

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΗΣΟΣ – Π. ΚΑΠΟΛΑ
Σαρρή 14, 105 53 Αθήνα
τηλ./fax 210 3250058
e-mail: nissos92@otenet.gr
www.nissos.gr

Διεύθυνση εκδόσεων: Πόλα Καπόλα
Επιστημονική διεύθυνση: Γεράσιμος Κουζέλης

© εκδόσεις νήσος – Π. Καπόλα και Χριστίνα Κωνσταντινίδου

Εκτύπωση: Κέντρο Γρήγορης Εκτύπωσης

ISBN 978-960-8392-86-1

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ

Φωτογραφία – Νόημα – Συγκείμενο

Η κατασκευή της ετερότητας
στους *Τσιγγάνους* του Josef Koudelka

νήσος
ΑΘΗΝΑ 2010

Μέρος I

Φωτογραφία, πραγματικότητα και νόημα

Το θεμελιώδες ερώτημα γύρω από την οντολογική και κοινωνική υπόσταση του φωτογραφικού μέσου, είτε ως σύστημα αναπαράστασης ή λόγου, είτε ως μορφή τέχνης ή κοινωνικό φαινόμενο με παράλληλες και διαφορετικές χρήσεις, υπήρξε αντικείμενο μιας παθιασμένης δημόσιας διαμάχης από τα μέσα του 19ου αιώνα και σ' όλη τη διάρκεια του εικοστού αιώνα. Ενώ στη συζήτηση των αρχών του εικοστού αιώνα κυριάρχησε η άποψη ότι η Φωτογραφία αποτελεί το κατεξοχήν μέσο με το οποίο μπορεί κανείς να συλλάβει την «αντικειμενική πραγματικότητα» και οι φωτογραφίες εξισώθηκαν με την υπέρτατη μορφή πιστοποίησης ή τεκμηρίωσης της «αλήθειας» των γεγονότων, από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 και μετά υπήρξαμε μάρτυρες της ανάπτυξης ενός «κριτικού φωτογραφικού λόγου», ενταγμένου σε μια ευρύτερη μεταμοντέρνα κριτική των σύγχρονων πολιτισμικών και κοινωνικών συστημάτων (Batchen, 1997:4). Από το Foucault και μετά βλέπουμε, λοιπόν, τις θεωρίες της φωτογραφίας και πιο γενικά της εικόνας να εγγράφονται στο πλαίσιο ενός νέου λόγου που υποστηρίζει ότι διερχόμαστε «μια κρίση της αναπαράστασης»². Σ' αυτό το πλαίσιο, η φωτογραφία τεκμηρίωσης ή φωτο-

² Αυτός ο προβληματισμός, συχνά, αποδίδει στις φωτογραφίες την ευθύνη για μια κρίση μέσα στην οποία έχει υποπέσει η αναπαράσταση του κόσμου εν γένει. Κοντολογίς, η έννοια της κρίσης της αναπαράστασης εξυπονεί, πολύ συχνά, ότι δεν πιστεύουμε πλέον ότι οι φωτογραφίες έχουν ενδεικτικές ιδιότη-

γραφία ντοκουμέντο υφίσταται σφοδρή κριτική από ιστορικούς, καλλιτέχνες, φωτογράφους και κριτικούς³.

Οι απόψεις αυτές αναπτύσσονται παράλληλα με τις θεωρητικές αναζητήσεις των πεδίων της ιστορίας και της θεωρίας της τέχνης, της πολιτισμικής ιστορίας και της κοινωνικής θεωρίας πιο γενικά, και πιο πρόσφατα των οπτικών σπουδών, της οπτικής ανθρωπολογίας, των πολιτισμικών σπουδών, των σπουδών φύλου και των μετααποικιακών σπουδών. Στο πλαίσιο αυτής της πνευματικής παράδοσης, θεωρητικοί της φωτογραφίας υποστηρίζουν ότι:

Η φωτογραφία είναι μια ατελής εκφορά, ένα μήνυμα που εξαρτάται από κάποια εξωτερική μήτρα συνθηκών και προϋποθέσεων προκειμένου ν' αναγνωστεί. Μ' άλλα λόγια, το νόημα κάθε φωτογραφικού μηνύματος καθορίζεται απαραίτητως από τα συμφραζόμενά του (Sekula, 1982:85). Αντίστοιχα, όπως υποστηρίζει ο John Tagg στο εξαιρετικό βιβλίο του *The Burden of Representation* (1988:63):

Η Φωτογραφία αφ' εαυτής δεν έχει ταυτότητα. Η υπόστασή της ως τεχνολογία ποικίλλει ανάλογα με τις σχέσεις εξουσίας που την περιβάλλουν. Η φύση της ως πρακτική εξαρτάται από τους θεσμούς και τους φορείς που την προσδιορίζουν

τες ή μια λειτουργία αναφορικότητας (fonction référentielle) σε μια ουσία όμως που προηγείται (Belting, 2004:27). Ο Baudrillard δεν διστάζει να μιλήσει για εικόνες που «δολοφονούν» το πραγματικό (Baudrillard, 1976, 1981), για εικόνες 'ομοιώματα' (simulacres). Άποψη όμως που εξυπονεί ότι αναγνωρίζουμε στο 'πραγματικό' μια οντολογική προφάνεια ενώπιον της οποίας οι φωτογραφίες πρέπει αναγνωριστούν ως ηττημένες. Όμως, πάντα οι εικόνες παρέπεμπαν σε μια 'αλήθεια' που δεν υπήρχε πουθενά αλλού εκτός από μέσα στις ίδιες τις εικόνες, και για την οποία (αλήθεια) τις επινοούσαμε. Επίσης, εξυπονεί ότι οι κοινωνίες, κάποτε, κυριαρχούσαν επί των εικόνων, ενώ αντίθετα σήμερα κυριεύονται από αυτές. Όμως, έτσι, περνάει σε δεύτερη μοίρα η εξουσία, για παράδειγμα, των θρησκευτικών εικόνων και ο ρόλος τους στον έλεγχο της εξουσίας και της κοινωνικής πραγματικότητας γενικότερα.

³ Ο Allan Sekula, ο Fred Lonidier, η Martha Rosler, ο John Tagg κ.ά. με το συγγραφικό ή/και φωτογραφικό τους έργο έχουν επηρεάσει καταλυτικά τη συζήτηση σχετικά με την ανθρωπιστική φωτογραφία τεκμηρίωσης που με ενδιαφέρει εδώ.

και τη θέτουν σε κίνηση. Η λειτουργία της ως μέθοδος πολιτισμικής παραγωγής συνδέεται με συγκεκριμένους όρους ύπαρξης, και τα παράγωγά της αποκτούν τη σημασία τους και την αναγνωσιμότητά τους μόνο εντός του πλαισίου της συγκεκριμένης ανταλλακτικής αξίας τους.

Επομένως, την ίδια στιγμή που γίνεται αντιληπτό, το νόημα της φωτογραφίας εδραιώνεται μέσω ρηματικών και ερμηνευτικών συμβάσεων που υπάρχουν εκτός της εικόνας — συμβάσεων που είναι κοινωνικά και θεσμικά κατασκευασμένες και οι οποίες επιτελούν μια ιδεολογική λειτουργία (Burgin, 1982:45-46). Επιπλέον, πολλοί θεωρητικοί της Φωτογραφίας υποστηρίζουν ότι η αντικειμενικότητα ως καθοριστικό χαρακτηριστικό της Φωτογραφίας είναι ένας μύθος. Ο Tagg, για παράδειγμα, τονίζει:

Όπως το κράτος, έτσι και η φωτογραφική μηχανή δεν είναι ποτέ ουδέτερη. Οι αναπαραστάσεις που παράγει είναι υπερκωδικοποιημένες και η εξουσία που ασκεί δεν της ανήκει ποτέ. Ως μέσο καταγραφής, εμφανίζεται στο προσκήνιο περιβεβλημένη με την εξουσία να συλλάβει, να απεικονίσει και να μεταμορφώσει την καθημερινή ζωή ... Όμως δεν πρόκειται για δική της εξουσία, αλλά για την εξουσία των τοπικών κρατικών μηχανισμών που την αξιοποιούν και της προσδίδουν νομιμότητα καθώς εγγυώνται ότι οι εικόνες που κατασκευάζει αποτελούν πάντα τεκμήρια ή μητρώο της αλήθειας (1988:64).

Συνεπώς, σύμφωνα με το βασικό επιχείρημα του Tagg, αυτό που ο Barthes αποκαλεί «τεκμηριωτική δύναμη» (force évidentielle) της Φωτογραφίας είναι απόρροια σύνθετων ιστορικών διαδικασιών και ασκείται από τους φωτογράφους μόνο στο πλαίσιο συγκεκριμένων θεσμικών πρακτικών και ιστορικών σχέσεων (1988:4). Όπως υποστηρίζει, η ίδια η ιδέα τού τι αποτελεί τεκμήριο είναι ιστορικά προσδιορισμένη, υποδηλώνοντας καθορισμένες τεχνικές και διαδικασίες και συγκεκριμένους θεσμούς και κοινωνικές σχέσεις, δηλαδή, σχέσεις εξουσίας. Επομένως, το γεγονός ότι μια φωτογραφία μπορεί εντέλει να επέχει θέση τεκμηρίου θεμελιώνεται σε μια σειρά από

ιστορικές, κοινωνικές και σημειωτικές διαδικασίες, με άλλα λόγια, σε συγκεκριμένες νοηματοδοτικές στρατηγικές.

Σήμερα, η κρίση της φωτογραφίας ως ενδείκτης της πραγματικότητας έχει ενισχυθεί ακόμα περισσότερο από τη ραγδαία ανάπτυξη της ψηφιακής εικόνας⁴ καθώς, γενικά, είμαστε καχύποπτοι με όλες τις εικόνες που δεν μπορούμε να ταξινομήσουμε στην τάξη των πιστών αντιγράφων (reproductions). Πιο συγκεκριμένα, η ψηφιακή τεχνολογία, ως εκδήλωση της κρίσης της αναπαράστασης και της φωτογραφικής αλήθειας, αλλά, επίσης, ως εικόνα ενός καινοτόμου είδους ικανό να θεσμοθετήσει μια νέα αντιληπτική πρακτική και να διογκώσει την εποπτεία, έχει θεωρηθεί ως ένδειξη του τέλους της Φωτογραφίας όπως τη γνωρίζουμε. Αν και υπερβαίνει τα στενά όρια της παρούσας μελέτης, η εδραίωση της κυριαρχίας της ψηφιακής εικόνας είναι άκρως ενδιαφέρουσα καθώς θέτει πιο επιτακτικά από ποτέ ερωτήματα όπως «τι είναι μια φωτογραφία;», «μπορεί να παραγάγει τεκμήρια του πραγματικού;», «μπορεί να παραγάγει τεκμήρια αξιολόγησης του κοινωνικού και τι είδους τεκμήρια είναι αυτά;». Διερωτώμενοι σήμερα πάνω στις σχέσεις μεταξύ εικόνων και κοινωνικών πραγματικότητων, οι κοινωνικοί επιστήμονες, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, αφού απορρίπτουν τις παραδοχές ως προς την τεκμηριωτική δύναμη της φωτογραφίας, αναλύουν τις συγκρούσεις και τις εντάσεις μεταξύ των αιτημάτων για αυθεντικότητα και των διαδικασιών παραγωγής των εικόνων. Επιπλέον, οι ειδικοί επί των οπτικών σπουδών ενδιαφέρονται όλο και περισσότερο για τα αρχεία, τις εκθέσεις και άλλα οπτικά προγράμματα τα οποία τέμνουν διαγώνια ευρύτερα πολιτικά και πολιτισμικά συγκείμενα. Μέσα σ' αυτό το πεδίο, ο τρόπος με τον οποίο η εξουσία και ο έλεγχος, όπως επίσης η επιθυμία και η δράση, κωδικοποιούνται σε οπτικά διενεργήματα [visual projects] και φωτογραφικές πρακτικές είναι κεντρικός στο αναπτυσσόμενο πεδίο των οπτικών πολιτισμικών σπουδών.

4 Βλ. ενδεικτικά Lister (2007), Murray (2008), Handy (1998), Edwards (1998).

Φωτογραφία και ετερότητα. Το βλέμμα του δυτικού ανθρωπισμού

Η ανάπτυξη των διάφορων ειδών φωτογραφίας συνδέεται άρρηκτα, απ' τη μια πλευρά, με την ανάπτυξη της ίδιας της φωτογραφίας ως μέσο και τεχνολογία, και, απ' την άλλη, με την κοινωνική της χρήση και συνεπώς με τις ευρύτερες κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές μεταβολές. Σ' ό,τι αφορά τη φωτογραφική αναπαράσταση της ετερότητας, ιδιαίτερης σημασίας είναι το γεγονός ότι η Δύση είχε, προ πολλού, δώσει προτεραιότητα στην όραση έναντι των άλλων αισθήσεων και από το μέσο του 19ου αιώνα η ηγεμονία των σκοπικών (scopic) εγχειρημάτων και του «επιτηρητικού» βλέμματος ήταν κεντρική στις κοινωνικές, κρατικές, επιστημονικές και καλλιτεχνικές πρακτικές⁵. Πιο συγκεκριμένα, η φωτογραφία εμφανίστηκε στη Δύση σε μία εποχή όπου οι έννοιες της εποπτείας και της τεκμηρίωσης μετασχηματίζονται στο πλαίσιο των ευρύτερων κοινωνικο-οικονομικών, πολιτικών και πολιτισμικών μεταβολών. Αυτή η μετάβαση συνεπαγόταν μια μαζική πίστη στην ίδια την τεκμηριωτική/ αποδεικτική αξία της όρασης και την άνοδο ενός καταφατικού «πανοπτικού» υποδείγματος που συνέπεσε με την κατακτητική επέκταση των αποικιοκρατικών χωρών αλλά και την ανάπτυξη του κράτους πρόνοιας και της γραφειοκρατίας, των πειθαρχικών μηχανισμών (αστυνομία, φυλακές, ψυχιατρεία κ.ά.), των ανθρωπιστικών οργανώσεων, του αναδυόμενου μαζικού πολιτισμού και των μέσων επικοινωνίας, των μουσεί-

5 Ο οφθαλμοκεντρισμός (ocularcentrism) του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού αποδίδεται στη φιλοσοφική παράδοση του Καρτεσίου, ο οποίος ενθρόνισε την όραση ως την κυρίαρχη αίσθηση και υιοθέτησε τη σύγχρονη στάση του πλάνητα ή του αμέτοχου παρατηρητή πολύ πριν εμφανιστεί η φωτογραφία το 19ο αιώνα. Η κριτική σε αυτό το κυρίαρχο καθεστώς έχει πάρει πολλές μορφές και η σύγχρονη κοινωνική θεωρία και πολιτισμική κριτική είναι εμβραβισμένες σε μια βαθιά καχυποψία απέναντι στον ηγεμονικό ρόλο του αμέτοχου παρατηρητή και στην τεκμηριωτική ή αποδεικτική αξία της όρασης στην ανάλυση των κοινωνικών φαινομένων και σχέσεων. Για μια εμπειριστωμένη επισκόπηση της κριτικής στον οφθαλμοκεντρισμό όπως έχει εκφραστεί στη σύγχρονη γαλλική σκέψη, βλ. Jay, (1993).

ων και των νέων επιστημονικών κλάδων (ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, εγκληματολογία, φυσιογνωμική, φρενολογία και ψυχιατρική). Αυτές είναι οι διανοητικές, επιστημονικές, θεσμικές και πειθαρχικές πλαισιώσεις μέσα στις οποίες και μέσω των οποίων φωτογραφήθηκαν οι Άλλοι, εμπλουτίζοντας αλλά και μετασχηματίζοντας μια ήδη μακρά παράδοση καλλιτεχνικής αναπαράστασης της ετερότητας στην τέχνη (ζωγραφική, γκραβούρες, γλυπτική κλπ).

