



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στην Πολιτιστική Διαχείριση
Ακαδημαϊκό έτος: 2013-2015

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ:

**«Φωτογραφία πολέμου και φωτορεπορτάζ: Στόχοι,
περιορισμοί και ανθρωπιστικό αφήγημα»**

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΤΣΙΓΙΑΝΝΗ
(Α.Μ.:4113Μ002)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

Αθήνα, Ιούνιος 2015



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών στην «Πολιτιστική Διαχείριση»
Ακαδημαϊκό έτος: 2013-2015

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ:

«Φωτογραφία πόλεμου και φωτορεπορτάζ: στόχοι, περιορισμοί και ανθρωπιστικό αφήγημα»

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Ιωάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΜΕΛΗ: Γρηγόρης Πασχαλίδης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια:

Ιωάννα Κατσιγιάννη

A.M.:4113M002

Αθήνα, Ιούνιος 2015

*«Η πιστοποιημένη γεγονότητα κρίνεται ότι χαράσσει ένα σαφές σύνορο
μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας (...) Και η σχέση μεταξύ
πραγματικότητας και μυθοπλασίας δεν
θα πάψει να μας ταλανίζει μέχρι το στάδιο της ιστοριολογικής αναπαράστασης
του παρελθόντος. Τουτέστιν η πρώτη αυτή συνιστώσα της μαρτυρίας
έχει το βάρος της. Σε αυτήν την άρθρωση είναι που στήνει τα
όπλα του ένα σύνολο από υποψίες»
(Ricoeur, 2013: 265)*

*«Το μαρτύριο, αξιωματικό θέμα της τέχνης, συχνά αναπαριστάνεται
σαν θέαμα, σαν κάτι που το παρατηρούν (ή το αγνοούν)
άλλοι άνθρωποι. Το υπονοούμενο είναι το εξής:
όχι, το μαρτύριο τίποτα δεν το σταματάει-
και η συγχώνευση των προσηλωμένων θεατών
μαζί με τους αδιάφορους υπογραμμίζει αυτήν τη διαπίστωση»
(Sontag, 2003: 48)*

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	10
A.1. Φωτοδημοσιογραφία	10
A.1.1. Η φωτογραφία-ντοκουμέντο και η φωτοδημοσιογραφία.....	10
A.1.2. Η φωτοδημοσιογραφική εικόνα ως τεκμήριο: Περιορισμοί και σύγχρονες προκλήσεις.....	20
A.2. Φωτογραφία πολέμου	31
A.2.1. Περίοδοι ανάπτυξης σύγχρονης πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας.....	31
A.2.2. Η συμβολική οικονομία της φωτογραφίας πολέμου.....	38
A.2.3. Η ηθική οικονομία της φωτογραφίας πολέμου.....	40
A.2.3.1. Από την σκοπιά του φωτοδημοσιογράφου.....	40
A.2.3.2. Από την σκοπιά του θεατή.....	45
B. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ	51
B.1. Μεθοδολογία.....	51
B.2. Βιογραφικά στοιχεία φωτοδημοσιογράφων.....	54
B.3. Κατηγοριοποίηση και ανάλυση.....	57
B.3.1. Φωτοειδησεογραφία ή φωτοδημοσιογραφία;.....	57
B.3.2. Η ανάγκη για στράτευση.....	63

B.3.3. Η απεικόνιση του τραύματος: Ηθικά διλήμματα.....	67
B.3.4. Συμβολισμός και φωτογραφία πολέμου.....	79
B.3.5. Οπτικός σουρεαλισμός στη φωτογραφία πολέμου.....	84
B.3.6. Το «ίχνος» του πολέμου ως οικουμενική συνείδηση.....	89
Γ. ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	97
ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ.....	99
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	99
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΟΔΗΓΟΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ.....	103

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανά χείρας μελέτη αποτελεί τον τελικό προορισμό ενός ταξιδιού που μου προσέφερε γνώσεις και ευδαιμονία. Η εξοικείωση με γνωστικά αντικείμενα με κυρίαρχο αυτό του Οπτικού Πολιτισμού, μου έδωσε την ευκαιρία να αναγνώσω τον κόσμο μέσω ενός διαφορετικού τρόπου αφήγησης, αυτού της οπτικής αναπαράστασης, με νέα εννοιολογικά και ερμηνευτικά εργαλεία. Οι εικόνες οδύνης απομακρυσμένων ανθρώπων που πάσχουν λέγεται ότι μας οδηγούν στην αμφιβολία και την καχυποψία, κυρίως ως προς τους θεσμούς που τις παράγουν, που φαίνεται ότι κατέχουν το μονοπώλιο της μαρτυρίας. Ωστόσο, ως θεατές μιας οδύνης που έχει λάβει σήμερα οικουμενική διάσταση, μας φέρνουν ενώπιον της προσωπικής μας ευθύνης και μας καλούν να περάσουμε από το λόγο στην πράξη. Κατά την συγγραφή της παρούσας μελέτης διένυσα μια δημιουργική πορεία η ολοκλήρωση της οποίας θα ήταν αδύνατη χωρίς την συνδρομή και την στήριξη πλειάδας ανθρώπων, μελών της ακαδημαϊκής κοινότητας αλλά και προσώπων αγαπητών που κατανόησαν το επίπονο της προσπάθειας και προσέφεραν πρόθυμα την έμπρακτη στήριξή τους.

Κατ' αρχάς ευγνώμονες ευχαριστίες απευθύνω στον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιάννη Σκαρπέλο για την επιστημονική αρωγή και αδιάλειπτη ενθάρρυνση που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας μελέτης. Τόσο η πνευματική όσο και ηθική του ακεραιότητα μού έδωσαν εξ αρχής το έναυσμα να συμπλεύσω δημιουργικά μαζί του σε ένα επιστημονικό πεδίο μέχρι πρότινος άγνωστο για εμένα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες επιθυμώ να απευθύνω επίσης στα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον αναπληρωτή καθηγητή Γρηγόρη Πασχαλίδη και την επίκουρη καθηγήτρια Μάρθα Μιχαηλίδου, που με βοήθησαν να εισέλθω στα πεδία των νοημάτων της φωτογραφίας και της μεθοδολογίας της ποιοτικής έρευνας, αντίστοιχα, αμφότερα απαραίτητα εργαλεία για την διεξαγωγή της έρευνας και την ολοκλήρωση της μελέτης.

Επιθυμώ να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους φωτοδημοσιογράφους Γιάννη Κόντο και Άρη Μεσσήνη για την ευγενική παραχώρηση των συνεντεύξεων οι οποίες αποτέλεσαν το

κυρίαρχο μεθοδολογικό εργαλείο για την τεκμηρίωση της παρούσας έρευνας, αλλά και για την παραχώρηση φωτογραφιών τους που αποτέλεσαν βασική πηγή των ερευνητικών δεδομένων. Επίσης, οι συζητήσεις μαζί τους με αφορμή ορισμένο αριθμό δικών τους φωτογραφιών που μετέπειτα δημοσιεύθηκαν σε διεθνή ΜΜΕ με βοήθησαν να κατανοήσω τον τρόπο και τις συνθήκες παραγωγής των σύγχρονων φωτογραφιών πολέμου και με καθοδήγησαν ουσιαστικά στην εκπόνηση ασφαλών συμπερασμάτων στο πλαίσιο της ερευνητικής μου μελέτης.

Τέλος, χάριτες απευθύνω στην αδελφή μου, Λένα, γνώστρια και εκείνη των αγωνιών μιας μεταπτυχιακής εργασίας, που στάθηκε πολύτιμη σύμβουλος και ηθική συμπαραστάτρια καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού. Επίσης, ευχαριστώ τον σύζυγό μου και την μητέρα μου για την αμέριστη κατανόηση και στήριξη που μου προσέφεραν αγόγγυστα ενθαρρύνοντάς με να συνεχίσω τις στιγμές που το ψυχικό σθένος έδειχνε να με εγκαταλείπει. Τέλος, θερμές ευχαριστίες εκφράζω στους αγαπημένους συναδέλφους και φίλους που πάντα θα ενθυμούμαι τόσο για την έμπρακτη στήριξή τους όσο και για την ηθική τους στάση.

Η εργασία αυτή αφιερώνεται στη σεπτή μνήμη του πατέρα μου που με δίδαξε ότι τα αγαθά αποκτώνται με κόπο, αλλά και ότι οι καρποί των επίπονων προσπαθειών έρχονται τελικά να επιβραβεύσουν και να δώσουν την απαραίτητη ώθηση για τη συνέχιση της πορείας. Ίσως οι εικόνες οδύνης που μας περιστοιχίζουν, υπαρκτής οδύνης που και εκείνος αναίτια υπέστη εξ απαλών ονύχων, να είναι η αφορμή για ατομική σκέψη και δράση και αυτό να είναι αρκετό...

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εκκινώντας από την θέση της Susan Sontag (1993: 29) ότι, «παρότι η ατέρμονη αναπαράσταση μέσω της τηλεόρασης, του βίντεο και του κινηματογράφου αποτελεί το σύγχρονο περιβάλλον μας, η φωτογραφία είναι εκείνη που αφήνει τα βαθύτερα σημάδια στη μνήμη», στην παρούσα μελέτη επιχειρούμε να αναλύσουμε την τεκμηριωτική δύναμη της φωτογραφίας πολέμου στο πλαίσιο της φωτοδημοσιογραφίας. Πληθώρα μεσοποιημένων εικόνων κατακλύζουν τον σύγχρονο αναγνώστη/θεατή καθιστώντας αμφίβολο το κατά πόσο αυτές μπορούν να αποτελέσουν πηγή οπτικών τεκμηρίων για τον ιστορικό. Στη φωτογραφία που δημοσιεύεται στον Τύπο ενυπάρχουν δύο αντιφατικοί στόχοι: από τη μια, η πρώτιστη ανάγκη για ενημέρωση, η επίκληση της αλήθειας και της αντικειμενικότητας για τη νομιμοποίηση του μέσου που την αναπαράγει, καθώς και η συνείδηση της υλικότητας της εικόνας ως πιθανής μελλοντικής λειτουργίας της ως ιστορικού ντοκουμέντου, και, από την άλλη, η μόνιμη αναζήτηση της δραματικής εικόνας που θα προκαλέσει την έκπληξη και θα προκαλέσει την προσοχή του θεατή. Ο δεύτερος στόχος προκύπτει από το γεγονός ότι στην ουσία η φωτογραφία θα προσπαθήσει να είναι η φωτογραφία ενός ήδη γνωστού γεγονότος, μια εικόνα που θα αιχμαλωτίσει το βλέμμα και θα προκαλέσει στο θεατή το αίσθημα της έκπληξης.

Οι αντικρουόμενοι αυτοί στόχοι, που συνιστούν και το κυρίαρχο παράδοξο της φωτογραφίας που δημοσιεύεται στον Τύπο, καθιστούν εξαιρετικά δύσκολο το εγχείρημα του φωτορεπόρτερ, την ώρα που η σύγχρονη φωτοδημοσιογραφία αντιμετωπίζει πρόσθετες προκλήσεις. Η βασικότερη εξ αυτών είναι η κριτική που ασκούν πολλοί ακαδημαϊκοί αναλυτές στην συγκεκριμένη κατηγορία φωτογραφιών, που αφορά στην αμφισβητούμενη φύση της φωτογραφίας ως βάσης αυθεντικών ρεπορτάζ που στηρίζονται στον φωτορεπόρτερ-αυτόπτη μάρτυρα των γεγονότων. Σύμφωνα με πολλούς σύγχρονους ακαδημαϊκούς αναλυτές, η φωτογραφία, ακόμη και στην πιο ρεαλιστική της μορφή, δεν συνιστά απόλυτη εγγύηση ή απόδειξη των γεγονότων. Η αποδοχή της αποδεικτικής ισχύος της φωτοδημοσιογραφίας αποτελεί περισσότερο μια σύμβαση παρά την απόλυτη εγγύηση της αλήθειας, σύμφωνα με πολλούς αναλυτές, καθώς ακόμη και όταν η φωτογραφία χρησιμοποιείται στην πιο ρεαλιστική της μορφή εξακολουθεί να μην παρέχει απόλυτες ή ουσιαστικής σημασίας αποδείξεις των γεγονότων δεδομένου του διαφοροποιούμενου

ιδεολογικού πλαισίου των μέσων καθώς και του προσωπικού σχολίου με το οποίο ενδύει ο φωτογράφος την εικόνα που παράγει. Η δεύτερη πρόκληση αφορά στην ίδια τη φύση της παρουσίασης της επικαιρότητας από τα μέσα, καθώς η σύγχρονη τάση της εμπορικής ειδησεογραφίας είναι η απογύμνωση της φωτογραφίας-ντοκουμέντου από την κριτική της λειτουργία και η παραγωγή εικόνων με συγκεκριμένη μορφή, ως προϊόντος που ελάχιστη ανάγκη έχει από φωτογραφίες πέραν των στερεοτυπικών εικονογραφήσεων. Η τρίτη πρόκληση αφορά στο ανθρωπιστικό αφήγημα της φωτογραφίας, ιδιαίτερα των εικόνων βίας και πολέμου. Εδώ η πρόκληση ανήκει στον θεατή, ο οποίος καλείται να αναγνωρίσει ότι συνδέεται με την σκηνή που βλέπει, ή, αντίθετα, ενδέχεται να θεωρήσει ότι η συμβολή του στις τελικές επιπτώσεις είναι ελάχιστη ή απομακρυσμένη από τα αίτια και να αποστασιοποιηθεί. Τέλος, οι δυνατότητες που δίνουν τα σύγχρονα τεχνικά μέσα και η τεχνολογία για ηλεκτρονική επεξεργασία της φωτογραφίας συνιστούν την αναδυόμενη νέα πρόκληση για την φωτοδημοσιογραφία, η οποία έτσι καλείται για έναν ακόμη λόγο να αποδείξει την τεκμηριωτική της ισχύ.

Η φωτογραφία πολέμου φαίνεται να αποτελεί υπό την έννοια του στόχου της έκπληξης του θεατή που αναφέραμε παραπάνω μια εύκολη υπόθεση. Οι εικόνες βίας είναι αυτές που εξ ορισμού σοκάρουν και φαίνεται ότι προσφέρουν άφθονο υλικό στο στοίχημα του εντυπωσιασμού. Ωστόσο, αυτό γίνεται σε μια κουλτούρα όπου το σοκ, όπως διαπιστώνει η Susan Sontag (ό.π.: 30) «έγινε κυρίαρχο καταναλωτικό ερέθισμα και πηγή αξίας». Έτσι, «η εξαιρετικά οικεία, εξαιρετικά διάσημη εικόνα – μιας επιθανάτιας αγωνίας, μιας καταστροφής- αποτελεί αναπόφευκτο στοιχείο της δικής μας γνώσης για τον πόλεμο μέσω του φακού» (ό.π.). Υπό αυτήν την έννοια, η φωτογραφία πολέμου, που κατατάσσεται και αυτή ως μεσοποιημένη εικόνα στο ευρύτερο πλαίσιο τού φωτορεπορτάζ, παρότι θεωρείται ότι πρωτίστως παρέχει πληροφορίες για γεγονότα που συμβαίνουν σε κάποιο άλλο μέρος του κόσμου, η δομή των μέσων ενημέρωσης και οι προσδοκίες των θεατών καθιστούν σύνθετη τη ρητορική της. Έτσι, είναι χρήσιμο να εξετάσουμε τις φωτογραφίες που δημοσιεύονται στον Τύπο ως μέρος ενός σύνθετου δικτύου πολιτισμικών φαινομένων.

