

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



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

Από τη δαγκεροτυπία στην εποχή του Instagram: Η φωτογραφία στη
δημοσιογραφική αφήγηση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ευάγγελος Κέντρος

Αθήνα, 2018

Τριμελής επιτροπή

Νίκος Μπακουνάκης, Καθηγητής, Πάντειο Πανεπιστήμιο (Επιβλέπων)

Μαρίνα Ρήγου, Επίκουρη Καθηγήτρια, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Σταύρος Καπερώνης, Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ευάγγελος Κέντρος, 2018

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο διάστημα μεταξύ Σεπτεμβρίου 2017 και Μαΐου 2018, στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Νέα Μέσα και Δημοσιογραφία» του Παντείου Πανεπιστημίου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κυρία Μαρίνα Ρήγου για την πολύτιμη καθοδήγησή της σε κάθε στάδιο της εργασίας. Εκτιμώ αφάνταστα τις γνώσεις, το ενδιαφέρον της, καθώς και την εμπιστοσύνη και εκτίμηση που έδειξε προς το πρόσωπό μου.

Επίσης ευχαριστώ θερμά τον κύριο Νίκο Μπακουνάκη, επιβλέποντα της παρούσας εργασίας, για τις χρήσιμες επισημάνσεις και συμβουλές του, καθώς και τον κύριο Σταύρο Καπερώνη, που δέχτηκε να συμμετάσχει στην τριμελή επιτροπή αξιολόγησης της εργασίας.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους κυρίους Πλάτωνα Ριβέλλη, Μάριο Λώλο, Στέλιο Ματσάγγο, Μιχάλη Καραγιάννη και Νίκο Παλαιολόγο για τη διάθεση του πολύτιμου χρόνου τους και την ανεκτίμητη συνεισφορά τους μέσω των συνεντεύξεων που μου παραχώρησαν.

Βαγγέλης Κέντρος

Περιεχόμενα

Φωτογραφίες.....	6
Περίληψη	8
Abstract.....	9
Εισαγωγή	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΦΩΤΟΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΜΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ	13
1.1 Οι απαρχές της φωτογραφίας.....	13
1.2 Η πολεμική φωτογραφία και η γένεση της φωτοδημοσιογραφίας.....	14
1.3 Το πρακτορείο Magnum	17
1.4 Η χρυσή εποχή και η κρίση του φωτορεπορτάζ	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΥΑΙΣΘΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΚΑΙ ΜΙΘΡΙΔΑΤΙΣΜΟΣ.....	20
2.1 Από την κοινωνική φωτογραφία στους φωτορεπόρτερ του 20 ^{ού} αιώνα	20
2.2 Κορεσμός και απευαισθητοποίηση	23
2.3 Μαρτυρία ή παρέμβαση;.....	31
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.....	34
3.1 Αναλογική και ψηφιακή επεξεργασία.....	34
3.2 Σκηνοθεσία και παραπληροφόρηση στην κοινωνική φωτογραφία και το φωτορεπορτάζ	44
3.3 Η νοσταλγία για το φιλμ και οι ψηφιακές εφαρμογές	52
3.3.1 Η αναπάντεχη επιτυχία του φιλμ στην ψηφιακή εποχή	52
3.3.2 Hipstamatic και Instagram	56
3.4 Το ντοκουμέντο ως τέχνη	58
3.4.1 Καδράρισμα και αισθητικοποίηση.....	65
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ	69
4.1 Σύγκλιση φωτογραφίας και βίντεο	72
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Ο ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΕΡ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΥΡΙΟ: ΚΙΝΔΥΝΟΙ, ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ.....	75
5.1 Νέες τάσεις στη δημοσιογραφική φωτογραφία	76
5.2 Δημοσιογραφία των πολιτών	78
5.3 Εμπόλεμες ζώνες και επικινδυνότητα.....	80

5.4 Μειωμένη πρόσβαση και embedded photojournalism.....	82
5.5 Σύγχρονα ζητήματα ηθικής και δημοσιογραφικής δεοντολογίας.....	84
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6	87
ΕΡΕΥΝΑ: ΤΟ ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΟΧΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ	87
6.1 Μεθοδολογία έρευνας.....	87
6.2 Παρουσίαση αποτελεσμάτων.....	91
6.2.1 Ψηφιακή φωτογραφία	91
6.2.2 Ψηφιακή επεξεργασία στο φωτορεπορτάζ.....	93
6.2.3 Η χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από τους επαγγελματίες φωτοδημοσιογράφους	98
6.2.4 Δημοσιογραφία των πολιτών	99
6.2.5 Φωτογραφία και βίντεο.....	103
6.2.6 Εργασιακές συνθήκες	107
6.2.7 Κίνδυνοι του φωτορεπορτάζ.....	112
6.2.8 Ενσωματωμένη (embedded) δημοσιογραφία.....	113
6.2.9 Το φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα της κρίσης	114
6.2.10 Ευαισθητοποίηση του κοινού, μιθριδατισμός και αισθητικοποίηση	117
6.2.11 Ευκαιρίες για τον φωτορεπόρτερ της ψηφιακής εποχής.....	123
Συμπεράσματα	126
Βιβλιογραφία	129
Διαδικτυακές πηγές.....	131

Φωτογραφίες

- Φωτογραφία 1. Dorothea Lange, Migrant mother, 1936, Πηγή:
https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936Σελ.22
- Φωτογραφία 2. Walker Evans, Alabama tenant farmer wife (Allie Mae Burroughs), 1936, Πηγή: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415/>Σελ.22
- Φωτογραφία 3. Nick Ut, The terror of war, 1972, Πηγή:
<http://dujye7n3e5wjl.cloudfront.net/photographs/1080-tall/time-100-influential-photos-nick-ut-terror-war-67.jpg>..... Σελ. 26
- Φωτογραφία 4. James Nachtwey, Photograph of a Hutu man, 1994, Πηγή:
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1995/world-press-photo-year/james-nachtwey>..... Σελ. 28
- Φωτογραφία 5. Don McCullin, Albino boy, Biafra, 1969, Πηγή:
<http://100photos.time.com/photos/don-mccullin-albino-boy-biafra>..... Σελ. 30
- Φωτογραφία 6. Kevin Carter, Starving child and vulture, 1993, Πηγή:
<http://100photos.time.com/photos/kevin-carter-starving-child-vulture>..... Σελ. 32
- Φωτογραφία 7. Henry Peach Robinson, Fading away, 1858, Πηγή:
https://theredlist.com/media/database/photography/history/precursors/henry-peach-robinson/001_henry-peach-robinson_theredlist.jpg Σελ. 36
- Φωτογραφία 8. Paul Hansen, Gaza burial, 2012, Πηγή:
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen>.....
Σελ. 41
- Φωτογραφία 9. Narciso Contreras, Telata village, Syria, 2013, Πηγή:
<http://www.alteredimagesbdc.org/contreras/>.....Σελ. 43
- Φωτογραφία 10. Roger Fenton, Valley of the shadow of death, 1855, Πηγή:
http://www.santafenewmexican.com/pasatiempo/books/a-shot-in-the-light-photographing-the-civil-war-era/article_8dcc0802-2009-5324-8ac7-7e4760f926bc.html..... Σελ. 46

- Φωτογραφία 11. Robert Capa, The falling soldier, 1936, Πηγή:
<http://100photos.time.com/photos/robert-capa-falling-soldier>..... Σελ. 48
- Φωτογραφία 12. Arthur Rothstein, The bleached skull of a steer, South Dakota badlands, 1936, Πηγή:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Rothstein_-
The bleached skull of a steer, South Dakota Badlands, 1936.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Rothstein_-_The_bleached_skull_of_a_steer,_South_Dakota_Badlands,_1936.jpg)...Σελ. 49
- Φωτογραφία 13. Larry Burrows, Reaching out, 1966, Πηγή:
<http://time.com/3491033/life-behind-the-picture-larry-burrows-reaching-out-vietnam-1966/>.....Σελ. 55
- Φωτογραφία 14. Jeff Wall, Dead troops talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986) (1992), Πηγή:
<https://i0.wp.com/greynotgrey.com/blog/wp-content/uploads/2012/05/deadtroopsl.jpg>..... Σελ. 59
- Φωτογραφία 15. Luc Delahaye, US bombing on Taliban positions, 2001, Πηγή:
<http://www.tate.org.uk/art/artists/luc-delahaye-14771>..... Σελ. 61
- Φωτογραφία 16. Ziyah Gafic, Quest for identity photographs, Πηγή:
<https://www.lensculture.com/articles/ziyah-gafic-quest-for-identity>..... Σελ. 63
- Φωτογραφία 17. Samuel Aranda, 2011, Πηγή:
<https://www.worldpressphoto.org/people/samuel-aranda>..... Σελ. 67
- Φωτογραφία 18. Πρωτοσέλιδα των Chicago Sun-Times και της Chicago Tribune, καλύπτοντας το ίδιο θέμα, Πηγή: <https://www.wired.com/2013/07/replacing-photographers-with-iphone-wielding-reporters-yields-mixed-results/>..... Σελ. 75
- Φωτογραφία 19. Adrees Latif, AP, Πηγή:
https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2012/11/20/the-photo-that-defined-burma-at-its-modern-day-worst/?noredirect=on&utm_term=.5d85b3585f99..... Σελ. 80
- Φωτογραφία 20. Damon Winter, A grunt's life, 2011, Πηγή:
<http://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2011/02/iphonewar1.jpg>..... Σελ. 83

Περίληψη

Σχεδόν ταυτόχρονα με την εφεύρεσή της, η φωτογραφία άρχισε να χρησιμοποιείται ως τεκμήριο, λόγω της ευρέως διαδεδομένης πεποίθησης ότι καταγράφει αδιαμεσολάβητα την πραγματικότητα. Αξιοποιήθηκε συχνά για την ευαισθητοποίηση του πιο αθώου, άρα και επιρρεπούς σε εικόνες, κοινού του 19^{ου} αιώνα. Όμως, η δυνατότητά της να παραποιεί την πραγματικότητα ανακαλύφθηκε εξίσου σύντομα. Οι επεξεργασμένες ή σκηνοθετημένες εικόνες δεν είναι φαινόμενο των τελευταίων ετών αλλά έχουν την αφετηρία τους στις πρώτες δαγκεροτυπίες. Η παραποίηση, θα έλεγε κανείς, είναι σύμφυτη με τη φωτογραφία.

Επιπροσθέτως, η ψηφιακή επανάσταση, που είχε ως αποτέλεσμα την υπερχείλιση του διαδικτύου από εικόνες, λειτουργεί υπέρ όσων επιθυμούν να παραπλανήσουν, ενώ η επεξεργασία των φωτογραφιών είναι πιο εύκολη από ποτέ. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, οι επαγγελματίες φωτορεπόρτερ, με το διττό τους ρόλο ως δημοσιογράφοι και ως παραγωγοί εικόνων, παράλληλα με τη γενικότερη απαξίωση της τέχνης τους, έχουν να αντιμετωπίσουν αυξημένο ανταγωνισμό, μεγαλύτερους κινδύνους και μειωμένες επαγγελματικές ευκαιρίες.

Ο συγγραφέας της παρούσας διπλωματικής εργασίας, μέσα από εκτενή ανασκόπηση της βιβλιογραφίας και πρωτογενή έρευνα (συνεντεύξεις σε βάθος με Έλληνες φωτορεπόρτερ και έναν θεωρητικό της φωτογραφίας), επιχειρεί να αναδείξει τις τάσεις, τις προκλήσεις, τους κινδύνους και τις ευκαιρίες για τη φωτοδημοσιογραφία στην ψηφιακή εποχή και κατά τη διάρκεια της ελληνικής κοινωνικο-οικονομικής κρίσης.

Λέξεις – κλειδιά:

Φωτορεπορτάζ, ψηφιακή φωτογραφία, ψηφιακή εποχή, δημοσιογραφική δεοντολογία, ελληνική οικονομική κρίση

Abstract

Almost concurrently with its invention, photography was used as testimony, due to the widely held belief of its unmediated capture of reality. Photography was often utilized to sensitize the public of the 19th century, which was more innocent and more susceptible to the power of images. However, photography's ability to forge reality was soon explored. Manipulated or staged images are not a current phenomenon but trace their beginning in the early daguerreotypes. Manipulation, one would say, is implicit to photography.

Nevertheless, the digital revolution that flooded the internet with images works in favor of those who wish to deceive, while image editing software makes manipulation easier than ever before. In this hostile environment, photojournalists, with their twofold role as journalists and content producers, face diminished career prospects, heightened competition and increased risks, while at the same time their craft is devalued.

Through extensive literature review and in – depth interviews with Greek photojournalists and a photography theorist, the writer of this dissertation tries to underline the trends, threats, challenges and opportunities for photojournalism in the digital age and during the years of Greece's ongoing socio-economic crisis.

Keywords:

Photojournalism, digital photography, digital age, ethics, Greek financial crisis

Εισαγωγή

Από την εφεύρεση της δαγκεροτυπίας στα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι και την εποχή του Instagram, η φωτογραφία έχει αξιοποιηθεί κατά κόρον ως μέσο δημοσιογραφικής αφήγησης, τόσο λόγω της αναμφισβήτητης δύναμης της εικόνας, όσο και της αδιαμεσολάβητης αλήθειας που, φαινομενικά τουλάχιστον, υπόσχεται πως μεταφέρει. Η μετάβαση από τα έντυπα μέσα στην ψηφιακή εποχή και ιδιαίτερα στον συμμετοχικό ιστό (Web 2.0) οδήγησε νομοτελειακά στην υπερχειλίση του διαδικτύου με δισεκατομμύρια φωτογραφίες από μια πληθώρα πηγών, γεγονός που είχε ως συνέπεια τον κορεσμό του κοινού και την έγερση ζητημάτων αξιοπιστίας όλου αυτού του υλικού. Σε συνδυασμό με την ευκολία της επεξεργασίας των φωτογραφιών με ψηφιακά προγράμματα, τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα μια πρωτοφανή κρίση εμπιστοσύνης προς τη δημοσιογραφική φωτογραφία. Συνακόλουθα, στον ορυμαγδό του διαδικτύου, οι σημαντικές ειδησεογραφικές φωτογραφίες τείνουν να χάνονται, πολλώ δε μάλλον οι διακριτικότερες και στοχαστικότερες. Πλέον, με τα εργαλεία αναζήτησης που διαθέτουμε, βρίσκουμε μόνο αυτά που θέλουμε να γνωρίζουμε, ή όσα οι αλγόριθμοι κρίνουν ότι μπορεί να μας ενδιαφέρουν (Pariser, 2011). Σε αυτό το περιβάλλον, η θέση της δημοσιογραφικής φωτογραφίας έχει καταστεί πιο επισφαλής από ποτέ.

Για τον επαγγελματία φωτοδημοσιογράφο, τα ψηφιακά μέσα δεν παρέχουν μόνο καινοφανείς δυνατότητες αλλά κυρίως εισάγουν πολυποίκιλες προκλήσεις. Ως αποτέλεσμα της μετάβασης από το χαρτί στο διαδίκτυο, τα συμβατικά μέσα αγωνίζονται για την οικονομική επιβίωσή τους, με αποτέλεσμα την επιδείνωση των εργασιακών συνθηκών για τους φωτορεπόρτερ, που είτε απολύονται, είτε εργάζονται ως freelancers, είτε αναγκάζονται να εκτελούν ταυτόχρονα και χρέη δημοσιογράφου και εικονολήπτη. Στην Ελλάδα, η προϋπάρχουσα κρίση των μέσων συνέπεσε με την κοινωνικο-οικονομική κρίση που είχε αφετηρία το 2009 και εξακολουθεί να ταλανίζει τη χώρα μέχρι και σήμερα (2018), γεγονός που δυσχέρανε περαιτέρω την κατάσταση για τους επαγγελματίες και ταυτόχρονα ανέδειξε νέες θεματικές για το εγχώριο φωτορεπορτάζ (συμπίπτοντας επίσης χρονικά με την Ευρωπαϊκή προσφυγική κρίση, τα ρεύματα της οποίας διέρχονται αναγκαστικά από τη χώρα μας).

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχειρεί να αναδείξει επίκαιρους προβληματισμούς σχετικά με τη θέση της δημοσιογραφικής φωτογραφίας στην ψηφιακή εποχή μέσω εκτενούς ανασκόπησης της βιβλιογραφίας, ενώ στο δεύτερο μέρος της, η πρωτογενής έρευνα επιβεβαιώνει τα πορίσματα της βιβλιογραφικής ανασκόπησης του πρώτου μέρους και δίνει

φωνή στους φωτορεπόρτερ που εργάζονται στην Ελλάδα σήμερα, ώστε να εκφράσουν τους προβληματισμούς, τις σκέψεις και τις εμπειρίες τους σχετικά με το συχνά παρεξηγημένο, πάντοτε κακοπληρωμένο και συνάμα τόσο αναγκαίο επάγγελμά τους.

Ειδικότερα, όλα τα κεφάλαια του πρώτου μέρους της παρούσας εργασίας βασίζονται σε επισταμένη ανάγνωση δευτερογενών πηγών. Τα κείμενα στα οποία εστιάζονται οι θεματικές της εργασίας επελέγησαν ήδη από το πρώτο στάδιο προετοιμασίας της. Πρόκειται για βασικά συγγράμματα στους τομείς της φωτογραφίας, της φωτοδημοσιογραφίας, των ψηφιακών μέσων, του βίντεο κ.ά. και αποτέλεσαν το σκελετό της βιβλιογραφικής έρευνας, η οποία κατόπιν εμπλουτίστηκε με διαδικτυακές πηγές. Ορισμένα υποκεφάλαια της εργασίας, τα οποία αφορούν σύγχρονα ζητήματα ή απαιτούν επικαιροποιημένες πληροφορίες, έχουν καλυφθεί ελάχιστα από την κλασική βιβλιογραφία, οπότε κρίθηκε αναγκαία η αναζήτηση διαδικτυακών πηγών, ενώ θεωρείται επιβεβλημένη και η πρωτογενής έρευνα για την περαιτέρω μελέτη τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρείται μια πολύ σύντομη εισαγωγή μέσα από μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στη δημοσιογραφική φωτογραφία από τις απαρχές της φωτογραφίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζεται η συμβολή της φωτοδημοσιογραφίας στην ευαισθητοποίηση του κοινού από την κοινωνική φωτογραφία του 19^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα, και ερευνάται η συχνά διατυπωμένη θέση ότι αποτελεσματικότητά της έχει μειωθεί μέσω της συνεχούς και ολοένα αυξανόμενης έκθεσης του κοινού σε εικόνες βίας και ανθρώπινου πόνου. Στο τρίτο κεφάλαιο και στα υποκεφάλαιά του, εξετάζεται η σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, η οποία, αν και πάντα ήταν υπό αμφισβήτηση, στην ψηφιακή εποχή φαίνεται να περνάει μια πρωτοφανή κρίση. Παρουσιάζονται θεωρίες και παραδείγματα αναλογικής και ψηφιακής επεξεργασίας φωτογραφιών, σκηνοθεσίας (στησίματος) εικόνων του φωτορεπορτάζ, ενώ παράλληλα εκτίθενται προβληματισμοί σχετικά με την αισθητικοποίηση στη δημοσιογραφική φωτογραφία (μέσω του καδραρίσματος και της επιλογής χρώματος ή άσπρου-μαύρου), τη χρήση φωτογραφικών τηλεφώνων και ψηφιακών εφαρμογών, καθώς και την αυξανόμενη τάση για επιστροφή στη χρήση αναλογικών φωτογραφικών μηχανών, ακόμη και από επαγγελματίες του χώρου. Το τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας πραγματεύεται την νεότευκτη πρακτική της λήψης βίντεο από την ψηφιακή φωτογραφική μηχανή, που επέτρεψε –και συχνά επέβαλε– στους φωτορεπόρτερ να συμπεριλάβουν το βίντεο στη λίστα των δεξιοτήτων τους. Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου μέρους της εργασίας, εκτίθενται σύγχρονα ζητήματα, όπως νέες πρακτικές στο φωτορεπορτάζ, οι επαγγελματικές προοπτικές των φωτοδημοσιογράφων στην ψηφιακή εποχή, οι κίνδυνοι του επαγγέλματός τους, που είναι διαρκώς αυξανόμενοι, καθώς

και ζητήματα ηθικής και πρόσβασης των φωτορεπόρτερ, όπως στην περίπτωση της ενσωματωμένης δημοσιογραφίας (embedded journalism).

Ο συγγραφέας συνειδητά επέλεξε να μην αναλύσει θεωρητικά την επικράτηση του Web 2.0 (συμμετοχικού διαδικτύου) και κατά συνέπεια την ανάδυση της δημοσιογραφίας των πολιτών (π.χ. ζητήματα άντλησης ή επαλήθευσης του περιεχομένου που παράγεται από τους χρήστες), καθώς κάτι τέτοιο θα παρέκκλινε από τα ερευνητικά ερωτήματα και τους στόχους της παρούσας εργασίας. Η δημοσιογραφία των πολιτών ερευνήθηκε μόνο στο βαθμό που επηρεάζει τους επαγγελματίες φωτοδημοσιογράφους, αποτελώντας έναν ιδιότυπο ανταγωνιστή τους. Τα παραπάνω, εξαιρετικά επίκαιρα και πολυσχιδή θέματα, λόγω του όγκου και της πολυπλοκότητάς τους, θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελέσουν το αντικείμενο μίας αυτοτελούς διπλωματικής εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΦΩΤΟΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΜΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

1.1 Οι απαρχές της φωτογραφίας

Σύμφωνα με τον Barthes, στον πολυδιαβασμένο του *Φωτεινό Θάλαμο*, «η φωτογραφία βρίσκεται στο σταυροδρόμι δύο μεθόδων εντελώς διαφορετικών: η μία είναι χημικού χαρακτήρα: είναι η ενέργεια του φωτός πάνω σε ορισμένες ουσίες. Η άλλη είναι φυσικού χαρακτήρα: είναι ο σχηματισμός της εικόνας μέσα από μια οπτική συσκευή». Λόγω των διαφορετικών τεχνικών που ακολούθησαν όσοι προσπάθησαν πρώτοι να στερεώσουν το φως και να επαναλάβουν με μηχανικά μέσα εκείνο που δεν μπορεί ποτέ πια να επαναληφθεί υπαρξιακά (Barthes, 1980/1983), δεν υπάρχει ακόμη ομοφωνία γύρω από το πρόσωπο του πατέρα της φωτογραφίας. Σε κάθε περίπτωση, τόσο ο Nicéphore Niepce με την ηλιογραφία, όσο ο Louis Daguerre με τη δαγκεροτυπία, σημάδεψαν με τις εφευρέσεις τους την επιστήμη (ή τέχνη, ή εφαρμογή) που καθιερώθηκε με το όνομα φωτογραφία, ο μεν πρώτος ανακαλύπτοντας τη στερέωση της εικόνας μέσα στην camera obscura, ο δε δεύτερος ενδιαφερόμενος κυρίως για την προοπτική εμπορικής της εκμετάλλευσης (Ριβέλλης, 1993). Η “δαγκεροτυπία” ήταν αυτή που άντεξε στο χρόνο ως ο αρχέτυπος όρος για τη φωτογραφία (Azoulay, 2008). Ο William Henry Fox Talbot όμως, εφευρέτης της καλοτυπίας, ήταν εκείνος που πέτυχε την πρώτη επεξεργασία θετικού – αρνητικού, όπου από το αρνητικό (το πρωτότυπο) μπορούσε να παραχθεί ένας απεριόριστος αριθμός εκτυπώσεων (Sontag, 1977/1993). Πέρα από τη δυνατότητα αναπαραγωγής, ο Talbot πέτυχε και άλλες πρωτιές, όπως την οργάνωση του πρώτου επαγγελματικού εργαστηρίου εκτύπωσης και την έκδοση του πρώτου φωτογραφικού βιβλίου, με τίτλο *The pencil of nature* (Ριβέλλης, 1993).

Με την εξέλιξη των τεχνικών της φωτογραφίας μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, ήταν λογικό να αναζητηθούν καινούριες εφαρμογές της νεότευκτης αυτής πρακτικής, πόσο μάλλον εφαρμογές που είχαν κάποια ηθική βαρύτητα. Με την πεποίθηση πως η φωτογραφία αποτυπώνει την πραγματικότητα, άρα είναι αντικειμενική¹ και προσφέρει αποδείξεις, σε αντίθεση με τα λόγια, που αποτελούν ερμηνείες της πραγματικότητας και προτάσεις για τον

¹Όπως είπαμε παραπάνω, το βιβλίο του Talbot είχε τον γλαφυρό τίτλο “Το μολύβι της φύσης”, ενημερώνοντας τους αναγνώστες ότι οι φωτογραφίες είχαν «εντυπωθεί αποκλειστικά με την επίδραση του φωτός, χωρίς οποιαδήποτε βοήθεια από το μολύβι του καλλιτέχνη» (Μόσχοβη, σε Παπαϊωάννου, 2013).

κόσμο (Sontag, 1977/1993), τον Μάρτιο του 1855, ο Roger Fenton έφτασε στην Κριμαία για να τραβήξει φωτογραφίες από τον Κριμαϊκό πόλεμο και να καθησυχάσει τη βρετανική κοινή γνώμη. Ο όγκος του εξοπλισμού του, τον οποίο μετέφερε ιππήλατο κάρο, καθώς και οι περιορισμοί των φωτογραφικών τεχνικών της εποχής (κυρίως οι μεγάλοι χρόνοι έκθεσης), τον περιόριζαν σε πιο στατικές φωτογραφίες στρατιωτικών που πόζαραν για τον φακό του εκτός του πεδίου της μάχης, καθώς και φωτογραφίες τοπίου. Ουσιαστικά, ο πόλεμος έμενε εκτός του φωτογραφικού φακού. Ο ίδιος απέφευγε να φωτογραφίζει νεκρούς ή τραυματίες, καθώς σκοπός της βρετανικής κυβέρνησης ήταν η υποστήριξη του πολέμου (Sontag, 2003). Ήδη από τις πρώτες πολεμικές φωτογραφίες λοιπόν παρατηρούμε αφενός τον τρόπο με τον οποίο εμφοχώνει η υποκειμενικότητα του φωτογράφου στην επιλογή των θεμάτων του και αφετέρου τη διάσταση μεταξύ της χρήσης της φωτογραφίας για προπαγανδιστικούς σκοπούς και της πεποίθησης για δήθεν αντικειμενική αποτύπωση του πραγματικού κόσμου. Οι φωτογραφίες του Fenton μετατράπηκαν σε χαρακτηριστικά, καθώς η τεχνολογία εκτύπωσης της εποχής καθιστούσε την αυτούσια αναπαραγωγή τους αδύνατη, και δημοσιεύτηκαν στο *Illustrated London News*². Για το κοινό της εποχής, το ρεπορτάζ αποκτούσε μια πρόσθετη αίσθηση ρεαλισμού όταν βασιζόταν σε φωτογραφίες αντί στο έργο ενός καλλιτέχνη ή ενός εικονογράφου, ακόμη κι αν ο χαρακτήρας παρέλειπε ή πρόσθετε υλικό, προκειμένου να δημιουργήσει ένα οπτικό σχόλιο ή ένα αρτιότερο αισθητικό αποτέλεσμα (Wells, 2004/2007, σ. 94).

1.2 Η πολεμική φωτογραφία και η γένεση της φωτοδημοσιογραφίας

Παρόλο που ο Fenton έμεινε στην ιστορία ως ο πρώτος πολεμικός φωτογράφος, ο πρώτος πόλεμος που καλύφθηκε συστηματικά από φωτογραφική άποψη ήταν ο Αμερικανικός Εμφύλιος πόλεμος (1861 έως 1865). Φωτογράφοι όπως ο Alexander Gardner και ο Mathew Brady αποτύπωσαν τη φρίκη του πολέμου φωτογραφίζοντας νεκρούς στρατιώτες, σκηνοθετούσαν μάλιστα συχνά τις εικόνες αυτές, μετακινώντας τα νεκρά σώματα προκειμένου να δημιουργήσουν τα δικά τους πολεμικά αφηγήματα. Ανεξάρτητα όμως από την αυθεντικότητα αυτών των αφηγημάτων, είναι η πρώτη φορά που οι φωτογραφίες δεν θεωρούνται απλά ρεαλιστικές απεικονίσεις της πραγματικότητας, αλλά και ειδήσεις. «Το

²Το πρώτο εικονογραφημένο εβδομαδιαίο ειδησεογραφικό περιοδικό στον κόσμο. Το πρώτο τεύχος του κυκλοφόρησε το 1842 (Kiss, 2010).

γεγονός, λοιπόν, και όχι μια γεωγραφική περιοχή, ένας λαός, ένας πολιτισμός, αποτελεί για το φωτορεπορτάζ τον προνομιακό χώρο της ετερότητας που εκδηλώνεται πάνω στην ομοιογενή επιφάνεια του παρόντος» (Σκαρπέλος, 2011, σ. 117). Κατά συνέπεια, ο Αμερικανικός Εμφύλιος μπορεί με σιγουριά να οριστεί ως ο χωροχρόνος όπου πρωτοσμιλεύτηκε ως έννοια η δημοσιογραφική φωτογραφία.

Στον Τύπο, η φωτογραφία χρησιμοποιείται ευρύτατα από τη δεκαετία του 1890 και έπειτα. Το κύρος της φωτογραφίας παραμένει ακόμη και τότε αναμφισβήτητο, καθώς σε αντίθεση με το λόγο η αφήγησή της δεν μπορεί να παραποιηθεί. Το κοινό της εποχής δεν φαίνεται να απασχολείται ακόμη από τις δυνατότητες του φωτογράφου να επιλέγει τι απαθανατίζει και τι αφήνει εκτός κάδρου, ούτε από τις πιθανότητες “κατασκευής” ή σκηνοθεσίας των φωτογραφιών (Μπακουνάκης, 2014, σ. 90). Από τις αρχές του 20ου αιώνα, η χρήση της φωτογραφίας παγιώνεται και στις ελληνικές εφημερίδες, εμπλουτίζοντας την αφήγηση και συμπληρώνοντας την αφήγηση του ρεπόρτερ – αυτόπτη μάρτυρα. Οι φωτογραφίες δημοσιεύονται ακόμη ανυπόγραφα και οι υπογραφές φωτογράφων αργούν πολύ να εμφανιστούν, καθώς ο φωτογράφος, σε αντίθεση με τον ρεπόρτερ, θεωρείται τεχνίτης (Μπακουνάκης, 2014, σ. 92).

Κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, σχεδόν κάθε ένοπλη σύγκρουση καταγράφηκε φωτογραφικά, όπως ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος, κυρίως από ανώνυμους φωτογράφους (Sontag, 2003) ή και στρατιώτες που φωτογράφιζαν παρά τη ρητή απαγόρευση (CBC News, 2015). Μόλις σε δύο Βρετανούς φωτογράφους είχε ανατεθεί η λήψη φωτογραφιών στο δυτικό μέτωπο, καμία φωτογραφία των οποίων δεν δημοσιεύτηκε. Όποιος άλλος φωτογράφιζε αντιμετώπιζε το εκτελεστικό απόσπασμα (Franklin, 2016).

Η κορύφωση του πολεμικού φωτορεπορτάζ στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα επήλθε κατά τη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου, του πρώτου πολέμου κατά τη διάρκεια του οποίου υπήρχε κάλυψη με τη σύγχρονη έννοια από ένα σώμα επαγγελματιών φωτογράφων (Sontag, 2003), και στα πεδία μάχης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αμέσως μετά. Η δημοσιογραφική φωτογραφία αποτέλεσε τότε το δημοφιλέστερο πεδίο επαγγελματικής φωτογραφικής δραστηριότητας, καθώς, σε αντίθεση με άλλα είδη εφαρμοσμένης φωτογραφίας, οι οδηγίες του παραγγέλλοντος ήταν ελάχιστες, ενώ ήταν αυξημένο το προσωπικό ενδιαφέρον των δημιουργών για το θέμα τους (Ριβέλλης, 1993). Συνακόλουθα, η ραγδαία αυτή ανάπτυξη της δημοσιογραφικής φωτογραφίας αποδίδεται και στους πολλούς τρόπους που οι φωτογράφοι μπορούσαν να παρουσιάσουν το έργο τους. Ήταν η εποχή της κυκλοφορίας μεγάλων εικονογραφημένων περιοδικών όπως το *Look* και το *Life* στις Η.Π.Α. και τα *Illustrated* και *Picture Post* στη Μεγάλη Βρετανία (Wells, 2004/2007). Ο Cartier - Bresson θεωρεί πως

οιαλλαγές στη φωτοδημοσιογραφία οφείλουν πολλά στις τεχνολογικές εξελίξεις και πως το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ, που υπήρχε ήδη, τελειοποιήθηκε με τη βοήθεια των μικρών και ελαφριών φωτογραφικών μηχανών, των φωτεινών φακών και των λεπτόκοκκων και φωτοευαίσθητων φιλμ (Cartier – Bresson, 1952/2013). Ως πρώτο σημείο τομής στην φωτογραφική τεχνολογία μπορούμε να ορίσουμε την εφεύρεση του φιλμ -ξηρό τζελ σε ρολό- από τον George Eastman το 1884. Το 1888 κυκλοφόρησε η Kodak Black, η πρώτη κάμερα με φιλμ σε ρολό στον κόσμο (Sparkes, 2012). Η Leica, η πιο εμβληματική από τις νέες, ελαφριές φωτογραφικές μηχανές, κυκλοφόρησε το 1925. Το 1932, ο Cartier - Bresson άρχισε να τη χρησιμοποιεί. Ο νέος εξοπλισμός, εκτός από πολύ ελαφρύς και για πρώτη φορά ουσιαστικά φορητός, επέτρεπε 36 λήψεις πριν χρειαστεί παύση για “γέμισμα” της κάμερας (Sontag, 2003). Οι φωτορεπόρτερ της εποχής, με αυτό τον πολύ ελαφρύτερο εξοπλισμό ανά χείρας, μπορούσαν πλέον να βρίσκονται στην πρώτη γραμμή της μάχης, ανάμεσα στους στρατιώτες. Η τεχνολογική αυτή αλλαγή αντικατοπτρίζεται άλλωστε στην πασίγνωστη ρήση του Robert Capa, που αποτελεί χρυσό κανόνα για τους απανταχού φωτογράφους ακόμα και σήμερα: «Αν οι φωτογραφίες σου δεν είναι αρκετά καλές, τότε δεν βρίσκεσαι αρκετά κοντά» (Hagaman, 1996).

Ο Robert Capa ήταν ο διασημότερος σε μία γενιά πολιτικά στρατευμένων φωτογράφων που η δουλειά τους επικεντρωνόταν στον πόλεμο και τα θύματά του (Sontag, 2003) και κέρδισε παγκόσμια αναγνώριση ήδη από την κάλυψη του Ισπανικού Εμφυλίου. Το 1938, το βρετανικό περιοδικό *Picture Post* τον αναγνώρισε ως τον σπουδαιότερο πολεμικό φωτογράφο στον κόσμο, ενώ το περιοδικό *Life* αναδημοσίευσε τις φωτογραφίες του με τίτλο εξωφύλλου «Η κάμερα του *Life* βρίσκεται πιο κοντά στον Ισπανικό Εμφύλιο από κάθε άλλη κάμερα στο παρελθόν» (Lubben, 2011). Το 1944, ο Capa έγινε ο μόνος πολίτης - φωτογράφος που συμμετείχε στην απόβαση στη Νορμανδία μαζί με τα συμμαχικά στρατεύματα και οι φωτογραφίες του αποτυπώνουν το χάος της μάχης με εξαιρετική λεπτομέρεια. Με την τόλμη του, την ταραχώδη ζωή του, τη συμμετοχή του στην ίδρυση του Magnum και τον πρόωρο θάνατό του το 1954 σε ηλικία 40 ετών, ο Capa κέρδισε τη θέση του στην αιωνιότητα (Ριβέλλης, 1993). Πολλοί άλλοι φωτογράφοι απεβίωσαν στην πρώτη γραμμή, ανάμεσά τους και η Gerda Taro, σύντροφος του Capa και η πρώτη γυναίκα πολεμική φωτορεπόρτερ³. Το 1945 αποτέλεσε άλλη μια ημερομηνία σταθμό για το

³Επίσης η πρώτη γυναίκα φωτογράφος που απεβίωσε σε εμπόλεμη ζώνη: Η Taro σκοτώθηκε το 1937, καλύπτοντας τον Ισπανικό Εμφύλιο (Tremlett, 2018)

φωτορεπορτάζ, καθώς τότε φωτογραφήθηκαν τα ντοκουμέντα φρίκης από τα στρατόπεδα εξόντωσης της ναζιστικής Γερμανίας και τις ατομικές βόμβες στην Ιαπωνία⁴ (Sontag, 2003).

1.3 Το πρακτορείο Magnum

Μετά τις συγκλονιστικές φωτογραφίες από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, το φωτορεπορτάζ κατάφερε να αναγνωριστεί ευρύτατα. Το 1947, ο Robert Capa, μαζί με τους George Rodger, Henri Cartier - Bresson και David "Chim" Seymour, ιδρύουν το εμβληματικό φωτογραφικό πρακτορείο Magnum. Οι ιδρυτές του οραματίστηκαν το Magnum σαν μια κολεκτίβα που θα απελευθέρωνε τους φωτογράφους από τα παντοδύναμα φωτογραφικά περιοδικά της εποχής, που ήλεγχαν τις αποστολές τους και διατηρούσαν τα πνευματικά δικαιώματα των φωτογραφιών τους (Lubben, 2011). Το μοραλιστικό καταστατικό του Magnum εκφράζει μια διευρυμένη, ηθικά φορτισμένη αποστολή για τους φωτορεπόρτερ: να γίνουν χρονικογράφοι της εποχής τους, είτε πρόκειται για εποχή πολέμου, είτε εποχή ειρήνης, σαν αμερόληπτοι αυτόπτες μάρτυρες απαλλαγμένοι από σοβινιστικές προκαταλήψεις⁵ (Sontag, 2003, σελ. 41). Με γραφεία στη Νέα Υόρκη και στο Παρίσι, το εγχείρημα Magnum στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία, καταφέροντας με την πάροδο του χρόνου να έχει ως μέλη του τους περισσότερους από τους σπουδαίους φωτορεπόρτερ του 20ού αιώνα, ονόματα όπως (πλην των ιδρυτών του) οι Elliott Erwitt, Inge Morath, Rene Burri, Josef Koudelka, Martin Parr, Steve Mc Curry, David Alan Harvey.⁶ Το πρακτορείο Magnum ανέκαθεν ισορροπούσε μεταξύ δύο τάσεων, της αμιγώς δημοσιογραφικής σχολής, την οποία εκπροσωπούσαν φωτογράφοι όπως ο Robert Capa και ο George Rodger και της πιο καλλιτεχνικής φωτογραφίας, κύριος εκφραστής της οποίας κατά την ίδρυση του Magnum ήταν ο Cartier - Bresson. Το πρακτορείο προσπάθησε να ισορροπήσει αυτές τις δύο τάσεις, που όμως επηρέασαν αισθητικά η μία την άλλη και από κοινού επηρέασαν τη δημοσιογραφική φωτογραφία γενικότερα, καθώς και την αντίληψη του κοινού γύρω από το τι θεωρείται "ποιοτική" δημοσιογραφική φωτογραφία (Ριβέλλης, 1993).

⁴Βέβαια, οι φωτογραφίες των Ιαπώνων από τις ατομικές βόμβες στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι έμειναν κρυμμένες μέχρι το 1952, κάτω από την αμερικανική λογοκρισία. (Franklin, 2016)

⁵Στην ιστοσελίδα του, το Magnum δηλώνει πως παραμένει πιστό στα ιδανικά των ιδρυτών του, ήτοι την ασυμβίβαστη αριστεία, την αλήθεια, τον σεβασμό και την ανεξαρτησία. Πηγή: <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/>

⁶Ο κατάλογος είναι πραγματικά ατελείωτος, αλλά μεταξύ των μελών του πρακτορείου ξεχωρίζουν δύο καταξιωμένοι Έλληνες φωτογράφοι, οι Κωνσταντίνος Μάνος και Νίκος Οικονομόπουλος.

1.4 Η χρυσή εποχή και η κρίση του φωτορεπορτάζ

Οι φωτογράφοι που ασχολούνται με το φωτορεπορτάζ μεταπολεμικά ζητούν πλέον περισσότερη αυτονομία, περισσότερα επαγγελματικά δικαιώματα. Η γενιά εκείνη των φωτογράφων έφερε ακόμη τον τίτλο του φωτογράφου τύπου (press photographer), ή φωτογράφου ειδήσεων (news photographer). Η νεότερη γενιά ζητούσε πλέον την αναγνώριση ως φωτο-ρεπόρτερ (photojournalist). Η διάκριση ήταν σημαντική: διεκδικούσαν ισότιμη αναγνώριση με τους δημοσιογράφους των εντύπων που εργάζονταν, ώστε να μπορέσουν να βγουν από τον σκοτεινό θάλαμο και να συμμετέχουν στην αίθουσα σύνταξης (Hagaman, 1996).

Ο πόλεμος στο Βιετνάμ αποτέλεσε σημείο καμπή για το φωτορεπορτάζ, καθώς για πρώτη φορά ο πόλεμος κατακρίθηκε έντονα, αντί να παρουσιαστεί ως ηρωικός (Ritchin, 2013) ή έστω απαραίτητος. Η ειδησεογραφική κάλυψη του πολέμου αυτού κατέγραψε πολλές ακόμη πρωτιές: ήταν ο πρώτος πόλεμος που καταγράφηκε με τηλεοπτικές κάμερες (Sontag, 2003), ο πρώτος πόλεμος από όπου προέκυψαν έγχρωμες φωτογραφίες και ο πρώτος (και μάλλον ο τελευταίος) πόλεμος όπου οι φωτογράφοι κατάφεραν να δουλέψουν ελεύθερα, με αποτέλεσμα οι εικόνες τους να μεταστρέψουν την αμερικανική κοινή γνώμη (Franklin, 2016). Στο ίδιο διάστημα της χρυσής εποχής του φωτορεπορτάζ, φωτογραφίες που γνωστοποίησαν περιβαλλοντικές καταστροφές, λιμούς, εμφυλίους πολέμους και άλλες θηριωδίες είχαν ως αποτέλεσμα την ευαισθητοποίηση του κοινού παρέχοντας αποδείξεις και έκαναν τη διαφορά εκεί που τα λόγια απέτυχαν, ανοίγοντας το δρόμο για τη διεθνή προστασία των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και την οργανωμένη και συστηματική ανθρωπιστική βοήθεια (Franklin, 2016). Παραδείγματα τέτοιων, μικρών ή μεγαλύτερων επιτυχιών του φωτορεπορτάζ θα αναφερθούν στο οικείο κεφάλαιο.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και έπειτα, η φωτοδημοσιογραφία εισέρχεται σε μια περίοδο κρίσης. Η τηλεόραση επικρατεί ως φορέας ενημέρωσης, το βίντεο διαδίδεται ως το κυρίαρχο πλέον μέσο ρεπορτάζ, τα περισσότερα φωτογραφικά περιοδικά κλείνουν (ίσως το γνωστότερο, το Life, κλείνει το 1972) και τα νέα μοντέλα χρηματοδότησης στα έντυπα μέσα περιορίζουν σημαντικά τις αναθέσεις (Wells, 2004/2007). Οι φωτογράφοι χρειάζονται περισσότερο από ποτέ τη συσπείρωσή τους σε πρακτορεία για να εξασφαλίσουν την καλύτερη διανομή και διακίνηση του έργου τους, λύνοντας παράλληλα τεχνικά και οικονομικά προβλήματα (Ριβέλλης, 1993). Στην εποχή του διαδικτύου, η επιβίωση των φωτογράφων, οι οποίοι είναι στη συντριπτική τους πλειοψηφία ανεξάρτητοι (freelancers)

γίνεται ολοένα και δυσκολότερη, ενώ η θέση του φωτορεπορτάζ εν γένει είναι πιο επισφαλής από ποτέ. Ενώ η εικόνα έχει επικρατήσει παντού, η κυριαρχία του Web 2.0 και η συνακόλουθη συμμετοχή των πολιτών στην παραγωγή περιεχομένου, είχε ως αποτέλεσμα αφενός τη σχετικοποίηση των ποιοτικών απαιτήσεων ακόμη και στα επαγγελματικά μέσα που χρησιμοποιούν το περιεχόμενο αυτό και αφετέρου την άσκηση εργασιακής και οικονομικής πίεσης προς τους επαγγελματίες του είδους (Ρήγου, 2014, σ. 313-316).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΥΑΙΣΘΗΤΟΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΚΑΙ ΜΙΘΟΙΔΑΤΙΣΜΟΣ

2.1 Από την κοινωνική φωτογραφία στους φωτορεπόρτερ του 20^{ού} αιώνα

Η κοινωνική φωτογραφία, προάγγελος του σύγχρονου φωτορεπορτάζ, ήδη από τη δεκαετία του 1880 στις Ηνωμένες Πολιτείες, ασχολήθηκε με τους λιγότερο τυχερούς, τους καταπιεσμένους, όσους ζούσαν στο περιθώριο της κοινωνίας, μακριά από το βλέμμα της μεσαίας τάξης⁷. Κατά τη Sontag (1977/1993), για τον μεσοαστό θεατή, οι παρίες έχουν το ίδιο φωτογραφικό ενδιαφέρον με τις διασημότητες. Η φωτογραφία –όπως και οι άνθρωποι άλλωστε– ανέκαθεν γοητευόταν από τα κοινωνικά ύψη και βάθη και, όσοι επέλεξαν τη φωτογραφία ντοκουμέντο, απλά προτίμησαν τα δεύτερα. Ο Jacob Riis έδωσε στο βιβλίο του, που απεικόνιζε τους φτωχούς της Νέας Υόρκης, τον εύγλωττο τίτλο *“How the other half lives”*⁸. Μαζί με τον Lewis Hine, παρήγαγαν ένα έργο όχι απλά για την καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά με έναν συγκεκριμένο σκοπό. Αυτός ο σκοπός δεν ήταν άλλος από την ευαισθητοποίηση και κινητοποίηση του κοινού για την προώθηση κοινωνικών μεταρρυθμίσεων. Παρά τις υφολογικές διαφορές του έργου τους⁹, κατάφεραν να επηρεάσουν την κοινή γνώμη. Όσο και αν επισημαίνονται οι αστοχίες της μεθοδολογίας και ο συναισθηματισμός του Riis, οφείλει να επισημανθεί το γεγονός ότι το έργο του έπεισε τον μέσο αναγνώστη ότι οι φτωχοί δεν ήταν φτωχοί κατ’επιλογή, και ότι οι παραγκουπόλεις δεν ήταν απλά μία περιοχή που έπρεπε να αποφευχθεί αλλά μια κατάσταση που έπρεπε να διορθωθεί (Sante, στο Franklin, 2016). Στην περίπτωση του Hine, παρά τις ανέμπνευστες συνθέσεις του (Franklin, 2016), οι περισσότερες από 5.000 φωτογραφίες του είχαν ως αποτέλεσμα να αλλάξει σημαντικά η νομοθεσία για την παιδική εργασία (Σκαρπέλος, 2011).

Ίσως όμως το πιο γνωστό παράδειγμα κοινωνικής φωτογραφίας ήταν αυτό που εμφανίζεται στις Η.Π.Α. μετά το σοκ της οικονομικής κρίσης του 1929, με το έργο που ανέθεσε σε γνωστούς φωτογράφους το Farm Security Administration (FSA). Το φωτογραφικό αυτό εγχείρημα είχε διάρκεια από το 1935 ως το 1944 και μας χάρισε συγκλονιστικές φωτογραφίες από φωτογράφους όπως ο Walker Evans και η Dorothea Lange. Οι φωτογράφοι

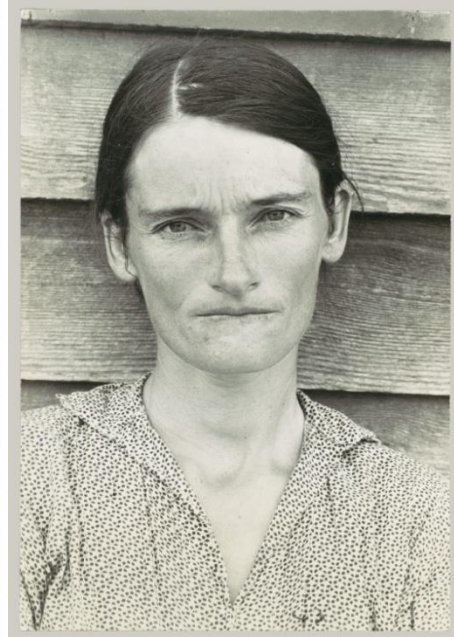
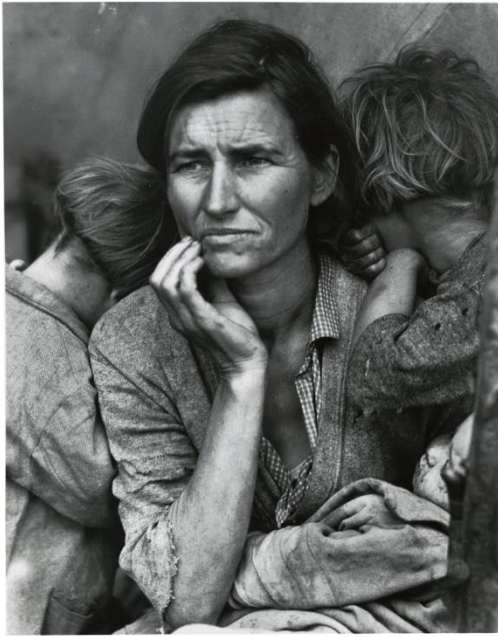
⁷Στη Μεγάλη Βρετανία ακόμη παλαιότερα, με το βιβλίο *Street life in London* (1877-78) του John Thomson, το πρώτο ίσως βιβλίο για τη ζωή των φτωχών στους δρόμους του Λονδίνου

⁸Πλήρης τίτλος: *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. Κυκλοφόρησε το 1890

⁹βλ. Σκαρπέλος: *Εικόνα και Κοινωνία*, 2011

αυτοί, επισκεπτόμενοι τις περιοχές που είχαν πληγεί περισσότερο από την κρίση, επικεντρώθηκαν στην καταγραφή της ζωής των εξαθλιωμένων αγροτών, χρησιμοποιώντας τους ως σύμβολα της πολιτικής και κοινωνικής αποτυχίας του αμερικανικού έθνους (Σκαρπέλος, 2011). Αν και δούλεψαν κάτω από τις ίδιες συνθήκες, οι Evans και Lange έδωσαν εντελώς διαφορετικό έργο, υψηλής όμως ποιότητας και στις δύο περιπτώσεις (Ριβέλλης, 1993). Σκοπός των φωτογραφιών, όπως και στην κοινωνική φωτογραφία των Riis και Hine, δεν ήταν η φιλανθρωπία. Αντίθετα, οι εικόνες αυτές καλούν σε πολιτική δράση. Αδιαφιλονίκητο σύμβολο της Αμερικής που, μέσα στην εξαθλίωση τολμά να ελπίζει, η “Περιπλανώμενη Μητέρα” της Dorothea Lange (Migrant Mother, 1936, Φωτογραφία 1). Η Lange, θεωρώντας πως, προκειμένου να κάνουν καλή δουλειά, οι φωτογράφοι θα πρέπει να επιδιώκουν τη συζήτηση, εμπλουτίζει τη φωτογράφιση με συνεντεύξεις. Έτσι, προσεγγίζει την οπτική κοινωνιολογία (Σκαρπέλος, 2011), αλλά και προσδίδει στον φωτογράφο τον επιπρόσθετο ρόλο του ρεπόρτερ, κάτι που οι φωτογράφοι θα διεκδικήσουν συλλογικά πολύ αργότερα. Η Lange δεν εκβίασε το κάδρο, απλώς κατέγραψε, με σεβασμό στο θέμα της και τη φωτογραφία (Ριβέλλης, 1993), με αποτέλεσμα η φωτογραφία της “Περιπλανώμενης Μητέρας” να ξεπεράσει το ιστορικό και κοινωνικοοικονομικό της πλαίσιο και να αναγνωριστεί ως ένα πανανθρώπινο και αιώνιο σύμβολο της ανθρώπινης κατάστασης, αναγνωρίσιμο από πολλούς ανθρώπους που δεν θα μάθουν ποτέ το όνομα της φωτογράφου, (Wells, 2004/2007) αν και η επεξεργασία της στον σκοτεινό θάλαμο (η αφαίρεση του αντίχειρά της) θα την απέκλειε από έναν σημερινό διαγωνισμό φωτορεπορτάζ (Franklin, 2016). Παρά το γεγονός ότι το πρόγραμμα του FSA κρίθηκε ως επιτυχημένο, ίσως αξίζει εδώ να σημειωθεί πως τα πρόσωπα – σύμβολά του δεν βοηθήθηκαν άμεσα από τις φωτογραφίες τους. Τόσο η ίδια η “Migrant Mother”, Florence Thompson, όσο και η εξίσου γνωστή από τη φωτογραφία του Walker Evans, Allie Mae Burroughs (Φωτογραφία 2) δεν έλαβαν ποτέ χρήματα, ούτε καν αντίγραφα των φωτογραφιών τους¹⁰ (Wells, 2004/2007).

¹⁰«Εύχομαι να μην με είχε φωτογραφήσει... Δεν ρώτησε το όνομά μου. Είπε ότι δεν θα πουλούσε τις φωτογραφίες. Είπε ότι θα μου έστελνε ένα αντίγραφο. Δεν το έκανε ποτέ.» Florence Thompson (σε Azoulay, 2008)



Φωτογραφία 1. Dorothea Lange, Migrant mother, 1936

Φωτογραφία 2. Walker Evans, Alabama tenant farmer wife (Allie Mae Burroughs), 1936

Κατά τη χρυσή εποχή του φωτορεπορτάζ, ήτοι από τη δεκαετία του 1950 μέχρι και του 1970, οι φωτογραφίες γνωστών φωτορεπόρτερ όπως ο Werner Bischof, ο Don McCullin και ο W.Eugene Smith κατάφεραν να αφυπνίσουν το κοινό γύρω από τους λιμούς σε Ασία και Αφρική και περιβαλλοντικά εγκλήματα εταιριών όπως η Chisso¹¹. Ο Smith έζησε στη Μιναμάτα της Ιαπωνίας από το 1971 έως το 1973 και κατέγραψε τις συνέπειες της μόλυνσης της πόλης και τον αντίκτυπό της στους κατοίκους της, χαρίζοντας στον κόσμο αξέχαστες φωτογραφίες, όπως η “Tomoko Uemura in her Bath”, ίσως το τελευταίο αριστούργημα σε μία καριέρα γεμάτη επιτυχίες. Ζώντας με τη σύζυγό του για 3 χρόνια κοντά στο θέμα του, και έχοντας ξυλοκοπηθεί από εργαζομένους της Chisso, που του έσπασαν πολλούς σπονδύλους και του προκάλεσαν ανεπανόρθωτες βλάβες στην όραση (Kaplan&Dubro, 2012, σ. 167), ο Smith, αντίθετα με τους περισσότερους επαγγελματίες φωτορεπόρτερ, είχε προσωπικό διακύβευμα, και κατέστη κατ’ αυτό τον τρόπο ένας πρώιμος, υβριδικός πολίτης-δημοσιογράφος (Ritchin, 2013). Στο Βιετνάμ, οι φωτογραφίες του Larry Burrows και άλλων Αμερικανών -και όχι μόνο- φωτογράφων ενίσχυσαν την κατακραυγή της κοινής γνώμης κατά της αμερικανικής παρουσίας στην ασιατική χώρα (Cosgrove, 2014).