Πράγματι, από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, αλλά, κυρίως, από τις αρχές του 20ου αιώνα και μετά, θεμελιώνεται η παράδοση της φωτογράφησης του Άλλου, του ξένου, του εξωτικού, του πρωτόγονου, του περιθωριακού, του ψυχασθενούς ή του παραβατικού. Παράδοση που εξυπονεί και συγκροτεί εξαρχής αντιιστικτικά την ύπαρξη του εαυτού, οικείου, κανονικού, εξελιγμένου, νομιμοποιημένου και νομοταγούς. Σύμφωνα με την ανάλυση του Sekula (1992:345), στο φωτογραφικό πορτραίτο είμαστε εξαρχής αντιμέτωποι με αυτό το διπλό σύστημα: ένα σύστημα αναπαράστασης που μπορεί να λειτουργήσει είτε *τιμητικά* είτε *στιμωτικά - καταπιεστικά*. Μ' άλλα λόγια, από τη μια πλευρά, το φωτογραφικό πορτραίτο αποκτά ένα ρόλο στην ιεραρχία του γούστου και της κοινωνικής διάκρισης, με την έννοια ότι επέκτεινε, επιτάχυνε, έκανε δημοφιλή αλλά και «υποβάθμισε», μέσω του «εκδημοκρατισμού» προς τα χαμηλότερα στρώματα, μια παραδοσιακή πρακτική που πήρε την πρώιμή της μορφή το 17ο αιώνα και παρείχε μια τελετουργική/επίσημη παρουσίαση του αστού εαυτού⁶. Απ' την άλλη, η προσωπογραφία άρχισε να

6 Το σύγχρονο υποκείμενο που 'εμφανίστηκε' από το Μεσαίωνα και μετά, περιγράφηκε, διακρίθηκε και αναπαραστάθηκε μέσω διοικητικών διαδικασιών στις οποίες η οπτική προσωπογραφία έπαιζε ιστορικά πολύ μικρό ρόλο. Μέχρι την εμφάνιση της φωτογραφίας, η προσωπογραφία κατά κανόνα περιοριζόταν στους πλούσιους και τους ισχυρούς, απ' τη μια πλευρά, και στην αναπαράσταση των ανώνυμων τύπων χαρακτήρων και 'ειδών' (φυλές, γένη κλπ), απ' την άλλη. Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, όμως, παρατηρήθηκε μια ανατροπή της πολιτικής λειτουργίας της προσωπογραφίας. Από μέσο του εξαιρετικού και του τυπικού,

επιτελεί ένα ρόλο που δεν είχε παίξει το ζωγραφισμένο πορτραίτο με τον ίδιο αυστηρό τρόπο. Αυτός ο ρόλος προέρχεται, από τις επιταγές της ιατρικής και ανατομικής εικονογράφησης (γκραβούρες, σχέδια ή λιθογραφίες) και θεμελιώνεται στη φρενολογία και τη φυσιογνωμική. Έτσι η φωτογραφία, εδραίωσε και οριοθέτησε το πεδίο του «Άλλου», ορίζοντας τόσο το «γενικευμένο βλέμμα» - την τυπολογία - όσο και την «ενδεχόμενη στιγμή» (*contingent instance*) της παρέκκλισης και της κοινωνικής παθολογίας. Για τον Sekula (1992:346), στην πραγματικότητα, αυτός ο δεύτερος «εργαλειακός ρεαλισμός»⁷, όπως τον κατονομάζει, λειτουργεί σύμφωνα με μια πολύ υποβαθμιστική και καταπιεστική λογική, εισάγοντας έναν «ωφελμιστικό κοινωνικό μηχανισμό» και τη λογική του Πανοπτικού στην καθημερινή ζωή⁸.

Ο Sekula υποστηρίζει ότι στη μακρά διάρκεια, η συσσώρευση των διάφορων κοινωνικών πρακτικών φωτογράφησης του εαυτού και

καθίσταται σταδιακά η οικουμενική πλευρά της ύπαρξης του ανθρώπου: «Από εδώ και πέρα κανείς δεν θα ζήσει χωρίς μια εικόνα, χωρίς ένα πρόσωπο: μεταξύ 1870 και 1890 είμαστε μάρτυρες αυτού που μπορούμε να ονομάσουμε γέννηση του *homo photographicus*, του σύγχρονου Ανθρώπου της Εικόνας» (Rauflf, 1984:53), αναφέρεται στο Broeckmann (1996). Η Φωτογραφία, αν και είχε εξαρχής την τάση να ανατρέψει τα προνόμια που ευτύχησαν στην κλασική προσωπογραφία ως καλλιτεχνική δημιουργία, εντούτοις ενίσχυσε την πρακτική της.

7 Για το συγγραφέα, οι φωτογραφίες των 'εγκληματιών' είναι μια τέτοια περίπτωση, καθώς σχεδιάζονται κυριολεκτικά προκειμένου να διευκολύνουν τη σύλληψη του εικονιζόμενου σε αυτές. Η σημασιολογική εκλέπτυνση και ορθολογικοποίηση αυτού ακριβώς του είδους του ρεαλισμού ήταν κεντρικές στη διαδικασία του ορισμού και του ελέγχου του εγκληματία (σελ. 346).

8 Η σχέση μεταξύ φωτογραφίας, αστυνομίας, δικαστικών αρχών, ψυχιατρικής και κράτους έδωσε στη φωτογραφία νέο κύρος. Όσοι έτυχαν της ανακριτικής ματιάς της φωτογραφικής μηχανής τοποθετήθηκαν παθητικά σε μια μετωπική στάση, δίνοντας έμφαση στα χαρακτηριστικά τους, τις εκφράσεις του προσώπου τους και τις χειρονομίες τους. Αυτά τα φωτογραφικά τεκμήρια, κατά κανόνα, συνοδεύονταν από μια σειρά ρηματικές ενέργειες που αφορούσαν το ίδιο το σώμα και συνδέονταν με στατιστικά στοιχεία και αντικειμενικά - επιστη-

του άλλου δημιουργούν ένα «γενικευμένο, περιεκτικό αρχείο, ένα αρχείο σκιά, που καλύπτει όλο το κοινωνικό πεδίο και τοποθετεί τα άτομα μέσα σε αυτό» (Sekula, 1992:347)⁹. Αυτό το αρχείο περιέχει υπάλληλα, εδαφοποιημένα αρχεία: αρχεία των οποίων η σημασιολογική αλληλεξάρτηση συσκοτίζεται συνήθως από τη «συνοχή» και τον «αμοιβαίο αποκλεισμό» των κοινωνικών ομάδων που είναι εγγεγραμμένες σε κάθε ένα. Το γενικό αρχείο που περιλαμβάνει τα πάντα, αναγκαστικά περιέχει τόσο τα ίχνη των ορατών σωμάτων των ηρώων, των ηγετών, των ηθικών παραδειγμάτων, των διασημοτήτων, αλλά και των φτωχών, των αρρώστων, των τρελών, των εγκληματιών, των μη λευκών, των γυναικών και όλων των άλλων εν-σωματώσεων που δεν έχουν «αξία». Άρα, κάθε φωτογραφικό πορτραίτο παίρνει άρρητα τη θέση του μέσα στην κοινωνική και ηθική ιεραρχία και, συνεπώς, η ιδιωτική στιγμή της συναισθηματικής εξατόμισης (sentimental individuation) των οικογενειακών στιγμιότυπων και των αναμνηστικών πορτραίτων επισκιάζεται από δύο ακόμα δημόσια βλέμματα: αυτό προς τους «ανώτερους» και αυτό προς τους «κατώτερους» από εμάς οι οποίοι, κατά κανόνα, ταξινομούνται σε «τύπους» ανθρώπων, «φυλές» και «χαρακτήρες» (βλ. επίσης, Henning, 2007:170-174).

μονικά τεκμήρια ως «αποδείξεις». Το βλέμμα των πειθαρχικών θεσμών, αν και ουσιαστικά αυταρχικό, ερμηνευόταν ως «επιστημονική ουδετερότητα». Πρόσφατες μελέτες σχετικά με τις φωτογραφίες σκλάβων, ιθαγενών, φυλετικών «τύπων», εγκληματιών και ψυχικά ασθενών στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα εξετάζουν τον τρόπο με τον οποίον τα οπτικά μέσα συγκροτούν, ανασυγκροτούν και ενισχύουν τις ανισότητες και τις κοινωνικές ιεραρχίες. Το έργο του Tagg (1988, 2009), το οποίο εξετάζει τη φωτογραφία ως κοινωνικό εργαλείο εξουσίας ενώ θέτει υπό διερώτηση τις παραδοχές σχετικά με το καθεστώς της τεκμηρίωσης, είναι πολύ συχνά πίσω από τέτοιου τύπου προσεγγίσεις. Δες επίσης Sekula (2003), Sekula (1992), Lutz & Collins (2003), Bassnett, (2004), Gullestad (2007), Brown, (2008), Hight & Sampson (2002, 2004), Squiers (1990), Lutz & Collins (1993), Solomon-Godeau (1994).

⁹ Για πρώιμα επιχειρήματα στο αρχειακό υπόδειγμα της φωτογραφίας, βλ. Krauss (1992) και Sekula (2003).

Από το σύνολο των πρακτικών φωτογράφισης της ετερότητας, εξέχουσα θέση κατέχει η «υβριδική» φωτογραφία τεκμηρίωσης ή φωτογραφία ντοκουμέντο¹⁰, που ήδη από το τέλος του 19ου αιώνα έχει στόχο να καταγράψει την «πραγματική» ζωή και θεωρείται ότι συνδέεται με κάποιο είδος κοινωνικής 'έρευνας' με συγκεκριμένους πολιτικούς, κοινωνικούς ή ανθρωπιστικούς στόχους, συνδυάζοντας, συχνά, στοιχεία από το «αρχειακό», καλλιτεχνικό, ανθρωπολογικό/κοινωνιολογικό, εμπορικό ή τουριστικό είδος¹¹.

¹⁰ Σύμφωνα με την ετυμολογία της λέξης, το 'ντοκουμέντο' που προέρχεται από το λατινικό *documentum* (δείγμα, υπόδειγμα, επίσημο έγγραφο) σημαίνει το έγγραφο ή οτιδήποτε άλλο μπορεί να θεωρηθεί ιστορική πηγή ή αποδεικτικό στοιχείο ικανό να δώσει έγκυρες και αναμφισβήτητες πληροφορίες σχετικά μ' ένα γεγονός ή ισχυρισμό (βλ. Λεξικό Μπαμπινιώτης, σελ. 1201). Η φωτογραφία που, μέσω συγκεκριμένων πρακτικών και λόγων, εκλαμβάνεται ως αδιαμφισβήτητη μαρτυρία και ολοκληρωτικά αληθές τεκμήριο δανείστηκε την ονομασία 'ντοκουμέντο' από το Σκότ κινηματογραφιστή John Grierson, ο οποίος το 1926 δημιούργησε τον όρο για να περιγράψει το είδος του κινηματογράφου που θα ήθελε να αντικαταστήσει αυτό που θεωρούσε ως εργοστάσιο ονείρων του Χόλλυγουντ (βλ. Price, 2007: 76), όπου και εμπειριστατωμένη παρουσίαση της ιστορίας της φωτογραφίας τεκμηρίωσης).

¹¹ Είναι αδύνατον να προσεγγιστεί το φωτογραφικό φαινόμενο ως ενιαίο και μοναδικό. Επιπλέον, όπως τονίζει ο Barthes (2002:12), «η Φωτογραφία μας ξεγλιστρά και ... είναι αδύνατον να ταξινομηθεί...». Οι συνήθειες ταξινομήσεις σχετίζονται με τη θεματολογία (τοπίο, οικογενειακά στιγμιότυπα, αντικείμενα, προσωπογραφία, γυμνό, επικαιρότητα, διάσημοι άνθρωποι, αθλητισμός, τουρισμός κ.ά.) ή τις αισθητικές κατηγορίες (φωτορεαλισμός, πικτοριαλισμός, μοντερνιστική φωτογραφία, νατουραλισμός, μεταμοντέρνα κ.ά.). Παρ' όλα αυτά, πιστεύω ότι ο μόνος δόκιμος τρόπος για να ταξινομήσουμε τις φωτογραφίες έχει να κάνει με τους θεσμούς που την παράγουν, κυκλοφορούν και καταναλώνουν και με τις κοινωνικές χρήσεις, πρακτικές και προθέσεις (επαγγελματικές, ερασιτεχνικές, καλλιτεχνικές, πολιτικές, ανθρωπιστικές, τεκμηριωτικές κ.ά.). Εξάλλου, καθώς η μεγάλη διάρκεια μετασχηματίζει μια φωτογραφία, με συνέπεια σταδιακά να αναδύονται νέες προθέσεις που τροποποιούν τον νόημα και τη χρήση μιας φωτογραφίας, δεν υπάρχει καμία νόμιμη και οριστική «λύση» ταξινόμησης διότι όπως λέει ο Riault «το νόημα βρίσκεται πάντοτε εμπρός από το βλέμμα που στυλώνεται μέσα στη στιγμή» (Riault, 2008:374).

Η πίστη, απ' τη μια πλευρά, στην τεκμηριωτική δύναμη της φωτογραφίας, που, όπως είπαμε πιο πάνω, συνδέεται άρρηκτα με τις αστυνομικές, δικαστικές και ψυχιατρικές αρχειακές πρακτικές και η έμφαση, απ' την άλλη, στη δύναμη της υποκειμενικής ερμηνείας του φωτογράφου είναι κεντρική στη φωτογραφία ντοκουμέντο, η οποία εμφανίζεται, συνήθως, σε δύο αλληλοεξαρτώμενες εκδοχές:

- την 'αισιόδοξη' εκδοχή, που εξυμνεί τον Άνθρωπο και τον αγώνα του για κατάκτηση της ζωής, θεμελιωμένη στη βασική αρχή της ύπαρξης μιας αιώνιας ανθρώπινης ουσίας που χαρακτηρίζει το ανθρώπινο γένος, και

- τη 'δυστοπική' εκδοχή, η οποία αναπτύσσεται πάνω στην παραδοχή της αναγκαιότητας τεκμηρίωσης, παρατήρησης, έκθεσης ή/και καταγγελίας των κοινωνικών ανισοτήτων και δεινών της κοινωνίας και συνδέεται με την πολιτική, την κοινωνική κριτική, τη μεταρρύθμιση, το κράτος πρόνοιας κλπ.

Όπως τονίζει η Sontag, η Φωτογραφία, εξ αρχής, γοητευόταν «από τα κοινωνικά ύψη και τα ταπεινά βάθη», ενώ η φωτογραφία ντοκουμέντο «προτιμούσε τα δεύτερα» (Sontag, 1993:62 κ.έ.), εστιάζοντας κυρίως στους φτωχούς, τους εργάτες, το κοινωνικό περιθώριο, τις διάφορες ανθρώπινες «φυλές» και τα θύματα πολέμου, 'θέματα' που ήδη κυριαρχούν στην τέχνη, αλλά και στο δημόσιο, επιστημονικό και λογοτεχνικό λόγο το 19ο αιώνα. Η Φωτογραφία – Ντοκουμέντο, υποστηρίζει ο Graham Clarke αποτελεί «το ευρητήριο του κοινωνικού ανταγωνισμού και των δυσεπίλυτων προβλημάτων, καθώς και των συναισθηματικών και βασανιστικών εμπειριών: φτώχεια, ρατσισμός, ανισότητα, κοινωνική και πολιτική αδικία, μετανάστευση, πόλεμος, έγκλημα, στέρηση, καταστροφή και οδύνη» (Clarke, 1997:145). Από τις πρώτες φωτογραφίες που στρέφονται προς τα «χαμηλά» στρώματα είναι 36 φωτογραφίες του βρετανού φωτογράφου και περιηγητή John Thomson στο βιβλίο του *Street life in London* (1877-78). Ο Thomson αναζητούσε στην Αγγλία και το εξωτερικό 'εξωτικές' εικόνες για ένα ολοένα διογκούμενο κοινό που, όπως λέει η Sontag, είχε «ανακαλύψει» την ψυχαγωγία σε ένα «είδος ταξικού του-

ρισμού στην πραγματικότητα των άλλων» (Sontag, 1993:64). Με διαφορετικό στόχο, ο Solomon Butcher στις ΗΠΑ, εγκαινιάζει ένα από τα πρώτα και συστηματικότερα εγχειρήματα φωτογραφικής τεκμηρίωσης μιας μακρόχρονης κοινωνικο-οικονομικής διαδικασίας και, πιο συγκεκριμένα, της εγκατάστασης των εποίκων αγροτών στις Μεγάλες Πεδιάδες της δυτικής Νεμπράσκα μεταξύ 1886 και 1912¹².