Οι προβληματισμοί που αναφέρθηκαν παραπάνω μας οδηγούν στα ακόλουθα **ερευνητικά ερωτήματα** στα οποία θα επιχειρήσει να απαντήσει η παρούσα μελέτη:

- Ποιοι είναι οι κυρίαρχοι στόχοι των φωτορεπόρτερ-ανταποκριτών ξένων ειδησεογραφικών πρακτορείων στα μέτωπα των σύγχρονων πολεμικών συρράξεων όσον αφορά στο φωτογραφικό τους εγχείρημα;
- Κατά πόσο θεωρούν ότι οι φωτογραφίες που παράγουν, οι οποίες στη συνέχεια δημοσιεύονται σε πληθώρα έντυπων και κυρίως ηλεκτρονικών μέσων, θα χρησιμεύσουν ως ντοκουμέντα για τον ιστορικό του μέλλοντος, χωρίς ιδεολογικό πλαίσιο;
- Ποιές «ιστορίες» επιθυμούν να πουν οι σύγχρονοι πολεμικοί φωτορεπόρτερ, πέρα και πίσω από την απλή μετάδοση της πληροφορίας και πώς διαμορφώνεται το σύγχρονο αφήγημα της φωτογραφίας πολέμου;
- Κατά πόσο οι εικόνες των σύγχρονων πολεμικών φωτορεπορτάζ εμπíπτουν η εκφεύγουν από το genre?
- Ποιά είναι τα ηθικά διλήμματα, οι περιορισμοί και οι προκλήσεις που καλείται να αντιμετωπίσει ο σύγχρονος πολεμικός φωτοδημοσιογράφος αλλά και ο θεατής των εικόνων βίας;
- Η εικόνα που συνοδεύει το σύγχρονο πολεμικό φωτορεπορτάζ έχει ως στόχο να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας οικουμενικής ταυτότητας, αυτής του «παγκόσμιου θεατή» σκηνών βίας και πολέμου; Στοχεύει στο να συμβάλει στο «ανθρωπιστικό αφήγημα» της σύγχρονης φωτογραφίας πολέμου;

Το θεωρητικό μέρος της παρούσας εργασίας διαρθρώνεται σε δύο ενότητες: Η πρώτη ενότητα παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο της φωτοδημοσιογραφίας και διαρθρώνεται σε δύο επιμέρους ενότητες: Η πρώτη υποενότητα καταγράφει το θεωρητικό πλαίσιο της φωτογραφίας ντοκουμέντου παράλληλα με τη φωτοδημοσιογραφία. Η δεύτερη υποενότητα αναλύει τη φωτοδημοσιογραφική εικόνα ως τεκμήριο και τους περιορισμούς και τις σύγχρονες προκλήσεις που αντιμετωπίζει από αυτήν την ερμηνευτική προσέγγιση.

Στη δεύτερη ευρύτερη ενότητα του θεωρητικού μέρους παρατίθεται μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση των περιόδων ανάπτυξης της σύγχρονης πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας και

στη συνέχεια αναλύεται η συμβολική και ηθική οικονομία της φωτογραφίας πολέμου, με την δεύτερη να εξετάζεται από την σκοπιά τόσο του φωτοδημοσιογράφου όσο και του θεατή. Το ερευνητικό μέρος της εργασίας περιλαμβάνει αρχικά την περιγραφή της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε και στη συνέχεια την ερμηνευτική ανάλυση των δεδομένων της έρευνας με βάση έξι θεματικές κατηγορίες. Η τελευταία ενότητα της παρούσας εργασίας καταγράφει τα συμπεράσματα, επιχειρώντας να δώσει απαντήσεις στα αρχικά ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν.

A. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

A.1. Φωτοδημοσιογραφία

A.1.1. Η φωτογραφία-ντοκουμέντο και η φωτοδημοσιογραφία

Η φωτογραφία-ντοκουμέντο

Στη Βρετανία, όπως και αλλού, από τη δεκαετία του '30 η ιδέα του ντοκουμέντου έχει ενισχύσει τις περισσότερες φωτογραφικές πρακτικές. Η ορολογία είναι ενδεικτική: ο ορισμός του Oxford English Dictionary για το «ντοκουμέντο» είναι «η [πράξη της] τεκμηρίωσης ή της καταγραφής». Το ταυτόχρονο «αυτό ήταν εκεί» (το προ-φωτογραφικό γεγονός) και «εγώ ήμουν εκεί» (ο φωτογράφος), αποτέλεσμα της φωτογραφικής καταγραφής ανθρώπων και καταστάσεων, συμβάλλει στην αυθεντία της φωτογραφικής εικόνας (...). Επιπλέον, όπως υποστήριξε ο Walter Benjamin το 1936, οι αλλαγές που επήλθαν από την εισαγωγή των μηχανικών μέσων αναπαραγωγής, τα οποία παρήγαγαν και κυκλοφόρησαν πολλαπλά αντίγραφα μιας εικόνας, μετατόπισαν τη στάση έναντι της τέχνης. Αντικείμενα που κατά το παρελθόν ήταν μοναδικά, τοποθετημένα σε μία ιδιαίτερη θέση, έχασαν τη μοναδικότητά τους καθώς έγιναν προσιτά σε πολλούς ανθρώπους, σε διαφορετικά μέρη.

Χάθηκε επίσης η «αύρα» που συνδεόταν με το έργο τέχνης, το οποίο τώρα επιδεχόταν πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες. Επομένως, για τον Benjamin η φωτογραφία ήταν εγγενώς δημοκρατικότερη (Wells, 2007: 29).

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, η φωτογραφία-ντοκουμέντο είχε σημαντικό ρόλο στο να προετοιμάσει την κοινωνική αλλαγή, ωστόσο αμφισβητήθηκε η αξιοπιστία της οπτικής πληροφορίας, καθώς οι περιορισμοί που επέβαλε η τεχνολογία στο μέσο απαιτούσαν μεγαλύτερο βαθμό παρέμβασης στην οικοδόμηση του οπτικού μηνύματος. Παρ' όλ' αυτά, οι φωτογράφοι ντοκουμέντου των δεκαετιών 1930 και 1940 επένδυσαν στην παράδοση της αντικειμενικότητας της πληροφορίας. Το έργο του Walker Evans έχει αναγνωρισθεί ως σημαντικό με όρους αντικειμενικότητας, με τον ίδιο να συνοψίζει την προσέγγισή του ως εξής: «Υπάρχει μια βαθιά ομορφιά στα πράγματα, ακριβώς έτσι όπως είναι» (Evans, όπως παρατίθεται στο: Hyatt, 2008: 75).

Στον 20^ο αιώνα εξακολούθησε να αποδίδεται στη φωτογραφία ο στόχος της «ρεαλιστικής» αναπαραγωγής των εντυπώσεων της πραγματικότητας. Γράφοντας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο γερμανός κριτικός Siegfried Kracauer και ο γάλλος κριτικός André Bazin τόνισαν την οντολογική σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα (Wells, ό.π.: 29-30). Ωστόσο, η ίδια η φύση μιας εικόνας δεν είναι αρκετή για να ταξινομηθεί μια συγκεκριμένη φωτογραφία ως «ντοκουμέντο» με κάποιον ουσιαστικό τρόπο. Μάλλον πρέπει να εξετάσουμε τα πλαίσια αναφοράς, τις πρακτικές, τις θεσμικές μορφές μέσα στις οποίες λειτουργεί το έργο. Η Martha Rosler (1989) παρατηρεί ότι για να καταλάβουμε το ντοκουμέντο, πρέπει να μελετήσουμε την ιστορία του και το χαρακτηρίζει ως «πρακτική με παρελθόν». Ένα παρελθόν, μπορούμε να προσθέσουμε, το οποίο, «παρά τις αλλαγές στις τεχνολογίες, τις πρακτικές και τη μόδα, επεδίωκε πάντα την αναγνώριση της ιδιαίτερης σχέσης του ντοκουμέντου με την πραγματική ζωή και της μοναδικής θέσης που κατέχει σε σχέση με τις έννοιες της αλήθειας και της αυθεντικότητας» (Wells, ό.π.).

Παρότι η φωτογραφία-ντοκουμέντο σημαίνει εικόνες αληθινών καταστάσεων και γεγονότων, «η παραπλανητική όψη της φωτογραφίας-ντοκουμέντου εντοπίζεται στο θεατή. Είναι εξαιρετικά εύκολο να πείσεις τον εαυτό σου ότι ανταποκρίνεσαι σε πληροφορίες σε

σχέση με τον κόσμο» (Jackson, στο: Hyatt, ό.π.: 77). Ο Sekula παρατηρεί ότι «Η μόνη αντικειμενική αλήθεια που προσφέρουν οι φωτογραφίες είναι ότι κάποιος, ή κάτι... ήταν κάπου και τράβηξε μια φωτογραφία» (ό.π.). Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι υποκείμενο, πρόθεση του φωτογράφου, επαγγελματικές προσδοκίες, αισθητικοποίηση, κλπ. όλα καταγράφονται και αποτυπώνονται στην εικόνα. Παράλληλα, η σύνθεση, η επιλογή της στιγμής, των αντικειμένων και του φωτογραφικού κάδρου, κλπ., μπορούν να χρησιμοποιηθούν ώστε να βοηθήσουν την επικοινωνία των προσωπικών συναισθημάτων και των ιδεών του φωτογράφου. Εφόσον ο φωτογράφος θα έχει ήδη αναζητήσει και κατανοήσει το αντικείμενο, κι εμείς, στη συνέχεια, θα έχουμε αναγνωρίσει τι είναι σημαντικό, ποιά σημεία χρειάζεται να αναδειχθούν κλπ. (Langford, 1997: 86).

Στο βιβλίο του *The Burden of Representation*, ο John Tagg προσφέρει μια ιστορικά καρποφόρα ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο οι φωτογραφίες αποκτούν νόημα. Ο τρόπος πρόσληψης τού φωτογραφικού μέσου, σύμφωνα με τον Tagg, δεν δηλώνεται στο πλαίσιο μιας αναλογίας με την μνήμη, ή αποκλειστικά με το περιεχόμενο της φωτογραφικής εικόνας, αλλά κυρίως με βάση το πλαίσιο αναφοράς στο οποίο χρησιμοποιείται η φωτογραφία (Brothers, 1997: 16). Συνδέοντας την ανάπτυξη τού μέσου με τους κρατικούς θεσμούς - ιατρικούς, εκπαιδευτικούς και νομικούς - στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, καθώς επίσης και με αυτό που ο Michel Foucault χαρακτήρισε ως «νέα οικονομία της εξουσίας», ο John Tagg θεωρεί ότι τα φωτογραφικά αρχεία αποτελούν μέρος της ολοένα αναπτυσσόμενης τεχνολογίας της γνώσης και της εποπτείας που έχουν αναπτυχθεί από τους εν λόγω κρατικούς μηχανισμούς. Ακριβώς η εμφάνιση αυτών των «νέων θεσμών της γνώσης» έδωσε τη δυνατότητα στη φωτογραφία να λειτουργήσει εντός συγκεκριμένων πλαισίων αναφοράς ως μορφή τεκμηρίωσης, καθώς εκτός των ιστορικών της αναφορών έχανε τη σημασία της. Οι φωτογραφίες για τον John Tagg δεν υπάρχουν ως μεμονωμένο συνεκτικό μέσο, αλλά η λειτουργία τους ως φορείς πληροφόρησης εξαρτάται πλήρως από τους συγκεκριμένους φορείς που τις παράγουν και τις χρησιμοποιούν (ό.π.: 16-17). Έτσι, με τις ιδιότητες του χαμαιλέοντα, η φωτογραφική μηχανή υιοθετεί την ιδεολογική οπτική των θεσμών που την χρησιμοποιούν, σύμφωνα με τον Tagg, ο οποίος θέτει τελικά στο επίκεντρο το ρόλο της ιστορίας, που εμπλέκεται σε κάθε πτυχή της φωτογραφικής διαδικασίας:

«Η ιστορία δεν αποτελεί το σκηνικό που εκκινεί την παράσταση των εικόνων. Χαράσσεται σε ασήμαντα τυπωμένα σύμβολα, σε αυτό που οι εικόνες κάνουν και σε αυτό που δεν κάνουν, σε αυτό που περικλείουν και σε αυτό που αποκλείουν, με τους τρόπους που ανοίγονται ή αντιστέκονται σε μια γκάμα χρήσεων στις οποίες μπορούν να νοηματοδοτούνται και να παράγονται. Οι φωτογραφίες δεν είναι ποτέ απόδειξη της ιστορίας· είναι οι ίδιες ιστορία» (Tagg, στο: Brothers, ό.π.).

Έτσι, οι φωτογραφίες συνιστούν τεκμήριο ακριβώς αυτής της αλληλεπίδρασης των σχέσεων εξουσίας, με ιστορικές ρίζες, που γεννούν τέτοιες εικόνες και τις χρησιμοποιούν κατά το δοκούν. Οι συνθήκες παραγωγής των φωτογραφιών και το οργανισμικό πλαίσιο στο οποίο χρησιμοποιούνται καθορίζουν και το νόημα που μεταδίδουν (ό.π.: 17).

Σύμφωνα με τον Howard Becker, έναν από τους θεμελιωτές της Οπτικής Κοινωνιολογίας, «Μια σιωπηρή παραδοχή πίσω από τον ορισμό της φωτογραφίας-ντοκουμέντου ως απόδειξης ή τεκμηρίου ενός υποτιθέμενου γεγονότος είναι ότι περιέχει πληροφορία που απαντά, τουλάχιστον δυνητικά, σε ερωτήματα που μπορούν να τεθούν από κάποιον που ενδιαφέρεται για την συγκεκριμένη πληροφορία» (στο: Suchar, 1989: 52). Αυτό αποτελεί και το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της φωτογραφίας-ντοκουμέντου. Ο Beaumont Newhall, ιστορικός της φωτογραφίας, αυτό υποστηρίζει ουσιαστικά όταν λέει ότι «(...) οποιαδήποτε φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ντοκουμέντο εφόσον βρεθεί ότι περιέχει χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα που μελετάται» (ό.π.).

Από την άλλη, ο John Berger, στο βιβλίο του *Another way of Telling* (1982), επισημαίνει ότι οι φωτογραφίες απεικονίζουν το εξωτερικό και ορατό κέλυφος της φαινομενικής πραγματικότητας (ό.π.). Μας δίνουν την εμφάνιση των ανθρώπων, των αντικειμένων και την αίσθηση «του χρόνου που πέρασε». Ο φωτοδημοσιογράφος Charles Harbutt στον επίλογο του βιβλίου του *Travelog* (1973), προσθέτει ότι η «διατήρηση» αποτελεί την κυρίαρχη λειτουργία της φωτογραφίας (ό.π.). Όπως γράφει χαρακτηριστικά:

«Ο φωτογράφος προσπαθεί να ζωντανέψει κάτι νέο που διατηρεί κάτι που είναι ήδη ζωντανό, αλλά θα πάψει να είναι το επόμενο λεπτό, ημέρα ή χρόνο. Συγκεράζοντας αυτές τις σκέψεις, μου φαίνεται ότι ειδικά η φωτογραφία-ντοκουμέντο είναι κατάλληλη για τη διατήρηση των φαινομένων και ότι η φωτογραφία ως ντοκουμέντο μάς δίνει αναδρομική πρόσβαση στις

διατηρημένα φαινόμενα που έχουν συγκεκριμένο χρονικό σημείο αναφοράς. Αυτό που είναι σημαντικό για τους σκοπούς του έργου του ντοκουμέντου, ή τη χρήση των εικόνων ως ντοκουμέντων είναι ότι η αναδρομική προσβασιμότητα των εικόνων αποτελεί προϋπόθεση προκειμένου οι ίδιες να υπόκεινται σε εξέταση» (Harbutt, στο: Suchar, ό.π.)

Ένας άλλος τρόπος να οριστεί το ντοκουμέντο, εφόσον όλες οι φωτογραφίες είναι ένα είδος ντοκουμέντου, είναι να συνδεθεί με συγκεκριμένα είδη κοινωνικής έρευνας. Έτσι, σύμφωνα με την Karin Becker Ohrn:

«Το σύνολο των χαρακτηριστικών που καθορίζουν το ύφος του ντοκουμέντου ενσωματώνει όλες τις πτυχές της παραγωγής και της χρήσης των φωτογραφιών. Αν και δεν είναι άκαμπτα, αυτά τα χαρακτηριστικά χρησιμεύουν ως αναφορές για τη σύγκριση των φωτογράφων που λειτουργούν (...) στην παράδοση του ντοκουμέντου – μια παράδοση που περιλαμβάνει πτυχές της δημοσιογραφίας, της τέχνης, της εκπαίδευσης, της κοινωνιολογίας και της ιστορίας. Πρωτίστως, το ντοκουμέντο θεωρήθηκε ότι στόχευε πέρα από την παραγωγή μιας καλής εκτύπωσης. Στόχος του φωτογράφου ήταν να οδηγήσει την προσοχή του ακροατηρίου στο θέμα του έργου του/της φωτογράφου και, σε πολλές περιπτώσεις, να προετοιμάσει το έδαφος για την κοινωνική αλλαγή» (στο: Wells, ό.π.: 77).