¹¹Η Ιαπωνική εταιρία χημικών Chisso μόλυνε εν γνώσει της με υδράργυρο τον κόλπο της πόλης Μιναμάτα στην Ιαπωνία, με αποτέλεσμα τη δηλητηρίαση 2.265 κατοίκων, εκ των οποίων 1.784 είχαν πεθάνει μέχρι το 2001. (στοιχεία: Ministry of the Environment Japan) Η εταιρεία γνώριζε ήδη από το 1959 ότι αιτία της ασθένειας ήταν ο υδράργυρος με τον οποίο ρύπωνε τα ρηχά νερά του κόλπου (Kaplan&Dubro, 2012).

2.2 Κορεσμός και απευαισθητοποίηση

Σύμφωνα με την Sontag, οι φωτογραφίες δεν μπορούν να δημιουργήσουν ηθική στάση, μπορούν όμως να ισχυροποιήσουν μια ήδη υπάρχουσα¹². Όμως, υπάρχει ένας κίνδυνος από την υπερέκθεση σε εικόνες δυστυχίας. Όπως πολύ γλαφυρά έγραψε στο “Περί Φωτογραφίας”, «η ποιότητα του συναισθήματος, συμπεριλαμβανομένης και της ηθικής αγανάκτησης, που μπορεί να εκδηλωθεί ως αντίδραση σε φωτογραφίες των καταπιεσμένων, των θυμάτων εκμετάλλευσης, των σφαγιασμένων και των θυμάτων λιμού, εξαρτάται και από το βαθμό εξοικείωσης των ανθρώπων με αυτές τις εικόνες» (Sontag, 1977/1993, σ. 29). Όπως πίστευε η ίδια, οι φωτογραφίες δεν σοκάρουν αν δεν δείχνουν κάτι καινούριο και, με την πάροδο του χρόνου, το κοινό έχει φτάσει σε ένα σημείο κορεσμού, όπου ο θεατής παραλύει, αναισθητοποιείται, και εν τέλει τόσες δεκαετίες κοινωνικής φωτογραφίας (“concerned” photography στο πρωτότυπο) είχαν ως αποτέλεσμα μάλλον τη νέκρωση της συνείδησης, παρά την αφύπνισή της. Το 2003, η Sontag επαναλαμβάνει τη θέση της πως το κυνήγι για όλο και πιο εντυπωσιακές και δραματικές φωτογραφίες είναι βασικός στόχος του φωτογραφικού εγχειρήματος, αφού δεν υπάρχει άλλος τρόπος να συγκλονίσει κανείς «όταν οι πάντες είναι ασταμάτητα εκτεθειμένοι σε εικόνες» (Sontag, 2003, σελ. 29).

Δεν χρειάζεται να επιστρατεύσουμε πολλή φαντασία για να αναλογιστούμε το σοκ που προκάλεσαν στην αμερικανική κοινωνία οι πρώτες φωτογραφίες του Gardner και του Brady με νεκρούς από τα πεδία μάχης του Αμερικανικού Εμφυλίου. Σε αντίθεση με προηγούμενες γραφικές παραστάσεις πολέμων, τώρα υπήρχαν φωτογραφικά τεκμήρια, με πρόσωπα νεκρών ορατά και αναγνωρίσιμα¹³.

«Όταν πρόκειται για ενοχλητικά γεγονότα, είναι ευάλωτος κανείς στις φωτογραφικές εικόνες με τρόπο που δεν είναι στις πραγματικές συνθήκες. Αυτή η ευαισθησία είναι μέρος της ξεχωριστής παθητικότητας κάποιου ο οποίος είναι δύο φορές θεατής, θεατής σε γεγονότα τα οποία έχουν ήδη διαμορφωθεί, πρώτα από τους συμμετέχοντες και μετά από τον δημιουργό των εικόνων» (Sontag, 1977/1993, σελ. 158).

¹²Ο Ritchin (2013) συμφωνεί, θεωρώντας πως οι φωτογραφίες που εστιάζουν την προσοχή όταν υπάρχει ήδη ανησυχία σχετικά με συγκεκριμένες πολιτικές έχουν μεγαλύτερη πιθανότητα να είναι αποτελεσματικές.

¹³Οι φωτογραφίες είναι ακόμα σοκαριστικές γιατί τα πρόσωπα πολλών νεκρών στρατιωτών είναι ορατά, κάτι που έκτοτε απαγορεύτηκε για τους Αμερικανούς στρατιώτες (Sontag, 2003).

Στην περίπτωση της φωτογραφίας, φαινομενικά τουλάχιστον, κοιτάμε την αλήθεια χωρίς φίλτρο: Κατά τον Barthes (1980/1983, σ. 110), η φωτογραφία γίνεται φρικαλέα, όταν –και επειδή– πιστοποιεί: «ότι το πτώμα είναι ζωντανό, ως πτώμα: είναι δηλαδή η ζωντανή εικόνα ενός πεθαμένου πράγματος»

Μερικές φορές όμως, η φωτογράφιση ενός νεκρού σώματος κρίνεται επιβελημένη ώστε να θεραπευτούν τα κακώς κείμενα. Σύμφωνα με τον Stuart Franklin, βραβευμένο φωτογράφο και πρώην πρόεδρο του πρακτορείου Magnum, υπάρχουν δύο φωτογραφικές προσεγγίσεις απέναντι στο θάνατο: σύμφωνα με την πρώτη, τη λειτουργική, στόχος είναι η παρουσίαση των θηριωδιών στο κοινό με την ελπίδα του τερματισμού τους. Σύμφωνα με τη δεύτερη, την απόλυτη, ποτέ δεν θα πρέπει να δείχνουμε φωτογραφίες νεκρών αν εκείνοι είναι αναγνωρίσιμοι, όσο και αν μπορεί να ωφεληθεί το κοινό από την κατανόηση των γεγονότων. Η πλάστιγγα για τον Franklin αλλά και για το πρακτορείο Magnum εν γένει, γέρνει υπέρ της πρώτης προσέγγισης, της λειτουργικής (Franklin, 2016).

Με τα χρόνια, και με την καταγραφή στο συλλογικό ασυνείδητο όλων των συγκλονιστικών εικόνων που παρήγαγε το φωτορεπορτάζ του 20ου αιώνα, ίσως αυτό το σοκ που προκαλεί η θέαση εικόνων ακραίας βίας να έχει όντως αμβλυνθεί, να έχει γίνει οικείο. Άλλωστε, μπορεί να επιλέξει κανείς να μην κοιτά καν (Sontag, 2003). Αναμφισβήτητα, η διαμεσολάβηση του φωτορεπόρτερ αυξάνει την απόσταση μεταξύ του θεατή και των ανθρώπων που δυστυχούν και, σε συνδυασμό με την ποσότητα και την ένταση των εικόνων δυστυχίας που έχουν κοινοποιηθεί τα τελευταία χρόνια, αυξάνει τη δυσπιστία του κοινού για τα συναισθήματα, τις επιθυμίες και τα κίνητρα που συνοδεύουν τις απεικονίσεις του ανθρώπινου πόνου¹⁴ (Boltanski, 1999).

Ο Stuart Franklin όμως θεωρεί πως η δήθεν κόπωση που επέρχεται από τη διαρκή έκθεσή μας σε εικόνες πόνου και έχει ως αποτέλεσμα την αμβλυνση των συναισθημάτων συμπόνιας του κοινού δεν είναι παρά ένας μύθος που έχει κατασκευαστεί από όσους δεν έχουν καμία εμπειρία από πολέμους. Ισχυρίζεται πως κάτι τέτοιο μπορεί να συμβεί μόνο σε ακραίες περιπτώσεις ψυχολογικού στρες, ως μηχανισμός άμυνας σε όσους σημάδεψε ο πόλεμος. Ο James Nachtwey συμφωνεί με αυτή τη θέση. Δεν πιστεύει ότι υφίσταται πεπερασμένο όριο στην έγνοια του κοινού για τους άλλους: «Αυτό που μου επιτρέπει να ξεπεράσω τα συναισθηματικά εμπόδια που είναι σύμφυτα με τη δουλειά μου είναι η πίστη πως, όταν οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με εικόνες που προκαλούν συμπόνια, θα συνεχίσουν να

¹⁴ Δεν έχουν επιλέξει όλοι οι φωτορεπόρτερ την οδό του σοκ. Ο Γάλλος φωτογράφος Gilles Caron, επί παραδείγματι, έμεινε στην ιστορία για τις στοχαστικές του λήψεις (Franklin, 2016)

αντιδρούν, όσο εξουθενωμένοι, θυμωμένοι ή ενοχλημένοι κι αν είναι.» (Nachtwey, στο Franklin, 2016, σ. 99).

Όμως, ένας ακόμη προβληματισμός συνοδεύει το περιεχόμενο της φωτογραφίας. Πόσο ωμή μπορεί να είναι η απεικόνιση της δυστυχίας, προκειμένου το κοινό να ευαισθητοποιείται, αλλά με σεβασμό στην αξιοπρέπεια των υποκειμένων που απεικονίζονται; Πότε παραβιάζεται ο βασικός σιωπηρός κανόνας ότι δεν θα πρέπει να δείχνει κανείς τους άλλους στην κατάσταση που δεν θα ήθελε να δείξουν εκείνον;

Ο κανόνας αυτός εφαρμόστηκε από το προσωπικό των *New York Times*, όταν ήρθαν αντιμέτωποι με τη φωτογραφία μιας γυμνής γυναίκας που έβγαινε τρέχοντας από ένα φλεγόμενο σπίτι. Οι συντάκτες αναρωτήθηκαν αν θα δημοσίευαν τη φωτογραφία σε περίπτωση που έδειχνε τους ίδιους, την αδελφή, τη μητέρα ή τη γυναίκα τους και αν είχε τόσο μεγάλη ειδησεογραφική αξία ώστε να αξίζει να δημοσιευτεί. Η απάντησή τους ήταν αρνητική (Ritchin, 2013).

Αντίθετα, στην περίπτωση της εμβληματικής φωτογραφίας “Ο τρόμος του πολέμου” (The terror of war, 1972) του Nick Ut (Φωτογραφία 3), η τρομακτική ειδησεογραφική αξία της εικόνας έκαμψε τους δισταγμούς των εκδοτών για την ωμή βία ή το παιδικό γυμνό, όχι όμως χωρίς διαφωνία: το 1972, οι γυμνές φωτογραφίες ανθρώπων όλων των ηλικιών και φύλων ήταν απαγορευτικές για το Associated Press. Ο τότε επικεφαλής του φωτογραφικού τμήματος του πρακτορείου στη Σαϊγκόν, Horst Faas, ζήτησε από τα κεντρικά γραφεία στη Νέα Υόρκη να γίνει μία εξαίρεση, με το συμβιβασμό να μην μεταδοθεί κανένα κοντινό πλάνο του κοριτσιού (Faas & Fulton). Αν επρόκειτο για κοντινό καδράρισμα της Phan Thi Kim Phuc, του κοριτσιού που εικονίζεται να τρέχει γυμνό, με εγκαύματα από ναπάλμ, ο φωτογράφος μπορεί να είχε κατηγορηθεί για εκμετάλλευση. Καδράροντας όλη τη σκηνή όμως, η φωτογραφία λειτουργεί σαν συμβολική απεικόνιση της βαρβαρότητας και του ανεξέλεγκτου χαρακτήρα του πολέμου (Ritchin, 2013). Ειρωνικά, περισσότερα από 40 χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευσή της, το 2016, η φωτογραφία αφαιρέθηκε από το Facebook, οι διαχειριστές του οποίου έκριναν ότι παραβιάζει την πολιτική της ιστοσελίδας περί γυμνού. Μετά τη λαϊκή κατακραυγή, η ιστοσελίδα αναγκάστηκε να αναθεωρήσει και να αποκαταστήσει την εικόνα. (Ohlheiser, 2016)



Φωτογραφία 3: Nick Ut, The terror of war, 1972

Σύμφωνα με τον Ritchin, η φωτογραφία είχε τη μεγαλύτερη επίδραση από οποιαδήποτε άλλη στο σταμάτημα ενός πολέμου (2013). Η Kim Phuc, σήμερα πρέσβειρα καλής θέλησης της UNESCO, είναι ευγνώμων για τον αντίκτυπο της φωτογραφίας, που της επέτρεψε να αναλάβει αυτό τον ρόλο (Riga, 2017). Όμως, τα υποκείμενα των φωτογραφιών δεν είναι πάντα τόσο θετικά διακείμενα προς τη δημοσίευση των φωτογραφιών τους και την έκθεσή τους, δεδομένου του γεγονότος ότι η συναίνεσή τους δεν έχει ζητηθεί ποτέ πριν τη λήψη της φωτογραφίας τους. Επί πολλά έτη, η Kim Phuc δεν ήθελε να την αναγνωρίζουν.

Αποτελεί κοινώς αποδεκτή παραδοχή και νομικά κατοχυρωμένο κανόνα ότι η φωτογραφία ανήκει στον φωτογράφο, ως ιδιοκτήτη των μέσων παραγωγής της. Η Azoulay (2008) όμως, αμφισβητεί την έννοια αυτού του δικαιώματος πάνω στη φωτογραφία, ισχυριζόμενη ότι το πρόσωπο που φωτογραφίζεται έχει και εκείνο δικαιώματα. Η Aileen Smith, χήρα του W. Eugene Smith και κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων των φωτογραφιών της Minamata μετά το θάνατό του, ανακοίνωσε το 1997 ότι η φωτογραφία 'Tomoko Uemura in Her Bath', με τη μητέρα που πλένει την άρρωστη κόρη της, από το φωτογραφικό πρότζεκτ του Smith για τη Minamata (1971), θα σταματήσει να εκτίθεται και δεν θα εκδοθεί ξανά, κατόπιν αιτήματος της οικογένειας με αφορμή τη συμπλήρωση είκοσι ετών από το θάνατο της

Tomoko. Μάλιστα επισκέφθηκε την Ιαπωνία για να ξανασυναντήσει την οικογένεια, στην οποία εκχώρησε τα πνευματικά δικαιώματα της φωτογραφίας¹⁵. Η Aileen Smith έγραψε τα εξής: «Γενικά, τα πνευματικά δικαιώματα μιας φωτογραφίας ανήκουν σε αυτόν που την τράβηξε, αλλά το υποκείμενο έχει επίσης δικαιώματα και νιώθω ότι είναι σημαντικό να σεβόμαστε τα δικαιώματα και τα συναισθήματα των άλλων...» (στο Ritchin, 2013). Ο Jim Hughes, βιογράφος του Smith, διαφωνεί με το προηγούμενο που θέτει η εκχώρηση των δικαιωμάτων της φωτογραφίας στα πρόσωπα που εικονίζονται σε αυτήν. Όπως όλα τα σημαντικά έργα τέχνης, έτσι και η συγκεκριμένη φωτογραφία, θα πρέπει κατά τη γνώμη του να ανήκουν στην ανθρωπότητα (Hughes, 2000).

«Η φωτογραφία που το παρατραβάει με τη ρεαλιστική περιγραφή των λεπτομερειών, εκείνη που μπορεί να χαρακτηριστεί ως απωθητική, μπορεί στην πραγματικότητα να καταδικαστεί αφενός ως απλουστευτική, δεδομένου ότι το πρόσωπο ορίζεται απόλυτα από τον πόνο του και αφετέρου ως [εικόνα] που παίρνει τον πόνο από το πρόσωπο στο οποίο έχει επιβληθεί ώστε να εκθέσει αυτό τον πόνο σε εκείνους που δεν υποφέρουν», υποστηρίζει ο Boltanski (1999, σ.33).

Κατά τη Sontag όμως, που αναθεώρησε εν μέρει την προηγούμενη θέση της στο *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, δεν ευθύνεται η ποσότητα των βίαιων εικόνων ή κάποιου είδους “κορεσμός” για την απάθεια των θεατών. Αντίθετα, το αίσθημα συμπόνιας αμβλύνεται με την παθητικότητα, όταν δηλαδή δεν μετατρέπεται σε δράση, όταν η κατάσταση κρίνεται ως μη ελεγχόμενη. Και η κατάσταση που συχνά περιγράφεται ως “απάθεια”, δεν είναι κενή συναισθημάτων, απλά τα αισθήματα αυτά είναι η οργή και η διάψευση. Η δε “συμπόνια” διακηρύσσει την αθωότητα και την ανικανότητά μας (Sontag, 2003).

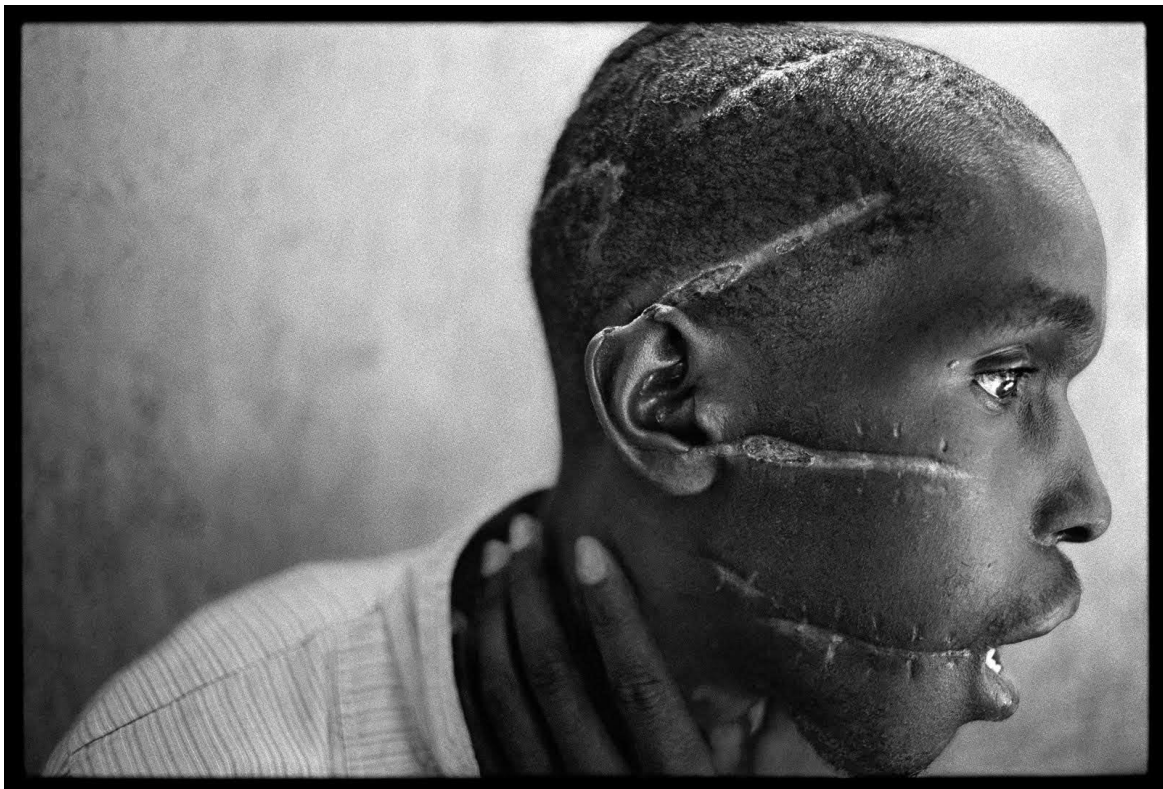
Άλλοι θεωρητικοί διαφωνούν έντονα με τις ιδέες των μεταμοντέρνων και μεταστρουκτουραλιστών επιγόνων των Barthes, Berger και Sontag, οι οποίοι κατά τη γνώμη τους γράφουν για τη φωτογραφία με αρνητισμό, όταν επιμένουν πως ο φωτογράφος δεν μπορεί να προσφέρει και ο θεατής δεν μπορεί να βρει ούτε ένα ψήγμα πρωτοτυπίας, έκπληξης ή διορατικότητας σε μια εικόνα (Linfield, 2013). Θεωρούν ανεπαρκές, όταν τα

¹⁵ Αν και η φωτογραφία είναι εύκολα διαθέσιμη, καθώς είναι αδύνατον πλέον να ελεγχθεί η διασπορά των εικόνων και των πληροφοριών στο διαδίκτυο, ο συγγραφέας της παρούσας εργασίας επέλεξε να μην την παραθέσει, σεβόμενος την πρόθεση του νόμιμου ιδιοκτήτη και των υποκειμένων.

υποκείμενα των φωτογραφιών υφίστανται μία αδικία, να εστιάζουμε στην πρόθεση του φωτογράφου και στην αντίδραση του θεατή (Azoulay, 2008).

Ασκώντας κριτική στην πεσιμιστική θέση της Sontag, η Ariella Azoulay παρουσιάζει τη θεωρία της περί του “κοινωνικού συμβολαίου της φωτογραφίας”, βάσει του οποίου, βλέποντας εικόνες πόνου και δυστυχίας, υποχρεούμαστε σε δράση και όχι απλά σε συμπόνια. Η συγγραφέας συνειδητά χρησιμοποιεί τον όρο “συμβόλαιο”, ώστε να αποβάλλει όρους που συνήθως ορίζουν το βλέμμα μας όπως η ενσυναίσθηση, η συμπόνια, η ντροπή, ο οίκτος. Ισχυρίζεται ότι τόσο οι φωτογράφοι όσο και τα υποκείμενα των φωτογραφιών υπέθεσαν ότι κάποια στιγμή το κοινό θα δει τις εικόνες τους και θα αντιδράσει, ότι υπάρχει κάποιος δημόσιος χώρος όπου φωτογράφος, φωτογραφιζόμενοι και θεατές αναγνωρίζουν ότι αυτά στα οποία γίνονται μάρτυρες είναι ανεπίτρεπτα (Azoulay, 2008, σ.18). Πιστεύει ότι για να υπάρξει αντίδραση στη βία, απαραίτητη προϋπόθεση είναι αυτή η βία να γίνει ορατή.

Στο βιβλίο της με τίτλο *The Cruel Radiance*, η Susan Linfield συγκρίνει τις εικόνες του σπουδαίου Robert Capa με το ωμό και ηθικά περίπλοκο έργο σύγχρονων φωτορεπόρτερ όπως ο James Nachtwey¹⁶, ο οποίος έχει επιλέξει να έρθει αντιμέτωπος κατά πρόσωπο με τα θέματά του.



Φωτογραφία 4: James Nachtwey, Photograph of a Hutu man, 1994

¹⁶στην ιστοσελίδα του, ο Nachtwey γράφει: «Έχω υπάρξει μάρτυρας και αυτές οι φωτογραφίες είναι οι αποδείξεις μου. Τα γεγονότα που έχω καταγράψει δεν πρέπει να ξεχαστούν και δεν πρέπει να επαναληφθούν.» <http://www.jamesnachtwey.com/>

Η Linfield τονίζει ότι, αν θέλουμε να κατασκευάσουμε μια πολιτική για τα ανθρώπινα δικαιώματα που δεν θα είναι απλά ευχολόγιο, θα πρέπει να βλέπουμε αυτές τις φωτογραφίες και τις συνθήκες που η κάθε μία τους απεικονίζει, όσο ενοχλητική και χαοτική κι αν είναι η εμπειρία (O'Hagan, 2010). Σύμφωνα με τους παραπάνω συγγραφείς λοιπόν, το να κοιτάμε εικόνες πόνου ή όχι δεν είναι απλά θέμα ηθικής, αλλά πολιτική πράξη.

Όμως, υπάρχει άραγε όριο στην ωμότητα της απεικόνισης τέτοιων σκηνών; Υπάρχει πάντα κάποια σκοπιμότητα πέρα από την πρόκληση; Το 2010, ο φωτογράφος του Associated Press Farah Abdi Warsameh κέρδισε το δεύτερο βραβείο στο διαγωνισμό World Press Photo Awards, φωτογραφίζοντας τον λιθοβολισμό ενός άντρα στη Σομαλία από ένα τοπικό δικαστήριο που εφαρμόζε τη Σαρία. Ο φωτογράφος υπέβαλε στο διαγωνισμό μια σειρά τεσσάρων φωτογραφιών που απεικόνιζαν το θύμα, που είχε καταδικαστεί για μοιχεία, πριν, κατά τη διάρκεια και μετά το λιθοβολισμό του, με σοκαριστικό τρόπο, προκαλώντας έντονες αντιδράσεις. Ο Sean O'Hagan (2010), σε άρθρο του στον *Guardian*, μεταφέρει την αντίδραση συναδέλφου του, που χαρακτήρισε τις φωτογραφίες ως «ένα είδος πορνογραφίας βασανιστηρίων» και μας ενημερώνει για τις αντιδράσεις σοκ και οργής από τους αναγνώστες των *Sunday Times*, που δημοσίευσαν τη σειρά. Η δύναμη τέτοιων φωτογραφικών εγχειρημάτων έγκειται στο στοιχείο της πρόκλησης, και το ερώτημα που ανακύπτει είναι κατά πόσο υπάρχει λόγος να τις βλέπουν άνθρωποι, (πλην εκείνων που θα μπορούσαν να βοηθήσουν ή να διδαχτούν κάτι από αυτές) ή αν βλέποντάς τις γινόμαστε τελικά, ηθελημένα ή όχι, ηδονοβλεψίες (Sontag, 2003).

Η συχνά αφοριστική θέση των θεωρητικών της φωτογραφίας για το ρόλο του φωτορεπορτάζ δέχεται κριτική όχι μόνο για τις περιπτώσεις φωτογραφιών που απεικονίζουν ακραία ένοπλη βία, αλλά και για τις φωτογραφίες που απεικονίζουν λιμούς και άλλες ανθρωπιστικές καταστροφές. Οι φωτογραφίες του Don McCullin¹⁷ από τη Μπιάφρα το 1969 αποτελούν παραδείγματα όπου το σοκ οδήγησε σε δράση. Το γεγονός της δυνατότητας θέασης ανάλογων τραγωδιών είναι αισιόδοξο, καθώς η φωτογραφική μηχανή αφυπνίζει συνειδήσεις. Για την ακρίβεια, μόνο μετά την έλευση του φωτορεπορτάζ η πείνα των άλλων άρχισε να λογίζεται ως ευθύνη στην παγκόσμια συνείδηση (Jones, 2011). Ωστόσο, για όσους εναποθέτουν ελπίδες στη δύναμη του κοινωνικού ντοκουμέντου για μεγαλύτερη αλλαγή από

¹⁷Ο McCullin έχει επίσης επικριθεί κατά καιρούς για τη βία των εικόνων του: Γράφοντας για τον McCullin, ο Ριβέλλης ισχυρίζεται πως «η πολεμική φωτογραφία, όταν δεν γίνεται με τη λεπτότητα και τη διακριτικότητα του Eugene Smith –και σχεδόν ποτέ δεν γίνεται έτσι πλέον–, πιο πολύ βλάπτει παρά ωφελεί.» (1993)

όση μπορεί να προσφέρει, αρκεί να αναλογιστούμε πως οι εικόνες του διανέμονται μέσα από τους κόλπους και τα κανάλια του ίδιου οικονομικού και πολιτικού συστήματος που αυτό καταγγέλλει, «σύστημα που διαθέτει δικούς του πανίσχυρους μηχανισμούς παραγωγής και διανομής εικόνων, κάμπτοντας αποφασιστικά την ισχύ του κοινωνικού ντοκουμέντου.» (Παπαϊωάννου, 2013, σ. 314)



Φωτογραφία 5. Don McCullin, Albino boy, Biafra, 1969

2.3 Μαρτυρία ή παρέμβαση;

Η προσωπική ευθύνη των φωτορεπόρτερ που αποτελούν μάρτυρες συγκλονιστικών γεγονότων προς τα υποκείμενά τους, ήρθε και πάλι στο προσκήνιο ως θέμα συζήτησης με αφορμή τη φωτογραφία του Kevin Carter “Ο γύπας και το κοριτσάκι” (Φωτογραφία 6). Το 1993, ο Carter επισκέφτηκε το νότιο Σουδάν, όπου τράβηξε την εμβληματική φωτογραφία ενός αποσκελετωμένου παιδιού, το οποίο έχει καταρρεύσει και ενός γύπα στο φόντο που φαίνεται να το εποφθαλμιά. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε στους *New York Times* και αμέσως πολλοί αναγνώστες ενδιαφέρθηκαν να μάθουν την τύχη του παιδιού. Ο φωτογράφος δήλωσε ότι έδωσε τον γύπα και ότι το κοριτσάκι βρήκε τη δύναμη να σηκωθεί, δεν ήξερε όμως τι έγινε μετά.

Έχει γραφτεί πως ένα κομμάτι της φρίκης της σύγχρονης φωτοδημοσιογραφίας οφείλεται στην επίγνωση του πόσο πειστικό φαντάζει πια, στις περιπτώσεις όπου ο φωτογράφος έχει την επιλογή ανάμεσα σε μία φωτογραφία και μία ζωή, να διαλέγει τη φωτογραφία, καθώς το πρόσωπο που καταγράφει δεν μπορεί να παρέμβει, ενώ το πρόσωπο που παρεμβαίνει δεν μπορεί να καταγράψει (Sontag, 1977/1993). Τι γίνεται όμως στην περίπτωση που το πρόσωπο που καταγράφει μπορεί και να παρέμβει μετά τη λήψη της φωτογραφίας; Ο Carter έπεσε θύμα σφοδρής κριτικής και ανάμεσα σε άλλα χαρακτηρίστηκε ως απλός παρατηρητής, παρά συμμετέχων (Ritchin, 2013) και ως αρπακτικό, ένας άλλος γύπας στη σκηνή (MacLeod, 1994). Η φωτογραφία κέρδισε το βραβείο Πούλιτζερ το 1994, αλλά ο φωτογράφος αυτοκτόνησε τρεις μήνες μετά (McCabe, 2014). Στο σημείωμά του έγραφε μεταξύ άλλων: “...Με στοιχειώνουν οι ολοζώντανες αναμνήσεις σκοτωμών και πτωμάτων και θυμού και πόνου... πεινασμένων ή τραυματισμένων παιδιών, αιμοδιψών τρελών, συχνά αστυνομικών, δολοφόνων, εκτελεστών...” (Ritchin, 2013).



Φωτογραφία 6. Kevin Carter, Starving child and vulture, 1993

Βέβαια, όσοι επικρίνουν τους φωτορεπόρτερ ως προνομιούχους που κάνουν πολεμικό τουρισμό και θέτουν τα κίνητρά τους υπό διαρκή αμφισβήτηση, κάνουν μια επιφανειακή ανάγνωση της πραγματικότητας. Ξεχνούν ότι οι φωτογράφοι που βρίσκονται στο δρόμο κατά τη διάρκεια ενός βομβαρδισμού διατρέχουν τον ίδιο κίνδυνο όπως οι υπόλοιποι πολίτες (Sontag, 2003). Επίσης, οι φωτογράφοι προσπαθούν να βοηθήσουν όσο μπορούν εκείνους που έχουν ανάγκη: αγοράζουν νερό, φαγητό, κουβέρτες, μοιράζονται ταξί, δανείζουν το τηλέφωνό τους, κουβαλούν τραυματίες (Franklin, 2016).

Ο Nick Ut, αφού τράβηξε τη συγκλονιστική φωτογραφία της Kim Phuc, και μόλις συνειδητοποίησε τα σοβαρότατα εγκαύματα που είχε προξενήσει η ναπάλμ στην πλάτη της, άφησε κάτω την φωτογραφική του μηχανή, βρήκε νερό και περιέθαλψε το εννιάχρονο κορίτσι. Αμέσως μετά την μετέφερε σε νοσοκομείο, σώζοντάς τη ζωή της (Gandhi, 2017).

Η συζήτηση γύρω από την ηθική της απεικόνισης του ανθρώπινου πόνου και της δυστυχίας στις εικόνες του φωτορεπορτάζ δεν αναμένεται να λήξει σύντομα. Οι φωτογραφίες των φιναλίστ στα βραβεία World Press Photo για το 2018 αποδεικνύουν ότι οι εικόνες που τραβούν την προσοχή είναι κατά κανόνα εκείνες που απεικονίζουν βία και καταστροφή. Δυστυχώς, η απαισιόδοξη αυτή αντίληψη για το φωτορεπορτάζ, ότι είδηση είναι η

σύγκρουση και η βία, ότι «το αίμα πουλάει» (Sontag, 2003), έρχεται σε αντίθεση με τη γενικότερη τάση για βελτίωση των συνθηκών ζωής των ανθρώπων σε ολόκληρο τον κόσμο και εδραιώνει στη συλλογική συνείδηση την πεποίθηση ότι η ανθρωπιστική βοήθεια είναι σπατάλη και ότι κάθε προσπάθεια να βοηθηθούν οι αναπτυσσόμενες χώρες είναι καταδικασμένη να αποτύχει (Murabayashi, 2018).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Αργά τη νύχτα της 30^{ης} Απριλίου του 1945, τα σοβιετικά στρατεύματα κατέλαβαν το κτήριο του Ράιχσταγκ στο Βερολίνο και ύψωσαν τη σημαία τους. Επειδή το σκοτάδι δεν επέτρεπε τη λήψη φωτογραφίας, η έπαρση της σημαίας επαναλήφθηκε δύο ημέρες μετά, σκηνοθετημένη για τον φωτογραφικό φακό του Yevgeny Khaldei. Ο Khaldei κατόπιν πρόσθεσε στη φωτογραφία σύννεφα καπνού από δύο διαφορετικά αρνητικά και αφαίρεσε το ρολόι από το χέρι ενός στρατιώτη που φορούσε δύο, γεγονός που υποδήλωνε πως ίσως ήταν λάφυρο. (Franklin, 2016) Η φωτογραφία του Khaldei ήταν διπλά αλλοιωμένη: αφενός σκηνοθετημένη, αφετέρου παραποιημένη στον σκοτεινό θάλαμο.

3.1 Αναλογική και ψηφιακή επεξεργασία

Σύμφωνα με τη Διεθνή Ομοσπονδία Δημοσιογράφων (IFJ), «Ο σεβασμός προς την αλήθεια και προς το δικαίωμα του κοινού στην αλήθεια είναι το πρωταρχικό καθήκον του δημοσιογράφου»¹⁸. Ήδη από το 1952, στην *Αποφασιστική Στιγμή*, ο Henri Cartier - Bresson είχε δηλώσει την αντίθεσή του στην χειραγώγηση και παραποίηση της εικόνας στον σκοτεινό θάλαμο, ευρύτατα διαδεδομένη από τις απαρχές σχεδόν της φωτογραφίας. Άλλωστε, ένα έμπειρο μάτι μπορεί να διακρίνει τις παραποιήσεις (Cartier – Bresson, 1952/2013, σ. 14).

Ούτε κατά τη διάρκεια της λήψης όμως, δεν είναι θεμιτή οποιαδήποτε αλλοίωση της πραγματικότητας από τον φωτογράφο, εφόσον μιλάμε για φωτορεπορτάζ: «Τα στοιχεία του θέματος που προκαλούν το σπινθήρα είναι συχνά, διάσπαρτα. Δεν δικαιούμαστε να τα συγκεντρώσουμε δια της βίας, η σκηνοθεσία τους θα ήταν ζαβολιά: εξού και η χρησιμότητα του ρεπορτάζ. Η σελίδα θα συνενώσει τούτα τα συμπληρωματικά στοιχεία που έχουν διασπαρεί σε πολλές φωτογραφίες» (Cartier – Bresson, 1952/2013). Πάνω σε αυτό θα συμφωνήσει και η Hagaman (1996). Στον επίλογο του βιβλίου της, εξηγεί τη δική της προσέγγιση, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το μυθιστόρημα και όχι τον ζωγραφικό πίνακα. Η εννοιολογική μονάδα δεν είναι μία μόνη φωτογραφία, αλλά ο συνδυασμός πολλών φωτογραφιών που η μία νοηματοδοτεί την άλλη¹⁹. Η σημασία της σειράς με την όποια

¹⁸Πηγή: <http://www.ifj.org/about-ifj/ifj-code-of-principles/>

¹⁹Ως παράδειγμα φέρνει το έργο του Walker Evans και του Robert Frank, (Hagaman, 1996).

εκτίθενται ή παρατίθενται στη σελίδα οι φωτογραφίες δεν έχει μελετηθεί επαρκώς. Ενώ η κινούμενη εικόνα δίνει έμφαση στην αλληλουχία και στο μοντάζ, η φωτογραφία πολλές φορές αντιμετωπίζεται (ατυχώς) σαν μια συλλογή μεμονωμένων εικόνων που μπορούν να παρουσιαστούν με οποιαδήποτε σειρά, γεγονός που αρνείται τη συνδυαστική δράση που έχει ως αποτέλεσμα μια συνεκτική αφήγηση (Franklin, 2016).

Σήμερα, η επεξεργασία των φωτογραφιών είναι πλέον πιο εύκολη από ποτέ, με μια πληθώρα ψηφιακών προγραμμάτων στη διάθεση τόσο του ερασιτέχνη όσο και του επαγγελματία φωτογράφου, η ιστορία του ρετούς όμως είναι σχεδόν τόσο παλιά όσο η φωτογραφία η ίδια. Η φωτογραφία, λόγω της ίδιας της φύσης της, θεωρείται ότι προσφέρει ένα παράθυρο στον κόσμο, επιτρέποντας την αντικειμενική θέασή του. Η τομή που επέφερε στη θέαση του κόσμου, περιγράφεται χαρακτηριστικά από τον Barthes (1980/1983), όταν εκείνος μας μεταφέρει το σοκ που του είχε προκαλέσει ως παιδί μια φωτογραφία από ένα σκλαβοπάζαρο: «...η φρίκη μου και η παιδιάτική μου κατάπληξη οφείλονται σε τούτο: στο ότι ήταν βέβαιο πως αυτό είχε υπάρξει: δεν επρόκειτο για ακρίβεια, αλλά για πραγματικότητα: ο ιστορικός δεν ήταν πια ο διαμεσολαβητής, η δουλειά εμφανιζόταν δίχως διαμεσολάβηση, το γεγονός εξακριβωνόταν δίχως μεθόδευση». Όσο κι αν η απεικόνιση παραμορφώνει, όσο κι αν ο ερασιτεχνισμός ή η δημιουργικότητα του φωτογράφου επηρεάζουν το τελικό αποτέλεσμα, οι φωτογραφίες έχουν ακριβέστερη σχέση με την πραγματικότητα από τα άλλα μιμητικά αντικείμενα (Sontag, 1977/1993). Το ντοκουμέντο και το φωτορεπορτάζ, ειδικά, ευαγγελίζονται μια προνομιακή σχέση με το πραγματικό. Πολλές φορές όμως, το αντικείμενο της φωτογραφίας έχει σκηνοθετηθεί ή έχει παραποιηθεί στον σκοτεινό θάλαμο.

Μια τέτοια πρόωπη περίπτωση απάτης ήταν αυτή του Γάλλου φωτογράφου E. Appert στο βιβλίο του *Les Crimes de la Commune*, ήδη το 1871. Το βιβλίο αποτελείτο από χονδροειδώς μονταρισμένες και ρετουσαρισμένες φωτογραφίες, που υποτίθεται ότι κατέγραφαν την χυδαία συμπεριφορά των Κομμουνάρων. Ωστόσο, για το αθώο και ανυποψίαστο κοινό της εποχής, οι φωτογραφίες κρίθηκαν αρκετά πειστικές (Wells, 2004/2007, σ. 79). Στην περίπτωση του Δρ. T.J. Barnardo στο βικτωριανό Λονδίνο του 1876, η παραπλάνηση είχε άλλη υφή: παρουσιάζοντας φωτογραφίες “πριν και μετά” ορφανών που είχε υπό τη φροντίδα του, κατηγορήθηκε (και εν τέλει παραδέχτηκε) πως είχε χρησιμοποιήσει σε αυτές παιδιά - μοντέλα.

Επιπλέον, ο πικτοριαλισμός, η κυρίαρχη τάση και αισθητικό ρεύμα της φωτογραφίας στα τέλη του 19ου αιώνα και στις πρώτες δεκαετίες του 20ου, θεωρούσε πως αποτελούσε την απάντηση σε όσους αποκαλούσαν την φωτογραφία απλή καταγραφή της πραγματικότητας. Οι πικτοριαλιστές επέλεξαν θέματα μιμούμενοι την ιστορική ζωγραφική, την καλλιτεχνική αλληγορία, το θέατρο και το ταμπλό βιβάν (Μόσχοβη, σε Παπαϊωάννου, 2013) και επεξεργάζονταν τις φωτογραφίες που τραβούσαν με μια πληθώρα διαφορετικών τεχνικών (μαλακώνοντας την εστίαση, αλλάζοντας τα χρώματα, ζωγραφίζοντας πολλές φορές πάνω στην επιφάνεια), πιστεύοντας πως καταξιώνουν τη φωτογραφία ανάμεσα στις άλλες τέχνες. Επιπρόσθετα, πολλοί πικτοριαλιστές σκηνοθετούσαν με λεπτομέρεια τις λήψεις τους, προκειμένου να πετύχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο πιο γνωστός ίσως πικτοριαλιστής φωτογράφος, ο Henry Peach Robinson, μεταξύ άλλων χρησιμοποιούσε περισσότερα αρνητικά για να δημιουργήσει μία και μοναδική εικόνα. Ήταν, κατ' αυτό τον τρόπο, ένας πρώιμος φωτομοντέρ (Orvell, 2012).



Φωτογραφία 7. Henry Peach Robinson, Fading away, 1858

Στην Ελλάδα, η Έλλη Σουγιουλτζόγλου - Σεραϊδάρη, γνωστή ως Nelly's, επεξεργάζεται τις φωτογραφίες της με πινέλα και χρώματα, χρησιμοποιώντας την τεχνική της βρωμελαιτυπίας (bromoil). Με αυτή την τεχνική, η τεκμηριωτική φωτογραφία της Nelly's ομοιάζει πλέον μορφολογικά με ζωγραφικό έργο, αναπλάθοντας την πραγματικότητα και αναδεικνύοντας μία ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που καθιστά λιγότερο σαφή την εικόνα, ώστε να αποτυπώνει τις

προσωπικές της αναζητήσεις (Σκαρπέλος, 2011, σ. 66). Τα απαλυνμένα περιγράμματα και τα αχνά πρόσωπα των υποκειμένων των φωτογραφιών χαλαρώνουν τη σύνδεση με την πραγματικότητα. Έτσι, «επιζητώντας την καλλιτεχνικότητα, η φωτογράφος δεν φαίνεται να αρκείται στους δευτερογενείς συμβολισμούς που παράγει η καταδήλωση στον βαθμό που η φύση τους είναι περισσότερο συμπαραδηλωτική, και ως εκ τούτου επαφίενται στον αποδέκτη της φωτογραφίας» (Σκαρπέλος, 2011, σ. 73).

Στηλιτεύοντας όσους κυνηγούσαν την τελειότητα μέσω της καθαρότητας της εικόνας, ο Cartier - Bresson θεωρούσε ότι απείχαν από το πραγματικό πρόβλημα όσο και οι πικτοριαλιστές της προηγούμενης από εκείνον γενιάς, που «τύλιγαν με καλλιτεχνικό φλου κάθε ανεκδοτολογική τους φωτογραφία» (Cartier – Bresson, 1952/2013, σ. 23). Κατά τον Πλάτωνα Ριβέλλη (2007), η φωτογραφία που μοιάζει με ζωγραφική, είτε λέγεται πικτοριαλισμός, είτε νεοπικτοριαλισμός, προσπαθεί να κρύψει το αληθινό πρόσωπο της φωτογραφίας, αντιπροσωπεύοντας τη συμπλεγματική πλευρά της.

Ως απάντηση στην κυριαρχία του πικτοριαλισμού, ο κριτικός τέχνης Sadakichi Hartmann, με το κείμενό του με τίτλο “A Plea for Straight Photography” (1904) κατηγόρησε τους φωτογράφους της Photo – Secession²⁰ για τα πολύ συχνά “αποθητικά” και “προσποιητά” τους έργα, τονίζοντας ότι δεν ανήκουν πια στον τομέα της φωτογραφίας. «Περιμένουμε μια χαλκογραφία να μοιάζει με χαλκογραφία, μια λιθογραφία να μοιάζει με λιθογραφία, γιατί τότε μια φωτογραφική εκτύπωση δεν θα έπρεπε να μοιάζει με φωτογραφική εκτύπωση;» (Hartmann, 1904). Ταυτόχρονα, έκανε έκκληση για την επιστροφή σε μια πιο καθαρή φωτογραφία, την οποία όρισε ως τη φωτογραφία που θα έχει τόσο προσεκτική σύνθεση, τόσο μελετημένο χρώμα, φως, σκιά και γεωμετρία, και που θα είναι τραβηγμένη την κατάλληλη στιγμή. Εν ολίγοις, τη φωτογραφία της οποίας το αρνητικό θα είναι τόσο τέλει που θα χρειάζεται ελάχιστη ή καθόλου επεξεργασία. Κάπως έτσι, το 1934 κάνει την πρώτη του εμφάνιση το γκρουπ f/64, έχοντας ως μέλη καταξιωμένους φωτογράφους όπως ο Ansel Adams και ο Edward Weston²¹. Στο μανιφέστο της ομάδας, τα μέλη δήλωναν την πεποίθησή τους ότι «η φωτογραφία, ως μια μορφή τέχνης, πρέπει να αναπτυχθεί με τις ιδιότητες που ορίζονται από την πραγματικότητα και τους περιορισμούς του φωτογραφικού μέσου και πρέπει πάντα να παραμείνει ανεξάρτητη από τις ιδεολογικές συμβάσεις της τέχνης και της

²⁰Η Photo – Secession ήταν μία ομάδα Αμερικανών πικτοριαλιστών που ιδρύθηκε το 1902 από τον Alfred Stieglitz (Phaidon, 2017)

²¹Το όνομα f/64 υποδηλώνει έναν πολύ κλειστό αριθμό διαφράγματος του φωτογραφικού φακού που εγγυάται το μέγιστο βάθος πεδίου, έρχεται δηλαδή σε αντίθεση με το soft focus των πικτοριαλιστών

αισθητικής που θυμίζουν μια περίοδο του πολιτισμού που είναι προγενέστερη της ανάπτυξης του ίδιου του φωτογραφικού μέσου.»

Παρόλα αυτά, ακόμη και ο Hartmann δεν εναντιωνόταν στο διακριτικό ρετουσάρισμα και στον έλεγχο της έκθεσης με τη διαδεδομένη πρακτική του “dodging and burning”²². Πράγματι, οι παραπάνω πρακτικές ήταν σύμφυτες με τη φωτογραφία από τη στιγμή σχεδόν της γέννησής της και χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα στην εμφάνιση φιλμ, από κοινού με το κρόπινγκ (περικοπή) των αρνητικών.

Ο όρος documentary επινοήθηκε τη δεκαετία του 1920 από τον Σκωτσέζο κινηματογραφιστή John Grierson. (Παπαϊωάννου, 2013) Σήμερα, ο όρος φωτορεπορτάζ ή φωτοδημοσιογραφία (photojournalism) χρησιμοποιείται ευρέως σαν συνώνυμο του πιο πλήρους και πιο προοδευτικού όρου ντοκουμέντο (documentary), εναλλάξ με τον όρο κοινωνική φωτογραφία (concerned photography). Η σύγχυση γύρω από το περιεχόμενο του όρου ντοκουμέντο, που είναι και εννοιολογική²³, τείνει να αυξάνεται, καθώς αυτό που στις μέρες μας ορίζεται ως σύγχρονη φωτογραφία ντοκουμέντου βρίσκεται στα όρια μεταξύ δημοσιογραφίας και τέχνης (Franklin, 2016). Στο φωτορεπορτάζ όμως, οι κανόνες της επεξεργασίας είναι πιο αυστηροί. Οι ειδησεογραφικές εικόνες, σε αντίθεση με τη φωτογραφία ντοκουμέντου²⁴, δεν μπορούν να παραποιηθούν. Όμως, δεν υπάρχει ενιαίος κώδικας δεοντολογίας για τους φωτορεπόρτερ, ούτε και συγκεκριμένες ποινές για ηθικές παραβάσεις. Ο κάθε οργανισμός θέτει τους δικούς του κανόνες (Maenpaa, 2014). Η βοηθός αρχισυντάκτη φωτογραφίας των New York Times, Michelle Mc Nally, λέει σχετικά με την πολιτική της εφημερίδας: «Έχουμε μια αμετάκλητη πολιτική σχετικά με την παραποίηση (των φωτογραφιών). Στις ειδησεογραφικές φωτογραφίες είναι απαράδεκτη. Οι κανόνες ηθικής μας το κάνουν πολύ ξεκάθαρο. Στις σελίδες των αφιερωμάτων μας κάποιες φορές συνδυάζουμε τη φωτογραφία με εικονογράφηση. Οι τελευταίες πολύ ξεκάθαρα περιγράφονται ως εικονογραφήσεις.» (McNally, 2006, Photo Manipulation, παρ. 1)

Κατά τον Santiago Lyon του Associated Press, που όμως αντικατοπτρίζει μια γενικότερη αρχή, κόκκινη γραμμή αποτελεί η προσθήκη ή αφαίρεση στοιχείων (Franklin, 2016).

²²Διαδικασία που συμβαίνει στον σκοτεινό θάλαμο, κατά την οποία κρύβεται το φως του μεγεθυντήρα για να υπερεκτεθούν τμήματα της φωτογραφίας, ή αντίθετα φωτίζονται για να “καούν” σημεία της που ο φωτογράφος επιθυμεί να σκιαστούν.

²³Κατά τον Walker Evans, καμία φωτογραφία δεν είναι ντοκουμέντο (Ριβέλλης, 1993).

²⁴Μια φωτογραφία ντοκουμέντου, σκηνοθετημένη ή επεξεργασμένη με εντιμότητα, μπορεί να είναι και αποκαλυπτική, αφηγούμενη μια ιστορία που η καθεστηκυία τάξη δεν θα επέτρεπε να βγει στην επιφάνεια υπό άλλες συνθήκες (Franklin, 2016).

Το πρακτορείο Reuters, σχετικά με την επεξεργασία φωτογραφιών στο Photoshop, γράφει στον κώδικα δεοντολογίας του (που εξέδωσε το 2007) ότι επιτρέπει στους φωτογράφους το κρόπινγκ (περικοπή της φωτογραφίας), εφόσον αυτό δεν αφαιρεί πληροφορίες με δημοσιογραφική αξία και επιτρέπει τη διόρθωση ενός κεκλιμένου ορίζοντα, δεν επιτρέπει όμως την προσθήκη κλίσης σε μια φωτογραφία που έχει ληφθεί ευθεία. Επίσης, επιτρέπονται μικρές ρυθμίσεις φωτεινότητας και αντίθεσης, καθώς και μικρές αλλαγές τονικότητας και χρώματος, αρκεί οι αλλαγές αυτές να μην κρύβουν στοιχεία και να μην αλλάζουν το πλαίσιο αναφοράς (context) της εικόνας. Οποιοσδήποτε προσθήκες ή αφαιρέσεις προσώπων ή αντικειμένων απαγορεύονται ρητά.

Ως προς τη σκηνοθεσία φωτογραφιών, το Reuters την απαγορεύει, με την ποινή πειθαρχικών κυρώσεων ή απόλυσης. Η καθοδήγηση των υποκειμένων είναι επίσης απαράδεκτη, ενώ επισημαίνεται στους φωτογράφους ότι η καλύτερη ειδησεογραφική φωτογραφία λαμβάνει χώρα όταν τα υποκείμενα δεν έχουν αντιληφθεί την παρουσία της κάμερας και ότι συχνά μπορεί ομάδες με κάποιο απώτερο σκοπό να θελήσουν να επηρεάσουν την απεικόνιση ενός γεγονότος όταν αντιληφθούν την παρουσία τους. Επίσης, δίνονται αναλυτικές οδηγίες για τις λεζάντες, οι οποίες μεταξύ άλλων θα πρέπει να είναι ακριβείς και να απαντούν στις βασικές πληροφορίες (ποιος; που; πότε; τι; γιατί;), ενώ όταν περιέχουν επίμαχες πληροφορίες (π.χ. απολογισμούς θυμάτων), οφείλει να παρατίθεται πηγή. Όταν η φωτογραφία έχει ληφθεί σε ελεγχόμενο περιβάλλον, όπου ο φωτογράφος βρισκόταν σε οργανωμένη επίσκεψη, συνοδευόταν ή για οποιοδήποτε λόγο δεν μπορούσε να κινηθεί ελεύθερα, οφείλει επίσης να το αναφέρει σε μια δεύτερη πρόταση της λεζάντας που υποβάλλει στο πρακτορείο.

Εκτός από το ρετουσάρισμα και τη σκηνοθεσία, μια λάθος λεζάντα αλλοιώνει εξίσου την πραγματικότητα. Κατά τον Henri Cartier – Bresson, οι φωτογραφίες δεν θα έπρεπε να έχουν καν λεζάντα, παρά μόνο σημείωση της τοποθεσίας και της ημερομηνίας (σε Franklin, 2016, σ. 159). Συχνά, η σημασία μιας καλής λεζάντας στη δημοσιογραφική φωτογραφία υποβαθμίζεται. Από τη λεζάντα αναμένεται να πάρει το μέρος της αλήθειας, όμως και η ακριβέστερη λεζάντα δεν αποτελεί παρά ερμηνεία της φωτογραφίας που συνοδεύει (Sontag, 1977/1993). Αν και οι λεζάντες των φωτογραφιών είναι συνήθως ουδέτερες και πληροφοριακές, παρέχοντας ημερομηνίες, πληροφορίες για τον τόπο της λήψης ή ονόματα, έχουν καίρια σημασία στη νοηματοδότηση της φωτογραφίας, προσφέροντας ευκαιρία για επεξήγηση ή διαστρέβλωση της εικόνας (Sontag, 2003). Τα λόγια μεταβάλλουν κατά κάποιο τρόπο την εικόνα, η οποία πια φαίνεται να τα αντικατοπτρίζει (Berger, 1972). Σε αντίθεση με τις αφηγήσεις, οι φωτογραφίες δεν βοηθούν στην κατανόηση, αν δεν συνοδεύονται από μια

ακριβή λεζάντα. Ο Larry Burrows, στις σημειώσεις του που συνόδευαν τα φιλμ που έστελνε στο περιοδικό Life από τα πεδία μάχης του Βιετνάμ, ζητούσε συγγνώμη που οι λεζάντες του δεν ήταν αρκετά πλήρεις. Απολογούμενος, έγραφε ότι με τα πυρά ελεύθερων σκοπευτών τριγύρω του, δεν ήταν εύκολο να βγάλει σημειωματάριο για να καταγράψει λεπτομέρειες (Cosgrove, 2014).

