



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ  
ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Η ΠΟΛΗ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΕΠΙΤΗΡΗΣΗΣ:  
«ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΑ, ΤΟΣΟ ΚΟΝΤΑ»**

**ΜΑΡΙΑ ΠΕΡΔΙΟΥ (ΑΜ 18677122)**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Δρ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΑΡΚΙΔΟΥ  
ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ**

**Αθήνα, Φεβρουάριος 2023**



## ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Περδίου Μαρία του Βασιλείου, με αριθμό μητρώου 18677122, φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα  
Μαρία Περδίου



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η φωτογραφία ιστορικά αποτελούσε το μέσον αρχειοθέτησης από κρατικούς μηχανισμούς ελέγχου και επιτήρησης. Στη σημερινή εποχή η χρήση του ψηφιακού φωτογραφικού αρχείου επεκτείνεται από τούς τομείς της ταυτοποίησης, της ασφάλειας και του ελέγχου, έως και τη συλλογή πληροφοριών στον τεράστιο ιστό του διαδικτύου για εμπορικούς σκοπούς. Στις άπειρες εφαρμογές λογισμικών και αλγορίθμων του φωτογραφικού ψηφιακού περιεχομένου είναι και η αναγνώριση προσώπου και η αναγνώριση συναισθημάτων από τις εκφράσεις του προσώπου.

Οι άνθρωποι στους δημόσιους χώρους της πόλης στερούνται συναισθηματικής επαφής. Η αποξένωσή τους έγινε ακόμα μεγαλύτερη κατά τη διάρκεια της πανδημίας από τον κορονοϊό. Παρόλα αυτά, η ανάγκη της συναισθηματικής έκφρασης γίνεται έκδηλη μέσα από τις δραστηριότητές τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Στην πόλη ως πεδίο επιτήρησης αντλεί το φωτογραφικό υλικό της η εργασία αυτή. Οι άνθρωποι εικονίζονται μόνοι, απόμακροι και αποξενωμένοι στους «μη τόπους» των αστικών κέντρων και όμως το βλέμμα των συστημάτων ασφαλείας τους παρακολουθεί συνεχώς. Το πρόσωπό τους μπορεί να απομονωθεί από το υλικό καταγραφής της κάμερας, να υποστεί επεξεργασία και ένας αλγόριθμος τεχνητής νοημοσύνης να ανιχνεύσει τα συναισθήματά τους. Αν και το σενάριο αυτό φαίνεται ότι είναι προϊόν επιστημονικής φαντασίας, είναι δυνητικά εφικτό.

Χρησιμοποιώντας τη μεθοδολογία των αλγορίθμων αναγνώρισης συναισθημάτων στο πρόσωπο, η παρούσα εργασία θέτει τον προβληματισμό για το ρόλο της τεχνητής νοημοσύνης και των μεθόδων επιτήρησης στην ανθρώπινη ζωή γενικότερα και στο φωτογραφικό μέσον ειδικότερα. Σχολιάζει παράλληλα τη σχέση της φωτογραφίας με το πραγματικό και το εικονικό, καταδεικνύοντας το γεγονός ότι η εικονική πραγματικότητα της σύγχρονης εποχής μπορεί να συμπεριλάβει ακόμα και τα ανθρώπινα συναισθήματα.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιεχόμενα .....	1
Κατάλογος εικόνων.....	3
Εισαγωγή.....	6
Κεφάλαιο 1. Η φωτογραφία ως αρχείο.....	9
Κεφάλαιο 2. Επιτήρηση.....	16
2.1. Οι κλασικές θεωρίες και οι ερμηνείες τους.....	16
2.2. Η Επιτήρηση στη σύγχρονη εποχή.....	20
2.3. Ψηφιακή φωτογραφία και μηχανισμοί επιτήρησης.....	22
Κεφάλαιο 3. Βουαγιερισμός-βλέμμα.....	24
3.1. Ορισμοί-θεωρίες.....	24
3.2. Βουαγιερισμός και φωτογραφία.....	26
Κεφάλαιο 4. Οι εκφράσεις του προσώπου.....	30
4.1. Επιστημονική έρευνα.....	30
4.2. Αναγνώριση της έκφρασης προσώπου.....	34
Κεφάλαιο 5. Φωτογραφικά έργα με έμπνευση από τη σύγχρονη ηλεκτρονική παρακολούθηση.....	35
5.1. Sophie Calle.....	35
5.2. Trevor Paglen .....	38
5.3. Michael Wolf.....	42
5.4. Doug Rickard.....	45
5.5. Mishka Henner.....	48
5.6. Marcus DeSieno.....	51
5.7. Esther Hovers.....	52
Κεφάλαιο 6. Παραγωγή φωτογραφικού έργου.....	54
6.1.Μεθοδολογία.....	55
6.1.1.Τεχνική.....	55
6.1.2. Αναγνώριση έκφρασης και συναισθημάτων στο πρόσωπο.....	56
6.2. Ανάλυση του φωτογραφικού έργου.....	56
Συμπεράσματα.....	65
Βιβλιογραφία.....	66
Πηγές εικόνων.....	71

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Η ΠΟΛΗ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΕΠΙΤΗΡΗΣΗΣ: «ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΑ, ΤΟΣΟ ΚΟΝΤΑ».....74

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Guillaume Benjamin Armand Duchenne de Boulogne. Electro-Physiologie Photographique (Portrait of a Woman), Fig. 35, 1876, Albumen silver print, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
2. Duchenne de Boulogne, Synoptic plate 4 from *Le Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, albumen print.
3. Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (frontispiece), 1883, Albumen silver print from glass negative, The Metropolitan Museum of Art.
4. Francis Galton, *Composite Portraits of Criminal Types*, 1877, Albumen silver print from glass negative, The Galton Archive, University College London, Special Collections.
5. Άγνωστος φωτογράφος, 1869.
6. Άγνωστος φωτογράφος, 1870.
7. Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique des traits physionomiques: pour servir a l'étude du "portrait parlé"*, Gelatin silver print, 1909, The Met Collection API.
- 8, 9. Alphonse Bertillon .Grégoire. Alphonse. 27 ans, né à La Montagne (Loire-Inférieure). Mécanicien. Anarchiste. 2/7/94. 1894, The Met Collection API, Gilman Collection, Museum.
10. Plan of the Panopticon, Date 1843 (originally 1791), Source *The works of Jeremy Bentham* vol. IV, 172-3.
11. James Casebere, *Panopticon Prison #1*, 1992.
- 12,13. Larry Clark, «Tulsa», 1971
14. Nan Goldin, «The Ballad of Sexual Dependency», 1985.
15. Oscar Rejlander, *Surprised Man (Rejlander)*, 1871 – 72. Heliotype. Plate 7, figure 1 of *Expression. The Expression of the Emotions in Man and Animals*.
16. Oscar Rejlander, *Mental Distress or Ginx's Baby*, 1871 – 72. Heliotype. Plate 1, figure 1 of *Expression*.
17. Studio of Ernst Schulz, *The Actor Portraying Various Character Types*, 1867. Albumen prints.
18. "Iconographie photographique de la Salpêtrière" (Jean Martin Charcot, (1878), Image credit: Picture in public domain.
19. Sophie Calle, «Suite venitienne», 1983

- 20,21. Sophie Calle, «Cash Machine», 1991/2003. Courtesy Fraenkel Gallery.
22. Sophie Calle, «Unfinished - Cash Machine» (2003) / Collection Frac Normandie Caen ©Adagp, Paris 2016.
23. Trevor Paglen, «They Took the Faces from the Accused and the Dead...» (#00520\_1\_F), 2019, Pigment print, 50 × 42 in.
24. Trevor Paglen. Εικόνα από την έκθεση Uncanny Valley: Being Human in the Age of AI, de Young Museum, San Francisco, 2020.  
Photograph by Randy Dodson. Image courtesy of the Fine Arts Museum of San Francisco.
25. Trevor Paglen, Installation view, From «Apple' to 'Anomaly' (Pictures and Labels)» – Selections from the ImageNet dataset for object recognition, Barbican Centre – The Curve, London (September 2019 – February 2020).
26. Trevor Paglen, Machine Readable Hito, Αυτοκόλλητο υλικό τοίχου, 2017.
27. Trevor Paglen, Machine Readable Holly, Αυτοκόλλητο υλικό τοίχου, 2018.
28. Michael Wolf, 234, «a series of unfortunate events» (2009-2010).
29. Michael Wolf, 031, «paris».
30. Michael Wolf, svp04, «portraits».
31. Michael Wolf, «interface», 1.
32. Doug Rickard, «A New American Picture», #40.805716-New-York-City-NY, 2009. 2011.
33. Doug Rickard, «A New American Picture», #41.779976-Chicago-IL, 2007. 2011.
- 34-36. Doug Rickard, «N.A», 2015.
37. Mishka Henner, «Putin's Prison», 00:41:33, 04-04-2022, Nizhnevartovsk, Khanty-Mansiyskiy Avtonomnyy Okrug, 2022.
38. Mishka Henner, «Putin's Prison», 10:15:12, 04-04-2022, Davydovo, Moskovskaya Oblast', 2022.
39. Mishka Henner, Carretera de Fortuna, Murcia, Spain, «No Man's Land», 2011–13.
40. Mishka Henner, SP227d Cisliano Milan, Italy, «No Man's Land», 2011–13.
41. Marcus DeSieno, «Recognition Pattern», #3. Archival Pigment Print.
42. Marcus DeSieno, «Recognition Pattern», #3. Archival Pigment Print.

43. Marcus DeSieno, «No Man's Land: Views From a Surveillance State»  
62.009730, -6.7716400. Archival Pigment Print.
- 44-47. Esther Hovers, «False Positives», 2015-2016.
48. Μαρία Περδίου, Φωτογραφία δρόμου, 2017.
49. Μαρία Περδίου, Φωτογραφία δρόμου, 2017.
50. Μαρία Περδίου, Εμπορικό κέντρο XII, 2022.
51. Μαρία Περδίου, Σταθμός ΗΣΑΠ III, 2022.
52. Μαρία Περδίου, Πόλη V, 2022.
53. Μαρία Περδίου, Μετρό I, 2022.
54. Μαρία Περδίου, Εμπορικό κέντρο I, 2022.
55. Μαρία Περδίου, Parking, 2022.
56. Μαρία Περδίου, Σταθμός ΗΣΑΠ II, 2022.
57. Μαρία Περδίου, Εμπορικό κέντρο XIV, 2022.
58. Μαρία Περδίου, The wave, 2022.
59. Μαρία Περδίου, Αποτελέσματα έκφρασης προσώπου, 2022.
60. Μαρία Περδίου, Αποτελέσματα έκφρασης προσώπου, 2022.
61. Μαρία Περδίου, Πόλη XII, 2022.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Όλες οι συναισθηματικές σχέσεις μεταξύ των προσώπων είναι θεμελιωμένες στην ατομικότητά τους, ενώ οι σχέσεις της νόησης, υπολογίζουν τους ανθρώπους ως αριθμούς, σαν στοιχεία αδιάφορα».

Georg Simmel, (1903): Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης <sup>1</sup>.

Αν και το κείμενο του Georg Simmel γράφτηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εξακολουθεί να μας εκπλήσσει για το «πόσο καλά ανταποκρίνεται στη σημερινή εποχή», όπως αναφέρει ο Philippe Simay<sup>2</sup>. Σύμφωνα με τον Simmel, ο άνθρωπος στις πόλεις βρίσκεται αντιμέτωπος με συνεχή «αισθητηριακή υπερδιέγερση», στην οποία αντιδρά, «όχι με το θυμικό, αλλά με τη νόηση». Σε αντίθεση με τη ζωή στις μικρές πόλεις, όπου οι ανθρώπινες σχέσεις είναι στενές και συναισθηματικές, οι άνθρωποι στη μεγαλούπολη φαίνονται απαθείς, ασυγκίνητοι, επιφυλακτικοί και τυπικοί, για να προστατέψουν την ατομικότητά τους από τις συνεχείς προκλήσεις του περιβάλλοντος. Παρόλα αυτά, δεν είναι αναισθητοί. Η αδιαφορία πολλές φορές γίνεται αποστροφή και αντιπαράθεση. Η αντικοινωνική συμπεριφορά στους δημόσιους χώρους προκύπτει ως μια αναγκαία προσαρμογή για την επιβίωση, έτσι ώστε οι άνθρωποι να ανταπεξέρχονται στις άπειρες δυνητικά συναλλαγές και επαφές και η ανωνυμία γίνεται ένα είδος ελευθερίας<sup>3</sup>. Στη σημερινή εποχή φαίνεται ότι οι άνθρωποι θέλουν να υποκαταστήσουν αυτό το συναισθηματικό κενό με τις virtual σχέσεις στο διαδίκτυο και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Η αστικοποίηση και ο καπιταλισμός δημιούργησαν και ένα άλλο «επίτευγμα»: την επιτήρηση. Στη σημερινή κοινωνία η επιτήρηση γίνεται με ψηφιακά δεδομένα, είναι συνεχής και πανταχού παρούσα, ακόμα και σε τομείς που ούτε ο George Orwell θα μπορούσε να φανταστεί. Για άλλη μια φορά η θεωρία του Simmel επαληθεύεται, πολύ παραπέρα από την έκταση που ο ίδιος μπορούσε να της δώσει, αναφέροντας ότι η οικονομία του χρήματος μέσω της

---

<sup>1</sup> Simmel, G. (2017):35

<sup>2</sup> Simay, P., (2017):8

<sup>3</sup> Simay, P., (2017):7-19

φυσικής επιστήμης, «μετατρέπει τον κόσμο σε αριθμητικό παράδειγμα, αποτυπώνει κάθε του κομμάτι με μαθηματικούς τρόπους»<sup>4</sup>.

Πως συνδέονται όμως όλα τα ανωτέρω με τη φωτογραφία; Τα επόμενα κεφάλαια θα απαντήσουν στο ερώτημα αυτό.

- Στο κεφάλαιο 1 παρουσιάζεται η χρήση της φωτογραφίας ως αρχείο και ως μέσον έρευνας στις πρωτοεμφανιζόμενες επιστήμες και στις κοινωνίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και η σύγχρονη κριτική θεώρηση σχετικά με αυτή.
- Το κεφάλαιο 2 περιλαμβάνει τις υποενότητες: α) των θεωριών περί επιτήρησης, όπως τέθηκαν από τον Jeremy Bentham, τον Michel Foucault και τον Gilles Deleuze, β) των σύγχρονων μηχανισμών επιτήρησης και γ) του ρόλου της ψηφιακής φωτογραφίας σε αυτούς.
- Στην πρώτη υποενότητα του κεφαλαίου 3 αναλύονται οι έννοιες του βουαγιερισμού και του βλέματος στην ψυχαναλυτική θεωρία και η δεύτερη υποενότητα εξετάζει τη φωτογραφική πρακτική με τα χαρακτηριστικά του βουαγιερισμού.
- Το κεφάλαιο 4 περιλαμβάνει: στην πρώτη υποενότητα την επιστημονική έρευνα σχετικά με την έκφραση των συναισθημάτων στο πρόσωπο και τον ρόλο της φωτογραφίας σε αυτήν. Η δεύτερη υποενότητα αναλύει τις αρχές λειτουργίας των λογισμικών της τεχνητής νοημοσύνης, που χρησιμοποιούνται στην αναγνώριση των συναισθημάτων σε φωτογραφικά αρχεία.
- Στο κεφάλαιο 5 παρουσιάζονται οι σύγχρονοι φωτογράφοι που δημιούργησαν φωτογραφικό έργο με έμπνευση από την επιτήρηση: Sophie Calle, Trevor Paglen, Michael Wolf, Doug Rickard, Mishka Henner, Marcus DeSieno και Esther Hovers.
- Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η μεθοδολογία και η ανάλυση της φωτογραφικής αυτής σειράς.

Στόχος της εργασίας αυτής είναι να αναλύσει θεωρητικά και πρακτικά την κοινωνική και συναισθηματική αποξένωση των ανθρώπων στους «μη τόπους» των πόλεων, στους δυστοπικούς χώρους των εμπορικών κέντρων, των

---

<sup>4</sup> Simmel, G. (2017):36

υπεραγορών και των υπόγειων σταθμών ή στους τυποποιημένους χώρους αναψυχής. Εκεί, όπου μόνον η τεχνητή νοημοσύνη φέρνει πιο κοντά το ανθρώπινο πρόσωπο για να προσπαθήσει να ανακαλύψει τα συναισθήματά του.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

### Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΑΡΧΕΙΟ

Η φωτογραφία από την αρχή της εφεύρεσής της θεωρήθηκε ότι αντιγράφει πιστά την πραγματικότητα, λόγω της μηχανικής καταγραφής, σε αντίθεση προς το σχέδιο, που δεν ήταν αλάνθαστο. Για το λόγο αυτό, χρησιμοποιήθηκε ως μέσον αρχειοθέτησης και τεκμηρίωσης των ασθενειών, της παραβατικότητας και της ανθρώπινης ιδιαιτερότητας<sup>5</sup>. Μερικές από τις αρχικές εφαρμογές της φωτογραφίας, ειδικά στους τομείς της Φυσιογνωμικής, Ευγονικής, Φρενολογίας και Εγκληματολογίας έχουν γίνει πεδία αρνητικών θεωρητικών κριτικών, διότι σύμφωνα με τις μετέπειτα αντιλήψεις, ήταν ενδεικτικές ρατσισμού, κοινωνικού αποκλεισμού και πολιτιστικής κατηγοριοποίησης των ανθρώπων. Όπως αναφέρει ο Allan Sekula στο άρθρο «The body and the archive», η φωτογραφία συνετέλεσε στην ταξινόμηση των ατόμων εντός ενός «γενικευμένου, περιεκτικού, σκιώδους αρχείου εντός του κοινωνικού πεδίου»<sup>6</sup>.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1770, ο Johann Caspar Lavater υποστήριξε ότι τα διάφορα ανατομικά μέρη του προσώπου είχαν μια «χαρακτηριολογική σημασία» και έγιναν επιστημονικά στοιχεία της φυσιογνωμικής<sup>7</sup>. Την εξέλιξη της προώθησε ο Γάλλος νευρολόγος Guillaume Duchenne de Boulogne με το χειρόγραφο του «Mechanisme de la Physionomie Humaine» (1862), χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά φωτογραφίες ως απόδειξη των ευρημάτων της έρευνάς του. Εκτελούσε πειράματα σε ασθενείς εφαρμόζοντας ηλεκτροδιέγερση στους μύες του προσώπου για να αποδείξει ότι οι εκφράσεις τους ήταν αποτέλεσμα της νευρικής διέγερσης των μυών<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Gonzales-Day, K. (2002): 23.

<sup>6</sup> Sekula, A. (1986): 10.

<sup>7</sup> Sekula, A. (1986): 11.

<sup>8</sup> Gonzales-Day, K. (2002): 24-25.



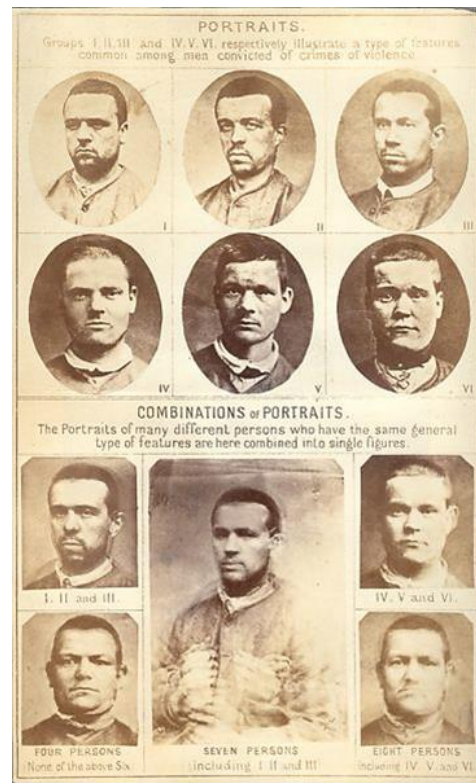
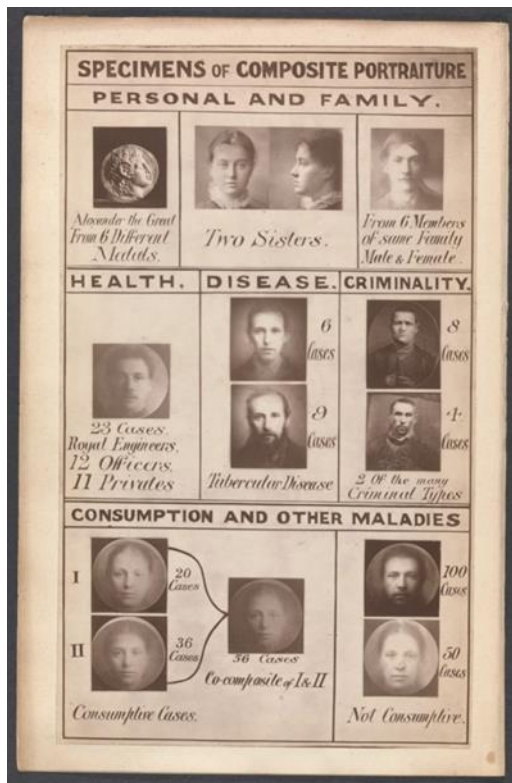
Εικόνα 1. (1876), εικόνα 2. (1862). Guillaume Duchenne de Boulogne. Πειράματα ηλεκτροδιέγερσης του προσώπου.

Ο Francis Galton στην Αγγλία περί το 1877 ίδρυσε το πεδίο μελέτης της «Ευγονικής», σύμφωνα με τις απόψεις του περί «βελτίωσης της γενετικής σύνθεσης του ανθρώπινου πληθυσμού». Δημιούργησε ένα αρχείο σύνθετων φωτογραφικών πορτραίτων με όλα τα κοινά, ουσιώδη και αποκαλυπτικά χαρακτηριστικά του προσώπου διαφόρων «ανθρώπινων τύπων»: καταδίκων για διάφορους τύπους εγκλημάτων, ψυχοπαθών και διαφόρων εθνικοτήτων, αντιστρέφοντας τελικά το ενδιαφέρον του προς ευγενείς, επιστήμονες κ.α.<sup>9</sup> Ήθελε να αποδείξει την κληρονομική μεταβίβαση των διανοητικών και ηθικών αξιών και τη φυλετική υπεροχή ως βιολογική συνέπεια, αιτιολογώντας έτσι την αποικιοκρατία και κάνοντας για τον λόγο αυτό τη θεωρία της «ευγονικής» ακραία ρατσιστική<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Composite Portraits of Criminal Types, 1877, Francis Galton, British. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301897>

<sup>10</sup> Henning, M. (2007): 173



Εικόνα 3. (1883), εικόνα 4. (1877). Τα σύνθετα πορτραίτα του Francis Galton.

Μέσα στο πνεύμα της αποικιοκρατίας αναπτύχθηκε σε μεγάλο βαθμό κατά την Βικτωριανή εποχή η ανθρωπολογική φωτογραφία ταξινομώντας και κατηγοριοποιώντας τις φυλές σε αντιπροσωπευτικούς τύπους ανθρώπων. Η φωτογραφία δεν λειτουργούσε μόνον σαν αποδεικτικό στοιχείο, αλλά κατοχύρωνε την αυτοκρατορία, εντάσσοντας τους «άλλους» λαούς στην επιστημονική μελέτη και την οικονομική εκμετάλλευση <sup>11</sup>. Για παράδειγμα, ο Thomas Henry Huxley, που ήταν μέλος της Ανθρωπολογικής Εταιρείας και Εθνολογικής Εταιρείας του Λονδίνου, από το 1866 ένωσε ανθρωπομετρικές μαθηματικές μετρήσεις στις φωτογραφίες των «ανθρωπολογικών δειγμάτων» από χώρες της Βρετανικής Αυτοκρατορίας <sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Price, D. (2007):. 90-91.

<sup>12</sup> Progger, P. (2009): 68.



Εικόνα 5. Άγνωστος φωτογράφος, 1869. Βρετανοί, που φωτογραφήθηκαν ανθρωπομετρικά.