Ιστορικά, πάντως, η φωτογραφία τεκμηρίωσης έχει συνδεθεί στενά με την ανάπτυξη των ειδησεογραφικών πρακτορείων και του τύπου καθώς επίσης και των διάφορων θεσμών πρόνοιας, κυβερνητικών υπηρεσιών ή επιτροπών, φιλανθρωπικών οργανισμών, πολιτικών κομμάτων κλπ. Από το τέλος του 19ου αιώνα, στα πλαίσια κυρίως της πίστης στη φωτογραφική Αλήθεια, οι περισσότεροι κοινωνικοί θεσμοί εντάσσουν τις φωτογραφικές εικόνες ως κεντρικές στο λόγο που παράγουν και αναπόσπαστο κομμάτι των αφηγήσεών τους που αφορούν άλλοτε την επιβεβαίωση της κοινωνικής τάξης πραγμάτων και την τεκμηρίωση του έργου τους και άλλοτε πιέζουν

¹² Το πρώτο μεγάλο κύμα εποίκων εισέρχεται στην Νεμπράσκα το 1860 προκειμένου να διεκδικήσει ένα κομμάτι από τη γη που διανέμει η ομοσπονδιακή κυβέρνηση σύμφωνα με το 'Νόμο Εποικισμού'. Το αρχείο Butcher βρίσκεται σήμερα στη βιβλιοθήκη του Κογκρέσου των ΗΠΑ και περιλαμβάνει 3.000 περίπου αρνητικά φωτογραφιών τραβηγμένων στις Μεγάλες Πεδιάδες της Νεμπράσκα. Στο ίδιο αρχείο υπάρχουν ταξινομημένες 3.000 περίπου σελίδες επιστολών της οικογένειας Oblinger από την Ιντιάνα που είχε εγκατασταθεί στην περιοχή. Η αλληλογραφία που αφορά μια χρονική περίοδο πενήντα ετών (1862-1912), δίνει πολύτιμες πληροφορίες για την κοινωνική ζωή καθώς επίσης για τις αντιλήψεις, τα ιδανικά, τις προσδοκίες και το αξιακό σύστημα των εποίκων αγροτών της ιστορικής εκείνης περιόδου (βλ. <http://memory.loc.gov/ammem/award98/nbhihtml/pshome.html>, τελευταία πρόσβαση 14/12/09). Το αρχείο Butcher όπως και όλα τα άλλα φωτογραφικά αρχεία της βιβλιοθήκης του Κογκρέσου αποτελούν μέρος του προγράμματος «Αμερικανική Μνήμη» που συνιστά ένα θεσμικό μηχανισμό συγκρότησης της οπτικής μνήμης του αμερικανικού έθνους μέσω της διαφύλαξης, αρχειοθέτησης, ψηφιοποίησης, κειμενικής πλαισίωσης και συνεχούς έκθεσης όλων των ιστορικών φωτογραφιών από το τέλος του 19ου μέχρι το πρώτο μισό του 20ου αιώνα (βλ. Preston, 1995).

προς την κατεύθυνση της κοινωνικής μεταρρύθμισης. Συνήθως, αποτελούν αναπόσπαστο μέρος μιας 'ερευνητικής' εργασίας γύρω από τις συνθήκες ύπαρξης συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων έχοντας, πολύ συχνά, ρητό στόχο την καταγγελία και τον κοινωνικό ή πολιτικό σχολιασμό και την πίεση προς μεταβολή της νομοθεσίας και εφαρμογή μέτρων κοινωνικής πολιτικής κατά του κοινωνικού αποκλεισμού και της κοινωνικής αδικίας. Ακολουθώντας το νήμα σκέψης της Martha Rosler, το πεδίο της φωτογραφίας - ντοκουμέντου, ως δημόσιο είδος, στα ιδεολογικά συμφραζόμενα του αναπτυσσόμενου κρατικού φιλελευθερισμού του τέλους του 19ου αιώνα και των συνακόλουθων μεταρρυθμιστικών κινήματων των αρχών του 20ου αιώνα, εκπροσωπεί, κατά κάποιον τρόπο, την κοινωνική συνείδηση της φιλελεύθερης ευαισθησίας όπως παρουσιάζεται σε οπτική αναπαράσταση (Rosler, 1992:303).

Παραδειγματικές περιπτώσεις σ' αυτήν την παράδοση είναι τα διενεργήματα του Jacob Riis και του Lewis Hine στις αρχές του 20ου αιώνα στις ΗΠΑ¹³. Αστυνομικός ρεπόρτερ σε λαϊκές εφημερίδες από το 1877 (*New York Tribune*) ο δανικής καταγωγής Jacob Riis (1849-1914) φωτογράφησε τις φτωχογειτονίες της Νέας Υόρκης θέλοντας να τεκμηριώσει οπτικά τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των χιλιάδων

13 Βλ. ενδεικτικά Yochelson (2001), Gutman (1967). Βλέπε επίσης ψηφιακά φωτογραφικά αρχεία στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου (<http://www.loc.gov/library/libarch-digital.html>). Ο Riis και ο Hine στους οποίους αναφέρομαι εδώ, δεν αποτελούν μοναδικές περιπτώσεις της συνάρθρωσης της φωτογραφίας και της δημοσιογραφίας με το κράτος πρόνοιας, την κοινωνική εργασία και τη μεταρρύθμιση. Στη Βρετανία, για παράδειγμα, ο John Thomson, ο Paul Martin και ο Thomas Annan επιχείρησαν αρκετές δεκαετίες πριν τους Riis και Hine να δώσουν αυθεντικές απεικονίσεις της υποβαθμισμένης ζωής των εργατικών στρωμάτων των μεγάλων πόλεων (βλ. σχετικά, Price 2007: 86-87). Στην ιστορία της Φωτογραφίας έχουν καταγραφεί δεκάδες παρόμοια εγχειρήματα ευθέως επηρεασμένα από την τέχνη, τη λογοτεχνία, τις φιλανθρωπικές οργανώσεις και τον ηθικό-λογικό δημόσιο λόγο, που συνέδεε αιτιακά την εγκληματικότητα και την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά με τις κακές συνθήκες στέγασης στις φτωχογειτονίες των μεγαλουπόλεων (βλ. επίσης, Tagg, 1988 και 2009, Sekula 2003, 1992).

μεταναστών. Ο Riis, συνδυάζοντας ένα ύφος αστυνομικού ρεπορτάζ και μεταρρυθμιστικής ιδεολογίας και θεωρώντας ότι οι κακές στεγαστικές συνθήκες και ο συνωστισμός στις υποβαθμισμένες συνοικίες της πόλης δημιουργούν κοινωνικά προβλήματα, υποστήριζε την ανάγκη λήψης επείγουσών μέτρων κοινωνικής πολιτικής «προκειμένου η εγκληματική ή παρεκκλίνουσα συμπεριφορά των εξαθλιωμένων φτωχών (ή «επικίνδυνων τάξεων») να μην απειλήσει τις αξίες των αστικών στρωμάτων και την κοινωνική συνοχή». Ο Riis για, τουλάχιστον, δεκαπέντε χρόνια διέτρεχε τις ΗΠΑ, δίνοντας διαλέξεις με μορφή δραματοποιημένων αφηγήσεων γύρω από τις ορατές πλευρές της κοινωνικής αποδιοργάνωσης, ενώ δημοσίευσε τις διαλέξεις του εικονογραφημένες με φωτογραφίες και εμπλουτισμένες με στατιστικά στοιχεία σε δεκαπέντε, περίπου, βιβλία, εκ των οποίων, το πρώτο, με τίτλο *How the Other Half Lives (1890)*, με χρηματοδότηση από το *Russell Sage Foundation*,¹⁴ αποτέλεσε μια τεράστια εκδοτική επιτυχία, κάνοντας ρεκόρ πωλήσεων για εκείνη την εποχή¹⁵.

14 Το *Russell Sage Foundation*, το οποίο ιδρύθηκε το 1907 στη Νέα Υόρκη, σύμφωνα με τις καταστατικές του αρχές, έχει στόχο τη «βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών διαβίωσης στις ΗΠΑ». Συνιστά ένα από τα σημαντικότερα κέντρα κοινωνικής έρευνας στις ΗΠΑ και πηγή χρηματοδότησης μελετών, εκδόσεων βιβλίων κλπ. Το πεδίο του ενδιαφέροντός του είναι η αγορά εργασίας, η μετανάστευση, ο πολιτισμός και η θρησκεία, η εκπαίδευση καθώς και διάφορα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα. Μέχρι τη Μεγάλη Ύφεση το ίδρυμα ασχολήθηκε με τη φτώχεια, την τρίτη ηλικία, τα νοσοκομεία, τις φυλακές και την ανάπτυξη της κοινωνικής εργασίας ως επάγγελμα, αποσκοπώντας στην κοινωνική μεταρρύθμιση σε θέματα περίθαλψης, αστεακού σχεδιασμού, καταναλωτικής πίστης, εργατικής νομοθεσίας και κοινωνικής ασφάλισης. Από το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και μετά έχει ως στόχο την εμπάθυνση της κοινωνικής έρευνας προκειμένου να αυξηθεί η αποτελεσματικότητα των πολιτικών που καλούνται να προάγουν την κοινωνική ισότητα και δικαιοσύνη (βλ. σχετικά, <http://www.russellsage.org/>, τελευταία πρόσβαση, 18/12/09).

15 Το δεύτερο βιβλίο του Riis «*Children of the Poor*» (1892), το οποίο συμπλήρωνε το πρώτο, αλλά και τα επόμενα που ακολούθησαν δεν γνώρισαν την ίδια επιτυχία. Βλ. σχετικά Yochelson (2001:10-15).

Ο Lewis Hine (1874- 1940), απ' την άλλη, θεωρούσε τον εαυτό του κοινωνιολόγο – φωτογράφο και δήλωνε «θέλω να φωτογραφίζω αυτό που πρέπει να αξιολογηθεί και αυτό που πρέπει να βελτιωθεί». Δάσκαλος μεταξύ του 1901-8 στο *Ethical Culture School*, εξοικειώθηκε με τη φωτογραφική μηχανή ως εκπαιδευτικό εργαλείο και δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα κοινωνικά προβλήματα άρχισε να συνεργάζεται με τον τύπο και διάφορες εθνικές επιτροπές, ανθρωπιστικές οργανώσεις ή υπηρεσίες κοινωνικών λειτουργιών. Το 1904 αφιέρωσε πολύ χρόνο στη φωτογράφιση της άφιξης των μεταναστών στο Ellis Island της Νέας Υόρκης επιδιώκοντας να καταδείξει την «ανθρωπότητα» των μεταναστών και την αποτελεσματικότητα της φωτογραφίας ως «ειλικρινούς μαρτυρίας». Το 1906 εντάχθηκε στο υπερδεκαετές πρόγραμμα της *Εθνικής Επιτροπής για την Παιδική Εργασία (National Child Labor Committee)* και άρχισε να συνεργάζεται με το περιοδικό της κοινωνικής εργασίας *Survey* προκειμένου να τεκμηριώσει φωτογραφικά τις κακές συνθήκες εργασίας μικρών παιδιών και, ως μέλος της σταυροφορίας «*Let Children Be Children*», να συμβάλει στο μεταρρυθμιστικό κίνημα υπέρ της μεταβολής της νομοθεσίας για την παιδική εργασία. Σε αντίθεση με τον Jacob Riis, θεωρείται ότι έδωσε περισσότερο 'θετικές' εικόνες των μεταναστών και των παιδιών από αυτές των στερεότυπων φωτογραφιών των «επικίνδυνων τάξεων» του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα¹⁶. Προς το τέλος της δεκαετίας του 1910 έγινε επίσημος φωτογράφος του *Pittsburgh Survey*, μιας υποδειγματικής κοινωνικής έρευνας της βιομηχανικής πόλης της Πενσυλβάνια που χρηματοδοτήθηκε από *Russell Sage Foundation*. Παράλληλα, στη διάρκεια του πρώτου παγκό-

16 Η βιβλιοθήκη του Κογκρέσου έχει περισσότερες από 5.000 φωτογραφίες του Hine για την παιδική εργασία, τους μετανάστες, τους εργάτες και τους πρόσφυγες των αρχών του 20ου αιώνα σε ΗΠΑ ή και Ευρώπη. Εξάλλου το ίδρυμα George Eastman House και το Albin O. Kuhn Library & Gallery του Πανεπιστημίου Maryland της Βαλτιμόρης διαθέτουν αξιόλογα αρχεία με φωτογραφίες του Hine. Ο Hine πέθανε ξεχασμένος και πάμπτωχος το 1940.

σμιου πολέμου αλλά και μετά συνεργάστηκε με τον *Αμερικανικό Ερυθρό Σταυρό* προκειμένου να καταγράψει φωτογραφικά την παροχή ανθρωπιστικής αρωγής στην Ευρώπη. Κατά τις δεκαετίες του '20 και '30 ειδικεύτηκε στα πορτραίτα της εργατικής τάξης, με στόχο να δώσει έμφαση στην ανθρώπινη όψη της βιομηχανικής ανάπτυξης.¹⁷ Τέλος, κατά την διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης Ξαναδούλεψε για τον *Ερυθρό Σταυρό* και για την *Tennessee Valley Authority (TVA)* σχετικά με τη ζωή στα βουνά του ανατολικού Τενεσσού.

Παράλληλα με τη φωτογραφία ντοκουμέντο που, στην κλασική εκδοχή της, αναπτύσσεται πάνω στην παραδοχή της αναγκαιότητας έκθεσης και καταγγελίας των δεινών της κοινωνίας και διακηρυγμένο στόχο την κοινωνική μεταρρύθμιση, η Φωτογραφία, από τα μέσα του 19ου αιώνα, στο πλαίσιο μια αντίληψης της ανθρωπολογίας ως «φυσικής ιστορίας του Ανθρώπου» (Paul Broca, 1824 - 1880), επεδίωξε να παρέχει ένα επιστημονικό τρόπο μελέτης του ανθρώπινου είδους με την τεκμηρίωση της ύπαρξης των διάφορων υποτιθέμενων ανθρωπολογικών «τύπων» και «φυλών». Ο φωτογράφος Edward Sheriff Curtis (1868-1952), για παράδειγμα, για πάνω από 30 χρόνια, διέτρεχε τη Βόρεια Αμερική με στόχο να αποτυπώσει φωτογραφικά την -υπό εξαφάνιση- παραδοσιακή ζωή των «ιθαγενών» κατοίκων της. Η «εμμονή» του κατέληξε στη δημιουργία μιας 20άτομης εγκυκλοπαίδειας με τίτλο «*Ο Βόρειο- Αμερικανός Ινδιάνος*» που περιείχε πάνω από 2.000 φωτογραφίες Ινδιάνων. Ο Curtis θεωρείται ότι έχει σφυρηλατήσει την εικόνα του «ιθαγενούς Ινδιάνου» περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον φωτογράφο, επηρεάζοντας καταλυτικά την εικόνα που θα προωθήσει το Hollywood σχεδόν σ' όλο τον 20ο αιώνα¹⁸.

17 Εμβληματικές εκείνης της περιόδου είναι οι φωτογραφίες από την ανέγερση του ουρανοξύστη *The Empire State Building* (1933-1934).