Το ζήτημα της πάσης φύσεως παραποίησης της πραγματικότητας είναι εξαιρετικά επίκαιρο: το 22% των φωτογράφων που έφτασαν στον προτελευταίο γύρο των βραβείων World Press Photo το 2015 αποκλείστηκαν λόγω παραποιημένων φωτογραφιών (Franklin, 2016).

Την 20 Νοεμβρίου του 2012, ο Σουηδός φωτορεπόρτερ Paul Hansen, τράβηξε τη φωτογραφία δύο παιδιών Παλαιστινίων, νεκρών από πυραυλική επίθεση Ισραηλινών στη λωρίδα της Γάζας, καθώς μεταφέρονται από τους συγγενείς τους για να ταφούν (Φωτογραφία 8). Η συγκλονιστική φωτογραφία κέρδισε στον διαγωνισμό World Press Photo για το 2012, σύντομα όμως βρέθηκε στο επίκεντρο της συζήτησης γύρω από τα επιτρεπτά όρια της χειραγώγησης μιας δημοσιογραφικής φωτογραφίας, καθώς πολλοί υπέθεσαν ότι είναι σκηνοθετημένη λόγω του δραματικού και εξωπραγματικού φωτισμού της. Στην πορεία αποδείχτηκε πως ο φωτογράφος, χρησιμοποιώντας ψηφιακό λογισμικό, είχε επεξεργαστεί το αρχείο RAW²⁵ που τράβηξε με τη φωτογραφική του μηχανή, αλλάζοντας την αντίθεση και την τονικότητα της σκηνής, δημιουργώντας μια φωτογραφία με πολύ μεγαλύτερο δυναμικό εύρος από εκείνη που είχε απαθανάτισει. Η επεξεργασία αυτή θεωρήθηκε αποδεκτή από τον διαγωνισμό, ενώ και ο ίδιος θεωρεί πως δεν πρόκειται για αθέμιτη πρακτική, καθώς δεν προστέθηκε ούτε αφαιρέθηκε κανένα στοιχείο της σκηνής, ενώ χρησιμοποιήθηκε ένα και μοναδικό αρχείο (Tooth, 2013).

²⁵Είδος αρχείου εικόνας που αποθηκεύει μία ψηφιακή φωτογραφική μηχανή, το οποίο αποθηκεύει την εικόνα ανεπεξέργαστη και ασυμπίεστη, προσφέροντας την καλύτερη δυνατή ποιότητα εικόνας. (Meyer, 2016) Τα αρχεία RAW έχουν σημαντική αποδεικτική αξία στη φωτοδημοσιογραφία, όπως τα αρνητικά στην αναλογική. Η υποβολή τους αποδεικνύει ότι ο φωτογράφος δεν έκανε καμία τροποποίηση στην ψηφιακή εικόνα.



Φωτογραφία 8. Paul Hansen, Gaza burial, 2012

Οι Times του Ισραήλ βέβαια, ήταν πιο επικριτικοί, όπως ήταν αναμενόμενο. Το άρθρο τους επικαλείται δήλωση του εκπροσώπου τύπου του Υπουργείου εξωτερικών του Ισραήλ, Paul Hirschson, ότι η συγκεκριμένη υπόθεση αποτελεί περισσότερο ζήτημα φωτογραφικής ηθικής παρά αντισραηλινής προκατάληψης (θεωρώντας ότι υπάρχει τέτοια προκατάληψη από μερίδα του τύπου), και του ιστορικού Richard Landes, ο οποίος θεωρεί αντίστοιχα περιστατικά ως “συστηματική χειραγώγηση της Δυτικής συμπόνιας”, χρησιμοποιώντας τον όρο Pallywood²⁶ (Berman, 2013).

Δύο χρόνια μετά, το 2015, ο διαγωνισμός World Press Photo ανακάλεσε το βραβείο που είχε απονείμει στον φωτογράφο Giovanni Troilo για τη φωτογραφική σειρά του με τίτλο “Η σκοτεινή καρδιά της Ευρώπης”. Η σειρά, που κέρδισε το πρώτο βραβείο στην κατηγορία “σύγχρονα ζητήματα”, είχε ως θέμα τη ζωή στην πόλη Σαρλερουά του Βελγίου και είχε σκοπό να αναδείξει τα κοινωνικά προβλήματα που μαστίζουν τη σημερινή Ευρώπη. Σύντομα όμως αποκαλύφθηκε ότι μία από τις φωτογραφίες παρείχε λανθασμένες πληροφορίες, καθώς

²⁶Εκ του Παλαιστίνη (Palestine) και Χόλιγουντ (Hollywood), σαν να επρόκειτο για βιομηχανία παραγωγής φιλο-Παλαιστινιακών αισθημάτων. (seconddraft.org)

ήταν τραβηγμένη στις Βρυξέλλες και όχι στη Σαρλερουά, όπως έγραφε ο φωτογράφος στη λεζάντα της. Η γνησιότητα μιας ακόμη φωτογραφίας της σειράς είχε ήδη αμφισβητηθεί, καθώς θεωρήθηκε ότι αποτελεί προϊόν σκηνοθεσίας, ενώ και ο δήμαρχος της πόλης θεώρησε ότι οι φωτογραφίες αλλοιώνουν την πραγματικότητα και ζήτησε την ανάκληση του βραβείου (Winslow, 2015). Ο Βέλγος φωτορεπόρτερ και πρώην νικητής του διαγωνισμού Bruno Stevens ήταν εκείνος που επεσήμανε τη λανθασμένη λεζάντα, επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι το ζήτημα δεν ήταν μόνο η συγκεκριμένη λεζάντα, αλλά ότι η σειρά εν γένει αποτελούσε παραβίαση της συνήθους δημοσιογραφικής συμπεριφοράς και θόλωνε τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Stevens, η ηθική και η ειλικρίνεια έχουν ύψιστη σημασία στο φωτορεπορτάζ, και το βραβείο του World Press Photo ορίζει το επίπεδο του φωτορεπορτάζ, το οποίο δεν πρέπει να πέσει (Chrisafis, 2015). Ο Lars Boering, διευθυντής του οργανισμού που διοργανώνει τον διαγωνισμό, δήλωσε ότι εκτός από επαγγελματική δεοντολογία, τίθεται και ζήτημα εμπιστοσύνης, χωρίς την οποία δεν λειτουργεί ο διαγωνισμός, όσοι έλεγχοι κι αν υπάρχουν (Ng, 2015).

Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, η μη διαπραγματεύσιμη κόκκινη γραμμή για την επεξεργασία δημοσιογραφικών φωτογραφιών είναι η προσθήκη ή αφαίρεση στοιχείων από τη φωτογραφία με τη χρήση ψηφιακών προγραμμάτων επεξεργασίας όπως το Photoshop. Το ζήτημα της εμπιστοσύνης στο σύνολο του έργου ενός φωτορεπόρτερ μετά την αποκάλυψη της χειραγώγησης μιας εικόνας ανέκυψε και στην περίπτωση του φωτογράφου Bryan Patrick. Ο Patrick απολύθηκε από την εφημερίδα *The Sacramento Bee* όταν, κατόπιν σχολίου αναγνώστη, ανακαλύφθηκε ότι η εφημερίδα είχε δημοσιεύσει φωτογραφία την οποία εκείνος είχε δημιουργήσει συνθέτοντας ψηφιακά δύο διαφορετικές λήψεις, ενώ βρέθηκαν και άλλες δύο φωτογραφίες του ίδιου φωτογράφου όπου είχαν προστεθεί ή αφαιρεθεί στοιχεία στο Photoshop. Ο πρόεδρος του αμερικανικού Εθνικού Συλλόγου Φωτογράφων Τύπου (NPPA), Sean Elliot, δεν δήλωσε έκπληκτος με την είδηση της απόλυσης του Patrick, σχολιάζοντας ότι επρόκειτο για την παραβίαση ενός θεμελιώδους κώδικα ηθικής, και αναρωτήθηκε πώς μπορεί πλέον να υπάρξει εμπιστοσύνη στο έργο του (Myers, 2012).

Το 2013, το Associated Press διέκοψε τη συνεργασία του με τον βραβευμένο φωτορεπόρτερ Narciso Contreras, όταν ο φωτογράφος αποκάλυψε ότι είχε επεξεργαστεί μια ψηφιακή φωτογραφία του από τον πόλεμο στη Συρία, αφαιρώντας μια βιντεοκάμερα από την άκρη του πλάνου (Φωτογραφία 9). Μετά από έλεγχο σε όλες τις φωτογραφίες που είχε υποβάλλει ο Contreras στο πρακτορείο, δεν εντοπίστηκε καμία άλλη μεταβολή σε φωτογραφία του, το μεμονωμένο αυτό συμβάν όμως ήταν αρκετό για να διακοπούν οι δεσμοί μεταξύ τους και να

αφαιρεθούν όλες οι φωτογραφίες του από το φωτογραφικό αρχείο του Associated Press (Saul, 2014). Κατά κανόνα λοιπόν, ένα περιττό στοιχείο σε μια δημοσιογραφική φωτογραφία μπορεί να αποκοπεί, μπορεί να υπό- ή υπέρ- εκτεθεί, δεν μπορεί όμως σε καμία περίπτωση να αφαιρεθεί ψηφιακά.



Φωτογραφία 9. Narciso Contreras, Telata village, Syria, 2013

Συνοψίζοντας, θα πρέπει να διακρίνουμε τους διαφορετικούς τρόπους χειραγώγησης μιας δημοσιογραφικής φωτογραφίας: την πρόσθεση ή αφαίρεση στοιχείων (την κλασική αντίληψη του κοινού για τη χρήση του Photoshop), όπως στην περίπτωση των Contreras και Patrick από την αλλαγή του τρόπου παρουσίασης της πραγματικότητας με την αλλαγή των χρωμάτων, της αντίθεσης και της τονικότητας μίας φωτογραφίας, όπως στο παράδειγμα του Hansen και τη σκηνοθεσία ή το χειρισμό της πραγματικότητας μέσω της σκηνοθεσίας μίας δημοσιογραφικής εικόνας, όπως συνέβη στην φωτογραφική σειρά του Troilo (Thein, 2016).

Σε κάθε περίπτωση, τίθεται ζήτημα ελέγχου και επαλήθευσης των φωτογραφιών που αποστέλλονται σε ειδησεογραφικά πρακτορεία και φωτογραφικούς διαγωνισμούς: η Maria Mann, πρόεδρος του European Pressphoto Agency, πιστεύει πως ο τεράστιος όγκος του περιεχομένου που στέλνεται σήμερα στα πρακτορεία λειτουργεί υπέρ όσων θέλουν να εξαπατήσουν (Mann, στο Franklin, 2016, σ. 174).

3.2 Σκηνοθεσία και παραπληροφόρηση στην κοινωνική φωτογραφία και το φωτορεπορτάζ

«Όλες οι φωτογραφίες είναι ακριβείς. Καμιά τους δεν είναι η αλήθεια.»

Richard Avedon

«Δουλεύω με την παραδοχή ότι τίποτα δεν είναι νέο και τίποτα δεν είναι πραγματικό»

Philip-Lorca diCorcia

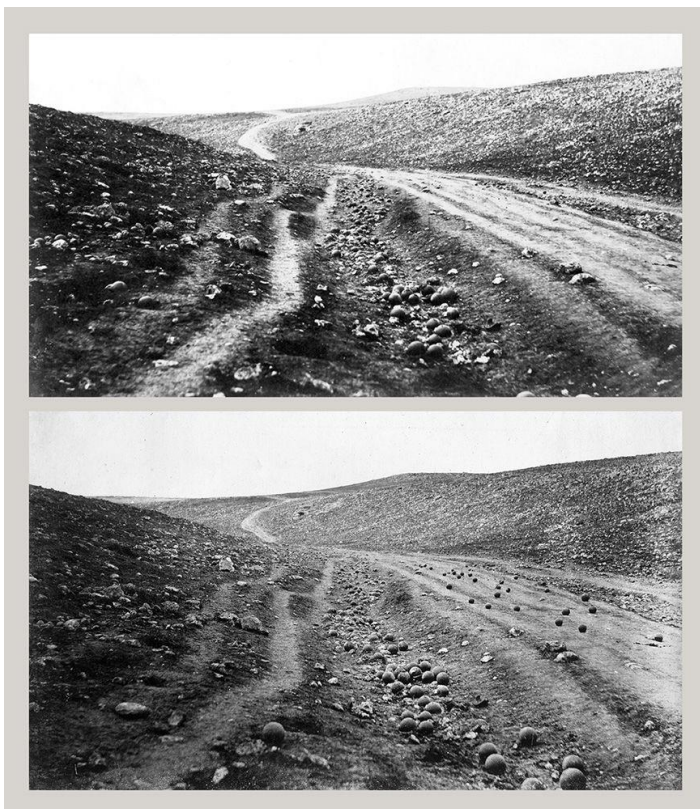
Στην πασίγνωστη συλλογή δοκιμίων της με τίτλο “*Περί φωτογραφίας*”, η Susan Sontag υπογραμμίζει πως ό,τι έχει γραφτεί για ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός δεν είναι παρά ερμηνεία του, όπως οι πίνακες και τα σχέδια. Οι φωτογραφικές εικόνες όμως, δεν μοιάζουν με προτάσεις για τον κόσμο, αλλά με τμήματά του, μινιατούρες της πραγματικότητας (Sontag, 1977/1993). Στον “*Φωτεινό Θάλαμο*”, ο Barthes ορίζει το “φωτογραφικό ανάφορο” ως το κατανάγκην πραγματικό αντικείμενο που έχει τοποθετηθεί μπροστά στο φακό και που χωρίς αυτό δεν θα υπήρχε φωτογραφία. «Στη φωτογραφία δεν μπορώ ποτέ να αρνηθώ ότι αυτό το πράγμα ήταν παρόν» (σελ 106), ενώ συγκρίνει τη φωτογραφία με τις εικαστικές τέχνες, όπως η Sontag: «...κανένα ζωγραφιστό πορτρέτο, κι αν ακόμα υποτεθεί ότι μου φάνηκε “αληθινό”, δεν μπορούσε να μου επιβάλει την ιδέα ότι το ανάφορό του είχε πράγματι υπάρξει» (Barthes, 1980/1983, σ. 108). Δεν είναι παράλογο λοιπόν το γεγονός ότι οι φωτογραφίες έχουν μια προνομιακή σχέση με την πραγματικότητα και στη συνείδηση του κοινού, η οποία θεωρείται πως είναι εγγενές τους χαρακτηριστικό. Γράφοντας μετά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Γερμανός κριτικός Siegfried Kracauer και ο Γάλλος κριτικός André Bazin τόνισαν την οντολογική σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα. Ο Walter Benjamin ήταν μεταξύ εκείνων που είχαν αμφισβητήσει την αποτελεσματικότητα της

φωτογραφίας από αυτή την άποψη, υποστηρίζοντας ότι η αναπαραγωγή της εμφάνισης της επιφάνειας ενός τόπου μας λέει ελάχιστα για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επηρεάζουν και περιγράφουν την πραγματική ανθρώπινη εμπειρία (σε Wells, 2004/2007, σ. 30). Πέρα από την ευκολία με την οποία ο φωτογραφικός φακός μπορεί να πει ψέματα, αυτού του είδους οι θεωρήσεις αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα ως μια δεδομένη, εξωτερική οντότητα. Παρόλο που για τη δημιουργία μιας φωτογραφίας ντοκουμέντο παρεμβάλλεται η ίδια σειρά επιλογών που ορίζει τη μεταποίηση μιας σκηνής σε εικόνα, το φωτογραφικό αυτό είδος κατοχυρώθηκε ως αδιαμεσολάβητη μαρτυρία, ως μια ανεπεξέργαστη φέτα πραγματικότητας (Παπαϊωάννου, 2013). Έννοιες της φωτογραφίας ως εμπειρικής απόδειξης, ως περιγραφικής μαρτυρικής κατάθεσης, στηρίζονται στην πεποίθηση πως η “πραγματικότητα” είναι κάτι που μπορεί να εκτιμηθεί αντικειμενικά (Wells, 2004/2007).

Στην περίπτωση των πικτοριαλιστών, το κοινό αποδέχεται τις εικόνες τους ως φωτογραφία τέχνης, ως μια αισθητική εμπειρία και δεν προσπαθεί να βρει την αλήθεια της πραγματικότητας. Αντίθετα, στη δημοσιογραφική φωτογραφία, όπου υπάρχουν εχέγγυα αμεροληψίας και πιστεύουμε ότι κοιτάμε κατάματα την πραγματικότητα, τείνουμε να μη σκεφτόμαστε εξίσου την πιθανή σκηνοθεσία μιας φωτογραφικής εικόνας (Orvell, 2012). Όμως, η φαινομενική αληθοφάνεια μιας δημοσιογραφικής φωτογραφίας δεν θα πρέπει να μας ξεγελά. Κατά την Susan Sontag (1977/1993), ακόμη και επιλέγοντας μια εκφώτιση από μια άλλη, οι φωτογράφοι πάντοτε επιβάλλουν προδιαγραφές στα θέματά τους. Σύμφωνα και με τον Πλάτωνα Ριβέλλη, αρκεί να δούμε ένα κόντακτ φωτογραφιών με τις περισσότερες δυνατότητες επιλογής ανάμεσα σε παρόμοιες λήψεις για να καταλάβουμε πόσο παραπλανητική μπορεί να γίνει μία μεμονωμένη φωτογραφία. Ο Cartier - Bresson, εκπρόσωπος όπως είδαμε της πιο καλλιτεχνικής και όχι αμιγώς φωτοδημοσιογραφικής πλευράς του Magnum, έλεγε ότι το να επιλέγεις μια καλή φωτογραφία από ένα κόντακτ φωτογραφιών είναι σαν να κατεβαίνεις στο κελάρι και να διαλέγεις για να μοιραστείς ένα καλό μπουκάλι κρασί (Lubben, 2011). Η πιο χαλαρή του αντίληψη δικαιολογείται θεματολογικά. Στο έργο του, που πολλές φορές θεωρείται ντοκουμέντο ή φωτοδημοσιογραφία, αλλά λειτουργεί και εκτός αυτών των κατηγοριοποιήσεων, παρατηρούμε την έρευνα της πολιτισμικής ζωής και της λαϊκής εμπειρίας με αναπαραστάσεις αποσπασματικές. Σύμφωνα και με τον θεωρητικό Allan Sekula, «το ντοκουμέντο θεωρείται τέχνη όταν ξεπερνά τις αναφορές του στον κόσμο, όταν το έργο

μπορεί να θεωρηθεί, πρώτα απ' όλα, πράξη ατομικής έκφρασης του καλλιτέχνη» (σε Wells, 2004/2007, σ. 81).

Στην περίπτωση της αμιγούς φωτοδημοσιογραφίας όμως, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η φωτογραφία θα πρέπει να μεταφέρει το γεγονός όσο πιο αντικειμενικά γίνεται. Όμως, η σκηνοθεσία φωτογραφιών ξεκινά από την πολεμική φωτογραφία του Fenton και την κοινωνική φωτογραφία του Riis. Ο Fenton, φωτογραφίζοντας τον Κριμαϊκό Πόλεμο, φωτογράφησε τη διάσημη “Κοιλάδα της Σκιάς του Θανάτου”, κοντά στη Σεβαστούπολη. Στην πραγματικότητα, τράβηξε δύο φωτογραφίες της ίδιας σκηνής (Φωτογραφία 10), μία με οβίδες κανονιών και μία χωρίς (οι οβίδες βρίσκονται συγκεντρωμένες σε ένα χαντάκι στην άκρη του δρόμου). Από τότε, δημιουργήθηκε η απορία σχετικά με τη σκοπιμότητα της μετακίνησης των οβίδων και το χρόνο λήψης των δύο φωτογραφιών. Η Susan Sontag, στο “Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων” (2003), θεώρησε δεδομένη τη σκηνοθεσία της εικόνας για λόγους εντύπωσης, με τον ίδιο τον φωτογράφο να επιβλέπει τη μετακίνηση των οβίδων. Το 2012, ο βραβευμένος σκηνοθέτης Errol Morris, έχοντας επισκεφθεί την Κριμαία, κατάφερε να αποδείξει πως η φωτογραφία με τις οβίδες σκορπισμένες στο δρόμο λήφθηκε πράγματι μεταγενέστερα (Morris, 2011).



Φωτογραφία 10. Roger Fenton, Valley of the shadow of death, 1855

Όσο για τον Jacob Riis, έχει αποδειχτεί ότι καθοδηγούσε τα υποκείμενα των φωτογραφιών του, τα οποία πόζααν για το φακό. Ας μην ξεχνάμε βέβαια ότι, από τη στιγμή που η κάμερα γίνεται αντιληπτή στη σκηνή, ακόμη και χωρίς την καθοδήγηση του φωτογράφου, οι άνθρωποι ποζάρουν (Orvell, 2012). Για να το πούμε και αντίστροφα: «Υπάρχει κάτι στα πρόσωπα των ανθρώπων όταν δεν γνωρίζουν ότι παρατηρούνται, που δεν εμφανίζεται ποτέ όταν το γνωρίζουν» (Sontag, 1977/1993, σ. 45). Το 1938, ο Walker Evans έκρυψε στο παλτό του μια φωτογραφική μηχανή Contax, βαμμένη σε ματ μαύρο χρώμα, για να καταγράψει τους επιβάτες του μετρό της Νέας Υόρκης εν αγνοία τους, όταν «η άμυνα έχει χαλαρώσει και οι μάσκα έχει πέσει» (Lane, 2007). Ο Barthes, δε, μιλώντας για τον εαυτό του, περιέγραφε γλαφυρά: «μόλις νιώσω ότι με κοιτάζουν από το φακό, τα πάντα αλλάζουν: γίνομαι ο άνθρωπος που “ποζάρει”, φτιάχνω στη στιγμή ένα άλλο δικό μου σώμα, μεταμορφώνομαι προκαταβολικά σε εικόνα» (Barthes, 1980/1983, σ. 21-22). Έτσι, και τα υποκείμενα της κοινωνικής φωτογραφίας του Riis, μπροστά στον φωτογραφικό φακό ξεκινούσαν να “παίζουν τους εαυτούς τους”, να εκτελούν τον αναμενόμενο κοινωνικό τους ρόλο, σαν να έχουν ως μοναδικό σκοπό στη ζωή τη συνεργασία με τον φωτογράφο (Orvell, 2012). Στην περίπτωση του εγχειρήματος του FSA, οι αγρότες ενθαρρύνονταν, άμεσα ή υπόρρητα, να υιοθετήσουν την εικόνα που είχαν σχηματίσει για εκείνους ο φωτογράφος τους, τα μέσα της εποχής, ή και το ίδιο το FSA. Συχνότατα λοιπόν, η φωτογραφία αντικατοπτρίζει περισσότερο τα συναισθήματα του φωτογράφου, παρά μία αντιπροσωπευτική σκηνή από τη ζωή του υποκειμένου της (Franklin, 2016).

Στην πολεμική φωτογραφία, είναι γνωστό το παράδειγμα της φωτογραφίας του “Στρατιώτη που πέφτει νεκρός” του Robert Capa (Φωτογραφία 11), της οποίας η γνησιότητα εσχάτως αμφισβητείται με νέα στοιχεία, αν και έχει καθιερωθεί ως μια από τις πιο εμβληματικές φωτογραφίες του 20ου αιώνα²⁷ (Rohter, 2009). Η φωτογραφία, λοιπόν, αν και αποτελεί χρήσιμο συμπλήρωμα στα χέρια ενός επιστήμονα, δεν μπορεί να υποκαθιστά το λόγο ως τεκμήριο και επιχείρημα (Ριβέλλης, 2002).

²⁷Ο Richard Whelan, βιογράφος του Capa, απορρίπτει τους ισχυρισμούς περί σκηνοθεσίας και καταλήγει ότι ο Capa φωτογράφιζε τους στρατιώτες να χαλαρώνουν, όταν ένας ελεύθερος σκοπευτής πέτυχε τον Federico Borrell Garcia (Rohter, 2009).



Φωτογραφία 11. Robert Capa, The falling soldier, 1936

Στη φωτογραφία, η αφήγηση εννοείται κυρίως ως σύνδεση με κάποιο κείμενο (Παπαϊωάννου, 2013). Οι φωτογραφίες από τη φύση τους δεν μπορούν να αφηγηθούν, παρά μόνο να περιγράψουν, καθώς η αφήγηση που κάνουν είναι παραμορφωτική και πάντα ελλιπής, αφαιρώντας από τη φαντασία μας τη δυνατότητα να συμπληρώσει τα κενά, παρόλο που κενά υπάρχουν πάντα σε μια φωτογραφία (Ριβέλλης, 1993). Ακόμα και η περιγραφή γίνεται με φαινομενική ακρίβεια και εικαζόμενη αληθοφάνεια για κάτι που ως αυθαίρετα επιλεγμένο απόσπασμα του κόσμου είναι εν μέρει αλήθεια και εν μέρει ψέμα (Ριβέλλης, 1999).

Αυτή η “εν μέρει αλήθεια” αντικατοπτρίζεται ιδανικά στην παρατήρηση του Arthur Rothstein, ο οποίος, σε άρθρο του το 1942, αναφέρει χαρακτηριστικά πως ένας βαθμός παραποίησης της σκηνής είναι αποδεκτή πρακτική για την κοινωνική φωτογραφία, «αρκεί τα αποτελέσματα να αποτελούν πιστή αναπαράσταση αυτού που ο φωτογράφος πιστεύει ότι βλέπει» (Orvell, 2012). Ήδη από το 1936, φωτογραφίζοντας ένα κρανίο ταύρου πάνω στη ραγισμένη, άνυδρη γη, ο Rothstein είχε προκαλέσει μεγάλες αντιδράσεις (Φωτογραφία 12). Όταν παραδέχτηκε ότι είχε μετακινήσει ο ίδιος το κρανίο για μερικά μέτρα, για να πετύχει ένα πιο δραματικό εφέ σε σχέση με την αρχική σύνθεση και να κάνει με αυτό τον τρόπο ένα ρητορικό σχόλιο, ρεπουμπλικάνοι πολιτικοί τον κατηγόρησαν για απάτη. Οι δεξιοί πολιτικοί

απαιτούσαν μια αλήθεια σε επίπεδο καταδήλωσης, ενώ ο φωτογράφος στήριζε τον ισχυρισμό του σε μια μεγαλύτερη αλήθεια σε επίπεδο συνδήλωσης (Wells, 2004/2007).



Φωτογραφία 12. Arthur Rothstein, The bleached skull of a steer, South Dakota badlands, 1936

Και ο W. Eugene Smith, που ως γνωστόν σκηνοθετούσε πολύ συχνά τις φωτογραφίες του, σε συνέντευξή του από τον σπουδαίο πορτρετίστα Philippe Halsmann, παραδέχεται ότι, σε αντίθεση με τον Cartier - Bresson και τη θεωρία του περί αποφασιστικής στιγμής, δεν είναι αντίθετος στο “στήσιμο” μίας σκηνής, αν πιστεύει ότι το αποτέλεσμα είναι πιο έντονο αλλά παρ’ όλα αυτά αυθεντικό (NYT, 2013). Σε μια άλλη γνωστή του ρήση, ο Smith αναγνωρίζει τη δυσκολία της αμεροληψίας για τον φωτορεπόρτερ: «Ειλικρινής - ναι. Αντικειμενικός - όχι» (Duganne, 2010). Όσο για την επεξεργασία των εικόνων, ο James Karales, φωτογράφος και βοηθός του Smith παραδέχεται ότι τουλάχιστον το πενήντα τοις εκατό της φωτογραφίας δημιουργούνται στον σκοτεινό θάλαμο, και ότι ο ίδιος ο Smith θα έλεγε ότι το ποσοστό έφτανε το ενενήντα τοις εκατό (Stephenson, 2015).

Στις μέρες μας, η συζήτηση ίσως μοιάζει ξεπερασμένη. Το πεπαιδευμένο κοινό του 21ου αιώνα γνωρίζει πλέον πολύ καλά ότι φωτογραφία δεν ισούται πραγματικότητα. Όμως, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η αφελής πίστη στην αλήθεια της φωτογραφίας έχει μόλις

πρόσφατα αποτιναχτεί²⁸, με έναν από τους βασικούς παράγοντες να είναι δίχως αμφιβολία η κυριαρχία της ψηφιακής φωτογραφίας, που έχει εφιστήσει την προσοχή μας στην ευκολία της παραποίησης της εικόνας. Ιστορικά, το γεγονός ότι φωτογραφίες που είχαν γίνει αποδεκτές ως αληθινές μπορεί να μην ήταν, και το κοινό δεν το γνώριζε, δεν μπορεί να αγνοηθεί (Orvell, 2012).

Αν όμως δεχόμαστε ως πραγματικές μόνο τις πολεμικές φωτογραφίες όπου ο φωτογράφος βρισκόταν στο κατάλληλο μέρος την κατάλληλη στιγμή, ελάχιστες φωτογραφίες θα πληρούν αυτά τα κριτήρια. Με την πάροδο του χρόνου όμως, πολλές σκηνοθετημένες φωτογραφίες ξαναγίνονται ιστορική μαρτυρία, έστω ελαφρώς νοθευμένη, όπως άλλωστε οι περισσότερες ιστορικές μαρτυρίες (Sontag, 2003).

Όπως είδαμε και παραπάνω, η δημοσιογραφική φωτογραφία οφείλει να μην υποπίπτει σε φορμαλιστικές ακροβασίες, ούτε να σκηνοθετεί την πραγματικότητα για αισθητικό εφέ. Οι πιο γνωστές ειδησεογραφικές φωτογραφίες του 20ού αιώνα δεν έχουν συνήθως καμία καλλιτεχνική αξία, ενώ δεν μεταφέρουν είδηση αυτοτελώς, δηλαδή χωρίς τη συνοδεία κειμένου ή έστω λεζάντας (Ριβέλλης, 1993). Σύμφωνα και με τον Barthes (1980/1983, σ. 61,62), οι δημοσιογραφικές φωτογραφίες είναι φωτογραφίες μονότιμες. «Στις εικόνες αυτές δεν υπάρχει punctum: υπάρχει σοκ... αλλά όχι ταραχή. Η φωτογραφία μπορεί να “φωνάζει”, όχι να πληγώνει. Αυτές οι φωτογραφίες του ρεπορτάζ γίνονται δεκτές (μονομιάς) και τίποτε παραπάνω... ενδιαφέρομαι γι’ αυτές (όπως ενδιαφέρομαι για τον κόσμο), αλλά δεν τις αγαπώ.»

Ο κριτικός Max Kozloff αμφισβήτησε το εννοιολογικό πρότυπο της Sontag, επικρίνοντας την πρότασή της ότι η φωτογραφία “ξεσηκώνει” την πραγματικότητα, υποστηρίζοντας αντ’ αυτού μια αντίληψη της φωτογραφίας ως “μάρτυρα”, με όλες τις πιθανότητες παρανόησης, απόκρυψης πληροφοριών ή ψευδών καταθέσεων που υπονοεί ο όρος “μάρτυρας” (στο Wells, 2004/2007, σ. 40). Εντούτοις η Sontag αναγνώρισε αργότερα το ρόλο της φωτογραφίας ως μαρτυρίας, που μπορεί να παραποιηθεί. Οι φωτογραφίες επιλέγονται, καδράρονται (άρα στοιχεία αποκλείονται), η φωτογραφία αλλοιώνεται ποικιλοτρόπως. Η φωτογραφία κρίνεται ως πλαστή «όταν αποκαλύπτεται ότι εξαπατά τον θεατή για τη σκηνή που ισχυρίζεται ότι καταγράφει» (Sontag, 2003, σελ. 52). Αν και στη συνείδηση του κοινού η φωτογραφία αφηγείται τα ίδια με το λόγο, με μεγαλύτερη όμως ένταση και ακρίβεια, οι καλύτεροι φωτορεπόρτερ έχουν συνειδητοποιήσει ότι η φωτογραφία συνοδεύει το κείμενο και δεν το

²⁸ Αν και ακόμη όχι εντελώς: ακόμα μας εκπλήσσει και μας απογοητεύει όταν μαθαίνουμε για μια γνωστή φωτογραφία ότι είναι σκηνοθετημένη (Sontag, 2003).

υποκαθιστά. Άλλωστε, η φωτογραφία δεν προσφέρει αποδείξεις για οτιδήποτε, παρά μόνο προσφέρει συμπληρωματικά αποδεικτικά στοιχεία, που μπορεί να μην γίνονταν διαθέσιμα με άλλο τρόπο (Morris, 2015). Στην υπό κρίση περίπτωση σε άρθρο του Errol Morris, που αφορά ένα βίντεο ντοκουμέντο από τη δολοφονία ενός αфроαμερικανού από έναν αστυνομικό, η αξία του βίντεο έγκειται στο γεγονός ότι έρχεται σε αντίθεση με την αφήγηση των πραγματικών περιστατικών από τον αστυνομικό.

Στην ψηφιακή εποχή μας, ο διάλογος είναι πιο επίκαιρος από ποτέ. Η σύγκλιση ηλεκτρονικών υπολογιστών και οπτικής τεχνολογίας έχει καταστήσει σαφές πως υπάρχουν εικόνες που, παρόλο που μοιάζουν αληθινές, μπορεί να έχουν δημιουργηθεί με υπολογιστικά προγράμματα ή να είναι προϊόντα μοντάζ. Ο θεωρητικός Jean Baudrillard, γράφοντας το 1991 στη *Liberation*, διατύπωσε την παρατήρηση ότι «ο πόλεμος του Κόλπου δεν έγινε ποτέ», εννοώντας πως ουσιαστικά αυτό που συνέβη τότε ήταν μια ακολουθία πολιτικών, κοινωνικών και στρατιωτικών δράσεων που διυλίστηκαν από το χώρο του θεάματος και έφτασαν στο θεατή ως πραγματικότητα διαμεσολαβημένη και σε μεγάλο βαθμό κατασκευασμένη. Ο δε συγγραφέας David Campany εφιστεί την προσοχή μας, επισημαίνοντας ότι σχεδόν το ένα τρίτο από όλες τις ειδησεογραφικές φωτογραφίες του καιρού μας είναι στιγμιότυπα από βίντεο ή ψηφιακές πηγές (Wells, 2004/2007).

Ακόμη λοιπόν και όταν η χειραγωγή της εικόνας δεν είναι ηθελημένη, υπάρχουν πολλά λόμπι που επιθυμούν τη διαφορετική νοηματοδότηση της φωτογραφίας. Άλλωστε, η φωτογραφία δεν χρησιμοποιείται πάντα σύμφωνα με την πρόθεση του φωτογράφου και πολλές φορές το νόημά της αλλοιώνεται «αναλόγως προς τα που κινούνται οι διαθέσεις και τα συμφέροντα των πολλών και διαφόρων κοινοτήτων που έχουν λόγο να τη χρησιμοποιήσουν» (Sontag, 2003, σελ. 45).

Κατά τον Flusser (1985/2008), στην εποχή των τεχνικών εικόνων, θα πρέπει να εγκαταλείψουμε τα κριτήρια διάκρισης ανάμεσα στο «αληθές» και το «ψευδές», το «γνήσιο» και το «τεχνητό», το «πραγματικό» και το «φαινομενικό». Καλώς ή κακώς, η φωτογραφία έχει απεμπολήσει το ρόλο της ως αντικειμενικός, αυτομάτως έμπιστος μάρτυρας, ενώ η εποχή που γινόταν εύκολα πιστευτή έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί (Ritchin, 2013).

3.3 Η νοσταλγία για το φιλμ και οι ψηφιακές εφαρμογές

3.3.1 Η αναπάντεχη επιτυχία του φιλμ στην ψηφιακή εποχή

Οι επιπτώσεις των τεχνολογικών αλλαγών που έφεραν στο προσκήνιο την ψηφιακή φωτογραφία φάνηκε να πλήττουν την αξιοπιστία των ειδών της φωτογραφίας που συνδέονται πιο στενά με την ιδέα του ρεαλισμού, ήτοι το ντοκουμέντο και τη φωτοδημοσιογραφία. Οι θεωρητικοί διχάστηκαν ανάμεσα στο αν η ψηφιακή φωτογραφία υπονομεύει την ειλικρίνεια της φωτογραφικής απεικόνισης, ή αν την απελευθερώνει, δεδομένου ότι «η επεξεργασία είναι εγγενής στη φωτογραφία» (Rosler, στο Wells, 2004/2007, σ. 315). Ας μην ξεχνάμε ότι κάθε στιγμή της φωτογραφικής διαδικασίας (το καδράρισμα, ο φωτισμός, η εστιακή απόσταση, ο χρόνος έκθεσης, το είδος του φιλμ, οι τεχνικές της εκτύπωσης) αποτελείται από επιλογές που επεμβαίνουν στη φαινομενικά άμεση και αδιαμεσολάβητη καταγραφή του αντικειμένου (Wells, 2004/2007). Ουσιαστικά λοιπόν, όπως η φωτογραφία απελευθέρωσε τη ζωγραφική (Ritchin, 2013), η ψηφιακή φωτογραφία απελευθέρωσε τη φωτογραφία, βάζοντας τέλος στην εποχή της (“ψευδούς”) αθωότητας, κατά τη διάρκεια της οποίας οι χημικές φωτογραφίες μας προσέφεραν εικόνες τις οποίες θεωρούσαμε ειλικρινείς εκθέσεις του πραγματικού κόσμου, τις οποίες μπορούσαμε να διακρίνουμε με ευκολία από τις παραδοσιακά κατασκευασμένες εικόνες (Mitchell, στο Wells, 2004/2007, σ. 309). Εν ολίγοις, η ψηφιακή φωτογραφία απλώς κόμισε τη διεύρυνση της αντίληψης ότι η φωτογραφία μπορεί να παραποιηθεί (Παπαϊωάννου, 2013).

Στην καλλιτεχνική κοινότητα αλλά και μεταξύ ερασιτεχνών φωτογράφων, η αναλογική φωτογραφία παραμένει εξαιρετικά δημοφιλής. Ήδη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα, πολύ πριν την ψηφιακή φωτογραφία, μεγάλοι φωτογράφοι όπως ο Weston και ο Cartier - Bresson ηθελημένα περιόριζαν τους εαυτούς τους χρησιμοποιώντας παλαιότερο εξοπλισμό, νιώθοντας νοσταλγία προς τις μηχανές εκείνες που άφηναν μεγαλύτερα περιθώρια λάθους και κατά συνέπεια περισσότερες πιθανότητες για ευτυχή ατυχήματα και δημιουργικές λήψεις. «Η λατρεία του μέλλοντος», έγραφε η Sontag (1977/1993), «εναλλάσσεται με την

επιθυμία επιστροφής σ' ένα πιο αγνό παρελθόν - όταν οι εικόνες είχαν ακόμη χειροποίητη ποιότητα, μια αύρα.»

Αν αυτή η νοσταλγία για τεχνολογικά παρωχημένο φωτογραφικό εξοπλισμό, για παλιές δαγκεροτυπίες και άλλες εικόνες του παρελθόντος ήταν ήδη έκδηλη στην εποχή της Sontag, σήμερα μοιάζει να έχει φτάσει στο ζενίθ της. Στο Τόκιο, τη Μέκκα της ψηφιακής φωτογραφίας και έδρα των μεγαλύτερων εταιριών του φωτογραφικού κλάδου, ο Καναδός φωτογράφος John Sypal καταγράφει από το 2008 τις αναλογικές φωτογραφικές μηχανές που συναντά περπατώντας στους δρόμους της πόλης. Ανεβάζει τις φωτογραφίες του σε έναν ιδιαίτερα δημοφιλή λογαριασμό στο instagram με το όνομα *Tokyo Camera Style*²⁹, ενώ έχει εκδόσει και ένα ομότιτλο βιβλίο. Οι ιδιοκτήτες των αναλογικών φωτογραφικών μηχανών που απαθανατίζει ο Sypal δεν είναι ερασιτέχνες αλλά, στην πλειονότητά τους επαγγελματίες φωτογράφοι που ασχολούνται με την φωτογραφία ντοκουμέντο και τη φωτογραφία δρόμου. Ο ίδιος δεν παραλείπει να τονίσει την ειρωνία της απαθανάτισης αναλογικών φωτογραφικών μηχανών με την ψηφιακή του φωτογραφική μηχανή ή με την κάμερα του κινητού του τηλεφώνου, καθώς και το γεγονός ότι οι φωτογραφίες αυτές μεταφορτώνονται και μοιράζονται στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Δικαιολογώντας την επιλογή του, επισημαίνει την ευκολία με την οποία οι ψηφιακές εικόνες δημιουργούνται και διαμοιράζονται την ίδια στιγμή σε ένα παγκόσμιο κοινό στο διαδίκτυο. Όμως, για την προσωπική του φωτογραφική δουλειά, χρησιμοποιεί μόνο φιλμ. Κατά τη γνώμη του, η μεγάλη δημοφιλία των αναλογικών φωτογραφικών μηχανών στην Ιαπωνία αποδίδεται κυρίως στην αγάπη του ιαπωνικού λαού στην αισθητική και την προσοχή στη λεπτομέρεια σε κάθε διαδικασία, από το σερβίρισμα τσαγιού μέχρι την εμφάνιση φιλμ. Οι φωτογραφικές μηχανές είναι αντικείμενα που χρησιμοποιούνται ως προέκταση του ανθρώπινου ματιού, αντικείμενα που κρατάμε ή φοράμε περασμένα στο λαιμό μας και χωρίς αμφιβολία η μηχανική ακρίβεια, η ποιότητα κατασκευής και η διάρκεια ζωής των φωτογραφικών μηχανών του χθες ξεπερνούν κατά πολύ τις αντίστοιχες, μαζικά παραγόμενες φωτογραφικές μηχανές του σήμερα, πολλώ δε μάλλον τα φωτογραφικά κινητά τηλέφωνα (Sypal, 2015).

Για τους επαγγελματίες φωτογράφους που εργάζονται εδώ και αρκετά χρόνια, η αναλογική φωτογραφία αντιπροσωπεύει τη διαδικασία που ακολουθούσαν σε όλη τη διάρκεια της καριέρας τους. Συνεχίζουν ακόμη να χρησιμοποιούν φιλμ, είτε φιλμ σε συνδυασμό με

²⁹Ο λογαριασμός του Tokyo Camera Style στο Instagram αριθμεί αυτή τη στιγμή περισσότερους από 108.000 ακολούθους από όλο τον κόσμο.

ψηφιακή φωτογραφία για μια πληθώρα λόγων: νοσταλγία, ψευδαίσθηση βάθους και ουσίας, πειθαρχία, το στοιχείο της έκπληξης αλλά και το “ευτυχές ατύχημα”, όπως το περιέγραφε ο Cartier – Bresson. Ακόμη και φωτορεπόρτερ που εργάζονται σε πολεμικά περιβάλλοντα συχνά χρησιμοποιούν φιλμ, θεωρώντας πως η αναλογική φωτογραφία μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικά μονοπάτια, με φωτογραφίες πορτρέτων και πιο προσωπικές σκηνές να αντικαθιστούν τις συνήθεις εικόνες καταστροφής (Genova, 2017).

Για τη νεότερη γενιά όμως, το φιλμ αποτελεί μια καινούρια εμπειρία. Η μόδα των τελευταίων ετών, με την διάδοση της υποκουλτούρας των χίπστερ και τη λατρεία τους για οτιδήποτε ρετρό (Beanland, 2014), είχε ως αποτέλεσμα την ραγδαία αύξηση της ζήτησης για αναλογικές φωτογραφικές μηχανές και μηχανές στιγμιαίας εκτύπωσης, όπως η σειρά Instax της Fujifilm³⁰ και οι φωτογραφικές μηχανές των εταιριών Lomography και The Impossible Project³¹. Η επιτυχία αυτών των εγχειρημάτων είναι σίγουρα εντυπωσιακή, δεδομένου του γεγονότος ότι το μεγαλύτερο μέρος του κοινού τους δεν έχει ποτέ φωτογραφίσει με φιλμ. Συνακόλουθα, η ιδιομορφία των φωτογραφικών μηχανών της σειράς Instax και των Polaroid έγκειται στο γεγονός ότι στην εποχή της ψηφιοποίησης και της απεριόριστης φωτογραφικής αναπαραγωγής, αναβιώνουν το ξεκίνημα της φωτογραφίας, «όπου κάθε εκτύπωση αποτελεί ένα μοναδικό αντικείμενο» (Sontag, 1977/1993).

Σύμφωνα με τον Don McCullin, η φωτογραφία δεν είναι θέαση αλλά συναίσθημα (Franklin, 2016). Είναι λοιπόν γνωστό ότι η συναισθηματική αντίδραση των ανθρώπων στη φωτογραφία εξαρτάται από την ανταπόκρισή τους στα χρώματα. Το χρώμα όμως στάθηκε ένα σημαντικό τεχνικό πρόβλημα για τη φωτογραφία, που κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα άρχισε να επιλύεται με την κυκλοφορία βελτιωμένων έγχρωμων φιλμ. Το έγχρωμο φιλμ είχε να ξεπεράσει και άλλες προκαταλήψεις, καθώς συνδέθηκε με τα κινηματογραφικά καρέ του Χόλιγουντ και με τον αγοραίο κόσμο της διαφήμισης και της μόδας (Μόσχοβη, σε Παπαϊωάννου, 2013). Κατά συνέπεια, οι περισσότεροι από τους μεγάλους φωτογράφους της ιστορίας έχουν δουλέψει με ασπρόμαυρο φιλμ (Ριβέλλης, 1993). Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες έχουν μία διαχρονική, “αγέραστη” ποιότητα, ο θεατής όμως αντιδρά σε αυτές ως παρατηρητής, όχι τόσο συναισθηματικά, εξαιτίας της -μη ρεαλιστικής- απουσίας χρώματος (Thein, 2015). Το χρώμα κυριαρχεί εδώ και πολλά χρόνια σε σχέση με το

³⁰Στην ιστοσελίδα της fujifilm διαβάζουμε: η φωτογραφία στιγμιαίας εκτύπωσης δημιουργεί νέα κουλτούρα στην εποχή των κοινωνικών δικτύων. <http://www.fujifilm.com/innovation/achievements/instax/> Η fujifilm δηλώνει ότι πούλησε περισσότερες από 6.5 εκατομμύρια φωτογραφικές μηχανές στιγμιαίας εκτύπωσης το 2016, σε σύγκριση με 3.9 εκατομμύρια το 2014. (Laurent, 2017)

³¹Ολοκληρώνοντας την εξαγορά της κλασικής Polaroid, η εταιρεία έχει μετονομαστεί πλέον σε Polaroid Originals (O' Kane, 2017)

ασπρόμαυρο στις φωτογραφίες που εκτίθενται σε γκαλερί, ως πιο ευπώλητο και προτιμότερο για τη διακόσμηση τοίχων (Ριβέλλης, 1993). Κατά τη διάρκεια του πολέμου του Βιετνάμ, ο Larry Burrows γίνεται ο πρώτος σημαντικός φωτογράφος που καταγράφει έναν ολόκληρο πόλεμο με έγχρωμο φιλμ, προσδίδοντας αληθοφάνεια (Sontag, 2003).



Φωτογραφία 13. Larry Burrows, Reaching out, 1966

Το 1976, η έκθεση του πρώιμου έγχρωμου έργου του William Eggleston στο MoMA οδήγησε στην ευρύτερη αποδοχή του χρώματος στη φωτογραφία – ντοκουμέντο (Franklin, 2016).

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι φωτογραφίες της Lomography και τα φίλτρα του Instagram που χρησιμοποιούνται πλέον και από επαγγελματίες μοιάζουν στα μάτια του κοινού με βίντατζ φωτογραφίες στιγμιαίας εκτύπωσης ή τα δημοφιλή φιλμ εκείνων των δεκαετιών: η ισορροπία του λευκού είναι αρκετά πιο θερμή, ο χρωματικός κορεσμός μειωμένος, η αντίθεση αισθητά μειωμένη κ.ο.κ. Όλα τα παραπάνω οφείλονταν σε συγκεκριμένη χημική επεξεργασία παλαιότερης εποχής που τώρα αναπαράγεται ψηφιακά, προκαλώντας μια συγκεκριμένη συναισθηματική αντίδραση, την ίδια αντίδραση που προκαλούσαν και οι φωτογραφίες των δεκαετιών του 1960 και 1970 (Thein, 2015).

3.3.2 Hipstamatic και Instagram

Η εμφάνιση των “έξυπνων” κινητών τηλεφώνων, που έδωσαν στο χρήστη την πρωτοφανή δυνατότητα για λήψη, επεξεργασία και δημοσίευση φωτογραφιών από μία και μόνη συσκευή, αποτέλεσε ορόσημο για την ψηφιακή φωτογραφία και έδωσε τη δυνατότητα για την ανάδυση της πιο δημοφιλούς έκφρασης της νοσταλγίας για την αναλογική φωτογραφία. Αυτή δεν ήταν άλλη από τις εφαρμογές επεξεργασίας εικόνων, όπως το Hipstamatic και το Instagram, που κάνουν τις ψηφιακές φωτογραφίες των κινητών τηλεφώνων να μοιάζουν με αναλογικές με τη χρήση φίλτρων. Όπως και στην αναλογική φωτογραφία, που γνωρίζει νέα άνθηση, έτσι και στις ψηφιακές εφαρμογές, οι ατέλειες της εικόνας (γρατσουνιές, κορεσμένα ή «ξεπλυμένα» χρώματα κλπ), που στην τελευταία περίπτωση δεν είναι καν αυθεντικές, αισθητικοποιούνται. (Chandler&Livingston, σε Caoduro, 2014) Το Hipstamatic³², που παρουσιάστηκε το 2009, φτάνοντας στην κορυφή της δημοτικότητάς του το 2012 και άνοιξε το δρόμο για το Instagram, ήταν η πρώτη εφαρμογή για κινητά τηλέφωνα που επέτρεψε τη λήψη τετράγωνων ψηφιακών φωτογραφιών, στις οποίες ο χρήστης μπορούσε να προσθέσει περιθώρια, φίλτρα και τεχνητά ελαττώματα, γρατζουνιές και λεκέδες. Ενώ όμως η κύρια λειτουργία του Hipstamatic ήταν η επεξεργασία των φωτογραφιών, το Instagram, που σύντομα το ξεπέρασε σε δημοφιλία, έδωσε βάση στην κοινοποίησή τους (Downs, 2017). Το Instagram επιτρέπει τόσο τη λήψη φωτογραφιών με φίλτρα μέσω της εφαρμογής, όσο και την προσθήκη φίλτρου σε μια ήδη αποθηκευμένη φωτογραφία, την οποία ο χρήστης μπορεί έπειτα να κοινοποιήσει στο προσωπικό του προφίλ στην εφαρμογή και στο λογαριασμό του στο Facebook. Τον Απρίλιο του 2012, το Facebook εξαγόρασε έναντι ενός δισ. δολαρίων το Instagram, το οποίο έχει πλέον καταστεί ένα από τα δημοφιλέστερα κοινωνικά δίκτυα, με 800 εκατομμύρια ενεργούς χρήστες (Dunn, 2017).

Πολλοί φωτορεπόρτερ έχουν εντάξει τα φωτογραφικά κινητά τηλέφωνα ανάμεσα στον εξοπλισμό τους και χρησιμοποιούν εφαρμογές όπως το Instagram για να επικοινωνήσουν τη δουλειά τους. Τα πλεονεκτήματα είναι αναμφισβήτητα: Αρχικά, το Instagram επιτρέπει την ανάρτηση και την κοινοποίηση φωτογραφιών απευθείας στο κοινό, χωρίς τη διαμεσολάβηση τρίτων, διευκολύνοντας τον πειραματισμό και την ειλικρίνεια στο έργο των φωτογράφων, που γίνεται αμεσότερο. Ανάμεσα στις επαγγελματικές φωτογραφίες παρεισφρύουν και φωτογραφίες πιο προσωπικών στιγμών, που καλλιεργούν τη σχέση των επαγγελματιών με το κοινό τους. Η άμεση επαφή με το κοινό αποτελεί επίσης επαφή με πιθανούς πελάτες, το

³²Ειρωνικά, το μόντο της ψηφιακής εφαρμογής Hipstamatic είναι: “όμορφη αναλογική φωτογραφία” (<http://hipstamatic.com/camera/>).

Instagram λοιπόν χρησιμεύει για τους επαγγελματίες και ως ένα είδος βιτρίνας καταστήματος, όπου μπορούν να πουληθούν φωτογραφίες, βιβλία και σεμινάρια. Τέλος, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης όπως το Instagram παρέχουν νέες ευκαιρίες και δυνατότητες για το φωτορεπορτάζ, καθώς, κατά τον David Alan Harvey, μπορεί να μην υπάρχουν πια μεγάλες αναθέσεις από φωτογραφικά περιοδικά, αλλά, χτίζοντας το δικό του κοινό, ο φωτογράφος αποκτά μεγαλύτερη δύναμη και έλεγχο πάνω στο έργο του (Heinz, 2017). Οι δε φωτογράφοι που εργάζονται για συμβατικά μέσα αντιμετωπίζουν το επιπρόσθετο εμπόδιο ότι οι φωτογραφίες τους πρέπει να διαπεράσουν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, σε αντίθεση με τις φωτογραφίες των κινητών τηλεφώνων που από τη φύση τους αναδύονται μέσα από αυτά, με το γεγονός αυτό να εξηγεί το πρόσφατο ενδιαφέρον τους για τη χρήση κινητών τηλεφώνων για την κάλυψη σημαντικών γεγονότων (Ritchin, 2013).