Εικόνα 6. Άγνωστος φωτογράφος, 1870. Φωτογραφίες που έγιναν σύμφωνα με τις ανθρωπομετρικές οδηγίες του Huxley. Εκτυπώσεις λευκώματος.

Ο Alphonse Bertillon, υπάλληλος της αστυνομίας στο Παρίσι, δημιούργησε το πρώτο σύστημα καταγραφής και ταυτοποίησης εγκληματιών, το οποίο έγινε αποδεκτό παγκοσμίως<sup>13</sup>. Εφάρμοσε την τυποποιημένη προσωπογραφία, που σήμερα είναι γνωστή ως φωτογραφία εγκλήματος (mugshot) με ανθρωπομετρικές μετρήσεις και γραπτές σημειώσεις σε κάρτες, που ταξινόμησε σε ένα ολοκληρωμένο σύστημα αρχειοθέτησης<sup>14</sup>.

---

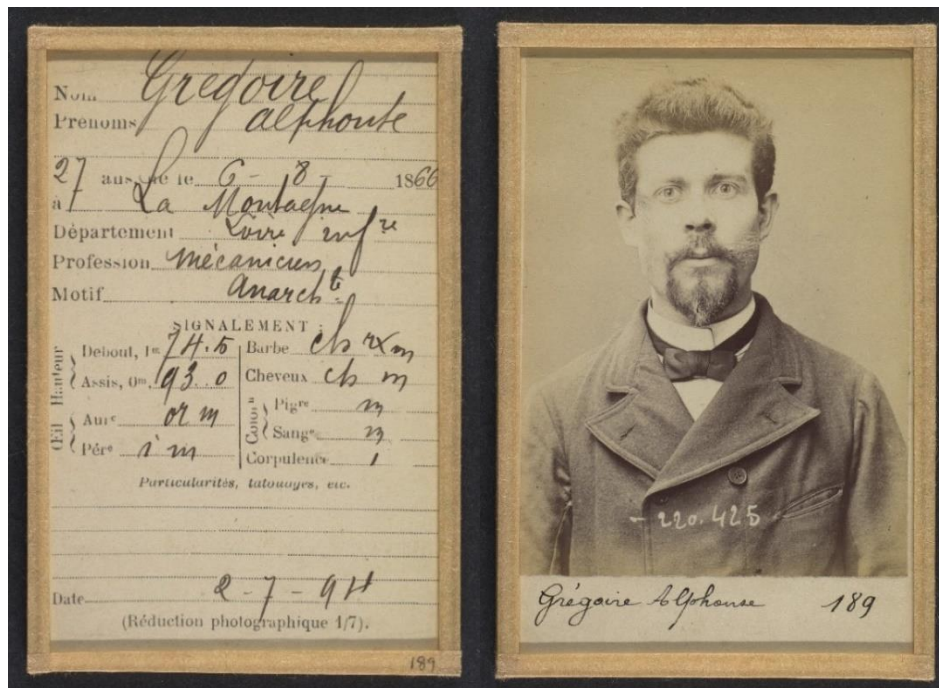
<sup>13</sup> Jäger, J. (2001): 12.

<sup>14</sup> Sekula, A. (1986): 18.





Εικόνα 7. Σύστημα αρχειοθέτησης καρτών με φυσιognωμικά χαρακτηριστικά από τον Alphonse Bertillon, 1909.



Εικόνες 8, 9. Alphonse Bertillon. Πορτραίτο ενός αναρχικού με τα στοιχεία του, 1894.

Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ο Βιεννέζος γιατρός Franz Josef Gall έθεσε τα θεμέλια της Φρενολογίας, προσπαθώντας με νέες τεχνικές, όπως «κρανιολογικά διαγράμματα» και «κρανιομετρία» να βρει τη συσχέτιση μεταξύ εξωτερικών χαρακτηριστικών και νοητικών εγκεφαλικών λειτουργιών <sup>15</sup>.

Οι Allan Sekula και John Tagg άσκησαν δριμεία κριτική στη χρήση αυτή της φωτογραφίας και στα συμπεράσματα των επιστημονικών αυτών ερευνών. Ο Allan Sekula αναφέρθηκε στην έννοια του *άλλου*, του μη «φυσιολογικού», του ανθρώπου που μπαίνει στο στόχαστρο της κοινωνικής κριτικής και κατηγοριοποίησης, αναφέροντας:

«Έτσι, η φωτογραφία ήρθε να καθιερώσει και να οριοθετήσει το έδαφος του *άλλου*, να καθορίσει τόσο τη *γενικευμένη ματιά* -την τυπολογία- όσο και την *ενδεχόμενη περίπτωση* της απόκλισης και της κοινωνικής παθολογίας» <sup>16</sup>.

Ο «μέσος άνθρωπος» ήταν η εγγύηση της κοινωνικής υγείας, σταθερότητας και ομορφιάς <sup>17</sup>. Η διαφορετική μορφή, οι ανατομικές ανωμαλίες ή οι ιατρικές αναπηρίες δημοσιοποιήθηκαν και ταξινομήθηκαν με οπτικούς κώδικες ερμηνείας. Οι συγκριτικές αναλύσεις κυρίως της φυσιογνωμικής και ευγονικής σκόπευαν να αναδείξουν την ανωτερότητα της πνευματικής εργασίας έναντι της χειρωνακτικής, πρόσφεραν μια επιφανειακή αξιολόγηση των ανθρώπων στην αγορά εργασίας και συνέβαλλαν στην «ιδεολογική ηγεμονία ενός καπιταλισμού, που στηριζόταν όλο και περισσότερο στον «ιεραρχικό καταμερισμό της εργασίας»». Απεικονίστηκε το «νομοταγές σώμα» μέσα στην αστική τάξη, που απειλείτο από το «εγκληματικό σώμα» <sup>18</sup>. Όπως αναφέρει ο John Tagg, η φωτογράφιση ήταν τυποποιημένη, επιτρέποντας τη σημασιοδότηση, την ταξινόμηση και την κωδικοποίηση μέσα στις δομές του πειθαρχικού συστήματος της εξουσίας <sup>19</sup>. Παρόλα αυτά, η ταξινόμηση αυτή ήταν ευπρόσδεκτη από την κοινωνία, διότι πρόσφερε μια αίσθηση ασφάλειας, όταν

---

<sup>15</sup> Sekula, A. (1986): 11.

<sup>16</sup> Sekula, A. (1986): 7.

<sup>17</sup> Sekula, A. (1986): 22.

<sup>18</sup> Sekula, A. (1986): 12-15.

<sup>19</sup> Henning, M. (2007): 171.

για πρώτη φορά οι πολίτες στην καθημερινή τους ζωή έρχονταν σε οπτική μόνον επαφή με άγνωστους ανθρώπους <sup>20</sup>.

Το φωτογραφικό αρχείο διέθετε παράλληλα τις προϋποθέσεις για να λειτουργήσει μέσα στα πλαίσια των θετικιστικών απόψεων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ως μια έγκυρη παγκόσμια γλώσσα με επιστημονική αλήθεια, όπου τα χαρακτηριστικά του φυσικού σώματος επιδέχονταν πρότυπες μετρήσεις, ποσοτικοποίηση, στατιστική ανάλυση και μαθηματική σύγκριση<sup>21</sup>. Αυτός ήταν ο τρόπος για να μεταμορφωθεί η φωτογραφία από ένα απλό οπτικό μέσο σε «μέσο κοινωνικής αλήθειας και κοινωνικού ελέγχου» <sup>22</sup>.

Ο Allan Sekula καταλήγει στο ότι το σύστημα του Bertillon επιβιώνει στη σύγχρονη εποχή του «κράτους εθνικής ασφάλειας» και στην «εντατική και εκτεταμένη επιτήρηση που χαρακτηρίζει τόσο την καθημερινή ζωή όσο και τη γεωπολιτική σφαίρα» <sup>23</sup>.

Ο John Tagg συσχετίζει τη φωτογραφία στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα με την αναδιάρθρωση της κοινωνίας των αστικών κέντρων κατά την εποχή της εκβιομηχάνισης, με τις νέες επιστημονικές θεωρίες και τους νέους τρόπους άσκησης της εξουσίας, που περιλάμβαναν την εγκαθίδρυση «δικτύου κρατικών πειθαρχικών θεσμών, όπως: της αστυνομίας, των φυλακών, των ασύλων, των νοσοκομείων, των υπηρεσιών δημόσιας υγείας, των σχολείων, ακόμη και του ίδιου του σύγχρονου εργοστασιακού συστήματος». Οι νέες επιστήμες εκείνης της εποχής, που αναφέρθηκαν ανωτέρω, πρόσφεραν τις γνώσεις και τις κατάλληλες τεχνικές για την ανάπτυξη νέων μηχανισμών επιτήρησης και τιμωρίας <sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Henning, M. (2007): 170.

<sup>21</sup> Sekula, A. (1986): 17-18.

<sup>22</sup> Sekula, A. (1986): 55.

<sup>23</sup> Sekula, A. (1986): 62.

<sup>24</sup> Tagg, J. (1988): 5.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΕΠΙΤΗΡΗΣΗ

### 2.1. ΟΙ ΚΛΑΣΣΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ ΤΟΥΣ

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η εκβιομηχάνιση και η τεράστια αύξηση του αστικού πληθυσμού στις δυτικές κοινωνίες οδήγησαν σε κοινωνικές και οικονομικές μεταρρυθμίσεις, καθώς και σε εφαρμογές νέων τεχνολογιών. Παράλληλα δημιουργήθηκε η ανάγκη της εκπαίδευσης του εργατικού δυναμικού, της κοινωνικής οργάνωσης και της επιβολής της τάξης μέσω κρατικών μηχανισμών. Ο έλεγχος και η πειθαρχία επεκτάθηκε σε ένα δίκτυο που διαχεόταν εντός του κοινωνικού ιστού και όπως αποκαλείται από τον Michel Foucault στη «μικροφυσική της εξουσίας». Η τεχνολογία παρήγαγε «ένα νέο είδος γνώσης» που ενίσχυε την εξουσία, μέσα σε ένα πλέγμα οικονομίας, παραγωγής, επιτήρησης και τεκμηρίωσης, στο οποίο εντάσσονταν και τα φωτογραφικά αρχεία <sup>25</sup>.

Η θεωρητική μελέτη των μηχανισμών επιτήρησης στην κοινωνιολογία βασίζεται τις περισσότερες φορές στο «Πανοπτικόν», που ήταν έμπνευση του Jeremy Bentham το 1787. Το «Πανοπτικόν» ήταν ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο κατασκευής φυλακών, εργοστασίων, πτωχοκομείων, ασύλων και σχολείων της Βικτωριανής εποχής, όπου δηλαδή επιβάλλονταν πειθαρχικοί κανόνες. Αποτελείτο από ένα κεντρικό στρογγυλό οικοδόμημα, περιτριγυρισμένο από παράθυρα, όπου θα βρίσκονταν οι επόπτες, οι οποίοι θα παρατηρούσαν τους κρατούμενους στα κελιά τους σε ένα δακτυλιοειδές κτήριο στην περιφέρεια. Τα πλεονεκτήματα της επιτήρησης σε αυτό το οικοδόμημα θα ήταν αφενός η απομόνωση των εγκλείστων και η διαρκής επιτήρησή τους, αλλά αφετέρου κυρίως το γεγονός ότι οι φύλακες θα έβλεπαν τα πάντα, χωρίς να είναι οι ίδιοι ορατοί, ενώ οι κρατούμενοι αντίθετα θα ήταν συνεχώς ορατοί από τους φύλακες, χωρίς ωστόσο να μπορούν να τους διακρίνουν. Υποθέτοντας ότι η επιτήρησή τους ήταν συνεχής, θα αναγκάζονταν να είναι πειθαρχημένοι, ακόμα και τότε που οι φύλακες απουσίαζαν. Επρόκειτο για μια καπιταλιστική στροφή του σωφρονιστικού συστήματος <sup>26</sup>. Δεν ήταν απλώς ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο,

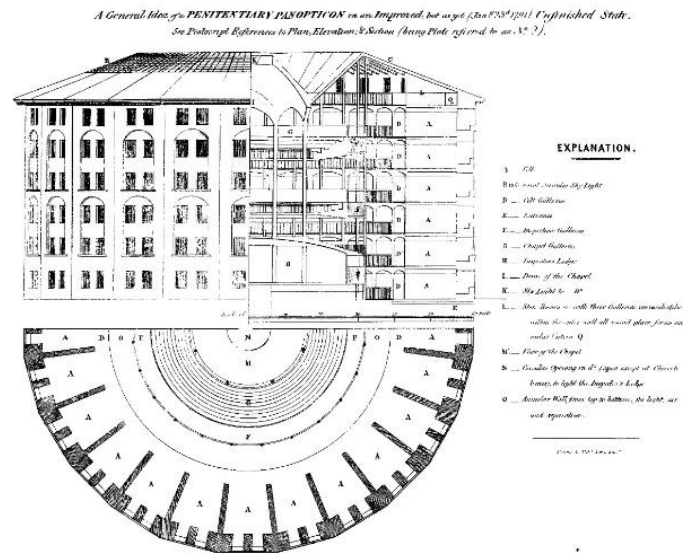
---

<sup>25</sup> Tagg, J. (1988): 62-63.

<sup>26</sup> Sekula, A. (1986): 9.



αλλά ενσωμάτωνε τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις του φιλελευθερισμού στη θεωρία της εξουσίας<sup>27</sup>.



Εικόνα 10. Σχέδιο του Πανοπτικού, 1843, (αρχικά 1791).<sup>28</sup>



Εικόνα 11. James Casebere, Panopticon Prison #1, 1992.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Elmer, G. (2012): 22.

<sup>28</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penitentiary\\_Panopticon\\_Plan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penitentiary_Panopticon_Plan.jpg) πρόσβαση 26/12/2022.

<sup>29</sup> 1.Ο James Casebere φωτογράφησε μινιατούρες κτηρίων με το πρότυπο του Πανοπτικού με απόκοσμη αίσθηση. Μαρκίδου, Ν., (2015): 94.

Η ιδεατή αυτή κατασκευή-πρότυπο φυλακής αποτέλεσε για τον Michel Foucault το 1977 στο σύγγραμμά του « Επιτήρηση και τιμωρία, Η γέννηση της φυλακής» το μέσον για να ερμηνεύσει τη λογική της εξουσίας στα ιδρύματα εγκλεισμού, εκπαίδευσης και εργοστάσια. Η εξουσία και η γνώση είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και αμφίδρομες <sup>30</sup>. Οι σχέσεις εξουσίας προϋποθέτουν μια «αόρατη» μορφή επιτήρησης, σαν ένα βλέμμα χωρίς πρόσωπο, «μόνιμη, εξαντλητική και πανταχού παρούσα», που «μετατρέπεται ολόκληρο το κοινωνικό σώμα σε πεδίο επόπτευσης: χιλιάδες μάτια τοποθετημένα παντού, έλεγχος αεικίνητος και πάντα άγρυπνος» <sup>31</sup>. «Το Πανοπτικόν είναι μια μηχανή διαχωρισμού του ζεύγματος “βλέπω-με βλέπουν”» <sup>32</sup>.

Ο χώρος είναι «αναλυτικός», κλειστός, τεμαχισμένος, εντός του οποίου οι επιτηρούμενοι βρίσκονται σε συγκεκριμένη θέση με τάξη. Το πλήθος των ατόμων κατατέμενεται και γίνεται μετρήσιμο. Η επιτήρηση είναι αυτοματοποιημένη, ιεραρχική, από το κέντρο προς την περιφέρεια, μέσω της οπτικής παρακολούθησης. Οι κινήσεις και τα γεγονότα καταγράφονται αδιάλειπτα σε καθένα άτομο ξεχωριστά, το οποίο βρίσκεται μέσα σε μια «εγκάθειρκτη μοναξιά», επισημαίνεται και ταξινομείται σε διάφορες κατηγορίες, σύμφωνα με τις ιδιότητές του, σε έναν «δυναμικό μηχανισμό του αποκλεισμού: τρελός-μη τρελός, επικίνδυνος -ακίνδυνος» <sup>33</sup>. Μη γνωρίζοντας πότε και εφόσον επιτηρείται, γίνεται επιτηρητής του ίδιου του εαυτού και επομένως πιο αποδοτικός στην παραγωγική διαδικασία. Το άτομο γίνεται έτσι και αποτέλεσμα και «φορέας της εξουσίας, ένας από τους μηχανισμούς της»,

---

2. <https://www.jamescasebere.com/19921999>, πρόσβαση 26/12/2022.

<sup>30</sup> Μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, υπήρξε σταδιακή μετατροπή των πειθαρχικών ποινών από τη σωματική τιμωρία ή τη θανάτωση των εγκληματιών στην επιτήρησή τους. Στόχος της μεταρρύθμισης αυτής ήταν η αναμόρφωση και η ένταξη των παραβατών του νόμου στην κανονικότητα μέσω ενός περισσότερο ανθρωπιστικού και επιστημονικά αποτελεσματικού πειθαρχικού συστήματος. Επίσης, οι παλαιότερες μέθοδοι πειθαρχίας, όπως π.χ. στους μοναχούς, επεκτάθηκαν ευρύτερα εντός της κοινωνίας με τις αρχές του πανοπτισμού.

Αντίθετα προς την μαρξιστική αντίληψη, κατά την οποία η εξουσία ασκείται από το Κράτος, σύμφωνα με τον Foucault υπάρχει ένα δίκτυο σχέσεων μεταξύ εξουσίας και κοινωνίας, έξω από ένα στενό νομικό πλαίσιο, που είναι μεταβλητό. Προσφέρει παράλληλα ωφέλεια στην κοινωνία και προϋποθέτει την ελευθερία και δυνατότητα αντίστασης του ατόμου, σε αντίθεση με τις σχέσεις κυριαρχίας. Κουράκης, Ε.Ν.(1991): 149-157

<sup>31</sup> Φουκώ, Μ. (1989): 281.

<sup>32</sup> Φουκώ, Μ. (1989): 265-267.

<sup>33</sup> Φουκώ, Μ. (1989): 261-266.

εξασφαλίζοντας τη συνεχή επιτήρηση και την πειθαρχία με το λιγότερο κόστος<sup>34</sup>.

Η τοποθέτηση του Michel Foucault για το «Πανοπτικόν» αντικατοπτρίζει μια «βιοπολιτική μορφή και εσωτερίκευση της εξουσίας». Μεταξύ της πρότασης του Bentham και της ανάλυσής της από τον Foucault, υπάρχουν διαφορές. Η θεωρία του πρώτου βασίζεται σε ένα ιεραρχικό μοντέλο εξουσίας, που εστιάζει κυρίως στους επιτηρητές. Για τον δεύτερο εννοιολογικά στο επίκεντρο της θεωρίας του βρίσκονται οι επιτηρούμενοι, που πειθαρχούν κάτω από έναν πολιτικο-οικονομικό εξαναγκασμό, ενώ οι επιτηρητές είναι και οι ίδιοι επιτηρούμενοι και το βλέμμα της επιτήρησης είναι αμφίδρομο. Η διαφάνεια στο μοντέλο του Bentham πρόσφερε ελευθερία κίνησης στους επιτηρητές και απέφευγε τις καταναγκαστικές μορφές τιμωρίας στους επιτηρούμενους. Άρα, στο επίκεντρο της πρότασης του Bentham βρισκόταν «ένας φιλελεύθερος ανθρωπισμός»<sup>35</sup>.

Ο Gilles Deleuze έθεσε την έννοια του ελέγχου. Στο άρθρο του «Υστερόγραφο για τις Κοινωνίες του Ελέγχου» (1990), αναφέρει ότι οι κοινωνίες της πειθαρχίας στις οποίες αναφέρθηκε ο Michel Foucault, αποτέλεσαν ένα βραχυχρόνιο στάδιο. «Νέες δυνάμεις», ιδιαίτερα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, προκάλεσαν κρίση στις δομές της εξουσίας και οδήγησαν σε μεταρρυθμίσεις. Αυτές οι νέες δυνάμεις «είναι οι κοινωνίες του ελέγχου, που έρχονται να αντικαταστήσουν τις πειθαρχικές κοινωνίες». Ο έλεγχος δεν αφορά μόνον τα κλειστά συστήματα, αλλά επεκτείνεται και σε ανοικτούς χώρους. Η «νέα ελευθερία», που απολαμβάνουν οι άνθρωποι στις πόλεις, μπορεί να είναι ένα ακόμα πιο σκληρό είδος εγκλεισμού, στο οποίο θα πρέπει να αντισταθούν. Όλοι οι ελεγχόμενοι χώροι έχουν μια «κοινή αναλογική γλώσσα» και «οι «ελεγχόμενοι» είναι εξαρτημένες μεταβλητές που σχηματίζουν ένα σύστημα ευμετάβλητης γεωμετρίας, του οποίου η γλώσσα είναι ψηφιακή». Όπως αναφέρει ο Gilles Deleuze:

«Η ψηφιακή γλώσσα του ελέγχου είναι φτιαγμένη από ψηφία που σηματοδοτούν ή την πρόσβαση στην πληροφόρηση, ή την απόρριψη. Δεν βρισκόμαστε πλέον μπροστά στο ζεύγος μάζα/άτομο. Τα άτομα

---

<sup>34</sup> Asimaki, A., Vergidis, D., Nikolakakos, N. (2016): 102.

<sup>35</sup> Elmer, G, (2012): 21-24.

δημιουργούνται από τις «διαιρέσεις» και οι μάζες από τα στατιστικά δείγματα, τα δεδομένα, τις αγορές ή τις «τράπεζες πληροφοριών»<sup>36</sup>.

## 2.2. Η ΕΠΙΤΗΡΗΣΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

Η δεύτερη αποφασιστική στιγμή στην ιστορία της επιτήρησης συνέβη στη δεκαετία του 1960 με την εφεύρεση των υπολογιστών και της πληροφορικής<sup>37</sup>. Σύγχρονοι μελετητές των θεωριών της επιτήρησης εξέτασαν εάν τα μοντέλα της προηγούμενης περιόδου εξακολουθούσαν να ανταποκρίνονται στη μεταμοντέρνα εποχή. Για παράδειγμα ο Mathiesen T. (1997) μετονόμασε το «Πανοπτικόν» σε «Συνοπτικόν», που αναφέρεται στην παρακολούθηση των «λίγων» από τους «πολλούς», όπως κατά την τηλεοπτική παρακολούθηση των reality shows, ή των διασημοτήτων. Δεν συμπεριλαμβάνει όμως έτσι τις υπόλοιπες παραμέτρους της θεωρίας του πανοπτικού<sup>38</sup>. Σε άλλες θεωρητικές αναλύσεις το πανοπτικόν έχει μετονομαστεί σε «μετα-πανοπτικόν» από τον Boyne R. (2000), ή σε «ηλεκτρονικό-υπερπανοπτικόν» από τον Lyon D. (2001).

Σίγουρα η άκαμπτη κατασκευή του πανοπτικού δεν ανταποκρίνεται σε ένα σύγχρονο μοντέλο. Μοιράζεται όμως μαζί του τόσο κοινά χαρακτηριστικά, όσο και διαφορές. Η συνεχής και μαζική παρακολούθηση των ατόμων με βιντεοκάμερες- το σύγχρονο πανοπτικόν- έχει τεράστια εξάπλωση στις πόλεις. Είναι μεν ορατές ή πληροφορούν για την ύπαρξή τους με προειδοποιητικές σημάσεις, αλλά το «βλέμμα» που επιτηρεί πίσω από αυτές είναι πάντα αόρατο. Έτσι, η παρακολούθηση είναι δυνητικά αδιάκοπη, ιεραρχική, στοχεύει στη συλλογή οπτικών πληροφοριών και στην πειθαρχημένη συμπεριφορά των ατόμων. Προφανώς συμβάλλει στην ασφάλεια των πολιτών, στην προστασία της ιδιοκτησίας τους και στην καταστολή της τρομοκρατίας και του εγκλήματος, αλλά η αποτελεσματικότητά τους έχει διερευνηθεί<sup>39</sup>.

Στη μεταμοντέρνα όμως εποχή ο έλεγχος είναι διάχυτος, ευέλικτος και ποικίλος, δεν προέρχεται μόνον από την κρατική εξουσία ή την οπτική

---

<sup>36</sup> Deleuze, G., (2001): 9-12.

