιολογικού και περιθωριακού και να απεικονίσουν την κοινωνία σύμφωνα με το υποκειμενικό και αντιφατικό σχήμα που έχει στο μυαλό της η φωτογράφος (Jeffrey, 1997, σ. 278).



Φωτ. 4. Φωτογραφικό υλικό του Robert Frank που συλλέχθηκε για τη συλλογή *The Americans* Guggenheim 340/Americans 18 and 19, New Orleans (1955)

Η άποψη της Arbus ότι είναι το ίδιο το μέσον, η κάμερα, αυτή που ενέχει ένα φυσικό χαρακτηριστικό «σκληρότητας», δεν έπεισε και δεν πείθει μέχρι σήμερα τους επικριτές της. Ο Βρετανός ιστορικός τέχνης Julian Stallabrass διακρίνει μεν στην καλλιτέχνη στοιχεία όπως η δεξιοτεχνία και ο λυρισμός, αλλά δεν αντιπαρέρχεται το γεγονός της χρήσης των τεχνικών αυτών στην κατασκευή συγκεκριμένων, τρομακτικών ταυτοτήτων για τα θέματά της (Stallabrass, 2018, σ. 110): αλλόκοτοι άνθρωποι ή άνθρωποι προβεβλημένοι ως αλλόκοτοι (Jeffrey, 1997, σ. 278).

Επιπλέον, η επίδραση στην αντίληψη μπορεί να γίνει αντικείμενο χειραγώγησης σε επίπεδο προπαγάνδας, όπως παρατηρεί η συγγραφέας Χριστίνα Κωνσταντινίδου, αναφερόμενη στην οπτικοποίηση του πολέμου στον Περσικό κόλπο το 1990. Στην περίπτωση αυτή επελέγη μία εξυμνητική παρουσίαση του τεχνολογικού χαρακτήρα του πολέμου για να προβληθεί η ανωτερότητα της Δύσης και η αίσθηση του θριάμβου λόγω ηθικής ανωτερότητας. Η οπτική στρατηγική που επιλέχθηκε κατασκεύασε εικόνες συρράξεων που έμοιαζαν με «αναίμακτα βιντεοπαιχνίδια με ελάχιστες

ανθρώπινες απώλειες» (Κωνσταντινίδου, 2011, σ. 69). Αυτή η δημιουργία οπτικών κωδικών σχετίζεται με την εθνική πολιτική και το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο απευθύνονταν οι εικόνες και μετατράπηκε σε στοιχείο νοηματοδότησης από τα ΜΜΕ μίας ιδιαίτερης κοσμοαντίληψης εντός μιας συγκεκριμένης κοινωνίας (Κωνσταντινίδου, 2011, σ. 68).



Φωτ. 5. Robert Sullivan, *U.S. Army Military Police guard their checkpoint along a convoy route in the Saudi desert, (Jan. 20, 1991)*

Μέσα από αυτό και άλλα παραδείγματα που θα εξετάσουμε, αποδεικνύεται η δυνατότητα του μέσου να αποδώσει μία ταυτότητα τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό ή εθνικό επίπεδο, και να γίνει ένας διαχειριστής της εικόνας του υποκειμένου που απαθανατίζει. Σε αυτή τη διαδικασία, ο θεατής υποβάλλεται ασυνείδητα στη «φουσιογνωμική πλάνη», δηλαδή σε συγκεκριμένες ιδέες που του δημιουργούνται ότι το πρόσωπο και σώμα που αντικρίζει αποτελούν έκφραση του χαρακτήρα και της ταυτότητας του υποκειμένου (Stallabrass, 2018, σ. 110). Η πόρτα για την είσοδο στο θολό πεδίο της χειραγώγησης των οπτικών δεδομένων και, άρα, της αντίληψης, έχει ανοίξει.

Η Δύναμη και η Ευθύνη του Φωτογράφου

Σχέση του φωτογράφου με το θέμα

Έχοντας εντοπίσει την ιδιότητα της εικόνας να διαμορφώνει την αντίληψη του θεατή, αυτομάτως ανακύπτει το ζήτημα της ηθικής ευθύνης του φωτογράφου απέναντι στο θέμα του. Προκειμένου να εξετάσουμε τη δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ φωτογράφου και υποκειμένου, θα χρησιμοποιήσουμε δεδομένα από το πεδίο των επιστημόνων της κοινωνιολογίας, για τους οποίους ο φακός αναδείχθηκε πολύ σύντομα σε εργαλείο έρευνας.

Ήδη σε πρώιμες εκδόσεις του *American Journal of Sociology* του 19ου αιώνα, βλέπουμε φωτογραφίες φτωχών οικογενειών στο Κάνσας από το έργο του Blackmar με τίτλο «The Smoky

Pilgrims» (1897) (Knowles & Sweetman, 2004, σ. 3). Το μέσον της φωτογραφίας δημιουργεί οπτικά έργα με χαρακτήρα ντοκουμέντου και αισθητική ποιότητα και αυτά θεωρούνται πολύτιμα αποδεικτικά στοιχεία για την κοινωνική χαρτογράφηση του 20ού αιώνα, όπως αναφέρει ο Howard Becker στα κείμενά του «Photography and sociology» (1974) και το *Exploring Society Photographically* (1981), καθώς και ο Douglas Harper στα *Good Company* (1982) και *Working Knowledge* (1987) (Knowles & Sweetman, 2004). Για να επιχειρήσει κανείς μια πρώτη προσέγγιση στο φαινόμενο ηθικής της κάμερας που προκύπτει, αρκεί να εξετάσει ένα πλήθος παραγόντων που σχετίζονται με:

- την αρχική προσέγγιση του υποκειμένου
- ανάπτυξη οικειότητας μεταξύ φωτογράφου-υποκειμένου
- τη λήψη συναίνεσης
- την παρείσφρηση του φωτογράφου στον χώρο του υποκειμένου
- τεχνικά ζητήματα (μέγεθος μηχανής, χρήση τεχνητού φωτισμού, μέγεθος εκτύπωσης)
- μεταγενέστερη διαχείριση του υλικού
- ανατροφοδότηση από το υποκείμενο μετά τη φωτογράφιση

Η γέννηση μιας ιδιότυπης σχέσης μεταξύ φωτογράφου και θέματος σχετίζεται με τα παραπάνω, αλλά η σχέση αυτή διέρχεται από πολλές διακυμάνσεις σύμφωνα και με τους εκάστοτε ηθικούς κώδικες κάθε εποχής ή κοινωνίας. Το θέμα σε μια φωτογραφία δεν αντικατοπτρίζεται με μια ενιαία και καθολική αίσθηση και δεν υπάρχει μόνο μία αλλά άπειρες «ματιές» πάνω στο ίδιο θέμα σύμφωνα με τον τρόπο που μια κοινωνία το αντικρίζει. Επιπλέον, η αξία του περιεχομένου ενός θέματος δεν αποδίδεται a priori από τον φωτογράφο, ούτε θα λέγαμε ότι μια φωτογραφία συμβάλλει απαραίτητως στον τάδε ή στον δείνα σκοπό, αν δεν ερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο εκάστοτε φωτογράφος την παρήγαγε και τη διαχειρίστηκε. Η Sontag μας βοηθά να αναλογιστούμε τον ρόλο της προσωπικότητας του φωτογράφου σε σχέση με τα παραπάνω, λέγοντας:

Ο φωτογράφος θεωρούνταν ένας οξυδερκής παρατηρητής που δεν επεμβαίνει (...). Καθώς, όμως, οι άνθρωποι ανακάλυψαν ότι κανένας δεν βγάζει τις ίδιες φωτογραφίες από το ίδιο αντικείμενο, η υπόθεση ότι οι κάμερες προσφέρουν μία προσωπική, αντικειμενική εικόνα υποχώρησε, μπροστά στο γεγονός ότι οι φωτογραφίες αποτελούν μαρτυρία όχι μόνο αυτού που είναι εκεί έξω, αλλά αυτού που βλέπει κάθε άτομο: όχι απλώς μία καταγραφή, αλλά μια αξιολόγηση του κόσμου. Έγινε σαφές πως δεν υπήρχε μία απλή μεμονωμένη δραστηριότητα που ονομάζεται όραση (...) αλλά η “φωτογραφική όραση”, η οποία ήταν συγχρόνως ένας καινούργιος τρόπος για να βλέπουν οι άνθρωποι και ένα νέο πεδίο δραστηριότητας. (Sontag, 1993, σ. 90)

Αυτή η ρευστότητα νοήματος που προκύπτει από τη «φωτογραφική όραση» του καλλιτέχνη αλλά και του θεατή, καθώς και το καίριο ζήτημα διαχείρισης του τελικού φωτογραφικού έργου, είναι η βάση της ιδιαιτερότητας της σχέσης που προκύπτει μεταξύ φωτογράφου και θέματος και πολλαπλασιάζει το μερίδιο ευθύνης του φωτογράφου απέναντι στο απεικονιζόμενο θέμα.