Στον αντίποδα, άλλοι φωτογράφοι αντιστέκονται και εκφράζουν τις επιφυλάξεις τους. Η ανησυχία τους πηγάζει από τον φόβο πως η επεξεργασία των εικόνων που επιτρέπει το Instagram όχι μόνο κάνει τις φωτογραφίες καλύτερες, αλλά ότι κάνει τις φωτογραφίες του καθενός καλύτερες, δυνητικά ακόμα καλύτερες και από αυτές των φωτορεπόρτερ που έχουν αντισταθεί στη μετάβαση από την παραδοσιακή αναλογική στην ψηφιακή φωτογραφία (Alper, 2013). Η επεξεργασία με ένα μόνο κλικ κρύβει την προχειρότητα ή την κακή ποιότητα των λήψεων, ενώ η διαθεσιμότητα συγκεκριμένου αριθμού φίλτρων τείνει να κάνει όλες τις φωτογραφίες να μοιάζουν μεταξύ τους (Caoduro, 2014). Ο φωτορεπόρτερ Nick Stern θεωρεί πως με τη χρήση των παραπάνω εφαρμογών, ο καθένας μπορεί να δημιουργήσει ένα αριστούργημα, και πως αυτό δεν είναι μόνο άδικο για τους επαγγελματίες, που έχουν αφιερώσει τη ζωή τους στην τέχνη τους, αλλά και παραπλανητικό για το κοινό. Παρομοιάζει την παραγωγή εικόνων μέσω του Hipstamatic και του Instagram με την επεξεργασία μέσω Photoshop, καταλήγοντας ότι «η εικόνα ποτέ δεν υπήρξε σε οποιοδήποτε άλλο μέρος παρά στο μάτι του προγραμματιστή της εφαρμογής. Από τότε εμπιστευόμαστε τους προγραμματιστές να μας μεταδίδουν τις ειδήσεις;» (Stern, 2012). Συνακόλουθα, το πρόβλημα που γίνεται ολοένα και αισθητότερο αφορά το πλεόνασμα φωτογραφιών που διαμοιράζονται στις ψηφιακές πλατφόρμες. Το έργο των επαγγελματιών χάνεται στον κυκεώνα των φωτογραφιών που κοινοποιούνται στο Instagram, καθώς η προσοχή του κοινού είναι πεπερασμένη (Israely, 2018).

Αναμφισβήτητα, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτελούν μια απύθμενη δεξαμενή και ένα τεράστιο –και τεράστιας σημασίας– αρχείο κοινωνικού ντοκουμέντου για τον ιστορικό του μέλλοντος, αποτελούμενο από φωτογραφίες ερασιτεχνών και ελάχιστες συγκριτικά φωτογραφίες επαγγελματιών. Η μεγαλύτερη πρόκληση, την οποία ήδη ορισμένοι

επαγγελματίες φωτογράφοι έχουν αναλάβει, δεν είναι άλλη από την αρχειοθέτηση και τη νοσηματοδότηση αυτού του υλικού. Ο Geert van Kesteren και η Susan Meiselas, σε πρόσφατά τους πρότζεκτ, συλλέγουν φωτογραφίες ερασιτεχνών (Ιρακινών προσφύγων και Κούρδων, αντίστοιχα) δρώντας ως «μεταφωτογράφοι» (Ritchin, 2013).

3.4 Το ντοκουμέντο ως τέχνη

Όσο για τους φωτογράφους που επιδεικνύουν τα έργα τους σε γκαλερί, η χρήση (αναλογικών) φωτογραφικών μηχανών μεσαίου και μεγάλου φορμά είναι ακόμη ο κανόνας. Η ποιότητα των μεγάλων αρνητικών των φιλμ υπαγορεύει τη χρήση τους για μεγάλες εκτυπώσεις, ενώ το μικρό βάθος πεδίου που επιτυγχάνεται ακόμα και με τη χρήση ευρυγώνιων φακών είναι μια αισθητική επιλογή που δεν μπορεί να αναπαράξει κανένας (μικρότερος σε επιφάνεια) ψηφιακός αισθητήρας. Συν τοις άλλοις, η χρήση μεγάλου φορμά ικανοποιεί περισσότερο γκαλερί και αγοραστές, δίνοντας μεγαλύτερη αξία και στη φωτογραφία ως αντικείμενο³³ (Ριβέλλης, 1993).

Ο Καναδός φωτογράφος Jeff Wall, με τα πολύσημα, αλληγορικά του έργα, αποτελεί ένα λαμπρό παράδειγμα στοχαστικής φωτογραφίας που εκτίθεται σε αίθουσες τέχνης. Ο Wall εισήγαγε την έννοια του «σκηνοθετημένου ντοκουμέντου», θολώνοντας τα όρια μεταξύ φανταστικού και πραγματικού (Παπαϊωάννου, 2013). Η φωτογραφία του «Οι νεκροί στρατιώτες μιλούν» [Dead troops talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986) (1992)]³⁴ αποτελεί ένα πολυσχιδές σκηνοθετημένο ταμπλό βιβάν που αναπαριστά ένα πεδίο μάχης, όπου οι νεκροί Σοβιετικοί στρατιώτες συζητούν (Φωτογραφία 14). Η Susan Sontag (2003) αναφέρεται στο έργο εκτενώς στο τέλος του *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, χαρακτηρίζοντάς το ως «υποδειγματικό σε στοχαστικότητα και δύναμη» και ως «το αντίθετο ενός ντοκουμέντου.» Ο ίδιος ο φωτογράφος αναφέρει ότι ο Σοβιετικός πόλεμος στο Αφγανιστάν (1979-1989) ήταν ακόμη στην επικαιρότητα όταν άρχισε να σκέφτεται το θέμα, ξεχάστηκε όμως μετά την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης. Το γεγονός αυτό του έδωσε την ευκαιρία να στήσει τη σκηνή με

³³Μέχρι στιγμής, η πιο ακριβή φωτογραφία που έχει πωληθεί ποτέ είναι η φωτογραφία του Andreas Gursky με τίτλο “Rhein II”, που πωλήθηκε το 2011 σε δημοπρασία του οίκου Christie’s προς 4,3 εκατομμύρια δολάρια (Nuttall, 2017).

³⁴Το έργο πουλήθηκε σε δημοπρασία του οίκου Christie’s στη Νέα Υόρκη το 2012 προς 3,6 εκατ. δολάρια (<https://petapixel.com/2017/12/21/20-expensive-photos-sold-auction-2017/>).

περισσότερη ελευθερία, “παίζοντας” με τα στοιχεία της δημοσιογραφίας και της ιστορίας.
(MacDonald,2012)



Φωτογραφία 14. Jeff Wall, Dead troops talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986) (1992)

Στη δημοσιογραφική φωτογραφία όμως, που πλέον μεταδίδεται και δημοσιεύεται τη στιγμή που τα γεγονότα συμβαίνουν, τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά, καθώς το έργο των φωτορεπόρτερ είναι σχεδόν πάντα τραβηγμένο με ψηφιακά μέσα. Όμως, όπως σε κάθε κανόνα, έτσι και εδώ παρατηρείται μια ιδιότυπη εξαίρεση. Μια σχετικά νέα τάση στη δημοσιογραφική φωτογραφία είναι η φωτογράφιση των συνεπειών ενός πολέμου, η λεγόμενη ως aftermath photography. Σε μια εποχή που τα παραδοσιακά μέσα δίνουν αγώνα για την οικονομική επιβίωσή τους, ενώ την ενημέρωση του κοινού έχει αναλάβει η τηλεόραση και κυρίως τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, με το φορμά του βίντεο, οι γκαλερί έχουν καταστεί πλέον καταλληλότερος χώρος για την θέαση όχι μόνο φωτογραφιών ντοκουμέντου αλλά και αμιγώς φωτοδημοσιογραφικών και πολεμικών φωτογραφιών, εξέλιξη που θεωρείται εν μέρει αναμενόμενη, καθώς, σε αντίθεση με τη δεκαετία του 1970, η φωτογραφική εκτύπωση ως αντικείμενο πωλείται σε τιμές ρεκόρ, ενώ ή φωτογραφία ως πληροφορία έχει συγκριτικά ελάχιστη αξία (Ritchin, 2013). Αν και αρχικά φαίνεται παράξενη η παρουσίαση έργων που σκοπός τους είναι ο σχολιασμός τρεχόντων γεγονότων

σε αίθουσες τέχνης, χωρίς να τα συνοδεύει οποιοδήποτε σοβαρό κείμενο, αυτό εξηγείται από τις διαφορετικές προθέσεις των φωτογράφων και τις αντικειμενικές δυσκολίες που συναντούν στα πλαίσια της δουλειάς τους (Wells, 2004/2007, σ. 117). Αντιμετωπίζοντας τις ολοένα και λιγότερες αποστολές, καθώς και τους συνεχώς μειούμενους προϋπολογισμούς για πολεμική φωτογραφία, αρκετοί φωτογράφοι ακολούθησαν μια αντι-ρεπορταζική στάση: υπολογισμένες και στοχαστικές συνθέσεις, έξω από το πεδίο της μάχης και μετά την “αποφασιστική στιγμή”. Αντί να βρίσκονται κοντά στο σημείο της δράσης, ή σε σκηνές προσωπικού πόνου και δυστυχίας, οι φωτογράφοι αυτής της προσέγγισης επιλέγουν να αποδώσουν ό,τι απομένει στον απόηχο τέτοιων τραγωδιών. Οι φωτογραφίες ερειπωμένων πόλεων, εγκαταλειμμένων αρμάτων μάχης και οικολογικών ή φυσικών καταστροφών αποτελούν τις καλύτερες αλληγορίες για την καταστροφή και τον ανθρώπινο πόνο, απευθυνόμενες σε ένα κοινό που έχει αποκτήσει ανοσία στη φωτογραφική απεικόνιση της βίας. Η μεθοδική αυτή προσέγγιση όχι μόνο ευνοεί αλλά ουσιαστικά υπαγορεύει τη χρήση φωτογραφικών μηχανών μεσαίου ή μεγάλου φορμά, που σπάνια συναντούσε κανείς μέχρι πρότινος σε εμπόλεμες ζώνες, με την εξαίρεση των πρώτων πολεμικών φωτογράφων στα μέσα του 19ου αιώνα, όπως του Ρότζερ Φέντον στον Κριμαϊκό πόλεμο (Cotton, 2016).

Τα άδεια τοπία των φωτογράφων αυτής της “σχολής” έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τους κανόνες του παραδοσιακού φωτορεπορτάζ για τα συμβατικά μέσα. Σύμφωνα με την Hagaman (1996), οι εφημερίδες και τα ειδησεογραφικά περιοδικά επιθυμούν φωτογραφίες με ανθρώπους. Για τους ανθρώπους του Τύπου, οι άδειοι χώροι προσφέρονται μόνο για ανθρωπολογική έρευνα και για την αγορά ακινήτων. Επίσης, κατά τη γνώμη των δημοσιογράφων που εργάζονται στον Τύπο, οι φωτογραφίες θα πρέπει να εφιστούν την προσοχή του αναγνώστη στην ιστορία και όχι να μελετώνται προσεκτικά ή να είναι στοχαστικές (Hagaman, 1996, σελ. 52-54).

Από τα πολλά παραδείγματα αυτής της προσέγγισης στη φωτογραφία - ντοκουμέντο, χαρακτηριστικό είναι αυτό του Γάλλου Luc Delahaye, ο οποίος, αν και ξεκίνησε την καριέρα του ως φωτορεπόρτερ και μέλος του πρακτορείου Magnum, καλύπτοντας πολλούς πολέμους (μεταξύ άλλων Λίβανο, Αφγανιστάν, Κουβέιτ, Γιουγκοσλαβία), στην πορεία άλλαξε ριζικά την φορμαλιστική του προσέγγιση. Συγκεκριμένα, από το 2001 και μετά, στράφηκε σε κάμερες μεσαίου και μεγάλου φορμά, και συγκεκριμένα πανοραμικές, τις φωτογραφίες των οποίων εκτυπώνει σε πολύ μεγάλα μεγέθη. Θέματά του είναι ακόμη τα αρχετυπικά θέματα του φωτορεπορτάζ, ήτοι τα θέατρα του πολέμου και οι ένοπλες συρράξεις, οι φωτογραφίες

του όμως, με τις αποστασιοποιημένες, μελετημένες τους συνθέσεις και με την έκθεσή τους σε γκαλερί και μουσεία βρίσκονται στο μεταίχμιο μεταξύ φωτοδημοσιογραφίας και καλλιτεχνικής φωτογραφίας. Με την επιβλητική τους κλίμακα και την προσοχή στη λεπτομέρεια, οι φωτογραφίες του Delahaye προκαλούν στο θεατή μια σχεδόν ζωγραφική αίσθηση ηρεμίας που έρχεται σε αντίθεση με την καταστροφή που απεικονίζουν, αλλά και με τις παραδοσιακές, ωμές φωτογραφίες πολεμικού φωτορεπορτάζ. Με αυτό τον τρόπο, όχι μόνο αμφισβητεί το ρόλο του φωτορεπορτάζ σε έναν πολυφωτογραφημένο κόσμο, αλλά και, αλλάζοντας το πλαίσιο αναφοράς της φωτογραφίας (από φωτογραφικά περιοδικά σε σικ γκαλερί), αναρωτιέται τι αλλάζει στην απεικόνιση της ανθρώπινης δυστυχίας (Cotton, 2016). Ο ίδιος δεν πιστεύει πως το φωτορεπορτάζ λέει την αλήθεια: σε συνέντευξή του δηλώνει την πεποίθησή του ότι «η φωτοδημοσιογραφία δεν είναι ούτε φωτογραφία, ούτε δημοσιογραφία... Στα περιοδικά, οι φωτογραφίες είναι χυδαίες, η πραγματικότητα μειώνεται σε μία συμβολική ή απλουστευτική λειτουργία... ένας από τους λόγους για το μεγάλο μέγεθος των φωτογραφιών είναι να τις κάνω ασύμβατες με την οικονομία του τύπου» (Sullivan, 2003). Αναντίρρητα, η σχεδόν ζωγραφική ποιότητα των πανοραμικών εικόνων του Delahaye καθιστά τα κλασικά αυτά θέματα του φωτορεπορτάζ πολύ πιο στοχαστικά και αξιομνημόνευτα.



Φωτογραφία 15. Luc Delahaye, US bombing on Taliban positions, 2001

Βέβαια, η προσέγγιση αυτή του Delahaye και άλλων πολλών φωτογράφων (Sophie Ristelhueber, Ziyah Gafic κ.ά.), η είσοδος δηλαδή πολεμικών φωτογραφιών σε μουσεία, καθώς και η φορμαλιστική αντιμετώπιση των θεμάτων αυτών, έχει τους επικριτές της. Όταν

δε πρόκειται για εικόνες πόνου και δυστυχίας, η τοποθέτησή τους σε εμπορικά πλαίσια είναι τουλάχιστον άκαιρη, αν όχι προκλητική. Σύμφωνα με τη Sontag, ιδωμένες σε ένα μουσείο ή σε μια γκαλερί, οι φωτογραφίες νοηματοδοτούνται εκ νέου: παύουν να αφορούν τα θεματά τους και γίνονται μελέτες των δυνατοτήτων της φωτογραφίας: «Οι εκλεκτικές συλλογές μουσείων ενισχύουν την αιθαιρεσία, την υποκειμενικότητα όλων των φωτογραφιών, συμπεριλαμβανομένων και των πιο άμεσα περιγραφικών» (Sontag, 1977/1993, σ. 128). Στο *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, η Sontag (2003) καταλήγει ότι το κύριο πρόβλημα δεν είναι το που και πως εκτίθενται αλλά οι φωτογραφίες οι ίδιες, όταν εστιάζουν σε ανθρώπους που δεν κατονομάζονται καν στις λεζάντες, αλλά χρησιμοποιούνται ως σύμβολα: της εθνικότητάς τους, του επαγγέλματός τους, της δυσπραγίας τους.

Επίσης, πάλι κατά τη Sontag, οι δημοσιογραφικές φωτογραφίες αντλούν τη δύναμή τους από το γεγονός ότι είναι αντίγραφα του κόσμου και όχι διανοητικά προϊόντα ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, πράγμα που οι εκκεντρικές συνθέσεις, οι εξεζητημένες γωνίες λήψης και η ζωγραφική ομορφιά των έργων του Delahaye τονίζουν υπέρ του δέοντος. Κατά τον Ριβέλλη, όταν οι φωτορεπόρτερ συναντούν ένα φορτισμένο ή ευαίσθητο θέμα, τότε η φόρμα θα πρέπει να είναι διακριτική και να αξιοποιεί τη δύναμή του. Σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να το ανταγωνίζεται ή να του προσδίδει τυποποιημένη ένταση.

Ο Βόσνιος φωτορεπόρτερ Ziyah Gafic, που επίσης ασχολήθηκε με το είδος της aftermath photography, στα πλαίσια του έργου του με τίτλο “Quest for identity”, ανέλαβε τη φωτογράφιση όλων των προσωπικών αντικειμένων που βρέθηκαν μαζί με τις σορούς των θυμάτων της γενοκτονίας στη Βοσνία σε ομαδικούς τάφους (Φωτογραφία 16). Καθημερινά αντικείμενα όπως γυαλιά, κλειδιά, φωτογραφίες, οδοντόβουρτσες, βιβλία, φωτογραφήθηκαν σε ουδέτερο φόντο, όσο το δυνατόν λιγότερο υποκειμενικά από την πλευρά του φωτογράφου (Gafic, σε Eng, 2015). Οι φωτογραφίες του Gafic χρησιμεύουν ως αρχείο για την αναγνώρισή τους από τους συγγενείς των θυμάτων (εξακολουθούν να αγνοούνται περίπου 30.000 άτομα). Ο ίδιος θεωρεί πως η απόλυτη αποστασιοποίηση από άποψη φόρμας μπορεί να δημιουργήσει εξαιρετικά συγκινητικό έργο (Gafic, 2012).



Φωτογραφία 16. Ziyah Gafic, Quest for identity photographs

Αυτή η προσέγγιση έρχεται σε αντίθεση με τις φωτογραφίες καταξιωμένων καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με συναφή αλλά συνάμα τόσο διαφορετικά φωτογραφικά είδη, όπως η κοινωνική φωτογραφία και η φωτογραφία δρόμου. Στην περίπτωση του Cartier - Bresson, επί παραδείγματι, δεν υπάρχουν συγκεκριμένα ή ενδιαφέροντα θέματα ή υποκείμενα, αλλά φωτογραφικές στιγμές, προσωπικές για το φωτογράφο. Στις φωτογραφίες του Cartier – Bresson και στη φωτογραφία δρόμου, η φόρμα θέτει το περιεχόμενο, ποτέ όμως δεν το αντικαθιστά, ούτε το “πνίγει” (Ριβέλλης).

Κατά συνέπεια, όπως ειπώθηκε και παραπάνω, θα πρέπει να γίνεται σαφής διάκριση μεταξύ φωτογραφίας ντοκουμέντου που προσεγγίζει την τέχνη (Franklin, 2016) και *stricto sensu* δημοσιογραφικής φωτογραφίας, καθώς οι σκοποί τους είναι εντελώς διαφορετικοί. Ένας φωτορεπόρτερ έχει συγκεκριμένη αποστολή και θα πρέπει να παράγει εικόνες σαφείς, αποτελεσματικές και καλόγουστες. Τα υποκείμενα που φωτογραφίζονται θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με διακριτικότητα και αξιοπρέπεια. Οι φωτορεπόρτερ θα πρέπει να θυμούνται ότι δεν παράγουν έργα τέχνης, αλλά θα πρέπει να υπακούν σε έναν κώδικα επαγγελματικής δεοντολογίας, όπως οι δημοσιογράφοι. Συν τοις άλλοις, οι φωτογραφίες χωρίς καλλιτεχνικές αξιώσεις θεωρούνται από το κοινό ως πιο αντικειμενικές, καθώς δεν επιδιώκουν τη χειραγώγηση, προκαλώντας αισθήματα συμπόνιας ή ταύτισης (Sontag, 2003).

«...Οι άνθρωποι απαιτούν το βάρος της μαρτυρίας χωρίς την κηλίδα της καλλιτεχνίας, η οποία ισοδυναμεί με ανειλικρίνεια ή απλό τέχνασμα» (Sontag, 2003, σελ. 33).

Κατά τον Barthes, οι φωτογραφίες των εφημερίδων δεν είναι ποτέ καλλιτεχνικές, δεν περιέχουν λοιπόν, δύο μηνύματα, ένα καταδηλούμενο και ένα συμπαραδηλούμενο, όπως οι υπόλοιπες μιμητικές τέχνες, αλλά μόνο το πρώτο (το καταδηλούμενο). Όμως, το “καταδηλωτικό” στοιχείο, ήτοι η “αντικειμενικότητα” της φωτογραφίας, επισκιάζει τους πολλούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να παρεισφρήσει η συμπαραδήλωση στο φωτογραφικό μήνυμα³⁵ (Barthes, 1977/2007).

Δυστυχώς όμως, επιζητώντας την αναγνώριση και επιθυμώντας να αλλάξουν το status quo, πολλοί σύγχρονοι φωτορεπόρτερ “καλλιτεχνίζουν”, και δεν αναφερόμαστε μόνο σε εκείνους που εκθέτουν τα έργα τους σε γκαλερί και μουσεία, όπως οι παραπάνω, αλλά και σε όσους συνεργάζονται με ειδησεογραφικά πρακτορεία και οι φωτογραφίες τους συνοδεύουν ρεπορτάζ σε εφημερίδες και περιοδικά. Δυστυχώς, ο φορμαλισμός δεν αποφεύγεται ούτε από τους τελευταίους: Στην περίπτωση του πρακτορείου Magnum, τα στοιχεία της φόρμας που συναντάμε πιο συχνά είναι το ασπρόμαυρο φιλμ με χοντρό κόκκο³⁶, υψηλή αντίθεση και η χρήση ευρυγώνιων φακών. Η “εύκολη” συνταγή για τη δημοσιογραφική φωτογραφία στις μέρες μας είναι η εξής: ένα δυσανάλογα μεγάλο στοιχείο στο προσκήνιο (ένα χέρι, ένα κεφάλι, ένα όπλο), ενώ μια πληθώρα άλλων πληροφοριών γεμίζει το κάδρο, με βάση την αρχή ότι όσο περισσότερα και πιο άναρχα στοιχεία συνυπάρχουν στη φωτογραφία, τόσο το καλύτερο (Πιβέλλης, 2000). Η επιρροή της θεωρίας του Cartier – Bresson περί αποφασιστικής στιγμής σταδιακά ατόνησε, καθώς οι συγκυριακές και χορογραφημένες λήψεις των φωτογράφων κατέληξαν αυτάρεσκες και αυτοαναφορικές (Franklin, 2016).

³⁵Ο Barthes ορίζει ως τεχνικές συμπαραδήλωσης το τρυκ (το μοντάζ), την πόζα, τα αντικείμενα (με την έννοια των συμβόλων που παραπέμπουν σε γνωστά σημανόμενα), τη φωτογένεια (τεχνικές και εφέ), τον αισθητισμό και τη σύνταξη (την παράθεση φωτογραφιών σε σειρά) (Barthes, 1977/2007).

³⁶Τα τελευταία χρόνια, όλο και περισσότεροι φωτογράφοι του πρακτορείου χρησιμοποιούν το χρώμα, καθώς και ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές, εναρμονιζόμενοι με τις τεχνολογικές εξελίξεις.

3.4.1 Καδράρισμα και αισθητικοποίηση

Αυτό που συχνά παραλείπεται ως δεδομένο από τη συζήτηση για τη φωτογραφία είναι η αναφορά στην κεφαλαιώδη έννοια της προοπτικής. Η προοπτική, μια κατασκευή του 15^{ου} αιώνα³⁷, είναι ένα σύστημα που επιτρέπει την ακριβή απόδοση της τρισδιάστατης πραγματικότητας σε μια δισδιάστατη επιφάνεια. Η προοπτική όμως, όπως και τα οπτικά μέσα που τη χρησιμοποιούν (φωτογραφία και βίντεο), δεν είναι ουδέτερη (Armes, 1988, σ. 190). Επίσης, η κατανόηση της μετάβασης από τις τρεις στις δύο διαστάσεις δεν είναι αυτονόητη: άνθρωποι από πρωτόγονες φυλές έχουν δυσκολευτεί στην κατανόηση φωτογραφιών και φιλμ (Deregowski, 2007).

Ο φωτογράφος λοιπόν, μέσω μίας συσκευής, μεταφράζει μία παράσταση σε έννοιες όπως «προοπτική» ή «χρόνος έκθεσης στο φως» (Flusser, 1985/2008, σ. 61). Ένα πρόσωπο ή ένα αντικείμενο, ως θέμα φωτογραφίας, δεν ανακαλύπτεται από τον φωτογράφο, αλλά εφευρίσκεται φωτογραφικά.

Επιπρόσθετα, οι έννοιες του καδραρίσματος (framing) και της σύνθεσης (composition) κατασκευάζουν περαιτέρω τη φωτογραφική πραγματικότητα και εισάγουν μεροληψία. Μπορούμε να δούμε μόνο αυτό που ο φωτογράφος επιλέγει να μας δείξει, ενώ στοιχεία μπορεί να παραληφθούν από άγνοια, από αμέλεια, από πρόθεση ή από αντικειμενική αδυναμία (Thein, 2016). Γνωρίζουμε πλέον ότι οι φωτογραφίες δεν αποτελούν μηχανική καταγραφή αλλά επιλογή που έχει ως βάση την οπτική γωνία του εκάστοτε φωτογράφου. Κάθε φορά που κοιτάμε μια φωτογραφία έχουμε επίγνωση ότι ο φωτογράφος επέλεξε αυτή την εικόνα από άπειρες άλλες πιθανές εικόνες (Berger, 1972).

Μια ακόμη εγγενής δυσκολία της δημοσιογραφικής φωτογραφίας είναι η αποτύπωση του πόνου και της δυστυχίας χωρίς την αισθητικοποίησή τους. Ο ανθρώπινος πόνος δεν μπορεί εύκολα να φωτογραφηθεί χωρίς να ωραιοποιηθεί από μια αρμονική φόρμα, από ατμοσφαιρικό φωτισμό ή μια εξεζητημένη γωνία λήψης που επιβάλλεται στο θέμα. Όμως, η αισθητικοποίηση των εικόνων που βλέπουμε στα μέσα μαζικής ενημέρωσης θωρακίζει συναισθηματικά και ηθικά τους θεατές από τον πόνο των άλλων (Boltanski, 1999).

³⁷Η camera obscura ήταν γνωστή τουλάχιστον από την εποχή του Leonardo DaVinci, κατά τον Walter Benjamin (στο Azoulay, 2008)

Μία από τις πιο διάσημες φωτορεπόρτερ του καιρού μας, η Lynsey Addario, σε συνέντευξή της δηλώνει ότι προσπαθεί πάντα να συλλαμβάνει τα σημαντικά θέματά της με τον πιο αληθινό συναισθηματικά τρόπο, ακόμη και αν αυτό έχει φορμαλιστικές προεκτάσεις: «Πρέπει να κάνεις τον αναγνώστη να σταματήσει και να καταλάβει: ναι, είναι τόσο άσχημο όσο φαίνεται... Αν έχω το χρόνο, σκέφτομαι τη σύνθεση. Γιατί αν δεν σταματήσει κανείς να κοιτάζει τη φωτογραφία, ποιος είναι ο λόγος να τη βγάλεις; Και αν το να την κάνω όμορφη το προκαλεί αυτό, αυτό πασχίζω να κάνω» (Cooke, 2015).

Εν ολίγοις, στην προσπάθειά τους να βγάλουν μια “ωραία” φωτογραφία, σχεδόν όλοι οι φωτογράφοι πέφτουν στην παγίδα της φορμαλιστικής αντιμετώπισης και εν τέλει χειραγώγησης του θέματός τους, το οποίο θα έπρεπε να καταγράφεται όσο το δυνατόν πιο ουδέτερα και αντικειμενικά. Η φόρμα λοιπόν έχει πάντοτε σχέση με το θέμα και το περιεχόμενο της εικόνας και, στη φωτοδημοσιογραφία ιδιαίτερα, η ένταση των ειδησεογραφικών θεμάτων δεν ταιριάζει με τις κραυγαλέες φόρμες, ούτε με τις λυρικές υπογραμμίσεις (Ριβέλλης, 1999).

Αντίθετα, ένα πολύ γνωστό παράδειγμα φόρμας που επιβάλλεται στο περιεχόμενο, είναι ίσως η πιο εμβληματική φωτογραφία του W. Eugene Smith, με τη μητέρα που πλένει την άρρωστη κόρη της, από το φωτογραφικό του πρότζεκτ για τη Minamata. (Tomoko Uemura in Her Bath, 1971) Εδώ, ο Smith, σκηνοθετώντας τη λήψη για να πετύχει την καλύτερη δυνατή σύνθεση³⁸, που στο μυαλό του θεατή παραληλλίζεται εύκολα με την πιετιά, “κατάφερε” σε μεγάλο βαθμό να αμβλύνει τη συμπόνια που θα νιώθαμε για τα υποκείμενά της. Ο Smith έλεγε για τον εαυτό του ότι κρατά μια δύσκολη ισορροπία, όντας ανά πάσα στιγμή ο φωτογράφος - καλλιτέχνης, που προσπαθεί να προσδώσει καλλιτεχνική υπεροχή στο έργο του και ταυτόχρονα ο δημοσιογράφος, που προσπαθεί να είναι ειλικρινής (Orvell, 2012).

Η χριστιανική εικονογραφία αποτελεί συνήθη αναφορά για τη φωτογραφία: η Migrant Mother της Dorothea Lange θυμίζει εικόνες της αρχαιολογικής μητρικής φιγούρας, της Παναγίας με το Θείο Βρέφος, ενώ η φωτογραφία του Samuel Aranda από τη Υεμένη που κέρδισε το βραβείο World Press Photo το 2011 (Φωτογραφία 17), έχει τη σύνθεση μιας ακόμα πιετιά (Ritchin, 2013). Ειδικά η πολεμική φωτογραφία βρίθει φωτογραφιών επηρεασμένων από θρησκευτικές εικόνες σταύρωσης και αποκαθήλωσης (Bowers, 2008).

³⁸Ο ίδιος ο Smith ποτέ δεν αρνήθηκε ότι η λήψη ήταν σκηνοθετημένη



Φωτογραφία 17. Samuel Aranda, 2011

Και ο ίδιος ο φωτογράφος πολύ συχνά πέφτει θύμα των άγραφων κανόνων που υπαγορεύουν τον τρόπο κάλυψης ενός θέματος. Ακόμα και αν αποφευχθεί ο φορμαλισμός, υπάρχουν πολλές περιπτώσεις που η σύνθεση μιας φωτογραφίας γίνεται υποσυνείδητα, με βάση κώδικες που έχουν διαμορφωθεί εδώ και πολλές δεκαετίες, όπως εξίσου υποσυνείδητα έχει μάθει να τους αποκωδικοποιεί και το κοινό. Η Hagaman (1996) απαριθμεί τους κανόνες που αποτέλεσαν το ευαγγέλιο για τους φωτογράφους της γενιάς της: Διδάχτηκαν ότι οι φωτογραφίες οφείλουν να περιέχουν μόνο τα απαραίτητα, χωρίς στοιχεία που αποσπούν την προσοχή, ώστε να γίνονται εύκολα αντιληπτές. Η απόσταση μεταξύ φωτογραφικής μηχανής και υποκειμένου θα πρέπει να είναι μικρή, ενώ τα υποκείμενα δεν θα πρέπει να ποζάρουν στην κάμερα, γιατί έτσι πλήττεται η αξιοπιστία της φωτογραφίας. Το καδράρισμα, όταν είναι πιο χαλαρό, μαρτυρά συναισθηματική απόσταση από το θέμα και προσδίδει αντικειμενικότητα. Η χρήση τηλεφακών επιτρέπει τα κοντινά πλάνα σε πρόσωπα και δημιουργεί φωτογραφίες με “ανθρώπινο ενδιαφέρον” και το μικρό βάθος πεδίου που δημιουργούν έχει ως αποτέλεσμα την αποφυγή των φόντων που αποσπούν την προσοχή του θεατή. Οι καλοί φωτογράφοι βέβαια, διαφοροποιούν τις φωτογραφίες τους με παραλλαγές στα κλασικά θέματα, καθώς η σύνθεση φωτογραφιών που προσφέρονται σε μια γρήγορη

ανάγνωση περιορίζει τη δυνατότητα να συμπεριληφθεί σε αυτές μια διακριτική λεπτομέρεια που θα παραμείνει στο μυαλό των θεατών (Hagaman, 1996).

Εξάλλου, η ευρέως διαδεδομένη υπόθεση ότι οι φωτογραφίες είναι, ή θα πρέπει να είναι, εύκολες στην ανάγνωση, δεν ωθεί προς την κατεύθυνση πιο πολυεπίπεδων εικόνων. Παράλληλα, υπάρχει η παράξενη αντίληψη ότι η εικόνα προορίζεται για να εντυπωσιάσει τις αισθήσεις και όχι για να ερεθίσει τη σκέψη, όπως ο λόγος (Ριβέλλης, 1993). Κατά συνέπεια, το οπτικό λεξιλόγιο του φωτορεπορτάζ τα τελευταία χρόνια έχει τελματώσει, ενώ οι διεθνείς διαγωνισμοί επιβραβεύουν την κοινοτοπία, προβάλλοντας φωτογραφίες που μοιάζουν με προηγούμενες φωτογραφίες και αποθαρρύνοντας τον πειραματισμό (Ritchin, 2013).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ

Ο πόλεμος του Βιετνάμ ήταν ο πρώτος που καταγράφηκε από τηλεοπτικές κάμερες και μεταδόθηκε από τα τηλεοπτικά δίκτυα (Sontag, 2003). Έκτοτε, ακολουθώντας τη διάδοση της τηλεόρασης, το βίντεο γίνεται βασικός τρόπος καταγραφής των δημοσιογραφικών θεμάτων για ένα παγκόσμιο κοινό, σηματοδοτώντας το τέλος της χρυσής εποχής του φωτορεπορτάζ. Η γοητεία του βίντεο είναι αναμφισβήτητη: είναι ταυτόχρονα άμεσο, κυριολεκτικό, αληθοφανές και νατουραλιστικό³⁹ (Armes, 1988, σ. 187).

Τα όρια μεταξύ φωτογραφίας και κινούμενης εικόνας ήταν συχνά θολά: στην περίπτωση της εμβληματικής ταινίας “*La Jetée*”⁴⁰, η ιστορία ξετυλίγεται εξ ολοκλήρου μέσα από ασπρόμαυρες φωτογραφίες, ενώ και η σύγχρονη τηλεοπτική ειδησεογραφία χρησιμοποιεί συχνά φωτογραφίες, όταν ένας πιο αργός ρυθμός καλείται να υπογραμμίσει τη σημασία ενός γεγονότος, ή όταν δεν είναι διαθέσιμο κάποιο βίντεο (Campbell, 2013).

Η ψηφιακή επανάσταση όμως αποτέλεσε σημείο τομής για την ανάδυση της πολυμεσικής (ή και διαμεσικής = transmedia⁴¹) αφήγησης. Τα μέσα πλέον αναζητούν πολυμεσικό περιεχόμενο για να εμπλουτίσουν τις ιστοσελίδες τους. Παρόλες τις δυνατότητες που παρέχει το διαδίκτυο, όμως, τα διαδικτυακά μέσα εμμένουν κατά βάση σε παραδοσιακούς τρόπους παρουσίασης των φωτογραφιών όπως η μεμονωμένη φωτογραφία, συνοδευόμενη από τη λεζάντα της, ή η παρουσίαση με τη μορφή slideshow (Ritchin, 2013). Εξαίρεση αποτελεί η ιστοσελίδα των *New York Times*, οι οποίοι χρησιμοποιούν συχνά πρωτότυπους, πολυμεσικούς τρόπους αφήγησης, συνδυάζοντας φωτογραφίες με βίντεο, κείμενο, διαδραστικούς χάρτες ή πίνακες, καθώς και υπερσυνδέσμους που οδηγούν σε άλλες ιστοσελίδες για τους αναγνώστες που αναζητούν περισσότερες πληροφορίες. Ορόσημο για την πολυμεσική διαδικτυακή δημοσιογραφία αποτέλεσε το εκτεταμένο αφιέρωμα με τίτλο *Snow Fall: The avalanche at Tunnel Creek* που δημοσίευσαν οι *New York Times* το Δεκέμβριο του 2012, με θέμα μια χιονοστιβάδα με 3 θύματα στην πολιτεία της Ουάσινγκτον των Η.Π.Α. (Greenfield, 2012). Η πρωτοτυπία και η συνακόλουθη επιτυχία του εγχειρήματος, στο οποίο απονεμήθηκε βραβείο Pulitzer το 2013, ώθησε πολλά περισσότερα διαδικτυακά μέσα να υιοθετήσουν την πολυμεσική αφήγηση στις ιστοσελίδες τους: Από κοινού με τους πρωτοπόρους *New York Times*, πλέον η *Washington Post* και η ιστοσελίδα του πρακτορείου *Reuters* κυριαρχούν στις λίστες με την καλύτερη πολυμεσική

³⁹Και από την άλλη πλευρά βέβαια, είναι σκηνοθετημένο, απόμακρο, συνθετικό, αναλυτικό (Armes, 1988)

⁴⁰του 1962, σκηνοθεσίας Chris Marker

⁴¹Αφήγηση με τη χρήση περισσότερων μέσων και σε διαφορετικές πλατφόρμες (Jenkins, 2011), henryjenkins.org

δημοσιογραφία για το εκάστοτε έτος (βλ. Schugart, 2018). Αν το φωτορεπορτάζ ως είδος θέλει να επιβιώσει, φαίνεται ότι θα κληθεί να συνυπάρξει με το βίντεο και άλλα μέσα στο άμεσο μέλλον.

Από το 2000 και μετά λοιπόν, οι εφημερίδες σε Ευρώπη και Βόρεια Αμερική, διευρύνοντας τη διαδικτυακή τους παρουσία, άρχισαν να εμπλουτίζουν τις ιστοσελίδες τους με βίντεο, εκτός από τις παραδοσιακές φωτογραφίες (Maenpaa 2014),(Clark, 2009). Το 2008, το μοντέλο D90 της Nikon έγινε η πρώτη φωτογραφική μηχανή DSLR⁴² που επέτρεψε τη λήψη βίντεο υψηλής ανάλυσης, με το μοντέλο EOS 5D Mark II της Canon να ακολουθεί λίγους μήνες μετά (Buchanan, 2008), παρέχοντας τη δυνατότητα λήψης φωτογραφιών και βίντεο με ένα μόνο σώμα μηχανής.

Το γεγονός αυτό άσκησε πίεση στους φωτορεπόρτερ να ενσωματώσουν το βίντεο στη δουλειά τους και δίχασε την κοινότητα. Στα αποτελέσματα έρευνας που διεξήχθη μεταξύ φωτορεπόρτερ στην Φινλανδία, καταγράφηκε ο ενθουσιασμός ορισμένων από εκείνους με τις νέες δυνατότητες που τους παρείχε η τεχνολογία, ενώ άλλοι απέρριψαν την πρακτική συλλήβδην, είτε θεωρώντας πως η αλλαγή που τους υπαγορεύεται τους υποβιβάζει επαγγελματικά, είτε επειδή δεν είχαν την απαραίτητη κατάρτιση για να παρέχουν επαγγελματικού επιπέδου υλικό με τη μορφή βίντεο (Maenpaa 2014). Κάποιοι φωτογράφοι θεώρησαν αδύνατη τη λήψη φωτογραφιών και βίντεο από το ίδιο πρόσωπο, καθώς η φωτογραφία και η κινούμενη εικόνα διέπονται από εντελώς διαφορετικούς κανόνες. Πράγματι, στο βίντεο, τα στοιχεία που έχουν βαρύνουσα σημασία είναι τα πλάνα που βρίσκονται πριν και μετά από το εκάστοτε πλάνο (το μοντάζ) και ο συνδυασμός της εικόνας με τον ήχο. Στη φωτογραφία, αντίθετα, μεγαλύτερη σημασία έχει η θέση της στη σελίδα ή την γκαλερί, καθώς και το κείμενο που τη συνοδεύει και την επεξηγεί (Clark, 2009). Στο βίντεο, η σύνθεση και το καδράρισμα θα πρέπει να είναι απλούστερα, καθώς ο θεατής έχει περιορισμένο χρόνο να επεξεργαστεί την εικόνα, σε αντίθεση με τη φωτογραφία (Fox, σε Clark, 2009).

Οι θεμελιώδεις αυτές διαφορές αλλάζουν και τον τρόπο που το υλικό προσλαμβάνεται από τον θεατή:

«Μήπως στον κινηματογράφο προσθέτω τίποτε στην εικόνα; Δεν νομίζω. Δεν έχω τον καιρό: μπρος στην οθόνη, δεν είμαι ελεύθερος να κλείνω τα μάτια. Αλλιώς, ξαναανοίγοντάς τα, δεν θα ξανάβρισκα την ίδια εικόνα: είμαι καταναγκασμένος σε μια συνεχή αδηφαγία. Απαιτούνται

⁴²Ψηφιακή μονοοπτική κάμερα ρεφλέξ

ένας σωρός άλλα προσόντα, όχι όμως στοχαστικότητα. Από δω και το ενδιαφέρον που έχει για μένα το φωτογράφημα.» (Barthes, 1980, σελ. 79)

Η φωτογραφία προσφέρεται για απομνημόνευση, καθώς η μεμονωμένη εικόνα αφήνει βαθύτερα σημάδια στη μνήμη (Sontag, 2003). Αντίθετα, η κινούμενη εικόνα, μην διαθέτοντας το συγκινησιακό στοιχείο του παγώματος του χρόνου, είναι “κανονική”, όπως η ζωή (Barthes, 1980, σελ. 125). Εξάλλου, ο χρόνος θέασης ενός βίντεο είναι προκαθορισμένος, ορισμένος από τον δημιουργό του, ενώ η φωτογραφία επιτρέπει σε κάποιον να τη μελετήσει για όσο χρόνο θέλει (Sontag, 1993). Ενώ το βίντεο καταγράφει την πραγματικότητα και τη ροή ενός γεγονότος, με μεγαλύτερη αμεσότητα, το φωτορεπορτάζ απαθανατίζει τον αντίκτυπο ενός γεγονότος, έχοντας μεγαλύτερη συναισθηματική επίδραση στον θεατή.

Τα πλεονεκτήματα του βίντεο είναι εξίσου σημαντικά. Σε σχέση με τη φωτογραφία, οι εικόνες του βίντεο έχουν το πλεονέκτημα ότι είναι κινούμενες, άρα και αφηγηματικές (Armes, 1988, σ.195). Το μεγάλο πλεονέκτημα του βίντεο όμως αφορά αναμφισβήτητα τη διαφήμιση. Καθώς τα έντυπα μέσα στηρίζονται στις ιστοσελίδες τους για την επιβίωσή τους και η διαφημιστική δαπάνη έχει μειωθεί κατακόρυφα, το βίντεο παρέχει τη δυνατότητα να ενσωματωθεί σε αυτό μια διαφήμιση, επίσης με τη μορφή βίντεο (pre-roll), την οποία ο χρήστης υποχρεούται να παρακολουθήσει για να μπορέσει να δει το περιεχόμενο που επιθυμεί (Halstead, σε Clark, 2009). Η νομιμοποίηση των ειδήσεων είναι εξαιρετικά εμφανής στη δημοφιλέστερη πλατφόρμα για την ψηφιακή αναπαραγωγή βίντεο, το Youtube, και διέπεται από πολύ συγκεκριμένους κανόνες (Ha, 2018).

Αισθητικά, το βίντεο παρέχει μεγαλύτερη δυνατότητα για την παροχή πλαισίου αναφοράς (context) σε σχέση με τη μεμονωμένη φωτογραφία, προσφέροντας στον θεατή μια πληρέστερη και ρεαλιστικότερη εμπειρία. Ακόμη και ένα σύντομο δημοσιογραφικό βίντεο επιβάλλεται να περιέχει ευρεία πλάνα, που παρέχουν στοιχεία για τον χώρο και το χρόνο που διεξάγονται τα γεγονότα. Παραδοσιακά, οι περισσότερες τοποθεσίες οφείλουν να παρουσιάζονται με ένα γενικό πλάνο εδραίωσης (establishing shot) για τον καλύτερο προσανατολισμό του θεατή. Όταν μάλιστα για τη λήψη αυτών των πλάνων έχουν χρησιμοποιηθεί ευρυγώνιοι φακοί, το βάθος πεδίου (η περιοχή εντός του πλάνου όπου τα αντικείμενα φαίνονται καθαρά εστιασμένα) είναι μεγαλύτερο, κάνοντας τα πάντα να φαίνονται καθαρά (νέτα) (Mercado, 2010). Όταν όλα φαίνονται καθαρά, αφενός η σύνθεση θα πρέπει να είναι απλούστερη, ώστε οι θεατές να προλαβαίνουν να αποκωδικοποιούν τις πληροφορίες που παρουσιάζονται στις οθόνες τους και αφετέρου το αποτέλεσμα είναι πολύ

ρεαλιστικότερο και λιγότερο αισθητικοποιημένο, προσεγγίζοντας τον τρόπο που βλέπει το ανθρώπινο μάτι (Clark, 2009).

Όμως, ένα πρόβλημα που ανακύπτει από την ευρύτατη διάδοση του βίντεο έχει να κάνει και με τους ηθικούς κώδικες που περιβάλλουν την παραγωγή του. Αν και, όπως σημειώθηκε και παραπάνω, δεν υπάρχει ενιαίος κώδικας δεοντολογίας ούτε για τους φωτορεπόρτερ, αλλά ο κάθε οργανισμός θέτει τους δικούς του κανόνες, ο εξονυχιστικός έλεγχος των φωτογραφιών τα τελευταία χρόνια από ένα πιο επιφυλακτικό και εκλεπτυσμένο κοινό έχει αυξήσει την πίεση στους φωτογράφους για τήρηση αυστηρών κανόνων στις αποστολές τους. Πραγματικά, από την εποχή του πολέμου του Βιετνάμ και έπειτα, λίγες είναι οι σκηνοθετημένες φωτογραφίες, καθώς οι φωτογράφοι φαίνεται να υιοθετούν ανώτερα κριτήρια δημοσιογραφικής εντιμότητας (Sontag, 2003, σελ. 63). Αντίθετα, η παραγωγή βίντεο απαιτεί νέες λήψεις και στημένες σκηνές για να γεμίσει πιθανές τρύπες στην αφήγηση (Clark, 2009).

Ο Dan Chung, φωτορεπόρτερ για τον *Guardian* που πριν λίγα χρόνια στράφηκε στο βίντεο, δηλώνει πως η στροφή αυτή δεν ήταν ζήτημα επιλογής αλλά οικονομικής επιβίωσης και ότι κατά τη γνώμη του δεν υπάρχει μέλλον για τη φωτοδημοσιογραφία. Θεωρεί βασικό παράγοντα για τη διάδοση του βίντεο την εξέλιξη της τεχνολογίας, που ενσωμάτωσε στις ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές τη δυνατότητα καταγραφής και βίντεο υψηλής ευκρίνειας, επιτρέποντας σε έναν επαγγελματία να καλύπτει ένα γεγονός πολυμεσικά, συνδυάζοντας τη λήψη φωτογραφιών και βίντεο με την ίδια συσκευή (Britton, 2012). Η φωτορεπόρτερ Ami Vitale επισημαίνει πως η δυνατότητα του να χρησιμοποιεί κανείς την ίδια φωτογραφική μηχανή για λήψη βίντεο και φωτογραφιών διευκολύνει πολύ τις μετακινήσεις, καθώς στα απομακρυσμένα μέρη που ταξιδεύει, το μέγεθος και το βάρος του εξοπλισμού έχουν πρωτεύουσα σημασία (Tompkins, 2009).

4.1 Σύγκλιση φωτογραφίας και βίντεο

Είναι πλέον δυνατή και ευρύτατα διαδεδομένη η πρακτική της απομόνωσης καρέ από βίντεο υψηλής ανάλυσης, τα οποία χρησιμοποιούνται ως φωτογραφίες (Halstead, στο Clark, 2009). Σε λίγα χρόνια από σήμερα, είναι πολύ πιθανό η τεχνολογία να επιτρέψει στους φωτογράφους να τραβούν μόνο βίντεο υψηλής ανάλυσης, από τα καρέ των οποίων θα

επιλέγουν μεμονωμένες φωτογραφικές λήψεις, ίσως μάλιστα αυτό να είναι και το μέλλον για το φωτορεπορτάζ (Nelson, 2017).

Η χρήση των καρτέ από βίντεο ως φωτογραφιών έχει πολλά πλεονεκτήματα: αρχικά, επιτρέπει την ταυτόχρονη λήψη βίντεο και φωτογραφιών, με την παρούσα τεχνολογία των φωτογραφικών μηχανών ευρείας κατανάλωσης να παρέχει τη δυνατότητα για λήψη μέχρι 60 καρτέ ανά δευτερόλεπτο με ποιότητα 8 megapixels (4k video) που είναι αρκετή για χρήση σε έντυπα, σε ιστοσελίδες και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Υπάρχουν ήδη στην αγορά επαγγελματικές βιντεοκάμερες που καταγράφουν βίντεο ποιότητας 8k, από το οποίο μπορούν να επιλεγούν φωτογραφίες 36 megapixels, επιτρέποντας εκτυπώσεις μεγάλου μεγέθους (Shapton, 2017), οι τιμές τους όμως είναι ακόμη υψηλές και ο όγκος τους μεγάλος για τον μέσο φωτορεπόρτερ σε αποστολή. Επίσης, η λήψη βίντεο είναι εντελώς αθόρυβη, σε αντίθεση με τον ήχο του κλείστρου της φωτογραφικής μηχανής που συχνά αποσπά την προσοχή των υποκειμένων.

Όμως, η τεχνολογία δεν επιτρέπει ακόμη τη λήψη αρχείων με αρκετή λεπτομέρεια για εκτυπώσεις μεγάλου μεγέθους από οικονομικά προσιτές φωτογραφικές μηχανές, ενώ το βίντεο υπερ-υψηλής ανάλυσης (4k και άνω) καθυστερεί τη διαδικασία της ψηφιακής επεξεργασίας και καταλαμβάνει μεγάλη ποσότητα αποθηκευτικού χώρου, τόσο στις κάρτες μνήμης των φωτογραφικών μηχανών, όσο και μετέπειτα στους σκληρούς δίσκους των επαγγελματιών (Nelson, 2017). Επιπρόσθετα, η ταχύτητα κλείστρου αποτελεί ένα ακόμη εμπόδιο, καθώς το θόλωμα της κίνησης είναι επιθυμητό στο βίντεο, καθώς καταγράφει ομαλότερα την κίνηση των αντικειμένων, όμως στις φωτογραφίες η κίνηση δεν είναι ευπρόσδεκτη, και οι περισσότερες βιντεοκάμερες δεν επιτρέπουν τη λήψη αρκετών καρτέ ανά δευτερόλεπτο ώστε να “παγώνουν” την κίνηση γρήγορων αντικειμένων (One, 2016).

Όπως πάντα στην τεχνολογία, ο χρόνος αναμένεται να λύσει τα παραπάνω προβλήματα, καθιστώντας τις βιντεοκάμερες 8k οικονομικότερες και πρακτικότερες, επιφέροντας τη σύγκλιση φωτογραφίας και κινούμενης εικόνας και διευκολύνοντας την επίτευξη του βασικού ζητουμένου της φωτογραφίας, την απαθανάτιση της “αποφασιστικής στιγμής” (Simpson, 2017).

Μέσα στη σημερινή θάλασσα των εικόνων, είναι πλέον εξαιρετικά δύσκολο να μας τραβήξει την προσοχή μια φωτογραφία. Αναγνωρίζοντας το γεγονός αυτό, οι φωτορεπόρτερ αγωνίζονται πλέον να παρέχουν διαφορετικές, διαμεσικές εμπειρίες. Οι δυνατότητες είναι άπειρες: από την ανάμειξη φωτογραφιών με βίντεο (όπως ο Francesco Zizola) μέχρι την καταγραφή της προεκλογικής εκστρατείας στις Η.Π.Α. το 2016 σε βίντεο με εξαιρετικά αργή κίνηση (Israely, 2018). Σε κάθε περίπτωση, η μεμονωμένη φωτογραφία δεν είναι πλέον

αρκετή για το σύγχρονο ρεπορτάζ, γεγονός που συνοψίζεται στο παρακάτω απόσπασμα από τη συνέντευξη του φωτορεπόρτερ Tim Hetherington στον Michael Kamber των *New York Times*: «Αν ενδιαφέρεσαι για τη μαζική επικοινωνία, τότε θα πρέπει να σταματήσεις να θεωρείς τον εαυτό σου φωτογράφο. Ζούμε σε έναν μεταφωτογραφικό κόσμο. Αν ενδιαφέρεσαι για τη φωτογραφία, τότε ενδιαφέρεσαι για κάτι που -από άποψη μαζικής επικοινωνίας- είναι παρελθοντικό. Με ενδιαφέρει να φτάσω σε όσο περισσότερους ανθρώπους είναι δυνατόν» (σε Campbell, 2011).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Ο ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΕΡ ΤΟΥ ΣΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΥΡΙΟ: ΚΙΝΔΥΝΟΙ, ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ

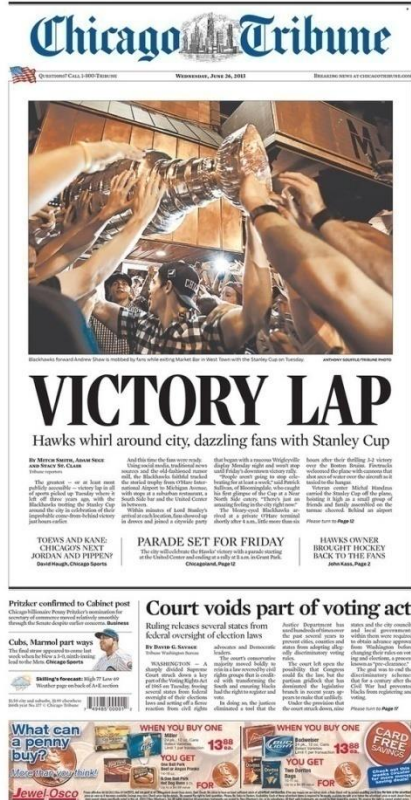
Ενώ το πρώιμο φωτορεπορτάζ κατέγραφε τα γεγονότα για ένα κοινό με μειωμένη πρόσβαση στην είδηση, η επιτυχία των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και της δημοσιογραφίας των πολιτών, σε συνάρτηση με όλους τους υπόλοιπους παράγοντες που αναφέρθηκαν στα οικεία κεφάλαια, έχει ως αποτέλεσμα τη μειωμένη ζήτηση (και κατά συνέπεια χρηματοδότηση) για μεγάλα φωτογραφικά εγχειρήματα (Havlin, 2017).