Στη δεκαετία του 1930, φωτογραφία και κείμενο «καταγράφονταν» και συνδυάζονταν για τη δημιουργία ζωντανών εικόνων του κοινωνικού ιστού της πραγματικής ύπαρξης των ανθρώπων, της δικής τους *πραγματικότητας*. Για τον φωτογράφο ντοκουμέντου, ο οποίος ήταν πλέον απελευθερωμένος από τα φορτία της ζωγραφικής ή της τέχνης, η κοινωνική αλήθεια ήταν ενσωματωμένη στη σύγχρονη τεχνολογική πρόοδο που κατέγραφε η τεκμηρίωση. Έτσι, η φωτογραφία-ντοκουμέντο έγινε εργαλείο ενός ευρύτερου κινήματος κοινωνικής αλλαγής και φιλελεύθερης στάσης. Η ιδέα ήταν να ενημερωθεί ο ευρύτερος πληθυσμός, να κατανοήσει, να γίνει συμμετοχός της ζωής, σε μια εποχή που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εποχή «του καθημερινού ανθρώπου». Υπό αυτήν την έννοια, το ντοκουμέντο κατά τη δεκαετία του 1930 ήταν προσανατολισμένο στην κοινωνική και δημοκρατική γνώση. Δεδομένου ότι εκείνη την περίοδο, η παιδεία για το ευρύτερο κομμάτι του πληθυσμού αποτελούσε ακόμα ζητούμενο, υπήρχε η πεποίθηση ότι η μαζική επικοινωνία θα οδηγούσε σε έναν καλύτερο κόσμο, ότι η πληροφορία ισοδυναμούσε με την παιδεία και πως η παιδεία σήμαινε το κοινωνικό καλό. Μια τέτοια αισιόδοξη οπτική, που κατέρρευσε βέβαια αργότερα με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, θα περιστρεφόταν τότε γύρω από την θεμελιώδη ανάγκη για ανθρωπισμό (Bate, 2009: 48) Έτσι, η «ανθρωπιστική» φωτογραφία έγινε η δεσπόζουσα μεταπολεμική τάση του ντοκουμέντου όπου, σύμφωνα με την Martha

Rosler, το πεδίο της φωτογραφίας-ντοκουμέντου, ως δημόσιο είδος, εκπροσωπεί κατά κάποιον τρόπο την κοινωνική συνείδηση της φιλελεύθερης ευαισθησίας, όπως παρουσιάζεται σε οπτική αναπαράσταση. Είναι βέβαιο ότι η ιδέα της φωτογραφίας ως ντοκουμέντο μπορεί να αναγνωσθεί με όρους τόσο του κοινωνικού ντοκουμέντου όσο και εικόνων τεκμηρίωσης στο πλαίσιο της θεσμικής τους χρήσης. Ωστόσο, θα ήταν λανθασμένη μια σύγχυση μεταξύ της χρήσης της φωτογραφίας στο πλαίσιο μιας θεσμικής πρακτικής, αφενός, και της συναισθηματικής αξίας, αφετέρου, των κοινωνικών φωτογραφιών τεκμηρίωσης απέναντι σε ένα ευρύτερο κοινό. Εδώ ίσως έγκειται και ένα πρόβλημα ορισμού της φωτογραφίας-ντοκουμέντου (ό.π.: 49).

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

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

-την “δυστοπική” εκδοχή, η οποία αναπτύσσεται πάνω στην παραδοχή της αναγκαιότητας τεκμηρίωσης, παρατήρησης, έκθεσης ή/και καταγγελίας των κοινωνικών ανισοτήτων και δεινών της κοινωνίας και συνδέεται με την πολιτική, την κοινωνική κριτική, τη μεταρρύθμιση, το κράτος πρόνοιας κλπ.» (Κωνσταντινίδου, 2010: 22).

Όπως τονίζει η Sontag (1993: 62), «η φωτογραφία εξαρχής γοητευόταν από τα κοινωνικά ύψη και τα ταπεινά βάθη», ενώ η φωτογραφία-ντοκουμέντο «προτιμούσε τα δεύτερα», «εστιάζοντας κυρίως στους φτωχούς, τους εργάτες, το κοινωνικό περιθώριο, τις διάφορες ανθρώπινες “φυλές” και τα θύματα πολέμου, “θέματα” που ήδη κυριαρχούν στην τέχνη, αλλά και στο δημόσιο, επιστημονικό και λογοτεχνικό λόγο τον 19^ο αι.» (Κωνσταντινίδου, ό.π.). Η φωτογραφία-ντοκουμέντο, υποστηρίζει ο Graham Clarke,

αποτελεί «το ευρητήριο του κοινωνικού ανταγωνισμού και των δυσεπίλυτων προβλημάτων, καθώς και των συναισθηματικών και βασανιστικών εμπειριών: φτώχεια, ρατσισμός, ανισότητα, κοινωνική και πολιτική αδικία, μετανάστευση, πόλεμος, έγκλημα, στέρηση, καταστροφή και οδύνη» (Clarke, στο: Κωνσταντινίδου, ό.π.).

Φωτοδημοσιογραφία και ντοκουμέντο

Στα μέσα επικοινωνίας, το ντοκουμέντο έκανε την εμφάνισή του ως δημοφιλής πρακτική μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και αναπτύχθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ού} αιώνα. Το ντοκουμέντο εκείνη την περίοδο ήταν συνδεδεμένο με την ιδέα της πληροφόρησης ως δημιουργικής εκπαίδευσης σε σχέση με την επικαιρότητα και τελικά την ίδια τη ζωή και στόχευε στο να δείξει την καθημερινή ζωή μιας ομάδας ανθρώπων σε μian άλλη ομάδα ανθρώπων. Η ιδέα αυτή έγινε δημοφιλής στις αρχές του 20^{ού} αιώνα και παραμένει ένα σημαντικό συστατικό στοιχείο της σύγχρονης κουλτούρας των μέσων επικοινωνίας. Υπό αυτήν την έννοια, η σύγχρονη έννοια του ντοκουμέντου αποτελεί προϊόν της μηντιακής κουλτούρας του 20^{ού} αιώνα (Bate, ό.π.: 45).

Ο Wislon Hicks, ο πρώτος φωτογραφικός συντάκτης του περιοδικού *Life*, σε ένα αρκετά διορατικό βιβλίο του για τη φύση της φωτοδημοσιογραφίας (1952), υποστήριξε ότι το φωτογραφικό ντοκουμέντο ουσιαστικά λέει «Ημουν εκεί, το είδα να συμβαίνει, ήταν έτσι...» (στο: Suchar, ό.π.: 51-52), Ο John Berger (όπως παρατίθεται στο: Suchar: ό.π.) υποστηρίζει ότι:

«Οι φωτογράφοι κομίζουν τη μαρτυρία μιας ανθρώπινης επιλογής που πραγματώνεται σε μια δεδομένη κατάσταση. Μια φωτογραφία είναι το αποτέλεσμα της απόφασης του φωτογράφου ότι αξίζει να καταγραφεί ότι το συγκεκριμένο γεγονός ή αυτό το συγκεκριμένο αντικείμενο έχει ιδωθεί (...). Στην απλούστερη μορφή του, το μήνυμα, αποκωδικοποιημένο, σημαίνει: Αποφάσισα πως το γεγονός ότι το είδα αυτό αξίζει να καταγραφεί».

Έτσι ανακύπτει το ερώτημα αν η φωτογραφία-ντοκουμέντο ταυτίζεται με την φωτοδημοσιογραφία. Ο Howard Becker (1995: 5-14) έρχεται να λύσει το γρίφο.

Διακρίνοντας τρεις τύπους φωτογραφιών, της φωτογραφίας-ντοκουμέντου, του φωτορεπορτάζ καθώς και των φωτογραφιών της Οπτικής Κοινωνιολογίας, προβάλλει ως το κυρίαρχο στοιχείο που τις διαφοροποιεί το οργανισμικό πλαίσιο της παραγωγής και της χρήσης τους. Το πλαίσιο αυτό ουσιαστικά οριοθετεί τους τρεις τύπους εικόνων που παράγονται στο πλαίσιο διαφορετικών δραστηριοτήτων: την προώθηση κοινωνικών αλλαγών, τη δημοσιογραφική έρευνα και την κοινωνιολογία. Παράλληλα, το ιστορικό πλαίσιο αναδεικνύει τις διαφορές των τριών τύπων φωτογραφίας, καθώς διαφορετικές κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες οδήγησαν στη δημιουργία διαφορετικών τάσεων στη φωτογραφία. Το φωτορεπορτάζ, που μας ενδιαφέρει εδώ, έχει ως πρώτιστο στόχο να δείξει την πραγματικότητα με τρόπο αντικειμενικό. Ωστόσο, «η ίδια η έννοια της αντικειμενικότητας αποτελεί κοινωνική κατασκευή, μεταβαλλόμενη στη διάρκεια του χρόνου» (Σκαρπέλος, 2012: 127). Το φωτορεπορτάζ επικαλείται την ανάγκη για ενημέρωση, οφείλει να υπακούει στους κανόνες της επικαιρότητας, ωστόσο διακρίνεται από έναν «καταμερισμό του ενδιαφέροντος ανάμεσα στο εσωτερικό κοινωνικό μέτωπο, τα μέτωπα των συγκρούσεων -διεθνών και εμφυλίων- και στο εξωτερικό, που με ιδιαίτερο τρόπο καλείται να διασφαλίσει το αίσθημα της ταυτότητας αλλά και να ενισχύσει την αυτοκρατορική ταυτότητα που με εντεινόμενους ρυθμούς καλλιεργείται στις ΗΠΑ μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο» (ό.π.).

«Ιστορικά, πάντως, η φωτογραφία τεκμηρίωσης έχει συνδεθεί στενά με την ανάπτυξη του Τύπου καθώς επίσης και των διαφόρων θεσμών πρόνοιας, κυβερνητικών υπηρεσιών ή επιτροπών, φιλανθρωπικών οργανισμών, κλπ. Ήδη από το τέλος του 19^{ου} αι., στα πλαίσια κυρίως της πίστης στη φωτογραφική *Αλήθεια*, οι περισσότεροι κοινωνικοί θεσμοί εντάσσουν τις φωτογραφικές εικόνες ως αναπόσπαστο κομμάτι των αφηγήσεών τους που αφορούν άλλοτε την επιβεβαίωση της κοινωνικής τάξης πραγμάτων και την τεκμηρίωση του έργου τους και άλλοτε πιέζουν προς την κατεύθυνση της κοινωνικής αλλαγής» (Κωνσταντινίδου ό.π.: 23-24). Το βέβαιο είναι ότι ντοκουμέντο και φωτοδημοσιογραφία συμπλέουν σε μια παράλληλη πορεία και πολλοί επαγγελματίες της φωτογραφίας περιγράφονται εναλλακτικά είτε ως φωτοδημοσιογράφοι είτε ως φωτογράφοι ντοκουμέντου (Wells, ό.π.: 77-78).

Στο σημείο αυτό κρίνουμε σκόπιμο να προβούμε σε μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση των περιόδων ανάπτυξης του φωτορεπορτάζ. Ειδικότερα, στις αρχές του εικοστού αιώνα, με την εκπαίδευση στη Βρετανία για τα παιδιά μέχρι δέκα ετών να έχει ήδη γίνει υποχρεωτική από τα τέλη του 19^{ου} αι., όλο και περισσότεροι ενήλικες ήταν σε θέση να διαβάσουν σε ορισμένο βαθμό. Οι ιδιοκτήτες εφημερίδων συνειδητοποίησαν ότι οι ειδήσεις που εκφράζονταν με εικόνες, με ευανάγνωστες λεζάντες και σύντομες παραγράφους θα αιχμαλώτιζαν μια ευρύτερη καινούργια αγορά. Το γεγονός αυτό οδήγησε εφημερίδες όπως την *Daily Mirror*, που άρχισε να εκδίδεται το 1904 ως η πρώτη εφημερίδα διεθνώς, να εικονογραφείται αποκλειστικά με φωτογραφίες (Langford, ό.π.: 97-98). Στην περίοδο αυτή, ο φωτογράφος κατέστη ο νέος επιτόπιος ερευνητής που καλούνταν να προμηθεύει σε εφημερίδες και περιοδικά φωτογραφίες για να καλύπτει τις σελίδες τους. Η αυξανόμενη ζήτηση οδήγησε στην επιτάχυνση των ρυθμών ανάπτυξης της φωτογραφίας και των φωτορεπόρτερ, που άρχισαν να διαδραματίζουν καίριο ρόλο στην ανταγωνιστική διαδικασία παραγωγής των περιοδικών. Μάλιστα τότε έκαναν την εμφάνισή τους τα αμιγώς φωτογραφικά πρακτορεία με στόχο ακριβώς να εκπροσωπήσουν τα συμφέροντα των φωτογράφων. Ο φωτογράφος έγινε με αυτόν τον τρόπο εκείνος που ήταν «εκεί έξω», ένας ρεπόρτερ της καθημερινής ζωής που διοχέτευε φωτογραφίες σε αυτήν την ταχέως αναπτυσσόμενη αγορά (Bate, ό.π.).

Οι εφημερίδες προσλάμβαναν δικούς τους φωτογράφους, ή φωτογράφους που εργάζονταν σε φωτοειδησεογραφικά πρακτορεία, προκειμένου να καλύψουν τα περισσότερα από τα σημαντικά ειδησεογραφικά γεγονότα. Η δουλειά τους ουσιαστικά συνίστατο στην συνοπτική αποτύπωση μιας κατάστασης ή ενός ανθρώπου σε μια φωτογραφία σπεύδοντας να την έχουν έτοιμη για την επόμενη έκδοση. Η ταχύτητα ήταν πιο σημαντική σε σχέση με την τεχνική αρτιότητα της φωτογραφίας. Οι περισσότερες από τις πρώτες φωτογραφίες αυτού του είδους ήταν πορτρέτα, ωστόσο με την τεχνολογική εξέλιξη των φακών και του φωτογραφικού υλικού έγινε δυνατή η παραγωγή φωτογραφιών που αναπαριστούσαν δράση. Έτσι ξεκίνησε η χρήση φλας για αντικείμενα σε δύσκολες συνθήκες φωτισμού. Οι φωτογραφίες μπορούσαν να μεταδοθούν μέσω τηλεγραφικής γραμμής από ένα γραφείο εφημερίδας σε άλλο καθώς επίσης και από χώρα σε χώρα. Οι εξαιρετικά σημαντικές φωτογραφίες μπορούσαν πλέον να διανεμηθούν με την ίδια ταχύτητα που μεταδιδόταν και ο γραπτός λόγος (Langford, ό.π.: 98).

Οι δυνατότητες χρήσης των φωτογραφιών στο έντυπο μέσο έγιναν ακόμη πιο σημαντικές όταν άρχιζαν να εμφανίζονται τα εβδομαδιαία εικονογραφημένα περιοδικά, την δεκαετία του 1920. Τότε, στον φωτογράφο δινόταν μεγαλύτερο εύρος και περισσότερες σελίδες προκειμένου να πει την «ιστορία» και να αναπτύξει ένα θέμα μέσω μιας σειράς φωτογραφιών. Για παράδειγμα, αντί μιας μεμονωμένης φωτογραφίας που αποτύπωνε την στιγμή όπου ένας τερματοφύλακας απέτρεπε ένα γκολ, το περιοδικό τώρα μπορούσε να προσφέρει σε βάθος την κάλυψη «Μιας ημέρας στη ζωή ενός τερματοφύλακα». Ειδικότερα, τα εικονογραφημένα περιοδικά ξεκίνησαν στα μέσα της δεκαετίας του 1920 στη Γερμανία, όταν η χώρα αποτελούσε το κέντρο εκτυπώσεων σε όλο τον κόσμο, καθώς επίσης και την πηγή των πιο εξελιγμένων καμερών του κόσμου με ευρυγώνιο φακό. Πιθανώς το πρώτο εικονογραφημένο περιοδικό ήταν το γερμανικό *Berliner Illustrierte Zeitung* το 1928 (ό.π.). «Οι μικρές και εύχρηστες φωτογραφικές μηχανές 35 χιλ. και οι ταχύτατοι φακοί που προωθήθηκαν από τις επιχειρήσεις Ermanox και Leica εκείνη την εποχή για τη βιομηχανία του κινηματογράφου χρησιμοποιήθηκαν από τους φωτογράφους που εργάζονται στα ευρέως ανταγωνιστικά εικονογραφημένα περιοδικά της Γερμανίας δίνοντάς τους το προβάδισμα στον πόλεμο της κυκλοφορίας. Τα περιοδικά *Münchener Illustrierte Presse* και *Berlin Illustrierte* εισάγουν την ιδέα του “φωτορεπορτάζ”, δηλαδή τη διήγηση μιας ιστορίας μέσα από τη διαδοχή εικόνων, καθιερώνοντας τη νέα γλώσσα του φωτογραφικού δοκιμίου ή φωτο-πραγματεία (photo-essay) ως βασικό τρόπο προσέγγισης του ευρέως κοινού των λαϊκών περιοδικών» (Κωνσταντινίδου, ό.π.: 31-32). Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, η νέα αυτή μορφή ρεπορτάζ εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Οι εκδότες του περιοδικού *Time* ξεκίνησαν το περιοδικό *Life* το 1936. Ανταγωνιστές του ξεκίνησαν το περιοδικό *Look* την επόμενη χρονιά. Στη Βρετανία το *Picture Post* και το *Illustrated* εμφανίστηκαν το 1938 και 1939, αντίστοιχα, και το *Paris Match* το 1949. Στην πραγματικότητα, η εικοσαετία 1935-1955 αποτέλεσε την «χρυσή εποχή» για τα εικονογραφημένα περιοδικά (Langford, ό.π.).