18 Βλ. ενδεικτικά, Cardozo (2005), Cardozo et al. (2004). Η φωτογράφιση Ινδιάνων ήταν ένα αρκετά προσφιλέθιμο θέμα για πολλούς φωτογράφους επί πολλές δεκαετίες. Εξίσου δημοφιλείς είναι οι Adam Clark Vroman, Ben Wittick και ο Frank Albert Rinehart (1861-1928), Αμερικανός καλλιτέχνης, γνωστός κυρίως για τους πίνακες και τις φωτογραφίες των Ινδιάνων αρχηγών των αντιπροσωπει-

Δεκάδες παρόμοια εγχειρήματα αποτύπωσης και ταξινόμησης των διάφορων αφρικανικών, λατινοαμερικανικών και ασιατικών φυλών συμπίπτουν με όλη τη διαδικασία της ευρωπαϊκής αποικιοκρατικής επέκτασης του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και καταγράφονται μέχρι, τουλάχιστον, το μεσοπόλεμο σ' όλες τις, κατά κανόνα, αποικιοκρατούμενες περιοχές. Επαγγελματίες ή ερασιτέχνες φωτογράφοι, συχνά ενταγμένοι σε ευρύτερα κυβερνητικά ή άλλα προγράμματα, επιχειρούν να καταγράψουν και να τεκμηριώσουν την ύπαρξη φυλετικών ή άλλων 'τύπων' και να ικανοποιήσουν την επιστημονική ή ψευδοεπιστημονική, ανθρωπολογική, λαογραφική ή τουριστική περιέργεια για τον τρόπο ζωής, το φολκλόρ και τις διάφορες πλευρές της υλικής κουλτούρας (χορούς, τελετουργικά, τελετές, ενδυμασία, αισθητική του σώματος κ.ά.). Τα εγχειρήματα αυτά, εν μέρει «προϊόντα του βικτωριανού πάθους για ταξινόμηση που επεκτάθηκε σε ολόκληρους λαούς» (Price, 2007:90), «μετατρέποντάς τους σε τυπολογικά δείγματα τα οποία εκτίθενται σε άλμπουμ σαν πεταλούδες» (βλ. Burke, 2003:173), αποτελούν τόσο αντικείμενο επιστημονικής ή γραφειοκρατικής επεξεργασίας και καταγραφής, πηγή εικονογράφησης εγχειρίδιων, ιστορικών βιβλίων κ.ά., όσο και τουριστικό είδος τροφοδοτώντας μια τεράστια αγορά ταχυδρομικών καρτών (*cartes postales*)¹⁹, φυλλαδίων ή λευκωμάτων, δημιουργώντας μια παράδοση εικόνων ετερότητας και σφυρηλατώντας την εικόνα του εξωτικού, πρωτόγονου Άλλου πάνω στην ανωτερότητα του δυτικού εαυτού²⁰.

ών που συμμετείχαν στο Ινδιάνικο Συνέδριο στην Ομάχα το 1898 (βλ. Ortiz, 2005). Παρόμοια, ο Arnold Genthe έγινε γνωστός φωτογραφίζοντας την Chinatown του San Francisco την ίδια περίπου εποχή.

19 Σύμφωνα με τη Freund (1996:84) η χρυσή εποχή της καρτ ποστάλ αρχίζει γύρω στο 1900, όπου για κάθε εθνική αγορά παράγεται περίπου διπλάσιος αριθμός καρτών από τον πληθυσμό της χώρας. Το 1910 υπολογίζεται ότι τυπώνονται περίπου 123 εκατομ. κάρτες μόνο στη Γαλλία, ενώ σήμερα η παραγωγή υπολογίζεται σε δισεκατομμύρια, με κύρια θέματα την τουριστική φωτογραφία και τις φωτογραφίες έργων τέχνης.

• Η φωτογράφιση φυλετικών ή άλλων 'τύπων' δεν περιορίζεται μόνο στις αποικιοκρατούμενες περιοχές. Αποτελεί, επίσης, μια δημοφιλή πρακτική σ' όλη την Ευρώπη. Ο Γερμανός φωτογράφος August Sander, σε ομιλία του στο γερμανικό ραδιόφωνο το 1931, υποστήριξε την ανάγκη δημιουργίας της φυσιογνωμικής εικόνας μια ολόκληρης γενιάς ή ενός ολόκληρου έθνους, προτείνοντας να αποτυπωθούν φωτογραφικά τα «συναισθήματα που προσδιορίζουν μια συγκεκριμένη ομάδα» (*group sentiments*) σε «ορισμένα άτομα» που, όπως τόνισε, «θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως τύπους»²¹. Παρ' όλο που η αναπαράσταση των 'τύπων' και η θεωρία πάνω στην οποία ο Sander βάσισε την πρακτική του ήταν θεμελιώδης στην εθνικοσοσιαλιστική προπαγάνδα που υποστήριζε την καθαρότητα της αρίας φυλής, οι φωτογραφίες του δεν ήταν ιδεολογικά αποδεκτές εκείνη την εποχή γιατί έδωσαν μια αρκετά 'κοσμοπολίτικη' εικόνα του γερμανικού έθνους, εξυμνώντας τη διαφορά και προσδίδοντας 'αξιοπρέπεια' στους διάφορους 'τύπους'. Το 1934 οι φωτογραφικές πλάκες του πρώτου βιβλίου του Sander, *Το Πρόσωπο της Εποχής μας*,

20 Για παράδειγμα, οι Γάλλοι Francois Edmond Fortier στη Σενεγάλη και Jean Audema στο Γαλλικό Κογκό έχουν φωτογραφήσει προς το τέλος του 19ου αιώνα "τύπους" ιθαγενών, είδη ντυσίματος, ρόλους, παραδοσιακές κατοικίες κλπ εκδίδοντας εκατοντάδες *cartes postales* ως σουβενίρ για τους ευρωπαίους. Αυτές οι οπτικές ταξινομήσεις έλκουν την καταγωγή τους από τις φωτογραφίες καστών, φυλών και επαγγελματιών που έχουν παραχθεί από τις αποικιοκρατικές αρχές των Ινδιών για διοικητικούς σκοπούς γύρω στα 1850 και αποτελούν εξέλιξη της ζωγραφικής απεικόνισης των «*petits métiers*» (πλανόδιων μικρο-επαγγελματιών) του 16ου αιώνα. Βλ. Mac Dougall (2005:176-209). Για την αποικιακή φωτογραφία και τη σχέση της με την ανθρωπολογία, βλ. ενδεικτικά Edwards (1992a, 2001, 1997), Hight & Sampson (2002, 2004), Peers (1997), Weeb (1997). Βλ. επίσης το αρχείο Francois Edmond Fortier στο <http://home.planet.nl/~kreke003/homfra.htm>, τελευταία πρόσβαση, 23/12/09.

21 Παρόμοια, το 1937 στην Πολωνία η μηνιαία εφημερίδα της Βαρσοβίας, *Η Φωνή της Εβραϊκής Κοινότητας*, δημοσίευσε μια σελίδα φωτογραφιών, αποκλειστικά, ανδρών σε τέσσερα τεύχη με τον υπέρτιτλο: «*Τυπικοί Εβραίοι των μικρών πόλεων*». Βλ. Struk (2004:16-18).

κομμάτι του ευρύτερου διενεργήματός του *Ο Άνθρωπος τον Εικοστό Αιώνα*, κατασχέθηκαν και καταστράφηκαν. Αντίθετα, το βιβλίο του Hans F.K. Gunther, *Φυλετικά Στοιχεία του Γερμανικού Λαού*, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1922 και περιλάμβανε φωτογραφικά πορτραίτα με στόχο τη θεμελίωση της φυσιογνωμικής ανωτερότητας της γερμανικής φυλής έναντι αυτών που θεωρούνταν κατώτεροι περιλαμβανομένων και των Εβραίων, έγινε εκδοτική επιτυχία στη Γερμανία (Struk, 2004:18)²². Πάντως, όπως τονίζει η Janina Struk, το γεγονός ότι τόσο στο βιβλίο του Sander όσο και σ' αυτό του Gunther παρουσιάστηκαν «παρόμοια» πρόσωπα καταδεικνυε ότι, παρ' όλο που το φιλελεύθερο σχέδιο του Sander επικεντρώθηκε κυρίως στις κοινωνικές και όχι φυλετικές διακρίσεις, και οι δύο συλλογές στηρίχτηκαν πάνω στην ίδια αρχή της *φυσιογνωμικής αλήθειας* (ό.π., σελ. 18).

Παρόμοια, ο Herman Lundborg, εξαιρετικά εχθρικός προς τους Εβραίους και υπέρ της φυλετικής καθαρότητας, ως διευθυντής του Κρατικού Ινστιτούτου Φυλετικής Βιολογίας της Σουηδίας που ιδρύθηκε το 1922, ηγήθηκε προγράμματος χαρτογράφησης των φυλετικών 'τύπων' 100.000 περίπου Σουηδών²³. Αυτή η χαρτογράφηση, με βασικά μεθοδολογικά εργαλεία το φωτογραφικό πορτραίτο και τις στατιστικές παραδοχές της φυσιογνωμικής, θεμελιωμένη στην πίστη ότι η ανθρωπινή φυσιογνωμία θα μπορούσε να αποκαλύψει την εσωτερική αλήθεια του χαρακτήρα ενός ατόμου, διευκόλυνε αργότερα το πρόγραμμα ευγονικής της σουηδικής κυβέρνησης (1935 – 1975), υποχρεώνοντας πάνω από 21.000 άτομα να υποστούν υποχρεωτικά στείρωση, εξαιτίας της υποτιθέμενης ύπαρξης αρνητικών γενετικών χαρακτηριστικών²⁴.

22 Μέχρι το 1933 έκανε 16 εκδόσεις και μέχρι το 1944 πουλήθηκαν 420.000 αντίτυπα.

23 Το βιβλίο του *Το Σουηδικό Έθνος και οι Φυλετικοί Τύποι* που εκδόθηκε το 1921 συνδέεται άμεσα με το κίνημα ευγονικής στη Σκανδιναβία.

24 Βλ. Drouard (1999) και <http://en.wikipedia.org/wiki/Eugenics>, τελευταία πρόσβαση, 23/12/09. Τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα βρίσκουμε σε αρκετές χώρες παρόμοια προγράμματα ευγονικής που χρησιμοποιούν ως αποδεικτικό εργαλείο τη Φωτογραφία και τις βασικές παραδοχές της φυσιογνωμικής (βλ. ενδεικτικά, <http://www.eugenicsarchive.org/eugenics/>, τελευταία πρόσβαση 23/12/09).

Αν και οι παραδοσιακοί κώδικες για την αναπαράσταση του Άλλου μπορούν να βρεθούν στην ανθρωπιστική ή τουριστική φωτογραφία, την ψυχιατρική, την εγκληματολογία και την ανθρωπολογία, η υβριδική *φωτογραφία τεκμηρίωσης με καλλιτεχνικές προθέσεις*, που με ενδιαφέρει περισσότερο εδώ, ανέπτυξε τους δικούς της τρόπους αναπαράστασης. Κυρίως, επιχείρησε να προσδώσει αισθητική αξία στη φωτογραφική προσέγγιση της ετερότητας «*μεταμορφώνοντας το φωτογραφικό υποκείμενο σε αντικείμενο, και μάλιστα σε αντικείμενο μουσειακό*», όπως λέει ο Barthes (2002:22). Σ' αυτήν την προσπάθεια, η ασπρόμαυρη φωτογραφία, που κυριαρχεί ακόμα και σήμερα σ' αυτό το είδος, προτάσσει μια αισθητική της ετερότητας, της φτώχειας, της οδύνης και του πολέμου, γνωστή ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα²⁵ αλλά κυρίως από τις δεκαετίες 1920-1930 και μετά, χάρη στην ανάπτυξη των εβδομαδιαίων εικονογραφημένων λαϊκών περιοδικών, των φωτο-δοκιμίων και των φωτο-ειδησεογραφικών πρακτορείων.

Η φωτοδημοσιογραφία, το φωτο-δοκίμιο και ο πολλαπλασιασμός των φωτο-ειδησεογραφικών πρακτορείων που μεσολαβούν μεταξύ των φωτογράφων και της αγοράς της εικόνας, αποτελούν νήματα της ίδιας μεταβολής και αφετηρία της χρυσής εποχής της καλλιτεχνικής φωτογραφίας τεκμηρίωσης. Αφετηρία μπορεί να θεωρηθεί η ανά-

25 Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα η αναπαραγωγή φωτογραφιών στον τύπο ήταν τεχνικά αδύνατη και η εικονογράφηση βασιζόταν στην τεχνική της ξυλογραφίας, κατασκευάζονταν δηλαδή γκραβούρες από το φωτογραφικό πρότυπο, όπως πχ έγινε με τις φωτογραφίες του Carol Szathmari από τον Κριμαϊκό πόλεμο μεταξύ 1853-1856, τις πρώτες εκδόσεις των φωτογραφιών του Mathew Brady από τον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο ή αυτές του Jacob Riis από τις φτωχογειτονιές της Νέας Υόρκης. Η πρώτη φωτογραφία που αναπαράχθηκε φωτομηχανικά σε αμερικανική εφημερίδα δημοσιεύτηκε στην *Daily Graphic* στις 4 Μάρτη του 1880. Από την αρχή του 20ου αιώνα και μετά όταν η τεχνολογία εκτύπωσης καθιστά δυνατή τη μαζική δημοσίευση φωτογραφιών σε εφημερίδες και περιοδικά διογκώνεται το ενδιαφέρον της δημοσιογραφίας για τη φωτογραφική τεκμηρίωση της πραγματικότητας. Οι αμερικανικές εφημερίδες αρχίζουν να δημοσιεύουν συστηματικά φωτογραφίες μετά το 1919 με την κυκλοφορία της *New York's Illustrated Daily News* (βλ. Freund, 1996: 89-93).

πτυξη των εικονογραφημένων μαζικών περιοδικών στη Γερμανία τη δεκαετία του 1920, στα πλαίσια του πειραματισμού με τη βιομηχανική και αισθητική φόρμα που χαρακτήρισε την προ-ναζιστική εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Οι μικρές και εύχρηστες φωτογραφικές μηχανές 35 χιλ. και οι ταχύτατοι φακοί που προωθήθηκαν από τις επιχειρήσεις Ermanox και Leica εκείνη την εποχή για τη βιομηχανία του κινηματογράφου χρησιμοποιήθηκαν από τους φωτογράφους που εργάζονται στα πολύ ανταγωνιστικά εικονογραφημένα περιοδικά της Γερμανίας δίνοντάς τους το προβάδισμα στον κυκλοφοριακό πόλεμο. Τα περιοδικά *Munchner Illustrierte Presse* και *Berlin Ullustrierte* εισάγουν την ιδέα του 'φωτο-ρεπορτάζ', δηλαδή τη διήγηση μιας ιστορίας μέσα από τη διαδοχή εικόνων, καθιερώνοντας τη νέα γλώσσα του φωτογραφικού δοκιμίου ή φωτο-πραγματεία (photo-essay) ως βασικό τρόπο προσέγγισης του ευρέως κοινού των λαϊκών περιοδικών (Freund, 1996:102)²⁶. Η πρακτική του φωτο-ρεπορτάζ ξεπερνάει τα σύνορα της Γερμανίας ήδη πριν το τέλος της δεκαετίας του '20. Αλλά αυτό που έδωσε πραγματικά ώθηση στη διάδοσή του, στο δυτικό τουλάχιστον κόσμο, ήταν η άνοδος του Χίτλερ στη εξουσία τον Ιανουάριο του 1933 και η αυτοεξορία των περισσότερων ρεπόρτερ προκειμένου να αποφύγουν τις διώξεις²⁷. Το φωτο-δοκίμιο

26 Στην πράξη, το φωτο-δοκίμιο συνιστά μια εικονογραφημένη ιστορία όπου 5-30 φωτογραφίες μαζί με ένα μικρό κείμενο καταλαμβάνουν 4-8 σελίδες και «εξερευνούν» ένα θέμα σε βάθος χρόνου και σε μεγαλύτερο χώρο δίνοντας περισσότερα στοιχεία για το αντικείμενο της 'έρευνας' από ό,τι επέτρεπε συνήθως η συμβατική δημοσιογραφική πρακτική. Η ελκυστική εικονογράφηση, τα θέματα και οι παιγνιώδεις λεζάντες έκαναν τα επισημότερα είδη που κυριαρχούσαν μέχρι τότε να φαντάζουν συγκριτικά πομπώδη. Στην ιστορία του περιοδικού τύπου, αρχετυπικές περιπτώσεις φωτο-δοκιμίου θεωρούνται οι ιστορίες του W. Eugene Smith, *Country Doctor* (1948), *Spanish Village* (1951) και *Nurse Midwife* (1951) όλες δημοσιευμένες στο *Life*. Βλ. Boot (2004:434-441).

27 Ο Χίτλερ, μόλις έγινε καγκελάριος, έκλεισε τις φιλελεύθερες και σοσιαλιστικές εφημερίδες και κατέστρεψε τα γραφεία των εφημερίδων φυλακίζοντας τους συντάκτες. Οι περισσότεροι από τους βασικούς ρεπόρτερ - σχεδόν όλοι Εβραίοι - εγκατέλειψαν τη Γερμανία και διασκορπίστηκαν στην Ευρώπη και τις

καθιερώνεται πια ως βασικό αφηγηματικό είδος στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ ασκώντας καταλυτική επίδραση στο δημοφιλέστερο ίσως περιοδικό του είδους το αμερικανικό περιοδικό *Life* (1936-1972)²⁸.