Τον Μάιο του 2013, οι *Chicago Sun-Times*⁴³ ανακοίνωσαν την απόλυση όλων των φωτογράφων της εφημερίδας (28 υπαλλήλων). Σύμφωνα με την εφημερίδα, το διαδικτυακό βίντεο θα ήταν αρκετό για να καλύψει τις ανάγκες των 240.000 συνδρομητών της (Franklin, 2016). Τις φωτογραφίες της έντυπης έκδοσης θα παρείχαν πλέον ανεξάρτητοι (freelance) φωτογράφοι και οι δημοσιογράφοι της εφημερίδας.

Η φωτογράφος Taylor Glascock δημιούργησε ένα Tumblr όπου συγκρίνει τις φωτογραφίες των *Chicago Sun-Times* με εκείνες της ανταγωνιστικής *Chicago Tribune*, που ακόμη απασχολούσε επαγγελματίες φωτογράφους. Η διαφορά στην ποιότητα μεταξύ των δύο εφημερίδων ήταν αποκαλυπτική, αν και απολύτως αναμενόμενη. Συγκρίνοντας τα πρωτοσέλιδα ή την κάλυψη του ίδιου γεγονότος από τις δύο εφημερίδες, εύκολα μπορεί κανείς να ξεχωρίσει τις φωτογραφίες των επαγγελματιών φωτογράφων από εκείνες των δημοσιογράφων, τραβηγμένες συχνά με τα κινητά τους τηλέφωνα (Φωτογραφία 18). Οι συγκρίσεις αυτές, βέβαια, δεν επιρρίπτουν ευθύνες στους δημοσιογράφους, οι οποίοι, χωρίς φωτογραφική εκπαίδευση, επιφορτίστηκαν πλέον και με το ρόλο του φωτογράφου. Αντίθετα, παρέχουν πρόσφορο έδαφος για μια γενικότερη, εξαιρετικά επίκαιρη συζήτηση γύρω από τη σχετικοποίηση της ποιότητας και τον οπτικό γραμματισμό μεγάλης μερίδας του κοινού (Schiller, 2013).

⁴³Η παλαιότερη εφημερίδα της πόλης του Σικάγο, αποτελώντας τον διάδοχο του *Chicago Evening Journal*, που πρωτοκυκλοφόρησε το 1844, πηγή: <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/269.html>

48 PAGES OF BLACKHAWKS INSIDE
SPECIAL SECTION: RELIVE THE TEAM'S MAGICAL SEASON
PLUS: OUR COMPLETE COLLECTION OF HAWKS POSTERS



Φωτογραφία 18. Πρωτοσέλιδα των *Chicago Sun-Times* και της *Chicago Tribune*, καλύπτοντας το ίδιο θέμα

5.1 Νέες τάσεις στη δημοσιογραφική φωτογραφία

Ένας από τους λόγους για την πρόσφατη είσοδο της φωτοδημοσιογραφίας στις αίθουσες τέχνης έχει να κάνει με την ίδια τη φύση του επαγγέλματος του φωτορεπόρτερ, που σημαδεύεται από τεκτονικές αλλαγές. Αρχικά, η παγκοσμιοποίηση και το διαδίκτυο έχουν επιβάλει την ανάγκη για άμεση μετάδοση εικόνων από κάθε άκρη του πλανήτη. Οι φωτορεπόρτερ που καλύπτουν τρέχοντα γεγονότα καλούνται να στέλνουν τις (ψηφιακές) φωτογραφίες τους στα ειδησεογραφικά πρακτορεία επιτόπου και πρέπει να επιλέγουν οι ίδιοι τις λήψεις που αξίζουν. Με αυτή την πρακτική χάνονται πολύτιμα αρχεία, τα οποία διαγράφονται από τις φωτογραφικές μηχανές για εξοικονόμηση χώρου, ενώ απασχολούνται

ολοένα και λιγότεροι φωτογράφοι. Επίσης, οι φωτορεπόρτερ επωμίζονται πολύ περισσότερες αρμοδιότητες, καθώς θα πρέπει όχι μόνο να φωτογραφίζουν, αλλά να επιλέγουν, να αρχειοθετούν και αρκετά συχνά να επεξεργάζονται και να δημοσιεύουν οι ίδιοι το έργο τους. Στην περίπτωση όμως που η επεξεργασία δεν γίνεται από τους ίδιους αλλά από τρίτο πρόσωπο (τον photo editor), τότε η εξουσία μεταφέρεται σε εκείνον, που αποφασίζει τελικά τι ακριβώς θα δει ο θεατής. Ως απάντηση σε αυτή την πραγματικότητα, πολλοί φωτοδημοσιογράφοι επιλέγουν να οργανώνουν μόνοι τους τις εκθέσεις τους και να πωλούν τα έργα τους χωρίς μεσάζοντες (Wells, 2004/2007, σ. 117), ή επιδιώκουν συνεργασίες με μη κυβερνητικές οργανώσεις. Απελευθερωμένοι από τις επιταγές των κυρίαρχων μέσων και χωρίς τις παρεμβάσεις των photo editors, οι φωτογράφοι αντιμετωπίζουν την πρόκληση να βρουν νέους χώρους για τη δημοσίευση του έργου τους και νέους τρόπους να πληρωθούν για τη δουλειά τους (Ritchin, 2013).

Στα διεθνή φωτογραφικά βραβεία, υπάρχει συνήθως σαφής διάκριση ανάμεσα στις ειδησεογραφικές φωτογραφίες έκτακτων γεγονότων (breaking news) και τα φωτογραφικά αφιερώματα (feature stories). Τα βραβεία Pulitzer είχαν ξεχωρίσει τις δύο κατηγορίες ήδη από το 1968, απονέμοντας διαφορετικά βραβεία στις κατηγορίες Breaking news photography (Spot news photography έως το 1999) και Feature story photography⁴⁴. Η διάκριση αυτή αντικατοπτρίζει τη ριζικά διαφοροποιημένη δημοσιογραφική προσέγγιση: οι ειδησεογραφικές φωτογραφίες απεικονίζουν απρογραμμάτιστα γεγονότα, πάνω στα οποία ο φωτογράφος δεν έχει κανέναν έλεγχο και αναγκάζεται να τα καλύψει γρήγορα και υπό πίεση. Αντίθετα, τα αφιερώματα είναι συνήθως ιστορίες ανθρώπινου ενδιαφέροντος χωρίς την πίεση της επικαιρότητας, με έμφαση στην αφήγηση. Στην περίπτωση αυτή, ο φωτογράφος έχει την πολυτέλεια να προγραμματίσει τις λήψεις του, επιδιώκοντας ένα δημιουργικότερο αποτέλεσμα.

Μια τάση που έχει προκύψει πρόσφατα στη φωτογραφία ντοκουμέντου και το φωτορεπορτάζ, ως απάντηση στην ταχύτητα με την οποία μεταδίδονται οι πληροφορίες στον ψηφιακό κόσμο και στην εξασθένιση του ειδησεογραφικού φωτορεπορτάζ, είναι ο ολοένα αυξανόμενος αριθμός feature stories, και ειδικότερα φωτογραφικών πρότζεκτ που διαρκούν για μακρό χρονικό διάστημα. Το φαινόμενο έχει οριστεί ως αργή δημοσιογραφία (slow journalism) και αφορά τα έργα που βασίζονται σε επισταμένη έρευνα και εξελίσσονται κατά τη διάρκεια μιας μεγάλης χρονικής περιόδου. Οι φωτογράφοι που τα αναλαμβάνουν

⁴⁴ Πηγή: Pulitzer.org

συνδυάζουν το προσωπικό τους έργο με τις αναγκαίες για το βιοπορισμό τους φωτογραφικές αποστολές. Σε πολλές περιπτώσεις, οι υποτροφίες, οι επιχορηγήσεις και τα χρηματικά έπαθλα από διαγωνισμούς αποτελούν μονόδρομο για τη χρηματοδότηση των πρότζεκτ τους. Τα φωτογραφικά πρότζεκτ χρηματοδοτούνται πλέον και μέσω διαδικτύου από απλούς πολίτες, μέσω πλατφορμών όπως το Kickstarter. Όταν ο φωτογράφος είναι γνωστός ή το πρότζεκτ φαίνεται πολύ ενδιαφέρον, η χρηματοδότηση είναι σχεδόν εγγυημένη (Ritchin, 2013). Σε μια εποχή που τα έντυπα μέσα μάχονται για την οικονομική τους επιβίωση και δεν δύνανται να χρηματοδοτούν τέτοιες αποστολές, είναι ενθαρρυντικό να λαμβάνουν στήριξη φωτογράφοι που διοχετεύουν ενέργεια, χρόνο και οικονομικούς πόρους για τα δικά τους πρότζεκτ (Padley, 2015).

Τα μακροχρόνια φωτογραφικά πρότζεκτ, αν και προσφέρουν ικανοποίηση στο δημιουργό τους, απαιτούν αφοσίωση, προγραμματισμό και διαφορετική στρατηγική προσέγγιση από τις πιο βραχυπρόθεσμες αποστολές. Ο Matt Black, βραβευμένος φωτογράφος του πρακτορείου Magnum, επισημαίνει τη σημασία του λόγου που επιλέγεται η εκάστοτε ιστορία από τον φωτογράφο: γιατί πρέπει να ειπωθεί και ειδικότερα γιατί πρέπει να ειπωθεί την δεδομένη χρονική στιγμή. Τονίζει τη σημασία της φιλοπεριέργειας του φωτογράφου, καθώς και της επιμονής, μέσω της οποίας θα αποκτηθεί πρόσβαση στα σημεία που πρέπει. Ο φωτογράφος οφείλει να είναι ευγνώμων για την πρόσβαση που του παρέχεται, καθώς συνήθως δεν υπάρχει ανταμοιβή για τους ανθρώπους που τον βοηθούν. Τέλος, θα πρέπει να θυμάται ότι δεν είναι απλά φωτογράφος – ένας τεχνικός που κρατά μια φωτογραφική μηχανή – αλλά δημιουργός και δημοσιογράφος (Heinz, 2017).

5.2 Δημοσιογραφία των πολιτών

Χωρίς να ανοίξουμε την μεγάλη συζήτηση γύρω από τη δημοσιογραφία των πολιτών, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε, έστω ακροθιγώς, στον τρόπο με τον οποίο αυτή η τάση επηρεάζει τους επαγγελματίες του φωτορεπορτάζ. Πλέον, οι επαγγελματίες φωτορεπόρτερ αντιμετωπίζουν “ανταγωνισμό” και από τους ερασιτέχνες οι οποίοι μπορεί να βρίσκονται παρόντες σε μια είδηση και να καταγράφουν με δικά τους ψηφιακά μέσα. Οι φωτογραφίες των ερασιτεχνών δεν διαφέρουν τόσο πολύ από εκείνες των επαγγελματιών, συχνά μάλιστα μπορεί να είναι αυθεντικότερες και αμεσότερες, ενώ η διανομή τους δεν περιορίζεται από πνευματικά δικαιώματα (Ritchin, 2013). Ακόμη και παραστρατιωτικές ομάδες ή

τρομοκρατικές οργανώσεις όπως το Ισλαμικό Κράτος (ISIL) δημοσιεύουν από μόνες τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Πολεμικές εικόνες μπορούν πλέον να αναρτηθούν σε διαδικτυακές πλατφόρμες σε πραγματικό χρόνο, ανάμεσα σε φωτογραφίες κατοικιδίων, διασημοτήτων και selfies (Stallabrass, σε Havlin, 2017).

Η διευθύνουσα σύμβουλος του Pulitzer Center, Nathalie Applewhite, θεωρεί αρνητική αυτή την εξέλιξη. Κατά τη γνώμη της, είναι απογοητευτικό το γεγονός ότι ειδησεογραφικά πρακτορεία στηρίζονται πλέον σε τυχαία στιγμιότυπα ερασιτεχνών που βρίσκουν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, τα οποία θέτουν επιπρόσθετα προβλήματα επαλήθευσης, τόσο ως προς τον κάτοχο των πνευματικών δικαιωμάτων⁴⁵, όσο και προς την πιθανή παραποίηση των εικόνων (Keller, 2011). Αν και χωρίς τα ίδια εχέγγυα αξιοπιστίας με τις επαγγελματικές φωτογραφίες, οι φωτογραφίες των ερασιτεχνών μπορούν να επαληθευτούν συγκρινόμενες με πολλές άλλες φωτογραφίες της ίδιας σκηνής από άλλες οπτικές γωνίες (Ritchin, 2013). Ενώ για τους περισσότερους φωτοδημοσιογράφους, η δημοσιογραφία των πολιτών αποτελεί μεγάλο πρόβλημα, ο πρόωρα χαμένος Tim Hetherington δεν φοβόταν τον συναγωνισμό από τους ερασιτέχνες, αντίθετα τον καλωσόριζε: «Όλοι γνωρίζουμε ότι το να διαθέτεις επαγγελματισμό είναι σημαντικό σε κάθε πεδίο. Έχουμε ένα περίεργο σύνολο δεξιοτήτων... Αυτό είναι κάτι που κάνουμε επαγγελματικά... Δεν είναι μέρος του προβλήματος, είναι μέρος της λύσης – μαζί με τη δημοσιογραφία των πολιτών, μαζί με τους ντόπιους φωτογράφους. Όσο περισσότεροι, τόσο το καλύτερο» (Campbell, 2011).

Σε κάθε περίπτωση, η δημοσιογραφία των πολιτών είναι γεγονός. Εφόσον δισεκατομμύρια άνθρωποι έχουν πρόσβαση με τις κάμερες των κινητών τους τηλεφώνων σε έκτακτα γεγονότα, οι φωτογράφοι καλούνται να αναθεωρήσουν τις προσεγγίσεις τους, αποσταθεροποιημένοι αλλά ταυτόχρονα απελευθερωμένοι από αυτή την απότομη αλλαγή προτύπου (Ritchin, 2013).

⁴⁵Οι φωτορεπόρτερ πρέπει να εποφθαλμιούν για το ενδεχόμενο καταστράτηγησης των πνευματικών τους δικαιωμάτων στις φωτογραφίες που αναρτούν στα κοινωνικά δίκτυα. Οι φωτογραφίες αυτές συχνά υποκλέπτονται και πωλούνται από τρίτους σε ειδησεογραφικά πρακτορεία.

5.3 Εμπόλεμες ζώνες και επικινδυνότητα

Παρόλο που δεν υπάρχουν ακαδημαϊκές περγαμινές που να αυξάνουν τις πιθανότητες να γίνει κανείς επιτυχημένος πολεμικός ανταποκριτής, σίγουρα υπάρχουν χαρακτηριστικά προσωπικότητας: γενναιότητα, αγάπη για την περιπέτεια, περιέργεια, ισχυρό κίνητρο (Anderson, 2015). Το 1956, μιλώντας για την επικινδυνότητα του επαγγέλματός του, ο W. Eugene Smith είπε τα εξής:

«Πιστεύω πως ο φωτογράφος θα πρέπει να έχει κάποιο λόγο ή σκοπό. Δεν θα ήθελα να ρισκάρω τη ζωή μου για να τραβήξω μία ακόμη φωτογραφία... αλλά αν αυτό μπορεί να αλλάξει τη άποψη ενός ανθρώπου για τον πόλεμο, τότε νιώθω ότι θα άξιζε τη ζωή μου. Αλλά δεν θα συμβούλευα κανέναν άλλο να πάρει αυτή την απόφαση. Θα έπρεπε να είναι δική του απόφαση...» (Smith, in N.Y.T., 2013)

Πενήντα χρόνια μετά, τα λόγια της Lynsey Addario αντικατοπτρίζουν σχεδόν την παραπάνω δήλωση του Smith. Η ίδια θεωρεί ότι υπάρχουν πολλές παρανοήσεις γύρω από το λόγο που οι φωτορεπόρτερ καλύπτουν εμπόλεμες ζώνες. Δηλώνει ότι δεν πρόκειται για εθισμό στην αδρεναλίνη, αλλά για το συγκλονιστικό συναίσθημα ότι ο φωτογράφος βρίσκεται μάρτυρας σε ιστορικές στιγμές, για τις οποίες θα πρέπει να ενημερωθούν τόσο εκείνοι που χαράσσουν πολιτική όσο και το κοινό (Cooke, 2015).

Σε ένα άλλο άρθρο της στο National Geographic, η Addario μιλάει για τα αυξημένα ρίσκα που διατρέχουν οι φωτογράφοι και οι πολεμικοί ανταποκριτές. Η αντίληψη ότι οι δημοσιογράφοι πρέπει να γίνονται σεβαστοί ως ουδέτεροι παρατηρητές που καταγράφουν την πραγματικότητα δεν υπάρχει πια. Από το Πακιστάν μέχρι την Κολομβία και τη Ρωσία, οι δημοσιογράφοι βρίσκονται στο στόχαστρο και πολύ συχνά σκοτώνονται για να φιμωθούν οι φωνές τους. Αφηγούμενη την ιστορία της απαγωγής της το 2011 από στρατιώτες του Καντάφι, θυμάται τα τελευταία λόγια που είπε ο οδηγός της πριν σκοτωθεί: «Είμαστε δημοσιογράφοι!», λόγια που, όπως καταλήγει, γίνονται σεβαστά όλο και λιγότερο στις μέρες μας (Addario, 2014).

Πράγματι, για όσους φωτοδημοσιογράφους εργάζονται ακόμα σε εμπόλεμες ζώνες, η κατάσταση είναι πιο επικίνδυνη από ποτέ. Η Επιτροπή για την Προστασία των Δημοσιογράφων (Committee to Protect Journalists), που έχει ως στόχο την προώθηση της ελευθερίας του τύπου και την υπεράσπιση του δικαιώματος των δημοσιογράφων να

μεταδίδουν τις ειδήσεις χωρίς φόβο για αντίποινα, έχει αναρτημένο στον ιστότοπό της έναν πίνακα που καταγράφει τους θανάτους δημοσιογράφων από το 1992. Συνολικά, έχουν σκοτωθεί 1278 δημοσιογράφοι παγκοσμίως (διάστημα 1992-2018) και ανάμεσά τους 144 φωτογράφοι, από τους οποίους 70 από διασταυρούμενα πυρά και 23 ενώ βρίσκονταν σε επικίνδυνη αποστολή (η συντριπτική πλειοψηφία έχει σκοτωθεί μετά το 2010)⁴⁶.



Φωτογραφία 19. Ο Ιάπωνας φωτορεπόρτερ Kenji Nagai συνεχίζει να φωτογραφίζει πεσμένος στο έδαφος, τραυματισμένος από πυρά στρατιωτών κατά τη διάρκεια αντικυβερνητικών διαδηλώσεων στη Μιανμάρ το 2007. Λίγο αργότερα ο Nagai κατέληξε. Adrees Latif, AP

Η σειρά του Netflix με τον τίτλο “Conflict” μελετά τις εμπειρίες των φωτογράφων σε εμπόλεμες ζώνες. Οι φωτογράφοι που συμμετέχουν υπογραμμίζουν την ολοένα και αυξανόμενη επικινδυνότητα της δουλειάς τους, καθώς οι μεγάλοι εκδοτικοί οργανισμοί βασίζονται σε αυτοαπασχολούμενους φωτορεπόρτερ με μικρούς προϋπολογισμούς και οι ίδιοι αντιμετωπίζονται πλέον σαν εχθροί, όπως στην περίπτωση του ISIS (Seymour, 2016). Πλέον, η εκπαίδευση σε εχθρικά περιβάλλοντα και στις πρώτες βοήθειες είναι απαραίτητη, αλλά, από τη στιγμή που οι περισσότεροι φωτογράφοι εργάζονται ως freelancers, το ρίσκο είναι δικό τους. Οι συντελεστές της σειράς την αφιερώνουν στη μνήμη των συναδέλφων και συνεργατών που πολλοί από αυτούς έχασαν στα πλαίσια της δουλειάς τους (Zhang, 2016).

⁴⁶Πηγή: cpj.org

Απαντώντας σε αναγνώστη των *New York Times*, που ρωτούσε πώς μπορεί να γίνει πολεμικός φωτογράφος, η βοηθός αρχισυντάκτη της εφημερίδας, Michelle Mc Nally, απάντησε ότι η εποχή μας είναι πολύ περίπλοκη. Στις συγκρούσεις στη Βόρεια Ιρλανδία ή στη Βοσνία, οι αντιμαχόμενες πλευρές ήταν πολύ πιο ξεκάθαρες και οι δημοσιογράφοι δεν στοχοποιούνταν όπως τώρα. Όμως, μετά από συνεχόμενες επιθέσεις αυτοκτονιών και ευθείες επιθέσεις σε δημοσιογράφους, δεν θα πρότεινε σε κάποιον να ακολουθήσει αυτή την καριέρα. Σε μια άλλη απάντηση προς έναν επίδοξο φωτορεπόρτερ, είπε τα εξής: «Αναγνώρισε ότι η καριέρα του φωτορεπόρτερ είναι δύσκολη προσωπικά, οπότε θα πρέπει να αγαπάς αυτό που κάνεις. Να είσαι σίγουρος για την αποστολή σου, αλλά να είσαι προετοιμασμένος να ωριμάζεις διαρκώς. Δούλεψε σκληρά, πολύ σκληρά...» (McNally, 2006).

5.4 Μειωμένη πρόσβαση και embedded photojournalism

Η προθυμία των συμμετεχόντων σε έναν πόλεμο να παρέχουν πρόσβαση στους φωτορεπόρτερ εξαρτάται από τα κίνητρα και το προσδοκώμενο όφελός τους (Havlin, 2017). Ο συγγραφέας και κριτικός Julian Stallabrass ισχυρίζεται ότι πλέον οι αντιμαχόμενες πλευρές συνήθως αποτελούνται από μικρότερες παραστρατιωτικές ομάδες που εύκολα αλλάζουν πλευρά και δεν είναι καθόλου σίγουρο αυτό που επιθυμούν από τους φωτορεπόρτερ. Η βία που ασκούν είναι συχνά ακραία και έχει ως στόχο τον παραδειγματισμό, δεν επιθυμούν όμως την ευρεία έκθεσή της στα μέσα (Stallabrass, σε Havlin, 2017). Από τη στιγμή που ο πόλεμος έγινε μια δραστηριότητα που ασκείται από απόσταση και με τη χρήση οπτικών συσκευών ακριβείας για τον εντοπισμό του εχθρού, οι όροι για να επιτραπεί η χρήση φωτογραφικών μηχανών στο μέτωπο έχουν γίνει πολύ αυστηρότεροι (Sontag, 2003).

Ο Jerome Sessini, φωτογράφος του Magnum, συμφωνεί ότι είναι όλο και δυσκολότερο να αποκτήσει κανείς πρόσβαση στην πρώτη γραμμή, αν και συχνά οι συμμετέχοντες σε έναν πόλεμο παρέχουν πρόσβαση στους φωτορεπόρτερ, όταν πιστεύουν ότι η παρουσία τους θα τους ωφελήσει (Havlin, 2017). Ο πόλεμος του Βιετνάμ ήταν ο πρώτος και μάλλον θα είναι ο τελευταίος πόλεμος που οι φωτογράφοι κατάφεραν να δουλέψουν ελεύθερα (Franklin, 2016).

Μια σχετικά καινούρια πρακτική στη δημοσιογραφία και το φωτορεπορτάζ είναι αυτή που έχει γίνει γνωστή ως “embedded journalism” και αφορά την τοποθέτηση δημοσιογράφων μέσα σε στρατιωτικές μονάδες και υπό τον έλεγχό τους κατά τη διάρκεια μιας ένοπλης σύγκρουσης. Κατ’αυτό τον τρόπο, οι δημοσιογράφοι και οι φωτογράφοι έχουν την άδεια να συνοδεύουν τα στρατεύματα στις εμπόλεμες ζώνες. Η πρώτη χρήση αυτής της πρακτικής έλαβε χώρα κατά την εισβολή των Η.Π.Α. στο Ιράκ το 2003, ως απάντηση στην πίεση των μέσων μαζικής ενημέρωσης, στα οποία είχε επιτραπεί πολύ περιορισμένη πρόσβαση στον πόλεμο του Κόλπου το 1991 και στην εισβολή στο Αφγανιστάν το 2001 (Loffelholz).

Όμως, όπως είναι φυσικό, έχουν διατυπωθεί πολλές επιφυλάξεις γύρω από τη χρήση αυτής της πρακτικής, καθώς η ηθική της είναι στην καλύτερη περίπτωση αμφισβητήσιμη. Καθώς οι δημοσιογράφοι ζούν, κοιμούνται και συναναστρέφονται με τους στρατιώτες, το βλέμμα τους γίνεται πιο συμπονετικό προς αυτούς και οι πληροφορίες που λαμβάνουν είναι μονόπλευρες. Επιπρόσθετα, τίθενται όρια στην τοποθεσία και την κίνησή τους, γεγονός που καθιστά αδύνατη τη σφαιρικότερη αποτίμηση της σύγκρουσης. Τέλος, οι ρεπόρτερ οδηγούνται σε μια θέαση της κατάστασης με στρατιωτικούς όρους, ενώ οι σημαντικότερες εξελίξεις είναι πολιτικές (Cockburn, 2010). Οι τοπικές κοινότητες βρίσκονται εκτός του φακού, με μοναδική εξαίρεση τις περιπτώσεις όπου συναντούν τους Αμερικανούς στρατιώτες, και η πλευρά τους δεν εκπροσωπείται⁴⁷. Παρουσιάζονται σαν μέρος ενός αφιλόξενου περιβάλλοντος, στο οποίο οι πολίτες είναι δύσκολο να ξεχωρίσουν από τον “εχθρό” (Campbell, 2009). Κατ’ αυτό τον τρόπο, οι δημοσιογράφοι μετατρέπονται σε προπαγανδιστές του πολέμου και εκπροσώπους τύπου του στρατού. Ένα πλεονέκτημα για τους φωτορεπόρτερ είναι η αυξημένη προστασία που τους προσφέρεται, συγκριτικά με την ανεξάρτητη κάλυψη των γεγονότων, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, πλέον αποτελούν όλο και συχνότερα θύματα απαγωγών, διασταυρούμενων πυρών ή και στοχευμένων δολοφονιών. Ακόμη και αυτό όμως τίθεται υπό αμφισβήτηση, αφού, όντας ενσωματωμένοι στα στρατεύματα, οι δημοσιογράφοι γίνονται ευθέως πλέον στόχοι για τον εχθρό (Boone, 2010).

⁴⁷Σπάνια τεκμήρια και εξαίρεση από την συνήθη ενσωμάτωση φωτορεπόρτερ στα αμερικανικά στρατεύματα αποτελούν οι φωτογραφίες του Ghaith Abdul-Ahad από πολεμιστές Ταλιμπάν στο βόρειο Αφγανιστάν. (Abdul-Ahad, 2010)

5.5 Σύγχρονα ζητήματα ηθικής και δημοσιογραφικής δεοντολογίας

Το 2011, ο φωτορεπόρτερ των *New York Times* Damon Winter κέρδισε την τρίτη θέση στο διαγωνισμό Pictures of the Year International με την φωτογραφική σειρά του με τίτλο “A Grunt's Life” (Η ζωή ενός φαντάρου) (Φωτογραφία 20). Ο Winter, ζώντας ανάμεσα στους αμερικανούς στρατιώτες στο βόρειο Αφγανιστάν για 6 ημέρες ως ενσωματωμένος (“embedded”) φωτογράφος, κατέγραψε κυρίως τις στιγμές ανάμεσα στις μάχες και τη «συχνά βαρετή δουλειά του να είσαι πεζικάριος» (Winter, 2010). Τέσσερις από τις φωτογραφίες της σειράς είχαν ήδη δημοσιευτεί και στο εξώφυλλο των *New York Times* στις 22 Νοεμβρίου του 2010. Η επιτυχία των φωτογραφικών αυτής σειράς του Winter έχει αποτελέσει στόχο οξείας κριτικής από άλλους φωτορεπόρτερ και ακαδημαϊκούς, όχι τόσο για την ενσωμάτωσή του στο στρατιωτικό σώμα, όσο για την επιλογή του να φωτογραφίσει με ένα iPhone, χρησιμοποιώντας την εφαρμογή Hipstamatic.



Φωτογραφία 20. Damon Winter, A grunt's life, 2011

Η χρήση των παραμορφωτικών, ρετρό φίλτρων του Hipstamatic παραβιάζει τους κανόνες περί μη επεξεργασίας των δημοσιογραφικών φωτογραφιών. Όμως, από τη στιγμή που τα φίλτρα του Hipstamatic εφαρμόζονται κατά τη διάρκεια της λήψης της φωτογραφίας και όχι μετά, ο Winter θεωρεί πως δεν συνιστούν επεξεργασία και παρομοιάζει τη διαδικασία με την επιλογή ενός φιλμ ή μίας μεθόδου που έχει μοναδικά αλλά συνεπή και προβλέψιμα αποτελέσματα (Winter, 2011). Επίσης, γράφει ότι η έμπνευσή του αφορούσε μια σειρά

φωτογραφιών που θα έμοιαζαν με τις φωτογραφίες που τραβούν οι στρατιώτες μεταξύ τους, αλλά με το μάτι ενός επαγγελματία (Winter, 2011, παρ. 10).

Πράγματι, στις μέρες μας, τα φωτογραφικά κινητά τηλέφωνα και οι ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές είναι συνηθισμένα προσωπικά αντικείμενα για τους στρατιώτες. Το σοκ που προκάλεσαν οι ψηφιακές φωτογραφίες των στρατιωτών από το Abu Ghraib ώθησαν τη Sontag να γράψει στο άρθρο της *Παρατηρώντας τον βασανισμό των άλλων* ότι:

«ενώ κάποτε η φωτογράφιση των πολέμων ήταν η ειδικότητα των φωτορεπόρτερ, τώρα οι ίδιοι οι στρατιώτες είναι όλοι τους φωτογράφοι – καταγράφοντας τον πόλεμό τους, τη διασκέδασή τους, τις παρατηρήσεις τους για το τι είναι γραφικό, τις θηριωδίες τους – και ανταλλάσσοντας εικόνες μεταξύ τους και στέλνοντάς τις με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο σε όλο τον κόσμο»(Sontag, 2004).

Εκτός από φωτογραφίες βασανισμών ή βεβήλωσης των πτωμάτων των εχθρών, στο διαδίκτυο βρίσκει κανείς χιλιάδες φωτογραφίες στρατιωτών να αθλούνται, να παλεύουν μεταξύ τους, ή να βοηθούν αμάχους (Ritchin, 2013). Πλέον, καλώς ή κακώς, οι περισσότεροι Αμερικανοί στρατιώτες κρατούν τις οικογένειές τους ενημερωμένες μέσω των προσωπικών τους λογαριασμών στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Σε ένα πολύ ενδιαφέρον επιστημονικό άρθρο, η Meryl Alper καταλήγει ότι η προσέγγιση του Winter είναι τριπλά προβληματική: Αφενός, ως ενσωματωμένος φωτορεπόρτερ, ο Winter είναι συμβατικά δεσμευμένος γύρω από το τι μπορεί να καταγράψει και κατά συνέπεια υφίσταται ήδη λογοκρισία. Έπειτα, οι φωτογραφίες του αλλοιώνονται με τη χρήση των φίλτρων, που τους προσδίδουν νοσταλγικό και ψευδο-βίντατζ χαρακτήρα, αισθητικοποιώντας και ωραιοποιώντας τις εικόνες του πολέμου. Τέλος, στηλιτεύει την πρόθεση του Winter για μίμηση της οπτικής γωνίας των στρατιωτών. Ο φωτογράφος δεν είναι απλός παρατηρητής, αλλά συμμετέχων παρατηρητής και η συμμετοχή του παραποιεί τις προσωπικές και οικείες εικόνες που ο ίδιος θεωρεί ότι καταγράφει (Alper, 2013).

Πόσο ειλικρινής είναι λοιπόν σήμερα η πολεμική φωτογραφία, όταν οι φωτογράφοι είτε δεν έχουν πρόσβαση, είτε ενσωματώνονται σε στρατιωτικές μονάδες, είτε ταξιδεύουν ομαδικά για την ασφάλειά τους, με μικρή οικονομική υποστήριξη από τα μέσα τους, είτε βασίζονται σε fixers (Ritchin, 2013), αμφίβολων σκοπιμοτήτων και πολιτικής τοποθέτησης; Ενδεικτικά ως αναφερθεί ότι οι fixers, αν και ευθύνονται για μεγάλο κομμάτι του τελικού αποτελέσματος, δουλεύουν σχεδόν πάντα παρασκηνιακά και κατά συνέπεια ανέλεγκτα. Σε έρευνα του 2017, αποτυπώθηκε ότι η συντριπτική πλειοψηφία των δημοσιογράφων (92% του δείγματος) βρίσκει fixer “στόμα με στόμα” και ότι μόλις το 18% των δημοσιογράφων τους ρωτάει συχνά ή πάντα για την πολιτική τους τοποθέτηση, ενώ μόνο το 6,6% των fixers την αποκαλύπτει συχνά ή πάντα (Klein&Plaut, 2017).

Ως απάντηση στους παραπάνω προβληματισμούς, πολλοί Αμερικανοί φωτογράφοι επικεντρώνουν τα πρότζεκτ τους στους νεκρούς στρατιώτες, ή σε εκείνους που γύρισαν από τους πολέμους τραυματισμένοι, έχοντας παράλληλα την πεποίθηση ότι το κοινό μπορεί να κατανοήσει ευκολότερα τη σκληρή πραγματικότητα του πολέμου μέσω των συνεπειών του στους Αμερικανούς στρατιώτες και τις οικογένειές τους (Ritchin, 2013).

Συνοψίζοντας, η επιπρόσθετη πρόκληση για τους εργαζόμενους φωτορεπόρτερ είναι να συμβιβάσουν την τεχνολογική πραγματικότητα της εποχής των νέων μέσων με τις αισθητικές και ηθικές απαιτήσεις της δημοσιογραφίας. Στις μέρες μας, η ποιότητα της δημοσιογραφίας και του φωτορεπορτάζ έχει υποχωρήσει, υποκύπτοντας συχνά στις επιταγές της εποχής για εντυπωσιασμό και ψυχαγωγία (infotainment). Η δημοσιογραφία των πολιτών και οι εικόνες μέσω των κινητών τηλεφώνων τους αποτελούν μεγάλο ποσοστό των ειδήσεων που φτάνουν στο κοινό. Η πραγματικά ηθική και εμβριθής φωτοδημοσιογραφία γίνεται ολοένα και σπανιότερη και έχει ανάγκη οργανισμούς, περιοδικά, διαγωνισμούς και φωτογράφους που θα θέσουν το παράδειγμα της ποιότητας. Συνεπώς, οι επαγγελματίες είναι πιο απαραίτητοι από ποτέ. Μπορεί να μην έχουν πλέον το μονοπώλιο ως φορείς των ειδήσεων, όπως παλαιότερα, αλλά αποτελούν τους εγγυητές της ποιοτικής δημοσιογραφικής αφήγησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΕΡΕΥΝΑ: ΤΟ ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΠΟΧΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

6.1 Μεθοδολογία έρευνας

Το δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας αποτελείται από εις βάθος συνεντεύξεις που διεξήχθησαν κατά την περίοδο μεταξύ Φεβρουαρίου και Απριλίου 2018. Οι συνεντεύξεις βοήθησαν στην επαλήθευση των ιδεών που διατυπώθηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας και στην ένωσή τους με τη σύγχρονη εγχώρια επαγγελματική πρακτική. Επελέγη η ποιοτική μέθοδος, καθώς στόχος της έρευνας ήταν η καταγραφή των αντιλήψεων και των εμπειριών των συμμετεχόντων, που δεν μπορούσαν να καταγραφούν ή να καταμετρηθούν με ποσοτική έρευνα.

Οι συνεντευξιαζόμενοι ήταν τέσσερις γνωστοί φωτορεπόρτερ με μεγάλη εμπειρία και μακροχρόνιες συνεργασίες με ελληνικά και διεθνή μέσα, (Μάριος Λώλος, Στέλιος Ματσάγγος, Μιχάλης Καραγιάννης, Νίκος Παλαιολόγος) και ένας έγκριτος θεωρητικός, φωτογράφος και δάσκαλος φωτογραφίας (Πλάτων Ριβέλλης).

Ο ερευνητής επεδίωξε εξ αρχής να διεξάγει όλες τις συνεντεύξεις πρόσωπο με πρόσωπο, αποφεύγοντας τις τηλεφωνικές συνεντεύξεις ή τις συνεντεύξεις μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. Όλες οι συνεντεύξεις διεξήχθησαν σε ουδέτερο χώρο ή στο χώρο εργασίας του συνεντευξιαζόμενου. Όλες είχαν διάρκεια άνω της μιας ώρας και ήταν ημιδομημένες, με το συνεντευκτή να ξεκινά με μια σειρά ερωτήσεων ανοικτού τύπου. Θέματα που αναφέρθηκαν από τους συνεντευξιαζόμενους αναλύθηκαν περαιτέρω, αλλάζοντας τη σειρά των ερωτήσεων και γεννώντας επιπρόσθετες ερωτήσεις. Οι συνεντευξιαζόμενοι είχαν ενημερωθεί ακροθιγώς μόνο για τις θεματικές της έρευνας και δεν τους είχε δοθεί εκ των προτέρων λίστα με συγκεκριμένες ερωτήσεις. Κρατήθηκαν σημειώσεις κατά τη διάρκειά τους και ηχογραφήθηκαν, ενώ κατόπιν απομαγνητοφωνήθηκαν σε αρχεία κειμένου μεγέθους 3500-7500 λέξεων έκαστη.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα αφορούσαν στις μεταβολές που έχει υποστεί το επάγγελμα του φωτογράφου – φωτορεπόρτερ στην ψηφιακή εποχή, που έχει συμπέσει με την κοινωνικο-οικονομική κρίση των τελευταίων χρόνων στην Ελλάδα. Πιο συγκεκριμένα, συζητήθηκαν μεταξύ άλλων: ο αντίκτυπος της ψηφιακής τεχνολογίας στη φωτογραφία, η ψηφιακή

επεξεργασία των φωτογραφιών και τα επιτρεπτά όριά της, η τυχόν λήψη βίντεο από κοινού με τη φωτογραφία, η χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από τους επαγγελματίες φωτοδημοσιογράφους, η δημοσιογραφία των πολιτών και η επιρροή της στο φωτορεπορτάζ ως επάγγελμα, ηθικά και αισθητικά ζητήματα, όπως η αλληλεπίδραση με τα υποκείμενα, η φωτογραφική αποτύπωση του ανθρώπινου πόνου και τα όριά της κ.ά. Παράλληλα, ο ερευνητής αποφάσισε να εμβαθύνει σε ένα ζήτημα που δεν έχει ερευνηθεί επαρκώς βιβλιογραφικά και κατά συνέπεια δεν έχει συμπεριληφθεί στο πρώτο μέρος της εργασίας: τις συνέπειες της μακροχρόνιας κοινωνικο-οικονομικής κρίσης που πλήττει την Ελλάδα στο φωτορεπορτάζ (θεματικά) αλλά και στον επαγγελματία φωτορεπόρτερ (επαγγελματικά). Ειδικότερα, συζητήθηκε η τρέχουσα κατάσταση στην Ελλάδα, ήτοι το εργασιακό καθεστώς και τα βασικότερα προβλήματα των επαγγελματιών, οι σημαντικότεροι κίνδυνοι και η αυξημένη βία κατά την περίοδο της κρίσης, οι νέες θεματικές που αναδύθηκαν (όπως το προσφυγικό και οι κοινωνικές αντιδράσεις στα μέτρα λιτότητας), ενώ διατυπώθηκαν προβληματισμοί, ιδέες, αλλά και ελπίδες για το μέλλον του φωτορεπορτάζ και της φωτογραφικής εικόνας στην ψηφιακή εποχή γενικότερα. Τα αποτελέσματα χωρίστηκαν σε ευρείες θεματικές κατηγορίες, ώστε να επιτευχθεί η σύνδεση των απαντήσεων με τη βιβλιογραφία και τις υφιστάμενες θεωρίες.

Σύντομα βιογραφικά των συμμετεχόντων στην έρευνα:

Πλάτων Ριβέλλης

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1945. Σπούδασε Νομικά στην Αθήνα, Πολιτικές Επιστήμες στο Παρίσι και Φωτογραφία στις ΗΠΑ. Εργάστηκε ως δικηγόρος στην Αθήνα για δώδεκα χρόνια. Διδάσκει φωτογραφία από το 1981 μέχρι και σήμερα. Οργάνωσε τα πρότυπα τμήματα φωτογραφίας της Λαϊκής Επιμόρφωσης του Υπουργείου Παιδείας και δίδαξε τους επιμορφωτές τους. Έχει επιμεληθεί σειρά από εκπομπές της κρατικής τηλεόρασης για τη φωτογραφία. Έχει παραδώσει πολλά σεμινάρια και διαλέξεις για τη φωτογραφία στην Αθήνα, σε επαρχιακές πόλεις και στην Κύπρο. Έχει εκθέσει τις φωτογραφίες του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις. Άρθρα του έχουν φιλοξενηθεί σε πολλά ελληνικά περιοδικά και εφημερίδες. Διευθύνει τις εκδόσεις «Φωτοχώρος» και το σωματείο «Φωτογραφικός Κύκλος». Έχει συγγράψει τεχνικά βιβλία, θεωρητικά βιβλία και φωτογραφικά λευκώματα.

Μάριος Λώλος

Γεννήθηκε το 1966 στην Αθήνα. Σπούδασε στην Γεωπονική σχολή και σαν φοιτητής ασχολήθηκε παράλληλα με την φωτογραφία. Μετά την αποφοίτησή του εργάστηκε σαν ελεύθερος φωτορεπόρτερ, γοητευμένος από την φωτογραφία και το ρεπορτάζ του δρόμου. Από το 1991 εργάζεται στην εφημερίδα Ελεύθερος Τύπος σαν μισθωτός φωτορεπόρτερ. Το πρώτο του ταξίδι έγινε στην Αλβανία και ακολούθησαν αποστολές στην Βοσνία, το Κόσοβο, την Τουρκία κ.ά. Στην εφημερίδα του καλύπτει την καθημερινή επικαιρότητα. Είναι πρόεδρος της Ένωσης Φωτορεπόρτερ Ελλάδας (Ε.Φ.Ε.) τα τελευταία 12 χρόνια.

Νίκος Παλαιολόγος

Γεννήθηκε το 1983 στην Αθήνα και είναι φωτορεπόρτερ και editor. Από το 2005 ως το 2013 εργάστηκε για το φωτοειδησεογραφικό πρακτορείο Icon Press, καλύπτοντας την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα της χώρας. Ως μέλος της φωτογραφικής ομάδας PHASMA2 συμμετείχε σε διάφορα projects και εκθέσεις. Από το 2014, ως συν-ιδρυτής του φωτοειδησεογραφικού πρακτορείου SOOC, μαζί με μια ομάδα εκλεκτών φωτογράφων, συνδυάζει το καθημερινό φωτορεπορτάζ με την οπτική αφήγηση. Παράλληλα, μέσω του SOOC, κάλυψε το θέμα της προσφυγικής κρίσης, ακολουθώντας τις ροές των προσφύγων από τη Λέσβο σε όλη την Ελλάδα και στην κεντρική Ευρώπη.

Στέλιος Ματσάγγος

Γεννήθηκε στο χωριό Σκήτη του Ν. Λαρίσης και μεγάλωσε στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε κοινωνιολογία και φωτογραφία στη Γαλλία. Δραστηριοποιείται ως φωτορεπόρτερ και είναι μέλος της Ένωσης Φωτορεπόρτερ Ελλάδος (Ε.Φ.Ε.), ενώ από το 2007 εργάζεται ως μόνιμος συνεργάτης της εφημερίδας Real News. Έχει πραγματοποιήσει δημοσιογραφικές αποστολές σε πολλές περιοχές του πλανήτη, όπως Γεωργία, Αρμενία, Λίβανο, Σομαλία, Αιθιοπία, Κουρδιστάν, Πακιστάν και άλλες. Έχει επίσης συνεργαστεί με τους Γιατρούς Χωρίς Σύννορα και τους Γιατρούς του Κόσμου. Έχει εκθέσει τη δουλειά του σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις. Είναι συνεργάτης του Φωτογραφικού Πρακτορείου I.M.L. και μέλος της φωτογραφικής ομάδας PHASMA2.

Μιχάλης Καραγιάννης

Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1966. Σπούδασε φωτογραφία στην σχολή focus και εργάζεται ως φωτορεπόρτερ από το 1988. Είναι ιδρυτικό μέλος της Ε.Φ.Ε., του φωτοειδησεογραφικού πρακτορείου PHASMA και της φωτογραφικής ομάδας PHASMA2, ενώ συνεργάζεται και με

το πρακτορείο Reuters. Η δουλειά του έχει δημοσιευτεί στον ελληνικό και διεθνή τύπο και έχει παρουσιαστεί σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις.

6.2 Παρουσίαση αποτελεσμάτων

6.2.1 Ψηφιακή φωτογραφία

Στα πλαίσια της συζήτησης για τις διαφορές μεταξύ ψηφιακής και αναλογικής φωτογραφίας στη φωτοδημοσιογραφία, όλοι συμφώνησαν ότι οι ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές αποτέλεσαν επανάσταση για το φωτορεπορτάζ. Επεσήμαναν κυρίως την ευκολία και την ταχύτητα με την οποία η φωτογραφία διαμοιράζεται, καθώς και το μηδενικό κόστος, που επιτρέπει τη λήψη περισσότερων φωτογραφιών, παρέχοντας στον επαγγελματία την απαιτούμενη ασφάλεια:

Μάριος Λώλος: Το ψηφιακό δεν έχει κόστος, κάνεις άπειρες λήψεις. Όταν είχες 12 καρτέ, ήταν στοχευμένα και προσεγμένα, καθώς δεν είχες τη δυνατότητα να αλλάξεις συνέχεια φιλμ, γιατί είχε κόστος.

Η νέα τεχνολογία μας έχει λύσει τα χέρια, γιατί εγώ παλιά που έβγαζα slides έστελνα φιλμάκια με ελικόπτερα, με τρένα, με πιλότο και περίμενε άνθρωπος της εφημερίδας με το που προσγειωθεί να βρει τον πιλότο, στο Κόσοβο τα έστελνα χέρι-χέρι στα σύνορα κάθε μέρα...

Μιχάλης Καραγιάννης: Η ψηφιακή τεχνολογία και η ψηφιακή κάμερα είναι σαν να φτιάχτηκε για τον φωτορεπόρτερ. Δεν μπορείς να φανταστείς, άλλαξε τελείως η δουλειά. Πέρα από το ότι έφυγε όλο αυτό το κομμάτι, το πάω, τραβάω, γυρίζω στο γραφείο να εμφανίσω το φιλμ ή το slide, να τυπώσω, εμείς που δουλεύαμε σε πρακτορεία να φύγουμε, να μοιράσουμε φωτογραφίες στις εφημερίδες, ήταν πάνω από το μισό (χρόνο δουλειάς). Πέρα από το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της λήψης κοιτάς τη λήψη σου. Μετά, είναι ότι είναι πάρα πολύ γρήγορο να φτάσει η φωτογραφία σου στον αρχισυντάκτη. Είναι βασικότατο. Και το κάνεις πια από εκεί που τραβάς. Επειδή εγώ συνεργάζομαι με το Reuters είναι την ώρα της λήψης: με ένα freewifi πάνω στην κάμερα κατευθείαν πάει στον editor. -Κατευθείαν αν υπάρχει ανάγκη, έτσι;

Στέλιος Ματσάγγος: Στο πρακτικό κομμάτι, η τεχνολογία πλέον επιτρέπει μέσω της εικόνας της ψηφιακής μηχανής να τραβάς τώρα και να στέλνεις σε όλο τον κόσμο ταυτόχρονα. Οι λήψεις απελευθέρωσαν τα χέρια των συναδέλφων. Πολλοί συνάδελφοι που δεν έχουν εμπιστοσύνη σε αυτό που τραβάνε, τραβάνε συνεχώς, continuous. Για ένα θέμα που μπορεί να χρειάζεται 5- 10 φωτογραφίες, μπορεί να τραβήξουν 40-50 για να είναι καλυμμένοι, ώστε να μπορούν να διαλέξουν.

Νίκος Παλαιολόγος: Ξεκίνησα το 2005 στο φωτορεπορτάζ, οπότε ήταν ήδη digital age, πρώιμη αλλά digital. Εγώ δεν πρόλαβα για κανένα λόγο αυτή την πίεση που είχαν (οι συνάδελφοι που δούλευαν με φιλμ), δηλαδή οι περιγραφές τους ήταν ότι τράβαγαμε, εμφανίζαμε, τυπώναμε, παίρνάμε ένα μηχανάκι, μοιράζαμε, το οποίο για μένα ούτε κατά διάνοια... ούτε καν το σκέφτομαι ότι θα μπορούσα να το κάνω. Δεν νομίζω ότι θα ασχολούμουν με το επάγγελμα λόγω αυτού.

Κατά τον Πλάτωνα Ριβέλλη, η ευκολία και το μηδενικό κόστος της ψηφιακής φωτογραφίας, που έχει ως συνέπεια τις άπειρες λήψεις, θα πρέπει να συνοδεύεται από πιο αυστηρή επιλογή μεταξύ τους:

Πλάτων Ριβέλλης: Μας υποχρεώνει να έχουμε πολύ μεγαλύτερη γνώση επιλογής, δηλαδή τραβάς πάρα πολλές φωτογραφίες γιατί είναι και τζάμπα και εύκολες. Εντάξει, δεν είπαμε να φρενάρεις το χέρι σου, πρέπει να είσαι τριπλά αυστηρός. Όταν παλιά είχες μία μεγάλη μηχανή ξύλινη και έβαζες ένα τζάμι μέσα, προφανώς την ερωτευόσουν τη λήψη σου, είχες κάνει τόση δουλειά που δεν γινόταν. Αλλά τώρα να κερδίσουμε από την απόρριψη.

Οι φωτορεπόρτερ τόνισαν πως η ταχύτητα έχει δημιουργήσει ανταγωνισμό μεταξύ των ειδησεογραφικών πρακτορείων και των ειδησεογραφικών ιστοσελίδων:

Μ.Α.: Οι εφημερίδες έχουν εθιστεί στο να βάζουν πολύ γρήγορα φωτογραφία, τα site δηλαδή των εφημερίδων.

Ν.Π.: Αυτό που κάνουμε σαν πρακτορεία είναι τα wire news... Έχει να κάνει με το τραβάω-στέλνω, τραβάω-στέλνω, την ώρα που γίνεται κάτι, εμείς οφείλουμε μέσω κινητού με ένα Card Reader ή με μία μηχανή που στέλνει με wifi ας πούμε, την ώρα που τραβάς, ακόμα και με τη μάσκα σου... Αυτή η πίεση του να στείλεις κατευθείαν, ο ανταγωνισμός ας πούμε, υπάρχει τα τελευταία 5 χρόνια σε τέτοιο επίπεδο. Στο επίπεδο που είναι τώρα υπάρχει φέτος και το επίπεδο που θα είναι του χρόνου θα είναι ακόμα χειρότερο, θα είναι τελείως διαφορετικό. Πιο παλιά, πέντε χρόνια πριν, θυμάμαι ότι γυρίζαμε στο γραφείο μας και στέλναμε, ή βγάzaμε το λάπτοπ και στέλναμε.

Το άγχος λοιπόν του εμφανίζω, παίρνω μηχανάκι, στέλνω, έχει μεταφερθεί στην αμεσότητα του τώρα, δηλαδή μία φωτογραφία που έχει τραβηχτεί τώρα, μπορεί να δημοσιευτεί τώρα. Αυτή η ανάγκη ωθεί κάποιους να τραβάνε με το κινητό, ώστε να στείλουν την εικόνα με μία κίνηση με τη λήψη.

Εκτός από την πίεση προς τον επαγγελματία, το γεγονός αυτό έχει αντίκτυπο και στην ποιότητα του έργου που παράγεται:

Π.Ρ.: Επίσης κάτι άλλο έχει συμβεί με την επικοινωνία πλέον, η ταχύτητα με την οποία μπορούν να μεταβιβάζονται φωτογραφίες, δηλαδή πάει ένας στη Συρία, την άλλη μέρα, σε 2 ώρες κυκλοφορεί η Asahi Shimbun στο Τόκιο, πρέπει να έχει τη φωτογραφία. Αυτό το πράγμα δεν επιτρέπει πια την πολυτέλεια που είχε κάποιος να δουλέψει πάνω σε ένα θέμα, πρέπει συνέχεια να είναι στην επικαιρότητα.

Ν.Π.: Αντί να πάνε για το quality, πηγαίνουν για την ταχύτητα, και εμένα η ένστασή μου σε αυτό είναι ότι δεν μπορείς να κάνεις μία δημιουργική δουλειά και απλά να την κάνεις γραμμή παραγωγής, γιατί περί γραμμής παραγωγής πρόκειται. Και έτσι, μία τέχνη που την είχες μικτή με την αυτόματη ενημέρωση -και, επειδή γνωρίζεις από New Media, καταλαβαίνεις για ποιο λόγο υπάρχει αυτή η ανάγκη- ξαφνικά χάνεις αυτό που λέγεται τέχνη, σε μία τέχνη. Ξαφνικά έχεις μία γραμμή παραγωγής.

Κατά συνέπεια, η αναλογική φωτογραφία αποτελεί συχνά επιλογή των φωτογράφων για προσωπικά τους πρότζεκτ, όπου δεν υφίσταται το άγχος της ταχύτητας και δεν έχει τόσο καθοριστική σημασία η ασφάλεια για το τελικό αποτέλεσμα που παρέχει η ψηφιακή φωτογραφία:

Ν.Π.: Για δικά μου πρότζεκτ χρησιμοποιώ φιλμ... Και να σου πω την αλήθεια, τα δικά μου project που σου είπα ότι προσπαθώ να κάνω με φιλμ, τα κάνω για αυτό το λόγο, για να κάνω την οικονομία.