Έτσι, οι φωτογράφοι των εικονογραφημένων περιοδικών ήταν απαραίτητο να εργάζονται με τρόπους παρόμοιους με αυτούς που εργάζονταν οι δημοσιογράφοι, στοχεύοντας σε σειρά φωτογραφιών με μια ενδιαφέρουσα αφηγηματική γραμμή που είχε αρχή, μέση και τέλος. Αυτή η μορφή εργασίας έγινε σύντομα γνωστή ως

«φωτοδημοσιογραφία», η οποία διαφέρει από την γνωστή ως φωτογραφία-ντοκουμέντο ως προς το ότι τα γεγονότα ερμηνεύονται πιο ανοικτά από τον φωτογράφο ή το περιοδικό. Όπως και η έντυπη δημοσιογραφία, το φωτογραφικό δοκίμιο μπορεί να μεταφέρει μια προσωπική άποψη ή σχόλιο. Το φωτογραφικό δοκίμιο, όμως, δεν τελειώνει με την φωτογραφία, καθώς η επιλογή και η περικοπή στην εκτύπωση, τα κείμενα που το συνοδεύουν και ο τρόπος που παρουσιάζεται, η σειρά και η θέση του στις σελίδες του περιοδικού, μπορούν να ενισχύσουν ή να αποδυναμώσουν την τελική «ιστορία» που επιχειρούν να αφηγηθούν οι φωτογραφίες. Ο υπεύθυνος για την τοποθέτηση των φωτογραφιών με έναν τρόπο που να βγάζει νόημα, αναδεικνύεται, με αυτόν τον τρόπο, σε ένα σημαντικό μέλος της συντακτικής ομάδας (Langford, ό.π.: 99-100). Οι φωτογραφίες οργανώνονταν με στόχο να αναδείξουν τη σημασία και το νόημά τους και μάλιστα με μία μη γραμμική λογική και σε *χωρική διάταξη*, προκειμένου να χτίσουν ένα αφήγημα, ενισχυμένες από λεζάντες, εισαγωγικά κείμενα και τίτλο. Ωστόσο, η μορφοποίηση της σελίδας ήταν πέρα από τον έλεγχο του φωτογράφου, καθώς οι υπεύθυνοι σύνταξης (editors) των περιοδικών ήταν αυτοί που καθόριζαν την επιλογή και τη διάταξη των φωτογραφιών και τον τρόπο που θα χρησιμοποιούνταν. Οι συντάκτες έπρεπε να σκεφτούν τους διαφημιστές και το κοινό, ζητήματα κοινωνικού γούστου και πιθανά νομικά και πολιτικά ζητήματα. Η σύγκρουση μεταξύ φωτογράφου και editor σε σχέση με το φωτογραφικό νόημα παραμένει σε μεγάλο βαθμό ακόμη και σήμερα συνδεδεμένο με τους φωτογράφους ντοκουμέντου (Bate, ό.π.: 46-47).

A.1.2. Η φωτοδημοσιογραφική εικόνα ως τεκμήριο: Περιορισμοί και σύγχρονες προκλήσεις

Ο Roland Barthes στο βιβλίο του *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Barthes, 1988: 25), σε σχέση με το φωτογραφικό μήνυμα επισημαίνει ότι η «φωτογραφία των εφημερίδων αποτελεί ένα μήνυμα», για τη διερεύνηση του οποίου η κατάλληλη μέθοδος δεν ανάγεται στην κοινωνιολογία, καθώς «δεν είναι μόνο ένα προϊόν, ή ένας διάυλος, είναι επίσης ένα αντικείμενο, προικισμένο με μία δομική αυτοτέλεια». Ειδικότερα, χωρίς να απορρίπτει την ανάγκη μη αποκοπής του αντικειμένου αυτού από την χρήση του, ο Barthes αναδεικνύει την αναγκαιότητα εφαρμογής μιας ιδιαίτερης μεθόδου «προϋπάρχουσας και της κοινωνιολογικής ακόμη ανάλυσης, η οποία δεν μπορεί να είναι άλλη από την ενυπάρχουσα ανάλυση της πρωτότυπης αυτής δομής, που είναι η φωτογραφία». Το σύνολο της πληροφόρησης

στηρίζεται σε δύο διαφορετικές δομές, εκ των οποίων η μία είναι η γλωσσική, ωστόσο οι δομές αυτές, παρότι συγκλίνουσες, «δεν μπορούν να αναμιχθούν, κατέχουν χώρους αποκλειστικούς, συνορεύοντες, όχι όμως και “ομογενοποιημένους”». Έτσι, όπως εξηγεί, «παρότι δεν υπάρχει φωτογραφία εφημερίδας χωρίς γραπτό σχόλιο, η ανάλυση πρέπει να αφορά κάθε δομή χωριστά» (ό.π.: 26). Συνεπώς, η φωτογραφία που συνοδεύει ένα κείμενο στο πλαίσιο του φωτορεπορτάζ μπορεί να αναλυθεί χωριστά από το κείμενο. Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε το πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί μια τέτοια φωτογραφία, καθώς οι όροι και οι συνθήκες παραγωγής της συγκροτούνται σε μεγάλο βαθμό με βάση τον τελικό της προορισμό, που είναι να πλαισιώσει και να ενισχύσει το νόημα της «ιστορίας» που αφηγείται το ρεπορτάζ συνολικά.

Σε γενικές γραμμές το φωτορεπορτάζ, παρά την συνεχή επίκληση της αντικειμενικότητας και της καταγραφής του γεγονότος που «στ’ αλήθεια συνέβη», περιέχει εγγενή χαρακτηριστικά που δεν επιτρέπουν στην εικόνα που το συνοδεύει να πείσει για τον ρεαλισμό της. Κατ’ αρχάς, εντασσόμενο στη βιομηχανία των μέσων επικοινωνίας, διέπεται από επαγγελματικούς κανόνες καθώς και τις καθημερινές πρακτικές των φωτοδημοσιογράφων. Εξάλλου, όπως αναλύσαμε παραπάνω, το φωτορεπορτάζ δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας τρόπος να πεις μια «ιστορία». Το πραγματικό γεγονός διαμεσολαβείται εξ ορισμού από τη γλώσσα και την εικόνα, επομένως ακόμη και οι «αυθεντικές ειδήσεις» δεν μπορούν να ταυτίζονται πλήρως με την πραγματικότητα. Ειδικότερα, η φωτογραφία στο πλαίσιο ενός φωτορεπορτάζ, παρότι συμβατικά θεωρείται αντικειμενική καταγραφή, έχει χρησιμοποιηθεί ως ένας χρήσιμος τρόπος αγκύρωσης της γραπτής μαρτυρίας με την εντύπωση που αποκόμισαν αυτόπτες μάρτυρες για το πραγματικό γεγονός. Την αντικειμενικότητα της εικόνας, εν προκειμένω, εγγυώνται περισσότερο οι εκδότες και υπεύθυνοι σύνταξης των μέσων επικοινωνίας καθώς και οι θεατές, που συνάγουν από τις συνήθεις τεχνικές που χρησιμοποιούν τα μέσα, ότι οι φωτογραφίες είναι οι ίδιες προϊόντα ενός αυτόπτη μάρτυρα και συνεπώς αποτυπώνουν πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Η αποδοχή, επομένως, του φωτορεπορτάζ ως τεκμηρίου αποτελεί περισσότερο μια σύμβαση, παρά μια απόλυτη εγγύηση της αλήθειας (Taylor, 2010: 131).

Για ορισμένους, ο ρεαλισμός της φωτογραφίας είναι σχεδόν τόσο καλός (ή καλύτερος) από το να δει κάποιος το αντικείμενο ο ίδιος, ενώ για άλλους, ο ρεαλισμός της

φωτογραφίας είναι επίπλαστος από την αρχή ως το τέλος. Ωστόσο, η δεικτική δύναμη της εικόνας από μόνη της δεν μπορεί να γίνει διακριτή, ή να επιτρέψει στο θεατή να διακρίνει, το ιστορικό status αυτού που απεικονίζεται στη φωτογραφία. Το φωτογραφικό «ίχνος» δεν συνιστά αδιάψευστο τεκμήριο του ιστορικού γεγονότος. Δεν υπάρχει τίποτα σε μια φωτογραφία που τραβήχτηκε σε απομόνωση που να την διακρίνει αδιάψευστα ως ρεπορτάζ ενός αληθινού γεγονότος (που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ντοκουμέντο) ή ως ένα ρεπορτάζ ενός φανταστικού ή ανακατασκευασμένου γεγονότος (που μπορεί να χαρακτηριστεί ως μύθος). Κάθε πτυχή του ντοκουμέντου μπορεί να παραλληλιστεί με τον μύθο – το βλέμμα ή το επιχείρημα. Υπό αυτή την έννοια, το πρόβλημα της διάκρισης του γεγονότος από τον μύθο αποτελεί την φυσική συνθήκη κάθε τύπου καταγεγραμμένης και ήδη ερμηνευμένης μαρτυρίας και δεν αποτελεί μοναδικό προνόμιο της φωτογραφίας. Η φωτογραφία-ντοκουμέντο αποτελεί ένα παρόμοιο σύστημα συμβάσεων, καθώς διαπραγματεύεται την σύνδεση του φωτογράφου που υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του γεγονότος με οποιαδήποτε εικονογραφική μαρτυρία που εμφανίζεται εκ των υστέρων ως απόδειξη (ό.π.: 130-131). Τα μέσα που επιδιώκουν την αξιοπιστία πρέπει να πείσουν το κοινό τους ότι ένας σημαντικός αριθμός τέτοιων εικόνων όντως αναπαριστούν αυτό που είδαν ίδιοι όμμασι οι φωτογράφοι τους. Κατά συνέπεια, η φωτογραφία-ντοκουμέντο, παρά το γεγονός ότι μπορεί να απαιτεί την επιτόπια παρουσία του φωτοδημοσιογράφου και να σχετίζεται με πραγματικά, ιστορικά γεγονότα αντί να υποκρίνεται, κατέχει μια επαπειλούμενη θέση εάν η φύση του πεδίου της καθώς και η φύση του περιεχομένου και του πλαισίου αναφοράς της είδησης κηλιδώνεται, περιορίζεται ή τίθεται σε αμφισβήτηση με οποιονδήποτε άλλο τρόπο (ό.π.: 132-133).

Στο βιβλίο του *The Determinations of News Photographs*, ο Stuart Hall (στο: Brothers, ό.π.: 11) επιχειρεί να προσδιορίσει τη φύση των φωτογραφιών που δημοσιεύονται στα μέσα, δείχνοντας τον τρόπο με τον οποίο η μετάβαση της φωτογραφίας στην πραγματικότητα επιτρέπει στο ιδεολογικό να εισχωρήσει στο οπτικό. Ισχυριζόμενες ότι είναι η άμεση αναπαράσταση αυτού που «στ' αλήθεια συνέβη – δεξ και μόνος σου», οι φωτοδημοσιογραφικές εικόνες «μεταμφιέζουν» τον βαθμό επιλεξιμότητας του φωτογραφικού γεγονότος:

«Φυσικά, η επιλογή αυτής της στιγμής ή αυτού του γεγονότος έναντι κάποιου άλλου, αυτού του προσώπου έναντι κάποιου άλλου, αυτής της γωνίας έναντι κάποιας άλλης, στην πραγματικότητα της επιλογής αυτού του φωτογραφικού γεγονότος προκειμένου να αναπαραστήσει μια ολόκληρη σύνθετη αλυσίδα γεγονότων και νοημάτων είναι μια – σε μεγάλο βαθμό- ιδεολογική διαδικασία. Ωστόσο, εμφανιζόμενες να αναπαράγουν κυριολεκτικά το γεγονός όπως *στ’ αλήθεια* συνέβη, οι φωτογραφίες που δημοσιεύονται στα μέσα καταστέλλουν την επιλεκτική/ερμηνευτική/ιδεολογική λειτουργία τους. Αναζητούν μια εγγύηση σε αυτή την προκαθορισμένα ουδέτερη δομή, που είναι αδιαμφισβήτητη πέραν της ερμηνείας: τον “πραγματικό” κόσμο».

Με αυτόν τον τρόπο, οι εικόνες αυτές αποδίδουν την «αυθεντία της αντικειμενικότητας» στα μέσα που τις αναπαράγουν ενώ, παρότι αναγνωρίζεται το κύρος της παραπάνω ανάλυσης, η ιδεολογική λειτουργία τέτοιων εικόνων εξαρτάται η ίδια και προσδιορίζεται από έναν ευρύτερο ιστό πολιτισμικά καθορισμένων πεποιθήσεων πάνω στις οποίες πρέπει να βασιστεί η ιδεολογία προκειμένου να μπορεί να ασκήσει επίδραση, είτε υπονομεύοντας είτε επιβεβαιώνοντας αυτές τις προκαθορισμένες αντιλήψεις. Όπως επισημαίνει ο Hall (στο: Brothers, ό.π.: 12): «Οι εφημερίδες πρέπει πάντα να προβάλλουν ως συμπέρασμα αυτό που είναι ήδη γνωστό ως παρούσα ή απύουσα δομή. “Αυτό που είναι ήδη γνωστό” δεν είναι μια σειρά ουδέτερων γεγονότων. Είναι ένα σύνολο κατασκευών του κοινού νου και ιδεολογικών ερμηνειών για τον κόσμο, που κρατά ενωμένη την κοινωνία στο επίπεδο των καθημερινών πεποιθήσεων».

Υπ’ αυτήν την έννοια, «οι φωτογραφίες του Τύπου (...) εξαρτώνται με έναν ουσιαστικό τρόπο από αυτές τις κατασκευές του κοινού νου προκειμένου να υποδηλώνουν νόημα» (ό.π.). Οι φωτογραφίες, παρά την αύρα της αντικειμενικότητας που διεκδικούν για τον εαυτό τους, τίθενται πάντα με συγκεκριμένους όρους και όρους σκοπιμότητας. Στην περίπτωση δε των φωτογραφιών προπαγάνδας – φωτογραφιών που σχεδιάζονται με σκοπό την πειθώ – οι όροι αυτοί καθίστανται σαφέστεροι, καθώς δηλώνονται με πιο επιτακτικό τρόπο. Μιλούν απευθείας στις πολιτισμικές ανησυχίες της κοινωνίας στην οποία απευθύνονται, τόσο ως προς τα θέματα που επιλέγονται προς αναπαράσταση όσο και ως προς τον τρόπο που αυτά σκιαγραφούνται. Όπως υποστηρίζεται ευρέως, τέτοιες εικόνες προσφέρουν ελάχιστες πληροφορίες γι’ αυτά που απεικονίζουν κυριολεκτικά· αντανακλούν πολύ περισσότερο τις στάσεις και τις ανησυχίες της κοινωνίας που τις αναπτύσσει και εντός της οποίας αποκτούν νόημα. Στη διαδικασία της πειθούς, οι φωτογραφίες εσκεμμένα αρθρώνουν τις βαθύτερες ανησυχίες της συγκεκριμένης κοινωνίας· κινούμενες πέραν του

επιφανειακού τους περιεχομένου, ο ιστορικός μπορεί να αποκτήσει ειδική πρόσβαση στο συλλογικό φαντασιακό της συγκεκριμένης εποχής (ό.π.: 2).

Για τον Roland Barthes, όπως έγραψε στο γνωστό βιβλίο του *Camera Lucida* (1981), η φωτογραφία έχει ορισμένες λειτουργίες που, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι «ισάριθμα άλλοθι για τον φωτογράφο». Οι λειτουργίες αυτές είναι: να πληροφορεί, να αναπαρασταίνει, να συλλαμβάνει, να σηματοδοτεί και να προκαλεί πόθους: «Κι εγώ, Spectator (Θεατής), τις αναγνωρίζω με μεγαλύτερη ή μικρότερη ευχαρίστηση. Επενδύω σ' αυτές το studium μου (που δεν είναι ποτέ η απόλαυσή μου ή ο πόνος μου)». Κάθε φωτογραφία μπορεί να ασκεί διαφορετικές λειτουργίες και ως εκ τούτου να εμπίπτει σε πολλές διαφορετικές κατηγορίες. Ωστόσο, γίνεται παραδεκτό ότι κάθε κατηγορία φωτογραφιών διαθέτει «δεσπόζουσες» λειτουργίες, με τη βασική λειτουργία των φωτογραφιών που δημοσιεύονται στον Τύπο να είναι η ενημέρωση. «Το να ενημερώσεις μέσω μιας εικόνας», λέει ο F. Lambert (όπως παρατίθεται στο: Joly, 1993: 17) «σημαίνει να επιλέξεις μια φωτογραφία που, κατά την άποψη του φωτογράφου, συνοψίζει το γεγονός του οποίου ο ίδιος υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας». Ωστόσο, εάν η ενημέρωση σημαίνει την παροχή καινούργιων πληροφοριών και τη διεύρυνση της γνώσης, μια φωτογραφία που δημοσιεύεται στον Τύπο, που δημοσιεύεται συνήθως μετά τη λεκτική αναφορά σε αυτό ή αναφορά γι' αυτό στην τηλεόραση, στην πραγματικότητα δεν προσφέρει νέες πληροφορίες σε σχέση με το ίδιο το γεγονός. Θα προσπαθήσει να είναι η φωτογραφία ενός ήδη γνωστού γεγονότος, μια εικόνα που αιχμαλωτίζει το βλέμμα και προκαλεί έκπληξη, να αποτελέσει αυτό που ονομάζουμε στη δημοσιογραφία «λαυράκι» (ό.π.).