<sup>37</sup> Lauer, J., (2011): 568-569.

<sup>38</sup> Elmer, G., (2012): 27-28.

<sup>39</sup> Lyon, D., Doyle, A. and Lipper, R., (2012): 2

παρακολούθηση από τις κάμερες ασφαλείας. Διενεργείται για πολλούς άλλους λόγους, (π.χ. για εμπορικούς και διαφημιστικούς σκοπούς), από διάφορες εταιρείες που συγκεντρώνουν και επεξεργάζονται τα δεδομένα οπουδήποτε ο άνθρωπος αφήνει ψηφιακά ίχνη (dataveillance). Η φυσική μορφή του ατόμου εξαφανίζεται και αντικαθίσταται από την ψηφιακή. Πρόκειται για μια κυρίως αυτοματοποιημένη ανώνυμη διαδικασία, που για το λόγο αυτό προκαλεί δυσπιστία και ανησυχία.

Ένας τεράστιος αριθμός ψηφιακών εικόνων και βίντεο από κατόχους smartphones κυκλοφορούν ελεύθερα καθημερινά στο διαδίκτυο, που καταναλώνονται σαν οπτικό προϊόν διασκέδασης, δημιουργώντας μια νέα πραγματικότητα προσομοίωσης. Επομένως, οι μηχανισμοί εποπτείας δεν είναι πλέον μόνον μηχανισμοί ελέγχου, αλλά δημιουργούν μια νέα πολιτισμική θεωρία του αστικού χώρου και διαμορφώνουν ένα νέο ήθος στην κοινωνία <sup>40</sup>.

Η μηχανισμοί παρακολούθησης βρίσκονται σε φυσικούς χώρους, αλλά καθορίζουν ταυτόχρονα και έναν άλλου είδους αποκλειστικό χώρο, τον επιτηρούμενο: χώρους καταναλωτισμού, συγκοινωνιών και δημόσιους και ημι-δημόσιους αστικούς χώρους, ανάλογα με την πολιτική των διαφόρων κοινωνιών. Εφαρμόζοντας την τάξη με συγκεκριμένη διαρρύθμιση, περιορίζουν και οριοθετούν την κίνηση των ανθρώπων για την εύρυθμη λειτουργία τους και την προάσπιση της κατανάλωσης. Ο χώρος «εξυγιαίνεται», αποκλείοντας την πρόσβαση στα διαφορετικά και παρεκκλίνοντα άτομα και παραδίδεται στους καταναλωτές. Έτσι, ο κοινωνικός αποκλεισμός, η περιθωριοποίηση, οι ρατσιστικές διακρίσεις και τα στερεότυπα ενισχύονται <sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> 1. Στο περιβάλλον του Web 2.0 τα όρια μεταξύ του «παρατηρώ» και «παρατηρούμαι» είναι δυσδιάκριτα. Με τον «εκδημοκρατισμό» των μέσων κοινωνικής δικτύωσης υπάρχει μια συνεχής ομότιμη ορατότητα, χωρίς διακριτά πλαίσια. Οι χρήστες αποκαλύπτουν οικειοθελώς προσωπικά δεδομένα, που εμπίπτουν στην κατηγορία του προσωπικού απορρήτου, πιθανώς λόγω άγνοιας των όρων των εφαρμογών αυτών ή του κινδύνου που προέρχεται από την καταγραφή, αποθήκευση, επεξεργασία και ανάκτηση των δεδομένων. Υιοθετούν και μιμούνται έτσι ένα μοντέρνο τρόπο επικοινωνίας. Farinosi, M. (2011): 62-66

<sup>41</sup> Hille, K. (2003): 292-313.

### 2.3. ΨΗΦΙΑΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ ΕΠΙΤΗΡΗΣΗΣ

Σε συνέχεια της ιμπεριαλιστικής τακτικής του τέλους του 19ου αιώνα, η φωτογραφική αναπαράσταση της «διαφοράς» και της ετερότητας στον τύπο και τη διαφήμιση, κατέφυγε σε μια στερεοτυπική πρακτική, που δημιούργησε «το θέαμα του άλλου», όπως αναφέρει ο Stuart Hall <sup>42</sup>. Η στερεοτυπική αναπαράσταση συνέδεσε τη διαφορετικότητα με την συμβολική μορφή της εξουσίας <sup>43</sup>.

Επίσης οι φωτογραφίες ντοκουμέντου της δεκαετίας του 30 επέβαλλαν μια καθορισμένη ερμηνεία και χρησιμοποιήθηκαν από την πολιτική εξουσία για μεταρρυθμιστικές κοινωνικές αλλαγές <sup>44</sup>. Ο John Tagg και ο Julian Stallabras υποστηρίζουν ότι η φωτογραφία ντοκουμέντου «κατασκευάζει την αλήθεια, την οποία υποτίθεται ότι αποκαλύπτει», σύμφωνα με την ιδεολογία του συστήματος της εξουσίας <sup>45</sup>.

Η ψηφιακή φωτογραφία ή μετα-φωτογραφία, όπως έχει ονομαστεί, πρόσφερε, πλην των ανωτέρω, και μια επιπλέον δυνατότητα στους μηχανισμούς ελέγχου: την επεξεργασία αυτής της ίδιας της πληροφορίας που κρύβεται στη σύστασή της, δηλαδή στα εικονοστοιχεία (pixels).

Η «μηχανική όραση» του υπολογιστή είναι πολύ υποδεέστερη της ανθρώπινης όρασης, όσον αφορά την ερμηνεία των εικόνων και γι' αυτό επιστρατεύονται διάφορα λογισμικά και αλγοριθμικές εφαρμογές αναγνώρισης προτύπων, τα οποία αξιολογούν, ταξινομούν και ποσοτικοποιούν τα μεταδεδομένα που εγγράφονται στο επίπεδο των εικονοστοιχείων. Οι φωτογραφίες που κυκλοφορούν στο διαδίκτυο ή συλλέγονται από συστήματα παρακολούθησης αποτελούν μια «οπτική πληροφορία» και «περιεχόμενο», που, όπως αναφέρει η Sluis, K., «αποκόπτει κάθε εικόνα από το πλαίσιο της αρχικής παραγωγής, κυκλοφορίας και κατανάλωσής της». Οι πληροφορίες αυτές γίνονται διαχειρίσιμα και εμπορεύσιμα στοιχεία, που αποφέρουν τεράστια κέρδη στην αγορά σε βαθμό τέτοιο, ώστε να θεωρούνται ως η «βιομηχανική

---

<sup>42</sup> Hall, S.G. (2003): 225.

<sup>43</sup> Hall, S.G. (2003): 259.

<sup>44</sup> Price, D. (2007): 97.

<sup>45</sup> Price, D. (2007): 112.

επανάσταση των δεδομένων»<sup>46</sup>. Το γεγονός αυτό προκαλεί εύλογα ερωτήματα περί του απόρρητου και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Μεταξύ των εφαρμογών της φωτογραφίας-περιεχόμενο είναι η αυτοματοποιημένη αναγνώριση προσώπων, η ανίχνευση των συναισθηματικών εκφράσεων και η διαδραστική απεικόνιση με το Google Street View. Κατά την Sarah Kember, οι εφαρμογές αυτές της «πανταχού παρούσας φωτογραφίας» είναι ζήτημα βιοπολιτικής άσκησης εξουσίας και ελέγχου, στην οποία έχει αναφερθεί ο Michel Foucault<sup>47</sup>. Τα πανταχού παρόντα συστήματα της έξυπνης τεχνολογίας ενός περιβάλλοντος, «αναγνωρίζουν τους ανθρώπους, προσαρμόζονται σε αυτούς, μαθαίνουν από τη συμπεριφορά τους και ενδεχομένως δείχνουν συναισθήματα»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Sluis, K. (2020) : 115-124.

<sup>47</sup> Kember, S., (2012): 342.

<sup>48</sup> Aarts, E., Korst, J., Verhaegh, W. F. J. (2004): 6.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΒΟΥΑΓΙΕΡΙΣΜΟΣ – ΒΛΕΜΜΑ

### 3.1. ΟΡΙΣΜΟΙ-ΘΕΩΡΙΕΣ

Βουαγιερισμός ή ηδονοβλεψία σύμφωνα με την ψυχανάλυση είναι η επιδίωξη της σεξουαλικής ευχαρίστησης ενός ατόμου σε βάρος κάποιου άλλου, βλέποντας το σώμα του κρυφά, με βλέμμα στερεοτυπικό και εμμονικό, σαν **αντικείμενο**. Οικειοποιείται το σώμα του άλλου σαν εικόνα, όχι ενιαίο, αλλά τεμαχισμένο <sup>49</sup>. Η έννοια της σκοποφιλίας συμπεριλαμβάνει τόσο την ενεργητική πράξη (βουαγιερισμό), όσο και την παθητική τάση προς επίδειξη και δεν θεωρείται διαστροφή<sup>50</sup>. Γενικότερα η ευχαρίστηση του να κοιτάζει κάποιος από περιέργεια ή το να μην κοιτάζει από ντροπή, ενώ θα ήθελε, θεωρείται μια φυσιολογική ανθρώπινη ενστικτώδης αντίδραση <sup>51</sup>.

Ο βουαγιερισμός έχει ομοιότητες και διαφορές με την επιτήρηση. Και στις δύο περιπτώσεις το βλέμμα του παρατηρητή είναι κρυφό, χωρίς αλληλεπίδραση, από απόσταση, εξουσιαστικό, κυρίως σε δημόσιους χώρους. Διαφέρουν στο ότι ο βουαγιερισμός επιδιώκει την προσωπική ευχαρίστηση ενός παρατηρητή, ενώ η επιτήρηση γίνεται για έλεγχο και συλλογή πληροφοριών από ευρύτερα συστήματα.

Το βλέμμα είναι όρος θεμελιώδους σημασίας. Η πράξη της όρασης και το βλέμμα, συνειδητό ή ασυνείδητο, εντάσσεται στις δραστηριότητες των ανθρώπων ως κοινωνικών όντων για την αντίληψη του κόσμου και την επικοινωνία τους. Είναι όμως και μια πράξη πολιτική, που εμπεριέχει σχέσεις εξουσίας, π.χ. σε ό,τι επιλέγουμε να δούμε ή σε ό,τι θέλουμε οι άλλοι να δουν σε εμάς <sup>52</sup>. Ο Roland Barthes υποστηρίζει ότι το βλέμμα δεν έχει ουδετερότητα, εκτός εάν τη δηλώνει και «εγκυμονεί την περίσσεια».

Η επιστήμη ερμηνεύει το βλέμμα με τρεις (συνδυαστικούς) τρόπους: ως προς την πληροφορία (το βλέμμα πληροφορεί), ως προς τη σχέση (ανταλλάσσονται τα βλέμματα), ως προς την κατοχή (με το βλέμμα,

---

<sup>49</sup> Hirt, J.-M. (2005): 1842.

<sup>50</sup> Στα τρία δοκίμια της Σεξουαλικότητας ο Freud ορίζει ότι γίνεται διαστροφή όταν α) περιορίζεται στη θέαση των γεννητικών οργάνων, β) δεν αναστέλλεται από το αίσθημα της αηδίας, και γ) όταν υποκαθιστά τη φυσιολογική σεξουαλική πράξη.

<sup>51</sup> De Mijolla, A. (2005): 1553.

<sup>52</sup> Sturken, M., Cartwright, L., (2009): 9.



αγγίζω, κατακτώ, αρπάζω, με κατακτούν): τρεις λειτουργίες: οπτική, γλωσσική, απτική. Όμως το βλέμμα κάτι αναζητά, κάποιον <sup>53</sup>.

Σύμφωνα με τον Sartre, όταν γεννάται το βλέμμα του Άλλου στο οπτικό πεδίο, το υποκείμενο εκτοπίζεται από το επίκεντρο του οπτικού του κόσμου και αντικειμενοποιείται. Ο Sartre, όπως και ο Lacan, υποστηρίζουν τη διαφοροποίηση μεταξύ ματιού και βλέμματος. Κατά τον Lacan, η οπτική εμπειρία είναι διαφορετική από την όραση, διότι παρεμποδίζεται, μεταβάλλεται και επισκιάζεται από τις κοινωνικές συμβάσεις της σημασιοδότησης, που λειτουργούν σαν «κουρτίνα» <sup>54</sup>. Στο Σεμινάριο (XI) ο Lacan αναφέρει ότι «αυτό που βασικά με καθορίζει μέσα στο ορατό, είναι το βλέμμα που έρχεται απέναντί μου. Μέσω του βλέμματος, μπαίνω στο φως και από το βλέμμα δέχομαι την ενέργειά του. Εξ αυτού προκύπτει ότι το βλέμμα είναι το όργανο απ' όπου το φως παίρνει αισθητή μορφή και από όπου ... αποσυνθέτοντάς την - φωτο-γραφίζομαι.» <sup>55</sup>. Το βλέμμα επομένως ενεργεί από τη σκοπιά του αντικειμένου προς το υποκείμενο και όχι το αντίστροφο, όπως συνήθως παρανοείται.

Η McGrath, R. Αναφέρει ότι το βλέμμα της κάμερας σήμερα είναι «ένα είδος οντολογικής εγγύησης της ύπαρξής του ατόμου». Η φωτογραφική εικόνα στη σύγχρονη ψηφιακή μαζική κουλτούρα λειτουργεί «ως καθρέπτης, διπλασιάζοντας τον εαυτό, σε «μια κωμικοτραγική αντιστροφή της πανοπτικής λογικής», που μετατρέπει το σώμα σε θέαμα και εμπόρευμα» <sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Barthes, R. (1991):237-238

<sup>54</sup> Bryson, N. (1988):87-93

<sup>55</sup> Lacan, J.(1973): 106

<sup>56</sup> McGrath, R. (2020):192

### 3.2. ΒΟΥΑΓΙΕΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ

Την αντικειμενοποίηση του ανθρώπινου σώματος στη φωτογραφική εικόνα έχει επισημάνει ο Ernst Jünger, στο κείμενό του "Über den Schmerz," (1934), αναφέροντας ότι η φωτογραφία έχει ένα τηλεσκοπικό χαρακτηριστικό, που δημιουργεί στον άνθρωπο μια «δεύτερη ψυχρότερη συνείδηση», με το να μπορεί να βλέπει τον εαυτό σαν αντικείμενο, έξω από τη «σφαίρα του πόνου», όπου «η περιγραφή των πιο λεπτών ψυχικών γεγονότων αντικαθίσταται από ένα νέο είδος ακριβούς και αντικειμενικής απεικόνισης»<sup>57</sup>.

Ο John Berger εστιάζει στην αντικειμενοποίηση των γυναικών από το ανδρικό βλέμμα, που διπλασιάζεται όταν οι ίδιες φθάνουν στο σημείο να το εσωτερικεύσουν και να μετατρέψουν έτσι τον εαυτό τους σε αντικείμενο και σε θέαμα. Στη θεωρητική ανάλυση του κινηματογράφου, ο Christian Metz και η Laura Mulvey έχουν χρησιμοποιήσει την έννοια του φετιχισμού για να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο η φωτογραφική εικόνα συνδέεται με την αντικειμενοποίηση κυρίως των γυναικών: αφενός μεν μέσω της υλικής της υπόστασης, αφετέρου δε λόγω της υποκατάστασης του επιθυμητού γυναικείου σώματος από την εικόνα του, που λειτουργεί ως φετίχ<sup>58</sup>.

Όπως αναφέρει ο Geoffrey Batchen η «ένοχη απόλαυση» να φωτογραφίζει κανείς αθέατος κρυφά υπήρχε στη φωτογραφική πρακτική, ακόμα και από τα πρώτα χρόνια της ιστορίας της και σύμφωνα με τον Allan Sekula, «η φωτογραφία υπηρετεί την αρχή του πανοπτισμού στην καθημερινή ζωή»<sup>59</sup>. Παρομοίως, η θέαση φωτογραφιών είναι μέρος της σύγχρονης διασκέδασης, ακόμα και σε θέματα που διαπραγματεύονται την κοινωνική δυστυχία ή τον πόλεμο. Όπως αναφέρει η Susan Sontag, «...φαίνεται ότι η δίψα για εικόνες που δείχνουν πάσχοντα σώματα είναι σχεδόν τόσο έντονη όσο και η επιθυμία για εικόνες με γυμνά σώματα» και «... είμαστε ηδονοβλεπίες, είτε από πρόθεση είτε όχι»<sup>60</sup>. Σύμφωνα με τον Althusser, στον κινηματογράφο ο

---

<sup>57</sup> Junger, E. (1989): 207-208.

<sup>58</sup> Την ακούσια αντικειμενοποίηση των ανθρώπων από τη φωτογραφία, που μετατρέπονται σε πράγματα προς θέαση, υποστηρίζει και η Solomon Godeau (1991). Επίσης η ίδια συμπεραίνει ότι οι χειρότερες μορφές υποταγής κρύβονται σε φωτογραφίες γυναικών και όχι μόνον στις άσεμνες. Henning, M. (2007): 175-178.

<sup>59</sup> Batchen, G. (2011): 34.

<sup>60</sup> Σόνταγκ, Σ. (2003): 46-48.

εαυτός ταυτίζεται με την ιδεατή εικόνα ή με τη φαντασιωσική υποσυνείδητη εικόνα για το ιδανικό <sup>61</sup>.

Η Sandra S. Philips, στο κείμενο που γράφτηκε για την έκθεση στην Tate Gallery «Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera» (2010), αναφέρει ότι από την εποχή της Βίβλου, «δεν έχει αλλάξει η ανθρώπινη πείνα για τη θέαση του απαγορευμένου, παρά η τεχνολογία που τη διευκολύνει»<sup>62</sup>. Σήμερα οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα ακόμα και με την κάμερα του κινητού τους τηλεφώνου να καταγράφουν αθέατοι και από προνομιακή θέση προσωπικές στιγμές άλλων ανθρώπων, ενώ παράλληλα οι ίδιοι παρακολουθούνται από τα αθέατα κλειστά συστήματα παρακολούθησης. Ερασιτέχνες φωτογράφοι, επαγγελματίες φωτοδημοσιογράφοι και καλλιτέχνες, με διαφορετική πρόθεση ο καθένας, φωτογραφίζουν με «βουαγιεριστικό» βλέμμα. Οι θεατές των φωτογραφιών αυτών αισθάνονται αμφιθυμία για το εάν αυτό που βλέπουν στις φωτογραφίες παραβιάζει το ανθρώπινο δικαίωμα της προστασίας της ιδιωτικής ζωής <sup>63</sup>.

Ένας μεγάλος αριθμός καταξιωμένων φωτογράφων του καλλιτεχνικού ντοκουμέντου υιοθέτησαν την αισθητική του στιγμιότυπου σε φωτογραφικές σειρές τύπου ημερολογίου, απεικονίζοντας πορτραίτα και ανθρώπινες δραστηριότητες σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους και σε ευαίσθητες ιδιωτικές στιγμές, αποκαλύπτοντας τις αθέατες πλευρές της ιδιωτικής ζωής, είτε κρυφά από τους φωτογραφιζόμενους, είτε φανερά και με τη συναίνεσή τους. Η παρέμβαση στον ιδιωτικό χώρο του άλλου γίνεται αισθητή από τον θεατή σαν να βιώνεται από τον ίδιο και εξάπτει την περιέργειά του. Μεταξύ των φωτογράφων αυτών είναι ο Larry Clark, με την αυτοβιογραφική σειρά «Tulsa»

---

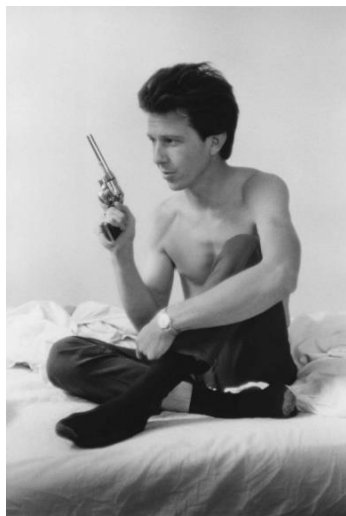
<sup>61</sup> Sturken, M, Cartwright, L. (2009): 74.

<sup>62</sup> Η εξέλιξη της τεχνολογίας έπαιξε τον σπουδαιότερο ρόλο στη στιγμιαία φωτογράφιση σκηνών της καθημερινότητας. Μετά το 1870 οι φωτογραφικές μηχανές έγιναν μικρότερες, φορητές, απέκτησαν μεγαλύτερη ευαισθησία χάριν της ξηρής πλάκας ζελατίνης και μεγαλύτερη ταχύτητα λήψης. «Detectives» ονομάζοντο όταν ήταν καμουφλαρισμένες σε διάφορα αντικείμενα. Μετά την κυκλοφορία της κάμερας Kodak το 1888, κυριάρχησε η αισθητική του «snapshot», δηλαδή του στιγμιότυπου με την στιγμιαία καταγραφή ενός συμβάντος. Η απαθανάτιση των προσωπικών στιγμών των πολιτών, ανωνύμων και επωνύμων, στους δημόσιους χώρους από ερασιτέχνες φωτογράφους έθεσε για πρώτη φορά το αίτημα της διασφάλισης της προσωπικής ιδιωτικότητας νομικά, πράγμα που έγινε τελικά το 1911 από το Ανώτατο Δικαστήριο των Η.Π.Α. με την επικύρωση του σχετικού νόμου.

Philips, S. S. (2010):13-14

<sup>63</sup> Philips, S. S. (2010): 11.

(1971) και η Nan Goldin στις ημερολογιακές σειρές «The Ballad of Sexual Dependency» (1987) και «The Other Side» (1993).<sup>64</sup>



Εικόνες 12,13. Larry Clark, «Tulsa», 1971.



Εικόνα 14. Nan Goldin, «The Ballad of Sexual Dependency», 1987.

Έτσι η σύγχρονη φωτογραφική τέχνη με τον κοινωνικό της ρόλο θέτει ερωτήματα για τη διάκριση ανάμεσα στην αθώα παρατήρηση και τον έλεγχο, στο τι είναι παρατηρήσιμο ή μη, στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό, στο πραγματικό και το εικονικό <sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Μαρκίδου, Ν. (2015): 166-168.

<sup>65</sup> Gili, M. (2010): 241-242.

Την τελευταία εικοσαετία έχουν πραγματοποιηθεί αρκετές σημαντικές εκθέσεις φωτογραφίας διεθνώς με θέμα την επιτήρηση, γεγονός που αποδεικνύει το αυξημένο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για το θέμα του απορρήτου και της παραβίασής του <sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Μεταξύ αυτών ήταν: Panopticon: Visibility, Data, and the Monitoring Gaze στο Utah Museum of Contemporary Art (13/02–25/07, 2015), Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera στην Tate Modern (28/05-3/10, 2010), CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance, From Bentham to Big Brother (13/10-24/02,2002) στο ZKM | Center for Art and Media στο Karlsruhe της Γερμανίας. Panopticon: Visibility, Data, and the Monitoring Gaze. Panopticon: Visibility, Data, and the Monitoring Gaze <https://www.e-flux.com/announcements/29978/panopticon-visibility-data-and-the-monitoring-gaze/>, πρόσβαση 15/12/2022  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exposed> , πρόσβαση 15/12/2022  
<https://zkm.de/en/event/2001/10/ctrl-space-rhetorics-of-surveillance>, πρόσβαση 15/12/2022

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΟΙ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

### 4.1. ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Η άποψη ότι οι εκφράσεις του προσώπου εκδηλώνουν τη συγκινησιακή κατάσταση του ανθρώπου ή «παθήματα», όπως αναφέρεται για πρώτη φορά στο ψευδεπίγραφο έργο του Αριστοτέλη «Φυσιογνωμικά», έχει υποστηριχθεί τόσο από φιλοσοφικές θεωρίες, όσο και από ερευνητικές και επιστημονικές μελέτες της Φυσιογνωμικής του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα και της Φυσιολογίας-Νευρολογίας, της Ψυχιατρικής και της Ψυχολογίας στη σύγχρονη εποχή. Τα ερωτήματα που απασχόλησαν τους ερευνητές είναι: 1) οι μηχανισμοί της σύσπασης των μυών του προσώπου για την εκδήλωση των συναισθημάτων, 2) εάν πρόκειται για ενστικτώδεις αντιδράσεις ή οφείλονται σε επίκτητους παράγοντες, 3) εάν είναι οικουμενικές, που αφορούν γενικά το ανθρώπινο είδος και 4) εάν υφίστανται κοινωνικές και πολιτισμικές επιρροές<sup>67</sup>.