6.2.2 Ψηφιακή επεξεργασία στο φωτορεπορτάζ

Όσο για την επεξεργασία των φωτογραφιών σε ψηφιακά προγράμματα, διαδικασία σύμφυτη με την ψηφιακή φωτογραφία, οι συνεντευξιαζόμενοι επεσήμαναν τους αυστηρούς περιορισμούς που επιβάλλονται στους φωτοδημοσιογράφους, ώστε να μην αλλοιωθεί η ουσία της φωτογραφίας. Υπογράμμισαν ότι κάθε ειδησεογραφικό πρακτορείο ή μέσο έχει τους δικούς του κανόνες αλλά, σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για ευρέως διαδεδομένες πρακτικές που σχεδόν πάντα εφαρμόζονταν και στις αναλογικές φωτογραφίες, κατά τη διάρκεια της εμφάνισης του φιλμ στο σκοτεινό θάλαμο. Όλοι συμφώνησαν ότι η

επεξεργασία που κάνουν είναι πολύ περιορισμένη και αφορά κυρίως τα χρώματα, την αντίθεση, τη φωτεινότητα, ενώ μπορεί να χρειαστεί διακριτικό κροπάρισμα (περικοπή) της φωτογραφίας:

Μ.Α.: Για το φωτορεπορτάζ το Photoshop έχει δύο ή τρία εργαλεία, δεν έχει παραπάνω: ένα κροπάρισμα, λίγο το χρώμα και το κοντράστ, εκεί είναι το όριο της επεξεργασίας. Με τις τελευταίες ψηφιακές μηχανές υπάρχουν σκηνές daylight (στο φως της ημέρας) όπου είναι καλά «γραμμένες», αλλιώς θέλει διόρθωση το χρώμα. Αν έχεις κόντρα φως και ο φωτισμός σε ένα παράθυρο είναι άσπρος, δεν μπορείς να το διορθώσεις, θεωρείται επεξεργασία. Δεν μπορείς να μαρκάρεις συγκεκριμένη περιοχή, το contrast και το χρώμα είναι συνολικό. Έχουν χαθεί βραβεία για αυτό το λόγο.

Μ.Κ.: Είναι ευκολία, αλλά πάνω-κάτω οι φωτορεπόρτερ αυτό που κάνουμε περίπου στο ψηφιακό είναι αυτό που κάναμε στο σκοτεινό θάλαμο. Γίνεται σαφέστατα πολύ γρήγορα με ένα πρόγραμμα επεξεργασίας, έτσι κι αλλιώς δεν επεμβαίνουμε πολύ. Το βασικό είναι το κροπάρισμα, να κόψεις λίγο γιατί εκείνη την ώρα που εξελίσσεται το θέμα, δεν έχεις αυτή τη δυνατότητα... κροπάρισμα, λίγο κοντράστ και να βελτιώσεις λίγο τα χρώματά σου. Αυτό, τίποτα άλλο.

Σ.Μ.: Στην επεξεργασία έχουμε πάρα πολλούς και αυστηρούς περιορισμούς, βέβαια δεν τους ξέρω όλους τους περιορισμούς γιατί εξαρτάται από πρακτορείο σε πρακτορείο, δεν υπάρχει μία νόρμα διεθνής, αλλά σαφέστατα άμα αρχίσεις και σβήνεις ανθρώπους οι οποίοι είναι δίπλα στο θέμα σου έχεις σαφέστατα πρόβλημα. Δηλαδή θα γίνει αντιληπτό οπωσδήποτε. Όσον αφορά το contrast, το βαρύ ή το ελαφρύ της εικόνας, και πάλι έχει περιορισμούς, οι οποίοι είναι συγκεκριμένοι ανά πρακτορείο. Η δική μου επεξεργασία είναι όσον αφορά λίγο το contrast και λίγο τη φωτεινότητα, τίποτα παραπάνω. Εδώ αυτό που βλέπεις μπροστά στο κομπιούτερ μου είναι ένα θέμα που έχω κάνει στην Ισπανία όσον αφορά την κρίση στην Ισπανία, που τις μετατρέπω σε μαύρο-άσπρο τις εικόνες από έγχρωμες.

Ν.Π.: Τελευταία δεν κάνω σχεδόν τίποτα από επεξεργασία, αλλά όταν κάνω κάποιο δικό μου θέμα που θέλει περισσότερη προσοχή, προσπαθώ να μην το κάνω να φαίνεται πλαστικό... Αυτό πλέον δεν εξηγείται ακριβώς, γιατί με τον καιρό αρχίζεις και αποκτάς μία αισθητική, ακόμα και εσύ σαν παρατηρητής και όχι σαν επαγγελματίας φωτογράφος, μπορείς να καταλάβεις ποια εικόνα σου αρέσει και ποια όχι. Ας πούμε, βλέπω νικητές διαγωνισμών και λέω «Ρε φίλε, τι είναι αυτό, 3d είναι; Αυτό τι είναι, τι έχει κάνει, hdr;» Και έχει κερδίσει το διαγωνισμό, γιατί

λέει ηθικά δεν έκανε manipulation την εικόνα. Manipulation στους κανονισμούς θεωρείται όταν κάνεις alternation της εικόνας, προσθαφαίρεση στοιχείων, υπερβολικό crop και τα λοιπά. Εγώ θεωρώ όμως ότι alternation είναι να εξαφανίσεις και τα shadows από την εικόνα. Αν εξαφανίσεις κάτι από όλα αυτά, shadows, highlights, για μένα είναι alternation, γιατί δεν υπάρχει τέτοιο φως. Το Reuters και σε κάποιο βαθμό το Associated Press έχουν πιο αυστηρούς κανονισμούς, αλλά τα υπόλοιπα πρακτορεία και οι υπόλοιπες εφημερίδες μπορεί να σε αφήσουν και ελεύθερο. Εντάξει, νομίζω ότι είναι πολύ προσωπικό το θέμα, η παρέμβασή σου σε αυτό που έχεις κάνει πάντα έχει να κάνει με alternation, γιατί το φως σου δεν ήταν αυτό. Αν έχεις τραβήξει 2 stop κάτω γιατί άλλαξαν γρήγορα οι φωτιστικές συνθήκες, σου ξέφυγε... Εντάξει.

Ο Πλάτων Ριβέλλης επισημαίνει ότι η ευκολία της ψηφιακής επεξεργασίας έχει δημιουργήσει κρίση εμπιστοσύνης των θεατών προς τις εικόνες του φωτορεπορτάζ, γεγονός που κρίνει ως θετικό, καθώς κατά τη γνώμη του, η τυχόν παραποίηση μπορεί να έχει άλλη υφή, δυσκολότερα ανιχνεύσιμη:

Π.Ρ.: Όλοι νομίζουνε συνεχώς ότι υπάρχουν θεωρίες συνωμοσίας, ότι είναι όλα βαλτά -μπορεί και να είναι- πάντως δεν είναι ότι έρχεται το ντοκουμέντο, το οποίο πείθει για την αλήθεια του πράγματος, και σε αυτό βοήθησε, και είμαι ευτυχής για αυτό, και η ψηφιακή τεχνολογία.

Αφ' ης στιγμής κάποιος κατάλαβε ότι δεν είναι η αλήθεια της φωτογραφίας που μετράει, δεν την πιστεύει. Δεν χρειάζεται να κάνουμε δικαστήριο αν ο στρατιώτης του Cara ήταν ή δεν ήταν στρατιώτης, ή ήταν φίλος του, δεν μας ενδιαφέρει. Έχουν αφαιρεθεί βραβεία επειδή κάποιος διαμαρτυρήθηκε ότι είναι ανήθικο, αλλά, είναι και αδύνατον πια να αποδείξεις το falsification, οπότε δεν έχει νόημα να ψάχνουμε... Δεν υπάρχει φωτογραφία καταρχήν από μόνη της που να μην είναι πλασματική. Το manipulation υπάρχει έτσι κι αλλιώς. Δεν χρειάζεται το Photoshop, το σημαντικό είναι ότι πια δεν το πιστεύουμε, αν δηλαδή δεις το περίφημο πουλί που είχε δείξει η τηλεόραση με την πίσσα και μετά είπαν «δεν ήταν στο Ιράκ, ήταν κάπου αλλού», το σημαντικό είναι αυτή η φωτογραφία να λειτουργήσει και ψεύτικη. Αν λειτουργήσει και ψεύτικη, εντάξει, πέτυχε. Δεν είναι η αλήθεια της που την πιστεύεις.

Μπορεί να μην είναι manipulation στην επεξεργασία, να είναι στη λήψη. Από την ώρα που πείθεσαι ότι η φωτογραφία λέει ένα μικρό κομμάτι της αλήθειας, δηλαδή ο φωτογράφος είναι σημαντικός επειδή έχει τη δύναμη να αφαιρεί πράγματα, όχι να προσθέτει. Αφού λοιπόν την έχει, τελειώνει η ιστορία, ποτέ δεν πιστεύαμε, τώρα πια είναι πιο εύκολο να το καταλάβει και ο μέσος άνθρωπος ότι δεν είναι η αλήθεια που μας πειράζει. Δηλαδή το φιλί του Doisneau, αποδείχθη ότι το ζευγάρι που φιλιέται ήταν πληρωμένοι ηθοποιοί... Κανείς δεν σου λέει ότι δύο

που φιλιούνται είναι ερωτευμένοι, μπορεί να είναι κομμάτι από ταινία, μην το πιστεύεις. Ο κόσμος πιστεύει τα μάτια του πιο πολύ από όλες τις άλλες αισθήσεις και αν του πεις λοιπόν «δεν ξέρεις να βλέπεις φωτογραφία», θυμώνει. Αν του πεις «δεν ξέρεις να ακούς μουσική», το δέχεται, αλλά στα μάτια του δεν σηκώνει αμφισβήτηση. Ε, πρέπει να μάθει ότι και αυτά είναι ψεύτικα.

Και οι ίδιοι οι επαγγελματίες φωτορεπόρτερ αναγνωρίζουν ότι η παρουσία τους συχνά αλλοιώνει τη σκηνή:

Ν.Π.: Το βλέπεις ξεκάθαρα όταν σηκώσεις μία μηχανή, κάποιοι θα στρίψουν το κεφάλι για να μη φωτογραφηθούν και κάποιοι θα αλλάξει τη στάση του σώματός τους, θα αρχίσουν να φωνάζουν, ή θα σε κοιτάξει και θα ρωτήσει: «Βγήκα καλός;» Πάλι έχεις αλληλεπίδραση ξεκάθαρα. Γι' αυτό προσπαθώ να χρησιμοποιώ μία μικρή μηχανή όσο το δυνατόν περισσότερο, που είναι και εντελώς αθόρυβη.

Μ.Α.: Η δουλειά σου είναι πιο καλή όσο είσαι πιο αόρατος, όσο δεν επεμβαίνεις, όσο δεν σου ποζάρει -γιατί μερικές φορές ποζάρει-. Γι' αυτό είναι ένα πάγιο αίτημά μας, να μην φωτογραφίζουμε μόνο για ένα τέταρτο στα camps με τους πρόσφυγες, γιατί εμείς ακούμε και την ιστορία τους, πρέπει να κάτσω να μιλήσω μαζί του να με καταλάβουν, να καταλάβουν τι θέλω και μετά να φωτογραφίσω. Δεν μπορώ να φωτογραφίσω και να φύγω.

Είναι κανόνας στη δεοντολογία μας ότι εγώ δεν επεμβαίνω, δεν θα πω στον πρόσφυγα, «είσαι κόντρα, δεν φωτίζεσαι καλά, γυρνά λίγο καλύτερα», όπως είναι έτσι πρέπει να τον φωτογραφίσω, έχω αλληλεπίδραση όμως μαζί του, είτε γιατί πριν τον φωτογραφίσω έχω πιάσει κουβέντα μαζί του, με έχουν φιλέψει από τα λιγοστά φαγητά τους και μετά τους φωτογραφίζω, ή μπορεί να γίνει το ανάποδο, να τον φωτογραφίσω και μετά να μου πει «έλα εδώ, κάτσε, θέλω να σου μιλήσω», ή έχει έρθει ο πατέρας που έχει χάσει το παιδί του και κλαίει στην αγκαλιά μου, γιατί εμένα βρήκε.

Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, τέθηκε και το ζήτημα της αντικειμενικότητας της φωτογραφίας, που εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως η πολιτική τοποθέτηση του φωτοδημοσιογράφου:

Μ.Α.: Μεγάλη κουβέντα τι είναι αντικειμενικό και τι δεν είναι. Εγώ πιστεύω ότι η φωτογραφία αντικειμενική δεν είναι. Έχει σχέση με τη ματιά του φωτογράφου, ένα κομμάτι του παζλ από ένα γεγονός που συμβαίνει. Ο τρόπος που επιλέγω όμως να το τραβήξω έχει σχέση με πάρα πολλές παραμέτρους, έχει σχέση με την πείρα, την αισθητική, έχει σχέση με την πολιτική μου

άποψη. Εμείς ουσιαστικά τι κάνουμε σαν φωτορεπόρτερ; Λέμε την είδηση με τη γλώσσα της εικόνας.

Στα επεισόδια αυτό που βλέπεις μπροστά σου, αυτό τραβάς. Στο πίσω μέρος του κεφαλιού όμως βγαίνει και η ματιά σου. Είναι φωτορεπορτάζ όμως, με όλους τους τυπικούς κανόνες δεοντολογίας.

Ν.Π.: Για μένα το όριο της ηθικής έχει να κάνει ξεκάθαρα με το μέχρι που μπορείς να φτάσεις για να δώσεις την πληροφορία. Αυτή τη στιγμή στα *textbooks*, ηθική φωτογραφία, ηθικό φωτορεπορτάζ, ντοκουμέντο να το πούμε, γιατί έχουμε και το βίντεο στη μέση, ηθική καταγραφή είναι να μη λες ψέματα. Πώς δεν λες ψέματα; Εκεί εκπαιδεύεις τον εαυτό σου, ζυγίζεις, βλέπεις την πραγματικότητα, όταν έχεις μία συγκέντρωση 100 ατόμων και δουλεύεις για ένα μέσο που -ή εσύ- στηρίζεις αυτή τη συγκέντρωση, μπορείς να κάνεις ένα στενό κάδρο και να φαίνεται μόνο ο κόσμος και ο ομιλητής. Αν ανοίξεις ευρυγώνια το κάδρο σου, μπορεί να δείξεις ότι υπάρχουν μόνο 100 άτομα. Μέχρι κάποιο σημείο κάνεις μία καταγραφή. Από εκεί και πέρα είναι και η αισθητική σου. Η αισθητική εμπλέκεται άμεσα με την ηθική. Την αποκτάς μέσω της ηθικής σου και την ηθική σου μέσω της αισθητικής.

Π.Ρ.: Η έννοια δηλαδή «φωτογραφία - ντοκουμέντο» είχε πει ο *Walker Evans*: «ή όλες είναι ντοκουμέντο, ή εντέλει μόνο η φωτογραφία στο νεκροτομείο», για αυτό και εγώ πάντοτε κορόιδευα τις αμερικανικές κατηγορίες, λέγανε: *documentary photography* ή *concerned photography*... Το μόνο που θα δεχόμουν είναι ότι κάθε φωτογραφία είναι ένα *document*, απλώς είναι ένα *document* το οποίο έχει την προσωπική ματιά του φωτογράφου, που δεν μπορείς να την αφαιρέσεις αυτή τη ματιά, διότι, αν προσπαθήσεις να είσαι πιο ας πούμε αποστασιοποιημένος, θα πρέπει να φανταστούμε έναν τρομακτικά ευρυγώνιο φακό με τρομακτική ευκρίνεια που θα σου δείχνει συνεχώς 360 μοίρες.

Η δουλειά του φωτορεπόρτερ είναι να ξέρει τι θέλει να δείξει. Αν αυτός είναι κομματικά ταγμένος, θα κάνει αυτό που βοηθάει το κόμμα του. Να ξεκαθαρίσεις μέσα σου τι είναι αυτό που θες.

Η *Yourcenar*, είχε πει συμβουλές για έναν λογοτέχνη που ισχύουν και για οποιονδήποτε καλλιτέχνη: «Πρέπει να έχεις πολύ τεταμένη προσοχή, αλλά προσοχή δεν σημαίνει σκέψη, διότι σκέψη σημαίνει ήδη γνώμη.»

6.2.3 Η χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από τους επαγγελματίες φωτοδημοσιογράφους

Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτελούν πλέον απαραίτητο εργαλείο για τους επαγγελματίες φωτοδημοσιογράφους. Όλοι τους χρησιμοποιούν το Instagram, το οποίο θεωρούν ότι είναι το καταλληλότερο από τα κοινωνικά δίκτυα για να επικοινωνήσουν τη δουλειά τους σε ευρύτερο κοινό, ενώ παράλληλα κρύβει ευκαιρίες για συνεργασίες, κυρίως με μέσα του εξωτερικού:

Μ.Α.: Πλέον ο επαγγελματίας χρησιμοποιεί Facebook και Instagram. Όλοι οι επαγγελματίες τα χρησιμοποιούν, για να επικοινωνήσεις στη δουλειά σου, για φωτογραφίες τις οποίες δεν αξιοποιεί το πρακτορείο σου...

Μ.Κ.: Σόσιαλ μίντια χρησιμοποιώ, έχει ανταπόκριση, αλλά ο καθένας φτιάχνει ένα Club που είναι φίλοι, όσον αφορά τουλάχιστον το Facebook. Εντάξει, το instagram είναι λίγο πιο ανοιχτό όσον αφορά στη φωτογραφία. Το Facebook είναι η παρέα σου, μία μεγάλη ή μικρή, ανάλογα με το πόσους φίλους έχεις και αυτή η παρέα ανακυκλώνει φωτογραφίες. Εντάξει, το Instagram είναι πιο ενδιαφέρον ακόμα, μπορεί να έχει και ευκαιρίες. Το Facebook ποτέ. Νομίζω ότι κανείς φωτογράφος - φωτορεπόρτερ δεν βρήκε κάτι, σε αντίθεση με το Instagram που, ναι, έχεις ευκαιρίες για μία καινούργια συνεργασία.

Σ.Μ.: Χρησιμοποιώ το Instagram αποκλειστικά και μόνο για τη δουλειά. Το Facebook μόνο για ακτιβισμό και Πολιτική, αλλά θα διακόψω. Δεν ξέρω να σου απαντήσω για όλα τα social media, εγώ πάντως από το Instagram δέχομαι προτάσεις πλέον, δηλαδή με βλέπουν συνάδελφοι, πρακτορεία και ήδη έχω δεχτεί προτάσεις από Λατινική Αμερική. Και αυτό που κάνω τώρα για εκεί είναι. Παρόλο που έχω μία σελίδα που έχει να κάνει με φωτογραφία στο Facebook δεν είμαι και «τζάνκι» των like, δηλαδή σώνει και καλά να δω πόσα like έχω μαζέψει, δεν ήταν ούτως ή άλλως και ο στόχος μου. Ειδικά στο Facebook είμαι και σε ένα πολιτικό χώρο που είναι αρκετά αιρετικός, οπότε το χρησιμοποιώ για αυτό το λόγο. Το κοινό πάντως ανταποκρίνεται στο instagram.

Όμως, διατυπώθηκε και ο αντίλογος, η χρήση δηλαδή του Instagram όχι για τη διαφήμιση της φωτογραφικής δουλειάς, αλλά ως εργαλείο επικοινωνίας, παιχνιδιού και πειραματισμού:

Ν.Π.: Τη δουλειά μου δεν την επικοινωνώ καθόλου μέσω των social media, μόνο μέσω της σελίδας του πρακτορείου, δηλαδή, αν κάνω κάποιο άρθρο, τότε θα κάνω share το άρθρο,

τίποτα άλλο. Τα *social media* τα χρησιμοποιώ για να τσεκάρω τι μπορεί να συμβαίνει, να επικοινωνώ με ανθρώπους, αλλά σαν δουλειά πιστεύω ότι και αυτό είναι ψεύτικη ανάγκη που δημιουργήθηκε. Τώρα υπάρχουν εταιρείες που σου επιβάλλουν να έχεις συγκεκριμένα *hits* σαν σελίδα, λες και είναι άξια, για να μπορούν να ασχοληθούν με σένα, εταιρείες που μπορεί να σου προσφέρουν εξοπλισμό ή υπηρεσίες παραπάνω. Από την άλλη, το Twitter είναι το πιο γρήγορο όπλο που έχει ένας δημοσιογράφος. Μπορεί να το χρησιμοποιήσει για οποιαδήποτε γνώμη και, από κει και πέρα, χρησιμοποιώντας το σωστά, μπορεί να πετύχεις ακριβώς αυτό που θέλεις. Κάποιοι χαραμίζονται σε αυτό, ειδικά στην Ελλάδα, τα *site* που έχουν να κάνουν με την είδηση βασίζονται αποκλειστικά και μόνο στα *social media*, οπότε καταστρέφουν πάλι την είδηση με σκοπό το *clickbait*. Ως φωτογράφος, το Instagram μου είναι παιχνίδι, τραβάω μόνο με το κινητό και είναι σαν να δουλεύω ένα νέο μέσο, πώς θα τράβαγα φιλμ μεσαίου φόρμα, έτσι τραβάω με το κινητό μου φωτογραφίες για το Instagram. Το ίδιο κάνω και με το Facebook, αλλά τη σελίδα του πρακτορείου τη χρησιμοποιούμε κανονικά για τη διαφήμιση της σελίδας. Πραγματικά, δεν υπάρχει κάποιος άλλος λόγος, για μένα είναι μία χαζή υπεραξία όλο αυτό το πράγμα.

6.2.4 Δημοσιογραφία των πολιτών

Τα τελευταία χρόνια, τα διαδικτυακά κυρίως μέσα, έχουν κατακλυστεί από τις φωτογραφίες των πολιτών. Το γεγονός αυτό έχει αντίκτυπο στους επαγγελματίες, οι οποίοι, αντιμετωπίζουν αυτόν τον νέο, ιδιότυπο ανταγωνιστή. Αν και δεν είναι αρνητικοί στο φαινόμενο, επισημαίνοντας ότι οι επαγγελματίες δεν μπορούν να βρίσκονται παντού, και ότι πάντα έψαχναν φωτογραφίες ιδιωτών από έκτακτα γεγονότα, τονίζουν πως θα πρέπει να τεθούν κάποια όρια:

*Μ.Α.: Πλέον στο διαδίκτυο, με τη δημοσιογραφία των πολιτών είναι τεράστιο θέμα. Εμείς είμαστε υπέρ στο να το ανεβάσεις στο προφίλ σου στα *social media*, από τη στιγμή όμως που το δίνεις σε *mainstream media*, τα οποία παίρνουν διαφήμιση, απαιτώ από εσένα να πας να αγοράσεις ένα μπλοκάκι και να πληρωθείς, μη δίνεις τζάμπα φωτογραφίες. Πλέον γίνεται κατά κόρον στα δημοσιογραφικά *site* αλλά και την τηλεόραση. Είμαστε υπέρ της δημοσιογραφίας των πολιτών γιατί δεν μπορούμε να είμαστε παντού, αλλά τουλάχιστον να πληρώνονται. Και αυτό που ζητάμε από την αστυνομία όταν δεν μας δέρνει είναι να διώξει τους περίεργους που θέλουν να δουν ζωντανή τηλεόραση και μετά άσε μας εμάς να κάνουμε τη δουλειά μας.*

Μ.Κ.: Κοίταξε, η δημοσιογραφία των πολιτών έχει όρια, δηλαδή δεν είναι κακό, δεν μπορεί να βασίζονται όμως τα μέσα σε αυτό. Εννοώ site ειδησεογραφικά κυρίως, γιατί αυτοί εκμεταλλεύονται αυτού του είδους τη «δημοσιογραφία». Δεν σου κρύβω ότι και κάποια πρακτορεία, και εμείς, και στο Reuters που συνεργάζομαι τώρα, και παλιότερα που δούλευα με ένα ελληνικό πρακτορείο, κατά καιρούς αναζητούσαμε φωτογραφία από ιδιώτη, όταν γινόταν ένα μεγάλο γεγονός και δεν είχαμε προλάβει να πάμε εμείς έγκαιρα. Πάντα ψάχναμε μήπως υπάρχει κάποιος εκεί στη γειτονιά και έχει κάτι. Δηλαδή, δεν είναι καινούργιο τόσο, αλλά ήταν μέχρι εκεί: ξέρω γω, έγινε η έκρηξη και ήταν κάποιος παρών και τράβηξε με μία τότε πόκετ μηχανή και ψάχναμε αυτόν τον άνθρωπο να μας δώσει το φιλμάκι του ή τη φωτογραφία του, μέχρι εκεί. Τώρα σαφώς και έχει διευρυνθεί αυτό το πράγμα και θέλει όρια. Όλα αυτά χρειάζονται κανόνες για να δουλέψουν, δεν είναι κακά. Εγώ δεν είμαι αρνητικός σε αυτό, αρκεί να υπάρχουν κανόνες, να μην αντικαθιστά ο ερασιτέχνης τον επαγγελματία γιατί τότε χάνει την αξιοπιστία του, πολύ απλά. Πέρα από το ότι χάνω τη δουλειά μου εγώ, ας πούμε, δεν το κρύβουμε και αυτό, σαφέστατα και γίνεται και κάποιοι που έχουν μέσα ειδησεογραφικά δίνουν όλο και περισσότερο χώρο (στο υλικό των πολιτών), οπότε αυτός ο χώρος καταλαμβάνεται από μένα και αυτό είναι το κομμάτι που αφορά τη δική μου υπόσταση σαν φωτογράφος και οικονομικό θέμα. Από την άλλη, είναι και το θέμα της αξιοπιστίας. Το ένα κομμάτι αφορά εμένα σαν επαγγελματία, το άλλο αφορά τον πολίτη. Θέλω να σου πω ότι δεν είναι συντεχνιακό, εντάξει, χάνω τη δουλειά μου άρα είμαι εναντίον...

Σ.Μ.: Εκτός αυτού έχουμε και έναν τεράστιο ανταγωνιστή που λέγεται *smartphone*, *iPhone*, η δημοσιογραφία των πολιτών, ότι βγάζουν συνέχεια αγγελίες τα Μ.Μ.Ε. και ηλεκτρονικές σελίδες καλούν τον οποιονδήποτε πολίτη να στείλει φωτογραφία από οποιοδήποτε γεγονός, τεράστιος ανταγωνισμός. Δεν μπορείς να είσαι σήμερα παντού ταυτόχρονα, ας πούμε, ένα χαρακτηριστικό, χαρακτηριστικότερο παράδειγμα είναι ότι το τσουνάμι στην Ιαπωνία καλύφθηκε όλο από ιδιώτες.

Ν.Π.: Το πρόβλημα δεν είναι ο πολίτης που θα πάει να τραβήξει το *breaking news*, δηλαδή, άμα ήσουν εσύ, η μάνα μου, η γυναίκα μου, ή οποιοσδήποτε σε οποιοδήποτε γεγονός... οι πρώτες εικόνες που βγαίνουν δεν είναι από επαγγελματίες, είναι από τα κινητά. Μία εικόνα - δεν ξέρω αν είδες πρόσφατα, που είναι ένα αεροπλάνο που πέφτει σε μεγάλα κενά αέρος και ο τύπος απλά τραβάει *selfie* με τη μάσκα και έχει βάλει στραβά τη μάσκα. Αυτό έχει ένα διάβασμα μεγάλο. 10 μέτρα να έκανε βουτιά το αεροπλάνο παραπάνω, αυτός μπορεί να πάθαινε εμβολή, αλλά όχι, πρώτα ήθελε να τραβήξει την εικόνα. Αν κάνεις σωστά τη δουλειά σου, δεν έχεις

ανταγωνισμό από έναν πολίτη που μπορεί να είναι πολιτικός μηχανικός ή αποθηκάριος ή οτιδήποτε ξέρω εγώ, γιατί υποτίθεται ότι εκπαιδευόμαστε σε αυτή τη δουλειά. Υποτίθεται ότι εμείς ξέρουμε πώς θα λειτουργήσουμε καλύτερα το μέσο μας, τη φωτογραφία, και όχι μόνο τη φωτογραφία, γιατί στην τελική δημοσιογράφοι είμαστε και εμείς. Δηλαδή αντί για πένα, προσπαθούμε να κάνουμε όλο αυτό το σύνολο της πληροφορίας σε ένα κλικ ή ένα μικρό βίντεο αντίστοιχα κάποιος άλλος. Δεν μπορείς να αισθανθείς απειλούμενος από έναν πολίτη που έχει ένα κινητό. Αν ο πολίτης που έχει ένα κινητό κάνει τόσο καλή φωτογραφία που το Newsweek πάρει τη δικιά του δουλειά, καλά θα κάνει να στραφεί στο φωτορεπορτάζ. Δηλαδή, εγώ προσωπικά, δεν αισθάνομαι ότι κάποιος θα μου πάρει τη δουλειά.

Πολύ συχνά, τα μέσα αναγκάζουν τους δημοσιογράφους τους να φωτογραφίζουν εκείνοι, δυσκολεύοντας ακόμα περισσότερο την κατάσταση για τους επαγγελματίες φωτογράφους:

Σ.Μ.: Επίσης ένα άλλο σημαντικό είναι ότι δίνουν στον κάθε δημοσιογράφο τη δυνατότητα να τραβήξει αυτός και έτσι οι διακριτοί ρόλοι μεταξύ δημοσιογράφου - φωτογράφου χάνονται, δηλαδή κάπου τα όρια μπλέκονται και κάθε δημοσιογράφος με το κινητό του τραβάει και κόβει από την πίτα τη δική σου που είσαι επαγγελματίας. Που επαγγελματισμός σημαίνει αισθητική άποψη, αισθητική προσέγγιση, δεοντολογία, τα πάντα.

Ν.Π.: Πλέον, οι δημοσιογράφοι κυκλοφορούν με τα κινητά και οι εφημερίδες τους επιβάλλουν -και μιλάμε και για μεγάλα Μέσα, τα οποία δεν θέλω να ονομάσω, όχι μόνο Ελλάδα, παγκοσμίως- ότι «αφού έχεις το καινούργιο το κινητό το τάδε, που έχει τόσα megapixel, γιατί δεν τραβάς εσύ και πληρώνουμε φωτογράφο, χαζός είσαι;» Αλλά αυτοί που θα έπρεπε να μας ενδιαφέρουν δεν είναι τα μικρά site που θα σου δώσουν και 200 ευρώ το μήνα, κανονικά είναι το να πας, να κάνεις σωστά τη δουλειά σου, να σκάψεις βαθιά αυτό που θες να κάνεις και να το κάνεις όσο καλύτερα γίνεται. Θα ξεχωρίσεις, δεν υπάρχει περίπτωση. Το να χάσουμε τώρα το συμβόλαιο από την τάδε εφημερίδα ή από το τάδε site, το οποίο αποφασίζει να βάλει το δημοσιογράφο του να κάνει το πολυμηχάνημα, ή να είσαι φωτογράφος και να τραβάς παράλληλα βίντεο και παράλληλα να γράφεις και άρθρο, δεν θα τα καταφέρεις, θα τα κάνεις όλα σε ένα μέσο έως κακό επίπεδο. Δεν βγαίνει, είναι ένα 100% και το μοιράζεις. Αν καταφέρνεις και τα κάνεις όλα μαζί, μπράβο, είσαι ο υπεράνθρωπος. Αλλά από κει και πέρα, αυτό ρίχνει και τις τιμές, και την ανάγκη για ένα καλό πρακτορείο, για ένα καλό φωτογράφο. Εκεί πρέπει να πεις εσύ κάτι, να πεις: «Ξέρετε κάτι, είναι εντελώς ανήθικο, και στην τελική, αν θέλετε να έχετε following, το πρώτο πράγμα που τραβάει είναι η εικόνα.» Το μάτι σου θα το

τραβήξει η εικόνα και ο τίτλος, δεν θα το τραβήξει το κείμενο και μία εικονίτσα από ένα κινητό, που είναι φτιαγμένη στο snapseed.

Οι επαγγελματίες πιστεύουν ότι οι φωτογραφίες των ερασιτεχνών πολιτών – δημοσιογράφων που κατακλύζουν το διαδίκτυο, τραβηγμένες κατά συντριπτική πλειοψηφία με κινητά τηλέφωνα, έχουν ως αποτέλεσμα τη σχετικοποίηση της ποιότητας των εικόνων που καταναλώνει το κοινό. Οι συνεντευξιαζόμενοι θεωρούν ότι τόσο τα μέσα όσο και το ευρύ κοινό δεν ενδιαφέρονται για την ποιότητα, και ότι το κοινό δεν είναι οπτικά εγγράμματο, εκφράζουν όμως την αισιοδοξία, ή έστω την ελπίδα τους ότι μια αλλαγή αρχίζει να συντελείται:

Μ.Α.: Το κοινό δυστυχώς δεν είναι εκπαιδευμένο, ενώ υπάρχει ψηφιακή τεχνολογία. Υπάρχει τεράστιος αναλφαβητισμός, παρόλο που υπάρχει τρομερή πληροφορία. Η αισιοδοξία μου είναι ότι αυτός ο κλάδος με τα χίλια μύρια προβλήματα θα επιβιώσει, γιατί ο κόσμος έχει ανάγκη να δει μία καλή φωτογραφία επαγγελματία.

Σ.Μ.: Δεν ξέρω αν και κατά πόσον ενδιαφέρονται για ποιότητα, τουλάχιστον τα ελληνικά μέσα, ή εάν ενδιαφέρονται θα πρέπει να είναι ελάχιστα, τουλάχιστον από ότι ξέρω εγώ είναι ελάχιστα. Έχω μία άποψη ότι ενώ ζούμε στην εποχή της εικόνας και βομβαρδιζόμαστε από εικόνες, η πλειονότητα του κοινού δεν μπορεί να αποκωδικοποιήσει τις εικόνες, δεν μπορεί να διαβάσει τις εικόνες. Δηλαδή να σου πω ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, εάν βάλεις ένα καταπληκτικό ηλιοβασίλεμα δίπλα σε μία φωτογραφία του Salgado, η οποία όμως έχει οδυνηρό, δύσκολο περιεχόμενο, με πολύ μεγάλη ευκολία θα σου πει ότι το ηλιοβασίλεμα είναι μία καλή φωτογραφία. Δεν είναι έτσι. Νομίζω πως δεν υπάρχει οπτική παιδεία. Υπάρχει πολύ μεγάλη έλλειψη παιδείας στην Ελλάδα, ακόμη και οι νέες γενιές, στις οποίες εγώ είμαι πολύ φίλα προσκείμενος.

Ν.Π.: Το τζάμπα έχει πέραση, για πόσο όμως; Έχουμε περάσει σε επόμενη εποχή, είμαστε σε ένα μεταβατικό στάδιο νομίζω, παρατηρώντας το. Ξαναγυρίζει η ανάγκη για την ποιότητα, έφτασε σε ένα πικ η ταχύτητα και το απευθείας, το live... Έχει αρχίσει και μετατρέπεται πάλι, γιατί αυξάνεται και η δυνατότητα για καλύτερη ποιότητα, συνδυαστικά με την ταχύτητα, και μάλλον ο κόσμος έχει αρχίσει να βαριέται να βλέπει αυτή τη συνεχόμενη ροή μέτρων έως κακών πληροφοριών. Εγώ σίγουρα έχω βαρεθεί. Και πέραν του ότι είμαι επαγγελματίας φωτογράφος, πέραν του ότι μπλέκομαι 13-15 χρόνια με αυτό το πράγμα, διαβάζοντας και μελετώντας και βλέποντας τον τομέα μου σαν πολίτης, ας πούμε, δεν μπορώ άλλο, είναι

υπερπίεση. Και μόλις δεις το διαφορετικό, μόλις δεις το καλύτερο, -το καλύτερο είναι υποκειμενικό βέβαια- αλλά μόλις δεις το καλύτερο, θα σταματήσεις εκεί, γιατί έχεις να κάνεις με μία συνεχόμενη ροή πληροφοριών. Ε, όταν δεις το κάτι καλό, θα κάνεις μία στάση. Έχουμε πολύ δρόμο ακόμα πάντως, δηλαδή είναι πολύ νωρίς.

Π.Ρ.: Ως προς τη σχετικοποίηση της ποιότητας, δεν είναι σίγουρο ότι οι ρεπόρτερ θα έχουν σίγουρα καλύτερη ποιότητα. Μία τεχνικά υποδεέστερη φωτογραφία από κινητό τηλέφωνο μπορεί να έχει το χάρισμα της αμεσότητας. Αφ' ης στιγμής κάποιος την καταναλώνει, βρήκε το ρόλο της. Εγώ δεν την καταναλώνω, αυτός που την καταναλώνει για κάποιο λόγο το κάνει. Η αντίσταση σήμερα δεν είναι να πεις «θα καταργήσω κάτι» είναι σιγά-σιγά, μικρές ομάδες να απαιτούν κάτι και αυτό να επιβάλλεται. Είναι σημαντικό να πεις «θα υποστηρίξω αυτή την άποψη, αυτό το έντυπο, αυτό το site.»

Εκεί που το κοινό πήγε να γίνει οπτικά εγγράμματο, εκεί ξεχείλωσε. Δηλαδή εγώ όταν ξεκίνησα τη διδασκαλία της φωτογραφίας, δεν είχα σκεφτεί να πω, «γιατί φωτογραφίζετε;» Τώρα το πρώτο πράγμα που λέω σε ανθρώπους είναι «γιατί;». Πρέπει να σκεφτείς γιατί φωτογραφίζεις. Εγώ πιστεύω ότι δεν έχουμε ένα πιο καλλιεργημένο κοινό γενικά.

Τέλος, τίθεται το θέμα της αξιοπιστίας του υλικού που υποβάλλεται ανώνυμα:

Μ.Κ.: Σαφέστατα έχει αντίκτυπο στην ποιότητα, είναι κάτι ανώνυμο που κάποιος είδε, γιατί να ακολουθήσει κάποιους κανόνες; Πες εγώ, γιατί φοβάμαι ότι θα με ελέγξει η ένωση μου, το μέσο μου, γιατί έχω ένα όνομα, θα στείλω μία φωτογραφία είτε στην εφημερίδα είτε στο Reuters που συνεργάζομαι, από κει και πέρα, αν έχω κάνει εγώ κάτι στραβό ξέρει ο αρχισυντάκτης ή ο editor που θα με βρει και ποιος είμαι και τι κάνω. Τώρα, με τη φωτογραφία που έστειλε ο Χ ιδιώτης, δεν ξέρεις τίποτα.

6.2.5 Φωτογραφία και βίντεο

Όσον αφορά στο θέμα του βίντεο, οι συνεντευξιαζόμενοι συμφώνησαν πως είναι κάτι που ζητείται πλέον πολύ έντονα από τα διαδικτυακά μέσα. Κατόπιν όμως φάνηκε οι απόψεις να δίστανται, καθώς δεν ήθελαν όλοι να καταπιαστούν με αυτό:

Μ.Α.: Οι καινούργιοι συνάδελφοι πλέον χρησιμοποιούν βίντεο, αυτοί που δουλεύουν για ιντερνετικά μέσα. Εγώ είμαι παλιάς γενιάς και θεωρώ ότι όταν ο φωτορεπόρτερ που είναι σε

ένα γεγονός θα πρέπει να τραβάει μόνο φωτογραφίες, ο κάμεραμαν να τραβάει μόνο βίντεο και ο δημοσιογράφος να γράφει μόνο. Έκαστος στο είδος του.

Μ.Κ.: Πλέον ζητείται βίντεο πολύ. Εγώ δεν κάνω ακόμα αλλά θέλω να κάνω. Επειδή δουλεύω και στο Reuters, δεν μας το ζητάνε ακόμα, αλλά σε κάποιες άλλες συνεργασίες που έχω με ξένα μέσα πολλές φορές ναι, το ζητάνε. Εάν υπάρχει κατανόηση και γίνεται σωστά ο διαχωρισμός, δεν είμαι αρνητικός. Εάν δεν στο ζητάει ο editor σου, ο αρχισυντάκτης σου: «Πήγαινε και έκανε και βίντεο και φωτογραφία μαζί» και «Δεν κάνεις καλά το ένα από τα δύο», εκεί είχες πρόβλημα, όταν αυτός όμως που θα σου δώσει την εντολή ξέρει και σου πει ότι «Εντάξει, αυτό το θέμα προλαβαίνεις, κάνε αυτό και κάνε μου και λίγα πλάνα βίντεο», τότε ναι, δεν είναι κακό, αλλά σου λέω, αυτός που δίνει την εντολή στο φωτογράφο να ξέρει τι του λέει και τι ζητάει και τι περιμένει από αυτόν.

Σ.Μ.: Εγώ δεν κάνω βίντεο, παρόλο που θα ήθελα πάρα πολύ να ξεκινήσω, γιατί ούτως ή άλλως το μέλλον της εικόνας είναι multimedia. Δεν είναι κάτι που ζητιέται ως απαραίτητο αλλά οι κανόνες αλλάζουν σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα πού καμιά φορά αδυνατείς να τους ακολουθήσεις. Ας πούμε τώρα τελευταία ζητάνε drones, πρέπει να εξοπλιστεί με drones για να κάνεις φωτογραφική δουλειά. Πάντως δεν χρησιμοποιώ βίντεο προς το παρόν.

Ένας από τους φωτορεπόρτερ που συμμετείχαν στην έρευνα, όμως, έχει ήδη εντάξει τη λήψη βίντεο στο επάγγελμά του:

Ν.Π.: Βίντεο κάνω. Από τότε που η ψηφιακή εποχή βοήθησε στο να γίνει βίντεο. Κανονικά, εμπλέκεσαι σε έναν άλλο τομέα, που ναι μεν σαν φωτογράφος γνωρίζεις ένα μέρος της τέχνης, αλλά είναι σαν ένας κινηματογραφιστής να γίνεται φωτορεπόρτερ. Προσωπικά τραβάω για documentary use μόνο, news δεν έχω τραβήξει ποτέ σαν βίντεο. Και προσπαθώ να μην εμπλεκώ πολύ σε αυτό, θα μπω όταν πω ότι είμαι έτοιμος. Και μπορεί να μην ξανά φωτογραφίσω μετά, πώς να σου το πω, με τραβάει πολύ το βίντεο.

Πλέον, σχεδόν σου ζητάνε οι πελάτες κανονικά, σε φάση, «αφού φωτογραφίζετε δεν κάνετε και ένα βιντεάκι αφού είστε εκεί;» Και είσαι σε φάση: «Τι νομίζεις, απλά πατάς το κουμπάκι;»

Οι συνεντευξιαζόμενοι εξέφρασαν τον προβληματισμό τους για τη σύγχρονη τάση που απαιτεί τις ιδιότητες του φωτογράφου και του βιντεολήπτη να συναντώνται στο ίδιο πρόσωπο:

Μ.Κ.: Δύσκολο, ιδίως να τραβάει βίντεο και φωτογραφίες (το ίδιο πρόσωπο) πολύ δύσκολο, δεν γίνεται όταν υπάρχει δράση, αλλά σε κάποια θέματα που έχεις χρόνο -μην έχουμε πάντα και την εντύπωση ότι ο φωτορεπόρτερ σε καθημερινή βάση έρχεται αντιμέτωπος με συγκρούσεις-. Προφανώς η καθημερινότητα όλων των φωτογράφων, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και γενικότερα έχει πολλά, μπορεί να έχει ένα ελεύθερο θέμα, να κάνεις ένα στόρι, ή να κάνεις μία συνέντευξη, διάφορα πράγματα... Σε πολλά θέματα μπορείς να κάνεις και βίντεο και φωτογραφία. Κακά τα ψέματα, η τάση είναι αυτή (να γίνεται από τον ίδιο για εξοικονόμηση πόρων). Τα μέσα δεν έχουν πια τα χρήματα που είχαν, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και παγκόσμια, δεν υπάρχουν αυτά τα λεφτά, η διαφήμιση πέφτει, οι τιμές πέφτουν, οπότε προσπαθούν όλοι να συρρικνώσουν το προσωπικό που απασχολούν. Οπότε ναι, σου ζητάνε να τα κάνεις όλα. Η τάση είναι αυτή, θα πρέπει εμείς κάπως να αντισταθούμε.

Μ.Λ.: Σε επεισόδια για παράδειγμα δεν μπορείς να τα κάνεις όλα, δεν γίνεται, ή το ένα θα κάνεις ή το άλλο.

Ν.Π.: Στα επεισόδια τραβάς και πιο εύκολα, μπορείς να βάλεις μία GoPro πάνω σου και να τρέχεις και να φωτογραφίζεις και να κάνεις σούπερ εντυπωσιακό βίντεο. Με τίποτα δεν μπορείς να το κάνεις ταυτόχρονα (με φωτογραφία) και δεν ξέρω πως μπορεί να το κάνει κάποιος αυτό. Και σίγουρα σου απομυζεί ενέργεια, δεν μπορεί να τα κάνεις και τα δύο, σίγουρα κάτι από τα δύο θα επιλέξεις και σε κάτι από τα δύο θα πρέπει να γίνεις και expert για να το κάνεις σωστά, έτσι;

Συζητώντας για τις διαφορές μεταξύ φωτογραφίας και κινούμενης εικόνας, τεχνικές και αισθητικές, καταγράφηκαν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες απόψεις:

Π.Ρ.: Σαφέστατα η φωτογραφία σταματάει το χρόνο και έχω και ένα επιχείρημα να σου δώσω πολύ σαφές. Σε κάθε γάμο σήμερα είναι ο φωτογράφος και ο βιντεολήπτης. Το βίντεο έχει όλο το γάμο και όμως όλοι έχουν το άλμπουμ με τις φωτογραφίες, ο γάμος τους είναι φωτογραφίες. Η φωτογραφία λοιπόν μπορεί να συμπυκνώσει κάτι. Δηλαδή αν έχει πεθάνει ο πατέρας σου θα έχεις μία φωτογραφία του να τον θυμάσαι, δεν θα έχεις ένα τέταρτο βίντεο να τον βλέπεις να μιλάει, που θα είναι πιο φυσικός. Άρα όντως η φωτογραφία έχει μία δύναμη, αλλά αυτή τη δύναμη τη χάνει μέσα στα δημοσιογραφικά έντυπα. Την ανακτά όταν μπαίνει στο σπίτι μας, σαν αξία. Για την ώρα η φωτογραφία δεν φαίνεται να συνθλίβεται αλλά έχει χάσει την αξία της. Δηλαδή πες ότι εσύ βλέπεις κάθε μέρα τηλεόραση και έχουμε κάθε μέρα γεγονότα τα οποία τα

βλέπουμε εν τω γίνεσθαι, πολύ εντυπωσιακό. Την άλλη μέρα στην εφημερίδα πρέπει να έχεις κάτι άλλο, δεν μπορεί να έχει μία εικόνα από τη μάχη, γιατί είναι εικονογράφηση πια.

Μ.Α.: Οι διαφορές βίντεο και φωτογραφίας είναι τεράστιες: έχουν κοινό (μόνο) το φως. Εγώ είμαι λάτρης της φωτογραφίας επειδή η φωτογραφία είναι ένα κλάσμα του δευτερολέπτου, ενώ το βίντεο είναι κίνηση. Το βίντεο έχει άλλες χάρες, είναι πιο αντικειμενικό, καταλαβαίνεις τι γίνεται γιατί βλέπεις κίνηση και ακούς ήχο. Η φωτογραφία σε ένα γεγονός είναι ένα κομμάτι του παζλ. Η φωτογραφία είναι μία πληροφορία στις εκατοντάδες που επιλέγω να την καδράρω και επιλέγω να πατήσω το κουμπί τη στιγμή που εγώ θέλω. Αν πατήσω το κουμπί λίγο πριν ή λίγο μετά είναι άλλη φωτογραφία. Η φωτογραφία όμως απέναντι στο βίντεο θα έχει πάντα δυναμική. Οι φωτογραφίες μου έχουν διάδραση, είναι διαφορετικό το συναίσθημα που σου προκαλεί το πτώμα του μικρού παιδιού, του Αϊλάν, σε σχέση με ένα βίντεο.

Πάντα θα υπάρχει καλή φωτογραφία και πάντα η καλή φωτογραφία θα γεννάει κάτι και θα ξεχωρίζει μέσα σε όλη αυτή την πληθώρα. Απλά το ζητούμενο είναι εμείς οι επαγγελματίες να βάλουμε μερικούς κανόνες, ότι πλέον στην ήδη μπουκωμένη πληροφορία θα πρέπει να βρούμε και άλλους τρόπους να εξηγήσουμε αυτό το πράγμα που θέλουμε να πούμε και όχι με την μανιέρα την εύκολη. Εμείς καλούμαστε λίγο να ψάξουμε και άλλους τρόπους.

Σ.Μ.: Η μόνη σου κοινή συνιστώσα είναι ότι απεικονίζεις σε ένα τρισδιάστατο σε δισδιάστατο μέσο, τίποτα παραπάνω, από κει και έπειτα όμως η εξέλιξη των πραγμάτων είναι πολύ διαφορετική γιατί εσύ έχεις μία στατική εικόνα και το βίντεο είναι μία τρεχούμενη εικόνα, μία εικόνα κίνησης.

Ν.Π.: Το βίντεο είναι πιο απαιτητικό, το βίντεο μπορεί να εντυπωσιάσει πολύ πιο εύκολα από μία φωτογραφία, αλλά μπορεί και να είναι εντελώς αδιάφορο. Για να είναι όλο άρτιο πρέπει να είσαι εξοπλισμένος καλά σε αυτό το πράγμα που μπορείς να κάνεις, η τσαπατσουλιά φαίνεται, ειδικά στο βίντεο, φαίνεται πολύ περισσότερο από ότι στη φωτογραφία. Γιατί και η δυνατότητα σου για να το επεξεργαστείς είναι μικρότερη, όσο κι αν έχει εξελιχθεί και αυτό. Και από τη στιγμή που έγινε μέσω των ψηφιακών μηχανών και όχι απαραίτητα με τη χρήση της ψηφιακής κάμερας, για να πάρεις την πανάκριβη κάμερα, με τους τάδε φακούς... και με τα κινητά μπορείς να κάνεις το ίδιο. Δεν χρειάζεται πολλά πολλά. Είναι άλλη τέχνη και πρέπει να τη σεβαστείς εξίσου. Κάποιος θα κάτσει περισσότερο να δει, θα κάτσει να παρατηρήσει μία φωτογραφία... το βλέπεις με τις εκθέσεις, το βλέπεις και με τα λευκώματα, θα κάτσεις να παρατηρήσεις την εικόνα... Είναι δύο διαφορετικά πράγματα, ναι μεν έχεις να κάνεις με την εικόνα, αλλά η

κινούμενη εικόνα εντυπωσιάζει πιο εύκολα, ενώ στην άλλη πρέπει να είσαι πολύ πιο προσεκτικός. Ένα λάθος στο βίντεο μπορεί και να μη φανεί. Πρέπει να ξέρεις πλέον τα πάντα και να τα ξέρεις σε επίπεδο σαν να έχεις τελειώσει πανεπιστήμιο. Και αυτό γίνεται πλέον, γιατί εγώ έμαθα να κάνω μοντάζ για ντοκιμαντέρ μέσω YouTube, το Premiere το ήξερα, αλλά το να δέσεις σκηνές είναι πολύ διαφορετικό. Ενώ το YouTube είναι ένα ανοιχτό πανεπιστήμιο... είναι και μία τεράστια βιβλιοθήκη μόρφωσης ανοιχτή, αρκεί να ξέρεις να το χρησιμοποιείς.

Απέναντι στο βίντεο και την υπερπληθώρα φωτογραφιών που είναι διαθέσιμες στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, η δημοσιογραφική φωτογραφία φαίνεται να περνά μία κρίση ταυτότητας:

Π.Ρ.: Πιστεύω ειλικρινά ότι είναι σε ένα σημείο τώρα, αν δεν θέλει να χάσει τελείως το παιχνίδι μπροστά στα βίντεο, πρέπει να επαναπροσδιορίσει το περιεχόμενο της η φωτογραφία.

Πρέπει εκεί να κάθεται και να λες «Τη χρειαζόμαστε τη φωτογραφία; Προσφέρει κάτι η φωτογραφία που δεν προσφέρει το κείμενο;» Αν το κείμενο είναι φλύαρο, καν' το με bullets, γιατί την κοιτάς την φωτογραφία; Τραβάει το μάτι; Πληροφορεί; Τι κάνει; Άρα να σκέφτεσαι, «Τη χρειαζόμαστε;» Αν έχει να μου πει κάτι να τη βάλω, αλλά θέλει αυτή τη σκέψη, και όσο πιο λίγες βάλεις, τόσο πιο σημαντική γίνεται.

Και να καταλάβουν πια ότι το κοινό βλέπει τόσες πολλές φωτογραφίες, Instagram, δεν γίνεται πια... δεν κάνεις πια εντύπωση.

6.2.6 Εργασιακές συνθήκες

Στο θέμα των εργασιακών συνθηκών, οι φωτορεπόρτερ τονίζουν ότι ο κλάδος τους περνούσε και εξακολουθεί να περνάει κρίση παγκοσμίως, η οποία στην Ελλάδα δυστυχώς συνέπεσε με την οικονομική κρίση που ξεκίνησε το 2009 και διαρκεί μέχρι και σήμερα. Περιγράφουν τη δύσκολη κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει, καθώς οι μισθωτοί φωτογράφοι σε συμβατικά μέσα είναι πλέον ελάχιστοι, με τους περισσότερους να εργάζονται ως freelancers, και τον αγώνα τους να πληρωθούν, δυστυχώς με πολύ μεγάλες καθυστερήσεις.

Μ.Α.: Οι φωτορεπόρτερ είναι από τους πιο κακοπληρωμένους κλάδους, εμείς είχαμε κρίση πριν την κρίση. Οπότε ο φωτογράφος δεν έχει ιδιαίτερη πολυτέλεια για να επιλέξει τις θεματικές του, θα επιλέξει μία θεματική την οποία θα καταφέρει να πουλήσει και να βγάλει λεφτά. Και τα παιδιά που επιλέγουν το φωτορεπορτάζ προσπαθούν να επιβιώσουν κάτω από αυτό το πλαίσιο. Τα Media δεν πληρώνουν πλέον, πληρώνουν μετά από 2-3 χρόνια, βαράνε

κανόνια, χάνεις τα λεφτά σου. Όλοι οι μεγαλοεκδότες σήμερα χρωστάνε στους φωτογράφους. Και δεν μπορούμε να συνεννοηθούμε για τα αυτονόητα για να πιέσουμε τους εκδότες όσο είναι ακόμα ανοιχτοί. Για το πώς πληρωνόμαστε. Είναι αδιανόητο να κόβεις τιμολόγιο και να σε πληρώνει μετά από δύο χρόνια, στο εξάμηνο στη χειρότερη θα έπρεπε να είναι η εξόφληση του τιμολογίου, αν δεν το πληρώσει θα πρέπει να τον κόψουμε όλοι. Δεν το κάνουν όμως αυτό, 12 χρόνια είμαι πρόεδρος (της Ε.Φ.Ε.) αλλά τώρα θα τα παρατήσω. Σε οικονομικό επίπεδο, όσο δεν συνεννοηθούμε μεταξύ μας το πως πληρωνόμαστε και να βάλουμε κανόνες έστω στο και μισή, δεν υπάρχει καμία λύση, θα μας κοροϊδεύουν οι εκδότες, θα τους παρακαλάμε, θα δουλεύουμε τζάμπα για αυτούς, δεν έχει νόημα. Οι περισσότεροι φωτογράφοι πλέον είναι *freelancers*, οι μισθωτοί είναι πάρα πολύ λίγοι πλέον. Όταν βάρεσαν τα κανόνια Λυμπέρης, Ελευθεροτυπία, Δ.Ο.Λ., όλοι οι φωτογράφοι έχασαν τα λεφτά τους. Όταν κόψω ένα τιμολόγιο θα πληρωθώ μετά από δύο χρόνια.