Η «διήγηση» ή, καλύτερα, η συγκρότηση ενός γεγονότος συνδυάζοντας εικόνες με λεζάντες και μικρά κείμενα μετατρέπει τα κοινωνικά ζητήματα σε οπτικές εμπειρίες. Όπως τονίζει ο Henry R. Luce, ιδρυτής του *Life* στο πρώτο τεύχος το 1936 (Scherman, 1973:2):

Να βλέπεις τη ζωή /Να βλέπεις τον κόσμο /Να είσαι αυτό-
πτης μάρτυρας των μεγάλων γεγονότων/ Να παρατηρείς τα

Ηνωμένες Πολιτείες. Όσοι παρέμειναν είτε διώχτηκαν είτε συνετέλεσαν στην παραγωγή των ιστοριών προπαγάνδας που εξυπηρετούσαν το καθεστώς. Ένα από τα πιο εκθαμβωτικά εικονογραφημένα έντυπα κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου ήταν το γερμανικό στρατιωτικό περιοδικό *Signal*. Βλ. Boot (2004).

28 Στη χρυσή εποχή του φωτοδοκιμίου (1930-1950), τα εικονογραφημένα περιοδικά *Picture Post* (Λονδίνο), *Paris Match* και *Vu* (Παρίσι), *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* και *Berliner Illustrierte Zeitung* (Βερολίνο), *Time*, *Life*, *Fortune*, *Look* και *Sports Illustrated* (ΗΠΑ) καθώς και οι εφημερίδες *The Daily Mirror* (Λονδίνο) και *The New York Daily News* (Νέα Υόρκη) στήριξαν τη φήμη τους και την κυκλοφοριακή τους επιτυχία στη φωτογραφία, αποτελώντας διέξοδο για πολλούς επώνυμους φωτοδημοσιογράφους με καλλιτεχνικές προθέσεις (πχ Robert Capa, Alfred Eisenstaedt, Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith, Erich Salomon, Walker Evans κ.ά.). Το *Life*, που αποτελεί παραδειγματική περίπτωση αυτού του είδους φωτογραφικής και δημοσιογραφικής πρακτικής, πρωτοκυκλοφόρησε το 1936 σε 500.000 περίπου αντίτυπα για να φτάσει τα 8 εκατομμύρια το 1972 με αναγνωστικό κοινό περίπου 40 εκατομμύρια άτομα. Ο πληθωρισμός της δεκαετίας του '70, το αυξημένο κόστος παραγωγής και ο ανταγωνισμός της τηλεοπτικής διαφήμισης θα αναγκάσει το *Life*, αλλά και πολλά άλλα εικονογραφημένα περιοδικά, μετά από κάποιες αποτυχημένες απόπειρες μετασχηματισμού και πολλές περικοπές, να κλείσουν (βλ. Scherman, 1973). Το *Life* ξαναεμφανίστηκε το 1978 ως μηνιαίο περιοδικό ποικίλης ύλης με μέτρια επιτυχία. Το 2000 διέκοψε για άλλη μια φορά την κυκλοφορία του, ενώ από το 2004-2007 κυκλοφόρησε ως δωρεάν ένθετο σε περισσότερες από 60 αμερικανικές εφημερίδες με συνολική κυκλοφορία περίπου 12 εκατομμύρια. Σήμερα, έχει μετατραπεί σε ψηφιακή μορφή και δεν εκδίδεται πλέον ως έντυπο (<http://www.life.com/>, τελευταία πρόσβαση 27/12/09).

πρόσωπα των φτωχών και τις χειρονομίες των γενναίων/ Να βλέπεις παράξενα πράγματα – μηχανές, όπλα, πλήθη, σκιές στη ζούγκλα και πάνω στο φεγγάρι / Να βλέπεις το έργο του Ανθρώπου – τους πίνακες, τους πύργους, τις ανακαλύψεις του / Να βλέπεις πράγματα χιλιάδες μίλια μακριά / Να βλέπεις πράγματα επικίνδυνα, κρυμμένα πίσω από τους τοίχους και μέσα σε δωμάτια / Να βλέπεις τις γυναίκες που αγαπούν οι άντρες / και πολλά παιδιά / Να βλέπεις και να αντλείς ικανοποίηση από την πράξη του βλέπεις/ Να βλέπεις και να εκπλήσσεσαι/ Να βλέπεις και να διαπαιδαγωγείσαι...

Στην πράξη, τα φωτοδοκίμια, μετασχηματίζουν τις κοινωνικές σχέσεις και τα κοινωνικά ζητήματα σε ατομικές οπτικές ιστορίες εστιάζοντας, απ' τη μια, στις 'ανθρώπινες' στιγμές και δραστηριότητες των διασήμων, αστέρων, αθλητών, επιστημόνων, πολιτικών προσωπικότητων κλπ και, απ' την άλλη, στην καθημερινή ζωή των 'απλών' ανθρώπων σε ανεπίσημες στιγμές. Μ' αυτήν την έννοια, εισάγεται η νέα γλώσσα τού πραγματικού, παίρνοντας 'το σύνθημά της, σύμφωνα με τον Tim Gidal - έναν από τους πρώτους φωτογράφους ρεπορτάζ, «από τις πολλές και ποικίλες πτυχές της ίδιας της ανθρώπινης κατάστασης» (βλ. Boot, 2004:6). Ταυτόχρονα, χάρη στην αυξανόμενη πίεση των διαφημιζόμενων να πλαισιώνονται οι διαφημίσεις από ελκυστικό και σαγηνευτικό περιεχόμενο ικανό να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών, τα περιοδικά άρχισαν, απ' τη μια, να επιδιώκουν μια ευρύτερη ποικιλία οπτικών εμπειριών ή να αναζητούν «ωραίες», «εντυπωσιακές», «συγκλονιστικές», «αξέχαστες» ή «συγκινητικές» φωτογραφίες και, απ' την άλλη, να δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα στην αισθητική του τελικού αποτελέσματος χάρη στις νέες εκτυπωτικές δυνατότητες των εικονογραφημένων περιοδικών. Το *Life*, ιδιαίτερα, εδραιώνει την αισθητική αξία της καλλιτεχνικής φωτογραφίας τεκμηρίωσης, καθώς δίνει ιδιαίτερη σημασία στο μεγάλο format, τα καλλιτεχνικά καδραρίσματα και τα ποιοτικά εκτυπώματα με υψηλής ποιότητας χαρτί και μελάνια. Όπως λέει, ένα διαφημιστικό του:

Αυτές τις φωτογραφίες δεν θα τις ξεχάσουμε ποτέ. Τραβηγμένες από τους καλύτερους φωτογράφους του κόσμου και χάρη στην επιμέλεια των ικανότερων φωτο-συντακτών του LIFE, διηγούνται την ιστορία της εποχής μας – τους ήρωες, τους αστέρες, τις χαρές και τις δυστυχίες, τα γεγονότα που χαρακτήθηκαν βαθιά στη μνήμη μας και τις μικρές στιγμές που κάνουν τη ζωή γλυκιά (Scherman, 1973:4).

Το φωτο-δοκίμιο, ως νέο δημοφιλές όχημα μαζικής επικοινωνίας στην Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες, αποδείχτηκε ένα ισχυρό μέσο συγκρότησης και προώθησης ιδιαίτερων τρόπων κατανόησης της κοινωνικής πραγματικότητας και της κοινωνικής και εθνικής πολιτικής κλπ²⁹. Κυρίως, όμως, καθιέρωσε τη καλλιτεχνική φωτογραφία

29 Αναμφισβήτητο το πιο εκλεπτυσμένο περιοδικό προπαγάνδας της εποχής ήταν το περιοδικό *Life* το οποίο θεωρείται ότι είχε καταφέρει να υπερασπιστεί με μεγάλη επιτυχία μια πειστική ιδέα γύρω από τις ΗΠΑ και το ρόλο τους σ' ολόκληρο τον πλανήτη. Ο Henry Luce, ο ιδρυτής του, εξέφρασε έναν ανοικτά 'ιεραποστολικό' σκοπό - για το έθνος και επαγωγικά για το ίδιο το περιοδικό - σε ένα κύριο άρθρο του το 1941: «Έχουμε μερικά πράγματα σ' αυτήν την χώρα που είναι μάς είναι ιδιαίτερα πολύτιμα και ιδιαίτερα αμερικανικά - μια αγάπη για την ελευθερία, βαθιά συναισθήματα για την ισότητα ευκαιριών, μια παράδοση αυτάρκειας, ανεξαρτησίας αλλά επίσης και συνεργασίας... Ήρθε τώρα η ώρα να είμαστε πηγή έμπνευσης από όπου αυτά τα ιδανικά θα διαδοθούν σ' όλον τον κόσμο» (Boot, 2004:4-9). Πέρα όμως από τη χρήση του φωτο-δοκίμιου και του φωτορεπορτάζ ως εργαλείο εθνικιστικής προπαγάνδας, καθοριστικός ήταν και ο ρόλος του *Life*, σύμφωνα με την ανάλυση της Wendy Kozol (1994, 33 κ.έ.), στη συγκρότηση της έννοιας της οικογένειας και του έθνους στη μεταπολεμική φωτο-ειδησεογραφία μεταξύ 1950-60. Πιο συγκεκριμένα, τα φωτο-δοκίμια του *Life* περιστρέφονταν συνεχώς γύρω από ανθρώπινες οπτικές ιστορίες με επίκεντρο τη μεσοαστική αμερικανική οικογένεια. Αυτή η απεικόνιση είχε ως αποτέλεσμα τα κοινωνικά ζητήματα να συγκροτούνται ως ζητήματα ατομικών επιτευγμάτων και πίστης σε συγκεκριμένες αξίες, ως αφηγήσεις ηρωισμού και θυσίας, ή «ως φαντασιώσεις παντοδυναμίας, ηρωισμού και σωτηρίας» (Walkerdine, 2001:85). Αυτή η κατασκευή του πραγματικού βρήκε απήχηση στους Αμερικανούς των μεσαίων στρωμάτων οι οποίοι έρχονταν αντιμέτωποι με τις ραγδαίες μεταβολές και συγκρούσεις της ψυχροπολεμικής περιόδου. Διαμορφώνοντας ένα καθησυχαστικό πορτραίτο της Αμερικής, το περιοδικό *Life* περιέγραφε την ιδανική οικογένεια, ως λευκή, μεσο-αστική, κάτοικο προα-

τεκμηρίωσης ως νόμιμο τρόπο για να διηγηθεί κάποιος κάτι, να πείσει, να συγκινήσει και να κινητοποιήσει, προωθώντας επιπλέον μια ανθρωποκεντρική και ατομικιστική εννοιολόγηση της κοινωνικής πραγματικότητας και συμμετέχοντας ενεργά στην κατασκευή της ηγεμονικής ιδεολογίας της εποχής, είτε μέσω των κυβερνητικών εγχειρημάτων του New Deal, της προπαγάνδας του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, είτε, ιδιαίτερα μετά το τέλος του πολέμου, μέσω της καθοριστικής συμμετοχής της φωτογραφίας στη συγκρότηση μιας αισιόδοξης αναπτυξιακής ανθρωπιστικής οπτικής.

Τρεις θεσμοί, που λειτουργούν παράλληλα με τα εικονογραφημένα περιοδικά, θεωρούνται εμβληματικοί σταθμοί στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής φωτογραφίας τεκμηρίωσης, καθορίζοντας αποφασιστικά τις συμβάσεις της αναπαράστασης της ετερότητας για την περίοδο μεταξύ του μεσοπολέμου και του τέλους της δεκαετίας του 1950 αλλά και τη γενικότερη εξέλιξη αυτού του είδους φωτογραφικών πρακτικών μέχρι σήμερα. Πρώτος σταθμός θεωρείται το φωτογραφικό πρόγραμμα δύο διαδοχικών κυβερνητικών σχεδίων των ΗΠΑ: του Resettlement Administration (RA, 1935-1937) και του Farm Security Administration (FSA, 1937-1942), μέρος του New Deal, με βασική αποστολή την αντιμετώπιση της κατάρρευσης της μικρο-ιδιοκτησιακής γεωργίας εξαιτίας της Μεγάλης Ύφεσης του τέλους της δεκαετίας του 1920. Στο πλαίσιο αυτών των δύο θεσμών δημιουργήθηκε ένας φωτογραφικός μηχανισμός προκειμένου να

στίων. Σύμφωνα με την Κοζολ το περιοδικό 'κανονικοποίησε' την εύπορη πυρηνική οικογένεια και υποστήριξε τη μεσοαστική κατανάλωση ορίζοντας την οικογένεια τόσο σε σχέση με την ιδιωτική περιουσία της (σπίτι, αυτοκίνητο, οικιακές συσκευές κλπ) όσο και με την προσαρμογή της στον παραδοσιακό έμφυλο καταμερισμό της εργασίας. Σ' αυτό το ηγεμονικό πλαίσιο, τα φωτο-δοκίμια γύρω από τη φυλετική ετερότητα, τους φτωχούς, τους μετανάστες κλπ περιστρέφονταν επίσης γύρω από τις πυρηνικές οικογένειες και την αναζήτηση του «αμερικανικού ονείρου», ελαχιστοποιώντας τις διαφορές μεταξύ κοινωνικών στρωμάτων και εμπειριών με τέτοιο τρόπο που επέτρεπε στο περιοδικό να παρουσιάζει τη μεσοαστική κουλτούρα ως εθνικό ιδανικό που συμμερίζονταν όλοι.

βελτιώσει τη δημόσια εικόνα των προγραμμάτων του New Deal. Επικεφαλής του φωτογραφικού προγράμματος τέθηκε ο Roy E. Stryker, ο οποίος συνεργάστηκε με φωτογράφους ήδη γνωστούς από τη δουλειά τους στα εικονογραφημένα περιοδικά της εποχής³⁰. Το πρόγραμμα, αρχικά, είχε στόχο να τεκμηριώσει φωτογραφικά τις προσπάθειες αποκατάστασης των ακτημόνων αγροτών που επλήγησαν από την οικονομική κρίση του μέσω της διαδικασίας δανειοδότησής τους και της υλοποίησης των σχεδίων για την κατασκευή προαστιακών κοινοτήτων. Το δεύτερο στάδιο επικεντρώθηκε στη ζωή των 'μισιακάρηδων' (sharecroppers) στο Νότο και των νομάδων καρποσυλλεκτών ή ακτημόνων αγροτών, επιδιώκοντας να αποδώσει με 'αξιοπρέπεια' τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης και τη φτώχεια που μάστιζε ολόκληρες περιοχές. Όσο επεκτεινόταν το πρόγραμμα, οι φωτογράφοι άρχισαν να καταγράφουν τις συνθήκες ζωής στον αγροτικό και αστικό χώρο σε όλες τις πολιτείες της Αμερικής καθώς επίσης και την κινητοποίηση για το Β' Παγκόσμιο πόλεμο και τις συνθήκες εργασίας σ' ό,τι αφορά, κυρίως, την απασχόληση των γυναικών στην πολεμική βιομηχανία κ.ά.³¹

Ο John Tagg θεωρεί ότι αυτό το φωτογραφικό πρόγραμμα δεν αποτελεί απλώς τεκμήριο της επίσημης, κυρίαρχης οπτικής για την αμερικανική ζωή μεταξύ του 1935-44 και ντοκουμέντο της Μεγάλης Ύφεσης, ούτε απλώς προϊόν της προσπάθειας των φωτογράφων να

30 Όπως οι Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Margaret Bourke-White, Jack Delano, Marion Post Wolcott, Gordon Parks, John Vachon και Carl Mydans.

31 Η συλλογή που μεταφέρθηκε στη βιβλιοθήκη του Κογκρέσου το 1944 συγκεντρώνει περίπου 77.000 φωτογραφίες που αφορούν τα σχέδια: Resettlement Administration (RA, 1935-1937), Farm Security Administration (FSA, 1937-1942) και Office of War Information (OWI, 1942-1944). Επιπλέον η συλλογή συγκεντρώνει και φωτογραφίες από άλλες κυβερνητικές πηγές (πχ Office of Emergency Management) καθώς και μη κυβερνητικές πηγές. Συνολικά υπάρχουν περίπου 171.000 αρνητικά φιλμ, 107.000 φωτογραφίες και 1.610 έγχρωμες διαφάνειες.