Η φωτογραφία διαδραμάτισε ουσιαστικό ρόλο στις έρευνες αυτές ως εργαλείο παρατήρησης και πειραματισμού. Βεβαίως θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν, ότι ο μεγάλος χρόνος έκθεσης στα φωτοευαίσθητα γαλακτώματα των φωτογραφικών πλακών της αρχικής περιόδου, περιόριζαν ή επηρέαζαν καθοριστικά την εκτίμηση των αποτελεσμάτων και εξ αυτού και τα συμπεράσματά τους.

Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 1, το 1862 ο Duchenne de Boulogne χρησιμοποίησε φωτογραφίες για πρώτη φορά σε επιστημονικό σύγγραμμα για να δημοσιεύσει τα ευρήματά του, ότι δηλαδή η σύσπαση των μυών ήταν φυσική αντίδραση, ως αποτέλεσμα νευρικής διέγερσης. Έκρινε ότι η φωτογραφία ήταν η μόνη κατάλληλη τεχνική για το σκοπό αυτό, διότι ήταν ακριβής και για τον επιπρόσθετο λόγο ότι η χρονική διάρκεια της σύσπασης ήταν μικρή και γι' αυτό η σχεδίασή της ήταν αδύνατη. Η έκφραση που αποτυπωνόταν ήταν το αποτέλεσμα του συγχρονισμού της φωτογραφικής έκθεσης με τη διάρκεια εφαρμογής του ηλεκτρικού ρεύματος.

Το 1870 ο Charles Darwin, στο σύγγραμμα «The Expression of the Emotions in Man and Animals», χρησιμοποίησε επίσης φωτογραφίες για την

---

<sup>67</sup> Λιγκοβανλή, Κ. (2007): 9-11

εικονογράφηση, που όμως δεν διέθεταν έναν καθορισμένο τρόπο παραγωγής. Συμπεριέλαβε φωτογραφίες από το βιβλίο του Duchenne, πολλές άλλες που έβρισκε σε φωτογραφικά στούντιο, καθώς και αυτοπροσωπογραφίες του φωτογράφου Oscar Rejlander. Επίσης επιδείκνυε τις φωτογραφίες στα ερωτηματολόγια της έρευνάς του στην Αγγλία. Η μείωση του χρόνου έκθεσης στις φωτογραφικές πλάκες υγρού κολλοδίου κατέστησε δυνατή την καταγραφή της φυσικής έκφρασης.



Εικόνα 15.. Oscar Rejlander, Αυτοπορταίτο, Έκπληκτος άνθρωπος, 1871 – 72.



Εικόνα 16. Oscar Rejlander, Mental Distress, or Ginx's Baby, 1871 – 72. Heliotype.



Εικόνα 17. Φωτογραφίες ηθοποιού, που υποκρίνεται διάφορες εκφράσεις από το φωτογραφικό στούντιο του Ernst Schulz, 1867.

Ο νευρολόγος Jean-Martin Charcot, ο φυσιολόγος Desire Bourneville και ο Paul Regnard δημοσίευσαν στα περιοδικά «Iconographie» και «Nouvelle iconographie de la Salpêtrière» (1875-1888) φωτογραφίες γυναικών με διάγνωση υστερίας, θέλοντας να αποδείξουν ότι στην έκφραση των συναισθημάτων συμμετέχουν οι χειρονομίες και η νευρομυϊκή υπερδραστηριότητα <sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Pichel, B. (2016): 27–48.





Εικόνα 18. Φωτογραφίες γυναικών με διάγνωση υστερίας από το “Iconographie photographique de la Salpêtrière” (Jean Martin Charcot, 1878).

Πέραν της στιγμιαίας φωτογραφικής απεικόνισης, το 1895 ο Albert Londe και το 1892 ο Etienne-Jules Marey με τον Georges Demeny χρησιμοποίησαν τη χρονοφωτογραφία για την καταγραφή των εκφράσεων του προσώπου.<sup>69, 70</sup>

Η φωτογραφία συνέχισε να συνεισφέρει στη μεθοδολογία των σύγχρονων ερευνητών, όπως του ψυχολόγου Paul Erkman και άλλων, οι οποίοι επιβεβαίωσαν τη θεωρία του Δαρβίνου ότι η συσχέτιση της έκφρασης και αντίστοιχου συναισθήματος είναι οικουμενική λόγω μηχανισμών: α) φυσικής επιλογής, δηλαδή η έκφραση που ήταν πιο αποτελεσματική στην εξέλιξη του ανθρώπου επικράτησε και β) επίκτητων, μέσω συνεχών πολιτισμικών, κοινωνικών και προσωπικών συμβάσεων και εκμάθησης. Βεβαίως παρατηρούνται υποκειμενικές παραλλαγές, όπως υποκρισία και διαφορετική πρόσληψη στη σημασία της έκφρασης<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Ο Etienne-Jules Marey στις χρονοφωτογραφίες εκτύπωνε πολλαπλές εκθέσεις σε μια φωτογραφική πλάκα αποτυπώνοντας τη συνέχεια της κίνησης, σε αντίθεση με τις εικόνες διαδοχικών κινήσεων του Muybridge.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265094> , πρόσβαση 8/2/2023

<sup>70</sup> Pichel, B. (2016): 41-43.

<sup>71</sup> Erkman, P. (1999): 316-318.

Υπάρχουν παραλλαγές της έκφρασης, μέσω των οποίων μπορεί να εκδηλώνεται κάποιο συναίσθημα. Π.χ. υπάρχει η φυσική έκφραση του γέλιου, στην οποία συμμετέχει και η σύσπαση των μυών των οφθαλμών και το προσποιητό γέλιο, όπου μεταβάλλεται μόνον το στόμα. Η διαφορετική πρόσληψη της σημασίας της έκφρασης οφείλεται σε διαφορές πολιτισμικές και λεξιλογίου στις διάφορες γλώσσες.

## 4.2. ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

Η αναγνώριση της έκφρασης των συναισθημάτων στο πρόσωπο σε φωτογραφίες και βίντεο υπολογιστικά (Face Emotion Recognition-FER) είναι μια σύγχρονη μέθοδος, η οποία έχει δυνητικά πολλές εφαρμογές στον τομέα της Τεχνητής Νοημοσύνης: τη ρομποτική, τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, το animation, το ψηφιακό marketing, την εκπαίδευση και στις επιστήμες της ψυχολογίας και νευροφυσιολογίας<sup>72</sup>. Δεδομένου ότι η αναγνώριση προσώπου είναι μια συνηθισμένη εφαρμογή, όπως στα προγράμματα ψηφιακής επεξεργασίας και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, μπορούμε να προβλέψουμε την επέκτασή της και στην αναγνώριση των συναισθηματικών εκφράσεων .

Υπάρχει μια ευρεία έρευνα για τη βελτίωση των αλγορίθμων που χρησιμοποιούνται. Η αναγνώριση των εκφράσεων γίνεται με τον εντοπισμό κανονικότητας σε ένα σύνολο δεδομένων που συνιστούν πρότυπα. Το μοτίβο ή πρότυπο είναι ένα σύνολο από χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου, που το διαφοροποιεί σε σχέση με τα υπόλοιπα. Τα βασικά στάδια των μεθόδων είναι η τυποποίηση της εικόνας, η ανίχνευση του προσώπου και των στοιχείων του, η αναγνώριση της έκφρασης και η αντιστοίχισή της σε έξι γνωστές βασικές συναισθηματικές εκφράσεις, που είναι η λύπη, η οργή, ο φόβος, η απέχθεια, η έκπληξη, η χαρά και η ουδέτερη. Προβλήματα στη διαδικασία αυτή είναι η γωνία υπό την οποία φαίνεται το πρόσωπο, οι συνθήκες φωτισμού, η ηλικία (ρυτίδες), η φυλή και το εάν αποκρύπτεται από μαλλιά, μάσκες, γυαλιά, κλπ.

Οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται εμπίπτουν σε δύο κατηγορίες: τη μέθοδο της παραμετροποίησης ή κλασική ή γεωμετρική και τη μέθοδο της εμφάνισης. Η πρώτη αναλύει τα γεωμετρικά σχήματα που παίρνουν οι «ενεργείς μονάδες» του προσώπου (Action Unites-AU), δηλαδή οι περιοχές των ματιών, μύτης, στόματος από τις συσπάσεις των μυών. Η δεύτερη μέθοδος, που βασίζεται στη μηχανική εκμάθηση των υπολογιστικών αλγορίθμων με προ-επισημασμένα σύνολα δεδομένων, υπολογίζει τιμές έντασης, τιμές εικονοστοιχείων και ιστογράμματα στην εμφάνιση<sup>73</sup>. Μια από αυτές είναι τα Συνεκτικά Νευρωνικά Δίκτυα.

---

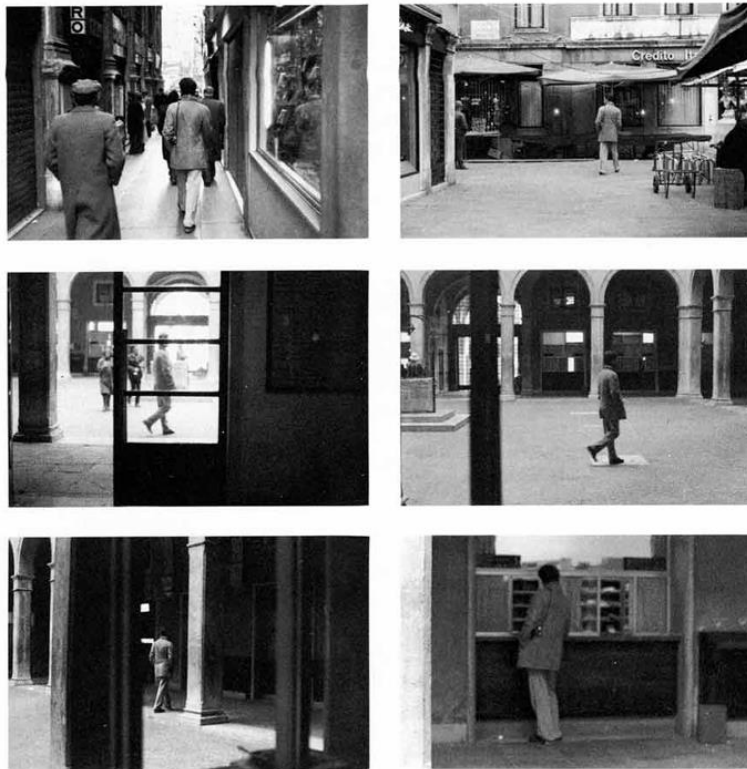
<sup>72</sup> Zago Canal, F. et al. (2022): 593.

<sup>73</sup> Mehta, Dhwani et al. (2018): 1-2.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ ΜΕ ΕΜΠΝΕΥΣΗ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗ

### 5.1. SOPHIE CALLE, (1953-)

Η Sophie Calle έχει δημιουργήσει πολλές φωτογραφικές σειρές, όπου το βουαγιερστικό βλέμμα προς τους ανθρώπους και τη ζωή τους είναι κυρίαρχο. Για παράδειγμα στη σειρά «Sophie Calle. Suite venitienne» (1983), με κείμενο του Baudrillard, εξιστορεί με κείμενα και φωτογραφίες την παρακολούθηση ενός άγνωστου άνδρα στη Βενετία το 1980 <sup>74</sup>. Ο αναγνώστης, διαβάζοντας το κείμενο, νοιώθει την αγωνία εξέλιξης ενός αστυνομικού μυθιστορήματος.



Εικόνα 19. Sophie Calle, «Suite venitienne», 1983

Από το 1988 έως το 1990, κατόπιν πρόσκλησής της από μια αμερικανική τράπεζα, συνέλεξε τα βίντεο από κάμερες ασφαλείας μηχανημάτων ανάληψης

---

<sup>74</sup> Calle, S., (1988):1-87

μετρητών. Το 2005 δημιούργησε το βίντεο «Unfinished, Cash machine»<sup>75</sup>, διάρκειας περίπου 30 λεπτών, με αποσπάσματα από τα βίντεο και αφήγηση της ίδιας, που εξηγεί τους λόγους για τους οποίους δίσταζε να το ολοκληρώσει. Προβληματιζόταν για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να εκφράσει καλλιτεχνικά τη σχέση του χρήματος, ως διαμεσολαβητή μεταξύ των ανώνυμων ανθρώπων της οθόνης και του τραπεζικού συστήματος<sup>76</sup>.



Εικόνα 20. Sophie Calle, «Cash Machine», 1991/2003. Courtesy Fraenkel Gallery.

---

<sup>75</sup> PRISMA, Unfinished (Sophie Calle, 1998), <https://youtu.be/LTfvM3HT8I> πρόσβαση 26/12/2022

<sup>76</sup> Hollenberg Sarah. Sophie Calle: Unfinished, Salt Lake City: Utah Museum of Contemporary Art, <http://dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2015.149>, 2015.



Εικόνα 21. Sophie Calle, «Cash Machine», 1991/2003. Courtesy Fraenkel Gallery.



Εικόνα 22. Sophie Calle, «Unfinished - Cash Machine», (2003) / Collection Frac Normandie Caen ©Adagp, Paris 2016.

## 5.2. TREVOR PAGLEN (1974-)

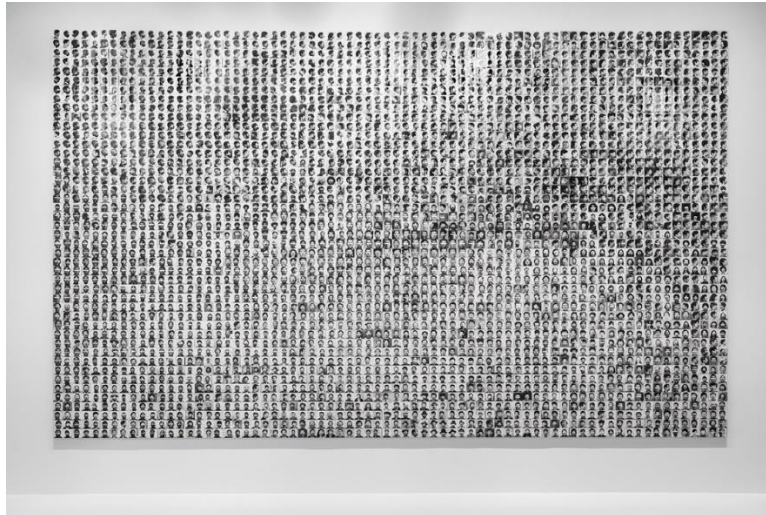
Ο Αμερικανός Trevor Paglen είναι εννοιολογικός καλλιτέχνης και ακτιβιστής, ο οποίος εκφράζει την αντίθεσή του στην επιτήρηση και στην ερμηνεία των φωτογραφιών από την αυτοματοποιημένη όραση των συστημάτων της πληροφορικής και της τεχνητής νοημοσύνης. Υποστηρίζει ότι οι τεχνολογίες αυτές δεν είναι «ουδέτερες», αλλά αντίθετα υποκρύπτουν μηχανισμούς ελέγχου που διαμορφώνουν μια κατευθυνόμενη πολιτικά ερμηνεία. Έχει δημιουργήσει πολλά σύνθετα έργα με τη χρήση φωτογραφιών, γλυπτών και video installation.

Στη σειρά «They Took the Faces from the Accused and the Dead...» παρουσιάζει φωτογραφίες από αρχεία της αστυνομίας, που χρησιμοποιήθηκαν για την εκμάθηση συστημάτων αναγνώρισης προσώπου.



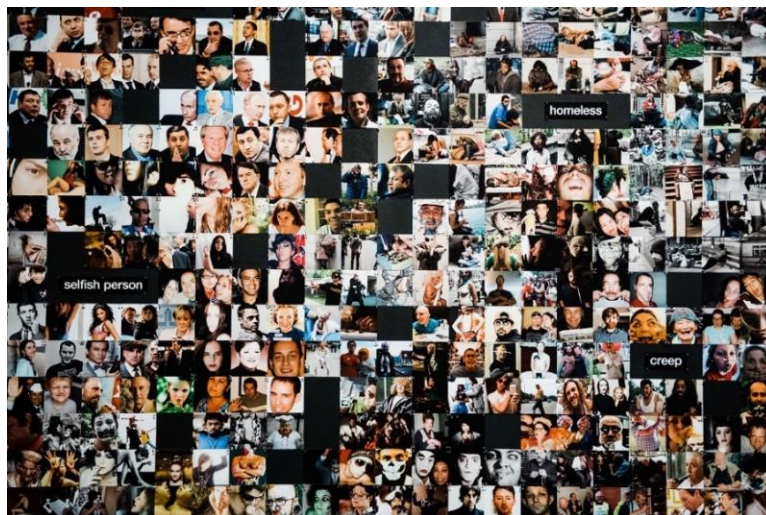
Εικόνα 23. Trevor Paglen, «They Took the Faces from the Accused and the Dead...» (#00520\_1\_F), 2019.





Εικόνα 24. Trevor Paglen. Εικόνα από την έκθεση «Uncanny Valley: Being Human in the Age of AI», de Young Museum, San Francisco, 2020.

Το 2019 στο «From 'Apple' to 'Anomaly' (Pictures and Labels)», παρουσίασε μια εγκατάσταση από 30.000 εκτυπωμένες φωτογραφίες, προσομοιάζοντας το ImageNet. Οι εικόνες και οι ετικέτες τους προσφέρονται για αντιπαραβολή με το έργο του Magritte «Treachery of Images» (Η προδοσία των εικόνων)<sup>77</sup>.



Εικόνα 25. Trevor Paglen, άποψη εγκατάστασης από την έκθεση με τίτλο «From 'Apple' to 'Anomaly' (Pictures and Labels)», 1999-2000.

<sup>77</sup> ImageNet: βάση δεδομένων με πάνω από 14 εκατομμύρια εικόνες οργανωμένες σε περισσότερες από είκοσι χιλιάδες κατηγορίες, που χρησιμοποιείται στη μάθηση της τεχνητής νοημοσύνης <https://paglen.studio/2020/04/09/from-apple-to-anomaly-pictures-and-labels-selections-from-the-imagenet-dataset-for-object-recognition/> πρόσβαση 15/12/2022.

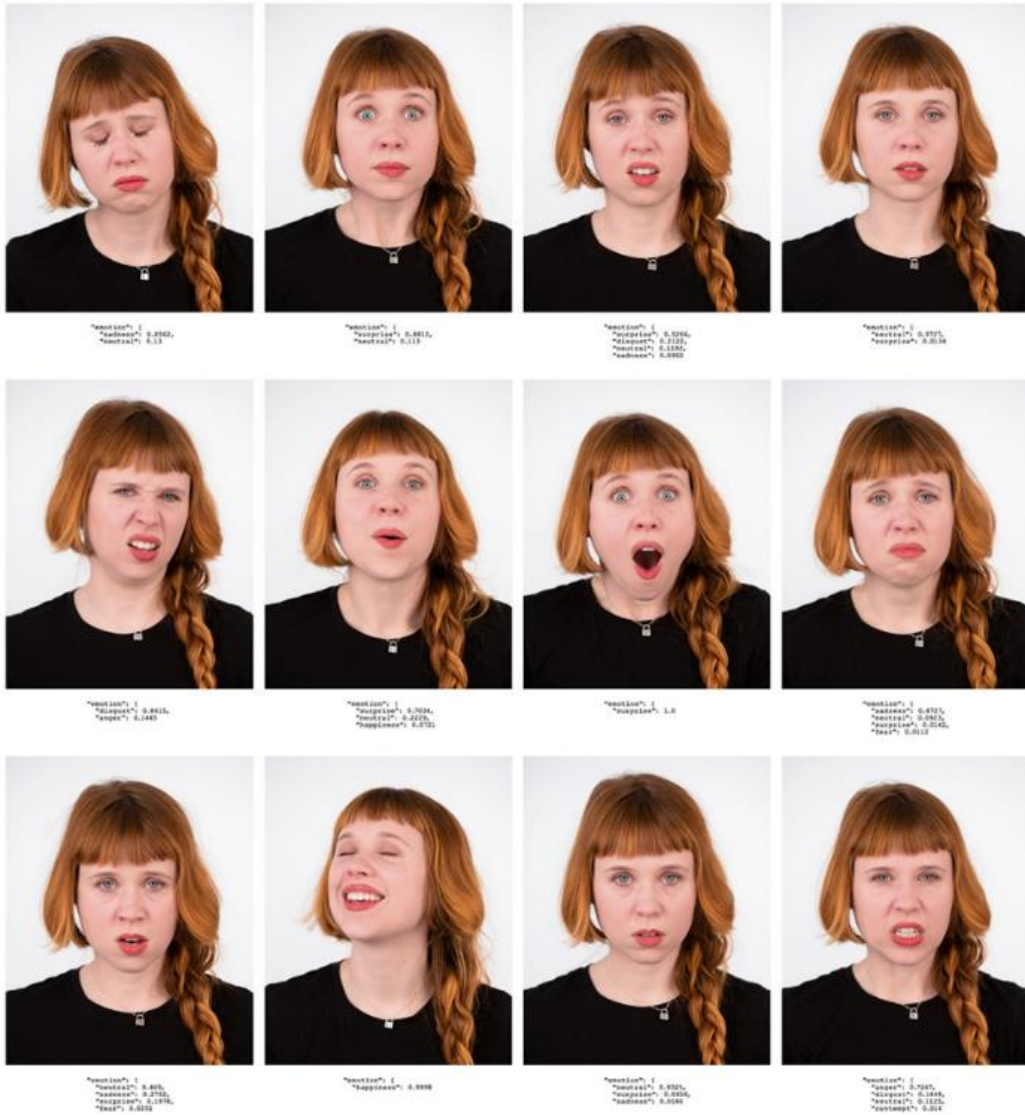
Το 2017 δημιούργησε σύνθετα φωτογραφικά έργα με το όνομα «Machine-Readable Hito & Holly», με εκατοντάδες πορτραίτα της Hito Steyerl (Γερμανίδας σκηνοθέτριας, συγγραφέα) και της Holly Herndon (Αμερικανίδας μουσικού). Οι φωτογραφίες αναλύθηκαν από αλγόριθμους αναγνώρισης χαρακτηριστικών του προσώπου, όπως ηλικία, γένος, συναισθηματική κατάσταση και το αποτέλεσμα της ανάλυσης αναγράφεται κάτω από την κάθε εικόνα<sup>78</sup>.



Εικόνα 26. Trevor Paglen, «Machine Readable Hito», 2017, Adhesive wall material.

<sup>78</sup> <https://paglen.studio/2020/04/09/machine-readable-hito-and-holly/>





Εικόνα 27. Trevor Paglen, «Machine Readable Holly», 2018 Adhesive wall material.

Σύμφωνα με την άποψη του καλλιτέχνη,

«Δεν κοιτάζουμε πλέον τις εικόνες - οι εικόνες κοιτάζουν εμάς. Δεν αναπαριστούν πλέον απλώς πράγματα, αλλά παρεμβαίνουν ενεργά στην καθημερινή ζωή. Πρέπει να αρχίσουμε να καταλαβαίνουμε αυτές τις αλλαγές, αν θέλουμε να αμφισβητήσουμε τις εξαιρετικές μορφές εξουσίας που ρέουν μέσα από την αόρατη οπτική κουλτούρα στην οποία βρισκόμαστε μπλεγμένοι»<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Paglen Trevor. Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You), December 8, 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

### 5.3. MICHAEL WOLF, (1954-2019)

Ο Michael Wolf ήταν φωτοδημοσιογράφος, αλλά παράγγαγε ένα πλούσιο φωτογραφικό έργο με κύριο θέμα την αρχιτεκτονική και το παράλογο στην ανθρώπινη ασφυκτική ζωή στις μεγαλουπόλεις. Στη σειρά «transparent city details» (2007) παρουσίασε φωτογραφίες ανθρώπων σε πολύ μικρή ανάλυση, μεγεθύνοντας και περικόπτοντας τις φωτογραφίες των γυάλινων κτηρίων του Σικάγο, που έβγαζε με τηλεφακό. Στο «Tokyo compression» (2010) φωτογράφιζε τους στριμωγμένους ανθρώπους πίσω από τα τζάμια των βαγονιών του μετρό.