Μία πρόταση που κάναμε στην κυβέρνηση ήταν, όπου υπάρχουν 10 δημοσιογράφοι σε *mainstream* μέσο, να πάρουν και έναν φωτορεπόρτερ. Γιατί αυτός που στέλνει το δημοσιογράφο του και φωτογραφίζει δεν σέβεται τον αναγνώστη. Ο δημοσιογράφος δεν ξέρει να φωτογραφίζει, τραβάει με ένα κινητό. Ενώ μπορείς να έχεις έναν φωτορεπόρτερ, ή συμφωνία με ένα Πρακτορείο που σου κοστίζει 300 με 400 ευρώ το μήνα, και σε πραγματικό χρόνο να έχεις φωτογραφίες. Ένα *site* που έχει έναν συγκεκριμένο συνάδελφο φωτορεπόρτερ και δουλεύει και ανεβάζει αυτός σε *real-time* φωτογραφίες είναι αξιοπρεπέστατο, γιατί ανεβάζει επαγγελματικές φωτογραφίες και ο συναδελφός αυτός τραβάει και λίγο βίντεο.

Μ.Κ.: Οι περισσότεροι είναι *freelancers*, οι εφημερίδες δεν έχουν πια μισθωτούς, ή αν υπάρχουν είναι πάρα πολύ λίγοι. Είναι *freelancers*, και κυρίως αυτό που προσπαθούν να κάνουν τα νέα παιδιά, και αυτό που τους συμβουλεύω εγώ είναι να έχουν συνεργασίες σε όλο τον κόσμο. Σήμερα ένας φωτορεπόρτερ δεν υπάρχει λόγος να ασχολείται μόνο με ελληνικά θέματα ή μόνο με ελληνικά μέσα. Θα πρέπει να είναι ευέλικτος και να μπορεί να πάει οπουδήποτε στον πλανήτη, να έχει επαφές, να έχει συνεργασίες και να μπορεί να ελίσσεται, αν θέλει να δουλέψει σαν σοβαρός *freelancer*. Γλώσσες πολύ καλά, γρήγορα αντανakλαστικά και να προβλέπει τι γίνεται οπουδήποτε στον πλανήτη και να πηγαίνει να κάνει το θέμα του, να έχει τις διασυνδέσεις του, οπότε μετά να παίρνει *assignments*. Να μπορεί να του αναθέσει ένα περιοδικό στην Αμερική ή στη Γαλλία *assignment*. Υπάρχουν αναθέσεις και υπάρχουν φωτογράφοι που δουλεύουν έτσι, πολύ λίγοι αλλά υπάρχουν.

Εγώ δεν είμαι μισθωτός, είμαι συνεργαζόμενος και με πολύ αγώνα να πληρωθούμε. Και έτσι είναι όλα τα μέσα. Είναι τραγική η κατάσταση, γι' αυτό σου λέω ότι ένας φωτογράφος, ένας

φωτορεπόρτερ στην Ελλάδα μπορεί να δουλέψει, μόνο όταν έχει συνεργασίες απ'έξω και επικουρικά κάποια λίγα από τα ελληνικά μέσα, που είναι μεταξύ φθοράς και αφθαρσίας, από το μεγαλύτερο μέχρι το μικρότερο.

Σ.Μ.: Ανασφάλεια, επισφάλεια, κακές αμοιβές, νομίζω ότι οι περισσότεροι είναι *freelancers* και δεν ξέρω πώς επιβιώνουν αυτοί οι άνθρωποι, εδώ ακόμα και για μας, και εμείς είμαστε σε κακή κατάσταση αλλά είμαστε σε πολύ καλύτερη κατάσταση, έχουμε μειώσεις, περιοδικά και εκδοτικοί χώροι οι οποίοι δεν πληρώνουν ή σε έχουν καθυστερήσει τέσσερις - πέντε μήνες, έχεις μία πάρα πολύ μεγάλη δυσκολία στο να ανταπεξέλθεις.

Χθες είχα μία συζήτηση με μία φίλη δημοσιογράφο και της έλεγα ότι το μέγιστο πρόβλημα για τους νέους ανθρώπους οι οποίοι ξεκινάνε, γιατί εμείς είμαστε καλώς ή κακώς στη δύση μας, οι νέοι άνθρωποι δεν βρίσκουν κανάλια για να διοχετεύσουν τη δουλειά τους. Και είναι οι άνθρωποι και πιο πεπαιδευμένοι, και όχι μόνο σε τεχνική και αισθητική άποψη περί της φωτογραφίας, αλλά και με μία γενικότερη κουλτούρα. Πώς θα στηριχτούν αυτοί οι άνθρωποι, πώς θα βρουν κανάλια για να διοχετεύσουν τη δουλειά τους, πώς θα δημοσιευτεί η δουλειά τους ούτως ώστε το κοινό να δει και μία άλλη, διαφορετική άποψη; Όσο συρρικνώνονται τα Μ.Μ.Ε., τα περιοδικά, οι εφημερίδες και όσο τα Μ.Μ.Ε ακολουθούν αυτή την πεπατημένη, αυτό το τυποποιημένο, το στερεότυπο, νομίζω τόσο πιο δύσκολο θα γίνεται για τους νέους συναδέλφους. Δεν ξέρω πώς μπορούν να βρουν άκρη, ίσως με αυτοδιαχειριζόμενες ομάδες, με δημιουργία ομάδων φωτογραφίας, με πολύ μεγάλη προσπάθεια να ενταχθούν σε πρακτορεία διεθνή ούτως ώστε να έχουν *backup* από πίσω τους μεγάλα διεθνή πρακτορεία.

Ν.Π.: Εγώ κάνω *freelancing* αλλά έχω και το δικό μου πρακτορείο. (SOOC) Αυτό γεννήθηκε από την ανάγκη να μη δουλεύεις για αυτούς που δεν σε πληρώνουν και τελικά καταλήξαμε να είμαστε μεταξύ μας, αυτοί που είμαστε, και να πρέπει να κάνουμε κι άλλα, γιατί στην Ελλάδα δεν υπάρχει χρήμα.

Γενικά τα Media στην Ελλάδα -παγκοσμίως είναι νεκρά-, δηλαδή φαντάσου εδώ, που είμαστε η μικρή αγορά που αργεί πάντα να μπει σε κάποια πλαίσια, επειδή διαφοροποιήθηκε πολύ γρήγορα ο τρόπος που δουλεύουμε, εκεί που κάποτε αγόραζες την εφημερίδα από το περίπτερο, τώρα μπαίνεις online γιατί δεν υπάρχει εφημερίδα ας πούμε. Όλη αυτή η διαδικασία έριξε τα χρήματα, έριξε τις θέσεις εργασίας, έχουμε ένα δικό μας πρακτορείο το οποίο μας αποφέρει ελάχιστα χρήματα. Και είναι το δικό μας πρακτορείο, το οποίο δεν στέκει σαν σκεπτικό, να τρέχεις κάτι δικό σου και να σου αποφέρει λιγότερα από ότι θα έπαιρνες δουλεύοντας για κάποιον άλλον. Είναι αυτό περί ποσότητας και όχι ποιότητας, η ποιότητα πληρώνονταν, η

ποσότητα ποτέ. Το *freelancer* στην Ελλάδα είναι πολύ σχετικό, ένας *freelancer* δουλεύει. Υπάρχουν παιδιά τα οποία κάνουν απίστευτη δουλειά αλλά δεν έχουν σταυρώσει μεροκάματο εδώ και μήνες. Γιατί δεν υπάρχει αγορά, η αγορά είναι ένας βούρκος που απορροφά πράγματα, δεν δίνει προς τα έξω, -η ελληνική αγορά-. Πρέπει να κοπιάσεις πολύ περισσότερο, να μπεις και σε άλλους τομείς, να εκπαιδευτείς σε κάποια πράγματα, για να καταφέρεις να πεις ότι βγάζεις κάποια χρήματα το μήνα. Ασύγκριτα με το τι ήταν πριν 10 χρόνια. Έχει ανοίξει τόσο πολύ και λόγω του ότι ο καθένας έχει μία κάμερα και τραβάει, που χρειάζεσαι έναν άνθρωπο που θα λάβει αυτή την πληροφορία πάλι και να την αξιοποιήσει και να πει ότι *οκ*, αυτός κάνει καλή δουλειά, τον θέλουμε και όχι βγάζει πολλή δουλειά, τον θέλουμε. Η ανάγκη όμως οδηγεί τους ανθρώπους να κάνουν αυτό το πράγμα. Γενικά η ελληνική αγορά είναι *off* εντελώς, λόγω έλλειψης ενδιαφέροντος...

Είναι θέμα ηθικής ξεκάθαρα, είναι σαν να σου λέει ο άλλος «Έλα μωρέ, δύο μήνες είσαι μέσα και γκρινιάζεις, ο άλλος είναι τέσσερις.» Θέλω να πληρώσεις και εμένα, και τον άλλον που είναι τέσσερις μέσα. Τα λεφτά βγαίνουν πολύ πιο δύσκολα και με πιέσεις, δηλαδή δεν υπάρχει αξιολόγηση της δουλειάς που κάνεις, δεν πα να είσαι ο καλύτερος φωτογράφος στον κόσμο, στην Ελλάδα δεν έχει καμία σημασία. Δηλαδή θα χρωστάς το *TEBE* σου, επίσης πολύ βασικό. Ο ελεύθερος επαγγελματίας εδώ πληρώνει *λες* και έχει κάνει φυλακή, πραγματικά. Ή, αν δεν πληρώνει θα μπει φυλακή. Έχουμε συναδέλφους οι οποίοι έχουν τεράστια χρέη, τεράστια. Και να κάνεις αυτή τη δουλειά έτσι; Όχι ότι οι υπόλοιπες δεν είναι δύσκολες, αλλά κάποια πράγματα σε αυτή τη δουλειά είναι τόσο ψυχοφθόρα και τόσο δύσκολα να ανταπεξέλθεις, και να έχεις να πληρώσεις όλα αυτά και να μη σε πληρώνουν, κάνε κάτι άλλο. Και έτσι, αρκετοί από εμάς έχουμε πάει και σε άλλους τομείς, δηλαδή εγώ και ο Μενέλαος (*Μυρίλλας*) από το πρακτορείο *χαζοδιδάσκουμε*. Τώρα ασχολούμαι και με την έρευνα, κάθομαι και διαβάζω και κάνω δημοσιογραφία *ας πούμε*. Κάνω τον *fixer*, όταν έρχεται κάποιος που θέλει να κάνει δουλειά στην Αθήνα. Επειδή έχω καταφέρει και έχω κρατήσει κάποιες επαφές με κάποιους ανθρώπους, κάνω τον *fixer*, το οποίο πληρώνει πολύ καλύτερα από το να ήμουν φωτογράφος. Επίσης, υπάρχει και μία υπεροπλία φωτογράφων, οι οποίοι το κάνουν καλύτερα από μένα σε κάποιους τομείς. Άρα, πρέπει να βρεις πολλούς τομείς και να δουλεύεις όλη μέρα, και το δουλεύω δεν είναι δουλεύω στο δρόμο, είσαι όλη μέρα με το *mail* σου, τις επαφές σου, το *editing*, δεν είναι δύο ώρες την ημέρα.

Ορισμένοι επέμειναν και στην κλοπή της πνευματικής τους ιδιοκτησίας στο διαδίκτυο:

Μ.Α.: Επίσης μας κλέβουν φωτογραφίες... στο διαδίκτυο η κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας είναι πανευρωπαϊκά πολύ ψηλά, στην Ελλάδα όμως αγγίζει το 99%. Πολλές φορές θεωρούν ότι

είναι καλυμμένοι απλά επειδή βάζουν το όνομά σου, ή σου παίρνουν φωτογραφίες από το Facebook και βάζουν το link για το προφίλ σου στο Facebook χωρίς να ρωτήσουν.

Ν.Π.: Εννοείται πως και η κλοπή πνευματικών δικαιωμάτων είναι ένα μεγάλο θέμα. Βλέπεις φωτογραφίες σου, από αφίσες στους δρόμους μέχρι εξώφυλλα βιβλίων. Εντάξει, να πεις κάποιες αφίσες στους δρόμους δεν θα σε ενοχλήσει να δεις τη φωτογραφία σου, κατ' εμέ, εντελώς προσωπικό, αλλά ξαφνικά να βλέπεις ανοιχτά... Εμείς σαν πελάτη έχουμε το ΣΚΑΪ, το website του ΣΚΑΪ, πληρώνουνε για το website τους και για special εκδόσεις ένα στάνταρ ποσό το μήνα. Ανοίγεις τηλεόραση το πρωί, βλέπεις στο videowall της εκπομπής τις φωτογραφίες μας. Παίρνεις τηλέφωνο στο ΣΚΑΪ, τους λες «παιδιά δεν πληρώνετε για την τηλεόραση, πληρώνετε μόνο για το site.» «Ααα, κάποιο λάθος έγινε, θα το αναφέρουμε...» Την επόμενη μέρα, ξανά. Τα σημειώνεις, μιλάς με το δικηγόρο σου, «Χίλια συγγνώμη, θα σας βγάλουμε ένα ποσό στο τέλος του μήνα» και ανά τρεις-τέσσερις μήνες παίρνεις τα σπασμένα, αντί να μπουν στη διαδικασία... Κάποια στιγμή αυτό θα σταματήσει, και τους το λέμε, «παιδιά, δεν θα σας κοστίσει πολύ παραπάνω, ένα χιλιάρικο παραπάνω θα είναι». Τι είναι για το ΣΚΑΪ ένα χιλιάρικο παραπάνω; Και αυτό έχει να κάνει με το πώς οι editors, ή οι αρχισυντάκτες, δεν έχουν εκπαιδεύσει τους υφισταμένους τους στο τι είναι πνευματικά δικαιώματα, τι είναι μία φωτογραφία. Δεν είναι πατάω ένα κουμπί. Το έχουμε ακούσει κι αυτό, «σιγά μωρέ, τι κάνεις και το χρεώνεις τόσο, ένα κουμπί πατάς.» Κάν' το. Γιατί με πήρες εμένα τότε; Έχει να κάνει με τη μόρφωση, ας το πούμε μόρφωση.

Μιλάς με έναν άνθρωπο που δεν έχει τσακωθεί με κανέναν στο χώρο, γιατί, όταν υπάρχει πρόβλημα, απλά παίρνεις τηλέφωνο τον άλλον και του το λες. Αλλά όταν βλέπω μία φωτογραφία και από πάνω μία τεράστια φάσα που λέει «Νίκος Παλαιολόγος», και καλά για να μην μου κλέψουν τη φωτογραφία, και την κλέβουν και γκρινιάζω... Από τη στιγμή που το ανεβάζεις, πώς να σου πω, είναι σαν να καρφώνεις μία φωτογραφία σου σε ένα τοίχο και κάποιος να την τσιμπάει και να την κολλάει κάπου αλλού. Την είχες βάλει στο δρόμο, όχι στον τοίχο στο σπίτι σου. Εννοείται πως θα μετακινηθεί η φωτογραφία, και στην τελική αν είχες πρόβλημα να βγει φωτογραφία σου παρά έξω και να κάνει λούπα στο διαδίκτυο, ας μην την έβαζες στο διαδίκτυο. Τώρα, αν θα την πάρουν μ' ένα δεξί κουμπί share, copy-paste και την κάνουν και ένα internet meme, πάλι δεν μας νοιάζει, γιατί οι πελάτες μου δεν είναι το Facebook ή το Twitter. Αυτοί κάνουν ότι θέλουν τη φωτογραφία, ειλικρινά, από τη στιγμή που μπαίνει στα σόσιαλ μίντια, δεν με απασχολεί καθόλου.

Αν τη φωτογραφία μου την πάρουνε για πολιτικούς και μόνο σκοπούς -γιατί εγώ έχω πάρει τη μεριά μου, ξέρω από ποια μεριά ανήκω-, αν ξαφνικά μια φωτογραφία μου χρησιμοποιηθεί

εσφαλμένα, τότε θα ζητήσω την παρέμβαση οποιουδήποτε θα μπορούσα να ζητήσω, είτε το ίδιο το Facebook να το ρίξει, είτε ακόμα να το πάω και δικαστικά. Γιατί εκεί είναι *manipulation* της πληροφορίας, και όχι της φωτογραφίας.

Άπειρα τηλέφωνα, *mail*, καταγγελίες, απειλές και ε, ή τη ρίχνουνε και λένε ότι εμείς δεν την είχαμε ποτέ, ή σε πληρώνουν. Και ακόμα πιο άρρωστο σενάριο: υπάρχουν *web pages* ειδησεογραφικά, τα οποία δεν γνωρίζουν ότι μας έχουν πελάτες κάποιιοι από τους ανθρώπους της συνταξης και κλέβουν τις φωτογραφίες μας. Γιατί εμείς βλέπουμε, κάνεις *monitoring* ποιος κατεβάζει, τι ώρα και ποια φωτογραφία, οπότε όλοι μας οι πελάτες ελέγχονται στο τι έχουν κατεβάσει. Ξαφνικά, βλέπεις μία φωτογραφία σου και λες «ρε φίλε, οι τάδε δεν κατέβασαν ποτέ αυτή τη φωτογραφία, πως την έχουν;» Παίρνουμε τον άνθρωπό μας στην εφημερίδα και ρωτάς. «Α, δεν ήξερα ότι σας έχουμε πελάτες!» «Δηλαδή μας κλέψατε! Και μας πληρώνετε κιόλας.» Εκεί τι κάνεις; Δηλαδή, υπάρχει και αυτό το επίπεδο, το οποίο είναι εντελώς *inception*, αληθινή ιστορία, έτσι; Αντί να την κατεβάσουν από το *site*, προτίμησαν να μουν στο Google, η οποία είναι μία συνήθης απάντηση, «τη βρήκαμε στο Google». Δεν μπορείς να μου πεις το βρήκα στο Google στις εικόνες και το έσωσα, τι σημαίνει αυτό, χάνει τα *royalties*;

6.2.7 Κίνδυνοι του φωτορεπορτάζ

Παράλληλα με τις προαναφερθείσες εργασιακές δυσκολίες, οι φωτορεπόρτερ έχουν να αντιμετωπίσουν τους συνήθεις κινδύνους του επαγγέλματός τους, που τους οδηγεί συχνά σε εμπόλεμες ζώνες. Μάλιστα, αυτοί οι κίνδυνοι φαίνεται να έχουν αυξηθεί τα τελευταία χρόνια:

Μ.Α.: Οι κίνδυνοι του επαγγέλματος είναι περισσότεροι από ότι παλιά, είναι άλλες εποχές. Πλέον τα μεγάλα Media, τα παγκόσμια, δεν παίζουν τόσο με τους δικούς τους φωτογράφους, παίζουν με *freelancers*. Οι *freelancer* φωτογράφοι έχουν τεράστιο ανταγωνισμό μεταξύ τους, οπότε πάνε και σκοτώνονται, πάνε πιο μπροστά, πιο μπροστά και σκοτώνονται. Είναι πιτσιρίκια οι περισσότεροι, εθίζονται με την αδρεναλίνη. Εγώ από το Κόσοβο έφυγα όταν είπα στον αστυνομικό που μας φύλαγε: «άμα έχει πάνω από δέκα νεκρούς ζύπνα με, αλλιώς μη με ζυπνάς» και, όταν συνειδητοποίησα τι είπα, έφυγα. Γίνεται η φρίκη του πολέμου ένα με εσένα, ο οργανισμός σου θεωρεί δεδομένα πράγματα που δεν θα έπρεπε να θεωρεί δεδομένα. Επίσης, έχω πάει στη Βοσνία που ήταν δύο πλευρές, στη Γάζα όμως πετάει το *drone* από πάνω σου κι άμα θέλει ο Ισραηλινός πατάει το κουμπί, ό,τι και να γράψεις στο αμάξι, *press* κλπ...

Σ.Μ.: Εγώ ήμουνα *freelancer*, πράγμα που σημαίνει ότι δεν είχα από πίσω μου πρακτορεία, τώρα πλέον τα πρακτορεία σου τα φέρνουν όλα πακέτο, πέρα από το γεγονός που έχεις έναν πακτωλό χρημάτων για να μπορέσεις να κινηθείς, έχεις *escort*, έχεις *GPS*, έχεις δορυφορικά τηλέφωνα, ανά πάσα στιγμή έχουν το στίγμα σου, έχεις πολύ καλές άκρες... Εγώ τα έκανα *freelance* με πολύ πολύ μεγάλο κόπο, αυτό που επιχειρούσα ήταν στις περιοχές που πήγαινα να εντοπίζω ποιες Μ.Κ.Ο. υπάρχουν, Γιατροί χωρίς Σύνορα, Γιατροί του Κόσμου, να δίνω το στίγμα μου, να τους λέω ότι κινούμαι σε αυτή την περιοχή αν συμβεί κάτι, αν λείψω καμιά βδομάδα ξεκινήστε τις αναζητήσεις. Εγώ έχω να καλύψω τέτοια πράγματα... δεν θυμάμαι καν που ήταν η τελευταία φορά, έχω τουλάχιστον δέκα χρόνια από τότε που ανέλαβα στο φύλλο εδώ, δεν έχω φύγει σε αποστολή. Ναι, ότι έχει πολλούς κινδύνους, θεωρώ ότι έχει πάρα πολλούς κινδύνους. Ξέρεις έχω και μία άποψη της περιοχής, άλλο είναι να κάνεις -υποθέτω ότι άλλο είναι να κάνεις- κάποιον πόλεμο στη Μέση Ανατολή, γιατί εκεί στον μουσουλμανικό κόσμο υπάρχει μία αντίληψη αρκετά στερεοτυπική, οπισθοδρομική όσον αφορά στην εικόνα, αν και αυτά στη σύγκρουση επάνω δεν λαμβάνονται υπόψη. Θα μου πεις γιατί είναι πιο δύσκολο στη Μέση Ανατολή και να μην είναι στην Κολομβία;

6.2.8 Ενσωματωμένη (embedded) δημοσιογραφία

Παράλληλα, στις μέρες μας τίθενται ζητήματα πρόσβασης του φωτογράφου και του δημοσιογράφου στις εμπόλεμες ζώνες, καθώς τα αντιμαχόμενα μέρη επιθυμούν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο έλεγχο της πληροφορίας, εφαρμόζοντας κυρίως την πρακτική της ενσωματωμένης (embedded) δημοσιογραφίας:

Μ.Κ.: ...Όταν μπορεί να έχει πρόσβαση ο φωτογράφος πια. Μην ξεχνάς ότι ένα μεγάλο θέμα είναι ότι στην εισβολή τώρα της Τουρκίας στο Αφρίν δεν υπήρχε κάλυψη. Επειδή το παρακολουθώ πολύ καλά αυτό μέσω του πρακτορείου, υπήρχαν δύο ή τρεις φωτογράφοι που είχαν άδεια από τον τουρκικό στρατό και τραβούσαν τις πρώτες μέρες και κυρίως εκεί που βομβάρδιζαν από τα εδάφη τα τουρκικά το τουρκικό πυροβολικό, και όλες οι υπόλοιπες εικόνες ήταν από ερασιτέχνες που ζούσαν εκεί και ήταν μαχητές των Κούρδων. Και έστελναν διάφορα με κινητά. Επαγγελματίας φωτογράφος στην πόλη του Αφρίν δεν πήγε κανείς. Υπάρχουν εικόνες αλλά δεν είναι από επαγγελματίες φωτογράφους. Υπάρχει ένας πολύ μεγάλος έλεγχος πια, που πάντα ήταν: ο πολεμικός φωτογράφος πάντα ενσωματωνόταν σε κάποιες μονάδες, το «είμαι *freelancer*, παίρνω την κάμερα μου και πηγαίνω σε μία εμπόλεμη ζώνη» δεν υπάρχει. Δεν υπήρξε ποτέ και δεν υπάρχει και τώρα. Πάντα έπρεπε να είσαι ενσωματωμένος κάπου για

να περάσεις τα *checkpoint* που θα σε βγάλουν σε ένα *frontline*. Λοιπόν, τώρα είναι ακόμα πιο δύσκολο, δηλαδή αυτοί που κάνουν τον πόλεμο θέλουν να έχουν ακόμα περισσότερο έλεγχο στην εικόνα. Πιο πολύ είναι οι εικόνες που βγαίνουν τώρα από κινητά από ερασιτέχνες, παρά των επαγγελματιών. Ο επαγγελματίας πολύ δύσκολα πια φτάνει σε τέτοιες σκηνές. Και από τη Συρία που βομβαρδίζεται οι εικόνες είναι τέτοιες με κινητά στο 90%.

Σ.Μ.: Οι αθώες εποχές στο φωτορεπορτάζ τελειώσανε μετά το Βιετνάμ, γιατί τότε, επειδή ένα πολύ μεγάλο ρόλο στην αποκαθήλωση του ηθικού πολέμου των Αμερικανών στο Βιετνάμ παίζανε οι ίδιοι οι Αμερικανοί απεσταλμένοι. Μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ άρχισαν πλέον και τους ενσωμάτωναν. Αυτό παρατηρήθηκε σε πρώτο πειραματικό στάδιο στα Φόκλαντς και στη συνέχεια το υιοθέτησαν κατά κόρον, δηλαδή στον πόλεμο στο Ιράκ δεν νομίζω να μπορούσες να ξεφύγεις, ήσουν στη μονάδα που ήσουν λες και έκανες ασκήσεις τις πολεμικές επί χάρτου, τους ακολουθούσες.

6.2.9 Το φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα της κρίσης

Και στην Ελλάδα όμως, ως απότοκο της κοινωνικο-οικονομικής κρίσης που ταλανίζει τη χώρα τα τελευταία χρόνια, το μάχιμο φωτορεπορτάζ έχει καταστεί πιο επικίνδυνο από ποτέ. Οι φωτογράφοι δίνουν έμφαση στην αστυνομική βία, η οποία έχει ενταθεί τα τελευταία χρόνια προς τον κλάδο τους. Όλοι έχουν κάποια δυσάρεστη εμπειρία να αφηγηθούν, ενώ ο Μάριος Λώλος τραυματίστηκε σοβαρά το 2012, όταν χτυπήθηκε με γκλοπ στο κεφάλι από αστυνομικό:

Μ.Λ.: Πλέον και στην Ελλάδα έχουμε πόλεμο, ένας καινούργιος φωτορεπόρτερ δεν χρειάζεται να πάει σε εμπόλεμη ζώνη. Τα στατιστικά νούμερα αυτής της χώρας είναι μιας χώρας που είναι σε πόλεμο, η ανεργία, το όριο της φτώχειας, η νέα γενιά που φεύγει στο εξωτερικό, οι αυτοκτονίες...

Εντωμεταξύ είμαστε ένας κλάδος υπό δίωξη, γιατί εμείς έχουμε μία ευχή και μία κατάρα: κάνουμε *edit* μόνοι μας στις φωτογραφίες, δεν είναι το βίντεο που το πας στο κανάλι και το μοντάρει, άρα λοιπόν αυτά που κάνουμε εμείς *edit* από τις 100 και διαλέγω τις 10, αυτό έχει άμεση επίδραση μετά και στο δρόμο ξανά έξω, στο να τις φάω από την αστυνομία, για παράδειγμα.

Σε σχέση με την Ελλάδα, οι κοινωνίες είναι τελείως διαφορετικές τώρα, η κοινωνία σήμερα είναι πολύ πιο ανθρωποφαγική. Έχει μεγαλώσει πάρα πολύ το χάσμα και αυτό δημιουργεί

εντάσεις. Όταν με δέρνει ένας αστυνομικός ένστολος, ο οποίος υποτίθεται ότι είναι προέκταση της δημοκρατίας μας, υπάρχει τεράστιο πρόβλημα. Και έχουμε πάρα πολλά τέτοια παραδείγματα με δαρμένους φωτογράφους, γιατί εμείς είμαστε οι αυτόπτες μάρτυρες που δεν μας θέλουν στα πόδια τους. Και το ζύλο που τρώμε το τρώμε σε στιγμές που δεν έχει επεισόδια, και το κενό ζύλου που υπήρχε με τα πρώτα χρόνια ΣΥ.ΡΙΖ.Α. υπήρχε γιατί η αστυνομία δεν ερχόταν ποτέ σε επαφή με τους διαδηλωτές. Στις 6 Δεκέμβρη οι μπάτσοι δεν έρχονται σε επαφή με τους διαδηλωτές, γιατί να μας δείρουν; Όταν όμως κατεβάζει το γκλοπ πάνω σε πλάτες και είμαι και εγώ εκεί και τραβάω, θα τις φάω και εγώ. Και όλες οι Ε.Δ.Ε. είναι προσχηματικές, οπότε ο μπάτσος ξέρει ότι βγαίνει ατιμώρητος.

Μ.Κ.: Ζήσαμε στην Ελλάδα μία πολύ δύσκολη περίοδο, από το 2010 και μετά ήταν νομίζω σταθμός, μέχρι και το 2013 ας πούμε τουλάχιστον, είναι μία τριετία σταθμός για το ελληνικό φωτορεπορτάζ, με την έννοια ότι είχε πάρα πολλά θέματα πολιτικά και πολλά επεισόδια, περίοδος αγανακτισμένων, και είχε έρθει πάρα πολύς κόσμος, ξένοι φωτορεπόρτερ στην Ελλάδα και έλεγαν ότι μόνο σε εμπόλεμες ζώνες αυτό το πράγμα. Ναι, είναι δύσκολο, και στην Ελλάδα και στην Αθήνα, αν μιλάμε για μαχητικό, επεισόδια και τέτοια. Ναι, είναι δύσκολο, πάρα πολύ δύσκολο και πάρα πολύ επικίνδυνο. Έχει αυξηθεί η βία και από την πλευρά της αστυνομίας και από την πλευρά των ομάδων που συγκρούονται: μπορεί να είναι ομάδες αντιεξουσιαστών και να ξεφύγει λίγο η κατάσταση, υπάρχει βία προς την αστυνομία αλλά πολλές φορές και προς τον φωτογράφο. Και προς τον επαγγελματία βγαίνει η βία: «Φύγε», «Μην τραβάς», «Φύγετε κοράκια», ο φωτογράφος γίνεται ένα με τον οπερατέρ, άρα υπάρχει ο συνειρμός για τα διαπλεκόμενα, άρα είσαι με την εξουσία. Πάρα πολύς κόσμος βέβαια το ξέρει έξω στο δρόμο, αλλά υπάρχει αυτό. Και δεν είναι τώρα το πακέτο Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και διαπλεκόμενα: έρχεται από τη δεκαετία του 1990, από την ίδρυση της ιδιωτικής τηλεόρασης, από τότε ο κόσμος αρχίζει σιγά-σιγά να μην αισθάνεται καλά και με το φωτογράφο. Κυρίως με την κάμερα βέβαια, κανάλια, αλλά πολλές φορές παίρνει η μπάλα και τον φωτογράφο.

Σ.Μ.: Εδώ στην Ελλάδα έχουν εκτραχυνθεί οι ένστολοι και δεν έχει διορθωθεί τίποτα και αυτό είναι ένα σοβαρό πρόβλημα, γιατί υποτίθεται ότι υπάρχει μία κυβέρνηση της αριστεράς και δεν έχει διορθωθεί τίποτα απολύτως. Βγάζουν μια βία τρομερή και φοβερή, η μόνη τους επωδός είναι «Μη φωτογραφίζεις ρε, είναι προσωπικά δεδομένα», δεν ισχύουν αυτά όμως, ο νόμος είναι πολύ ξεκάθαρος, εκτός του ότι δεν φωτογραφίζεις το πρόσωπο των μπάτσων, φωτογραφίζεις το θεσμό. Έχω την αίσθηση ότι όλα αυτά θα αρχίσουν να οξύνονται, εγώ βλέπω

ότι θα οξυνθεί όλη η κατάσταση, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στη γειτονιά μας, είμαι κομμάτι απαισιόδοξος. Το γεγονός του ότι στρώνουν το χαλί στην ακροδεξιά με τις πολιτικές τις οποίες χαράσσουν για ψηφοθηρικούς λόγους πολλές πολιτικές δυνάμεις κάνουν γαργάρα, δες εδώ τι γίνεται, η δική της Χρυσής Αυγής είναι σε εξέλιξη και οι άλλοι έχουν εκτραχυνθεί, είναι ένα πρόβλημα. Και αυτό το πρόβλημα, αυτή την όξυνση, αυτή τη σκλήρυνση την αντιμετωπίζουμε πάρα πολύ έντονα από τους ένστολους, δυστυχώς.

Ν.Π.: Γενικά η Ελλάδα πούλαγε πάρα πολύ κάποια στιγμή, δηλαδή 2008-2012 στα επεισόδια, ένα διαλειμματάκι που δεν γινόταν τίποτα, και μετά με το που άρχισαν τα capital controls, δεν φαντάζεσαι. Θα το πετύχαινες στο δρόμο, κόσμος να τρέχει με τρίποδα, να χτυπάνε μεταξύ τους... Όλοι οι φωτογράφοι εμφανίστηκαν εδώ, όλοι οι δημοσιογράφοι εμφανίστηκαν εδώ. Αυτό ώθησε και πάρα πολλούς να γίνουν. Άρα αυτό το πράγμα που ήδη σου έσκαγε από το εξωτερικό έφερε και άλλους στον αγώνα αυτόν της επιβίωσης. Αλλά η Ελλάδα πούλαγε και ακόμα πουλάει, με το προσφυγικό ας πούμε. Μετά και κάτι καινούργιο θα εμφανιστεί πάλι, είναι η θέση της, δεν τίθεται θέμα. Κι αν έχεις αυτό που είχαμε εμείς τόσο καιρό, ας πούμε, όπως είχαμε τα νησιά και την πρωτεύουσα, το story το συγκεκριμένο, πάντα θα μαζεύει κόσμο, τώρα είμαστε σε μία ήπια περίοδο.

Σαν να μην πέρασε μία μέρα από τη μέρα που άνοιξαν το κεφάλι του Μάριου (Αώλου), ή πήγαν να σπάσουν το λαιμό της Τατιάνας (Μπόλαρη), ή τις κρότου-λάμψης στα πόδια μας... Ακόμα, δεν αλλάζει κάτι, η βία θα είναι βία, κάποιες στιγμές αυξάνεται, κάποιες στιγμές εξαφανίζεται... Καμία σχέση με την εποχή που ξεκίνησα, άλλο πράγμα εντελώς. Είναι όμως και το κυνήγι που σου έλεγα πριν. Επειδή έχεις αυτή την αμεσότητα και την πίεση, θες να κάνεις το θέμα με τον ευρυγώνιο, είναι μία διαστροφή. Από τη στιγμή που μπαίνεις ανάμεσα σε διασταυρούμενα πυρά θα τη φας τη σφαίρα σου, μην κοροϊδευόμαστε. Κάποιες στιγμές όμως -το ξεχωρίζεις πια- γίνεται επ' αυτού. Και κάποιες στιγμές, χύμα χτυπήματα στα κεφάλια, κλωτσιές και σπάσιμο μηχανών... Απλά θα πρέπει να ξεχωρίσουμε ότι τα θέλουμε λίγο, όχι ότι προκαλούμε, κάθε άλλο, προσπαθούμε να είμαστε όσο πιο επαγγελματίες γίνεται, αλλά κάποια ξόφалτση θα τη φας. Όταν θα φας την ξόφалτση δεν λες κουβέντα, γελάς κιόλας και μαζεύεις τη μύτη σου από το πάτωμα. Αλλά όταν ξαφνικά η επίθεση είναι προς το μέρος σου, όπως έχει γίνει πολλές φορές, ο Μάριος έχει δεχτεί επιθέσεις πολλές φορές λόγω της θέσης του (ως πρόεδρος της Ε.Φ.Ε.). Ή την Τατιάνα τη Μπόλαρη, της είχε επιτεθεί συγκεκριμένη διμοιρία, η οποία της είχε ξαναεπιτεθεί, και την έχουν απειλήσει πιο πριν. Το έχουμε δει και εμείς, δηλαδή έχω φάει κλωτσιά στα ξεκούδουνα, εκεί πέρα που πάω να φωτογραφίσω μία σύλληψη, την οποία έχω κάθε δικαίωμα συνταγματικό να την κάνω.

6.2.10 Ευαισθητοποίηση του κοινού, μιθριδατισμός και αισθητικοποίηση

Συζητώντας για τη δύναμη του φωτορεπορτάζ να ευαισθητοποιήσει το κοινό, οι συνεντευξιαζόμενοι, προφανέστατα επηρεασμένοι από την φωτογραφική κάλυψη της προσφυγικής κρίσης, θέμα που αναφέρθηκε επανειλημμένα κατά τη διάρκεια των συζητήσεων, έδωσαν πολύ ενδιαφέρουσες απαντήσεις. Αρχικά, θεωρούν καθήκον τους να επικοινωνήσουν την κατάσταση, όσο σκληρή και αν είναι η πραγματικότητα:

Μ.Κ.: Εντάξει, αυτό που λένε όλοι και θα το έχεις ακούσει πολλές φορές, ότι εμείς ως φωτορεπόρτερ πρέπει να επικοινωνήσουμε αυτό που βλέπουμε και να μη νιώσει κανείς στην κοινωνία ότι δεν το ξέρει. Δηλαδή να μιλάμε με παραδείγματα: πριν από δύο χρόνια που ζούσαμε το μεταναστευτικό οφείλαμε να πάμε στη Λέσβο και να δείξουμε ότι έρχονται οι βάρκες με τους μετανάστες. Και να μη γυρίσει κανείς, και ο τελευταίος πολίτης και να πει: «Μα δεν το ήξερα, αν το ήξερα θα βοηθούσα. Θα πήγαινα μία σακούλα τρόφιμα που έχω στο σπίτι μου.» Οπότε μπορεί εκείνη την ώρα να «χρησιμοποιούμε» τα παιδάκια που βγαίνουν έξω και τα τραβάνε μέσα από τη θάλασσα και λοιπά, μπορώ όμως να γυρίσω το κεφάλι μου εκείνη την ώρα και να πω ότι δεν γίνεται; Ποιο είναι το πιο πρόστυχο από τα δύο; Δηλαδή φαντάσου ο φωτογράφος και ο οπερατέρ του σοβιετικού στρατού, όταν μπήκαν στο Άουσβιτς να έλεγε «δεν τραβάω, θα καθίσω να ρωτήσω», αυτό που λένε «ρώτα τους αν θέλουν»... Τους σκελετωμένους ανθρώπους που ήταν κρεμασμένοι στα κάγκελα, -οι γνωστές εικόνες- και να έλεγε «Όχι, δεν τραβάω γιατί θα θίξω κάποιον, δεν πρέπει να το δείξω»... Θα ήταν τραγικό. Το ίδιο συμβαίνει και σε πιο καθημερινά θέματα, οφείλουμε να το δείξουμε. Μπορεί να είναι η εικόνα σκληρή, να θίγεται ας το πούμε αυτός που φωτογραφίζεται, αλλά η αξία αυτής της φωτογραφίας και ο αντίκτυπος που θα έχει στην κοινωνία να είναι τόσο μεγάλη που μπορεί να μας πάει πίσω σε κάποια άλλα διλήμματα και δεύτερες σκέψεις -ή πρώτες σκέψεις- που μπορεί να έχουμε την ώρα της λήψης, αυτό πιστεύω. Αλλά η ουσία είναι εκεί: ότι πρέπει να το δείξω ώστε τουλάχιστον κανείς να μην πει «ξέρεις κάτι, δεν το ήξερα».

Όμως, πολύ συχνά οι ίδιοι θέτουν όρια στο τι φωτογραφίζουν, πιστεύοντας πως πράγματι υπάρχει κίνδυνος απευαισθητοποίησης από την διαρκή και ολοένα αυξανόμενη έκθεση του κοινού σε εικόνες ανθρώπινου πόνου και δυστυχίας. Επισημαίνουν ότι ως αποτέλεσμα, απαιτούνται ολοένα και πιο ακραίες εικόνες για να αποσπάσουν την προσοχή των θεατών, γεγονός που οι ίδιοι αντιμετωπίζουν ως παθογένεια του επαγγέλματος:

Ν.Π.: Το κοινό πάντα θα ζητάει αίμα, απλό. If it bleeds, it leads. Και το αίμα μεταφράζεται αντιστοίχως ανάλογα με το χώρο που δουλεύεις και το θέμα που κάνεις. Πήγαμε στη Μυτιλήνη και κάναμε θέμα, κάτσαμε μία εβδομάδα για μία εφημερίδα και η αρχισυντάκτρια της εφημερίδας ρώταγε τον δημοσιογράφο: «Και τι εννοείς δεν σφάχτηκαν στο τάδε χωριό οι Αφγανοί με τους Έλληνες; Για ρώτα καλύτερα, δεν έχει κανένας πρόβλημα με αυτούς εκεί;»

Γιατί πλέον είναι ακόμα πιο δύσκολο να εντυπωσιάσεις. Μπορείς να κάνεις ένα τεστ μπαίνοντας στο Twitter, μπορείς να βάλεις συγκεκριμένα hashtags, τα οποία θα σου βγάλουν την πληροφορία που θέλεις. Αν βάλεις τώρα ας πούμε Συρία, έχεις να δεις τόσο πολύ κομματιασμένο πτώμα που μέχρι να τελειώσεις το scroll έχεις κάνει εμετό, αν έχεις στομάχι. Αλλά δεν έχουμε στομάχι πια, έχουμε; Δηλαδή δεν μιλάμε για τη φωτογραφία του μικρού Αϊλάν στην παραλία, μιλάμε για τους νεκρούς στις παραλίες κατά συστάδες, θα το προσπεράσεις. Εγώ δεν έχω κάνει εμπόλεμες ζώνες, τα πτώματα που έχω δει περιορίστηκαν δυστυχώς στα νησιά από τα οποία γύρισα και ήμουν άρρωστος, και δεν ήμουν μόνο από τα πτώματα, το πτώμα είναι το ένα μέρος, γιατί ιστορίες που σου λένε οι ίδιοι οι άνθρωποι... Αλλά αυτό το πράγμα έχει περάσει πάρα πολύ στα new media, η ανάγκη εντυπωσιασμού έφτασε σε ένα σημείο κανιβαλισμού εντελώς.

Μ.Α.: Το χειρότερο είναι ότι από την πολλή έκθεση παθαίνει ο κόσμος overdose. Στο προσφυγικό, η φωτογραφία για μένα που έπρεπε να βγει ήταν του Αϊλάν. Από κει και πέρα, μπορείς να δείξεις τον πόνο του πρόσφυγα με πολλούς τρόπους. Στις εμπόλεμες ζώνες που έχω πάει αποφεύγω να τραβήξω πάρα πολύ αίμα. Μπορείς να δείξεις τη φρίκη ενός πολέμου με πάρα πολλούς τρόπους. Η παιδική φρίκη σε έναν πόλεμο, αν έχεις τη μαγκιά και την εμπειρία να την τραβήξεις, αντικατοπτρίζει τη φρίκη ενός πολέμου. Όριο για το τι δεν θα τραβήξεις πάντα υπάρχει και αυτό φάνηκε πάρα πολύ στο προσφυγικό. Από πάρα πολλούς συναδέλφους, είναι μία κοινή άποψη όλων μας, ότι οι φωτογραφίες που θυμόμαστε δεν είναι αυτές που τραβήξαμε και δημοσιοποιήσαμε αλλά αυτές που δεν τραβήξαμε, όπου το αξιακό μου σύστημα δεν το άντεχε να την τραβήξω, είτε γιατί έχει τρομερή αξιοπρέπεια ή προσφυγόπουλα ή ο πρόσφυγας και κατέβασα τη μηχανή. Και μου έχει συμβεί και άλλη φορά στη Βοσνία, με ένα κοριτσάκι -Σερβάκι- που είχαν σκοτωθεί οι γονείς του και έμεινε μία εβδομάδα μόνο του τρώγοντας χώμα, το οποίο είχε ένα απλανές βλέμμα και δεν επικοινωνούσε πια με το περιβάλλον. Αυτό δεν κατάφερα να το φωτογραφίσω, είναι μία φωτογραφία που δεν τράβηξα, ενώ το κάδρο το είχα. Αυτή τη φωτογραφία δεν μπόρεσα να τη τραβήξω, έβλεπα την κόρη μου. Κατεβάζουμε πάρα πολλές φορές τη μηχανή.

Μ.Κ.: Σίγουρα έχουμε εθιστεί στη βία, είτε αφορά η βία ειδησεογραφία, είτε κινηματογράφο. Απλά τώρα υπάρχει βομβαρδισμός εικόνων και πολλά θέματα που δεν μας αγγίζουν κιόλας τα περνάμε έτσι. Μπορεί να κοιτάμε ειδήσεις ας πούμε -και είναι καλό πείραμα αυτό- και να δείχνει εξωτερικές ειδήσεις από τη Συρία. Αν δεν είναι κάτι φοβερό, προχωρώντας στην επόμενη είδηση να ρωτήσεις το διπλανό σου στον καναπέ: «Ποια ήταν η προηγούμενη είδηση;» και να μη θυμάται. Και να έδειχνε ξέρω γω τον βομβαρδισμό των Τούρκων στο Αφρίν. Πέρασε στην επόμενη είδηση, την ξέχασα την προηγούμενη. Συμβαίνει. Βομβαρδιζόμαστε σίγουρα από εικόνες, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι πρέπει να σταματήσουμε να τραβάμε εικόνες. Πολλές φορές συμβαίνει να πρέπει να είναι πιο ακραίες εικόνες ώστε να τραβήξουν την προσοχή. Δεν νομίζω ότι ήταν κάτι περισσότερο -αν μιλάμε τώρα για ακραίες εικόνες, αν μιλάμε για ένα μικρό Club επαγγελματιών του χώρου που ασχολείται με το πολεμικό ρεπορτάζ, περισσότερο εκεί θα βγάλεις ακραίες εικόνες, σε εμπόλεμες ζώνες- που είναι ένα μικρό Club οι οποίοι δεν κάνουν τίποτα περισσότερο από ό,τι έκαναν οι συνάδελφοί τους στον πόλεμο του Βιετνάμ. Δεν νομίζω ότι γίνεται τίποτα περισσότερο σήμερα από ό,τι τότε...

Σ.Μ.: Και αυτό είναι ένα ερώτημα και σε αυτό δεν μπορώ να απαντήσω. Γιατί όσο βομβαρδίζεται από εικόνες, Αφρική, Συρία, οτιδήποτε, στην αρχή δυσανασχετείς αλλά όταν εξακολουθείς και βομβαρδίζεσαι, θεωρείς μία δυστοπία ως κανονικότητα και αυτό είναι πολύ μεγάλη παγίδα, να θεωρείς κανονικότητα τη δυστυχία του συνανθρώπου σου. Πάρε παράδειγμα το τι έγινε με τους πρόσφυγες εδώ. Με τις πρώτες προσφυγικές βάρκες και τα πρώτα προσφυγικά κύματα η ευαισθησία ήταν στο πικ, όσο περνούσε αυτή η κατάσταση και όσο εξακολουθούσε, εξακολουθεί μεν να είναι στην επικαιρότητα αλλά δεν είναι με πηχυαίους τίτλους, ο κόσμος, η κοινή γνώμη το θεωρεί ως κανονικότητα και μία πολύ μεγάλη παγίδα αυτό.

Επειδή στο παρελθόν έκανα αρκετούς πολέμους, αποστολές πολύ δύσκολες, αιματοκυλισμένες περιοχές, περιοχές με εμφυλίους, με πολλή προσφυγιά, με τέτοια πράγματα, έχεις αυτά τα διλήμματα τα οποία κυριαρχούν 24 ώρες το εικοσιτετράωρο πάνω στο κεφάλι σου, δεν ξέρω, δεν έχω καταλήξει, δεν μπορώ να απαντήσω, ή μάλλον μπορώ να απαντήσω στο επίπεδο ότι έχουμε την ψευδαίσθηση ότι πιθανότατα εικόνα να επηρεάσει τον κόσμο και ο κόσμος να βελτιωθεί προς το καλύτερο. Πιστεύω ότι είναι μία ψευδαίσθηση αυτή, είναι μία ψευδαίσθηση για πολλούς και διάφορους λόγους. Ένας λόγος είναι ότι η εικόνα πλέον φιλτράρεται και περνάει από τα χέρια από photo editors, πρακτορεία, αρχισυντάκτες και την εικόνα που την κάνω εγώ ή μάλλον για την κάθε εικόνα κάποιου συναδέλφου μπορεί να βάλουν οποιαδήποτε κειμενολεξάντα που να αναιρεί αυτό που έχει κάνει ο φωτογράφος. Είναι ένα θέμα ηθικό, το

οποίο δεν ξέρω... Στη Σομαλία κάποτε εγώ αρνήθηκα να πάω να φωτογραφίσω κλειτοριδεκτομή, σηκώθηκα και έφυγα, δεν το έκανα.

Ο Πλάτων Ριβέλλης εκφράζει την άποψή του ότι το κοινό έχει υποστεί μιθριδατισμό, ο οποίος μειώνει σημαντικά τον αντίκτυπο των εικόνων της φωτοδημοσιογραφίας:

Π.Ρ.: Κι αν κάποτε είχε ένα νόημα η δημοσιογραφική φωτογραφία, με την έννοια ότι ο κόσμος την πίστευε, σήμερα ο κόσμος έχει πάθει ένα μιθριδατισμό, έχει δει πάρα πολλές φωτογραφίες, δεν συγκινείται πια, δεν ταραάζεται πια.

Θεωρητικά είμαστε στην περίοδο της ιστορίας που ο κόσμος έχει δει τα περισσότερα μέσα από φωτογραφίες και σινεμά. Δεν έχει αλλάξει τίποτα, ούτε στην πεποίθηση του κόσμου, ούτε στις γνώσεις του κόσμου. Πιθανόν ένας πολίτης του δέκατου ένατου αιώνα να ήταν πιο βασικά πληροφορημένος από τον σημερινό, δεν έχουν αλλάξει οι νοοτροπίες. Είναι αποδεδειγμένο ότι δεν έχει σταματήσει κανένας πόλεμος από την προβολή του. Το Βιετνάμ, το οποίο ήταν ο πρώτος πολύ καταγραφημένος πόλεμος, άρχισε να αλλάζει στροφή όταν σκοτώθηκαν τα παιδιά στο Κεντ στην Αμερική. Είχαν δημοσιευτεί όλοι οι καμένοι Βιετκόνγκ, η κοινή γνώμη στην Αμερική δεν έχει αλλάξει γνώμη. Όταν βγήκε η Σάμπρα και η Σατίλα, η πρώτη φορά που η τηλεόραση έδειξε απευθείας θηριωδίες στην Παλαιστίνη, δεν ίδρωσε κανένα αυτί, έγινε η δουλειά και η καταπίεση θαύμα. Δεν έχει σταματήσει κανένας πόλεμος, από την Κριμαία που ξεκίνησαν να τους φωτογραφίζουν, δεν επηρέασε την εξέλιξη ποτέ. Δηλαδή μην έχουμε την ψευδαίσθηση ότι ο δημοσιογράφος είναι εκεί και βοηθάει την ανθρωπότητα. Οι πιο πολλοί δημοσιογράφοι και φωτορεπόρτερ που είναι εκεί το έχουν ομολογήσει οι ίδιοι, το έχουν ανάγκη λόγω αδρεναλίνης, τους αρέσει. Είναι αμαρτία να σκοτώνονται αλλά έτσι συμβαίνει.

Δεν άλλαξε η ανθρωπότητα επειδή ο McCullin μας έδειξε τη Μπιάφρα και, ο πόνος των ανθρώπων για τον πόνο των άλλων πιθανόν να ήταν πιο μεγάλος κάποτε. Σήμερα συνηθίσαμε, ξέρουμε ότι γίνεται αυτό το πράγμα, και επίσης δεν πιστεύουμε πια.

Σκέψου αυτός που κάνει φωτογραφία και έχει να ανταγωνιστεί εκατομμύρια έντυπα στον κόσμο, πρέπει συνεχώς, σαν τη διαφήμιση, να κάνει πράγματα εντυπωσιακά. Τι πιο εντυπωσιακό να γίνει; Τώρα κάηκε ένα κτίριο στη Ρωσία και είδαμε πτώματα, μετά έπεσε ένα αεροπλάνο, τι ασυνήθιστο υπάρχει πια;

Αμέσως μετά, επισημαίνει τον κίνδυνο της αισθητικοποίησης του ανθρώπινου πόνου μέσω της φωτογράφισής του:

Π.Ρ.: Σήμερα λοιπόν βλέπουμε συνέχεια φωτογραφίες -και δυστυχώς αυτές προβάλλονται και βραβεύονται- που είναι δήθεν καλλιτεχνίζουσες, ενώ θέλουν να μας πουν κάτι. Επειδή δε την

πληροφορία την έχει κλέψει πια το βίντεο, δηλαδή η τηλεόραση, όταν είναι και πολύ πιο άμεση και πολύ πιο δραματική, τι να κάνει ο φωτογράφος, κάνει δήθεν ποιητικές εικόνες: μανάδες με παιδιά στα χέρια, μαντήλια, και από την άλλη μεριά αυτό όταν φτάσει σε ακραίες περιπτώσεις, δηλαδή ένα πεινασμένο παιδί, ένα σκοτωμένο παιδί στην Αφρική, το να κάνεις κάδρο καλλιτέχνιζον, εκεί εγώ θυμώνω. Θυμώνω γιατί είναι ανήθικο άρα και ακαλαίσθητο. Επομένως έχω μία μεγάλη διάσταση για τον τρόπο και την κατεύθυνση την οποία πήρε η δημοσιογραφική φωτογραφία. Πιστεύω ότι σε αυτό συνέβαλαν επίσης αρνητικά το ίντερνετ, το οποίο έβλαψε τη φωτογραφία, δεν την ωφέλησε, η πληθώρα, η φλυαρία δημιούργησε και μία αδιαφορία και μία έλλειψη σεβασμού προς την ίδια την εικόνα. Άρα, είμαστε σε ένα σημείο που θα έλεγα ότι πρέπει -άγνωστο πώς- η φωτοδημοσιογραφία να βρει το νέο της χαρακτήρα.