Ο Barthes αναγνωρίζει την έκπληξη ως μια εκ των λειτουργιών της φωτογραφίας και φτάνει να μιλά εκτενώς για αυτήν, ενώ παράλληλα παραδέχεται ότι δεν ενδιαφέρεται σε μεγάλο βαθμό για αυτήν τη λειτουργία: «Όλες αυτές οι εκπλήξεις υπακούουν στην αρχή της *πρόκλησης*: ο φωτογράφος, σαν ένας ακροβάτης, οφείλει να αψηφά τους νόμους του πιθανού ή του δυνατού» (όπως παρατίθεται στο: Joly, ό.π.). Ο Barthes απαριθμεί στη συνέχεια μια λίστα όλων των διαφορετικών ειδών της έκπληξης που ενυπάρχουν στη φωτογραφία. Παραδείγματα αυτών μπορούν εύκολα να εντοπιστούν στις μεγάλες φωτογραφίες που έχουν δημοσιευθεί στον Τύπο τα τελευταία χρόνια: τη σπανιότητα, όλες τις τεχνικές δυσκολίες που ένας φωτογράφος έπρεπε να υπερκεράσει προκειμένου να τραβήξει τη φωτογραφία· τη

numen (θεότητα, θεία δύναμη) που βρίσκουμε στη ζωγραφική, όπου ο φωτογράφος «αιχμαλωτίζει την κίνηση σε μια δεδομένη στιγμή που το ανθρώπινο μάτι δεν μπορεί να πιάσει», προκειμένου να «καταστήσει στέρεο» αυτό που δύσκολα γίνεται αντιληπτό (ό.π.).

Είναι συνεπώς πρόδηλο ότι οι αρχές που καθορίζουν την επιλογή μιας φωτογραφίας προς δημοσίευση στον Τύπο είναι οι αρχές της πρόκλησης και της έκπληξης. Εντούτοις, δεν μπορεί να παραγνωρισθεί η αρχή της πληροφόρησης, καθώς, πάνω απ' όλα, μια φωτογραφία που δημοσιεύεται στα μέσα ενημέρωσης δεν μαρτυρά ότι συνέβη κάποιο ιδιαίτερο γεγονός, αλλά ότι *στ' αλήθεια* συνέβη, *στ' αλήθεια* έλαβε χώρα. Εν ολίγοις, η λειτουργία της έκπληξης συνδυάζεται με τη λειτουργία της τεκμηρίωσης, δεδομένου ότι η φωτογραφία είναι εκ φύσεως μια πολύ γνωστή μορφή απόδειξης, ένα σημείο (ό.π.). Η σκέψη αυτή μας οδηγεί και πάλι στη λειτουργία της έκπληξης λόγω της εμπορικής πτυχής των εν λόγω φωτογραφιών και της εξάρτησής τους από την κάλυψη στα μέσα. Μια φωτογραφία που πρόκειται να δημοσιευθεί στον Τύπο οφείλει να είναι ιδιαίτερη, πρωτότυπη, να ξεχωρίζει από κάθε προηγούμενη φωτογραφία και να αποστασιοποιείται από μια άλλη αρχή, αυτή της επανάληψης. Αν ξεφυλλίσει κανείς τον κατάλογο των ευρύτερα γνωστών φωτογραφιών του Τύπου κατά την μεταπολεμική περίοδο, θα διαπιστώσει ότι μόνο ένας ελάχιστος αριθμός εξ αυτών αποτελούν σπάνιες και μοναδικές φωτογραφίες (ό.π.: 17-18).

Με αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε σε ένα ακόμη παράδοξο που ενδέχεται να ρίξει φως στην ιδιαίτερη ρητορική των φωτογραφιών που βλέπουμε δημοσιευμένες στα μέσα: «μια σπάνια εικόνα που επαναλαμβάνεται». Το παράδοξο αυτό οδηγεί σε δύο αντιφατικά συμπεράσματα: μια φωτογραφία που βλέπουμε στον Τύπο είναι μοναδική και μια φωτογραφία δημοσιευμένη στον Τύπο είναι επαναλαμβανόμενη. Ωστόσο, αυτή η φαινομενικά μη παραδεκτή αντίφαση μπορεί στην πραγματικότητα να βοηθήσει στον προσδιορισμό της ρητορικής της συγκεκριμένης κατηγορίας φωτογραφιών, που μπορεί να περιγραφεί *per se* ως ρητορική του παράδοξου και της ασάφειας, όπως για παράδειγμα στις περισσότερες γνωστές φωτογραφίες που διαμορφώνουν τη συλλογική μνήμη του δυτικού κόσμου: «τη φωτογραφία μιας *α-χρονικής* και *συμβολικής* στιγμής» (ό.π.: 18). Ως εκ τούτου, θα λέγαμε ότι οι διάφορες επαναλαμβανόμενες λειτουργίες της φωτογραφίας στον Τύπο –να εκπλήξουν αντί να πληροφορήσουν, να επαναλάβουν αντί να πρωτοτυπήσουν- καταδεικνύουν μια ρητορική του παράδοξου και της ασάφειας, ήδη ορατής στην

αναφορικότητά τους στον συμβολισμό, την αλληγορία και τον μύθο που μάχεται ενάντια στην παροδικότητα των τρεχόντων γεγονότων από τα οποία έλκουν τις ρίζες τους (ό.π.: 21). Σε κάθε περίπτωση, η συγκεκριμένη κατηγορία φωτογραφιών δεν χαρακτηρίζεται από το βαθμό παροδικότητας που χαρακτηρίζονται- για παράδειγμα- οι τηλεοπτικές εικόνες και επιτρέπει πάντα έναν σημαντικό χρόνο μελέτης. Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο η φωτογραφία που δημοσιεύεται στον Τύπο αποκτά ένα ιδιαίτερο νόημα, καθώς μπορεί να μελετηθεί επίμονα από το μάτι του αναγνώστη, έστω και για μια στιγμή (ό.π.: 18).

Από την άλλη πλευρά, μελετώντας τις φωτογραφίες που συνοδεύουν τα ρεπορτάζ, δεν βλέπουμε μόνο την κυριολεκτική απεικόνιση ενός μεμονωμένου «αντικειμενικού» γεγονότος. «Στη φωτογραφία ξαναβρίσκουμε το αίσθημα της παρουσίας στον χώρο εκδήλωσης του γεγονότος – όπως στον *Θάνατο του στρατιώτη* του Robert Capa, μια δεκαετία νωρίτερα. Μόνο που στην πραγματικότητα υπάρχουν δύο γεγονότα στην εικόνα. Το ένα αποτελεί τυπικά το θέμα της φωτογραφίας, το οποίο τη συνδέει με άλλες ανάλογες, το μείζον γεγονός που κατ' αρχάς δεν μπορεί παρά να είναι αδιαίρετο, ολικό και συνολίζον: ο πόλεμος. Κι όμως, αυτό το γεγονός περισσότερο υποδηλώνεται σ' αυτή τη φωτογραφία του W. Eugene Smith, παρά καταδηλώνεται. Οι στρατιώτες εμφανίζονται ως συνεκδοχή του πολέμου» (Σκαρπέλος, 2012: 117-119). «Το δεύτερο γεγονός, αντίθετα, το έλασσον, το συμβάν, είναι εκείνο που επιλέγει ο Smith να καταδηλώσει: την εύρεση ενός ημιθανούς βρέφους (...). Έτσι το δεύτερο συμβάν αναδεικνύεται σε ιδεολογική κριτική του πολέμου, η οποία στηρίζεται στην αισθητικοποίηση, στην καλλιτεχνική ποιότητα και, ιδίως, στην ιδεολογικοποιημένη χρήση του βρέφους» (ό.π.).

Συνεπώς, «η αισθητικοποίηση και η ιδεολογική επένδυση των φωτοδημοσιογραφικών εικόνων θεωρούνται θεμιτές πρακτικές, προκειμένου να κατορθώσει ο φωτογράφος να αναδείξει τη “βαθύτερη” αλήθεια των γεγονότων, τα οποία όταν αναπαριστώνται κατά κυριολεξία αποτελούν περιττή ταυτολογία (...). Ταυτόχρονα, όμως, το πλησίασμα δεν είναι μόνο προσέγγιση του φακού στο θέμα του, αλλά μία σωματική κίνηση του ίδιου του φωτογράφου που παραιτείται από την υποτιθέμενη “αντικειμενικότητα” του φακού και αποδέχεται την ερμηνεύουσα υποκειμενικότητα του βλέμματος (...). Έτσι, η φωτοδημοσιογραφία αναδιαπραγματεύεται και αναδομεί την έννοια του γεγονότος με τρόπο που της επιτρέπει να διαμορφώσει σταδιακά μία συγκεκριμένη οπτική ρητορική στηριγμένη

πλέον σε κοινούς τόπους, από τους οποίους αφίστανται ενίοτε οι σημαντικοί φωτορεπόρτερ, ενώ οι περισσότεροι τους αναπαράγουν συστηματικά. Ενδεικτική της τυποποίησης είναι η βραβευμένη με το βραβείο Pulitzer για το 2004 φωτογραφία του David Leeson, που παρουσιάζει τον δακρυσμένο λοχία Lonnie Roberts, ο οποίος θρηνεί τον θάνατο ενός δεκαεννιάχρονου Αμερικανού στρατιώτη στη Βαγδάτη» (ό.π.: 119).

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε την ανάγκη η φωτοδημοσιογραφική εικόνα να προσφέρει το αίσθημα της έκπληξης στον θεατή, σε ένα περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από συνεχώς επαναλαμβανόμενες εικόνες καθώς και την πρόκληση που αντιμετωπίζει ο φωτορεπόρτερ να διαμορφώνει συνεχώς την προσωπική του οπτική ρητορική σε σχέση με το «αντικειμενικό» γεγονός, μέσω της αισθητικοποίησης και της ιδεολογικής επένδυσης που μπορεί να προσδώσει στην εικόνα. Η φωτοδημοσιογραφία, ωστόσο, αντιμετωπίζει περαιτέρω προκλήσεις.

Μια άλλη πρόκληση που καλείται να αντιμετωπίσει το φωτορεπορτάζ εντοπίζεται στο γεγονός ότι στη σύγχρονη εποχή η ιδιότητα της είδησης ως πηγής αξιόπιστης δημόσιας καταγραφής τίθεται εν αμφιβόλω. Η είδηση έχει αποκτήσει έναν περισσότερο ψυχαγωγικό χαρακτήρα, παρά τον χαρακτήρα ντοκουμέντου που στοχεύει στην κινητοποίηση της κοινής γνώμης με ανθρωπιστικούς σκοπούς. Σύμφωνα με την εν λόγω προσέγγιση, το πρόβλημα του φωτορεπορτάζ συνίσταται στην ίδια τη φύση της παρουσίασης της επικαιρότητας από τα μέσα, καθώς η σύγχρονη τάση της εμπορικής ειδησεογραφίας είναι η απογύμνωση της φωτογραφίας-ντοκουμέντου από την κριτική της λειτουργία και η παραγωγή εικόνων με συγκεκριμένη μορφή, ως ενός προϊόντος που ελάχιστη ανάγκη έχει από φωτογραφίες πέραν των στερεοτυπικών (Taylor, ό.π.: 129). Οι υπεύθυνοι σύνταξης γνωρίζουν ότι οι αναγνώστες/θεατές δεν επιθυμούν σε μεγάλο βαθμό την πραγματικότητα, ακόμη και υπό τη μορφή μιας φωτογραφίας, και έτσι δεν τους φέρνουν συχνά ή με βίαιο τρόπο αντιμέτωπους με τα πάθη και τα δεινά άγνωστων και απομακρυσμένων ανθρώπων. Με αυτόν τον τρόπο, οι ηθικοί δεσμοί καθίστανται αδύναμοι και δεν είναι σαφής ο τρόπος με τον οποίο τα μέσα συμβάλλουν στη κοινωνική μεταρρύθμιση, ενισχύουν την ιστορική συνείδηση ή δημιουργούν το αίσθημα ευθύνης στα διάφορα κοινά. Παρότι είναι αλήθεια ότι οι εικόνες και τα ρεπορτάζ μαζικών θανάτων φέρνουν κοντά γεγονότα που λαμβάνουν χώρα σε απομακρυσμένες περιοχές, είναι επίσης αλήθεια ότι τέτοια ρεπορτάζ ενδέχεται να δίνουν

έμφαση στο φυσικό ή ψυχικό κενό μεταξύ της δράσης και των επιπτώσεών της. Μια μακρά αλυσίδα εξαρτήσεων εξασθενεί, με αυτόν τον τρόπο, την αίσθηση αιτίας και αποτελέσματος. Δεν είναι απαραίτητα φυσικό να αισθάνεται κάποιος την ευθύνη για τα γεγονότα. Η έλξη προς μια ηθική στάση μειώνεται όσο μεγαλώνει η απόσταση, καθώς η πρώτη «διαθέτει ισχυρά, αλλά κοντά χέρια» (Bauman, 1993, στο: Taylor, ό.π.: 134). Ως εκ τούτου, όπως αναφέρει και η Rosler (1989, στο: Taylor, ό.π.) οι περιορισμένες εισχωρήσεις των μέσων σε ζητήματα που έχουν να κάνουν με την κοινωνική πρόοδο, την ηθική και την υπευθυνότητα, σημαίνουν ότι η επιρροή και το status της φωτογραφίας-ντοκουμέντο έχουν μάλλον συρρικνωθεί, παρά επεκταθεί. Το ντοκουμέντο και η είδηση έχουν χάσει την ικανότητά τους να προσκαλέσουν στην «ενσυναίσθηση και το σοκ» και πλέον υπηρετούν περισσότερο τον εξωτισμό, τον τουρισμό, την ηδονοβλεψία και το «κυνήγι του τροπαίου». Σε αυτό το κλίμα της αδιαφορίας και του εντυπωσιασμού, τα μέσα αντιμετωπίζουν πλέον την πρόκληση της αναπαράστασης του σώματος, και ειδικότερα το μέγεθος του τραύματος και του θανάτου. Αναπόφευκτα, στη δημόσια σκηνή, αυτό συνεπιφέρει ζητήματα ηθικής που προκαλούν σε καθημερινή βάση τους υπεύθυνους για το φωτορεπορτάζ στις επιλογές τους σχετικά με το ποιες φωτογραφίες θα δημοσιευθούν από διάφορες καταστροφές, δολοφονίες, ή πολέμους. Στη σύγχρονη εποχή και σε σχέση ιδίως με τραγικά γεγονότα, θεωρείται ίσως νοσηρό «μάρτυρες που δεν αισθάνονται αμήχανα να παρακολουθούν από περιέργεια, να στρέφουν πανηγυρικά το βλέμμα στον πόνο των άλλων, ακόμη και μέσω μιας φωτογραφίας» (Gatrell, 1994, στο: Taylor, ό.π.: 135-136).

Τέλος, τη δεκαετία του 1980, ακόμη μία πρόκληση έχει προκύψει που αφορά στην θεωρούμενη ικανότητα της φωτογραφίας ως αξιόπιστου αντιγράφου. Η πρόκληση αυτή έχει αναδυθεί από μία εντελώς νέα προσέγγιση: την εφαρμογή της τεχνολογίας των ηλεκτρονικών υπολογιστών στη φωτογραφία. Για πρώτη φορά, η τεχνολογία αυτή επιτρέπει στο κάδρο της φωτογραφίας, ήτοι την ίδια την ουσία της, να γίνεται εύκολο στην παρέμβαση και την τροποποίησή του. Το αποτέλεσμα είναι μια ταχεία τροποποίηση της φωτογραφίας - και της αναπαράστασης της «πραγματικότητας». Έτσι, «ο νέος αυτός χαρακτήρας της ευπλαστότητας της εικόνας ενδέχεται να οδηγήσει τελικά σε μια βαθιά υπονόμευση της θέσης της φωτογραφίας ως ενός αληθινού μέσου αναπαράστασης» (Ritchin, στο: Squiers, 1990: 28).