Όταν ζούσε στο Παρίσι, διαπίστωσε πως η πολυφωτογραφημένη αυτή πόλη του Eugène Atget και των άλλων ξακουστών φωτογράφων που απαθανάτισαν την αίγλη της, δεν του προσέφερε ιδέες φωτογράφισης, σύμφωνες με τη δική του έμπνευση. Τότε στράφηκε στις έτοιμες (ready made) εικόνες από το «αδιάφορο βλέμμα» του Google street view. Μετά από χρονοβόρα και εξονυχιστική παρακολούθηση, φωτογραφίζοντας με τρίποδο την οθόνη του υπολογιστή του, απέσπασε εικόνες με στιγμιότυπα από ατυχήματα, ανθρώπους που αντιδρούν στην παρουσία του φωτογραφικού οχήματος της Google ή ζουν απλές καθημερινές στιγμές. Παρότι κατηγορήθηκε ότι οι φωτογραφίες είναι προϊόν υποκλοπής, δημιούργησε μια αφήγηση με την καλλιτεχνική ιδιοποίησή τους<sup>80</sup>. Με τον μη συμβατικό αυτό τρόπο προέκυψαν οι φωτογραφικές σειρές της συλλογής «street view»: «a series of unfortunate events» (2009-2010), «paris», «eiffel tower», «Manhattan», «f.u.», «portraits» και το «interface»<sup>81</sup>, όπου οι άνθρωποι φαίνονται παγιδευμένοι μέσα στο δίκτυο των βελών της εικονικής περιήγησης. Το 2011 πήρε τιμητική διάκριση στο διαγωνισμό του World Press Photo για τη σειρά «a series of unfortunate events». Λόγω της πολιτικής προστασίας της αναγνώρισης προσώπων της Google, τα ανθρώπινα πρόσωπα αποκρύπτονται με θόλωση. Στις ανορθόδοξες αυτές εικόνες έθεσε τον προβληματισμό για τον άνθρωπο μέσα στη σύγχρονη άυλη εικονική πραγματικότητα.

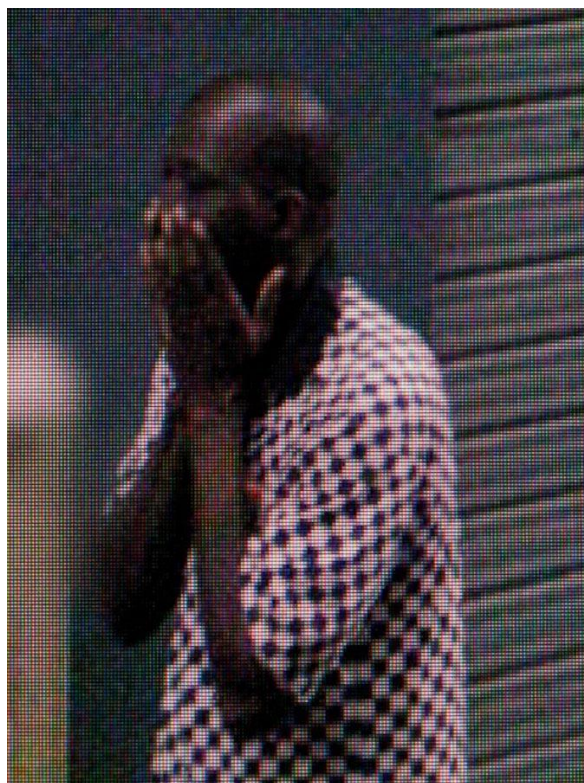
---

<sup>80</sup> Dyer Geoff. How Google Street View is inspiring new photography, 14/7/2012. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>, πρόσβαση 15/12/2022.

<sup>81</sup> <https://photomichaelwolf.com/#home>, πρόσβαση 16/12/2022.

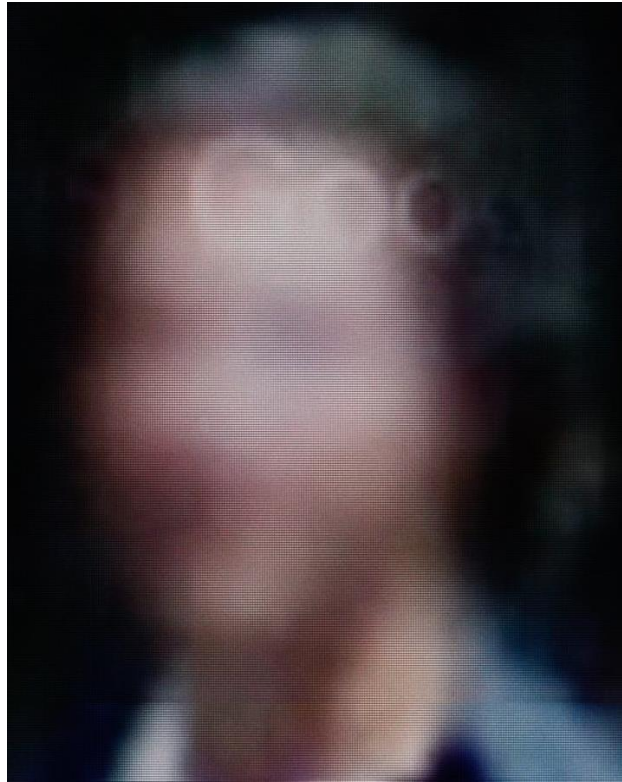


Εικόνα 28. Michael Wolf, «a series of unfortunate events», 234, (2009-2010).



Εικόνα 29. Michael Wolf, 031, «paris».





Εικόνα 30. Michael Wolf, svp04, «portraits»



Εικόνα 31. Michael Wolf, 1, «interface»

## 5.4. DOUG RICKARD,(1968-2021)

Με παρόμοια μέθοδο, το 2008 ο Αμερικανός Doug Rickard δημιούργησε το φωτογραφικό λεύκωμα «A New American Picture», που απέσπασε τον τίτλο του καλύτερου photobook από το περιοδικό Photo-Eye το έτος 2010 <sup>82</sup>. Όπως αναφέρει ο κριτικός Geoff Dyer, «παρόλο που αναφέρεται ότι ήταν ο William Eggleston που δημιούργησε τη δημοκρατική φωτογραφία, ο Doug Rickard την επέκτεινε πολιτικά, τεχνολογικά και αισθητικά με την αδιάκριτη παντογνωσία της Google». Οι φωτογραφίες αυτές με τη χαμηλή ανάλυση, έχουν μια αποξενωμένη, σχεδόν λυρική ομορφιά και ζωγραφική αίσθηση, παρότι απεικονίζουν οικονομικά υποβαθμισμένες περιοχές των προαστίων μεγάλων πόλεων της Αμερικής και περιθωριοποιημένους ανθρώπους μέσα στο χαμένο «αμερικανικό όνειρο» <sup>83</sup>.



Εικόνα 32. Doug Rickard, #40.805716-New-York-City-NY, «A New American Picture», 2009. 2011

<sup>82</sup> Doug Rickard: A New American Picture , <https://aperture.org/never-on-sale/a-new-american-picture/>

<sup>83</sup> Dyer Geoff. How Google Street View is inspiring new photography, 14/7/2012  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>,  
πρόσβαση 16/12/2022



Εικόνα 33. Doug Rickard, #41.779976-Chicago-IL, «A New American Picture», 2007. 2011

Το 2015 δημιούργησε με παρόμοιο τρόπο το έργο «N/A», με τη διπλή απόδοση ως National Anthem ή Not Applicable, από ερασιτεχνικά βίντεο του YouTube. Το υλικό αυτό είναι «σκοτεινό» με την αμεσότητα καταγραφής της κάμερας του κινητού τηλεφώνου από κοντά, δίνοντας την εντύπωση ότι ο φωτογράφος συμμετείχε στη δράση, σε αντίθεση προς την μακρινή καταγραφή των μηχανημάτων της Google. Χωρίς να έχει την πρόθεση να ασκήσει κριτική στα πρόσωπα που συμμετέχουν σε βίαιες πράξεις, εκφράζει τα προβλήματα της πολιτικής, οικονομικής, κοινωνικής και πολιτιστικής κατάστασης των μη προνομιούχων, τη σύγχρονη επιτήρηση και τη δημοσιότητα στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Katherine Oktober Matthews, Interview with Doug Rickard, December 2, 2015, <https://oktobernight.com/2015/12/interview-doug-rickard/>, πρόσβαση 16/12/2022.





Εικόνες 34,35,36. Doug Rickard, «N.A.» 2015

## 5.5. MISHKA HENNER, (1976-)

Ο Βέλγος εικαστικός καλλιτέχνης Mishka Henner εστιάζει σε θέματα πολιτιστικά και γεωπολιτικά μέσα στο ψηφιακό πεδίο της τέχνης<sup>85</sup>. Στη σειρά «Putin's Prison» παρουσιάζει στιγμιότυπα οθόνης καμερών ασφαλείας στη Ρωσία στις 3 και 4/4/2022, δηλαδή την 40<sup>η</sup> ημέρα του πολέμου με την Ουκρανία. Οι κάμερες αυτές δεν φυλάσσονταν και έτσι γράφτηκαν επάνω τους συνθήματα εναντίον του πολέμου και του Πούτιν, πράγμα που αποκαλύπτει τα κενά ασφαλείας στο σύστημα παρακολούθησης, τον πόλεμο των πληροφοριών στα μέσα ενημέρωσης και την αντιπολεμική αντίδραση<sup>86</sup>.



Εικόνα 37. Mishka Henner, «Putin's Prison», 00:41:33, 04-04-2022, Nizhnevartovsk, Khanty-Mansiyskiy Avtonomnyy Okrug, 2022

---

<sup>85</sup> <https://mishkahenner.com/Bio> , πρόσβαση 16/12/2022

<sup>86</sup> <https://mishkahenner.com/Putin-s-Prison-1> , πρόσβαση 16/12/2022.



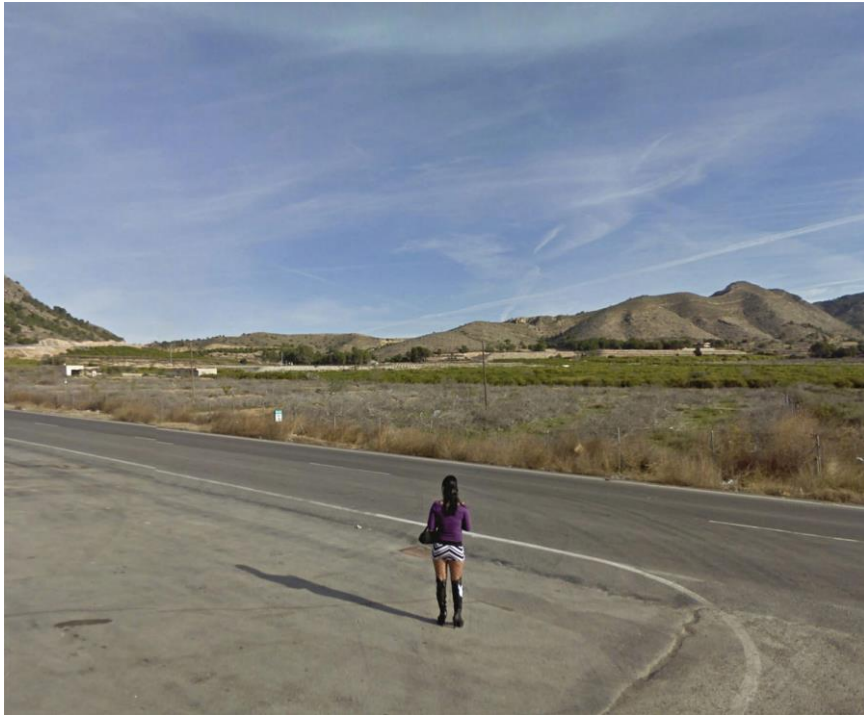


Εικόνα 38. Mishka Henner, «Putin's Prison», 10:15:12, 04-04-2022  
Davydovo, Moskovskaya Oblast', 2022.

Στην παλαιότερη φωτογραφική σειρά του «No Man's Land», (2011–13), χρησιμοποίησε και αυτός, όπως και οι προαναφερθέντες φωτογράφοι, εικόνες από το Google street view σε μη αστικές περιοχές, όπου εργάζονται ιερόδουλες. Σύμφωνα με την κριτική του Daniel Jewsbury στο περιοδικό Source, «οι φωτογραφίες του Henner εκφράζουν «μια πολύ λεπτή αλλά πειστική πρόκληση για τον τρόπο με τον οποίο όλοι γινόμαστε "πόροι" για το κεφάλαιο στον σύγχρονο κόσμο, αυτό που ο φιλόσοφος Martin Heidegger ονόμασε "μόνιμο απόθεμα": ότι τελικά, είμαστε όλοι απλώς δεδομένα που πρέπει να υποστούν επεξεργασία, να παρουσιαστούν και να χρησιμοποιηθούν με κάποιο τρόπο»<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> <https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land> , πρόσβαση 16/12/2022.



Εικόνα 39. Mishka Henner, Carretera de Fortuna, Murcia, Spain, «No Man's Land», 2011–13.



Εικόνα 40. Mishka Henner, SP227d Cislano Milan, Italy, «No Man's Land», 2011–13.

## 5.6. MARCUS DESIENO

Ο Αμερικανός εικαστικός καλλιτέχνης Marcus DeSieno στη φωτογραφική σειρά του «Recognition Patterns, A Coded Gaze» εφαρμόζει την τεχνολογία της μηχανικής μάθησης αναγνώρισης προσώπου σε φωτογραφίες αρχείου, σχολιάζοντας έτσι την άσκηση εξουσίας στην τεχνολογία της οπτικής πληροφορίας<sup>88</sup>.



Εικόνα 41. Marcus DeSieno Recognition Pattern #236f. Archival Pigment Print.



Εικόνα 42. Marcus DeSieno, Recognition Pattern #3. Archival Pigment Print

---

<sup>88</sup> <https://www.lensculture.com/marcus-desieno>, πρόσβαση 15/1/2023.



Στη σειρά «No Man's Land: Views From a Surveillance State» σχολιάζει την ιστορική σχέση της πολιτικής εξουσίας με τη φωτογραφία του αμερικανικού τοπίου. Λαμβάνει στιγμιότυπα οθόνης χακάροντας κάμερες ασφαλείας και χρησιμοποιεί εναλλακτικές φωτογραφικές τεχνικές <sup>89</sup>.



Εικόνα 43. Marcus DeSieno, «No Man's Land: Views From a Surveillance State»  
62.009730, -6.7716400. Archival Pigment Print

## 5.7. ESTHER HOVERS

Η Ολλανδή φωτογράφος Esther Hovers, στο έργο της «False Positives» (2016) <sup>90</sup>, διερευνά τα πρότυπα των «ύποπτων» στάσεων, κινήσεων και συμπεριφοράς, που χρησιμοποιούν οι αλγόριθμοι στα συστήματα επιτήρησης των δημόσιων χώρων για να εντοπίσουν τις εγκληματικές προθέσεις. Φωτογραφίζει ανθρώπους από μακρινό και υψηλό σημείο, για να προσομοιάσει τη θέαση των καμερών ασφαλείας. Πολλές φορές υποδεικνύει η ίδια τη στερεότυπη αυτή «γλώσσα του σώματος» στους ανθρώπους που φωτογραφίζει. Δημιουργεί σύνθετες φωτογραφίες με φωτομοντάζ και

---

<sup>89</sup> <https://helsinkidarkroomfestival.com/2022/artists/marcus-desieno>, πρόσβαση 15/1/2023

<sup>90</sup> <https://estherhovers.com/false-positives-1>, πρόσβαση 7/2/2023

παρουσιάζει τις «ύποπτες» αυτές στάσεις και σχηματικά με οκτώ διαφορετικά σχέδια, τα οποία ονομάζει «Anomalies». <sup>91</sup>



Εικόνες 44-47. Esther Hovers, «False Positives», 2015-2016.

<sup>91</sup> <https://estherhovers.com/British-Journal-of-Photography>, πρόσβαση 7/2/2023

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Η ιδέα για τη φωτογραφική αυτή σειρά προέκυψε παρατηρώντας την έκφραση στα πρόσωπα ανθρώπων, που είχα φωτογραφίσει παλαιότερα στο δρόμο κρυφά (candid) με την τεχνική λήψης από τη μέση. Διέκρινα στα πορτραίτα αυτά, κυρίως ηλικιωμένων ανθρώπων, τις εκφράσεις της λύπης. Εάν δεν είχα βρεθεί τόσο κοντά τους και κυρίως εάν δεν τους είχα φωτογραφίσει, δεν θα το είχα αντιληφθεί ποτέ.



Εικόνα 48. Μαρία Περδίου. Φωτογραφία δρόμου, 2017



Εικόνα 49. Μαρία Περδίου. Φωτογραφία δρόμου, 2017

Παράλληλα το άλυτο μυστήριο που αφορούσε την αποκρυπτογράφηση του «χαμόγελου της Τζοκόντα» είχε αποπειραθεί να αποκαλύψει ένα σύγχρονο λογισμικό, αυτό της αναγνώρισης της έκφρασης του προσώπου. Ερευνώντας σχετικά, βρήκα αρκετές πληροφορίες, που με προέτρεψαν να συνδυάσω αυτές τις δύο σκέψεις στην τελική ιδέα αυτής της φωτογραφικής σειράς.

## **6.1. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ**

### **6.1.1.ΤΕΧΝΙΚΗ**

Ο όρος επιτήρηση είναι η μετάφραση της γαλλικής λέξης *surveillance*. Το *surveiller* ετυμολογικά συντίθεται από το πρόθεμα *sur* (επάνω) και τη λέξη *veiller* (να παρακολουθώ). Επομένως ερμηνεύεται ως «να παρακολουθώ εκ των άνω».

Με στόχο να δημιουργηθεί η αίσθηση της παρακολούθησης των ανθρώπων από ψηλά και κρυφά, σαν από κάμερα ασφαλείας, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η λήψη των φωτογραφιών να γίνεται μόνον από υπερυψωμένα σημεία. Ένας επιπλέον λόγος ήταν για να μην γίνεται αντιληπτή η πράξη της φωτογράφισης από τους ανθρώπους, ούτως ώστε να μην επηρεάζεται η έκφραση του προσώπου τους.

Χρησιμοποιήθηκε φακός ζουμ 24-120 mm, διότι η απόσταση από τα σημεία λήψης έως τα θέματα της φωτογράφισης ήταν καθορισμένη και ήταν αδύνατη η μετακίνηση. Όπου υπήρχε χαμηλός φωτισμός και η εστιακή απόσταση ήταν κατάλληλη, χρησιμοποιήθηκε ο φακός 50 mm/1.4,

Οι λήψεις έγιναν χωρίς τη χρήση τρίποδου, διότι: α) υπήρχε συνεχής αλλαγή της θέσης των ανθρώπων εντός του κάδρου, β) η κίνηση των ανθρώπων επέβαλε μια γρήγορη ταχύτητα λήψης, γ) σε αρκετούς από τους χώρους η χρήση τρίποδου απαγορευόταν.

Σε αρκετές περιπτώσεις οι λήψεις έγιναν σε σειρά για να είναι όσο το δυνατόν σωστότερη η θέση του ανθρώπου στο κάδρο από πλευράς σύνθεσης. Το διάφραγμα έπρεπε να διατηρείται κλειστό για μεγαλύτερο βάθος πεδίου. Εξ αιτίας αυτού επιλέχθηκαν σε αρκετές περιπτώσεις χαμηλού φωτισμού υψηλές τιμές ISO ή auto-ISO, παρότι ήταν αναμενόμενο ότι έτσι θα δημιουργείτο υψηλός ψηφιακός θόρυβος. Αυτό δεν θεωρήθηκε ανασταλτικός παράγων, καθότι ήταν επιθυμητό να προσομοιάζουν οι λήψεις με τις εικόνες καταγραφής

από κάμερες ασφαλείας, οι οποίες δεν διακρίνονται για την καλή ποιότητα του φωτογραφικού αποτελέσματος.

Για τη δημιουργία τυπολογικών πλεγμάτων η φωτογράφιση γινόταν από την ίδια θέση και στο ίδιο χρονικό διάστημα.

Τις περισσότερες φορές επιλεγόταν εκ των προτέρων η σύνθεση του κάδρου και η λήψη της φωτογραφίας γινόταν όταν οι άνθρωποι εμφανίζονταν στην επιθυμητή θέση. Επίσης οι συνθήκες του φωτισμού επιλέγονταν εκ των προτέρων, ανάλογα με την επιθυμητή αντίθεση.

### **6.1.2. ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΩΝ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ**

Στις φωτογραφίες γινόταν περικοπή με τετράγωνο κάδρο 120x120 pixels στα πρόσωπα των ανθρώπων, διότι ήταν επιθυμητό να υπάρχει χαμηλή ευκρίνεια και ίδια ανάλυση σε όλες τις εικόνες του προσώπου<sup>92</sup>. Κατόπιν εισάγονταν στην εφαρμογή Vision AI της Google<sup>93</sup>, για ανίχνευση των εκφράσεων και των συναισθημάτων τους. Γινόταν download στιγμιότυπου οθόνης με τις σημάνσεις που έθετε ο αλγόριθμος, καθώς επίσης και η ανάλυση των ευρημάτων με τα ποσοστά πιθανότητας.

## **6.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ**

Δημιουργήθηκαν 41 φωτογραφίες και 5 τυπολογικά πλέγματα φωτογραφιών.

Η προσομοίωση της μυστικής καταγραφής από κάμερα παρακολούθησης επετεύχθη από την κρυφή φωτογράφιση και την προνομιακή υψηλή θέση των λήψεων. «Το βλέμμα του πουλιού», όπως ονομάζεται, χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει την κεντρική ιδέα της εργασίας, δηλαδή του ανθρώπου, που βρίσκεται (υποθετικά) κάτω από το βλέμμα κάμερας παρακολούθησης. Αντίθετα προς την αντίστροφη προοπτική, εκ των κάτω προς τα άνω, που σημειολογικά δείχνει μεγαλείο και ανωτερότητα, ο

---

<sup>92</sup> Προτείνεται από διάφορες εταιρείες ότι ο ελάχιστος αριθμός των pixels πρέπει να είναι: 40-80 αναλόγως προς την ποιότητα της εικόνας ( <https://www.getscw.com/guide-to-identifying-a-face/>), ή 24x24 pixels ( <https://www.briefcam.com/resources/videos/resolution-considerations-for-face-recognition-accuracy/>)

<sup>93</sup> <https://cloud.google.com/vision>



άνθρωπος εδώ φαίνεται μικρός, κάτω από το βλέμμα της επιτήρησης (εικόνα 50).



Εικόνα 50. Μαρία Περδίου, Εμπορικό κέντρο XII, 2022.

Η σύνθεση αποπνέει την αίσθηση απομόνωσης των ανθρώπων σε ένα ασφυκτικά κλειστό χώρο, εμφανίζοντάς τους πολλές φορές σε κάδρα εντός κάδρου, που σχηματίζονται από τις γεωμετρικές φόρμες των κτηρίων, την κατάλληλη οπτική γωνία και τις αντιθέσεις φωτός σκιάς (εικόνες 51, 52).



Εικόνα 51. Μαρία Περδίου, Σταθμός ΗΣΑΠ III, 2022.