Σήμερα, σημαντική θεωρείται η συμβολή μερίδας των επιστημόνων της κοινωνιολογίας στην ανάδειξη του ζητήματος αυτού και την ευαισθητοποίηση των κοινωνιών στη διαχείριση των ζητημάτων

των σχετικών με την οπτική κοινωνιολογία. Μέχρι σήμερα το International Visual Sociology Association, που ιδρύθηκε το 1981, και εξέδωσε το International Journal of Visual Sociology (σήμερα Visual Studies- The Journal of the International Visual Sociology Association), έχει ως κύριο στόχο την ανάπτυξη της έρευνας στην ορθή χρήση των οπτικών μεθόδων στην κοινωνιολογία και επηρεάζει καίρια σε ζητήματα δεοντολογίας της οπτικής απεικόνισης (International Visual Studies Association, 2025).

Ο φωτογράφος- κινηματογραφιστής ως αφηγητής ή παρείσακτος;

Όταν το 1933 ζητήθηκε από τον Walker Evans να ταξιδέψει στην Κούβα για να φωτογραφίσει την εκεί πολιτική κατάσταση, παρέμεινε εντός ενός κλίματος εμφυλίου πολέμου και αστυνόμευσης, σε ένα εντελώς διαφορετικό πολιτιστικό και οπτικό περιβάλλον από το δικό του, το οποίο περιγράφει ως μεθοριακό και, για την ακρίβεια, «ημι-άγριο» και «ανασφαλές» (Mora, 1993, σ. 78). Ο καλλιτέχνης ζήτησε από τον εκδότη του ως μόνη προϋπόθεση να του επιτρέψει να διαλέξει τις τελικές φωτογραφίες προς δημοσίευση και τη σειρά εμφάνισης (sequencing). Το τελικό αποτέλεσμα που δημοσιεύτηκε με 31 φωτογραφίες στην έκδοση *Το Έγκλημα της Κούβας* είχε τη βαθιά ανθρώπινη διάσταση που χαρακτηρίζει τον Evans όμως δεν αναπαριστούσε τις πραγματικές οικονομικές και ιστορικές συνθήκες που συνάντησε εκεί. Ήταν το βλέμμα ενός περαστικού που προβάλλει στους ανθρώπους και στο περιβάλλον τις σκέψεις ενός εισβολέα.

Χρησιμοποίησε μια ελαφριά, μεσαίου μεγέθους κάμερα για να νομιμοποιήσει την ανεπίσημη παρουσία του στους δρόμους ενώ με μια μεγαλύτερου μεγέθους αποτύπωσε τη ντόπια αρχιτεκτονική και προσώπους που τον ενδιέφεραν. Από εκείνη τη στιγμή και μετά η φωτογραφία του πήρε μία νέα στροφή, περισσότερο συναισθηματική, με πρωτότυπο χαρακτήρα και ποιητική διάθεση, σαφώς λιγότερο πολιτικοποιημένη και αντικειμενική (Mora, 1993).



Φωτ. 6. Walker Evans, *Citizen in Downtown Havana, Cuba*. 1932/33, εκτυπώθηκε π. 1962

Στις τάξεις των φωτογράφων της φωτοειδησιογραφίας δεν άργησε να αναδυθεί ένας ιδιόμορφος ηρωισμός. Στο πλαίσιο άσκησης της επαγγελματικής τους δραστηριότητας, και προκειμένου να επιδείξουν τη μοναδικότητα ή την ευαισθησία του έργου τους, οι φωτογράφοι δεν διστάζουν να «αναχωρήσουν για τα πολιτιστικά, ταξικά και επιστημονικά τους σαφάρι αναζητώντας εντυπωσιακές φωτογραφίες, έτοιμοι να παγιδεύσουν τον κόσμο με οποιοδήποτε κόστος σε υπομονή ή έλλειψη άνεσης» (Sontag, 1993, σ. 91).

Το κυνήγι της μοναδικότητας και της καταγραφής του ανέφικτου άλλοτε γινόταν με πρόσχημα την επιτακτική ανάγκη πληροφόρησης του κοινού, άλλοτε για λόγους φιλοδοξίας ή καλλιτεχνικούς. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ουγγρο-αμερικανού φωτογράφου πολέμου Ρόμπερτ Κάπα, του οποίου ο εκθειασμός κράτησε για δεκαετίες λόγω της αυτοπρόσωπης παρουσίας του σε ορισμένα από τα σημαντικότερα ιστορικά γεγονότα του 20^{ου} αιώνα ανά τον κόσμο. Ο συγγραφέας Τζον Στάινμπεκ, με τον οποίο ο Κάπα πραγματοποίησε ένα κοινό εγχείρημα αποτύπωσης της ζωής στη Σοβιετική Ένωση, δήλωνε με θαυμασμό: «[Ο Κάπα] μπορούσε να φωτογραφίσει την κίνηση, την ευθυμία και την απογοήτευση. Είχε φωτογραφική σκέψη... Δείτε πώς αποτυπώνει την ατελείωτη φύση του ρωσικού τοπίου και ενός και μόνο ανθρώπου. Πώς ο φακός του μπορούσε να κοιτάξει μέσα από τα μάτια στο μυαλό ενός άνδρα» (Magnum Photos, 2026).

Σήμερα είναι γνωστό από τις έρευνες ότι ορισμένοι από τους ισχυρισμούς του φωτογράφου για τα γεγονότα όπως τα έζησε είναι ανακριβείς, αρχής γενομένης από τη διάρκεια της παρουσίας του στην απόβαση των συμμάχων στη Νορμανδία στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και το πλήθος των φωτογραφιών που τράβηξε εκεί (και τον έκαναν παγκοσμίως διάσημο). Επίσης, η έρευνα έχει αποδείξει ότι υπάρχει βάσιμα το ενδεχόμενο σκηνοθετημένων από τον ίδιο φωτογραφιών στον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο (Azoulay, 2008, σ. 22).