Το ηθικό ή πραγματικό ζήτημα της μετατροπής μιας εικόνας μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή εγείρεται με περισσότερη επιτακτικότητα στη φωτοδημοσιογραφική εικόνα, παρά στον καλλιτεχνικό κόσμο ή τους σχεδιαστές στον τομέα της διαφήμισης. Παραδοσιακά, ήταν δυνατή η περικοπή μιας φωτογραφίας προκειμένου να εκδοθεί, περικόπτοντας τμήματα ενός ή πολλών άκρων της, συνήθως χωρίς να βλάπτεται η ακεραιότητά της. Ωστόσο, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής επιτρέπει έναν πολύ πιο εκτεταμένο χειρισμό, εισάγοντας νέες πρακτικές που απαιτούν νέα ορολογία, όπως αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε «αντίστροφη περικοπή» (“reverse cropping”). Τώρα, το άκρο μιας εικόνας μπορεί να επεκταθεί ή να “κλωνοποιηθεί” παρά να περικοπεί, πρακτική που φαίνεται ότι χαίρει ευρείας αποδοχής. Η δυνατότητα που έχει πλέον ένας αρχισυντάκτης ή εκδότης είναι να χειριστεί όποια πλευρά της φωτογραφίας επιθυμεί, σε αντίθεση με τον συντάκτη κειμένου, που θεωρείται ότι είναι ο δημιουργός των δικών του λέξεων, έχει μια αναγνωρισμένη άποψη και είναι ο ίδιος υπεύθυνος για αυτό που τελικά τυπώνεται με τη δική του υπογραφή. Οι φωτογράφοι σύνταξης (editorial photographers), από την άλλη πλευρά, δεν έχουν συχνά θεωρηθεί ως οι δημιουργοί των εικόνων τους, αλλά οι ταλαντούχοι διαχειριστές μιας ουδέτερης μηχανικής συσκευής (ό.π.: 29-30).

Σε γενικές γραμμές ζητείται από τον φωτογράφο να αποστείλει έναν μεγάλο αριθμό φωτογραφιών από αυτές που παράγει στο πλαίσιο της εκάστοτε αποστολής του. Στη συνέχεια, οι αρχισυντάκτες επιλέγουν ποιές από αυτές θα χρησιμοποιηθούν. Σε αντίθεση με τον συντάκτη κειμένου, από τον φωτογράφο δεν ζητείται να παραδώσει μια σειρά προσχεδίων από τα οποία στη συνέχεια κάποιος άλλος θα επιλέξει. Οι αρχισυντάκτες πρέπει να διαβουλευθούν με τον συντάκτη του κειμένου, τουλάχιστον επί της αρχής, πριν κάνουν σημαντικές τροποποιήσεις σε ένα κείμενο. Στις περισσότερες μεγάλες εκδόσεις, τα έργα ενός φωτογράφου συνήθως επιλέγονται από κάποιον άλλο και όχι τον ίδιο τον φωτογράφο, μια διαδικασία που συχνά λαμβάνει χώρα εν αγνοία του και με ελάχιστη δυνατότητα εκ των υστέρων πρόσβασής του στη διαδικασία επιλογής. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής παρέχει στον αρχισυντάκτη έναν επιπρόσθετο εργαλείο που τον βοηθά στον έλεγχο της παραγωγής των φωτογραφιών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της επιλογής μιας φωτογραφίας από τις πυραμίδες της Γκίζας από τους εκδότες του περιοδικού *National Geographic* για το εξώφυλλο του τεύχους Φεβρουαρίου 1982 που έπρεπε να είναι σε κάθετη και όχι σε οριζόντια θέση. Με τη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή και την τεχνική επεξεργασία, οι πυραμίδες άλλαξαν θέση οπτικά η μία πολύ κοντά στην άλλη, τόσο κοντά

ώστε να «χωρούσαν» στο εξώφυλλο. Το συγκεκριμένο γεγονός έλαβε δημοσιότητα, προκαλώντας μεγάλη συζήτηση στην κοινότητα των φωτογράφων. Κάποια χρόνια μετά το γεγονός αυτό, ο εκδότης του περιοδικού Wilbur E. Garrett, χαρακτήρισε την επεξεργασμένη εικόνα ως μία που θα μπορούσε να είχε τραβήξει ο φωτογράφος εάν είχε σταθεί λίγα μέτρα παραπλεύρως. Ο Garrett συνόψισε με αυτόν τον τρόπο αυτό που είχε συμβεί εν είδει *αναδρομικής επανατοποθέτησης του φωτογράφου*. Με άλλα λόγια, η φωτογραφική εικόνα δεν έχει πλέον σημείο αναφοράς τον χρόνο, το αποτέλεσμα της στιγμιαίας και προνομιάς συνάντησης αντικειμένου και φωτογράφου. Η αναθεωρητική ικανότητα του αρχισυντάκτη δύναται να φτάσει ακόμη και στην παρέμβαση στην ήδη ολοκληρωμένη σχέση του φωτογράφου με το αντικείμενό του (ό.π.: 30).

Επιπρόσθετα, στο τεύχος Φεβρουαρίου 1989 για το μέλλον του περιοδικού *Life*, οι εκδότες τροποποίησαν τρεις φωτογραφίες και αναγνώρισαν τις τροποποιήσεις αυτές. Στο σημείωμα του εκδότη, ο υπεύθυνος σχεδιασμού του περιοδικού, Tom Bentkowski, προέβλεψε την αυξανόμενη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή στο μέλλον γράφοντας: «Είμαστε συνηθισμένοι να βλέπουμε έναν πίνακα ζωγραφικής με εξπρεσιονιστικά χρώματα, αλλά θεωρούμε τις φωτογραφίες αληθινές και αντιπροσωπευτικές. Καθώς γίνεται ολοένα και ευκολότερη η ηλεκτρονική επεξεργασία των φωτογραφιών, θα βλέπουμε όλο και περισσότερα να συμβαίνουν στο μέλλον» (ό.π.: 35).

Φαίνεται ότι πολλά μπορούν να γίνουν προκειμένου να διασφαλίζεται τόσο η ικανότητα του φωτογράφου να «αντιγράφει» την πραγματικότητα όσο και η ευρύτερη έννοια της αληθοφάνειας. Στην περίπτωση της δημοσιογραφίας, επί παραδείγματι, ζητείται από τους ρεπόρτερ να τεκμηριώνουν με πηγές αυτά που γράφουν. Στο μέλλον, αυτή η στάση θα πρέπει να επεκταθεί σε μεγαλύτερο βαθμό και στους φωτογράφους. Ο φωτογράφος θα πρέπει να θεωρείται ότι είναι ο δημιουργός των εικόνων του, υπεύθυνος για την ακρίβεια των όσων ενυπάρχουν σε αυτές. Όταν η φωτογραφία δεν θα θεωρείται πλέον ως μια απλή μηχανική αντιγραφή, τότε θα πρέπει να αναγνωρισθεί ως προϊόν προσωπικής ερμηνείας. Υπό αυτήν την έννοια, ο φωτογράφος θα θεωρείται τελικά ότι έχει μια άποψη που θα μπορούσε να παραβιασθεί με την επέμβαση στη φωτογραφία. Η τάση αυτή ενδέχεται να ενθαρρύνει ολοένα και περισσότερους φωτογράφους να εργάζονται επάνω σε ένα διαφορετικό μοτίβο από το «ήμουν εκεί», μία προοπτική που θα προκαλούσε προβληματισμό, θα διεκδικούσε

την ανάγκη για μια συγκεκριμένη «άποψη» και θα άφηνε τον αναγνώστη να μοιρασθεί πληρέστερα την περιπλοκότητα και το βάθος του οράματος του φωτογράφου (ό.π.: 36).

Την ώρα που στο μέλλον οι φωτογραφίες θα παράγονται ενδεχομένως από ρομπότ, ίσως υπάρξει επίσης και αναβίωση του φωτο-δοκιμίου από ζωντανούς και σκεπτόμενους φωτογράφους, είδος που αυτήν την στιγμή παραμένει «εν υπνώσει». Η φωτογραφία, απαγκιστρωμένη από τον απλοϊκό της ρόλο ως «πιστοποίησης» της πραγματικότητας, θα μπορέσει να αναγνωρισθεί για τη γλωσσική της ιδιαιτερότητα και την ευρύτερη εμβέλειά της. Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι πριν ακόμα το κοινό αρχίσει να εκλαμβάνει τη φωτογραφία ως αναξιόπιστη, εκείνοι που ελέγχουν τη χρήση της θα κληθούν να διαχειριστούν τόσο το ζήτημα της παρέμβασης στη φωτογραφία όσο και τη γενικότερη τάση να χρησιμοποιούνται οι φωτογραφίες ως προκαθορισμένες ιδέες και «αυτοεκπληρούμενες προφητείες». Ο θεατής οφείλει να παραμένει σε εγρήγορση, ειδάλλως τίθενται τα ερωτήματα «τί θα μας απομείνει, ως κοινωνία και ως μορφή επικοινωνίας που μπορεί να είναι αξιόπιστη;», «σε ποια πληροφορία θα είναι σε θέση να βασιστούν οι άνθρωποι ώστε να λαμβάνουν αποφάσεις;» και ειδικότερα «ποια θα είναι η αξία του ρόλου του Τύπου σε μια δημοκρατία;». Χωρίς μία, έστω ελάχιστη, εμπιστοσύνη στη φωτογραφία, τίθεται υπό αμφισβήτηση η ύπαρξη νοήματος σε πολλές από τις εικόνες, όχι μόνο ως σύμβολα, αλλά και ως τεκμήρια (ό.π.: 36-37).

A.2. Φωτογραφία πολέμου

A.2.1. Περίοδοι ανάπτυξης σύγχρονης πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας

Ο ρόλος της τεχνικής εικόνας, δηλαδή της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, του βίντεο και πιο πρόσφατα της ψηφιακής εικόνας, στην απεικόνιση του πολέμου ξεκινά με τον πόλεμο της Κριμαίας (1853-7), όταν ο Roger Fenton έγινε ο πρώτος φωτογράφος που παρουσιάστηκε σε πεδίο μάχης (Πασχαλίδης, 2012: 102, 107). Έχοντας ασχοληθεί κυρίως με τη φωτογραφία τοπίου και αρχιτεκτονικής, αλλά και με την ίδρυση της αγγλικής Φωτογραφικής Εταιρίας (1853), ο Fenton ανέλαβε να καλύψει τον Πόλεμο στην

Κριμαία για λογαριασμό του εκδότη και γκαλερίστα Thomas Agnew. Η αποστολή του τέθηκε, μάλιστα, υπό την αιγίδα του Πρίγκηπα Albert, ο οποίος προσδοκούσε ότι οι φωτογραφικές μαρτυρίες του Fenton θα αντιστάθμιζαν την έντονα επικριτική για τη βρετανική στρατιωτική διοίκηση στην Κριμαία αρθρογραφία του ανταποκριτή των *The Times* του Λονδίνου, William Howard Russell (ό.π.: 17). «Φτάνοντας στην Μπαλακλάβα στις 8 Μαρτίου 1855, με συστατικές επιστολές του Πρίγκηπα Albert, ο Roger Fenton εισήγαγε ένα αξίωμα που συνέχισε να ισχύει για πολλές δεκαετίες: παρότι σε ορισμένες περιπτώσεις η φωτογραφική μηχανή δεν ψεύδεται με άμεσο τρόπο, μπορεί να το κάνει με εξαιρετικό τρόπο μέσω της παράλειψης. Οι φωτογραφίες του Fenton, παρότι τεχνικά εξαιρετικές, δίνουν το πορτρέτο ενός πολέμου όπου όλα εμφανίζονται άψογα και όλοι μοιάζουν χαρούμενοι» (Knightley, 1989: 15). Ο Fenton ουσιαστικά αναπαρέστησε τον πόλεμο «σαν αξιοπρεπή εκδρομή μιας μεγάλης αντροπαρέας», «ταμπλό βιβάν της στρατιωτικής ζωής στα μετόπισθεν, όπου ο πόλεμος, η αταξία, το δράμα μένουν εκτός φακού» (Sontag, 2003: 55).

Με τον Fenton να αποτελεί τον πρώτο ουσιαστικά καθ' αυτό πολεμικό ανταποκριτή, ο Πόλεμος της Κριμαίας αποτέλεσε την αφετηρία της συμβιωτικής σχέσης της σύγχρονης πολεμικής δημοσιογραφίας και της πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας, μιας σχέσης, ωστόσο, ρητά ανταγωνιστικής, με τη δεύτερη να εμφανίζεται ως αντίλογος και αντίδοτο στην πρώτη. Η κοινή τους αρχή, ωστόσο, αποδείχθηκε εξίσου προβληματική, βεβαρυμένη από εκείνα ακριβώς τα ζητήματα που παραμένουν, έως και σήμερα, επίμαχα και αμφιλεγόμενα για αμφότερες. Ο Russell, αφενός, περιόρισε τα βέλη του στα λάθη της στρατιωτικής ηγεσίας και, αποφεύγοντας να ανακρίνει την ίδια τη σκοπιμότητα του πολέμου, ουσιαστικά συνταυτίστηκε με το στρατιωτικό θεσμό. Ο Fenton, αφετέρου, απέφυγε επιμελώς να φωτογραφήσει τα θύματα και τις καταστροφές της μάχης, περιοριζόμενος στη φωτογράφιση τακτοποιημένων στρατοπέδων, στοιχισμένων πυροβολαρχιών, καλοζωισμένων στρατιωτών και καλοντυμένων αξιωματικών. Η *Κοιλιάδα της Σκιάς του Θανάτου* «πορτρέτο της απουσίας, ενός θανάτου χωρίς νεκρούς», τραβηγμένη στον Πόλεμο της Κριμαίας το 1855, από τον Fenton, αποτελεί ίσως μια από τις πρώτες φωτογραφίες που τραβήχτηκαν σε πεδίο μάχης και σώζονται μέχρι σήμερα. Κατά την επιστροφή του, το κοινό αδιαφόρησε εντελώς για τις φωτογραφίες του, οι οποίες, ωστόσο, κέρδισαν επάξια τη βασιλική επιδοκιμασία (Κωνσταντινίδου, 2011: 17· Πασχαλίδης, ό.π.: 108· Sontag, 2003: 55).

Στην Κριμαία, μετά την αναχώρηση του Fenton, βρέθηκαν και άλλοι φωτογράφοι, όπως οι Γάλλοι Jean-Charles Langlois και Leon Mehedin, σταλμένοι από τον Ναπολέοντα Γ΄ για να καλύψουν την πολιορκία της Σεβαστούπολης, ο Ούγγρος Carol Popp de Szathmari, και οι Βρετανοί James Robertson και Felice Beato. Όπως και ο Fenton, έτσι και εκείνοι είχαν ζωγραφική παιδεία και εστίασαν στα τοπία και τα πορτρέτα. Εξάλλου, η τεχνολογία της φωτογραφικής λήψης της εποχής δεν έδινε την δυνατότητα μιας εκ του σύνεγγυς κάλυψης των στρατιωτικών επιχειρήσεων. Οι φωτογραφίες που ξεχωρίζουν είναι εκείνες του Felice Beato, καθώς είναι οι μοναδικές που τόλμησαν να δείξουν την ίδια καταστροφή, ενώ την απεικόνιση για πρώτη φορά ανθρώπινων θυμάτων βλέπουμε στις φωτογραφίες του, που θα βγάλει λίγο αργότερα, όταν κάλυψε την Ινδική Εξέγερση (Β. Ινδία, 1857) και τον Β΄ Πόλεμο του Όπιου (Κίνα, 1860) (Πασχαλίδης, ό.π.: 108-109).