Εικόνα 52. Μαρία Περδίου, Πόλη V, 2022

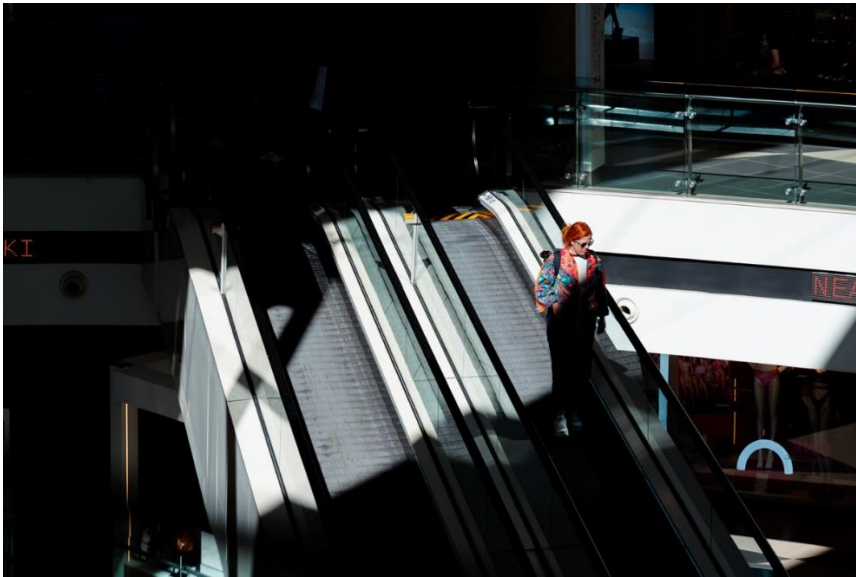
Η υψηλή αντίθεση ενισχύει την δραματικότητα της σκηνής (εικόνα 53).



Εικόνα 53. Μαρία Περδίου, Μετρό Ι, 2022



Άλλοτε, ο σκοτεινός χώρος που περιβάλλει την ανθρώπινη φιγούρα, αποδίδει μια συνθήκη εγκλεισμού (εικόνα 54).



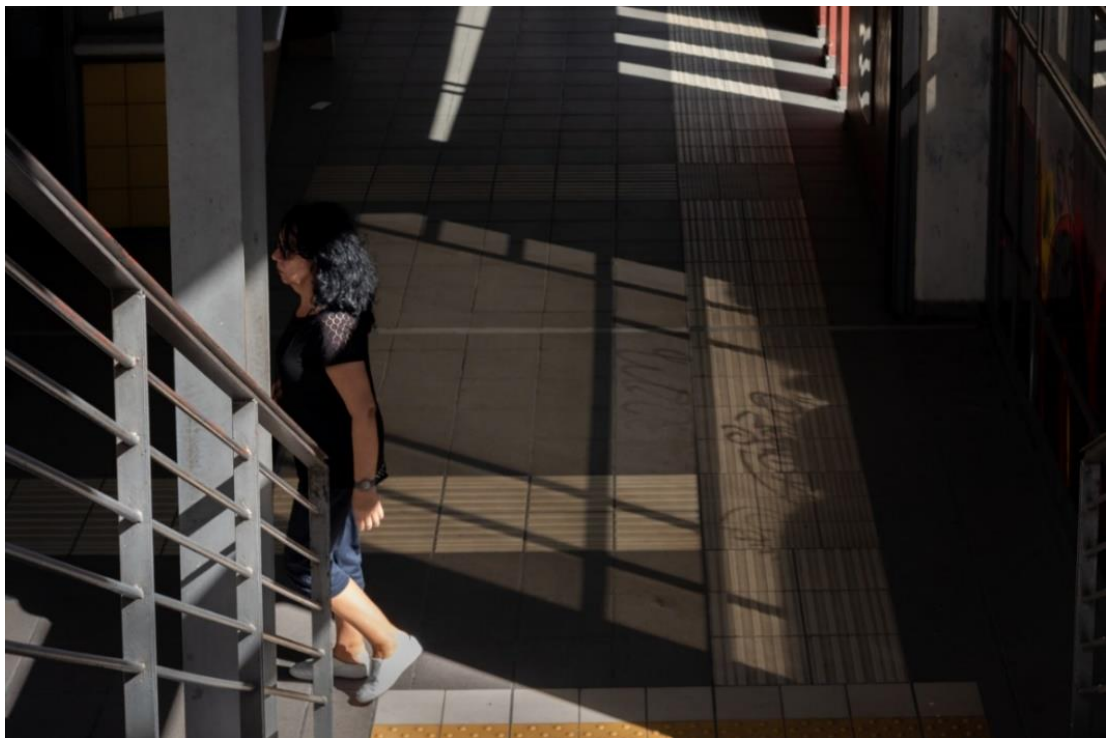
Εικόνα 54. Μαρία Περδίου, Εμπορικό κέντρο Ι, 2022.

Η γεωμετρία και η επανάληψη μοτίβων κυριαρχούν στη σύνθεση, στοχεύοντας να αποδώσουν την οργάνωση και την τάξη των χώρων και τον περιορισμό της κίνησης εντός των επιτρεπτών ορίων, που χαρακτηρίζουν τους δημόσιους επιτηρούμενους χώρους (εικόνα 55).



Εικόνα 55. Μαρία Περδίου, Parking, 2022.

Αποφεύγοντας την αυθόρμητη καταγραφή του στιγμιότυπου, η φωτογράφιση καταφεύγει σε μια κλασική πρακτική, αυτήν της αποφασιστικής στιγμής, μέσω μελετημένης και αυστηρής σύνθεσης. Δεν έχει σχέση με τη φωτογραφική σύλληψη μιας δράσης στην κορύφωσή της, αλλά, όπως αναφέρει ο εμπνευστής του όρου «αποφασιστική στιγμή» Henrie Cartier-Bresson, «είναι η ταυτόχρονη, εντός κλάσματος δευτερολέπτου, αναγνώριση της σημασίας ενός γεγονότος και της αυστηρής οργάνωσης των οπτικά αντιληπτών μορφών που το εκφράζουν»<sup>94</sup>. Η σύνθεση εκφράζει αφενός μεν το γεγονός, αφετέρου δε και την ιδέα, που έχει πρόθεση να επικοινωνήσει ο φωτογράφος. Όπως αναφέρει η Susan Sontag στο κείμενο «Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων», η τύχη (ή η συγκυρία) στη λήψη παίζει μεγάλο ρόλο<sup>95</sup>. Το τυχαίο όμως του στιγμιότυπου θα έπρεπε να χαλιναγωγηθεί, προς όφελος μιας αυτόνομης σύνθεσης (εικόνα 56).



Εικόνα 56. Μαρία Περδίου, Σταθμός ΗΣΑΠ II, 2022.

---

<sup>94</sup> Cartier-Bresson, H. (2013): 25.

<sup>95</sup> Σόνταγκ, Σ. (2003): 35.

Οι αντανάκλασεις χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν την αίσθηση του παράλογου, τη σύγχυση και τον αποπροσανατολισμό στους δυστοπικούς χώρους των σύγχρονων κτηρίων (εικόνα 57).



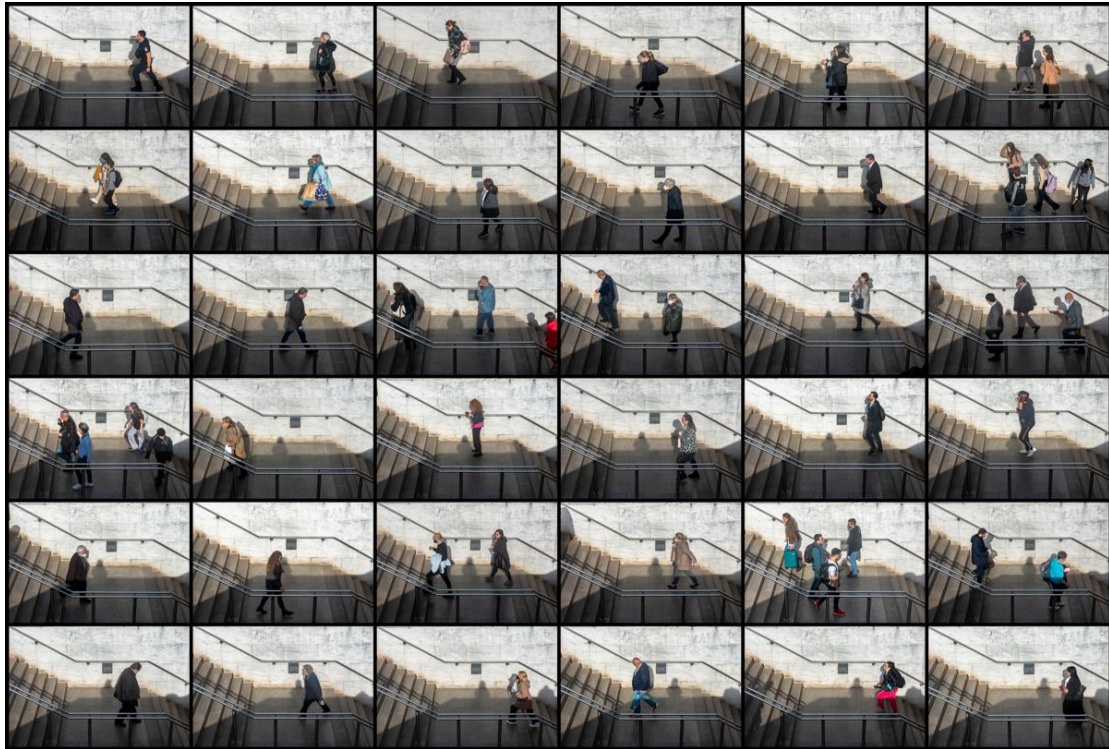
Εικόνα 57. Μαρία Περδίου, Εμπορικό κέντρο XIV, 2022.

Στα πλέγματα των φωτογραφιών η επανάληψη και η τυπολογία αποτυπώνουν την τυποποιημένη κίνηση και την αίσθηση της απώλειας της προσωπικότητας και ατομικότητας (εικόνα 58). Η εικονογραφική αυτή παρουσίαση, είναι μια «μετα-δομή», που δημιουργεί ομάδες εικόνων του ίδιου θέματος, για να αποδώσει τη στερεοτυπική ταξινόμηση που υπάρχει στα μουσειακά εκθέματα ή στους καταλόγους πωλήσεων και έχει γίνει ιδιοποίησή της από την εννοιολογική τέχνη <sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Μαρκίδου, Ν. (2015): 141.





Εικόνα 58. Μαρία Περδίου, The Wave, 2022

Τα αποτελέσματα της εφαρμογής του προγράμματος αναγνώρισης συναισθημάτων στο πρόσωπο έδειξαν σε όλους τους ανθρώπους, πλην ενός, ουδέτερη έκφραση, με μικρές αυξομειώσεις του ποσοστού πιθανότητας (εικόνα 59). Για το λόγο αυτό παρουσιάζονται στο Παράρτημα ενδεικτικά τα είκοσι εξ αυτών. Στο άτομο που διέφερε ανιχνεύτηκε η έκφραση της χαράς με πιθανότητα 0,82 (εικόνα 60).

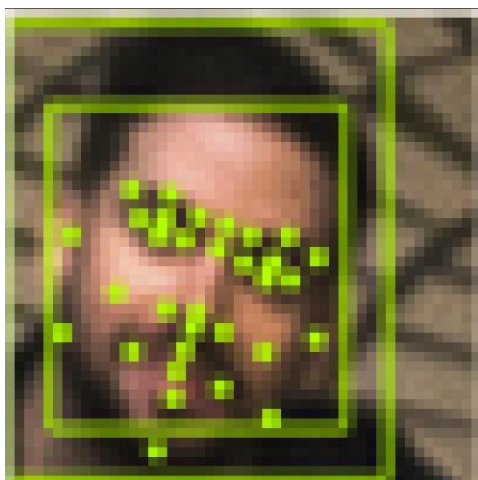


```

{
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",
  "blurredLikelihood":
    "VERY_UNLIKELY",
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",
  "sorrowLikelihood":
    "VERY_UNLIKELY",
  "surpriseLikelihood":
    "VERY_UNLIKELY",
  "name": "Glasses", "score":
    0.93634534
  "violence": "UNLIKELY"
}