Πολύς λόγος έχει γίνει, τέλος, για την έννοια της «αποφασιστικής στιγμής» (Azoulay, 2008, σσ. 23–24) στη φωτογραφία από τον Henri Cartier-Bresson, ο οποίος και θεωρητικά και πρακτικά υπερασπίστηκε την τακτική της εισχώρησης σε ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό περιβάλλον. Σκοπός ήταν να αυξηθεί ο βαθμός φυσικότητας μέσω της παρατήρησης μιας ομάδας στόχου, της αφομοίωσης του φωτογράφου από αυτήν, της άρσης των αναστολών και της υπομονετικής σύλληψης της ενδιαφέρουσας στιγμής. Στη σύγχρονη πρακτική, η φωτογράφιση ανθρώπων που προέρχονται από κοινότητες ιθαγενών ή εναλλακτικών τρόπων ζωής, ή ατόμων από κοινωνικά στρώματα που αναδεικνύονται σπανιότερα, όπως οι εργάτες και οι πλανόδιοι πωλητές, φωτογραφημένων μετωπικά μέσα σε ένα στενόχωρο νοικιασμένο δωμάτιο ή μέσα σε μια σκηνή, υποδηλώνουν παρόμοιες καλλιτεχνικές επιλογές. Έτσι, επιλέγει ο Irving Penn να απαθανατίσει τα υποκείμενα στο έργο του *Worlds in a small room*. Με την προσεκτική επιλογή του θέματος, της οπτικής γωνίας αλλά και την διευθέτηση των σωμάτων τους με τα ίδια του τα χέρια (Azoulay, 2012, σ. 15) οδηγείται σε ένα χειραγωγημένο οπτικό αποτέλεσμα. Παρόμοια πρόθεση βλέπουμε και στην Ολλανδή Rineke Dijkstra η οποία σαφώς δηλώνει

ότι «ενδιαφέρεται να εγείρει συμπάθεια για το πρόσωπο που έχει φωτογραφίσει» (Barthes, 1980, σ. 76). Η ίδια έχει δώσει έμφαση στο χαρακτηριστικό της μοναχικότητας των υποκειμένων που φωτογραφίζει, με σκοπό να αναδείξει την ανθρώπινη πλευρά τους και τις περιστάσεις της ευαλωτότητας, όπως και ο Penn.

Στο σημείο αυτό τίθεται το ενδεχόμενο να οδηγεί η θέαση των υποκειμένων από τον φωτογράφο σε άρση των ηθικών αναστολών αυτού προς χάρη της σπανιότητας ή μοναδικότητας του τελικού αποτελέσματος. Επιπλέον, αναρωτιόμαστε, πόσο πραγματικά αντικειμενικό μπορεί να είναι το παρείσακτο βλέμμα σε περιβάλλοντα «εξωτικά» ή ποιητικοποιημένα πριν φτάσει στον τελικό αποδέκτη-θεατή; Το ερώτημα παραμένει ανοιχτό.

Φωτογραφία, Ευαλωτότητα και Κοινωνική Ευθύνη

Ηθικά ζητήματα στη διαχείριση της ευαλωτότητας

Η ίδια η πρακτική της κατασκευής εικόνων γεννά από τη βάση της σοβαρά ζητήματα ηθικά, καθώς η συνήθης αντίληψη για τα οπτικά δεδομένα είναι ότι αυτά προβάλλονται ως αναπαραστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας και όχι ως κατασκευές μιας κοινωνικής πραγματικότητας που επηρεάζονται και από τον διαχειριστή του μέσου (Batchen, 2001, σ. 9).

Είναι σημαντικό να τονιστεί, επομένως, ότι το πεδίο της οπτικής αποτύπωσης δεν πρέπει να παραμένει αποκλειστικά σε συμφωνία με τις ηθικές πεποιθήσεις του καλλιτέχνη, αλλά και να βρίσκει τρόπο να μην αντιβαίνει σε δεοντολογικά πρότυπα του επαγγέλματός του (όπου υπάρχουν), στη νομική ρύθμιση (όπου προβλέπεται) και στα χρηστά ήθη. Η διαχείριση των ηθικών ζητημάτων στην οπτική απεικόνιση μεταβάλλεται σε μεγάλο βαθμό από τις μεταβολές στις ηθικές αξίες μιας κοινωνίας αλλά και στην υπεράσπισή τους, νομική, θεσμική ή άλλη. Στην πράξη απέχουμε πολύ από την καθολική εφαρμογή των αρχών αυτών, καθώς συχνά πολλά από τα ηθικά αυτά ζητήματα αναδύονται μέσα στις νέες κοινωνικές και τεχνολογικές συνθήκες και γίνονται εμφανή με βραδύτητα.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων προβληματισμών συναντάμε ήδη στις αρχές του 20ού αιώνα, στην πρωτοβουλία της FSA για την απεικόνιση της αμερικανικής αγροτιάς. Ερωτήματα προκάλεσε τότε η ενδεχόμενη χειραγώγηση του τελικού αποτελέσματος από τους φωτογράφους, στους οποίους «ζητήθηκε να μελετήσουν και να εικονογραφήσουν ανθρώπους, ειδικά στον Νότο, που είχαν ήδη ουσιαστικά καταχωρηθεί σαν καταδικασμένες περιπτώσεις» (Benjamin, 2008, σ. 28). Επιπλέον, χρήση των φωτογραφιών έγινε και από το περιοδικό *Look*, το οποίο δημοσίευσε μια σειρά σχετικών άρθρων με πομπώδεις τίτλους, προκαλώντας αντιδράσεις για την εκμετάλλευση της ανθρώπινης ανέχειας (Berger, 2009, σ. 10).

Για πρώτη φορά τέθηκαν έτσι σε τόσο μεγάλη εμβέλεια ζητήματα όπως η υποκειμενική ματιά του φωτογράφου, η πιθανή χειραγώγηση της εικόνας και η δημόσια προβολή της ευαλωτότητας. Και ακόμη κι αν δεχτεί κανείς ότι οι φωτογράφοι της FSA επέδειξαν, σε γενικές γραμμές, μια σχετική μετριοπάθεια ως κρατικοί υπάλληλοι, ορισμένες περιπτώσεις, όπως αυτή της Margaret Bourke-White,

αναδεικνύουν την εγγενή αμφισημία της σχέσης ανάμεσα στην αισθητική μορφή και την ηθική πρόσληψη της εικόνας. Η εικονογράφηση του *You Have Seen Their Faces* (1937) έχει ερμηνευτεί ως ειρωνική και οριακή, ακόμη και ως μορφή παρωδίας των υποκειμένων (Bourdieu, 1990, σ. 45). Ωστόσο, η ίδια αυτή εικόνα μπορεί να διαβαστεί και ως ιδιαίτερα ισχυρό κοινωνικό σχόλιο, γεγονός που καθιστά προβληματική μια μονοσήμαντα ηθικολογική αποτίμησή της.



Φωτ. 7. Margaret Bourke-White, *World's highest standard of living/ there's no way like the American way.* (1937)

Σε μια άλλη περίπτωση, το κοινωνικό πορτρέτο με τίτλο *Down home* με φωτογραφίες της αγροτικής επαρχίας του Wilcox που φιλοτέχνησε ο Bob Adelman κατά τη διάρκεια 5 ετών εργασίας, μοιάζει μεν σαν μία αντικειμενική συλλογή αρχαικού υλικού μιας συγκεκριμένης περιοχής αλλά δεν αποφεύγει το συναισθηματικό βάρος. Τα υποκείμενα που απαθανατίζονται στο έργο του Adelman παρουσιάζουν ποικιλία απόψεων και είναι διαφορετικής φυλετικής προέλευσης και οικονομικής επιφάνειας με σκοπό να καλύπτουν όλο το φάσμα των κατοίκων της περιοχής (Crary, 1990, σ. 25). Ο καλλιτέχνης-φωτογράφος δηλώνει σχετικά με τα υποκείμενα που φωτογράφησε:

Τώρα μοιάζουν σαν χαρακτήρες παγιδευμένοι σε ένα όνειρο, εν μέρει, ενός ευχάριστου φαντασιακού, παραδόσεων, παλαιών προπολεμικών σπιτιών και φυτειών, και, εν μέρει, ως εφιάλτης ρατσισμού και φτώχειας. Με την επιμονή της κάμερας και τα αιτήματα για ισότητα, το όνειρο αρχίζει να διαλύεται. (Debord, 2006, σ. 18)