βρουν μια οπτική γλώσσα να κομίσει στο μεσοαστικό κοινό των ΗΠΑ τις κοινωνικές συνέπειες της οικονομικής ύφεσης και τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των αγροτών αλλά και την κρατική αρωγή και κινητοποίηση για την ανακούφιση και επανένταξή τους. Πολύ περισσότερο, θεωρεί ότι εκείνη την εποχή αποτελούσε, όχι μόνο «μια σύνθετη στρατηγική απάντηση στην οικονομική και κοινωνική κρίση, αλλά επίσης μια απάντηση στην κρίση της ίδιας της αναπαράστασης», μεταβάλλοντας «μια επίπεδη ρητορική της τεκμηρίωσης» σε «ένα συναισθηματοποιημένο δράμα της εμπειρίας» (Tagg, 1988:8). Όπως έχει αναλύσει εκτενώς, στις επείγουσες συνθήκες της οικονομικής, πολιτικής και πολιτισμικής κρίσης του 1920-1930, η 'επιστημονική' - αποστασιοποιημένη τεκμηρίωση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα που «επέβαλε αυτομάτως το νόημα καθώς όλη η έμφαση βρίσκεται στα αποδεικτικά στοιχεία» (Price, 2007:97), δεν επαρκούσε πλέον ως νομιμοποιητικός μηχανισμός. Η ρητορική της φωτογραφίας ντοκουμέντο από τη δεκαετία του 1930 και μετά, συνδυάζοντας την ακρίβεια της παρατήρησης με τη συναισθηματική εμπλοκή, χάρη στις τεχνολογικές καινοτομίες και τις τεχνικές μαζικής αναπαραγωγής και επικοινωνίας, απευθύνεται πλέον στο ευρύ κοινό με στόχο την κατασκευή ή την ανάκτηση της κοινωνικής συναίνεσης που τείνει να διαρραγεί. Αυτό το συναισθηματικό στοιχείο, υποστηρίζει ο Tagg, βοήθησε να σφραγίσει τη σχέση μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφημένου, θεατή και παρατηρούμενου σε πατερναλιστικές σχέσεις κυριαρχίας, εξάρτησης και υποταγής πάνω στις οποίες θεμελιώνεται η αλήθεια του ντοκουμέντου. Χαρακτηριστική προς αυτήν την κατεύθυνση είναι ανάλυση της Andrea Fisher (Fisher, 1987:131) σχετικά με την Dorothea Lange, φωτογράφο της εμβληματικής φωτογραφίας, *The Migrant Mother*, τραβηγμένη το Νοέμβριο του 1936 σε έναν καταυλισμό στην Καλιφόρνια και σύμβολο, έκτοτε, της Μεγάλης Ύφεσης στην Αμερική:

Η Dorothea Lange έγινε βασική μορφή στην προσπάθεια να εξασφαλιστεί ο ανθρωπισμός του ντοκουμέντου. Παρουσιάστηκε επανειλημμένα στα λαϊκά περιοδικά ως «μητέρα» του

ντοκουμέντου: η μικρή γυναίκα που θα χάραζε ιδέες προκαλώντας το προσωπικό συναίσθημα. Μέσω του πάθους της για τους άπορους αγρότες μετανάστες, τα προγράμματα του New Deal για την αγροτική μεταρρύθμιση θα μπορούσαν να νομιμοποιηθούν, όχι ως επίδειξη δύναμης, αλλά ως άσκηση ενδιαφέροντος. Έτσι, η θέση της στην κατασκευή της ρητορικής του ντοκουμέντου ήταν ριζικά διαφορετική αλλά εξίσου σημαντική με αυτήν του Walker Evans, που είναι ευρύτερα αναγνωρισμένος ως η παραδειγματική μορφή του ντοκουμέντου. Ενώ ο Evans θεωρήθηκε εγγυητής της τιμής παρατήρησης, με τις σωστά φωτισμένες μετωπικές λήψεις του, η Lange επαινέθηκε ως θεματοφύλακας της συμπόνιας του ντοκουμέντου (αναφέρεται στο Price & Wells, 2007:55).

Η ρητορική της συναισθηματικής εμπλοκής μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφημένου εκφράζεται ακόμα σαφέστερα στον όρο *concerned photographer*³², που αποτελεί το έμβλημα του φωτογραφικού πρακτορείου Magnum και δεύτερο σταθμό στην ιστορία της καλλιτεχνικής φωτογραφίας τεκμηρίωσης, επηρεάζοντας καταλυτικά τη φωτογραφική αναπαράσταση της ετερότητας από το τέλος της δεκαετίας του 1940 και μετά. Το Magnum ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1947 (για να επεκταθεί στη Νέα Υόρκη, το Τόκιο και το Λονδίνο αργότερα) από τέσσερις φωτογράφους οι οποίοι επιχειρούν να διατηρήσουν τον πλήρη έλεγχο της δουλειάς τους έναντι, κυρίως, των εκδοτών των περιοδικών που σφετερίζονται τα πνευματικά δικαιώματα των δημοσιευμένων φωτογραφιών τους: το Γάλλο Henri Cartier-Bresson, τον Πολωνό David 'Chim' Seymour, τον Ούγγρο Robert Capa και τον Βρετανό George Rodgers. Το πρακτορείο, σταδιακά, συγκέντρωσε, ως βασικούς μετόχους της εταιρίας, τους περισσότερους γνωστούς φωτογράφους αυτού του είδους φωτογραφικών πρακτικών (μεταξύ των οποίων και ο Koudelka που με απασχολεί στο δεύτερο μέρος).

32 «...δηλαδή ένας φωτογράφος που είναι ευαισθητοποιημένος με ό,τι εκτυλίσσεται γύρω του», όπως λέει η Ayperi Ecer, υπεύθυνη εξωτερικών σχέσεων του πρακτορείου Magnum (*Το ΒΗΜΑ*, 26/11/2000, σελ. C09).

Παρόλο που οι φωτογράφοι – εταίροι του Magnum διαφέρουν σε ύφος, θεματολογία και προσέγγιση, διαφορές που εντείνονται από τη δεκαετία του 60 και μετά, εντούτοις, η παραδειγματική μορφή των φωτογραφικών πρακτικών, τουλάχιστον της πρώτης περιόδου (1947-1970), περιστρέφεται γύρω από τρεις βασικούς άξονες:

- έμφαση στην τεκμηρίωση της επικαιρότητας
- αισθητικοποίηση και
- στράτευση στα ανθρωπιστικά ιδεώδη.

Εξαρχής, λοιπόν, χάρη σ' ένα «ιδιοσυγκρασιακό μίγμα ρεπόρτερ και καλλιτέχνη, δίνοντας έμφαση όχι μόνο στο τι υπάρχει αλλά επίσης και στον τρόπο που κάποιος το βλέπει»³³, οι φωτογράφοι του Magnum, στο συγκείμενο μιας ανθρωπιστικής θεώρησης της κοινωνικής πραγματικότητας, απ' τη μια, μέσα από μια καθαρά 'δημοσιογραφική' - 'εμπορική' ματιά, επεδίωκαν να καλύψουν τη ζήτηση για φωτογραφίες της επικαιρότητας τροφοδοτώντας αδιάλειπτα την αγορά των περιοδικών και των εκδόσεων. Απ' την άλλη, μέσα από ένα σύνθετο σύστημα επαγγελματικών στρατηγικών διαφοροποίησης από την «απλή» δημοσιογραφική ή ερασιτεχνική τεκμηριωτική φωτογραφία, επεδίωκαν να προσδώσουν καλλιτεχνική αξία στις φωτογραφίες τους, έτσι ώστε να επωφεληθούν από την «προστιθέμενη αξία» που προσδίδει ο καλλιτεχνικός χαρακτηρισμός στην αγορά της εικόνας και της τέχνης και να αυξήσουν τη φήμη τού πρακτορείου ως την κατεξοχήν πηγή της ποιοτικής καλλιτεχνικής φωτογραφίας τεκμηρίωσης. Όπως πολύ περιεκτικά αναφέρει η Ayperi Ecer, υπεύθυνη εξωτερικών σχέσεων του πρακτορείου Magnum:

...η φωτογραφία ντοκουμέντο καλείται σήμερα να παίξει έναν ρόλο αντάξιο της ιστορίας της. Οι φωτογράφοι του Magnum προσπαθούν να την κρατήσουν στο ύψος της: να συνεχίσει να πληροφορεί το κοινό για εκείνα που συμβαίνουν

³³ Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα του Magnum, <http://agency.magnumphotos.com/about/history>, τελευταία πρόσβαση 14/1/10.

στον κόσμο καταγράφοντάς τα με μια γλώσσα που χαρακτηρίζεται από σαφήνεια, ειλικρίνεια και πάθος, έτσι ώστε να διαμορφώνεται μια ξεκάθαρη προσωπική κατάθεση η οποία να ξεχωρίζει μέσα στην απεραντοσύνη των σημερινών τρόπων και μέσων φωτογραφικής έκφρασης (Το ΒΗΜΑ, 26/11/2000: σελ. C09).

Οι εικόνες του Magnum, έχουν πολλά κοινά με τα βασικά χαρακτηριστικά του αισιόδοξου ανθρωπιστικού φωτογραφικού υποδείγματος όπως έχει εκφραστεί στη Γαλλία από το τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου έως τις αρχές του 1960³⁴ και το οποίο θεμελιώνεται στη βασική αρχή της ύπαρξης μιας αιώνιας ανθρωπίνης ουσίας. Σύμφωνα με τη συστηματοποίηση του Hamilton, τα χαρακτηριστικά αυτά είναι:

- η καθολικότητα (universality), δηλαδή η κεντρικότητα των 'οικουμενικών' ανθρωπίνων συναισθημάτων
- η ιστορικότητα (historicity), με την έννοια μιας προσδιορισμένης στο χρόνο και τον τόπο πλαισίωσης της εικόνας
- η καθημερινότητα (quotidianness) με την έννοια της έμφασης στην καθημερινή ζωή
- η ενσυναίσθηση (empathy), μ' άλλα λόγια μια αίσθηση συναισθηματικής εμπλοκής – συνενοχής με το θέμα ή το υποκείμενο της φωτογράφισης
- η κοινότητα (commonality), με την έννοια της οπτικής γωνίας του «απλού ανθρώπου» ή του «λαού»
- και η μονοχρωματικότητα, δηλαδή η ασπρόμαυρη φωτογραφία (Hamilton, [1997] 2003:75-150).

Ειδικά, όμως, σ' ό,τι αφορά τις αναπαραστάσεις της ετερότητας, το πρακτορείο Magnum εξειδικεύεται εξαρχής σε μια περισσότερο 'δυστοπική' εκδοχή ανθρωπιστικής φωτογραφίας που αφορά τη

³⁴ Εξάλλου ο Henri Cartier-Bresson, ένας εκ των βασικών ιδρυτών του πρακτορείου Magnum, αποτελεί εμβληματική προσωπικότητα της γαλλικής ανθρωπιστικής φωτογραφικής παράδοσης της εποχής εκείνης.

φωτογράφηση τού τρίτου κόσμου και όλων των κοινωνικών προβλημάτων που ταλανίζουν τον κατεξοχήν 'χώρο' συνάντησης με τον Άλλον (πόλεμος, λοιμός, ανθρωπιστική κρίση, ακραίες κοινωνικές ανισότητες κ.ά.). Καταρχάς, η «μαγκνουμική» φωτογραφία διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο φωτογραφικό ύφος, έναν τρόπον τινα ποιητικό ρεαλισμό (ασπρόμαυρες εικόνες, με υψηλό contrast και χοντρό κόκκο, τραβηγμένες συχνά με ευρυγώνιο φακό με τάση υπερτονισμού της παραμόρφωσης του κεντρικού θέματος και καθαρότητα τού βάθους πεδίου, εστίαση στους όγκους και τις φωτοσκιάσεις κ.ά.) που, μέσα από ευρέως αναγνωρίσιμα και επαναλαμβανόμενα οπτικά θέματα³⁵, απ' τη μια, υπερ-αισθητικοποιεί τα κοινωνικά προβλήματα

35 Για παράδειγμα, κάθε φορά που υπάρχει παγκόσμια/τοπική κρίση (πόλεμος, γενοκτονία, επανάσταση, λοιμός, φυσική καταστροφή κλπ), ιδιαίτερα σε ξένες χώρες, συναντούμε διαφορετικές εκδοχές παραδειγματικών φωτογραφιών όπως αυτές των αποστεωμένων παιδιών που τείνουν το χέρι προς το δυτικό εαυτό –φωτογράφο, αυτές της απαρηγόρητης μητέρας πάνω από το νεκρό ή ετοιμοθάνατο παιδί της ή εκείνες ενός πολίτη, αστυνομικού, πυροσβέστη κλπ που σφίγγει στην αγκαλιά του ένα τραυματισμένο ή νεκρό παιδί. Αυτές οι αναπαραστάσεις αποτελούν κλειδί στην συγκρότηση ενός είδους ανθρωπίνης οδύνης αποφασιστικής σημασίας στην αναπαράσταση του πολέμου ή της πολιτικής και ανθρωπιστικής κρίσης. Σύμφωνα με τον Taylor (1998:92) και τον Wright (2002), ειδικά αυτού του είδους οι φωτογραφίες οφείλουν την απήχυσή τους στη χριστιανική εικονογραφία που είναι κεντρική στην ανάπτυξη του δυτικού οπτικού πολιτισμού και αποκαλύπτουν εντυπωσιακές ομοιότητες στο περιεχόμενο και στο ύφος με τις χριστιανικές εικόνες της «Παναγίας Βρεφοκρατούσας», αλλά και με τα γλυπτά και τους πίνακες της «Πιετά» και του «Θρήνου για το Νεκρό Χριστό». Ακριβώς, αυτή η ομοιότητα, καθιστά αυτό το είδος φωτογραφιών ιδιαίτερα ανθεκτικό στο χρόνο σ' ό,τι αφορά την οπτικοποίηση της θλίψης και του πένθους στην ειδησεοφωτογραφία. Η οδύνη ενός ανθρώπου, που στέκει πάνω από το σώμα ενός αγαπημένου προσώπου ή τρέχει με αγωνία κρατώντάς το στην αγκαλιά του αποτελεί, στην πραγματικότητα, το σύμβολο του πόνου στον πόλεμο, την ανθρωπιστική ή περιβαλλοντική κρίση, τις φυσικές καταστροφές κλπ, νοηματοδώντας τη διπλή εμπειρία της ζωής και του θανάτου (βλ. λεπτομέρειες, Konstantinidou, 2007, 2008).

θέτοντας ακατάπαυστα επιστημολογικά και ηθικά ερωτήματα³⁶ και, απ' την άλλη, προωθεί μια εικόνα του Άλλου, αδιάκοπα αντικειμενοποιημένου και θυματοποιημένου. Ταυτόχρονα, μέσω του λόγου και του γενικότερου συγκειμένου των φωτογραφιών του, το Magnum καλλιεργεί την πεποίθηση πως οι φωτογραφίες αποτελούν τεκμήρια που είναι ικανά να συλλάβουν και να εκφράσουν συναισθήματα όπως η οδύνη, η στοργή, η καρτερικότητα ή η αξιοπρέπεια, πως οι φωτογραφίες μπορούν να συγκινήσουν, να προκαλέσουν τη συμπόνια, να διεγείρουν συνειδήσεις και να δραστηριοποιήσουν τους πολίτες με στόχο την ανθρωπιστική βοήθεια, την πολιτική δράση ή την κοινωνική μεταβολή. Αυτού του τύπου οι φωτογραφικές πρακτικές, επανεισάγουν τις πολιτισμικές, χωρο/χρονικές αποστάσεις μεταξύ του Άλλου και του δυτικού εαυτού και, άρα, δίνουν προτεραιότητα στην «ανθρωπιστική» λειτουργία έναντι του πολιτικού νοήματος της οδύνης. Αφού, λοιπόν, «η εξύμνηση του αφηρημένου ανθρωπισμού γίνεται, σε οποιαδήποτε δεδομένη πολιτική κατάσταση, η εξύμνηση της αξιοπρέπειας του παθητικού θύματος... οι καταπιεσμένοι αμείβονται με μια πλαστή Υποκειμενικότητα (Subjecthood)» (Sekula, 1982:109), που αντεπιστρέφει στη φαντασιακή κοινότητα των φωτογράφων του Magnum και, άρα, των αναγνωστών των δυτικών περιοδικών, «μια αίσθηση ισχύος, ευημερίας και, κυρίως, τη δυνατότητα [να μιλούν για την ενότητα της ανθρωπότητας και στο όνομά της] και να κοπάζουν τους άλλους από μια θέση κυριαρχίας» (Tester, 1999:479). Κατ' αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τον Baudrillard, γινόμαστε «οι καταναλωτές τού πάντοτε εξάσσιου θεάματος της φτώχειας και της καταστροφής και του συγκινητικού θεάματος των δικών μας προσπαθειών να την εξαλείψουμε» (Baudrillard,

36 Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Rodger ότι σταμάτησε για πάντα την πολεμική φωτογραφία όταν συνειδητοποίησε ότι την ημέρα της απελευθέρωσης του στρατοπέδου συγκέντρωσης Bergen-Belsen προσπαθούσε να δημιουργήσει «ωραίες φωτογραφικές συνθέσεις» με τα στοιβαγμένα πτώματα στην είσοδο του στρατοπέδου (βλ. <http://agency.magnumphotos.com/about/history>, τελευταία πρόσβαση, 15/1/10).