Καίριο ρόλο για την εδραίωση της πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας κατέχει ο Αμερικανικός Εμφύλιος Πόλεμος (1861-5) «αν και δεν πρόκειται για την στιγμή της γένεσης της φωτοδημοσιογραφίας, τουλάχιστον με την αυστηρή έννοια του όρου» (ό.π.: 110). Ο Αμερικανικός Εμφύλιος Πόλεμος ήταν τότε που για πρώτη φορά «ο φωτογράφος υπερκέρασε τον ξυλογράφο ή τον σκιτσογράφο του δημοφιλούς τύπου» (Fox, 1996, όπως παρατίθεται στο: Πασχαλίδης, ό.π.), ενώ ήταν η πρώτη μακρόχρονη και αιματηρή σύγκρουση που καταγράφηκε συστηματικά με φωτογραφική μηχανή. Σε όλη τη διάρκεια του εμφυλίου, δεκάδες φωτογράφοι, επαγγελματίες ιδιώτες ή υπάλληλοι της ομοσπονδιακής ή ενωτικής κυβέρνησης, φωτογράφιζαν στρατιωτικούς, τα στρατεύματα και τις δραστηριότητές τους, τους χώρους ανεφοδιασμού, τα λιμάνια, τον εξοπλισμό, τα πεδία των μαχών, τα χαρακώματα, τους πολίτες και την καθημερινή τους ζωή, κλπ. Ήταν δε ο πρώτος μοντέρνος πόλεμος, δεδομένου ότι βασίσθηκε αφενός στη συνολική κινητοποίηση της κοινωνίας και της οικονομίας, και αφετέρου στην εκτενή στρατιωτική αξιοποίηση της τεχνο-επιστήμης (Πασχαλίδης, ό.π.: 111· Κωνσταντινίδου, ό.π.: 19). Μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όταν έγινε τεχνικά εφικτή η εκτύπωση φωτογραφιών κατευθείαν πάνω στο χαρτί των εφημερίδων, η φωτογραφία αξιοποιούνταν από τον Τύπο μόνον ως πρώτη ύλη για τη χάραξη ξυλογραφιών ή για το σχεδιασμό σκίτσων. Ωστόσο, φωτογραφίες από τις μάχες δεν υπάρχουν, καθώς οι αρνητικές πλάκες υγρού κολλοδίου απαιτούσαν τουλάχιστον 5-20 δευτερόλεπτα έκθεση, με συνέπεια η δράση να μην μπορεί να αποτυπωθεί. Τότε, όμως, αρχίζουν να φωτογραφίζονται

με συστηματικό τρόπο, τα ερείπια των πόλεων και τα θύματα των μαχών, γεγονός που καταδεικνύει, όχι μόνο την τεκμηριωτική-καταγραφική εμμονή όλων των κοινωνικών θεσμών της εποχής, αλλά, ακόμη σημαντικότερα, τη βαθμιαία μεταστροφή από το ρομαντικό υπόδειγμα προς τον ρεαλισμό και τη συνακόλουθη μετατόπιση από ένα ηρωικό σ' ένα συμβαντολογικό ή και αντιηρωικό ύφος (Burke στο: Κωνσταντινίδου, ό.π.: 19· Πασχαλίδης, ό.π.: 110). Όπως γράφει σχετικά με την περίοδο του αμερικανικού εμφυλίου η Susan Sontag (ό.π.: 57), «η πρώτη δικαιολογία για τις βάνουσα ευανάγνωστες εικόνες, που σαφέστατα παραβίαζαν ένα ταμπού, ήταν το απλό καθήκον για καταγραφή».

Έτσι, στον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο απαθανάτιστηκε με καθηλωτικό τρόπο η μαζική ανθρώπινη καταστροφή, καθώς αποτυπώθηκαν στο φακό όλοι εκείνοι οι άμαχοι πολίτες που ήταν έως τότε αποκομμένοι από την άμεση αντίληψη του πολέμου και που τώρα μπορούσαν να βρεθούν στην πρώτη γραμμή, να δούνε το αιματηρό κόστος του πολέμου, τα ανθρώπινα συντρίμια της μάχης, κι όλα αυτά μέσω του θαρραλέου φακού του φωτοδημοσιογράφου. Αυτό ήταν, τουλάχιστον, το πρότυπο που αξίωσε για τον εαυτό του ο Matthew Brady, ο οποίος, μαζί με συνεργάτες σαν τον Alexander Gardner, συνέλαβε μερικές από τις πιο εμβληματικές εικόνες της εμφύλιας σύγκρουσης. Όπως ανακαλύφθηκε αργότερα, ωστόσο, κάποιες από τις φωτογραφίες είχαν σκηνοθετηθεί με στόχο τη δραματική εντύπωση. Το περιβόητο θάρρος του Brady, που κινδύνευσε να σκοτωθεί στη μάχη του Bull Run, μοιάζει να μην ήταν παρά το θράσος ενός επιτήδειου επιχειρηματία που δημιούργησε μια εξαιρετικά επικερδή βιομηχανία πουλώντας στο φιλοπερίεργο κοινό θεαματικές εικόνες πολέμου. Μάλιστα, ο Matthew Brady, του οποίου η εταιρία αποτελεί τον μεγαλύτερο παραγωγό φωτογραφιών του αμερικανικού εμφυλίου πολέμου, οργάνωσε το 1862 στη Νέα Υόρκη έκθεση με τις φωτογραφίες των θυμάτων της μάχης του Antietam, αναρτώντας στη εξώπορτα αφίσα με τον τίτλο «Οι Νεκροί του Antietam». Η έκθεση των εικόνων των τυμπανιαίων πτωμάτων και των εγκαταλελειμμένων επί μήνες οστών των νεκρών στρατιωτών αποτελεί ίσως την πρώτη φορά που πολίτες, μέσω του ρεαλισμού της φωτογραφίας-ντοκουμέντο, γίνονται οι ίδιοι «αυτόπτες» μάρτυρες του πολέμου (Κωνσταντινίδου, ό.π.: 27· Πασχαλίδης, ό.π.: 110). «“Ο φωτογραφικός φακός είναι το μάτι της ιστορίας” λέγεται ότι είπε ο Brady. Και η ιστορία, που την επικαλέστηκαν σαν ανεκκλήθη αλήθεια, συμμάχησε με το ανερχόμενο κύρος μιας συγκεκριμένης άποψης περί θεμάτων που χρειάζονται μεγαλύτερη προσοχή, γνωστής με το όνομα “ρεαλισμός”», σημειώνει χαρακτηριστικά η Sontag (ό.π.).

Ο επόμενος σταθμός στην εδραίωση της φωτοδημοσιογραφίας σε παράλληλη πάντα πλευρά με την πολεμική φωτογραφία, είναι ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, όπου «η βρετανική στρατιωτική λογοκρισία επέτρεψε στους φωτογράφους να επισκεφθούν την πρώτη γραμμή μόνον το 1916, όταν ο συμμαχικός στρατός πέρασε στην αντεπίθεση» (Πασχαλίδης, ό.π.: 113). Με την εμφάνιση του ομιλούντος κινηματογράφου, το 1928, οι εικόνες των φωτορεπόρτερ έγιναν προσιτές στο ευρύ κοινό μέσω των εικονογραφημένων περιοδικών μαζικής κυκλοφορίας που κατέκτησαν τότε και τις δύο ακτές του Ατλαντικού. Η εν λόγω εξέλιξη είχε κάνει τον Siegfried Kracauer (στο: Πασχαλίδης, ό.π.: 114) να παρατηρήσει γεμάτος αγανάκτηση ότι «στα εικονογραφημένα περιοδικά οι αναγνώστες βλέπουν τον ίδιο κόσμο που αυτά τα περιοδικά τους εμποδίζουν να δουν». Το *Vu* στη Γαλλία, το *Life* στις Η.Π.Α., το *Picture Post* στη Βρετανία, το *Berliner Illustrierte Zeitung* και το *Müncher Illustrierte Presse* στη Γερμανία, όλα πέτυχαν υψηλότερη δημοτικότητα τη δεκαετία του 1930, χάριν της δυνατότητας που έδωσαν στους αναγνώστες τους, όπως χαρακτηριστικά δήλωνε η διακήρυξη του εκδότη του *Life* «να δουν ζωή, να δουν τον κόσμο, να γίνουν μάρτυρες μεγάλων γεγονότων... να δουν παράξενα πράγματα - μηχανές, στρατούς, πλήθη». Αναδείχθηκε έτσι ό, τι είχε διαφανεί στις πολεμικές φωτογραφίες του Beato και του Brady, ενώ, δεδομένου ότι η απεικόνιση μέσω του φωτογραφικού φακού έγινε ευκολότερη με την ανάπτυξη μικρών, φορητών και εύχρηστων φωτογραφικών μηχανών, σαν τη Leica και την Ermanox, δόθηκε η δυνατότητα στους φωτορεπόρτερ να παρακολουθούν εκ του σύνεγγυς την εξέλιξη των μαχών (ό.π.).

Ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος (1936-9) ήταν ο πρώτος πόλεμος που φωτογραφήθηκε εκτενώς για ένα μαζικό κοινό, αποτελώντας αντικείμενο πολλών εικονογραφημένων περιοδικών και καθιερώνοντας το οπτικό λεξιλόγιο της σύγχρονης πολεμικής φωτογραφίας ως υποκατηγορίας της φωτογραφίας-ντοκουμέντου¹. Η “διήγηση” ή, καλύτερα, η συγκρότηση του ισπανικού εμφυλίου πολέμου, συνδυάζοντας εικόνες με λεζάντες και μικρά κείμενα μετέτρεψε τη σύρραξη σε οπτική εμπειρία (Brothers, ό.π.: 201· Κωνσταντινίδου, ό.π.: 36). «Τα πεδία των συγκρούσεων του ισπανικού εμφυλίου, καθώς και

¹ Με απόλυτη βεβαιότητα οι εκδότες της *Paris-Soir* επέμεναν ότι τα φωτογραφικά ντοκουμέντα πιστοποιούσαν την αυθεντικότητα της ειδησεογραφίας της ημέρας, ενώ οι λεζάντες της *Picture Post* κραύγαζαν «Αυτό είναι ο πόλεμος!», παρουσιάζοντας την σειρά φωτογραφιών του Robert Capa για την ισπανική δράση ως συνορεύουσα με την ίδια την σύγκρουση (Brothers, 1997:201).

η επακόλουθη στρατικοποίηση της Ευρώπης, προσέφερε όλες τις “μηχανές, τους στρατούς και τα πλήθη” που μπορούσαν να γεμίσουν τις σελίδες των πεινασμένων για εντυπωσιακές εικόνες εικονογραφημένων περιοδικών. Από τα ίδια τα πεδία μαχών, ωστόσο, προέκυψαν και οι φωτογραφίες του Robert Capa, αλλά και η Γκουέρνικα (1937) του Πικάσο, που έφτασαν να αποκτήσουν ένα εμβληματικό χαρακτήρα ως απεικονίσεις του τρόμου και του όλεθρου του πολέμου» (Πασχαλίδης, ό.π.: 114).

Σύμφωνα με την Brothers, παρατηρεί η Κωνσταντινίδου (ό.π.: 37), «ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος ήταν επίσης η πρώτη σύγχρονη σύρραξη στην οποία μπορούμε να θεωρήσουμε τις φωτογραφίες στρατιωτών, στρατών, ερειπίων και ιδιαίτερα το είδος των “ανθρώπινων απωλειών” ως “μεσοποιημένα πολιτικά όπλα” (mediated political weapons) παρά ως αποσπασματικές εικόνες της αντικειμενικής πραγματικότητας. Έκτοτε, η πολεμική φωτογραφία περιέχει έναν κεντρικό πυρήνα συμβόλων, που περιστρέφονται γύρω από τουλάχιστον τέσσερα βασικά θέματα:

-την ίδια τη σύρραξη (τεχνολογία πολέμου, πορτραίτα αξιωματικών, στρατιώτες στη μάχη, πεδία μάχης, αεροπορικές επιδρομές κ.λπ.),

-τη ζωή των αμάχων ή την πόλη ως εμπόλεμη ζώνη,

-τις ανθρώπινες απώλειες, καθώς και τις υλικές, ψυχικές ή συναισθηματικές τους επιπτώσεις (θύματα πολέμου, πένθος, πρόσφυγες κ.λπ),

-πανηγυρισμούς, θριαμβολογία κ.λπ».

Επόμενος σταθμός της πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας είναι ο πόλεμος του Βιετνάμ, όπου με την ταυτόχρονη εμφάνιση της τηλεόρασης και τον πολλαπλασιασμό των νέων μέσων επικοινωνίας, η σύγχρονη πολιτική μετατρέπεται σε πολιτική του βλέμματος, και έτσι, όπως επισημαίνει ο Turner (2003: 52, στο: Κωνσταντινίδου: 49), «ο πολιτικός μας κόσμος γίνεται όλο και περισσότερο ένας κόσμος εικόνων». Ο πόλεμος του Βιετνάμ, ιδιαίτερα, ήταν ο πρώτος που καταγράφεται καθημερινά από τις τηλεοπτικές κάμερες, κερδίζοντας τον τίτλο «πόλεμος του σαλονιού» (living-room war) (ό.π.). Παράλληλα, όπως

υποστηρίζει η Susan Sontag (ό.π.: 63), «μόνο από τον πόλεμο του Βιετνάμ κι ύστερα είναι σχεδόν βέβαιο ότι καμία από τις γνωστότερες φωτογραφίες δεν είναι στημένη. Και η διαπίστωση έχει ουσιαστική σημασία για το ηθικό κύρος αυτών των φωτογραφιών». Το γεγονός αυτό «υποδηλώνει πως οι φωτογράφοι υιοθετούν ανώτερα κριτήρια δημοσιογραφικής εντιμότητας» (ό.π.). Αυτό εξηγείται ίσως από το γεγονός ότι «(...) στο Βιετνάμ η τηλεόραση έγινε το καθοριστικό μέσο για να παρουσιαστούν εικόνες του πολέμου και ο απτόητος φωτογράφος με τη Leica ή την Nikon στο χέρι, δουλεύοντας αθέατος τις περισσότερες φορές, έπρεπε τώρα να υποστεί κοντά του τα τηλεοπτικά συνεργεία και να τα συναγωνιστεί: η μαρτυρία του πολέμου έγινε πια μετά βίας μοναχικό εγχείρημα» (ό.π.). Έτσι, η πολεμική φωτογραφία κατά την περίοδο του πολέμου του Βιετνάμ, «είχε όλες τις προδιαγραφές για να εξελιχθεί σε κριτική του πολέμου. Οι συνέπειες ήταν αναπόφευκτες: τα κυρίαρχα μέσα δεν αναλαμβάνουν να κάνουν τον κόσμο να αισθάνεται ενοχλημένος για τις συρράξεις που έχουν οδηγήσει στην στρατολόγησή του, πόσο μάλλον να διαδώσουν την προπαγάνδα κατά της διεξαγωγής του πολέμου» (Sontag, ό.π.: 71).

Ακολουθεί ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος ο οποίος «είχε αρχίσει πολύ πριν την πρώτη εκτυρσοκρότηση, μέσω της ανάπτυξης του προπαγανδιστικού κινηματογράφου, τόσο του μυθοπλαστικού όσο και του μη-μυθοπλαστικού» (Πασχαλίδης, ό.π.). «Με την έναρξη του πολέμου, οι κυβερνήσεις των εμπλεκομένων χωρών επιχείρησαν να εξασφαλίσουν σταθερή ροή επικαίρων και ντοκιμαντέρ με στόχο να εμπνεύσουν αφενός πίστη στις οικείες δυνάμεις και τη νικηφόρα προοπτική τους, και αφετέρου μίσος για τον εχθρό»² (ό.π.). Κατά την οπτική καταγραφή του Β΄ Π.Π., οι άμαχοι πληθυσμοί δεν είχαν ποτέ ακριβή αντίληψη της πραγματικής κλίμακας της καταστροφικότητας που επέφερε ο πόλεμος λόγω της αυστηρής λογοκρισίας σκηνών καταστροφής και οδύνης, ενώ, αντίθετα, προβάλλονταν παρελάσεις στρατιωτικών αγημάτων, οι ήρωες και τα ανδραγαθήματά τους, οι τρομερές νέες πολεμικές μηχανές που υπόσχονταν τη νίκη. Οι τραυματίες παρουσιάζονταν με εξιδανικευτικό τρόπο, ενώ οι άμαχοι προβάλλονταν ως μάρτυρες (Πασχαλίδης, ό.π.: 115).