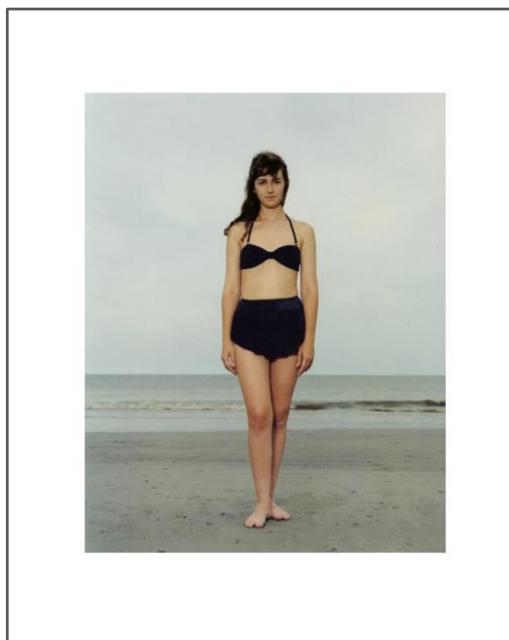
Σε αυτή την προσέγγιση βλέπουμε μεν την ανάδειξη λησμονημένων υποκειμένων και περιθωριακά ή κοινωνικά απαξιωμένων θεμάτων, τα οποία απεικονίζονται ως ανθρώπινα όντα στο μεταίχμιο της αξιοπρέπειας. Αλλά είναι εμφανές ότι η ποιητικοποίηση του εγχειρήματος από τον καλλιτέχνη δεν λείπει.

Αθέατες επιπτώσεις της έκθεσης στο δημόσιο βλέμμα

Πώς επιβιώνει μέχρι τις μέρες μας ο αισθητισμός στην οπτική απεικόνιση; Η Ολλανδή φωτογράφος Rineke Dijkstra με τη σειρά φωτογραφικών έργων της που απεικονίζουν νεαρούς εφήβους

σε φυσικό τοπίο, επιχειρεί μέσω της αμεσότητας του θέματος να παρουσιάσει καθραρισμένα υποκείμενα με πλούσιες λεπτομέρειες σε απαλό χρωματισμό, σε τεράστιου μεγέθους εκτυπώσεις, εξαλείφοντας τις σκιές μέσω του φλας για να αναδείξει τις μορφές. Η συγγένεια με το ύφος του ντοκουμέντου είναι εμφανής, ενώ η φωτογράφος συνεχίζει μία παράδοση πολλών δεκαετιών που ξεκινάει από το εγχείρημα της ριζοσπαστικής εθνογραφίας για αντικειμενική οπτική απεικόνιση. Δεν πρόκειται για documentary photography αλλά για αξιοποίηση των μεθόδων της. Εξάλλου, η χρήση του κοινότοπου και του συνηθισμένου γίνεται ακριβώς για να αναδείξει το ξεχωριστό. Με τον τρόπο αυτό η φωτογραφία επιτελεί τον ρόλο είτε της περαιτέρω ισχυροποίησης ενός στερεοτύπου είτε του κλονισμού του (Didi-Huberman, 2008, σ. 12).

Η χειραγώγηση της πόζας του υποκειμένου αποτελεί καθιερωμένη τακτική των καλλιτεχνών για την επίτευξη ενός αισθητικού αποτελέσματος. Αυτές οι μικρές ή μεγάλες επεμβάσεις από τον φωτογράφο, ακόμη και σε περιπτώσεις φαινομενικά αυθόρμητων λήψεων (πχ πρόσθετος φωτισμός με φλας), ή και στην εκτύπωση (σε σκούρο) σκοπό έχουν να εντείνουν την ψευδαίσθηση.



Φωτ. 8. Rineke Dijkstra, *Hilton Head Island, SC*, (June 28, 1992)

Ο Stallabrass αναγνωρίζει σε αυτή την παρεμβατικότητα και το γνωσιακό κενό που δημιουργείται στον θεατή: «πρόκειται για μία ψευδή επιστήμη του “άλλου”» και για εικόνες οι οποίες «συχνά αντιμετωπίζονταν σαν να προσέφεραν όντως γνώση για το εικονιζόμενο θέμα» (Mitchell, 1994, σ. 7). Ο συγγραφέας αποδίδει την παρέμβαση του καλλιτέχνη επάνω στο θέμα του αλλά και του θεατή επάνω στο τελικό προϊόν, στην έντονη επίδραση του εικονόκοσμου και την υπερβολική ενασχόληση με το πώς προβάλλεται το είδωλό μας στον φακό.

Αναμφίβολα το μέσο της φωτογραφίας γεννά μία έλξη στον θεατή, όχι μόνο για την ικανότητα να εγείρει συναισθήματα αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνει την αισθητική μιας εποχής,

τις ανάγκες και τις προτεραιότητες μιας κοινωνίας. Η απελευθέρωση των αισθητικών ορίων στη μεταμοντέρνα εποχή μετατέπει κάθε θεατή σε καταναλωτή ετερόκλητων αισθητικών μέτρων μέσα από οπτικές αναπαραστάσεις μιας ρευστής αισθητικής ιδεολογίας, και άρα μιας ρευστής σχέσης με την πραγματικότητα. Η Sontag βλέπει στην ίδια την ανάγκη που υπάρχει για άμεση φωτογράφιση και προβολή του κάθε τι που περνά από τα χέρια μας το φάντασμα της αέναης κατανάλωσης και είναι επ' αυτού φανερά επιφυλακτική για τον κοινωνικό και πολιτικό αντίκτυπο, αν όχι απαισιόδοξη:

Η καπιταλιστική κοινωνία απαιτεί μία κουλτούρα βασισμένη σε εικόνες. Έχει ανάγκη να προσφέρει τεράστιες ποσότητες ψυχαγωγίας, με σκοπό να κεντρίσει το αγοραστικό ένστικτο και να αναισθητοποιήσει τις πληγές της τάξης, του φύλου, της φυλής. (...) Οι δίδυμες ικανότητες της κάμερας η υποκειμενικοποίηση και η αντικειμενικοποίηση της πραγματικότητας, υπηρετούν ιδανικά αυτές τις ανάγκες και τις ενδυναμώνουν. Οι κάμερες ορίζουν την πραγματικότητα με τους δύο τρόπους που είναι ουσιαστική στη λειτουργία μιας προχωρημένης βιομηχανικής κοινωνίας: ως θέαμα (για τις μάζες) και ως αντικείμενο παρακολούθησης (για τους διοικούντες). Η παραγωγή εικόνων παρέχει ακόμη ιδεολογία εξουσίας. Η κοινωνική αλλαγή αντικαθίσταται από αλλαγή στις εικόνες. Η ελευθερία για την κατανάλωση ενός πλουραλισμού εικόνων και αγαθών εξισώνεται με την ελευθερία την ίδια. (Rancière, 2009, σ. 5)

Αυτή η αθέατη συνέπεια ανεβάζει τον φωτογράφο υψηλότερα σε θέση ευθύνης, ενάντια στην ασυλλόγιστη βύθιση του κοινού σε αυτόν τον εικονικό κόσμο που ανάγει το υποκείμενο-θέμα σε προϊόν προς κατανάλωση και τον θεατή σε αδηφάγο καταναλωτή, θίγοντας ξεκάθαρα το ζήτημα του εκδημοκρατισμού της οπτικής αναπαράστασης.

Η συναίνεση ως κοινωνική ευθύνη

Είναι σαφές ότι τα ηθικά ζητήματα στη διαχείριση της ευαλωτότητας διαφοροποιούνται μέσα στον χρόνο. Τα θέματα συναίνεσης, εμπιστευτικότητας και ανωνυμίας στην πρακτική των οπτικών αναπαραστάσεων δεν ήταν πάντοτε το ίδιο επίκαιρα, ούτε είχαν τεθεί σε όλο το φάσμα της διαδικασίας από την κατασκευή μέχρι την κατανάλωση των εικόνων. Στις μέρες μας, κεντρικό θέμα που εντοπίζουν οι ερευνητές είναι η διαρκής αξιολόγηση της παραγωγής εσωτερικών εννοιών μέσα από τις εικόνες. Τα ζητήματα που τίθενται περιστρέφονται γύρω από:

- i) το πλαίσιο στο οποίο παράγεται η εικόνα
- ii) το περιεχόμενο της εικόνας
- iii) τα συμφραζόμενα και τις υποκειμενικότητες μέσα από τις οποίες προβάλλονται οι εικόνες (Stallabrass, 2018, σ. 12· Σαββάκης, 2022).