1994:67, παράθεμα στο Tester, 1999:477). Συνεπώς, το Magnum αποτελεί έναν από τους κατεξοχήν ετεροποιητικούς μηχανισμούς που παράγουν και αναπαράγουν με οπτικά μέσα την αντίθεση μεταξύ του ανθρώπινου προσώπου της παραδοσιακής μη-δυτικής αλλά θυματοποιημένης ετερότητας και της φαντασιακής κοινότητας των δυτικών αναγνωστών γεγονός που κινδυνεύει αναπόφευκτα να υπεραπλουστεύσει σύνθετες κοινωνικές δομές εξουσίας και να αγνοήσει βασικά συστατικά στοιχεία της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας³⁷.

Αν το Magnum, εξαιτίας, της έμφασης στην ειδησεογραφική φωτογραφία, συνδέει πολύ συχνά τον Άλλον με την οδύνη, την καταστροφή και το θάνατο, η έκθεση «Η Οικογένεια του Ανθρώπου» (*The Family of Man*) που επιμελήθηκε ο φωτογράφος Edward Steichen, έφορος τότε στο Μουσείο της Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη, αποτέλεσε το αποκορύφωμα της εξύμνησης της αισιόδοξης ανθρωπιστικής ματιάς του εαυτού και του Άλλου, και τρίτο σταθμό στην ιστορία της καλλιτεχνικής Φωτογραφίας ντοκουμέντο³⁸. Η «Οικογένεια του Ανθρώπου» εκτέθηκε για πρώτη φορά το 1955 στο Μουσείο της Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης ενώ στη συνέχεια, χάρη στην οικονομική υποστήριξη της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών (USIA) που την αγκάλιασε ως ιδεολογικό νομιμοποιητικό μηχανισμό στη δύσκολη φάση της ψυχροπολεμικής περιόδου (Sandeen, 1995), περιόδευσε επί έντεκα χρόνια σε δεκάδες χώρες σε όλον τον κόσμο

37 Για παρόμοιες μορφές αντικειμενοποίησης και θυματοποίησης στην πολεμική φωτογραφία, βλ. Konstantinidou (2007, 2008).

38 Βέβαια, είναι ενδιαφέρον να τονιστεί ότι στην έκθεση, συμπεριλήφθηκαν φωτογραφίες σαρανταπέντε, τουλάχιστον, φωτογράφων του Magnum, γεγονός που καταδεικνύει τη στενή συνάφεια των φωτογραφικών αυτών πρακτικών και εγχειρημάτων. Παρόμοια, ο Steichen κατά την αναζήτηση φωτογράφων στην Ευρώπη, αποφάσισε να περιλάβει φωτογραφίες τριάντα τουλάχιστον Γάλλων, εκπροσώπων της αισιόδοξης ανθρωπιστικής φωτογραφίας, θεωρώντας ότι εξέφραζαν καλύτερα το όραμα του για μια πανανθρώπινη οπτική γλώσσα (Gresh, 2006:335).

μέχρι να εγκατασταθεί μόνιμα το 1966, μετά από προσφορά της αμερικανικής κυβέρνησης, στο Μουσείο Château de Clervaux στο Λουξεμβούργο, γενέτειρα του Steichen. Σύμφωνα με τους υπολογισμούς των διοργανωτών την έκθεση επισκέφτηκαν περισσότερα από εννέα εκατομμύρια άνθρωποι μεταξύ 1950-60, ενώ το αντίστοιχο βιβλίο κάνει έκτοτε συνεχείς επανεκδόσεις. Η έκθεση, συγκεντρώνοντας πάνω από πεντακόσιες φωτογραφίες διακοσίων εβδομήντα φωτογράφων από διαφορετικές χώρες του κόσμου και τονίζοντας πως «ένας μόνον άνθρωπος υπάρχει στον κόσμο και το όνομά του είναι όλοι οι άνθρωποι»³⁹, απέδιδε φόρο τιμής στη φωτογραφία ντοκουμέντο, παρουσιάζοντάς την σαν τη γλώσσα της οικουμενικής αδελφότητας, της πολυ-πολιτισμικότητας, της ανοχής και του σεβασμού των εθνικών μειονοτήτων. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Steichen, η έκθεση στόχευε να παρουσιάσει «πώς οι άνθρωποι ήταν όμοιοι σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης» και να αποτελέσει έναν «καθρέφτη των καθολικών στοιχείων και συγκινήσεων, έναν καθρέφτη της ουσιαστικής ενότητας της ανθρωπότητας σ' ολόκληρο τον πλανήτη» (Steichen & Sandburg, 1955 [2002]:4). Οι φωτογραφίες «απεικονίζοντας την ανθρωπότητα» μέσω οικογενειακών πορτραίτων, ταξινομήθηκαν σε τριανταεπτά θεματικές που καθολικοποιούν την ανθρώπινη εμπειρία, μεταξύ των οποίων 'η οικογένεια', 'ο έρωτας', 'ο γάμος', 'η εργασία', 'η γέννηση',

39 Το διενέργημα αυτό έχει εμπνεύσει έκτοτε αρκετές παρόμοιες εκθέσεις ή φωτογραφικά προγράμματα. Ενδεικτικά, βλ. *The Family of Children* και *The Family of Women* του Jerry Mason και την έκθεση *First World Photography* που επιμελήθηκε ο Karl Pawek στη δεκαετία του 1960 για λογαριασμό του γερμανικού περιοδικού *Stern*. Επίσης, βλ. το διενέργημα του Γερμανού Uwe Ommeg, *1000 Families – The Family Album of Planet Earth*, που εκδόθηκε το 2000 από την Taschen με επιχορήγηση της Unicef. Ο φωτογράφος, έχοντας ως στόχο να εικονογραφήσει την πολιτισμική ποικιλομορφία του πλανήτη και θεωρώντας ότι η οικογένεια αποτελεί τον πυρήνα κάθε κοινωνίας ανεξαρτήτως εθνικής και πολιτισμικής παράδοσης, ταξίδεψε επί τέσσερα χρόνια σε 130 χώρες φωτογραφίζοντας οικογένειες (βλ. λεπτομέρειες, <http://www.buildingunity.eu/butd.html>, τελευταία πρόσβαση 14/1/10). Βλ. επίσης αφιέρωμα σχετικά με την έκθεση *The Family of Man* στο περιοδικό *Photography* (Hoffman, 2006a).

‘η εκπαίδευση’, ‘ο πόλεμος και η ειρήνη’, ‘τα παιδιά’, ‘τα γηρατειά’ και ‘ο θάνατος’. Στο τέλος της προσεκτικά σχεδιασμένης έκθεσης, οι θεατές αντίκριζαν τη μοναδική έγχρωμη φωτογραφία που απεικόνιζε την έκρηξη μιας βόμβας υδρογόνου⁴⁰, σύμβολο παγκόσμιας απειλής στην περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, με στόχο να ‘προειδοποιήσει’ το κοινό για τους κινδύνους της πυρηνικής καταστροφής και να στείλει ένα μήνυμα για την παγκόσμια ειρήνη: *«αν δεν μάθουμε να συνυπάρχουμε θα πεθάνουμε όλοι»*. Η έκθεση, συνδυάζοντας τη φωτογραφία, με λογοτεχνικά, ποιητικά, μουσικά, θεατρικά και χορευτικά στοιχεία, παρέπεμπε άμεσα στην έννοια του ‘Gesamtkunstwerk’ (την οικουμενική μορφή τέχνης, την ολική τέχνη) που χρησιμοποίησε ο Richard Wagner για να αναφερθεί σε μια παράσταση που συνδυάζει όλες τις μορφές τέχνης ως την πιο ξεκάθαρη έκφραση της διεθνούς γλώσσας της παγκόσμιας κοινότητας ή ως τον πιο ξεκάθαρο οικουμενικό ανθρωπιστικό μύθο (Hoffman, 2006b:321)⁴¹.

Ο Barthes, ήδη από τη δεκαετία του 1950, έχει ασκήσει αυστηρή κριτική σ’ αυτό το είδος φωτογραφικού ιδεαλισμού:

[...] έτσι αυτό που στην αρχή μπορούσε να ερμηνευτεί ως έκφραση ζωολογικού χαρακτήρα, αναφερόμενη απλώς στην ομοιότητα της συμπεριφοράς – η ενότητα του είδους – έχει εδώ πλατιά ηθικοποιηθεί, αισθηματοποιηθεί. Και μ’ αυτόν τον τρόπο, βρισκόμαστε μονομιάς βυθισμένοι στο διφορούμενο μύθο της ανθρώπινης κοινότητας – ένα άλλοθι που τροφοδο-

40 Η φωτογραφία αυτή δεν περιλήφθηκε στην έκδοση του βιβλίου.

41 Για παράδειγμα όπως αναφέρει η Hoffman (ό.π.), ο Περουβιανός φλαουτίστας, μια φωτογραφία του Eugene Harris, επαναλήφθηκε πολλές φορές στην έκθεση και αποτέλεσε και το εξώφυλλο του καταλόγου, ως μουσικό leitmotif που κρατά σε συνοχή την έκθεση, δίνοντας έμφαση στη μουσική ως μια έκφραση της οικουμενικής γλώσσας επικοινωνίας. Η λεζάντα κάτω από τη φωτογραφία στον κατάλογο έγραφε: «η μουσική και ο ρυθμός βρίσκουν το λίκνισμα τους, τη γλυκύτητα, στο τελευταίο παλμό του βραδιού και του ανέμου» ή αλλιώς «η μουσική και ο ρυθμός βρίσκουν το δρόμο τους στα κρυφά μέρη της ψυχής». Με παρόμοιο τρόπο εισάγεται στην έκθεση και ο χορός, ως μεταφορά της πανανθρώπινης ένωσης και αλληλεγγύης.

τεί ένα μεγάλο μέρος του ουμανισμού μας. Ο μύθος αυτός λειτουργεί σε δύο στάδια: οι ειδικοί διαπιστώνουν πρώτα τη διαφορά ανάμεσα σε ανθρώπινες μορφολογικές κατηγορίες, υπερθεματίζουν πάνω στα εξωτικά τους γνωρίσματα, τονίζουν τις άπειρες παραλλαγές του είδους, την ποικιλία των επιδερμίδων, των κρανίων και των εθίμων, παρουσιάζουν τον κόσμο με την εικόνα μιας Βαβέλ. Και ύστερα μέσ’ αυτήν την πολλαπλότητα, ανασύρουν με τρόπο μαγικό μian ενότητα: ο άνθρωπος γεννιέται, εργάζεται, γελάει και πεθαίνει παντού με τον ίδιο τρόπο. Κι αν παραμένει ακόμα στις πράξεις του αυτές κάποια εθνική ιδιομορφία, αφήνεται να υπονοηθεί ότι στο βάθος καθεμιάς από αυτές υπάρχει μια πανομοιότυπη «φύση», πως η διαφορά τους δεν είναι παρά μόνο τυπική και δεν διαψεύδει καθόλου την ύπαρξη μιας κοινής μήτρας. Αυτό φυσικά, ισοδυναμεί με το να θέσουμε ως αξίωμα την ύπαρξη μιας ανθρώπινης ουσίας, και νατος ο Θεός που ξαναεμφανίζεται και στην Έκθεσή μας: η ποικιλία των ανθρώπων αποδεικνύει την παντοδυναμία του, την επινοητικότητα του. ... βασιλεύει η αλήθεια των γνωμικών, η σύζευξη των εποχών της ανθρωπότητας... Τα πάντα εδώ – περιεχόμενο και φωτογένεια των εικόνων, λόγοι που τις δικαιολογούν – τείνουν να καταργήσουν την καθοριστική βαρύτητα της Ιστορίας: παραμένουμε στην επιφάνεια της ταυτότητας, εμποδισμένοι από τον συναισθηματισμό να εισχωρήσουμε εκεί όπου η ιστορική αλλοτρίωση παρεμβάλλει «διαφορές», που εμείς εδώ θα τις αποκαλέσουμε απλούστατα «αδικίες» (Barthes, 1979:155).

Από τη δεκαετία του 1960 και μετά, με την ανάπτυξη της τηλεόρασης και τη συνακόλουθη κρίση του περιοδικού τύπου, η αγορά για το φωτο-δοκίμιο και τις φωτογραφίες επικαιρότητας αρχίζει να συρρικνώνεται με εντυπωσιακούς ρυθμούς, γεγονός που συνεπάγεται μικρότερο ενδιαφέρον για τη φωτογραφία τεκμηρίωσης στην κλασική της εκδοχή. Ταυτόχρονα, καθώς η πολιτισμική και θεωρητική ανατροπή της εποχής εκείνης παρήγαγε τον προβληματισμό γύρω από την αντικειμενικότητα και αμεροληψία των φωτογραφικών ντοκουμέντων, η τεκμηριωτική φωτογραφία, αναδιπλώνεται και αλλάζει, κατά κάποιον τρόπο, κάτω από το βάρος της συστηματικής κριτικής, τόσο απ’ τη σφαίρα της ίδιας της Φωτογραφίας, όσο και από τους κόλ-

πους των νέων κοινωνικών κινημάτων, των κοινωνικών επιστημών και των νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων.

Από εκείνη την εποχή, λοιπόν, αρχίζουν να παρατηρούνται δύο νέες τάσεις. Καταρχάς, εξαιτίας της πίεσης των διαφημιστών για τροποποίηση του περιεχομένου τους, τα εικονογραφημένα περιοδικά υιοθετούν μια περισσότερο 'lifestyle' ταυτότητα, εν ολίγοις, συνδυάζουν χαρακτηριστικά ενός ψυχαγωγικο-ενημερωτικού προϊόντος, με κεντρικό άξονα αυτό που ο Jameson ορίζει ως μεταμοντέρνο συμπίλημα (pastiche) (Jameson, 1999:52). Αυτό συνεπάγεται ότι δείχνουν περιορισμένο ενδιαφέρον για τα φωτοδοκίμια των φωτογράφων ή το δημοσιογραφικό περιεχόμενο της εργασίας τους, δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην έγχρωμη φωτογραφία, ενδιαφέρονται περισσότερο για αφιερώματα σε προσωπικότητες, αστέρες κ.ά., εστιάζουν στο λεγόμενο 'υλικό πολιτισμό' και δίνουν περισσότερο βάρος στην εμπορική φωτογραφία (μόδα, design κλπ). Κάτω από την πίεση της αγοράς, πολλοί φωτογράφοι στρέφονται προς νέες αισθητικές προσεγγίσεις και καινούργια θέματα ενώ αρχίζουν να πειραματίζονται με την έγχρωμη φωτογραφία, η οποία μέχρι τότε ταυτιζόταν, κυρίως, με τη διαφήμιση και τον τουρισμό. Χαρακτηριστική προς αυτήν την κατεύθυνση είναι η περίπτωση του William Eggleston, αμερικανού φωτογράφου, που πρώτος μετέτρεψε το χρώμα σε ένα αποδεκτό στοιχείο της τέχνης και της φωτογραφίας ντοκουμέντο (Price, 2007:115) και η περίπτωση του Martin Parr, φωτογράφου του Magnum, ο οποίος, αφού εγκαταλείπει την ασπρόμαυρη φωτογραφία, εστιάζει την προσοχή του σε ενδυματολογικές λεπτομέρειες, φαγητά, μοντέρνα αυτοκίνητα, επίσημα φορέματα, δεξιώσεις, αστικές διακοπές κτλ., δίνοντας μια, ανθρωπολογική, τρόπον τινά, διάσταση στην φωτογραφική καταγραφή του υλικού πολιτισμού και της μαζικής κουλτούρας⁴².