```

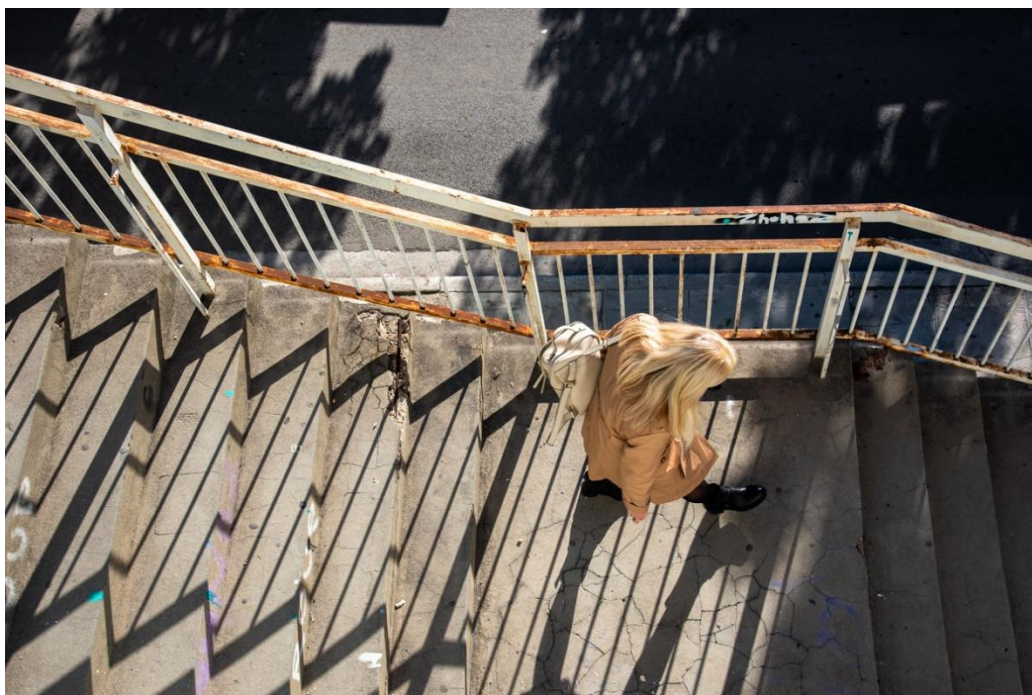
Εικόνα 59. Μαρία Περδίου, Αποτελέσματα προγράμματος αναγνώρισης συναισθημάτων στο πρόσωπο



```
{  
  "angerLikelihood":  
    "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood":  
    "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "LIKELY",  
  "landmarkingConfidence":  
    0.82152134,  
  "sorrowLikelihood":  
    "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood":  
    "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```

Εικόνα 60. Μαρία Περδίου, Αποτελέσματα προγράμματος αναγνώρισης συναισθημάτων στο πρόσωπο

Σε αρκετούς από τους εικονιζόμενους ανθρώπους δεν ήταν δυνατή η εφαρμογή του λογισμικού, διότι η πολύ υψηλή θέαση, ο κακός φωτισμός ή η πολύ μακρινή απόσταση δεν επέτρεπε τη μελέτη του προσώπου τους. Σε άλλες περιπτώσεις τα γυαλιά, οι μάσκες και η γωνία όρασης απέκρυπτε το πρόσωπο (εικόνα 61).



Εικόνα 61. Μαρία Περδίου. Πόλη XII, 2022.

Όμως, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 4.2., τα προβλήματα αυτά προκύπτουν και στην συνήθη χρήση των προγραμμάτων αναγνώρισης του προσώπου. Οι αλγόριθμοι λειτουργούν πιο αποτελεσματικά όταν το πρόσωπο φαίνεται μετωπικά.

Τα αποτελέσματα επίσης μπορεί να οφείλονται στο ότι το λογισμικό που χρησιμοποιήθηκε είναι ελεύθερης χρήσης, το οποίο δεν διαθέτει τις μεγάλες δυνατότητες των εξειδικευμένων προγραμμάτων, τα οποία χρησιμοποιούνται από εταιρείες για εμπορικούς σκοπούς. Τα προγράμματα αυτά εξελίσσονται και εκσυγχρονίζονται συνεχώς για να έχουν μεγαλύτερη ακρίβεια. Δεδομένου όμως ότι η εργασία αυτή είχε κυρίως στόχο να θέσει ένα προβληματισμό σχετικά με τη μέθοδο αυτή και όχι να καταλήξει σε ακριβή εργαστηριακά αποτελέσματα, δεν κρίθηκε αναγκαίο να γίνει χρήση εξειδικευμένου λογισμικού. Επίσης επισημαίνεται έτσι ο κίνδυνος της εύκολης πρόσβασης σε ένα πρόγραμμα ελεύθερης χρήσης από κάθε ενδιαφερόμενο και χωρίς συνέπειες σχετικά με το απόρρητο των προσωπικών δεδομένων.

Τέλος, η φωτογραφία του ανθρώπου που εμφάνισε το διαφορετικό αποτέλεσμα (εικόνα 60), παρουσιάζεται σε μικρότερη ανάλυση, έτσι ώστε να είναι ορατά τα pixels. Με τον τρόπο αυτό δίνεται έμφαση στη σύσταση της φωτογραφίας, δηλαδή τα pixels, που είναι και το νόημα που περιέχει η λέξη «κοντά» του τίτλου.



## 7. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μελέτη αυτή επιβεβαιώνει τις κλασικές θεωρίες, ότι η φωτογραφική όραση με τις δυνατότητες της τεχνολογίας επεκτείνει τα όρια της οπτικής παρατήρησης του ματιού και μετατρέπει τον άνθρωπο σε πεδίο αντικειμενικής έρευνας. Όμως, βλέποντας το πρόσωπο και τα ανθρώπινα συναισθήματα καταγεγραμμένα από ένα υπολογιστικό σύστημα, προβληματιζόμαστε αφενός μεν για την απώλεια της κοινωνικής συναισθηματικής επαφής στη σύγχρονη εποχή, αφετέρου δε για τους μηχανισμούς ελέγχου και επιτήρησης που έχουν υπεισέλθει στην καθημερινή ζωή σε τόσο μεγάλο βαθμό.

Τίθεται επομένως ο προβληματισμός κατά πόσον η εφαρμογή των νέων αυτών αλγορίθμων μπορεί να θεωρηθεί ως μια σύγχρονη εκδοχή της φυσιογνωμικής. Όπως στις ανθρωπολογικές μελέτες του 19<sup>ο</sup> αιώνα, έτσι και σήμερα, είναι δυνατόν οι άνθρωποι να κατηγοριοποιηθούν βάσει του συναισθήματος σε χαρούμενους, λυπημένους, έκπληκτους, φοβισμένους, ή οργισμένους. Οδηγούμαστε επομένως στο ερώτημα ποια μπορεί να είναι τα οφέλη ή οι συνέπειες.

Στη μελέτη αυτή επιστρέφουμε στο βασικό ερώτημα της σχέσης του πραγματικού με το εικονικό, ειδικότερα στην ψηφιακή του μορφή, τόσο από την πλευρά του φωτογράφου, όσο και από την πλευρά του θεατή. Τέλος, η επιστήμη και η τεχνολογία στη σημερινή εποχή με τις άπειρες δυνατότητες που προσφέρουν, μπορούν να διευρύνουν τα όρια της δημιουργικής φαντασίας στο φωτογραφικό μέσον. Η φωτογραφική λήψη δεν θα πρέπει να θεωρείται το τέλος, παρά η αρχή της καλλιτεχνικής έκφρασης.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Aarts, E., Korst, J., Verhaegh, W. F. J. (2004), 'Algorithms in ambient intelligence', in Wim F. J. Verhaegh, Emile Aarts and Jan Korst (eds), *Algorithms in Ambient Intelligence*, Boston, Dordrecht and London: Kluwer Academic Publishers.

Barthes, R. (1991). Right in the Eyes, σελ.237-242. Στο Barthes, R. (Ed), *The Responsibility of Forms, Critical Essays on Music, Art and Representation*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.

Batchen, G. (2011). Surreptitious Pictures, a Short History, σελ.34-36. Στο King, N., Fraser, V. (Eds), *Art & Surveillance, Artlink, 34 | vol 31 # 3*.

Bryson, N. (1988). The Gaze In The Expanded Field, σελ.87-114. Στο Foster, H. (Ed), *Vision and Visuality, Discussions In Contemporary Culture.*, Dia Art Foundation, Number 2, Bay Press, Seattle, Washington.

Calle, S.(1988). « Sophie Calle Suite venitienne. Jean Baudrillard. Please follow me», 1-87, Seattle, Washington.

Cotton, C. (2014). If This Is Art, σελ.20-47. Στο Cotton, C. (Ed), *The Photograph As Contemporary Art*, 3<sup>rd</sup> Edition, Thames & Hudson world of art.

De Mijolla, A. (2005). Scopophilia/ Scopophilia, σελ.1553. Στο de Mijolla, A.( Ed) *International Dictionary Of Psychoanalysis*, Thomson.

Elmer, G. (2012). «a. Panopticon—discipline—control», σελ. 21-29. Στο Ball, K, Haggerty, K. D., Lyon, D. (Eds), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Taylor & Francis Group, London and New York.

Erkman, P., (1999). Facial Expressions, Στο Dalgleish, T., Power, M., (Eds), *Handbook of Cognition and Emotion*, New York: John Wiley & Sons Ltd.

Farinosi, M. (2011). Deconstructing Bentham's Panopticon: The New Metaphors of Surveillance in the Web 2.0 Environment, *tripleC* 9(1): 62-76.

Gili, M. (2010). From observation to Surveillance, σελ. 241-245. Στο Phillips, S. S., Baker, S., Woodward, R. B., (Eds) *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*. Tate Publishing.

Gonzales-Day, K. (2002). Analytical photography: Portraiture, from the Index to the Epidermis, σελ.23-30, *Leonardo: Journal for the International Society for the Arts, Sciences, and Technology*, 35.1.

Hall, S.G. (2003). The Spectacle Of the ' Other ' .

<https://seminar580.files.wordpress.com/2015/04/hall-the-spectacle-of-the-other-pdf.pdf>

Hille, K., (2003). 'Cam Era' – the contemporary urban Panopticon. *Surveillance & Society* 1(3): 292-313, <http://www.surveillance-and-society.org>

Hirt, J.-M., (2005). Voyeurism, σελ.1842-1843. Στο de Mijolla, A., (Ed), *International Dictionary Of Psychoanalysis*, Vol.3., Thomson.

Jäger, J., (2001). Photography : a means of surveillance ? Judicial photography, 1850 to 1900. σελ. 27-51. Στο *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, Vol. 5, n°1. URL: <http://journals.openedition.org/chs/1056> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/chs.1056> .

Junger, E., (1989). Photography and The "Second Consciousness" An excerpt from *On Pain* (1934), σελ. 207-210. Στο Phillips, C. (Ed), *Photography In The Modern Era, European Documents And Critical Writings, 1913-1940*, The Metropolitan Museum Of Art, Aperture, New York.

(Original publication: Jünger, E. (1934). "Über den Schmerz," in *Blätter und Steine* (Leaves and stones) (Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, pp. 200 – 203) .

Kember, S., (2012). Ubiquitous photography, *Philosophy of Photography*, 3 (2) pp. 331–348.

Lacan, J. (1973). Of the Gaze, What Is a Picture, στο *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, The Seminar of Jaques Lacan, Book XI*, (Editor) Miller,

J.-A., London, New York., (1981). [https://www.slideshare.net/saeed\\_eob/jacques-lacan-the-four-fundamental-concepts-of-psychoanalysis](https://www.slideshare.net/saeed_eob/jacques-lacan-the-four-fundamental-concepts-of-psychoanalysis)

Lauer, J., (2011). Surveillance history and the history of new media: An evidential paradigm, *New Media & Society*, 14(4) 568-569, DOI: 10.1177/1461444811420986.

Lyon, D., Doyle, A. and Lipper, R., (2012). Introduction. Στο *Eyes Everywhere, The global growth of camera surveillance*, Lyon, D., Doyle, A. and Lipper, R.(Eds), London, New York, Routledge.

McGrath, R., (2020). Reviewing the Gaze, σελ.189-207. Στο Bull, S. (Ed), *A Companion to Photography*, John Wiley & Sons Ltd, LCCN 2018061636 (ebook).

Mehta, D., Faridul Haque Siddiqui, M., Javaid, A. Y. (2018). Facial Emotion Recognition: A Survey and Real-World User Experiences in Mixed Reality, σελ 1-24, *Sensors*, 18, 416; doi:10.3390/s18020416

Phillips, S. S. (2010). 'Looking out, Looking in: Voyeurism and its affinities from the beginning of photography', σελ.11-15. Στο Phillips, S. S., Baker, S., Woodward, R. B., (Eds) *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*. Tate Publishing.

Pichel, B. (2016). From facial expressions to bodily gestures: Passions, photography and movement in French 19th -century sciences, *History of the Human Sciences*, Vol. 29(1) 27–48, DOI: 10.1177/0952695115618592

Prodger, P. (2009). *Darwin 's Camera. Art And Photography In The Theory of Evolution*. Oxford University Press, New York.

Sekula, A. (1986). *The Body and the Archive*, Vol. 39, 3-64 , The MIT Press, <https://doi.org/10.2307/778312>

Sluis, K., (2020). Κεφάλαιο 8, Beyond Representation? The Database-driven Image and the Non-human Spectator, σελ. 113-129. Στο Bull, S. (Ed), *A Companion to Photography*, John Wiley & Sons Ltd, LCCN 2018061636 (ebook).

Sturken, M., Cartwright, L. (2009). Κεφάλαιο 1, Images, Power and Politics, σελ. 9-48. Στο *Practices of Looking, An Introduction to Visual Culture*, Second Edition, New York Oxford, Oxford University Press.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, PALGRAVE MACMILLAN, New York.

Zago Canal, F., Rossi Müller, T., Matias, J.C., Scotton, G.G., Reis de Sa Junior, A., Pozzebon, E., Sobieranski, A.C., (2022). A survey on facial emotion recognition techniques: A state-of-the-art literature review, *Information Sciences*, 582, 593-617, <https://doi.org/10.1016/j.ins.2021.10.005>

#### ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Asimaki, A., Vergidis, D., Nikolakakos, N. (2016). Οι Έννοιες της Εξουσίας και Πειθαρχίας στη Θεωρία Του Michel Foucault, Πανεπιστήμιο Πατρών, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.

Cartier-Bresson, H. (2013). *Η Αποφασιστική Στιγμή, Λόγος Για τη Φωτογραφία*, Μετάφραση Σοφίας Διονυσοπούλου, Αθήνα.

Κουράκης, Ε.Ν.(1991).Εγκληματικοί ορίζοντες. Α΄ Θεωρία και Πρακτική της Ποινικής Καταστολής. Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή.

Λιγκοβανλή, Κ. (2007). Ο Ρόλος του Πλαισίου στην Αναγνώριση των Συγκινησιακών Εκφράσεων στο Πρόσωπο. Επίδραση Μονοαισθητηρίου και Διαισθητηρίου Πλαισίου. Διδακτορική Διατριβή, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Βασική Και Εφαρμοσμένη Γνωσιακή Επιστήμη», Εθνικό Και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Μαρκίδου, Ν. (2015). Κριτικές προσεγγίσεις στο Φωτογραφία, στο *Φωτογραφία, Κριτικές αναγνώσεις*, Αθήνα.

Deleuze, G. (2001). *Η Κοινωνία του Ελέγχου*, Καλαμαράς, Π. (Επ.), Ελευθεριακή Κουλτούρα.

Price, D. (2007). Ερευνητές και Ερευνώμενοι, Η φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο, στο Γουέλς, Λ. (Επ.) *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Πετσίνη, Π. (μετ.), Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα.

Simay, P. (2017). Εισαγωγή, Η Πόλη των Αισθήσεων, σελ.7-29. Στο Simmel, G., *Μητροπολιτική Αίσθηση, Οι Μεγαλουπόλεις και Η Διαμόρφωση της Συνείδησης, Κοινωνιολογία των Αισθήσεων*, Εισαγωγή Philippe Simay, Μετάφραση Ιωάννα Μειϊάνη, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα.

Simmel, G., (2017). *Μητροπολιτική Αίσθηση, Οι Μεγαλουπόλεις και Η Διαμόρφωση της Συνείδησης, Κοινωνιολογία των Αισθήσεων*, Εισαγωγή Philippe Simay, Μετάφραση Ιωάννα Μειϊάνη, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα.

Σόνταγκ, Σ. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, Εκδόσεις Scripta, Αθήνα.

Φουκώ, Μ. (1989). *Επιτήρηση και Τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, Μετάφραση Καίτη Χατζηδήμου - Ιουλιέττα Ράλλη, Εκδόσεις Πάππια, Αθήνα.

Henning, M. (2007). Το υποκείμενο ως αντικείμενο. Η Φωτογραφία και το ανθρώπινο σώμα στο Επιμέλεια Wells, L., *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, Πλέθρον, Αθήνα.

#### ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Composite Portraits of Criminal Types, 1877, Francis Galton, British.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301897>

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penetentiary\\_Panopticon\\_Plan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penetentiary_Panopticon_Plan.jpg)

<https://www.jamescasebere.com/19921999>,

Panopticon: Visibility, Data, and the Monitoring Gaze <https://www.e-flux.com/announcements/29978/panopticon-visibility-data-and-the-monitoring-gaze/>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exposed>

<https://zkm.de/en/event/2001/10/ctrl-space-rhetorics-of-surveillance>

Chronophotograph, Etienne-Jules Marey French Charles Fremont French, 1894  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265094>

PRISMA, Unfinished (Sophie Calle, 1998), <https://youtu.be/ILTfvM3HT8I> πρόσβαση 26/12/2022

Hollenberg Sarah. Sophie Calle: Unfinished, Salt Lake City: Utah Museum of Contemporary Art, <http://dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2015.149>, 2015

<https://paglen.studio/posts/>

<https://paglen.studio/2020/04/09/machine-readable-hito-and-holly/>

Paglen Trevor. Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You), December 8, 2016, <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

Dyer Geoff. How Google Street View is inspiring new photography, 14/7/2012  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>

<https://photomichaelwolf.com/#home>

Doug Rickard: A New American Picture, <https://aperture.org/never-on-sale/a-new-american-picture/>

Dyer Geoff. How Google Street View is inspiring new photography, 14/7/2012  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-street-view-new-photography>

Katherine Oktober Matthews, Interview with Doug Rickard, December 2, 2015,  
<https://oktobernight.com/2015/12/interview-doug-rickard/>

<https://mishkahenner.com/Bio>

<https://mishkahenner.com/Putin-s-Prison-1>

<https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land>

<https://www.lensculture.com/marcus-desieno>

<https://helsinkidarkroomfestival.com/2022/artists/marcus-desieno>,

<https://estherhovers.com/false-positives-1>

<https://estherhovers.com/British-Journal-of-Photography>

<https://cloud.google.com/vision>

<https://www.getscw.com/guide-to-identifying-a-face>

<https://www.briefcam.com/resources/videos/resolution-considerations-for-face-recognition-accuracy/>

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. <https://www.artsy.net/artwork/guillaume-benjamin-armand-duchenne-de-boulogne-electro-physiologie-photographique-portrait-of-a-woman-fig-35>

2.

[https://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9canisme\\_de\\_la\\_physionomie\\_humaine#/media/File:Duchenne-FacialExpressions.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9canisme_de_la_physionomie_humaine#/media/File:Duchenne-FacialExpressions.jpg)



3. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/296278>
4. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301897>
5. Prodger, P. (2009). Darwin 's Camera. Art And Photography In The Theory of Evolution. Oxford University Press, New York, σελ.73
6. Prodger, P. (2009). Darwin 's Camera. Art And Photography In The Theory of Evolution. Oxford University Press, New York, σελ.72
7. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289245>
- 8,9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306810?sortBy=Relevance&amp:ft=Alphonse+Bertillon&amp:offset=0&amp:rpp=40&amp:pos=2>
10. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penitentiary\\_Panopticon\\_Plan.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penitentiary_Panopticon_Plan.jpg)
11. <https://www.jamescasebere.com/19921999>
- 12,13. Sean O'Hagan, Larry Clark's photographs: 'Once the needle goes in, it never comes out', Thu 5 Jun 2014 16.23 BST.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy>
14.  
<https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/the-ballad-of-sexual-dependency>
15. Prodger, P. (2009). Darwin 's Camera. Art And Photography In The Theory of Evolution. Oxford University Press, New York., σελ.8
16. Prodger, P. (2009). Darwin 's Camera. Art And Photography In The Theory of Evolution. Oxford University Press, New York, σελ 106.
17. Prodger, P. (2009). Darwin 's Camera. Art And Photography In The Theory of Evolution. Oxford University Press, New York, σελ.17
18. <https://victorianist.wordpress.com/2016/11/25/neo-victorian-review-the-living-and-the-dead-victorian-psychology-and-spiritual-ossession/>
19. Suite Venitienne & Sophie Calle: A Reflection On The Art Of Stalking  
<https://www.theransomnote.com/art-culture/reviews-art-culture/suite-venitienne-sophie-calle-a-reflection-on-the-art-of-stalking/>
- 20, 21. Glen Helfand, Sophie Calle: Unfinished at Fraenkel Gallery , November 12, 2015., <https://photographmag.com/articles/sophie-calle-unfinished-at-fraenkel-gallery/>
22. Exposition // Unfinished Cash Machine : le projet inabouti de Sophie Calle 26/02/2016 , <http://www.photo.fr/exposition/unfinished-cash-machine-le-projet-inabouti-de-sophie-calle>

- 23,24 <https://paglen.studio/2020/04/09/they-took-the-faces-from-the-accused-and-the-dead/>
25. <https://paglen.studio/2020/04/09/from-apple-to-anomaly-pictures-and-labels-selections-from-the-imagenet-dataset-for-object-recognition/>
- 26,27 <https://paglen.studio/2020/04/09/machine-readable-hito-and-holly/>
28. <https://photomichaelwolf.com/#asoue/15>
29. <https://photomichaelwolf.com/#paris-street-view/17>
30. <https://photomichaelwolf.com/#street-view-portraits/4>
31. <https://photomichaelwolf.com/#interface/1>
32. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/newphotography/doug-rickard/40-805716-new-york-city-ny/index.html>
33. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/newphotography/doug-rickard/41-779976-chicago-il/index.html>
- 34.35.36. <https://issuemagazine.com/doug-rickard/#/>
- 37,38. <https://mishkahenner.com/Putin-s-Prison>
- 39,40. <https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land>
- 41-42. <http://www.marcusdesieno.com/recognition-patterns-a-coded-gaze>
43. <http://www.marcusdesieno.com/surveillance-landscapes>
- 44-47. <https://estherhovers.com/false-positives-1>

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**  
**Η ΠΟΛΗ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΕΠΙΤΗΡΗΣΗΣ:**  
**«ΤΟΣΟ ΜΑΚΡΙΑ, ΤΟΣΟ ΚΟΝΤΑ»**



Πόλη I



Πόλη II



Στο μετρό



Μετρό Ι

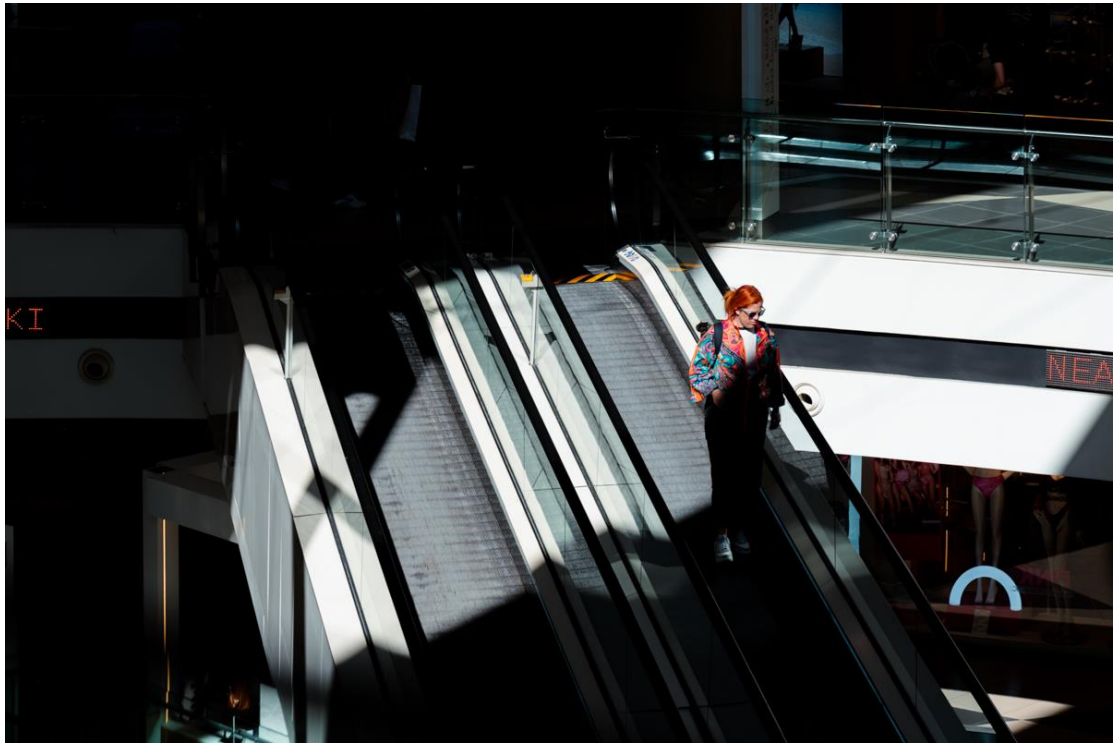




Πόλη III



Πόλη IV

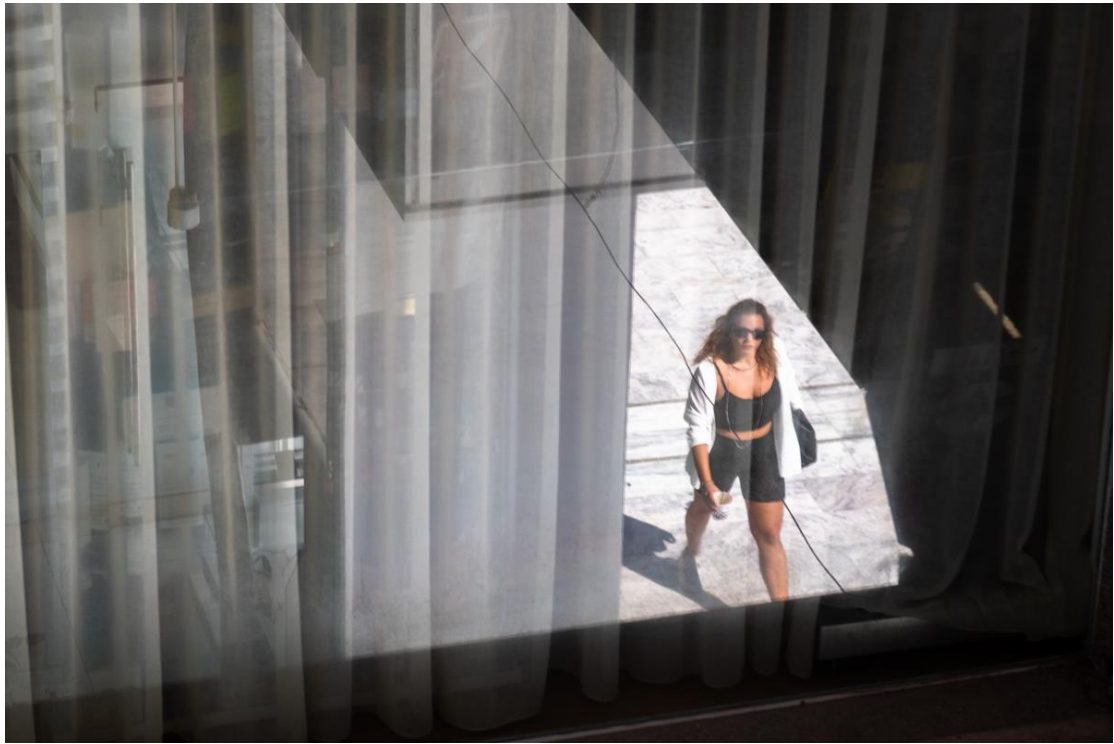


Εμπορικό κέντρο I



Εμπορικό κέντρο II

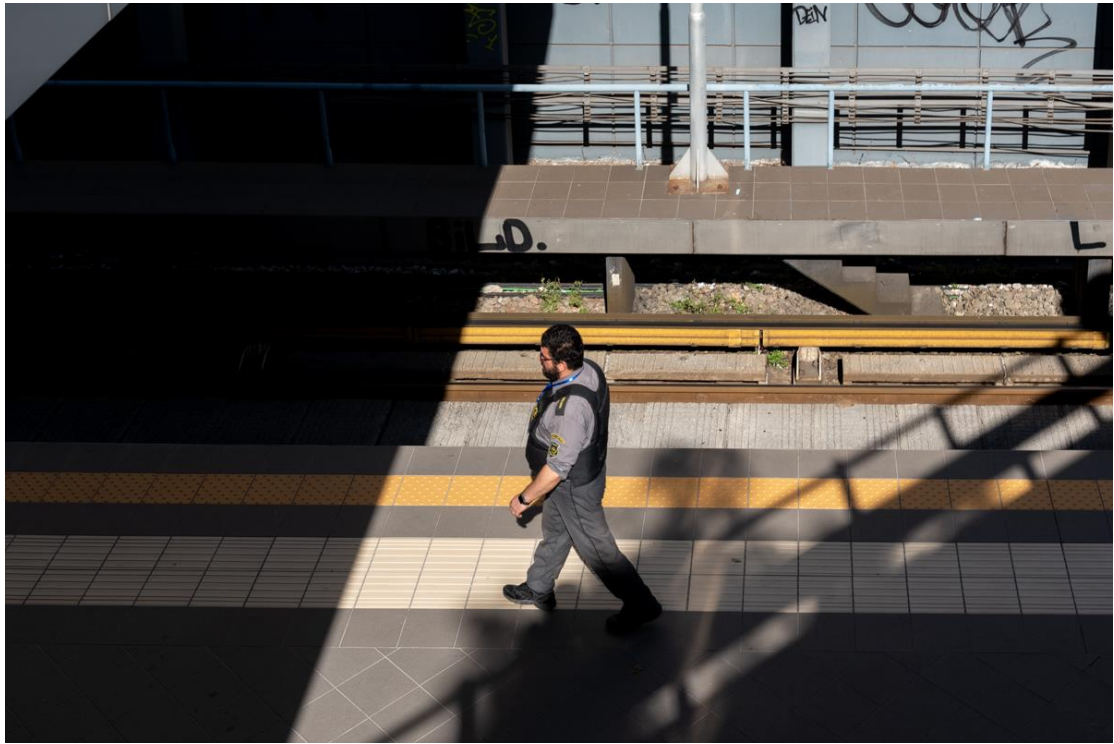




Πόλη V



Πόλη VI



Σταθμός ΗΣΑΠ I



Σταθμός ΗΣΑΠ II



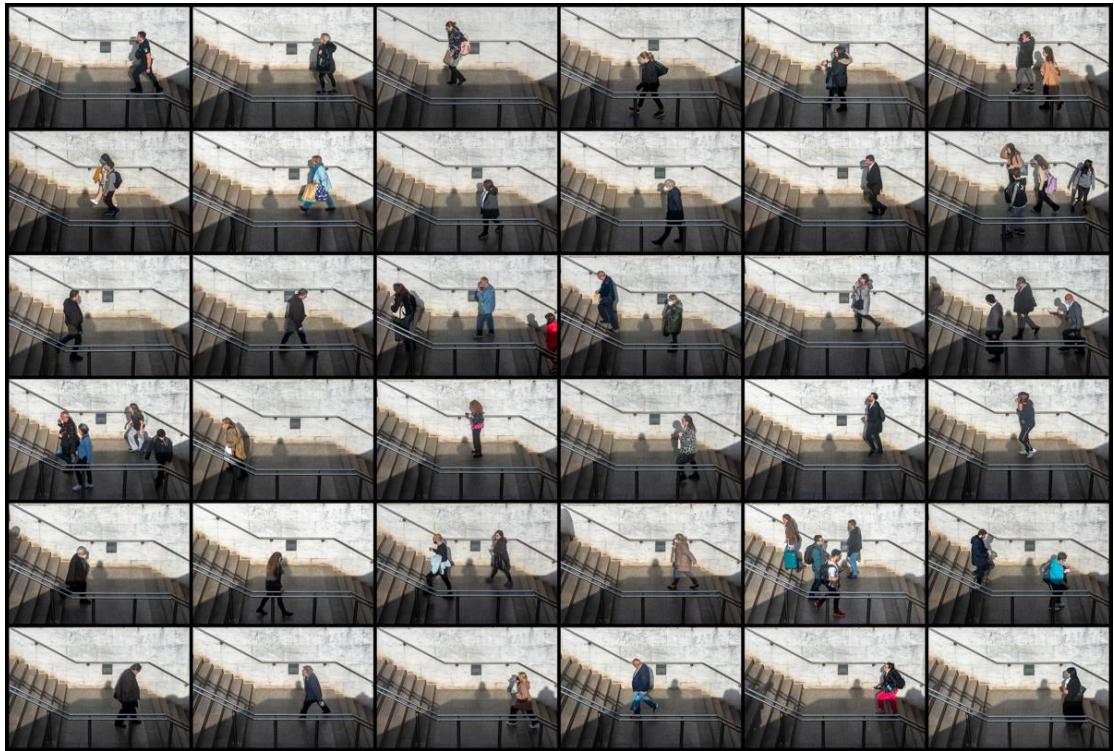


Εμπορικό κέντρο III



Εμπορικό κέντρο IV





The Wave



Parking





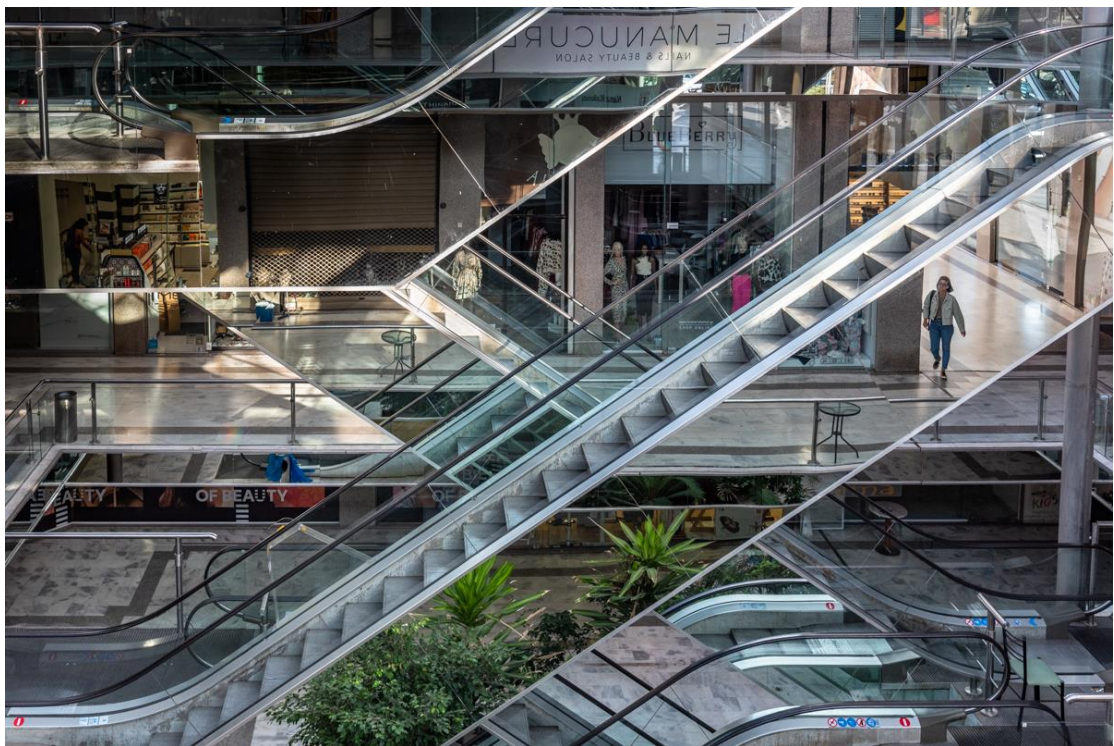
Πόλη VII



Πόλη VIII



Σταθμός ΗΣΑΠ III

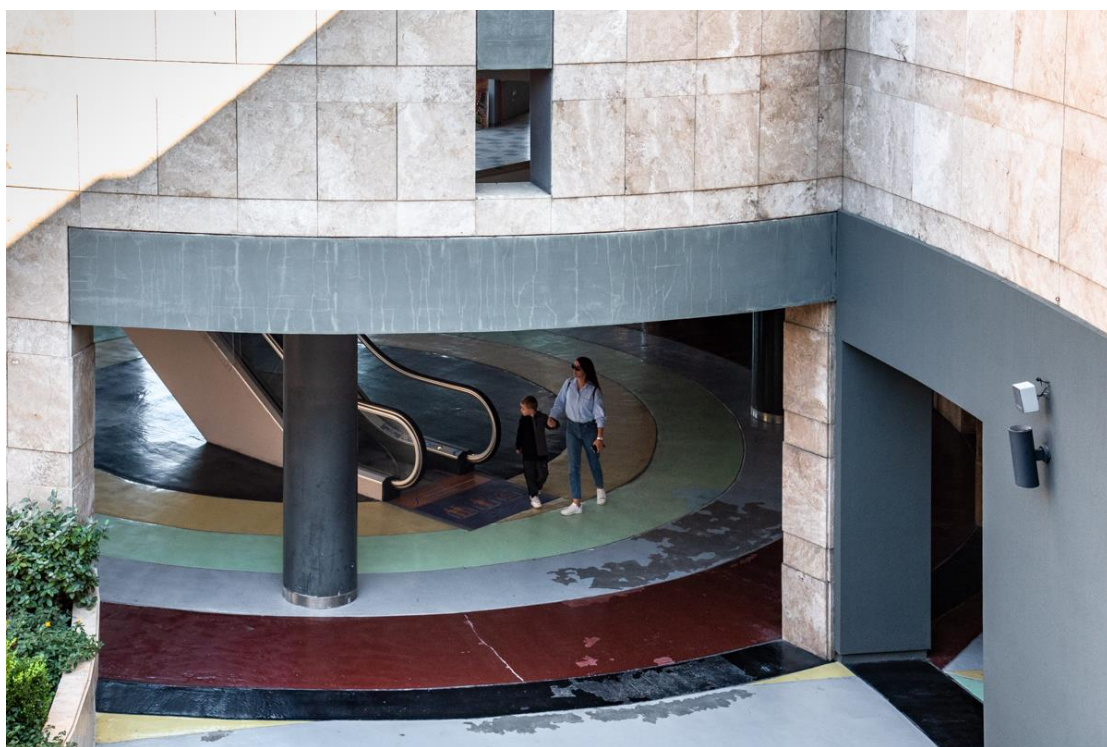


Εμπορικό κέντρο V



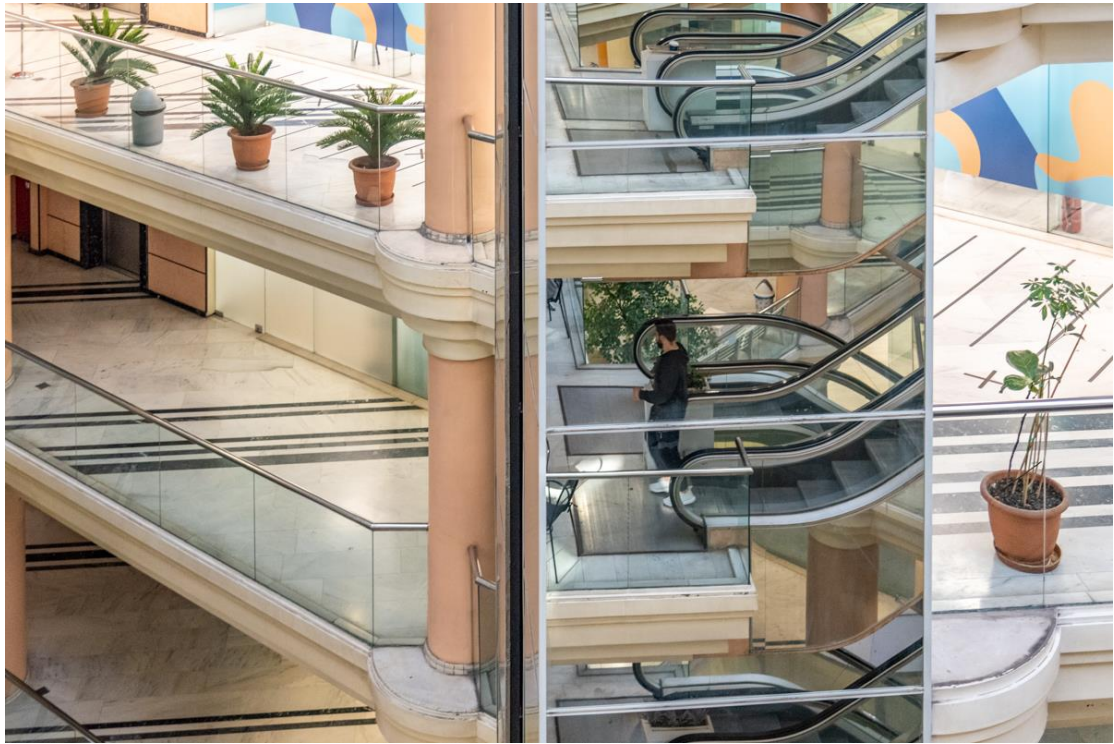


Σταθμός ΗΣΑΠ IV

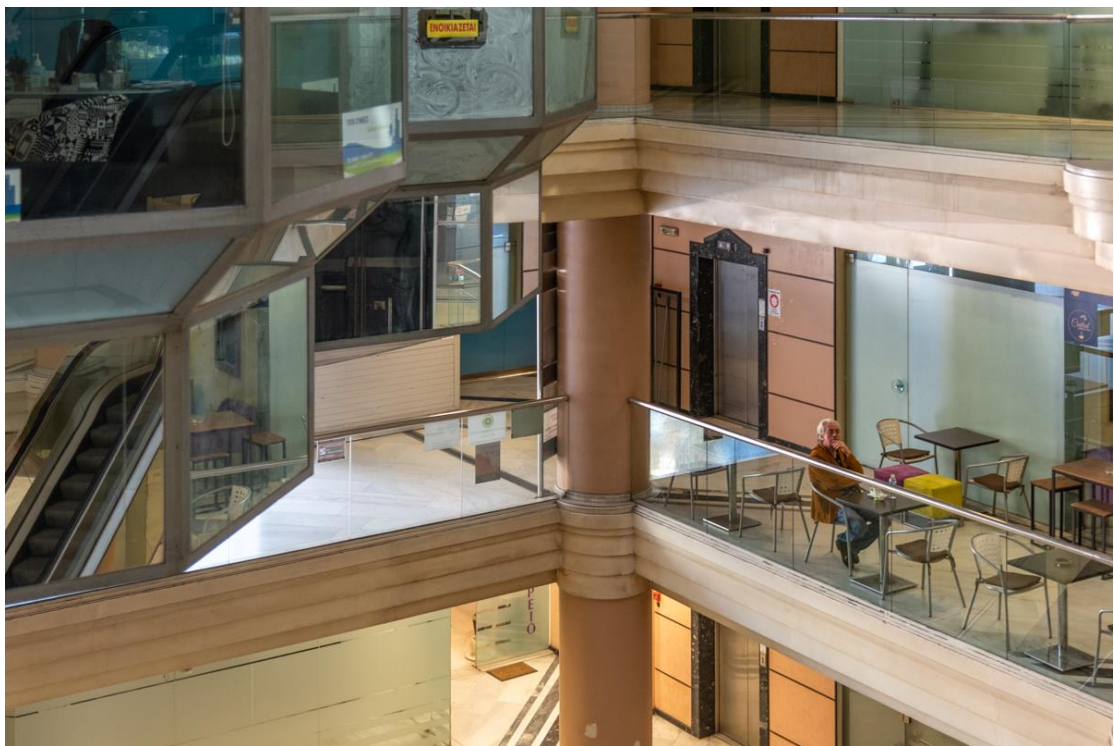


Πόλη IX





Εμπορικό κέντρο VI



Εμπορικό κέντρο VII



Εμπορικό κέντρο VIII



Εμπορικό κέντρο IX





Εμπορικό κέντρο X



Εμπορικό κέντρο XI





Πόλη Χ

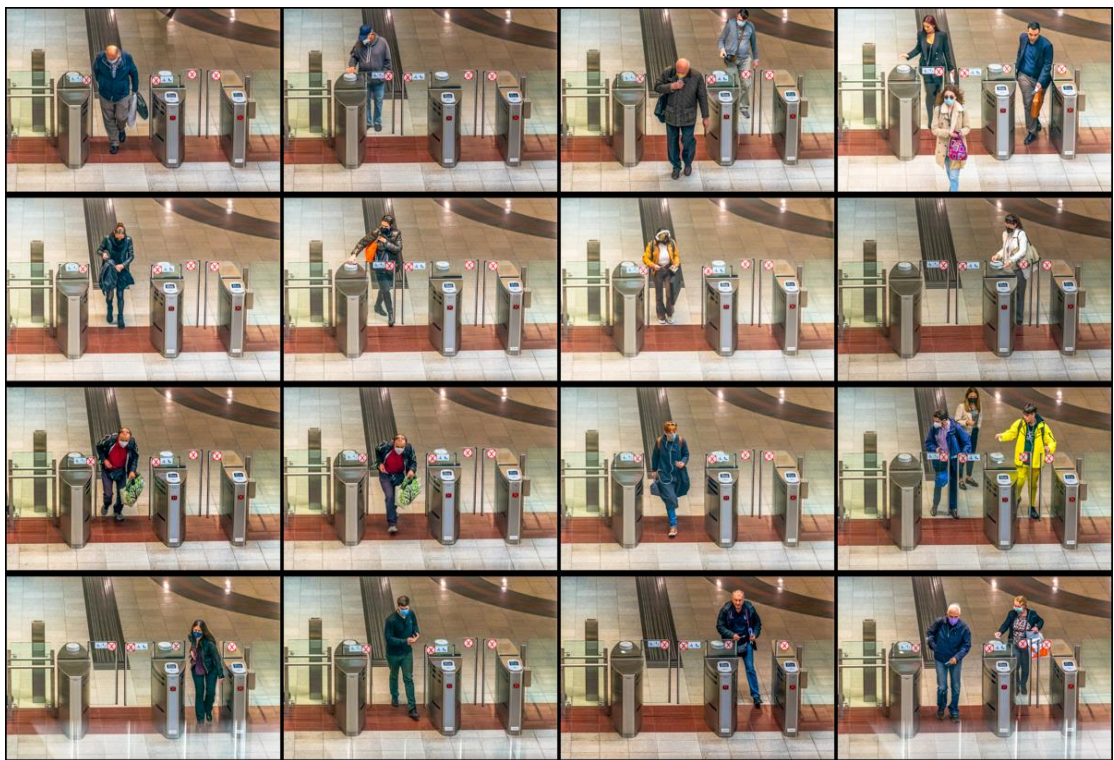


Εμπορικό κέντρο XII





Εμπορικό κέντρο XIII

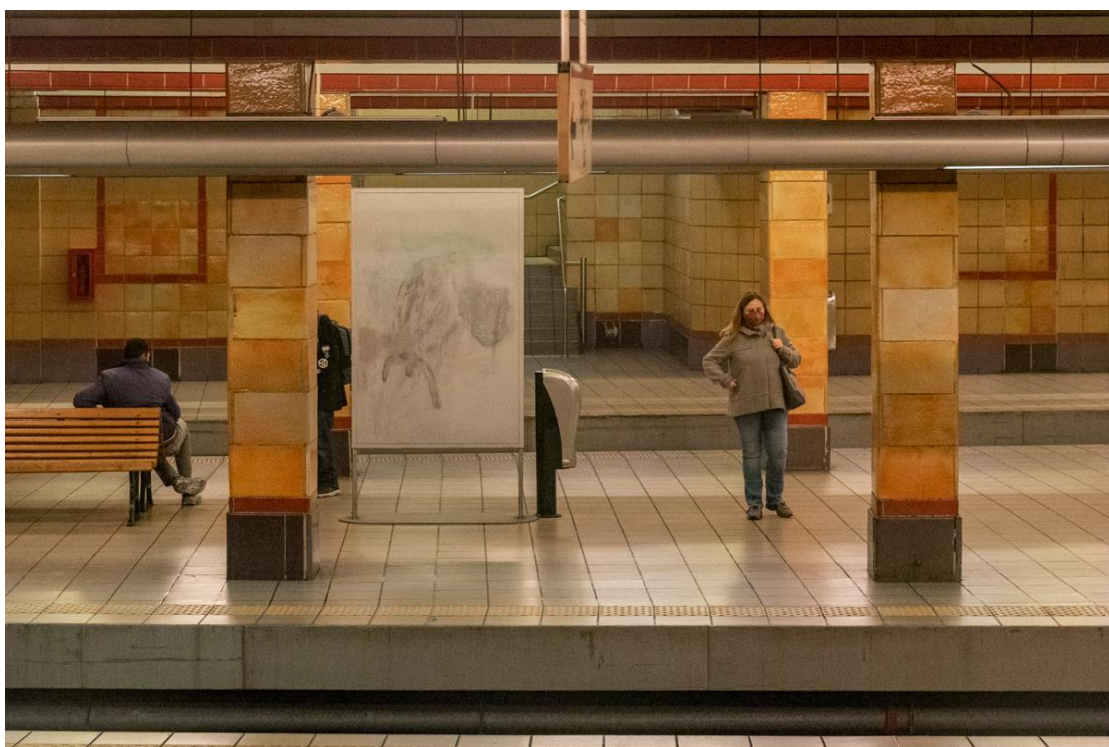


The Race





Αεροδρόμιο Ι



Σταθμός ΗΣΑΠ V





Μετρό II

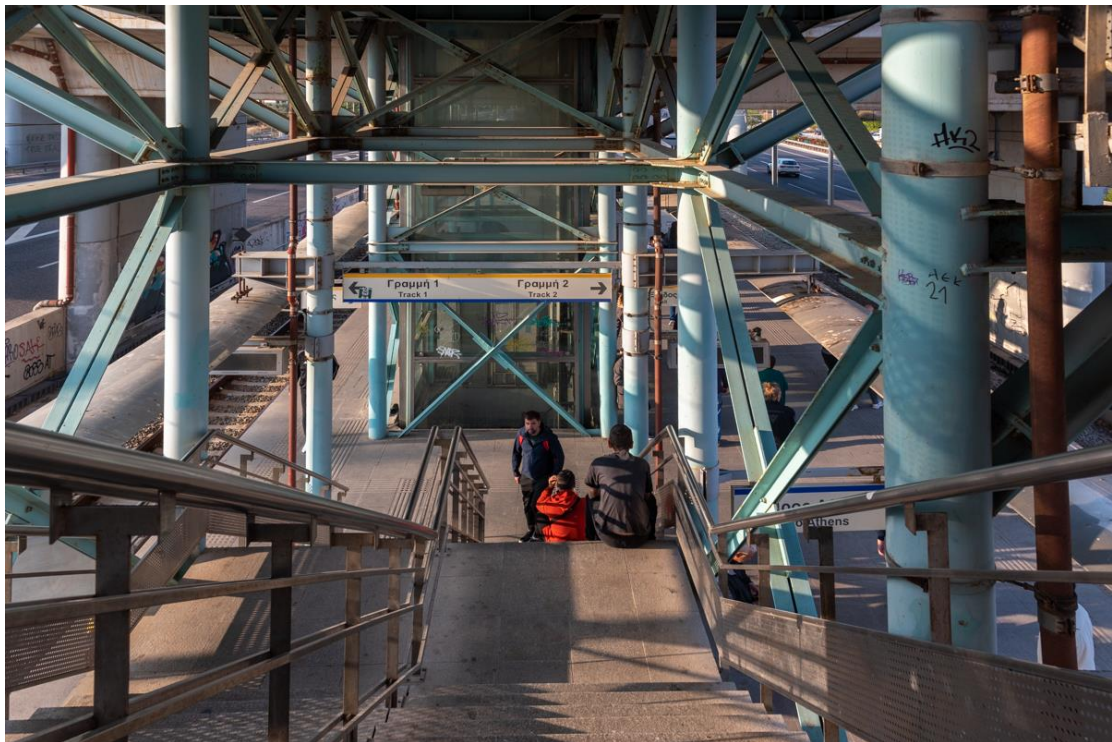


Εμπορικό κέντρο XIV





Time Capsules

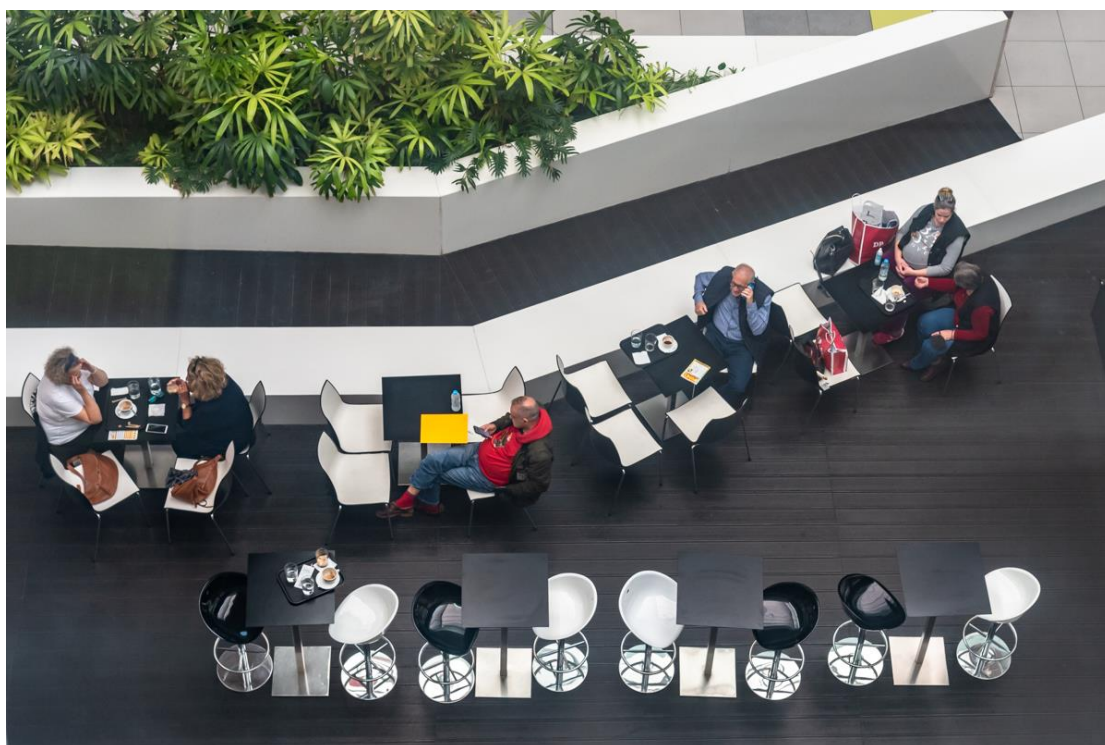


Προαστιακός





Εμπορικό κέντρο XV



Εμπορικό κέντρο XVI



Εμπορικό κέντρο XVII



Πόλη XI





Πόλη XII



Πόλη XIII





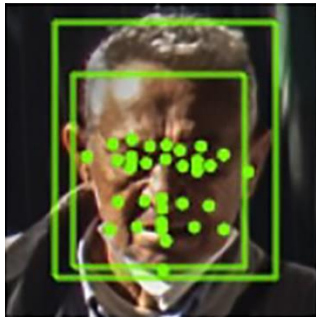
Αεροδρόμιο II



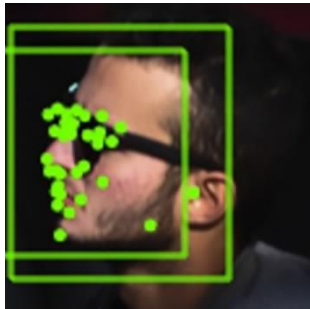
Christmas Fun Time



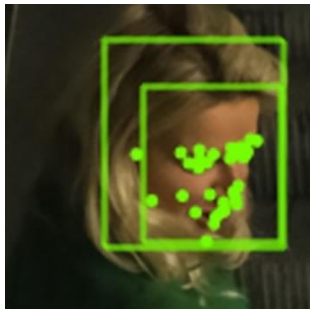
```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "LIKELY",  
  "landmarkingConfidence": 0.82152134,  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```