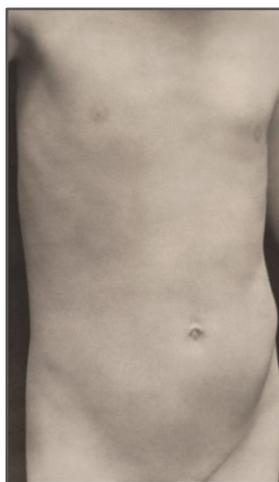
Η ενημερωμένη συναίνεση αποτελεί κεντρική αρχή στον κανόνα δεοντολογίας που εφαρμόστηκε αρχικά μεταξύ κοινωνιολόγων-ερευνητών που χρησιμοποίησαν την οπτική απεικόνιση και αργότερα επεκτάθηκε και σε άλλους επαγγελματίες φωτογράφους, αν και όχι με καθολική μέχρι σήμερα εφαρμογή. Στις μέρες μας, η δυνατότητα διεξαγωγής συγκαλυμμένης λήψης φωτογραφιών αν και στην πράξη δεν εξαλείφεται, πάντως δεν επιτρέπεται.

Μόλις πρόσφατα βλέπουμε ότι το νομοθετικό πλαίσιο που καλύπτει τη λήψη οπτικού υλικού σε τόπο όπου «κάποιος μπορεί εύλογα να αναμένει ότι είναι ιδιωτικός» έχει προσαρμοστεί για να μην αντίκειται στο άρθρο 8 της Ευρωπαϊκής Σύμβασης για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα. Μέχρι πρότινος η επίμονη ή επιθετική φωτογραφία δεν περιοριζόταν επαρκώς, ενώ πλέον μπορεί κατά περιπτώσεις να εμπίπτει στον νομικό ορισμό της παρενόχλησης (Tagg, 1988, σ. 3).

Η συναίνεση για τη λήψη και τη χρήση της εικόνας μπορεί να λάβει ποικίλες μορφές, αλλά πλέον κρίνεται απαραίτητη σε συγκεκριμένα πλαίσια και καλό είναι να επιδιώκεται σε όλα, έστω και αν αυτό δεν είναι εφικτό. Η συγκατάθεση με προφορικό αίτημα πριν από τη φωτογράφιση ή τη βιντεοσκόπηση είναι σε πολλές περιπτώσεις η επιλογή, ενώ σε άλλες (ιδιαίτερα για λόγους ερευνητικούς ή διαφημιστικούς) επιλέγεται η γραπτή συγκατάθεση με πρότερη επεξήγηση του σκοπού της λήψης. Στη συνέχεια μπορεί ο φωτογράφος να ξεκινήσει τη λήψη χωρίς την επίγνωση των συμμετεχόντων για να πετύχει τη «φυσικότητα» που επιθυμεί (Sekula, 1984, σ. 90).

Η συναίνεση για τη χρήση των εικόνων παρουσιάζει περισσότερες δυσκολίες. Η διαχείριση αυτού του ζητήματος είναι ακόμη και σήμερα περίπλοκη. Ενώ ο λήπτης φωτογραφίας κατέχει νομίμως την εικόνα και μπορεί να εκχωρήσει τα πνευματικά δικαιώματα όπου αυτός επιθυμεί, εάν τα άτομα που συμμετέχουν στις εικόνες δεν έδωσαν τη συγκατάθεσή τους ή ακόμα κι αν το έκαναν, ήταν απίθανο να γνώριζαν τους σκοπούς για τους οποίους μπορεί να χρησιμοποιήθηκε η εικόνα τους, η χρήση καθίσταται ηθικά αμφισβητήσιμη (Rose, 2016, σ. 24).

Επιπλέον, το οπτικό υλικό που αφορά σε ανήλικα άτομα ή μικρά παιδιά δημιουργεί πρόσθετες δυσκολίες και απαιτεί εξειδικευμένο νομοθετικό πλαίσιο. Από την εποχή που ο Edward Weston φωτογράφιζε γυμνό τον ανήλικο γιο του Νηλ (Pink, 2013, σ. 18), πολλά έχουν αλλάξει και πλέον αναζητείται συναίνεση ή χρησιμοποιούνται τεχνικές αλλοίωσης εικόνας (blur) στην οπτική απεικόνιση παιδιών, ακόμη και για συμμετοχή σε ερευνητικές μελέτες. Στο σημερινό κλίμα ανησυχίας για τη χρήση στις φωτογραφίες παιδιών, έχουν συστηματοποιηθεί οι έλεγχοι για την προστασία παιδιών και άλλων ομάδων που χαρακτηρίζονται ως ευάλωτες.



Φωτ. 9. Edward Weston, *Torso of Neil*, 1925

Επιπρόσθετα, η ενημερωμένη συναίνεση μπορεί να λειτουργήσει θετικά και στην περίπτωση της άρσης των προσδοκιών του υποκειμένου για την επίτευξη συγκεκριμένου αποτελέσματος από τη φωτογράφησή του. Λόγου χάρη, η καταγραφή των συνθηκών διαβίωσης ευάλωτων ή εγκλεισμένων πληθυσμών, όπως τρόφιμοι ψυχιατρικών ιδρυμάτων, φυλακισμένοι ή ορφανά παιδιά, εμπίπτει συχνά σε αυτές τις περιπτώσεις. Εδώ, η φωτογράφιση λειτουργεί μεν ως ρητορική της «αλήθειας», όχι όμως πάντα ούσα ικανή από μόνη της να καταδείξει ένα σύνολο κοινωνικών συνθηκών και να τις πλαισιώσει αποδίδοντάς τους νόημα (Edwards, 2001, σ. 4).

Σε τέτοιες περιπτώσεις, η ενημέρωση προς τα υποκείμενα ή προς όσους ασκούν την επιμέλειά τους οφείλει να στοχεύει, μεταξύ άλλων, στην αποφυγή της καλλιέργειας προσδοκιών για άμεση βελτίωση των συνθηκών ζωής, θεσμική παρέμβαση ή νομική δικαίωση. Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι η συναίνεση στερείται νοήματος ή κινήτρου. Συχνά, το κίνητρο της αποδοχής της φωτογράφισης δεν εδράζεται σε κάποια απτή ωφέλεια, αλλά στη δυνατότητα ορατότητας, στη συμβολική αναγνώριση, ή στην επιθυμία τα βιώματα να καταγραφούν και να γίνουν κοινωνικά αναγνώσιμα. Η συναίνεση, με αυτή την έννοια, δεν αποτελεί απλώς διοικητική ή τυπική πράξη, αλλά μέρος μιας ευρύτερης σχέσης μαρτυρίας, εκπροσώπησης και πολιτικής σημασιοδότησης της εμπειρίας.

Σε κάθε περίπτωση, το ζήτημα της ενημέρωσης και συναίνεσης στη λήψη και χρήση οπτικού υλικού στις μέρες μας έχει αναχθεί σε λαβύρινθο με παραμέτρους πολιτικές, κοινωνικές, οικονομικές όλο και πιο σύνθετες.

Δεοντολογία στη Φωτογραφία

Η σημασία της ενσυναίσθησης στη χρήση εικόνων

Όσο το νομοθετικό πλαίσιο προσπαθεί να καλύψει το ζήτημα της οπτικής απεικόνισης στις ποικίλες εκφάνσεις του και να προστατέψει τα υποκείμενα στον απόλυτα ψηφιοποιημένο κόσμο του σήμερα, η ηθική στάση του φωτογράφου εντός της διαδικασίας αλλά και του θεατή είναι πάντοτε επίκαιρη. Έχοντας αναφερθεί στον πρώτο, ας εξετάσουμε τον δεύτερο «παίκτη».