42 Παρόμοια, το 1981 εκλέγεται στο Magnum ο Βέλγος Harry Gruyaert μετα-σοουρεαλιστής φωτογράφος, ο οποίος δεν δουλεύει ποτέ με ασπρόμαυρο φιλμ, φωτογραφίζει σπάνια ανθρώπους και η δουλειά του έχει ελάχιστη σχέση με το φωτορεπορτάζ και τις ειδήσεις. Εκείνη την εποχή, η εκλογή του στο πρακτο-

Παράλληλα, οι φωτογράφοι ντοκουμέντου, προκειμένου να 'απεγκλωβιστούν' από την κρίση του περιοδικού τύπου, είτε αναλαμβάνουν φωτογραφικές αποστολές για δημόσια ιδρύματα και μη κυβερνητικές οργανώσεις, ανθρωπιστικούς οργανισμούς κλπ, είτε στρέφονται προς νέες αγορές και κυρίως προς τους καλλιτεχνικούς μηχανισμούς (αίθουσες τέχνης, μουσεία, εκθέσεις, κατάλογοι, λευκώματα φωτογραφιών) που προσδίδουν ιδιαίτερη αξία σε μια 'αυθεντική' καλλιτεχνική φωτογραφική ματιά. Αυτή η νέα πολιτιστική αγορά ωθεί ακόμα περισσότερο προς μια αισθητικοποίηση της φωτογραφίας ντοκουμέντο και ιδιαίτερα της φωτογραφικής αναπαράστασης της ετερότητας. Εξάλλου, σταδιακά τείνει να κυριαρχήσει ένας νέος τρόπος προσέγγισης του φωτογραφικού θέματος μέσω της ώσμωσης με αυτό. Εισερχόμαστε, έτσι, κατά κάποιον τρόπο, στην προοπτική της νέας φωτογραφίας τεκμηρίωσης που αναγνωρίζει πια ανοιχτά την «κονστρουβιστική» δύναμη του βλέμματος του φωτογράφου – παρατηρητή ο οποίος συμμετέχει δυναμικά στη συγκρότηση των κοινωνικών σχέσεων με την ετερότητα που περιγράφει⁴³. Στο γεγο-

ρείο είχε θεωρηθεί αιρετική με την έννοια ότι πρόδιδε τις δημοσιογραφικές αρχές και την παράδοση του 'concerned photographer', σηματοδοτώντας την 'αρχή του τέλους' για τη φωτογραφία ντοκουμέντο και την κυριαρχία της εμπορικής φωτογραφίας και δημοσιογραφίας (βλ. Boot, 2004:9). Έκτοτε, πολλοί φωτογράφοι έχουν υιοθετήσει την έγχρωμη φωτογραφία ως εκφραστικό μέσο στη φωτογραφία ντοκουμέντο. Βλ. λεπτομέρειες, (Price, 2007:114-116).

43 «Οι Αμερικανοί» του Robert Frank, που αποτελούν ένα οδοιπορικό του ελβετικού καταγωγής φωτογράφου στην αμερικανική ήπειρο μεταξύ 1955-66, θεωρείται ότι έκαναν σημαντική ρήξη στην ιστορία της φωτογραφίας – ντοκουμέντο και ότι επιβάλλονται ως αφετηρία της σύγχρονης 'κοινωνικής' φωτογραφίας (Frank, [1958] 1998). Ο Frank είναι από τους πρώτους φωτογράφους που αποδεσμεύθηκαν από τις απαιτήσεις της αγοράς του περιοδικού τύπου στοχεύοντας στο χώρο της τέχνης και των εκδόσεων. Εξάλλου, από τα πιο γνωστά έργα στην καλλιτεχνική φωτογραφία ντοκουμέντο αυτής της εποχής είναι το έργο του Bruce Davidson για τα γκέτο των μαύρων και τις συμμορίες στην Νέα Υόρκη (1970), αυτό του Danny Lyon για τις συμμορίες των μαύρων στο *Manhattan* και τις συμμορίες των μοτοσυκλετιστών στις ΗΠΑ (1968), δύο φωτο-ιστορίες του

νός αυτό, προφανώς, ασκεί σημαντική επίδραση η ευρύτερη επιστημονική, πολιτική, πολιτισμική και ερευνητική στροφή προς έναν επαναπροσδιορισμό της σχέσης του εαυτού με την ετερότητα. Πράγματι, πολλοί φωτογράφοι που προέρχονται από το χώρο της ειδησεοφωτογραφίας και της φωτογραφίας ντοκουμέντο, παρά τις εθνικές παραλλαγές και τις ατομικές και συλλογικές διαφοροποιήσεις, δρώντας στα όρια που έθεταν τα καθεστώτα λόγου, τα καλλιτεχνικά ρεύματα και οι πρακτικές εκείνης της εποχής, στο συγκεκριμένο του κινήματος για τα κοινωνικά δικαιώματα των μειονοτήτων και της ανεξαρτησίας του λεγόμενου τρίτου κόσμου, των νέων κοινωνικών κινήματων, του φεμινισμού, της αναστοχαστικής ανθρωπολογίας /εθνογραφίας κλπ, επιχειρούν να έρθουν σε ρήξη με την κλασική και αισιόδοξη ανθρωπιστική φωτογραφία και να υπερβούν το πατερναλιστικό βλέμμα των κοινωνικών μεταρρυθμιστών και των διάφορων φωτογράφων ή θεσμών του τέλους του 19ου αιώνα και του πρώτου μισού του 20ου αιώνα. Όλο και πιο συχνά, συνεπώς, οι φωτογράφοι συνδυάζουν ένα τεκμηριωτικό και ένα εθνογραφικό ύφος, έχοντας ταυτόχρονα συνειδητά καλλιτεχνικό στόχο. Για το σκοπό αυτό, υιοθετούν νέες στρατηγικές που συνδυάζουν πρακτικές γνωστές από την εθνογραφική στροφή στην επιτόπια έρευνα, την απόπειρα προσέγγισης μέσα από τη γνωριμία με τα υποκείμενα της φωτογράφισης, τη μακρόχρονη συνύπαρξη στο χώρο μαζί τους ώστε να τους γνωρίσουν και ν' αποσπάσουν τη συναίνεσή τους, εργάζονται με τρόπους που συνεπάγονται μεγαλύτερη προσωπική εμπλοκή πραγματευόμενοι το ίδιο θέμα για μεγάλο διάστημα⁴⁴, μετακινούνται και

Larry Clark (*Tulsa*, 1971 και *Teenage Lust*, 1983) γύρω από την εφηβεία, το ζήτημα της βίας και των ναρκωτικών στη γενέτειρά του, το έργο του Geoff Winingham για την επαγγελματική πάλη (1971), το δοκίμιο του Eugene Smith για την Ku Klux Klan (1969) κ.ά.

44 Ο Paul Strand, για παράδειγμα, φωτογράφησε αγρότες σε πολλές χώρες του κόσμου (Γαλλία, Αίγυπτο, Γκάνα, Μαρόκο, Καναδά και αλλού). Σύμφωνα με τις κυρίαρχες αναγνώσεις των φωτογραφιών του (βλ. ενδεικτικά Becker, 1974), τα πορτραίτα του ενσωματώνουν πολιτικές ιδέες και αισθητική πρόθεση και επιχει-

ακολουθούν το θέμα τους, 'περιγράφουν' κοινότητες, έρχονται σε σχέση με τη λεγόμενη εσωτερική και εξωτερική ετερότητα ενώ αυξάνει το ενδιαφέρον για τις διάφορες υποκοουλτούρες της πόλης⁴⁵.

ρούν ν' αποδώσουν το σεβασμό του φωτογράφου για τους ανθρώπους που απεικονίζονται και τις αξίες που εκπροσωπούν, περιγράφοντάς τους ως δυνατούς, έντιμους ανθρώπους που έχουν τις παραδοσιακές αρετές παρά τις δύσκολες συνθήκες της ζωής τους. Ο Strand, θεωρείται ότι δεν απεικονίζει απλώς την πραγματικότητα της αγροτικής ζωής. Επενδύει τις φωτογραφίες με την άποψή του φωτογραφίζοντας συνήθως τα υποκείμενα στο ύψος του ματιού, να κοιτούν απευθείας στο φακό της μηχανής, άρα αντιμετωπίζοντάς τα σαν ίσο προς ίσο. Ταυτόχρονα, τ'ους επέτρεψε να συνθέσουν το πορτραίτο τους ειδικά για την περίπτωση, να βάλουν τον καλύτερο «εαυτό» τους. Η σταθερότητα που εξυπνοείται στις τυπικές πόζες, η ειλικρίνεια που προτείνεται από την άνεση με την οποία κοιτούν μέσα στο φακό της μηχανής, όλα αυτά εξυπηρετούν στην εικονική αναπαράσταση των παραδοσιακών αρετών της αγροτικής ζωής. Αυτού του τύπου οι φωτογραφίες της ετερότητας, αν και έχουν απομακρυνθεί οριστικά από τις φωτογραφίες της «κοινωνικής μεταρρύθμισης» και το πατερναλιστικό ύφος των φωτογραφιών του Riss, Hine κ.ά., συχνά μοιάζουν σαν να μην καταφέρνουν να αποστασιοποιηθούν απ' αυτό που ορίζει ο Zizek (2006:183) ως το βλέμμα του Dickens, [...] απ' όπου ατενίζει τους «καλούς λαϊκούς ανθρώπους και τη φαντασιακή ταύτιση με τον φτωχό αλλά ευτυχισμένο, ζεστό, άσπιλο κόσμο τους, τον ελεύθερο από το βάνουσο αγώνα για εξουσία και χρήμα». Κάτι που θυμίζει, επίσης, το «εξωτερικό βλέμμα της αριστοκρατίας» στους ύστερους ειδυλλιακούς πίνακες του Μπρύγκελ με τις σκηνές της αγροτικής ζωής, τον «ευγενή άγριο» του Ρουσώ ή την εξιδανικευμένη εικόνα της εργατικής τάξης στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

45 Σταδιακά, το βλέμμα γίνεται πιο ειρωνικό, πιο προσωπικό και πολύ περισσότερο αμφίσημο. Για παράδειγμα, η Arbus Diane (1923-1971), φωτογραφίζει ανθρώπους που εκ γενετής ή από επιλογή αποκλίνουν από το «φυσιολογικό», που ενσαρκώνουν το κοινωνικά μη αποδεκτό και το απαγορευμένο: νάνους, γίγαντες, ερμαφρόδιτους, τραβεστί, καθυστερημένους, τρελούς, αλλά και άτομα απλώς εκκεντρικά (π.χ. γυμνιστές) και ως εκ τούτου περιθωριακά. Όπως τόνιζε η ίδια: «Γεννήθηκα πάνω-πάνω στην κλίμακα του κοινωνικού καθωσπρεπισμού της μεσοσίας τάξης και αμέσως άρχισα να την κατεβαίνω όσο πιο γρήγορα μπορούσα. Οι 'freaks'... με κάνουν να αισθάνομαι ένα κράμα από ντροπή και δέος. Έχουν μια μυθική διάδραση... Οι περισσότεροι άνθρωποι ζούνε όλη τους τη ζωή με το φόβο μήπως τούς συμβεί κάποια τραυματική εμπειρία. Οι freaks γεννήθηκαν με το τραύμα τους. Έχουν περάσει πια τις εξετάσεις της ζωής. Είναι αριστοκράτες...» (Arbus & Marker, 1999:66).

Γράφει, για παράδειγμα, ο Eduardo (Galeano et al., 2005) σχετικά με το φωτογράφο Sebastiao Salgado:

Οι φωτογράφοι της καταναλωτικής κοινωνίας πλησιάζουν αλλά δεν εισέρχονται. Στις βιαστικές επισκέψεις τους σε σκηνές απελπισίας ή βίας, πετάγονται έξω από το αεροπλάνο ή το ελικόπτερο, πατούν το κλείστρο, εκτυφλώνουν με το φλας: 'πυροβολούν' (shoot), δηλαδή, τραβούν μια φωτογραφία και φεύγουν τρέχοντας. Κοίταξαν αλλά δεν είδαν και οι εικόνες τους δεν λένε απολύτως τίποτα. Οι δειλές φωτογραφίες τους, λεκιασμένες με φρίκη και αίμα, μπορεί να προκαλέσουν μερικά κροκοδείλια δάκρυα, να εκμαιεύσουν μερικές δεκάρες ελεημοσύνης ή μια-δυο λέξεις συμπόνιας από τους προνομιούχους του πλανήτη, τίποτε όμως δεν θα διαταράξει την τάξη των πραγμάτων του σύμπαντός τους... Η ύπαρξη της Κόλασης επιβεβαιώνει τις αρετές του Παραδείσου. Φιλανθρωπία, κάθετα, εξευτελίζει. Αλληλεγγύη, οριζόντια, βοηθάει. Ο Salgado φωτογραφίζει 'από μέσα', αλληλέγγυος. Στην έρημο της Σαχάρας παρέμεινε για 15 μήνες όταν φωτογράφησε την πείνα. Στη Λατινική Αμερική ταξίδεψε επί επτά χρόνια για να γυρίσει με μια χούφτα φωτογραφίες.

Στη συνέχεια θα εστιάσω την ανάλυσή μου στον Josef Koudelka, έναν από τους γνωστότερους φωτογράφους της υβριδικής καλλιτεχνικής νεο-ανθρωπιστικής φωτογραφίας - ντοκουμέντο της δεκαετίας 60-70', και πιο συγκεκριμένα, στο έργο του που αφορά την αντιπροσωπευτικότερη, ίσως, μορφή εσωτερικής ετερότητας στην Ευρώπη: τους Τσιγγάνους ή Ρομ.

Μέρος II

Μελέτη Περίπτωσης: Οι Τσιγγάνοι του Josef Koudelka

Κάποια Ερωτήματα

Η έκθεση του έργου του Josef Koudelka κατέλαβε δύο επίπεδα του ανακαινισμένου κτιρίου του Μουσείου Μπενάκη επί της οδού Πειραιώς και περιλάμβανε 300 περίπου φωτογραφίες⁴⁶. Η ανάρτησή τους έμεινε πιστή στην ταξινομική λογική των επτά θεματικών που καλύπτουν όλες τις περιόδους του έργου του Koudelka⁴⁷, ένα έργο

⁴⁶ Η έκθεση διήρκεσε από τις 18/09/2008 έως τις 23/11/2008, πραγματοποιήθηκε με την υποστήριξη του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών και των Πρεσβειών της Γαλλίας και της Τσεχικής Δημοκρατίας και εντασσόταν στις εκδηλώσεις της Γαλλικής Προεδρίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Την επιμέλεια της έκθεσης είχε ο Γιάννης Δήμου (Apeiron Photos) με τη συνεργασία της Φανής Κωνσταντίνου (Μουσείο Μπενάκη). Χορηγοί ήταν η εταιρία μεσιτών ασφαλίσων 'Γ. Καραβίας & Συνεργάτες' ενώ χορηγοί επικοινωνίας η εφημερίδα *Το Βήμα*, η *EPT A.E.* και το περιοδικό *LIFO*. Εκτός από τον αναδρομικό τόμο του έργου του Koudelka στα ελληνικά, την έκθεση συνόδευσε και το λεύκωμα *Η Εισβολή 68* από το *Apeiron Photos*.

⁴⁷ Εντούτοις, η ροή της έκθεσης στο χώρο διέσπασε τη χρονολογική αλληλουχία των θεματικών. Πιο συγκεκριμένα, στο ισόγειο η έκθεση είχε αφιερώσει το «Ξεκίνημα» (1η θεματική, δεκαετία 1950) και την «Αναζήτηση» (2η θεματική, τέλη της δεκαετίας του 1950 και αρχές της δεκαετίας του 1960). Στη συνέχεια ακολουθούσε η θεματική «Εξορίες» (6η θεματική, 1970-1990), η «Εισβολή» στην Πράγα (5η θεματική, τον Αύγουστο του 1968) και το «Χάος», μια σειρά πανοραμικών φωτογραφιών (7η θεματική, 1986-2005). Στον πρώτο όροφο είχαν τοποθετηθεί δύο παράλληλες, χρονολογικά, ανθρωποκεντρικές θεματικές από τη