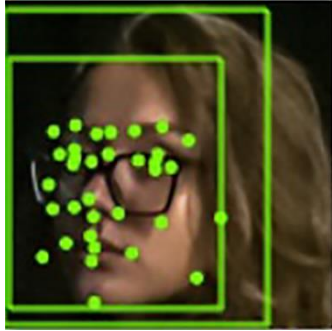
```
{  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "racy": "VERY_UNLIKELY",  
  "headwearLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



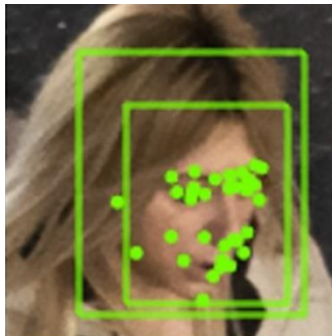
```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "headwearLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



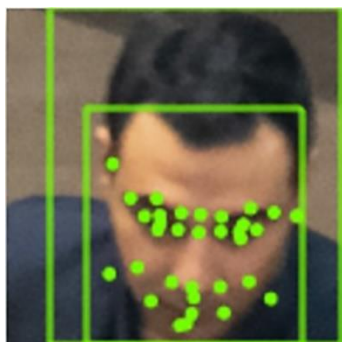
```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "name": "Glasses", "score": 0.93634534  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "violence": "POSSIBLE"  
  "description": "Beard",  
  "score": 0.79077643,  
}
```

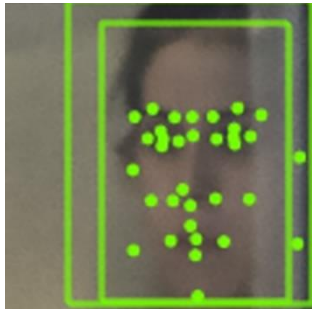


```
{  
  "adult": "VERY_UNLIKELY",  
  "medical": "UNLIKELY",  
  "racy": "VERY_UNLIKELY",  
  "spoof": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```

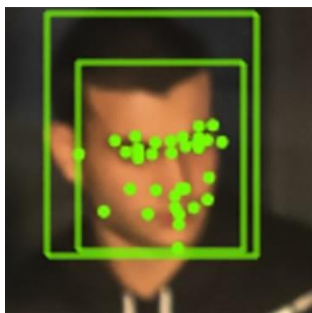




```
{  
"angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
"angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"violence": "UNLIKELY"  
}
```



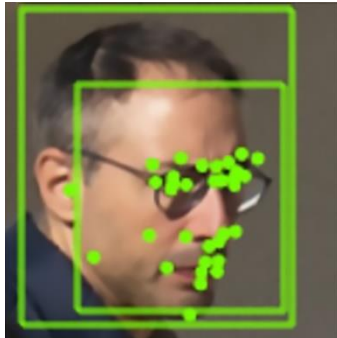
```
{  
"angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"joyLikelihood": "UNLIKELY",  
"sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```



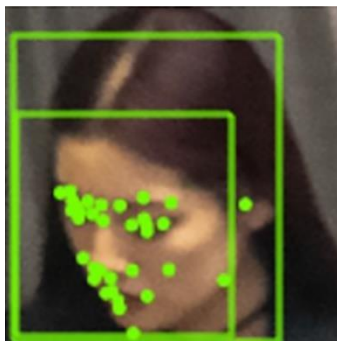
```
{  
"angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
"violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "blurredLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```



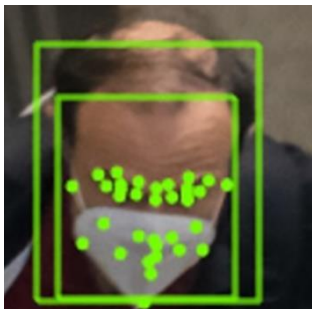
```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "VERY_UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```



```
{  
  "angerLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "joyLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "sorrowLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "surpriseLikelihood": "VERY_UNLIKELY",  
  "violence": "UNLIKELY"  
}
```