Η Ariella Azoulay, με την υψηλή κοινωνική και πολιτική ευαισθησία που χαρακτηρίζει τη δουλειά της ως φωτογράφου και curator, κάνει λόγο για «κοινωνικό συμβόλαιο της φωτογραφίας» στο ομότιτλο βιβλίο της και, ειδικότερα, για κοινωνική ευθύνη του θεατή απέναντι στα απεικονιζόμενα πρόσωπα, σε αντίθεση με όρους όπως ενσυναίσθηση ή συμπόνια, οι οποίοι παθητικοποιούν τον δέκτη της εικόνας (Edwards & Hart, 2004, σ. 6). Ο θεατής οφείλει να γνωρίζει την προσδοκία του φωτογραφούμενου υποκειμένου, λόγου χάρη μιας έκρυθμης πολιτικής κατάστασης, για μια αποκατάσταση μέσα από τον φακό: «Τα φωτογραφημένα υποκείμενα πολυάριθμων φωτογραφιών συμμετέχουν ενεργά στη φωτογραφική πράξη και βλέπουν τόσο την πράξη όσο και τον φωτογράφο ως πλαίσιο που προσφέρει μια εναλλακτική, ακόμη και ισχνή, στις θεσμικές δομές που τους εγκατέλειψαν και τους τραυμάτισαν» (Pinney, 2011, σ. 9).

Με τον τρόπο αυτό η φωτογράφος διατυπώνει σαφώς ότι ενίοτε η επιθυμία των ατόμων που απεικονίζονται σε καταστάσεις ανθρωπιστικής ή πολιτικής κρίσης είναι να αναγνωριστεί η συνθήκη στην οποία απεικονίζονται ως απαράδεκτη, και όχι απλώς να αποτυπωθεί με σκοπό να ενημερώσει. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η ενσυναίσθηση δεν αρκεί και απαιτείται δράση. Όταν στο απεικονιζόμενο πρόσωπο δημιουργείται η εύλογη εντύπωση ενός υποθετικού θεατή, στου οποίου τη θέαση οι εικόνες απευθύνονται, το υποκείμενο οραματίζεται μια πολιτικοποιημένη κοινότητα που θα ενδιαφερθεί ενεργά για αυτές (Bate, 2009, σ. 2). Επομένως, εντοπίζουμε εδώ ακόμη μια κοινωνική πτυχή της παραγωγής εικόνων, βαρύνουσας σημασίας σε συγκεκριμένα υποείδη, όπως η φωτογραφία σε συνθήκες ανθρωπιστικής κρίσης ή πολέμου, η οποία πρέπει επίσης να ληφθεί υπόψιν στον άτυπο κώδικα δεοντολογίας του επαγγελματία φωτογράφου/κινηματογραφιστή (Σαββάκης, 2022).

Η πρόκληση που αντιμετωπίζει ο επαγγελματίας φωτογράφος είναι η ηθική της φροντίδας. Οι αποφάσεις των φωτογράφων θα πρέπει να είναι απόρροια των συνεπειών που οι ενέργειές τους θα επιφέρουν, και να στοχεύουν στην ισορροπία μεταξύ του ηθικά σωστού και του επαγγελματικού στόχου. Οφείλουν να δρουν χωρίς κακοήθεια, να αναλαμβάνουν δράσεις αποφυγής βλάβης και να εξασφαλίζουν τη δίκαιη μεταχείριση των υποκειμένων μέσα από την εικόνα τους. Οι αρχές του σεβασμού και της εμπιστοσύνης μεταξύ των μερών είναι απαραίτητες και πρέπει να τηρούνται σε όλα τα στάδια της διαδικασίας, ενώ οι αποφάσεις ηθικής φύσεως με βάση αυτές τις αρχές και τη συμπόνια ωφελούν το άτομο ή την ομάδα που εμπλέκεται. Οφείλουμε να επισημάνουμε εδώ ότι ορισμένοι ερευνητές διατηρούν τις επιφυλάξεις τους ως προς την ατομική ευθύνη επί των παραπάνω και επιμένουν στη λεπτομερή χρήση κανονιστικών πλαισίων (Sturken & Cartwright, 2001, σ. 3·Σαββάκης, 2022).

Πότε σταματά το Κλικ; Ζητήματα δεοντολογίας

Προκειμένου να οριστούν ορισμένες πρακτικές κατευθύνσεις για μια φωτογραφία με σεβασμό, ώστε να περιοριστεί το ενδεχόμενο της «εισβολής» του φωτογράφου στον ιδιωτικό χώρο του υποκειμένου, θα εξετάσουμε ζητήματα που υποδεικνύουν την ανάγκη ορισμού ενός φωτογραφικού κώδικα δεοντολογίας.

Μια σειρά παραμέτρων τεχνικής φύσεως εμπλέκονται στο θέμα αυτό, όπως η χρήση, για παράδειγμα, ενός συγκεκριμένου φακού κάμερας για να φωτογραφηθεί ένα θέμα, η χρήση τεχνολογικού εξοπλισμού ρύθμισης εφέ και η μετα-επεξεργασία, η εκ των υστέρων προσθήκη λόγου (κειμένου) ή το format που χρησιμοποιείται κατά την προβολή του έργου και ο φωτισμός (χρήση φλας, φυσικού φωτισμού, οι σκιάνσεις, κ.λπ.) (Batchen, 2004, σ. 11).

Ένας πιθανός κώδικας δεοντολογίας για τη φωτογραφία σχετίζεται με θέματα ευημερίας και δικαιωμάτων των υποκειμένων, όπως ενημερωμένη συγκατάθεση, απόρρητο, εμπιστευτικότητα και ηθική χρήση. Ειδικότερα:

- α) ο παραγωγός και ο χρήστης μιας εικόνας θα πρέπει να μεριμνούν για την προστασία των δικαιωμάτων, της ιδιωτικής ζωής, της αξιοπρέπειας και ευημερίας των υποκειμένων-θεμάτων

β) η φωτογράφιση θα πρέπει (όσο είναι δυνατόν) να βασίζεται στην ενημερωμένη συγκατάθεση και η τυχόν έγερση αντιρρήσεων από το υποκείμενο για την παραχθείσα εικόνα να αντιμετωπίζεται με κατανόηση και σεβασμό

γ) οι οπτικές πληροφορίες που αφορούν σε συγκεκριμένα άτομα-υποκείμενα θα πρέπει να αντιμετωπίζονται εμπιστευτικά και να μην δημοσιεύονται εκτός εάν τα υποκείμενα το αποδεχτούν

δ) τα υποκείμενα θα πρέπει να ενημερώνονται για τον βαθμό διασφάλισης της ανωνυμίας και ιδιωτικότητας κατά τη δημοσίευση, διάδοση και την πιθανή περαιτέρω χρήση των εικόνων (Ritchin, 2009, σ. 4).

Επιπλέον, οφείλει να ενταθεί η συζήτηση πάνω στους τρόπους με τους οποίους η οπτική απεικόνιση επηρεάζει την κοινωνική ευημερία, την ιδιωτικότητα και την ψυχική ευμάρεια του υποκειμένου στη σημερινή υπερψηφιοποιημένη εποχή. Η ανάγκη για περισσότερη εκπαίδευση στη απεικονιστική ηθική καθίσταται αναγκαία, με δεδομένη την υπερβολική έκθεση του σύγχρονου ατόμου στο δημόσιο βλέμμα.