Παράλληλα λοιπόν με το καθήκον πληροφόρησης του κοινού, οι φωτογράφοι εκφράζουν προβληματισμούς για τον τρόπο απεικόνισης της βίας και αναγνωρίζουν την υποχρέωσή τους να στρέψουν το κοινό προς λιγότερο ακραίες και πιο υπαινικτικές εικόνες:

Ν.Π.: Δεν έχω καταλήξει και εγώ που είναι η δουλειά μου στο τι είναι το σωστό και τι δεν είναι. Σίγουρα πρέπει να δείξεις το τι συμβαίνει. Αν αυτό το πράγμα συμβαίνει, όπως ήταν η σφαγή στη Ρουάντα, όσοι πήγαν κάτω γύρισαν με σοκ. Γιατί είχες ένα τεράστιο λιβάδι γεμάτο μασέτες και πτώματα, το οποίο αναγκαστικά θα πας να το τραβήξεις, και το πτώμα που θα δεις εκεί μπροστά σου... Απλά πρέπει να σπρώξεις το κοινό μακριά από αυτό πια, άμα θες να σώσεις αυτό τον κανιβαλισμό και την παγωμάρα, πρέπει να σπρώξεις τον κόσμο μακριά από τα πτώματα.

Αλλά όλα αυτά είναι διφορούμενα, γιατί αν δεν υπήρχε και το πρησμένο πτώμα, ίσως μερικοί δεν γύριζαν το μάτι τους. Αλλά εμείς φτάσαμε σε αυτό το σημείο τους ανθρώπους, να πρέπει να δουν το πρησμένο πτώμα για να βάλουν το μυαλό τους να δουλέψει.

Και μετά έχεις να κάνεις με τη μόρφωση του κοινού. Εσύ το μορφώνεις το κοινό. Εσύ φτιάχνεις τη γνώμη. Τη γνώμη την αποκτά ο καθένας, αλλά την πληροφορία για να φτιάξει γνώμη την παίρνει από εμάς.

Άλλες φορές νιώθουν ηθικά υποχρεωμένοι να καλύπτουν τα γεγονότα που γνωρίζουν ότι συμβαίνουν και τους ενδιαφέρουν προσωπικά, όχι μόνο αυτά που υπαγορεύει η επικαιρότητα των Μ.Μ.Ε.:

Μ.Α.: Τα μεγάλα κανάλια, CNN, BBC, δεν ενδιαφέρονται για το τι συμβαίνει στην Αφρική, γι' αυτό ο ντόπιος Έλληνας δεν καταλαβαίνει γιατί έρχονται Αφρικανοί, γι' αυτό οι Ιταλοί δεν καταλαβαίνουν γιατί περνάνε από τη Λιβύη και πνίγονται. Τα μεγάλα κανάλια πάνε όλα μαζί

αλλού, στη Συρία, την οποία την καίνε και μετά πάνε κάπου αλλού. Όλα μαζί τα μεγάλα κανάλια ήρθαν όλα για το προσφυγικό στην Ελλάδα, εξ ου και το Πούλιτζερ στο Reuters τους συναδέλφους -και είναι και το άλλοθι τους το προσφυγικό βέβαια-. Τελείωσε τώρα πλέον, δεν παίζει, κάηκε. Οι πρόσφυγες όμως παραμένουν και έχουν τεράστιο πρόβλημα. Αυτοί που έχουν εγκλωβιστεί στην Ελλάδα είναι στα νησιά πεταμένοι, είναι στα camps πεταμένοι...

Και αυτή θα πρέπει να είναι η δουλειά η δικιά μας σαν φωτορεπόρτερ, να μην λειτουργούμε μόνο με τα φώτα της δημοσιότητας, να συνεχίζουμε και να κάνουμε follow up σε αυτές τις ιστορίες, γιατί έχουμε αυτή την πέτρα στο κεφάλι να κυνηγάμε την είδηση ακόμα και εκεί που δεν θα παίζει από τον εργοδότη και συνεχίζουμε και φωτογραφίζουμε από ηθική υποχρέωση.

Τέλος, στις περιπτώσεις όπου μπορούν να βοηθήσουν με οποιοδήποτε τρόπο, επισημαίνουν πως συμμετέχουν, δεν είναι απλοί παρατηρητές:

Μ.Α.: Ή αυτό το ψευδεπίγραφο κατ' εμέ ερώτημα, ότι αν ο φωτογράφος επιλέγει αν θα βοηθήσει αυτόν που πνίγεται ή θα τον τραβήξει: τον γλιτώνει, σαφέστατα. Αν εσύ που είσαι δίπλα μπορείς να τον γλιτώσεις, τραβάω. Αν εξαρτάται η ζωή του από μένα, τον γλιτώνω. Πολλές φορές είχαμε μπει μες στη θάλασσα και βγάζαμε πρόσφυγες. Και εγώ διαφωνώ να φωτογραφιζόμαστε, εμείς δεν πρέπει να είμαστε μπροστά από τα φώτα της δημοσιότητας, πρέπει να είμαστε πίσω. Αλλά έχουμε μπει πάρα πολλές φορές μέσα στη θάλασσα και βγάλαμε (ανθρώπους). Έχουμε κουβαλήσει... Στη Μυτιλήνη αυτοί που κουβαλούσαν τους νεκρούς ήμασταν εμείς. Δεν υπάρχει αποστασιοποίηση, αποστασιοποιημένος είσαι εκείνη τη στιγμή που τραβάς, για να προσπαθείς να σκέφτεσαι λογικά το τι τραβάς.

Σ.Μ.: Από κει και έπειτα ένα ηθικό πρόβλημα το οποίο προκύπτει και είναι στην ημερήσια συζήτηση των συναδέλφων είναι κατά πόσον ας πούμε έχεις μία εξέλιξη γεγονότων μπροστά σου που μπορείς να συνδράμεις σε ανθρώπινο επίπεδο και να μην επικαλεστείς την επαγγελματική σου ιδιότητα, θέλω να πω το ανθρώπινο και ηθικό στοιχείο να υπερισχύει της επαγγελματικής. Για μένα αυτό είναι κανόνας. Δηλαδή αν δω άνθρωπο να πνίγεται, δεν θα κάτσω να βγάλω το πρωτοσέλιδο. Είναι προφανές, για μένα, δεν ξέρω για όλους τους άλλους συναδέλφους. Υπάρχουν άλλοι συνάδελφοι οι οποίοι λένε ότι μπορείς να κάνεις πρώτα το κλικ και μετά να βγάλεις την ανθρωπιά σου. Δεν ισχύει αυτό για μένα, δεν ισχύει, είσαι πρώτα άνθρωπος και μετά επαγγελματίας.

6.2.11 Ευκαιρίες για τον φωτορεπόρτερ της ψηφιακής εποχής

Οι φωτορεπόρτερ που συμμετείχαν στην έρευνα πιστεύουν ότι υπάρχουν ευκαιρίες για το επάγγελμά τους, αφορούν όμως συνεργασίες με μέσα του εξωτερικού, προϋποθέτουν διασυνδέσεις, ενεργή παρουσία στο διαδίκτυο και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και διαρκή επαγρύπνηση. Επιπρόσθετα, εκφράζουν την ανάγκη για οργάνωση των επαγγελματιών σε συλλογικότητες:

Μ.Α.: Άλλες ευκαιρίες εκτός από τα social media δεν υπάρχουν. Υπάρχει τόση πληροφορία εκεί έξω που κάνει δεν ενδιαφέρεται, γιατί να πάει να αγοράσει ένα photo book δικό μου; Απλά εγώ είμαι υπέρ των συνεταιριστικών εγχειρημάτων: όταν έκλεισε η Ελευθεροτυπία, από την ατζέντα της θεματογραφίας κάποια θέματα που ήταν προνομιακά της Ελευθεροτυπίας εξαφανίστηκαν. Όταν ξαναδημιουργήθηκε η Εφημερίδα των Συντακτών και τα έβαλε στην ατζέντα, αναγκαστικά τα Media ασχολήθηκαν μαζί τους. Μέσα στην Εφημερίδα των Συντακτών υπάρχουν λοιπόν κάποια κομμάτια τα οποία είναι πάρα πολύ αξιόλογα, όπως το προσφυγικό: από την Εφημερίδα των Συντακτών θα το δεις, από mainstream Media.

Γίνονται και αναθέσεις, κάποιοι συνάδελφοι για παράδειγμα συνεργάζονται με το Vice, απλά δεν είναι μισθωτοί, ή κάποιοι άλλοι συνάδελφοι συνεργάζονται με κάποιες Μ.Κ.Ο., Solidarity Now, Γιατροί του Κόσμου, Διεθνή Αμνηστία και παίρνουν αναθέσεις και πάνε. Αυτοί πληρώνουν καλύτερα από ότι πληρώνουν οι εκδότες. Άρα λοιπόν ή πας μόνος σου και όπου πουλήσεις, ή για να σηκωθείς από το κρεβάτι σου και για να πας κάπου θα πρέπει να ξέρεις ότι θα δώσεις κάπου.

Εμείς πρέπει να αυτό-οργανωθούμε, είτε σε συλλογικά εγχειρήματα συνεταιριστικά, ή να βάλουμε κανόνες μεταξύ μας και οι κανόνες αυτοί να είναι μετεόν αρμέ. Όσο δεν γίνει αυτό δεν υπάρχει μέλλον. Γιατί στο εξωτερικό είναι πιο συνδικαλισμένοι και οργανωμένοι. Επειδή λατρεύω το φωτορεπορτάζ μπήκα στη λογική να συνδικαλιστώ, μπας και φτιάξουμε λίγο και το δικό μας κλάδο.

Μ.Κ.: Οπότε υπάρχουν ευκαιρίες αλλά είναι όλες έξω. Μπορείς δεν έχει τη βάση σου εδώ και να έχεις τις επαφές σου οπουδήποτε, με οποιοδήποτε μέσο, πρακτορείο ή περιοδικό κυρίως πια. Υπάρχουν κάποια μεγάλα έντυπα στην Ευρώπη και στην Αμερική που δίνουν λεφτά καλά, κάνουν και assignments καλά και ενδιαφέρονται για θέματα γενικότερα.

Για μένα επιβάλλεται πια να επιλέγει κανείς project και να τα κάνει στον ελεύθερό του χρόνο. Ένας νέος φωτογράφος θα πρέπει να το κάνει αυτό, είναι τελείως απαραίτητο. Υπάρχει αγορά για αυτό έξω και έχει πια πολλές δυνατότητες, να πάρει grants, να βρει ένα θέμα, να το

δουλέψει μήνες, μπορεί και χρόνια, να βρει χρηματοδότηση για να το ολοκληρώσει, να βρει αγορά έξω... Ναι, επιβάλλεται πια ένας φωτογράφος να κινείται έτσι, να έχει δηλαδή κεραίες ανοιχτές, να βρει θέματα μεγαλύτερα ή μικρότερα, που θα τα δουλεύει και θα τα δουλεύει... Μπορεί να το δουλέψει μερικές βδομάδες, μπορεί ένα μεγάλο θέμα να το δουλέψει δύο χρόνια, και υπάρχουν πια και οργανισμοί πέρα από τον πελάτη αυτό καθαυτό, δηλαδή το περιοδικό ή το πρακτορείο, υπάρχουν οργανισμοί που χρηματοδοτούν τέτοιες προσπάθειες για φωτογράφους να δουλέψουν μεγάλα project. Αυτό είναι πολύ καλή ερώτηση, είναι τελείως απαραίτητο για μένα.

Σ.Μ.: Εντάξει, σαφώς έχεις ένα μεγάλο εργαλείο το οποίο λέγεται διαδίκτυο που μπορείς να διοχετεύσεις στη δουλειά σου και να τσιμπήσεις δουλειές από το εξωτερικό, αλλά και πάλι η επισφάλεια είναι τρομερή, είναι πάρα πολύ μεγάλη. Και πίστεψέ με ότι δεν είναι ίδιο χαρακτηριστικό της Ελλάδας αυτό, τουλάχιστον στο νότο της Ευρώπης ξέρω συναδέλφους οι οποίοι είναι σε κακά χάλια.

Εγώ συμμετείχα σε δύο συλλογικότητες αλλά οι συλλογικότητες αυτές αποδείχτηκε ότι ήταν κενές περιεχομένου όσον αφορά στη θεωρητική κατάρτιση, δηλαδή βγήκαν δεσποτικές και ηγεμονικές τάσεις μέσα στις συλλογικότητες, ενώ ξεκινούσαμε πολύ διαφορετικά και οι υπόλοιποι λέγανε ότι έχουν μία διαφορετική αντίληψη ιδεολογική για να στήσουμε ένα τέτοιο εγχείρημα. Έχω απογοητευτεί πάνω σε αυτό και έχω απογοητευτεί γιατί έγινε με συναδέλφους τους οποίους εκτιμώ. Δεν υπάρχει ιδιαίτερη παιδεία, αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν... γιατί δεν υπάρχει παρθενογένεση, παίρνεις μοντέλα από το εξωτερικό, παίρνεις μοντέλα από άλλα αυτοδιαχειριζόμενα -όχι κατά ανάγκη του ίδιου επαγγελματικού χώρου- και βλέπεις πώς πορεύεσαι. Ξέρω βέβαια συλλογικότητες, φωτογραφικές ομάδες οι οποίες πηγαίνουν πάρα πολύ καλά, μάλλον πηγαίνουν καλά δεδομένων των συνθηκών.

Ν.Π.: Εγώ δουλεύω με δύο διαφορετικές ιδιότητες ας πούμε. Του news photographer, που κάνουμε το πρακτορείο, και προσπαθώ να κάνω documentary με αυτούς που δουλεύω στο εξωτερικό και εδώ.

Ήδη υπάρχει μία καμπή προς κάτι καινούργιο, το οποίο ακριβώς δεν ξέρω τι είναι, ίσως είναι το multimedia που θα σώσει την υπόθεση, ίσως να είναι η διαδραστικότητα πάνω στην είδηση, ίσως να είναι η δυνατότητα αυτής της άμεσης πληροφορίας που μπορεί να αλλάζει πράγματα. Το είδαμε στην Αμερική με το pipeline στην Ντακότα, ότι αν δεν υπήρχε αυτή η αμεσότητα στην πληροφορία, πιθανολογείται αυτή τη στιγμή να υπήρχε το pipeline στην περιοχή. Αλλά λόγω του ότι όλοι κινήθηκαν προς τα εκεί, κατάφεραν μέσω αυτής της αμεσότητας να γλιτώσουν

πάρα πολλές επεμβάσεις στην περιοχή. Αν αυτοί που διαχειρίζονται τους οργανισμούς των media καταλάβουν τι όπλο έχουν στα χέρια τους, και όχι μόνο για τους σκοπούς που το χρησιμοποιούν, για την προπαγάνδα και τη διαφήμιση, και το χρησιμοποιήσουν για μορφωτικούς σκοπούς, έχουμε ήδη ένα έτοιμο τεράστιο πανεπιστήμιο. Όσο και να σκρολάρεις στα social media... Ας φιλτράρω την πληροφορία, τι χρειάζεται να βλέπω, αν αυτή η μίζη ειδήσεων σταματήσει κάποια στιγμή λόγω ευαισθητοποίησης, υπάρχει ελπίδα σίγουρα.

Συμπεράσματα

Στην ψηφιακή εποχή, η δημοσιογραφική φωτογραφία φαίνεται να περνά μια πρωτοφανή κρίση ταυτότητας. Η αξιοπιστία της ως τεκμήριο έχει πληγεί ανεπανόρθωτα, ο ρόλος της έχει περιοριστεί σε απλή εικονογράφηση του κειμένου, ενώ το κοινό έχει στραφεί στο βίντεο, θεωρώντας ότι δίνει μια πληρέστερη εικόνα, όντας παράλληλα “ευκολότερο” στην ανάγνωση.

Οι φωτορεπόρτερ έχουν δυσκολευτεί να βρουν τις ισορροπίες τους και να επανανοηματοδοτήσουν το επάγγελμά τους σε αυτό το νέο περιβάλλον. Κατά την αγαπημένη αναλογία του Marshall McLuhan, είναι όπως τα ψάρια, που δεν γνωρίζουν τίποτα για το νερό, ζώντας μέσα σε αυτό. Ειδικά οι Έλληνες επαγγελματίες αντιμετωπίζουν τις επιπρόσθετες δυσκολίες που παρουσιάζει η μικρή εγχώρια αγορά, η οποία έχει συρρικνωθεί περαιτέρω ως αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης των τελευταίων οκτώ ετών. Αποτελεί επιτακτική ανάγκη για εκείνους να βρουν κανάλια να διοχετεύσουν τη δουλειά τους, καθώς η θέση των –λίγων- συμβατικών μέσων στην αγορά είναι εξαιρετικά επισφαλής. Πλέον, η ψηφιακή τους ορατότητα έχει καταστεί επιβεβλημένη: οι φωτορεπόρτερ αναγκαστικά χρησιμοποιούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για να ανοιχτούν στη διεθνή αγορά. Επίσης, είναι απαραίτητο να έχουν αναπτύξει μια σειρά ψηφιακών δεξιοτήτων, από τη λήψη και επεξεργασία αρχείων βίντεο μέχρι και τη μεταφόρτωση της δουλειάς τους σε πραγματικό χρόνο σε περισσότερες διαδικτυακές πλατφόρμες. Στην εποχή που οι κάμερες των κινητών τηλεφώνων επιτρέπουν στον καθένα να καταγράψει, δεν είναι πια αρκετό να βρίσκονται στο κατάλληλο μέρος την κατάλληλη στιγμή.

Η πρωτογενής έρευνα του δεύτερου μέρους της παρούσας διπλωματικής εργασίας ανέδειξε πολλούς σύγχρονους προβληματισμούς σχετικά με τη δημοσιογραφική φωτογραφία: Οι φωτορεπόρτερ που συμμετείχαν στην έρευνα δήλωσαν ότι χρησιμοποιούν ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές λόγω της ταχύτητας, της ασφάλειας και της ευκολίας που προσφέρουν συγκριτικά με τις αναλογικές. Τους ανησυχεί όμως ο ανταγωνισμός μεταξύ των διαδικτυακών μέσων για όλο και γρηγορότερη φωτογραφική κάλυψη του εκάστοτε γεγονότος, που έχει αντίκτυπο στην ποιότητα του έργου που παράγεται. Παράλληλα, καλούνται να εντάξουν στις δεξιότητές τους τη λήψη βίντεο από κοινού με τη φωτογραφία, προοπτική που ενθουσιάζει ορισμένους αλλά προβληματίζει άλλους, ιδιαίτερα τους φωτορεπόρτερ της γενιάς του φιλμ.

Ως προς την ψηφιακή επεξεργασία των φωτογραφιών, όλοι τόνισαν ότι είναι πολύ περιορισμένη λόγω της δεοντολογίας του φωτορεπορτάζ και αφορά μικρές διορθώσεις που

εφαρμόζονταν ευρύτατα και κατά την εμφάνιση των αναλογικών φωτογραφιών στον σκοτεινό θάλαμο. Όμως, η ευκολία της ψηφιακής επεξεργασίας εν γένει έχει δημιουργήσει μια πρωτοφανή κρίση εμπιστοσύνης του κοινού προς τη δημοσιογραφική φωτογραφία. Οι ίδιοι οι επαγγελματίες, αν και υπακούν σε όλους τους τυπικούς κανόνες δεοντολογίας, επισημαίνουν ότι δεν υφίσταται αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας, καθώς, πέρα από την αισθητική τους, η πολιτική τοποθέτησή τους -ή του μέσου για το οποίο εργάζονται- επηρεάζει την επιλογή των θεμάτων και το ύφος του έργου τους. Ταυτόχρονα, η παρουσία τους αλλοιώνει τη σκηνή, όταν γίνεται αντιληπτή από τα υποκείμενα.

Οι επαγγελματίες που συμμετείχαν στην έρευνα χρησιμοποιούν ανεξαιρέτως τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, προέκυψε δε ότι η χρήση του Instagram τους προσφέρει τη μεγαλύτερη προβολή και συχνά επαγγελματικές ευκαιρίες. Ενώ δεν είναι αντίθετοι με τη δημοσιογραφία των πολιτών, θεωρούν ότι θα πρέπει να τεθούν όρια στη χρήση των εικόνων αυτών από τα διαδικτυακά μέσα, καθώς έχει αντίκτυπο στην ποιότητα αλλά και εγείρει προβληματισμούς σχετικά με την αξιοπιστία του υλικού που υποβάλλεται ανώνυμα.

Όσον αφορά στις εργασιακές συνθήκες στην Ελλάδα του σήμερα, καταγράφηκε ο προβληματισμός των συνεντευξιαζόμενων για την τρέχουσα κατάσταση, καθώς οι μισθωτοί φωτογράφοι είναι πλέον ελάχιστοι, ενώ όλοι οι υπόλοιποι αγωνίζονται για την οικονομική επιβίωσή τους όντας ανεξάρτητοι (freelancers) και αμοιβόμενοι με δυσκολία και μεγάλες καθυστερήσεις. Τα μέσα πλέον ζητούν συχνά από τους δημοσιογράφους τους να φωτογραφίζουν με τα κινητά τους τηλέφωνα, απολύοντας τους φωτογράφους που απασχολούσαν. Οι φωτορεπόρτερ εκφράζουν την επιδίωξή τους για συνεργασίες με μέσα του εξωτερικού λόγω των παθογενειών της εγχώριας αγοράς και την προσδοκία τους για τη δημιουργία συλλογικών εγχειρημάτων και αποτελεσματικότερης συνδικαλιστικής δράσης.

Παρά τις πενιχρές αμοιβές, οι κίνδυνοι για τον σύγχρονο φωτορεπόρτερ είναι αυξημένοι. Στις εμπόλεμες ζώνες, η πρόσβαση των δημοσιογράφων και των φωτογράφων γίνεται όλο και δυσκολότερη, καθώς χρησιμοποιείται πλέον ευρύτατα η πρακτική της ενσωματωμένης δημοσιογραφίας (embedded journalism). Στην Ελλάδα, η κοινωνικο-οικονομική κρίση των τελευταίων ετών είχε ως συνέπεια την αύξηση των φαινομένων βίας προς τους φωτοδημοσιογράφους (κυρίως αστυνομική βία αλλά και επιθετικότητα από την πλευρά των πολιτών, οι οποίοι συχνά ταυτίζουν τους δημοσιογράφους με τα μέσα για τα οποία εκείνοι εργάζονται και κατά συνέπεια με τα συμφέροντα των εργοδοτών τους).

Παράλληλα, τα τελευταία χρόνια έχουν αναδυθεί νέες θεματικές για το φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα, όπως οι αντιδράσεις κατά των μέτρων λιτότητας και η ευρωπαϊκή προσφυγική κρίση. Οι φωτορεπόρτερ υπογραμμίζουν για ακόμη μία φορά την αίσθηση καθήκοντος που

νιώθουν για την πληροφόρηση του κοινού, ακόμη και όταν τα μεγάλα Μ.Μ.Ε. έχουν στρέψει το βλέμμα τους αλλού. Με αφορμή την προσφυγική κρίση (αλλά και την πολεμική φωτογραφία) αποτυπώθηκαν οι απόψεις και οι προβληματισμοί των συνεντευξιαζόμενων σχετικά με ζητήματα δημοσιογραφικής δεοντολογίας, ευαισθητοποίησης του κοινού, αισθητικοποίησης της φωτογραφικής αποτύπωσης του ανθρώπινου πόνου, δυσπιστίας του κοινού απέναντι στην ψηφιακή εικόνα κ.ά. Διατυπώθηκαν προβληματισμοί για τον βέλτιστο τρόπο φωτογραφικής κάλυψης των γεγονότων αυτών όταν το κοινό βομβαρδίζεται ασταμάτητα από εικόνες και έχει εθιστεί στη βία, έχει υποστεί δε μιθριδατισμό με την πάροδο των ετών.

Σε αυτό το περιβάλλον, οι συμμετέχοντες στην έρευνα εκφράζουν την πεποίθηση ότι ένας σύγχρονος φωτορεπόρτερ θα πρέπει να έχει διαρκώς τεταμένη προσοχή, ενεργή παρουσία στο διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ενώ θα πρέπει να επιδιώκει συνεργασίες με διεθνή μέσα και ειδησεογραφικά πρακτορεία. Το διαδίκτυο, που επέφερε τόσα πλήγματα στη φωτοδημοσιογραφία, φαίνεται ότι θα αποτελέσει τελικά και μονόδρομο για την επιβίωση και επανανοηματοδότησή της.

Παρά το εύρος των προβληματικών και την εκτενή ανάλυση, η παρούσα εργασία μπορεί να αποτελέσει βάση για περαιτέρω έρευνα, καθώς υπάρχουν πλείστα ζητήματα προς διερεύνηση σε αυτό το θέμα που παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, όπως, ενδεικτικά, οι τρόποι με τους οποίους οι ένοπλες συγκρούσεις καλύπτονται φωτογραφικά στις μέρες μας, ή ο αντίκτυπος των μέσων κοινωνικής δικτύωσης στο φωτορεπορτάζ. Τελικά, ενώ η εργασία επιχείρησε να δώσει απαντήσεις, παράλληλα ήγειρε καινούριους προβληματισμούς. Ζώντας σε έναν μεταφωτογραφικό κόσμο, όπου δυσθεώρητα μεγάλη ποσότητα εικόνων κατακλύζει τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και το διαδίκτυο εν γένει, ίσως είμαστε όλοι σαν τα ψάρια του McLuhan. Η σημαντική πληροφορία δεν ξεχωρίζει πια, ούτε υπάρχει το πρωτοσέλιδο να καθοδηγήσει την προσοχή μας. Η φωτογραφία όμως θα έχει πάντα δύναμη. Ο στόχος είναι όλο αυτό το υλικό να φιλτραριστεί και να αρχειοθετηθεί, ώστε η φωτογραφία να βρει το ρόλο της στην ψηφιακή εποχή, και οι επαγγελματίες να ανακτήσουν το σεβασμό που τους αξίζει.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

- Barthes, R. (1980/1983) *Ο φωτεινός θάλαμος, σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος
- Barthes, R (1977/2007) *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, εκδόσεις Πλέθρον
- Cartier – Bresson, H. (1952/2013) *Η αποφασιστική στιγμή*, Αθήνα, εκδόσεις Άγρα
- Flusser, V. (1985/2008) *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων*, Αθήνα, εκδόσεις Σμίλη
- Μπακουνάκης, Ν. (2014) *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ: η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19^{ος}-20ός αιώνας*, Αθήνα, εκδόσεις Πόλις
- Sontag, S. (1977/1993) *Περί φωτογραφίας*, Αθήνα, Εκδόσεις Φωτογράφος
- Sontag, S. (2003) *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, Αθήνα, Εκδόσεις Scripta
- Wells, L. (επιμ.) (2004/2007) *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, Αθήνα, εκδόσεις Πλέθρον
- Παπαϊωάννου, Ηρ. (επιμ.) (2013) *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη
- Ρήγου, Μ. (2014) *Από την ψηφιακή επανάσταση στην ψηφιακή επιτήρηση: νέα μέσα, δημοσιότητα και πολιτική*, Αθήνα, εκδόσεις Ι. Σιδέρης
- Ριβέλλης, Π. (1991) *Μονόλογος για τη φωτογραφία*, Αθήνα, εκδόσεις Φωτοχώρος – Φωτογραφικός Κύκλος
- Ριβέλλης, Π. (1993) *Σκέψεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα, εκδόσεις Φωτοχώρος – Φωτογραφικός Κύκλος
- Σκαρπέλος, Γ. (2011) *Εικόνα και κοινωνία: από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα, εκδόσεις Τόπος

Ξενόγλωσση

- Alper, M. (2013) *War on Instagram: framing conflict photojournalism with mobile photography apps*, New Media Society, published online 18 Sept. 2013,

<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461444813504265>

- Armes, R. (1988) *On Video*, New York, NY, Routledge
- Azoulay, A. (2008) *The civil contract of photography*, New York, NY, Zone Books
- Berger, J. (1972) *Ways of seeing*, London (UK), Penguin
- Berger, J. (1980) '*Understanding a photograph*', *Classicessays on photography*, New Haven, CT, Leete's Island Books
- Boltanski, L. (1999) *Distant suffering: morality, media and politics*, Cambridge, UK, Cambridge University Press
- Bowers, P.J. (2008) *Through the Objective lens: the ethics of expression and repression of high art in photojournalism*, *American Communication Journal* Vol. 10, No. 5, http://ac-journal.org/journal/pubs/2008/Special%20Edition%2008%20-%20Aesthetics/Article_5.pdf
- Caoduro, E. (2014) *Photo filter apps: understanding analogue nostalgia in the new media ecology*, https://www.academia.edu/7608331/Photo_Filter_Apps_Understanding_Analogue_Nostalgia_in_the_New_Media_Ecology
- Cotton, C. (2016) *The photograph as contemporary art*, London, England: Thames & Hudson
- Clark, D.J. (2009) *Representing the majority world: famine, photojournalism and the changing visual economy*, Doctoral thesis, Durham University, <http://etheses.dur.ac.uk/136/>
- Franklin, S. (2016) *The documentary impulse*, New York, NY, Phaidon Press
- Hagaman, D. (1996) *How I learned not to be a photojournalist*, Lexington, KY, The University Press of Kentucky
- Kaplan, D.E. & Dubro, A. (2012) *Yakuza: Japan's criminal underworld*, University of California Press
- Linfield, S. (2010) *The cruel radiance: photography and political violence*, Chicago, The University of Chicago Press
- Lubben, K. (2011) *Magnum contact sheets*, London, England: Thames & Hudson
- Maenpaa, J. (2014) *Rethinking photojournalism, the changing work practices and professionalism of photojournalists in the digital age*, *Nordicom review* 35, pp. 91-104

- Mercado, G. (2010) *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*, Burlington, MA, Focal Press
- Morris, E. (2001) *Believing is seeing (Observations on the mysteries of photography)*, New York, NY, Penguin
- Pariser, E. (2011) *The Filter Bubble: How the new personalized Web is changing what we read and how we think*, London/New York, Penguin, Kindle edition
- Ritchin, F. (2013) *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*, New York, NY, Aperture
- Serpell, R. & Deregowski J.B. (2007) *The Skill of Pictorial Perception: An Interpretation of Cross-Cultural Evidence*, International Journal of Psychology, 15:1-4, 145-180, DOI: 10.1080/00207598008246989, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1080/00207598008246989>
- Sygal, J. (2015) *Tokyo camera style*, London, England: Thames & Hudson

Διαδικτυακές πηγές

- 100 photographs that changed the world by Life, Biafra 1969, Don McCullin, <http://digitaljournalist.org/issue0309/lm03.html>
- Abdul-Ahad, G. (2010, 25 Νοεμβρίου) Taliban fighters in Baghlan, Afghanistan, The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/gallery/2010/nov/23/taliban-bagland-afghanistan#/?picture=368978466&index=5>
- Addario, L. (2014, 16 Μαΐου) First person: photojournalist killings make my work dangerous, <https://news.nationalgeographic.com/news/2014/05/140516-journalists-conflict-photographers-world/>
- Anderson, S. (2015, 4 Φεβρουαρίου) 'It's what I do', by Lynsey Addario, <https://www.nytimes.com/2015/02/08/books/review/its-what-i-do-by-lynsey-addario.html>
- Associated Press (2014, 22 Ιανουαρίου) AP severs ties with photographer who altered work, <https://www.ap.org/ap-in-the-news/2014/ap-severs-ties-with-photographer-who-altered-work>
- Beanland, C. (2014, 19 Μαΐου) Why we still love instant photos,

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/why-we-still-love-instant-photos-9399578.html>

- Bekken, J. (n.d.) Chicago Sun-Times, <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/269.html>
- Berman, L. (2013, 14 Μαΐου) 'Manipulated' prize-winning Gaza photo being investigated, The Times of Israel, <https://www.timesofisrael.com/prize-winning-gaza-image-manipulated-critics-charge/>
- Boone, J. (2010, 10 Ιανουαρίου) How journalists embedded in Afghanistan are too close for comfort, <https://www.theguardian.com/media/2010/jan/10/journalists-afghanistan-deaths-kidnapping>
- Britton, B. (2012, 10 Φεβρουαρίου) 'No future in photojournalism' interview: Dan Chung, DPReview, <https://www.dpreview.com/articles/9982656990/no-future-in-photojournalism-interview-dan-chung>
- Buchanan, M. (2008, 21 Σεπτεμβρίου) A taste of the Canon 5D mark II's mindblowing Full HD video, Gizmodo, <https://gizmodo.com/5052767/a-taste-of-the-canon-5d-mark-iis-mindblowing-full-hd-video>
- Buchanan, M. (2008, 27 Αυγούστου) Nikon D90 official: first DSLR ever with HD video recording, Gizmodo, <https://gizmodo.com/5042209/nikon-d90-official-first-dslr-ever-with-hd-video-recording>
- Cakebread, C. (2017, 31 Αυγούστου) People will take 1.2 trillion digital photos this year – thanks to smartphones, Business Insider, <http://www.businessinsider.com/12-trillion-photos-to-be-taken-in-2017-thanks-to-smartphones-chart-2017-8>
- Campbell, D. (2009, 22 Μαΐου) Embedded in Afghanistan, <https://www.david-campbell.org/2009/05/22/embedded-in-afghanistan/>
- Campbell, D. (2010, 17 Δεκεμβρίου) The aesthetics of war in Afghanistan, <https://www.david-campbell.org/2010/12/17/aesthetics-of-war-in-afghanistan/>
- Campbell, D. (2011, 21 Απριλίου) Post-photography: Tim Hetherington's living legacy, <https://www.david-campbell.org/2011/04/21/tim-hetheringtons-living-legacy/>
- Campbell, D. (2013, 29 Απριλίου) 'Multimedia', photojournalism and visual storytelling, <https://www.david-campbell.org/2013/04/29/multimedia-photojournalism-and-visual-storytelling/>
- CBC News (2015, 11 Νοεμβρίου) P.E.I. Photographer's secret documentation of WWI goes on display, <http://www.cbc.ca/news/canada/prince-edward-island/photos->

[war-p-e-i-1.3313052](#)

- Chrisafis, A. (2015, 5 Μαρτίου) World Press Photo award withdrawn over violation of rules, The Guardian, <https://www.theguardian.com/media/2015/mar/05/world-press-photo-award-withdrawn-over-violation-of-rules>
- Cockburn, P. (2010, 23 Νοεμβρίου) Embedded journalism: a distorted view of war, <https://www.independent.co.uk/news/media/opinion/embedded-journalism-a-distorted-view-of-war-2141072.html>
- Cooke, R. (2015, 5 Απριλίου) Interview, Lynsey Addario: 'War journalists are not all addicted to adrenaline. It's a calling.', The Guardian, <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/05/lynsey-addario-war-journalist-interview-its-what-i-do>
- Cosgrove, B. (2014, 2 Δεκεμβρίου) Portrait from hell: Larry Burrows' 'Reaching Out', 1966, Time, <http://time.com/3491033/life-behind-the-picture-larry-burrows-reaching-out-vietnam-1966/>
- CPJ database of attacks on the press, https://cpj.org/data/killed/?status=Killed&motiveConfirmed%5B%5D=Confirmed&type%5B%5D=Journalist&start_year=1992&end_year=2018&group_by=year
- Daniel, M. (2004, Οκτώβριος) Daguerre (1787-1851) and the invention of photography, https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm
- Daniel, M. (2004, Οκτώβριος) William Henry Fox Talbot (1800-1877) and the invention of photography, https://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm
- Downs, C. (2017, 9 Οκτωβρίου) Remember Hipstamatic? It's still alive, https://motherboard.vice.com/en_us/article/wjx95x/hipstamatic-instagram-what-happened-to-hipstamatic
- Dukehart, C. (2010, 7 Απριλίου) Shaking it up: a new look at Afghanistan, National Public Radio, <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2010/04/07/125664494/guttenfelder>
- Dunn, J. (2017, 27 Ιουλίου) Facebook totally dominates the list of most popular social media apps, <http://www.businessinsider.com/facebook-dominates-most-popular-social-media-apps-chart-2017-7>
- Eng, K.F. (2015, 3 Φεβρουαρίου) The relics of genocide, Medium, <https://medium.com/@karenfranceseng/the-relics-of-genocide-b632159bf3c>
- Faas, H. & Fulton, M. (n.d.) How the picture reached the world, Digital Journalist,

<http://digitaljournalist.org/issue0008/ng4.htm>

- Fabrikant, G. (2017, 22 Οκτωβρίου) The aftermath of war, through photographers' eyes, <https://www.nytimes.com/2017/10/22/arts/museums-middle-east-war-photographs.html>
- Fujifilm.com <http://www.fujifilm.com/innovation/achievements/instax/>
- Gafic, Z. (2012, 16 Φεβρουαρίου) Interview with Vice, [αρχείοβίντεο], <https://www.youtube.com/watch?v=o15ZdnJ2Dz0>
- Gandhi, L. (2017, 29 Μαρτίου) “Napalm girl” photographer Nick Ut retires after 51 years in photojournalism, NBC News, <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/napalm-girl-photographer-nick-ut-retires-after-51-years-photojournalism-n739711>
- Genova, A. (2017, 26 Ιανουαρίου) These professional photographers are still shooting film. Here's why, <http://time.com/4646116/film-photography-inspiration/>
- Greenfield, R. (2012, 20 Δεκεμβρίου) What the New York Times’s “Snow Fall” means to online journalism’s future, the Atlantic, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/12/new-york-times-snow-fall-feature/320253/>
- Ha, A. (2018, 17 Ιανουαρίου) Youtube tightens the rules around creator monetization and partnerships, TechCrunch, <https://techcrunch.com/2018/01/16/youtube-tightens-rules/>
- Hartmann, S. (1904) A plea for straight photography, <http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/hartmann/hartmannstraight.html>
- Havlin, L. (2017, 22 Μαΐου) Photography and modern conflict, Magnum, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/photography-and-modern-conflict/>
- Havlin, L. (2017, 31 Αυγούστου) Telling stories: the single image vs. the series, Magnum, <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/telling-stories-single-image-series/>
- Haynes, A. (2010, 23 Οκτωβρίου) The future of publishing (I): disintermediation vs. Unbundling, Monographer, <https://monographer.wordpress.com/2010/10/23/the-future-of-publishing-i-disintermediation-vs-unbundling/>
- Heinz, L. (2017, 2 Ιανουαρίου) 5 Instagram lessons from Magnum photographers,

- Magnum,<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/instagram-lessons/>
- Heinz, L. (2017, 15 Φεβρουαρίου) Tips for long-term photographic projects, Magnum,<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/tips-longterm-projects/>
 - Hostetler, L. (2004, Οκτώβριος) Group f/64, https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm
 - Hostetler, L. (2004, Οκτώβριος) Photography in Europe, 1945-60, https://www.metmuseum.org/toah/hd/pheu/hd_pheu.htm
 - Hostetler, L. (2004, Οκτώβριος) Pictorialism in America, https://www.metmuseum.org/toah/hd/pict/hd_pict.htm
 - Hostetler, L. (2004, Οκτώβριος) The new documentary tradition in photography, https://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm
 - Hughes, J. (2000) Tomoko Uemura, R.I.P., The Digital Journalist, <http://digitaljournalist.org/issue0007/hughes.htm>
 - International Federation of Journalists website: <http://www.ifj.org/about-ifj/ifj-code-of-principles/>
 - Iqbal, T. (2016, 19 Ιουλίου) Film photography makes a stunning comeback, <https://www.europeanceo.com/lifestyle/film-photography-makes-a-stunning-comeback/>
 - Israely, J. (2018, 28 Φεβρουαρίου) How photojournalism can survive the digital revolution (and your short attention span), NiemanLab, <http://www.niemanlab.org/2018/02/how-photojournalism-can-survive-the-digital-revolution-and-your-short-attention-span/>
 - Jacobitz, S. (2017, 3 Απριλίου) The ethics of photojournalism, <https://petapixel.com/2017/04/03/the-ethics-of-photojournalism/>
 - Jeffries, S. (2013, 13 Δεκεμβρίου) The death of photography: are camera phones destroying an artform?, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/dec/13/death-of-photography-camera-phones>
 - Jenkins, K. (2012, 19 Ιουνίου) The benefits, drawbacks of using camera phones as a photojournalist, <https://www.poynter.org/news/benefits-drawbacks-using-camera-phones-photojournalist>
 - Jones, J. (2011, 22 Ιουλίου) Consciences awakened by the camera,

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/jul/22/consciences-awakened-camera>

- Keller, J. (2011, 4 Απριλίου) Photojournalism in the age of new media, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/04/photojournalism-in-the-age-of-new-media/73083/>
- Kiss, J. (2010, 15 Απριλίου) Illustrated London News archive goes online, The Guardian, <https://www.theguardian.com/media/2010/apr/15/illustrated-london-news-archive-online>
- Klein, P. W. & Plaut, S. (2017, 15 Νοεμβρίου) ‘Fixing’ the journalist – fixer relationship, Nieman Reports, <http://niemanreports.org/articles/fixing-the-journalist-fixer-relationship/>
- Knibbs, K. (2013, 28 Σεπτεμβρίου) The debate over war photojournalism in the age of instagram rages on, <https://www.digitaltrends.com/social-media/should-instagram-go-to-war/>
- Knight, C. (2014, 22 Φεβρουαρίου) What does this video mean for the future of photojournalism?, <https://fstoppers.com/video/what-does-video-mean-future-photojournalism-8113>
- Kordic, A. (2015, 15 Αυγούστου) Modern photography – From early days to photojournalism and new visions, <https://www.widewalls.ch/modern-photography-photojournalism/>
- Lane, G. (2007, 17 Νοεμβρίου) Picture perfect, <https://www.theguardian.com/books/2007/nov/17/featuresreviews.guardianreview9>
- Laurent, O. (2017, 26 Ιανουαρίου) This is why film photography is making a comeback, <http://time.com/4649188/film-photography-industry-comeback/>
- Loffelholz, M., Embedded journalism, <https://www.britannica.com/topic/embedded-journalism>
- MacDonald (2012, 4 Μαΐου) Jeff Wall Tate Modern, 2005 Interview with Gordon MacDonald, <https://gordonmacdonalddotorg.wordpress.com/2012/05/04/jeff-wall-tate-modern-2005-interview-with-gordon-macdonald/>
- MacLeod, S. (1994, 12 Σεπτεμβρίου) The life and death of Kevin Carter, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html>
- Magnum Website: <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/>
- McCabe, E. (2014, 30 Ιουλίου) From the archive, 30 July 1994: photojournalist Kevin

Carter dies, <https://www.theguardian.com/media/2014/jul/30/kevin-carter-photojournalist-obituary-archive-1994>

- McNally, M. (2006, 21 Ιουλίου) Talk to the Newsroom: Assistant Managing Editor for photography Michele McNally, <https://www.nytimes.com/2006/07/21/business/media/21asktheeditor.html>
- Meyer, B. (2016, 9 Ιουνίου) What is the RAW file in photography?, Camera Jabber, <https://camerajabber.com/what-is-a-raw-file/>
- Ministry of the Environment, Government of Japan, Minamata disease, the history and measures, <http://www.env.go.jp/en/chemi/hs/minamata2002/ch2.html>
- Mod, C. (2013, 29 Δεκεμβρίου) Goodbye, cameras, The New Yorker, <https://www.newyorker.com/tech/elements/goodbye-cameras>
- Moorhead, J. (2016, 3 Μαΐου) Photojournalist Manu Brabo on Syria: 'If I take a picture here, am I hurting someone?', The Guardian, <https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2016/may/03/ceasefire-syria-award-winning-photographer-manu-brabo>
- Morris, E. (2015, 8 Απριλίου) Documentary of a murder, Time Magazine, <http://time.com/3814586/errol-morris-walter-scott-shooting-documentary-of-a-murder/>
- Murabayashi, A. (2018, 15 Φεβρουαρίου) Do photojournalism contests glamorize pain and suffering?, Photoshelter blog, <https://blog.photoshelter.com/2018/02/photojournalism-contests-reward-pain-suffering/>
- Myers, S. (2011, 11 Φεβρουαρίου) Damon Winter explains process, philosophy behind award-winning Hipstamatic photos, <https://www.poynter.org/news/damon-winter-explains-process-philosophy-behind-award-winning-hipstamatic-photos>
- Myers, S. (2012, 4 Φεβρουαρίου) Sacramento Bee fires Bryan Patrick for photo manipulation, Poynter, <https://www.poynter.org/news/sacramento-bee-fires-bryan-patrick-photo-manipulation>
- Nachtwey, J. Website, <http://www.jamesnachtwey.com/>
- Nelson, M. (2017, 19 Φεβρουαρίου) What are the benefits of shooting 4k video instead of stills?, Adorama Learning Center, <https://www.adorama.com/alc/what-are-the-benefits-of-shooting-4k-video-instead-of-stills>
- Ng, D. (2015, 5 Μαρτίου) World Press Photo contest rescinds a first place award, The

L.A. Times, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-world-press-photo-contest-prize-revoked-20150305-story.html>

- NPPA, Code of Ethics, <https://nppa.org/code-ethics>
- Nuttall, A. (2017, 21 Δεκεμβρίου) The 20 most expensive photos sold at auction (as of 2017), Petapixel, <https://petapixel.com/2017/12/21/20-expensive-photos-sold-auction-2017/>
- O'Hagan, S. (2010, 16 Νοεμβρίου) Photography so good it hurts, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/nov/16/criticism-critics-photography-susie-linfield>
- O'Hagan, S. (2010, 8 Μαρτίου), Viewer or voyer? The morality of reportage photography, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/mar/08/world-press-photo-sean-ohagan>
- O'Hagan, S. (2011, 9 Αυγούστου) Luc Delahaye turns war photography into an uncomfortable art, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/aug/09/luc-delahaye-war-photography-art>
- O'Hagan, S. (2014, 23 Δεκεμβρίου) Cartier-Bresson's classic is back – but his decisive moment has passed, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/23/henri-cartier-bresson-the-decisive-moment-reissued-photography>
- Ohlheiser, A. (2016, 9 Σεπτεμβρίου) Facebook backs down, will no longer censor the iconic ‘Napalm girl’ war photo, The Washington Post, https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/09/09/abusing-your-power-mark-zuckerberg-slammed-after-facebook-censors-vietnam-war-photo/?noredirect=on&utm_term=.acac8b98002a
- O'Kane, S. (2017, 13 Σεπτεμβρίου) The first Polaroid instant camera in a decade is adorable, <https://www.theverge.com/circuitbreaker/2017/9/13/16304360/polaroid-onestep-2-instant-camera-impossible-project>
- One, K. (2016, 15 Ιανουαρίου) Will high resolution video ever replace still photography?, Layers, <https://layersmagazine.com/will-high-resolution-video-ever-replace-still-photography.html>
- O'Rourke, M. (2016) Presidential candidates in slow motion, Time, <https://time.com/2016-presidential-candidates-in-slow-motion/>

- Orvell, M.D. (2012) Social documentary and pictorial manipulation, Truth, lies and photographs symposium, MET
(αρχείοβίντεο),https://www.youtube.com/watch?time_continue=89&v=vNqqXW3_swo
- Padley, G. (2015, 21 Δεκεμβρίου) Slow photojournalism: The rise of long-term assignments, <http://www.bbc.com/news/in-pictures-35039054>
- Phaidon, (2017, 27 Μαρτίου) A movement in a moment: Photo- Secession
<http://de.phaidon.com/agenda/photography/articles/2017/march/27/a-movement-in-a-moment-photo-secession/>
- Pictures of the year international, 68th winners gallery, Damon Winter,
http://www.poyi.org/68/17/third_01.php
- Reuters, Handbook of journalism: a breif guide to standards, Photoshop and captions,
[http://handbook.reuters.com/?title=A Brief Guide to Standards, Photoshop and Captions](http://handbook.reuters.com/?title=A%20Brief%20Guide%20to%20Standards,%20Photoshop%20and%20Captions)
- Riga, A. (2017, 17 Φεβρουαρίου) ‘Napalm girl’ Kim Phuc: ‘We have to help’ refugees, Montreal Gazette, <http://montrealgazette.com/news/local-news/napalm-girl-kim-phuc-we-have-to-help-refugees>
- Rohter, L. (2009, 18 Αυγούστου) New doubts raised over famous war photo,<https://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html>
- Romanoff, A. (2016, 22 Σεπτεμβρίου) How Ansel Adams wrote pictorialism out of photography history, <https://petapixel.com/2016/09/22/ansel-adams-wrote-pictorialism-photography-history/>
- Saul, H. (2014, 23 Ιανουαρίου) Pulitzer Prize-winning photographer Narciso Contreras sacked for altering Syria picture, The Independent,
<https://www.independent.co.uk/news/media/pulitzer-prize-winning-photographer-narciso-contreras-sacked-for-altering-syria-picture-9079504.html>
- Schiller, J. (2013, 17 Ιουλίου) Here's what it looks like when you replace photographers with Iphone-wielding reporters, Wired,<https://www.wired.com/2013/07/replacing-photographers-with-iphone-wielding-reporters-yields-mixed-results/>
- Schugart, A. (2018, 1 Ιανουαρίου) The best in interactive multimedia journalism 2017: Pushing the limits of storytelling, Medium,
<https://medium.com/@aschugart/the-best-in-interactive-multimedia-journalism-2017->

[pushing-the-limits-of-storytelling-e2ccdec8e576](#)

- Selwyn-Holmes, A. (2009, 12 Αυγούστου) Vulture stalking a child, <https://iconicphotos.wordpress.com/2009/08/12/vulture-stalking-a-child/>
- Sentilles, S. (2017, 3 Αυγούστου) How we should respond to photographs of suffering, <https://www.newyorker.com/books/second-read/how-we-should-respond-to-photographs-of-suffering>
- Seymour, T. (2016, 26 Ιουλίου) 'The camera is not a shield': life and death as a war photographer, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/jul/26/life-and-death-as-a-war-photographer-netflix-series>
- Shapton, D. (2017, 4 Ιουνίου) How 8k video will be the new still photography, RedShark, <https://www.redsharknews.com/production/item/3593-8k-will-be-the-new-still-photography>
- Simpson, J. (2017, 19 Ιουνίου) 8k and 36mp: the convergence of motion and still photography, PetaPixel, <https://petapixel.com/2017/06/19/8k-36mp-convergence-motion-still-photography/>
- Sonderman, J. (2012, 18 Δεκεμβρίου) Photojournalism in 2012: A year of excellence, ethical challenges and errors, <https://www.poynter.org/news/photojournalism-2012-year-excellence-ethical-challenges-and-errors>
- Sontag, S. (2004, 23 Μαΐου) Regarding the torture of others, New York Times Magazine, https://monoskop.org/images/a/af/Sontag_Susan_2004_Regarding_the_Torture_of_Others.pdf
- Sparkes, M. (2012, 19 Ιανουαρίου) Kodak: 30 fascinating facts, Telegraph, <https://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/retailandconsumer/9024671/Kodak-30-fascinating-facts.html>
- Stephenson, S. (2015, 20 Νοεμβρίου) In the darkroom with W. Eugene Smith, the Paris Review, <https://www.theparisreview.org/blog/2013/11/20/in-the-darkroom-with-w-eugene-smith/>
- Stern, N. (2012, 22 Φεβρουαρίου) Opinion: Why instagram photos cheat the viewer, <https://edition.cnn.com/2012/02/22/opinion/phones-instagram-apps-stern/index.html>
- Stieven-Taylor, A. (2016, 7 Απριλίου) Photojournalism now: the significance of captions, <https://loeildelaphotographie.com/en/photojournalism-now-the-significance-of-captions/>

- Sullivan, B. (2003, 10 Απριλίου) The real thing: photographer Luc Delahaye, <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp#8>
- The New York Times, (2013, 3 Ιανουαρίου), W. Eugene Smith, interview with Philippe Halsmann, W. Eugene Smith: 'I didn't write the rules, why should I follow them?', <https://lens.blogs.nytimes.com/2013/01/03/w-eugene-smith-i-didnt-write-the-rules-why-should-i-follow-them/>
- Thein, M. (2015, 23 Ιανουαρίου) The inexact science of color and emotion, <https://blog.mingthein.com/2015/01/23/repost-the-inexact-science-of-color-and-emotion/>
- Thein, M. (2016, 31 Αυγούστου) Photojournalism has never been objective, <https://blog.mingthein.com/2016/08/31/photojournalism-has-never-been-objective/>
- Tompkins, A. (2009, 1 Νοεμβρίου) How still photographers turn to video, using a single camera, Poynter, <https://www.poynter.org/news/how-still-photographers-turn-video-using-single-camera>
- Tooth, R. (2013, 14 Μαΐου) Super-reality of Gaza funeral photo due to toning technique says contest winner, The Guardian, <https://www.theguardian.com/technology/2013/may/14/gaza-funeral-photograph-world-press>
- Tremlett, G. (2018, 19 Ιανουαρίου) “Deathbed photo” of war photographer Gerda Taro discovered, The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/2018/jan/19/deathbed-photo-of-war-photographer-gerda-taro-discovered>
- Wechsler, S. (2016, 4 Απριλίου) What makes a good photo? Trends in photojournalism, <http://ryersonjournalism.ca/2016/04/04/what-makes-a-good-photo-trends-in-photojournalism/>
- Winslow, D. (2012, Μάρτιος) Manipulated phtots end with firing, NPPA, <https://nppa.org/page/8528>
- Winslow, D. (2015, 4 Μαρτίου) With new evidence, World Press Photo revokes controversial award, NPPA, <https://nppa.org/news/new-evidence-world-press-photo-revokes-controversial-award>
- World Press Photo website, Samuel Aranda profile: <https://www.worldpressphoto.org/people/samuel-aranda>

- Zhang, M. (2016, 27 Ιουλίου) Watch 'Conflict', a miniseries on the world's best war photographers, Petapixel, <https://petapixel.com/2016/07/27/watch-conflict-miniseries-worlds-best-war-photographers/>
- Παναγιωτόπουλος, Ν., Το δυτικό βλέμμα και η ελληνική φωτογραφία: η περίπτωση της Nelly's, <https://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma/7/04-panagiotopoulos.htm>
- Ριβέλλης, Π. (1999) Μπορούμε άραγε να μιλάμε για μια θαυμάσια φωτογραφία πτώματος;; άρθρο στο ενθ. “Πρόσωπα” εφημ. “Τα Νέα”, <https://www.rivellis.gr/el/articles/83->
- Ριβέλλης, Π. (2000) Η “Μαγκνουμική” φωτογραφία και ο Νίκος Οικονομόπουλος, άρθρο στο ενθ. “Πρόσωπα” εφημ. “Τα Νέα”, <https://www.rivellis.gr/el/articles/91->