Με όραμα την ενημέρωση, την εκπαίδευση και την ευαισθητοποίηση του κοινού, η εστίαση θα πρέπει να γίνεται προς τις κατευθυντήριες γραμμές και τις κανονιστικές πράξεις (κανονισμοί, κώδικες δεοντολογίας, νόμοι) με σκοπό να παρέχεται σαφής καθοδήγηση σε σχέση με την οπτική απεικόνιση και τις προεκτάσεις της. Στο επίπεδο της έρευνας οπτικών δεδομένων, σπουδαία βήματα έχουν γίνει για την αντιμετώπιση των παραπάνω ηθικών ζητημάτων από οργανισμούς όπως οι The American Anthropological Association, Education Research Association Ethical Guidelines, Association of Social Anthropologists of UK and Commonwealth και άλλων. Τα θέματα που τέθηκαν σε προτεραιότητα αφορούν στη συγκατάθεση για τη συλλογή και διάδοση οπτικού υλικού και τη σημασία του καθορισμού των πνευματικών δικαιωμάτων της εικόνας (Fontcuberta, 2014, σ. 8).



Φωτ. 10. Ariella Azoulay, *Jerusalem, Mamila Street*, (1947)

Συμπεράσματα και Προτάσεις

Στις μέρες μας, που η φωτογραφία έχει εγκλωβιστεί στις τάσεις που ορίζονται μεταξύ γκαλερί και φωτοδημοσιογραφίας με βάση, κυρίως, οικονομικές παραμέτρους, η προβολή της κοινωνικής δυστυχίας είναι ένα συστατικό μιας δοκιμασμένης πλέον συνταγής. Η κριτική δεν λείπει επάνω στα σοβαρά ερωτήματα που εγείρονται από την οικονομική εκμετάλλευση προϊόντων τέχνης με θέμα τη φτώχεια, την ευαλωτότητα ή τον πόλεμο.

Πλάι σε έναν κόσμο όπου κυριαρχούν τα γυαλιστερά περιοδικά, με τις κειμενολεζάντες και τα εγκαίνια κοσμικών γκαλερί, το μόνο που αντέχει είναι και λίγη κοινωνική δυστυχία, φωτογραφημένη πάντα σε ασπρόμαυρο. Έτσι τα περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας σπεύδουν, μαζί με τις διαφημίσεις ακριβών προϊόντων και τα ρεπορτάζ για τη ζωή των σταρ, να συμπεριλάβουν και εικόνες από τον τελευταίο λιμό της Αφρικής. Και πολύ συχνά αυτές οι φωτογραφίες εκτίθενται, εν είδει καθαρτηρίου διαλείμματος, από τις ίδιες γκαλερί που συνήθως επιδεικνύουν την τελευταία εννοιολογική μόδα. Σχεδόν καθημερινά, μάλιστα, τέτοιες φωτογραφίες πωλούνται σε υπέρογκες τιμές για να συναποτελέσουν τη φωτογραφική συλλογή ενός συλλέκτη, ή να διακοσμήσουν ένα μεγαλοαστικό σπίτι. (Jay, 1993, σ. 14)

Όπως είδαμε, η αυτοματοποιημένη ταύτιση που δημιουργείται στη συνείδηση του θεατή ότι η εικόνα ενός υποκειμένου αποτελεί αντικειμενική έκφραση των ιδιοτήτων του, χρησιμοποιείται συχνά από βιομηχανίες της οπτικής απεικόνισης, της μόδας, της διαφήμισης και άλλες, για να υπηρετήσει την καπιταλιστική συνθήκη. Ο θεατής, παραδομένος στις απεικονιστικές τεχνικές του μάρκετινγκ, εμπλέκεται στον μηχανισμό της ταύτισης και αποστασιοποίησης για να πάρει θέση (ως καταναλωτής) απέναντι στο συνηθισμένο που απεικονίζεται ως παράξενο, και φυσικά να μην παρεκκλίνει από το κοινώς αποδεκτό ως ωραίο (Crimp, 1993, σ. 7). Και αν είναι μάλλον αδύνατον να αναχαιτιστούν παρόμοια φαινόμενα χειραγώγησης, πάντως σίγουρα είναι μέγιστης σημασίας για την προστασία των υποκειμένων που εκτίθενται στο δημόσιο βλέμμα η θεσμοθέτηση κατευθυντήριων γραμμών και η επανεξέταση των εθνικών νομοθεσιών που σχετίζονται με την οπτική αναπαράσταση.

Τα νομικής φύσης θέματα που σχετίζονται με τη δημιουργία, την κατοχή και διάδοση εικόνων θα πρέπει να τεθούν σε προτεραιότητα από τις αρμόδιες αρχές. Ιδιαίτερη φροντίδα θα πρέπει να λαμβάνεται σε σχέση με εικόνες σεξουαλικής δραστηριότητας, εικονοποίησης ανηλίκων και όπου εγείρονται δυνητικά προκλητικά ηθικά ζητήματα. Προτεραιότητα θα πρέπει να δοθεί στη διαρκή εκπαίδευση, μπροστά στις συνεχείς προκλήσεις της ψηφιακής εποχής, και στην απόκτηση πιστοποιητικών δεοντολογίας από αναγνωρισμένους επαγγελματικούς φορείς.

Η συνεργασία και ανταλλαγή ιδεών ανάμεσα σε ακαδημαϊκούς, νομικούς, επαγγελματίες ερευνητές που εργάζονται σε ιδρύματα και καλλιτέχνες φωτογράφους είναι ιδιαίτερα χρήσιμη, επίσης, ενώ σε βαρύνουσας σημασίας παράγοντα αναδεικνύεται η συμβολή του κοινού (μέσα από έρευνες, με χρήση ερωτηματολογίων, λήψη συνεντεύξεων, case studies κλπ) στη διατύπωση απόψεων για την πρόληψη του φαινομένου της εισβολής στην ιδιωτικότητα μέσω του διαδικτύου.

Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι τα ζητήματα που εξετάστηκαν στο παρόν άρθρο αποκτούν σήμερα μια νέα, ακόμη πιο σύνθετη διάσταση, στο πλαίσιο της εκτεταμένης χρήσης τεχνολογιών

τεχνητής νοημοσύνης, της παραγωγής συνθετικών εικόνων (deepfakes) και της ψηφιακής αλλοίωσης φωτογραφικού υλικού. Η διάκριση ανάμεσα στο τεκμήριο και την κατασκευή, ανάμεσα στη μαρτυρία και τη μυθοπλασία, καθίσταται ολοένα και πιο δυσδιάκριτη, γεγονός που μετατοπίζει το πρόβλημα της ηθικής της εικόνας από το επίπεδο της συναίνεσης του απεικονιζόμενου και στο επίπεδο της ίδιας της υπόστασης της εικόνας ως φορέα αλήθειας. Στο νέο αυτό περιβάλλον, οι συζητήσεις περί δεοντολογίας, ευθύνης και προστασίας των υποκειμένων όχι μόνο δεν καθίστανται παρωχημένες, αλλά αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη κανονιστική και πολιτική σημασία.



A photo of a man I took
downtown that he asked
me to delete.
I did.

Φωτ. 11. Εικόνα-σχόλιο του φωτογράφου Joerg Colberg σχετικά με τη συναίνεση

Τέλος, αναφορικά με την ελληνική περίπτωση συγκεκριμένα, όπου στο παρελθόν έχουν γίνει προτάσεις για μια Εθνική πολιτική για τη φωτογραφία, οι πρωτοβουλίες ακολουθούν με βραδύτητα τις διεθνείς πρακτικές για υιοθέτηση εγνωσμένων πρακτικών και την αναγνώριση του φωτογράφου ως κοινωνικού συνομιλητή στην εξισορρόπηση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου. (Belting, 2011, σ. 5).

Βιβλιογραφία

- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. New York: Zone Books.
- Azoulay, A. (2012). *Civil imagination: A political ontology of photography*. London: Verso.
- Banks, M., & Ruby, J. (Eds.). (2011). *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1980). *Camera lucida: Reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- Batchen, G. (2001). *Each wild idea: Writing, photography, history*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- Bate, D. (2009). *Photography: The key concepts*. Oxford: Berg.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema?* (Vol. 1). Berkeley: University of California Press.
- Belting, H. (2011). *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Benjamin, W. (2008). *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του* (Γ. Καράμπελας, μτφρ.). Αθήνα: Άγρα. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1936)

- Berger, J. (2009). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film art: An introduction* (10th ed.). New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A middle-brow art*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, P., & Haacke, H. (1995). *Free exchange*. Cambridge: Polity Press.
- Burgin, V. (1982). *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Casetti, F. (1998). *Inside the gaze: The fiction film and its spectator*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Colberg, J. M. (2013). Looking at Dorothea Lange's "Migrant Mother". *Conscientious Photography Magazine*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <http://cphmag.com/migrant-mother/>
- Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crimp, D. (1993). *On the museum's ruins*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Debord, G. (2006). *Η κοινωνία του θεάματος* (Κ. Κουρεμένος, μτφρ.). Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1967)
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Edwards, E. (2001). *Raw histories: Photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg.
- Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*. London: Routledge.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2010). *Film theory: An introduction through the senses*. New York: Routledge.
- Fontcuberta, J. (2014). *Pandora's camera: Photography after photography*. London: MACK.
- Foster, H. (Ed.). (1988). *Vision and visuality*. Seattle: Bay Press.
- Grimshaw, A., & Ravetz, A. (2012). *Ο κινηματογράφος της παρατήρησης* (Ε. Κατσουλάκη, μτφρ.). Αθήνα: Πόλις. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 2009)
- Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας* (Ηρ. Παπαϊωάννου, μτφρ.). Αθήνα: Φωτογράφος.
- Gunning, T. (1986). The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, 8(3-4), 63-70.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Jay, M. (1993). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press.
- Jeffrey, I. (1997). *Φωτογραφία: Συνοπτική ιστορία*. Λονδίνο: Thames & Hudson.
- Knowles, C., & Sweetman, P. (Eds.). (2004). *Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination*. London: Routledge.
- Kuhn, A. (2002). *An everyday magic: Cinema and cultural memory*. London: I. B. Tauris.
- Metz, C. (1991). *Film language: A semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visuality*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). London: Macmillan.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography* (3rd ed.). London: Sage.
- Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books.

- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.
- Public Delivery. (2017). Garry Winogrand's "Women are beautiful" – 50 years later. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://publicdelivery.org/garry-winogrand-women-are-beautiful/>
- Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator*. London: Verso.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative* (Vol. 1). Chicago: University of Chicago Press.
- Ritchin, F. (2009). *After photography*. New York: W. W. Norton.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.). London: Sage.
- Sekula, A. (1984). Photography against the grain: Essays and photo works 1973–1983. *October*, 39, 84–92.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας* (Ηρ. Παπαϊωάννου, μτφρ.). Αθήνα: Φωτογράφος.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Stallabrass, J. (2018). *Photography and capitalism*. London: Verso.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Κωνσταντινίδου, Χ. (2011). *Οπτικός πολιτισμός και κοινωνικές ανισότητες: Οι φωτογραφίες πολέμου*. Αθήνα: Futura.
- Σαββάκης, Μ. (2022). *Ηθική και δεοντολογία στη σύγχρονη ποιοτική κοινωνιολογική έρευνα: Ζητήματα, αντιφάσεις και διλήμματα στον 21ο αιώνα*. Κριτική.

Πηγές φωτογραφιών

- ABC News. (χ.χ.). *Operation Desert Storm in pictures*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://abcnews.go.com/international/photos/operation-desert-storm-pictures-36312963/image-36314066>
- Adelman, B. (χ.χ.). *Bob Adelman*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: https://www.bobadelman.net/?page_id=131
- American Anthropological Association. (χ.χ.). *Statement on ethics*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://americananthro.org/about/policies/statement-on-ethics/>
- Art Institute of Chicago. (χ.χ.). *Walker Evans: Citizen in downtown Havana, Cuba*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://www.artic.edu/artworks/13733/citizen-in-downtown-havana-cuba>
- Art Institute of Chicago. (χ.χ.). *World's highest standard of living – Margaret Bourke-White*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://www.artic.edu/articles/467/worlds-highest-standard-of-living>
- Azoulay, A. (2012, December 7). *The time has come*. Verso Books. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://www.versobooks.com/blogs/news/1199-ariella-azoulay-the-time-has-come>
- Colberg, J. M. (χ.χ.). *Looking at Dorothea Lange's "Migrant Mother"*. *Conscientious Photography Magazine*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://cphmag.com/migrant-mother/>
- International Visual Studies Association. (χ.χ.). *International Visual Studies Association*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <http://www.visualsociology.org>
- J. Paul Getty Museum. (χ.χ.). *[Photograph collection item]*. Ανακτήθηκε 19 Μαρτίου 2025 από: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104M1H>
- Magnum Photos. (χ.χ.). *A Russian journal: John Steinbeck and Robert Capa's seminal book offers an account of everyday life in the Soviet Union during the Cold War*. Ανακτήθηκε 11 Μαρτίου 2025 από: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/travel/robert-capa-russian-journal/>

- Marian Goodman Gallery. (χ.χ.). *Rineke Dijkstra, Hilton Head Island, SC (1992)*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://www.mariangoodman.com/content/feature/1342/detail/artworks40082/>
- Museum of Modern Art (MoMA). (χ.χ.). *Edward Weston: Torso of Neil (1925)*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://www.moma.org/collection/works/54301>
- National Gallery of Art. (χ.χ.). *Robert Frank: The Americans, 1955–1957*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://www.nga.gov/features/robert-frank/the-americans-1955-57.html>
- Pruitt, S. (2020, May 8). *The real story behind the “Migrant Mother” in the Great Depression era photo*. History. Ανακτήθηκε 27 Φεβρουαρίου 2025 από: <https://www.history.com/news/migrant-mother-new-deal-great-depression>
- Public Delivery. (χ.χ.). *Garry Winogrand’s “Women are beautiful” – 50 years later*. Ανακτήθηκε 11 Ιανουαρίου 2026 από: <https://publicdelivery.org/garry-winogrand-women-are-beautiful/>
- Υπουργείο Πολιτισμού. (1995). *Εθνική πολιτική για την καλλιτεχνική φωτογραφία*. Τμήμα Εικαστικών Τεχνών.

Σύντομο Βιογραφικό Σημείωμα

Η **Μαρίνα Σταμάτη** είναι διδακτόρισα στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζουν στην οπτική ανθρωπολογία και στην ποιοτική κοινωνική έρευνα, με έμφαση σε ζητήματα οικογενειακών σχέσεων, κοινωνικών δεσμών και αναπαραστάσεων στον σύγχρονο οπτικό πολιτισμό. Έχει δημοσιεύσει άρθρα, ερευνητικές εργασίες και μελέτες σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, καθώς και σε πρακτικά συνεδρίων με κριτές. Παράλληλα, δραστηριοποιείται στον χώρο του δημιουργικού ντοκιμαντέρ. Έχει σκηνοθετήσει ντοκιμαντέρ που έχουν προβληθεί σε φεστιβάλ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, διερευνώντας μέσα από την οπτικοακουστική αφήγηση κοινωνικά και ανθρωπολογικά ζητήματα. Είναι μέλος της Ελληνικής Ένωσης Ντοκιμαντεριστών.



Short CV

Marina Stamati holds a PhD from the Department of Cultural Technology and Communication, University of the Aegean. Her research interests focus on visual anthropology and qualitative social research, with particular emphasis on family relations, social bonds, and representations in contemporary visual culture. She has published articles, research papers, and studies in Greek and international peer-reviewed journals, as well as in conference proceedings. In parallel, she is active in the field of creative documentary filmmaking. She has directed documentary films that have been screened at festivals in Greece and abroad, exploring social and anthropological issues through audiovisual storytelling. She is a member of the Hellenic Documentary Association.