² Εξειδικευμένο ενδιαφέρον παρουσιάζει το δίτομο βιβλίο του Άλκη Ξανθάκη *Φωτογραφία και Προπαγάνδα*, με θέμα τις Μονάδες Προπαγάνδας του γερμανικού στρατού και, ειδικότερα τους φωτογράφους που τις πλαισίωναν, κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Όπως παρατηρεί ο Πασχαλίδης (ό.π.), «οι εικόνες πολέμου έγιναν τότε περισσότερο από ποτέ μέρος, αλλά και μέσο της διεξαγωγής του ίδιου του πολέμου. Ο επόμενος πόλεμος, ο αποκαλούμενος “Ψυχρός”, ακριβώς γιατί διεξήχθη κυρίως στο επίπεδο των εικόνων, ουσιαστικά άρχισε προτού καλά-καλά τελειώσει ο προηγούμενος. Στην περίοδο αυτή, που ξεκινά με την εικόνα της έκρηξης της πυρηνικής βόμβας στη Χιροσίμα και κλείνει με τη ζωντανή τηλεοπτική κάλυψη της πτώσης του Τείχους του Βερολίνου, όλων των ειδών οι εικόνες – δημοσιογραφικές, ντοκιμενταριστικές, κινηματογραφικές, καλλιτεχνικές – αξιοποιήθηκαν συστηματικά για τη συμβολική εξόντωση του αντιπάλου». Θα λέγαμε ότι στην περίοδο αυτή, οι εικόνες πολέμου εντάχθηκαν σε ένα πλαίσιο αντίληψης ενός πολέμου που διεξαγόταν σε οικουμενικό επίπεδο και δεν περιοριζόταν σε συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές ή διαμάχες. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Umberto Eco για την εποχή που εγκαινιάστηκε με την έκρηξη της πυρηνικής βόμβας στη Χιροσίμα «άρχισε η εποχή της οικουμενικής επικοινωνίας που (...) έχει και κάποια παρηγορητική ιδιότητα: η πυρηνική ισορροπία είναι ένα μεγάλο φαινόμενο επικοινωνίας κατά το οποίο, για να μπορέσει να είναι αποτελεσματική, δε χρειάζεται να πέσει η βόμβα πάνω σε κατοικημένη περιοχή. Αρκεί να είναι γνωστό ότι υπάρχει και ποιος την έχει» (Eco, 1989: 47).

Ωστόσο, αναμφισβήτητα, οι πόλεμοι που στάθηκαν ορόσημο και σηματοδότησαν μια νέα σχέση συνύπαρξης μεταξύ του πολέμου και της τεχνικής εικόνας ήταν οι πόλεμοι στον Περσικό Κόλπο και τη Γιουγκοσλαβία. Με την έλευση της ηλεκτρονικής απεικόνισης μέσω της τηλεόρασης και του βίντεο, οι πόλεμοι αυτοί θεωρούνται ευρέως ως ορόσημο του υπερμοντέρνου πολέμου. «Σήμερα, περισσότερο από ποτέ, λένε, οι εικόνες μπορούν να σκοτώσουν, την ίδια στιγμή που ο φόνος ο ίδιος έχει γίνει ευκολότερος, αυτόματος, αποστειρωμένος, καθώς οι εχθροί δεν είναι παρά εικόνες, ηλεκτρονικές σκιές στις διόπτρες των όπλων» (Πασχαλίδης, ό.π.).

A.2.2. Η συμβολική οικονομία της φωτογραφίας πολέμου

Οι εικόνες πολέμου, εν γένει, κατέχουν μια ιδιαίτερη θέση στην εικονογραφία όλων των κοινωνιών ήδη από την προϊστορική εποχή και σε αυτές εντοπίζεται μια συμβολική οικονομία, ήτοι ένα σύστημα οπτικών συμβόλων και αξιών, τεχνικών και

συμβάσεων αναπαράστασης, κανόνων και μοτίβων σύνθεσης. Μέσω αυτού του συστήματος, οι κοινωνίες αναπαριστούν τα γεγονότα που διαδραματίζουν τον πιο σημαντικό ρόλο για την επιβίωσή τους: τον πόλεμο, τη βία, το θάνατο, την καταστροφή. Η συμβολική οικονομία ελέγχεται άμεσα τόσο από τις πολιτικές αρχές, τους θεσμούς, δηλαδή, που κατέχουν το μονοπώλιο της βίας και του πολέμου εντός μιας ορισμένης επικράτειας, όσο και από τις θρησκευτικές αρχές, δηλαδή τους θεσμούς που παρέχουν τους κυρίαρχους πολιτισμικά ορισμούς του θανάτου και της καταστροφής (ό.π.: 126).

Από το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, που οριοθετεί την κατ' εξοχήν εποχή της τεχνικής εικόνας, σημειώθηκε σε μεγάλο βαθμό χειραφέτηση των εικόνων βίας και πολέμου από τους πολιτικούς και θρησκευτικούς θεσμούς. Την θέση τους έλαβαν άλλοι θεσμοί, όπως τα μέσα ενημέρωσης, τα μουσεία, τα σχολεία, οι κοινωνικές επιστήμες, η διαφήμιση και η προπαγάνδα που επιχείρησαν να δώσουν τους δικούς τους ορισμούς του πολέμου και της βίας, ο καθένας από τη δική του σκοπιά (ό.π.: 127). Έτσι, η επιλογή των παραγόμενων ή προς δημοσίευση εικόνων πολέμου κατέστη το καίριο ζήτημα σύγκρουσης ανάμεσα σε αυτούς τους νέους θεσμούς δημιουργώντας έναν άλλο πόλεμο, αυτόν του ελέγχου της παραγωγής, της διακίνησης και του νοήματός τους, με στόχο να εξασφαλίσουν τη νομιμοποίηση της βίας και της καταστροφής που εξουσιοδοτούν και προκαλούν. Αυτό είναι ουσιαστικά που περιγράφει την έννοια του νεολογισμού «κυβερνοπόλεμος» παρά η αναφορά σε έναν πόλεμο που πραγματοποιείται με την συνδρομή συστημάτων ψηφιακής απεικόνισης. «Αν οι συχνές αλογόκριτες εικόνες βαρβαρότητας στο Βιετνάμ είχαν καταλυτική επίδραση στη μεταστροφή της αμερικανικής κοινής γνώμης ενάντια στη συνέχιση του πολέμου, οι προσεκτικά επιλεγμένες εικόνες των σύγχρονων κυβερνοπολέμων έχουν αποδειχθεί το ίδιο καταλυτικές στην ενίσχυση της δημόσιας αποδοχής και νομιμοποίησής τους» (ό.π.: 129-130).

Συνεπώς, οι μορφές μη λεκτικής επικοινωνίας, όπως είναι η φωτογραφία, καθορίζεται από σειρά παραγόντων, όπως οι κοινωνικές σχέσεις και τελετουργίες, οι πολιτισμικές νόρμες και συμβάσεις, οι θεσμικές πρακτικές και επιταγές. Ζωτικής σημασίας χαρακτηριστικό της οπτικής επικοινωνίας αποτελεί το γεγονός ότι ποτέ μια εικόνα δεν είναι παθητικό υποχείριο κάθε αυθαίρετης σκοπιμότητας, και, από την άλλη, δεν είναι ποτέ εύκολο να εξισωθεί με «χίλιες λέξεις». Προκειμένου να κατανοήσουμε τον δημόσιο

αντίκτυπό της, πρέπει να λάβουμε υπόψη τους κώδικες που συγκροτούν την εικόνα καθεαυτή, τον τρόπο πλαισίωσης και νοηματοδότησής της όταν εισέρχεται στη δημόσια κυκλοφορία και τους όρους πρόσληψής της από το εκάστοτε κοινό. Έτσι, οι εικόνες πολέμου βρίσκονται σε συνεχή συνάρτηση με σειρά ιδεολογικών και ερμηνευτικών οπτικών, από την κατασκευή έως την δημόσια κυκλοφορία τους. Άλλοτε παραπέμπουν στη συνέχιση του πολέμου και άλλοτε είναι μέρος του πολέμου ενάντια στον πόλεμο (ό.π.: 132-133).

A.2.3. Η ηθική οικονομία της φωτογραφίας πολέμου

A.2.3.1. Από την σκοπιά του φωτοδημοσιογράφου

Ζητήματα ηθικής και δεοντολογίας εγείρονται τόσο για τον ίδιο τον φωτοδημοσιογράφο όσο και για τους θεατές των εικόνων που παράγει από την στιγμή που αυτές δημοσιεύονται. Επιχειρώντας αρχικά να μελετήσουμε τα ζητήματα αυτά από την πλευρά του φωτοδημοσιογράφου, θα παρουσιάσουμε μερικές από τους ηθικούς περιορισμούς που επιβάλλονται στον σύγχρονο πολεμικό φωτοδημοσιογράφο.

Η Σχολή Δημοσιογραφίας και Μαζικής Επικοινωνίας του πανεπιστημίου Wisconsin-Madison αναφέρεται εκτενώς στην ιστοσελίδα του³ στα ζητήματα ηθικής και δεοντολογίας των σύγχρονων φωτοδημοσιογράφων, τονίζοντας ότι «η φωτογραφία (...) μπορεί να συνοψίσει ένα γεγονός ή ένα άτομο ή να κινητοποιήσει ένα ολόκληρο έθνος». Μια εικόνα έχει τη δύναμη να αναστατώσει το κοινό σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από πολυάριθμες σελίδες γραπτού κειμένου. Ο Kenneth F. Irby του Ινστιτούτου Roynter περιγράφει τη φωτοδημοσιογραφία ως «την τέχνη να χρησιμοποιείς την φωτογραφική ιστορία προκειμένου να καταγράψεις τη ζωή: είναι παγκόσμια και διαπερνά τα πολιτισμικά και γλωσσικά όρια»⁴.

³http://www.journalismethics.info/online_journalism_ethics/photojournalism.htm
πρόσβαση 10/4/2015)

⁴ό.π.

Κατά την πρώτη περίοδο της φωτοδημοσιογραφίας, αυτής των εφημερίδων, ο ρόλος των φωτοδημοσιογράφων ήταν αρκετά ξεκάθαρος. Με μια κάμερα ανά χείρας αιχμαλώτιζαν μια συγκεκριμένη στιγμή στο χρόνο, μια πραγματικότητα. Επιστρέφοντας, στη συνέχεια, στο γραφείο τους δαπανούσαν ώρες ολόκληρες στον σκοτεινό θάλαμο αναμιγνύοντας χημικές ουσίες και επιδιώκοντας να τελειοποιήσουν την τέχνη τους. Ο φωτοδημοσιογράφος έκανε αισθητή την εμφάνισή του μαζί με ένα μικρό «κομμάτι πραγματικότητας», έτοιμος να δείξει στον κόσμο την αλήθεια. Η ανάπτυξη της φωτοδημοσιογραφικής εικόνας στον 19^ο αιώνα συνοδευόταν από τους πάγιους ισχυρισμούς των εφημερίδων ότι καταγράφουν και μεταφέρουν γεγονότα όπως ακριβώς συνέβησαν και με αντικειμενικό βλέμμα⁵.

Σήμερα, ωστόσο, η δεοντολογία στη φωτοδημοσιογραφία βαδίζει πολύ μακρύτερα από εκείνη των φωτογραφιών που δημοσιεύονται στα έντυπα μέσα. Πληθώρα φωτοδημοσιογραφικών εικόνων εμφανίζονται στις οικιακές τηλεοπτικές οθόνες των τηλεοράσεων, στις συσκευές κινητών τηλεφώνων, στις οθόνες των ηλεκτρονικών υπολογιστών και σε άλλα πολυμέσα, σε όλες τις άκρες του πλανήτη, δημιουργώντας την ανάγκη για έναν αναθεωρημένο κώδικα δεοντολογίας των μεσοποιημένων εικόνων. Η φωτοδημοσιογραφία έχει καταστεί πολύ πιο σύνθετη σε τεχνολογικό και ηθικό επίπεδο, ενώ το επιχείρημα ότι οι φωτογραφίες απλώς αντανακλούν την πραγματικότητα έχει αποδυναμωθεί. Παράλληλα, οι φωτοδημοσιογράφοι είναι αντιμέτωποι με ηθικά διλήμματα, όπως: τι να «τραβήξουν», πώς να χρησιμοποιήσουν το υλικό τους και αν και πότε μπορούν να τροποποιηθούν οι εικόνες τους. Οι ψηφιακές εικόνες μεταδίδονται με μεγάλη ευκολία αυξάνοντας τη ζήτησή τους, ενώ αυξάνεται ο ανταγωνισμός για την «καλύτερη», την πιο «δραματική» εικόνα⁶.

Παράλληλα, στη σύγχρονη εποχή των διεθνών ειδησεογραφικών οργανισμών, μιλάμε για «παγκόσμια δημοσιογραφία» που διέπεται από έναν κώδικα δεοντολογίας⁷ που εμπεριέχει την έννοια της παγκοσμιότητας. Από τη γένεσή της τον 17^ο αιώνα, η σύγχρονη δημοσιογραφία έχει σταδιακά διευρύνει το φάσμα του κοινού στο οποίο απευθύνεται. Η

⁵ ό.π.

⁶ ό.π.

⁷ http://www.journalismethics.info/global_journalism_ethics/index.htm (τελευταία πρόσβαση 10/4/2015).

δημοσιογραφική δεοντολογική αρχή της «εξυπηρέτησης του δημοσίου συμφέροντος» νοούνται ως εξυπηρέτηση ενός συγκεκριμένου έθνους ή κοινωνικής τάξης. Οι αρχές της αντικειμενικότητας, της αμεροληψίας και της εκδοτικής ανεξαρτησίας περιορίστηκαν από αυτήν την στενή αντίληψη των σκοπών που εξυπηρετεί η δημοσιογραφία. Συνεπώς, η δεοντολογία της «παγκόσμιας δημοσιογραφίας» μπορεί να θεωρηθεί ως προέκταση της δημοσιογραφικής δεοντολογίας, καθώς εισάγεται η αντίληψη ότι η δημοσιογραφία απευθύνεται πλέον στους πολίτες του κόσμου και οι ηθικές αρχές της αντικειμενικότητας, της ισορροπίας και της ανεξαρτησίας ερμηνεύονται με έναν παγκοσμιοποιημένο και οικουμενικό τρόπο.

Σε αυτό το πλαίσιο, τα ζητήματα δεοντολογίας που ανακύπτουν για τον σύγχρονο φωτοδημοσιογράφο είναι⁸: Κατ' αρχάς, η τροποποίηση ή αλλοίωση των φωτογραφιών με τεχνικά μέσα. Με ένα κλικ του ποντικιού, ο φωτοδημοσιογράφος μπορεί να δημιουργήσει μια νέα αλήθεια τροποποιώντας μέσα σε ένα λεπτό το μέγεθος, το σχήμα, ή το χρώμα μιας εικόνας και την απόσταση μεταξύ των αντικειμένων. Αντικείμενα μπορούν να αφαιρεθούν ή να εισαχθούν σε μια εικόνα, μέσω διαφόρων προγραμμάτων επεξεργασίας που κατακλύζουν την παγκόσμια αγορά. Το δεύτερο ζήτημα προκύπτει από το γεγονός ότι ο φωτοδημοσιογράφος εισβάλλει με τον φακό του στην ιδιωτικό χώρο των υποκειμένων. Η ιδιωτικότητα τίθεται πιο επιτακτικά ως ηθικό ζήτημα δεδομένων των δυνατοτήτων που παρέχει η χρήση του ευρυγώνιου φακού και της αυξημένης ζήτησης για φωτογραφίες που θα προσελκύσουν εύκολα το βλέμμα του επίδοξου θεατή. Το ερώτημα που εγείρεται στο σημείο αυτό είναι πότε νομιμοποιείται ο φωτογράφος να τραβήξει φωτογραφίες ιδιωτικών στιγμών και, στην περίπτωση ειδικά του πολεμικού φωτοδημοσιογράφου, αν μπορεί να φωτογραφήσει ανθρώπους που πενθούν ή είναι θύματα μιας τραγωδίας. Το τρίτο ζήτημα δεοντολογίας συνίσταται στο κατά πόσο μπορούν οι εικόνες να μοιάζουν με γραφικές αναπαραστάσεις (graphic images). Εάν τα φωτορεπορτάζ χρησιμοποιούν τέτοιου είδους εικόνες για την αναπαράσταση μιας πολεμικής σύρραξης, κατηγορούνται ότι εκμεταλλεύονται τον πόνο των άλλων. Εάν τις αποφεύγουν, κατηγορούνται ότι «αποστειρώνουν» την σύγκρουση. Επομένως, ποιά κριτήρια είναι εκείνα που θα καθορίσουν

⁸http://www.journalismethics.info/online_journalism_ethics/photojournalism.htm
πρόσβαση 10/4/2015).

(τελευταία

την απόφαση για την φωτογραφία: οι αρχές και οι αξίες της τοπικής κοινότητας, η αξία της ενημέρωσης, ο δραματικός αντίκτυπος ή η δέσμευση να πει η εικόνα την αλήθεια;

Οι κώδικες δεοντολογίας έχουν αρχίσει να διαχειρίζονται τα νέα προβλήματα που ανακύπτουν για τον φωτοδημοσιογράφο. Πολλοί υπεύθυνοι σύνταξης αρνούνται να δημοσιεύσουν τροποποιημένες φωτογραφίες. Η τεχνολογία που διέπει την φωτοδημοσιογραφία μπορεί να έχει αλλάξει, ωστόσο η ανάγκη για αληθοφάνεια παραμένει. Οι συγγραφείς του βιβλίου *Elements of Journalism*, Bill Kovach και Tom Rosensteil⁹ παρατηρούν ότι «ο σκοπός της δημοσιογραφίας δεν καθορίζεται από την τεχνολογία... παρότι το πρόσωπο της δημοσιογραφίας έχει αλλάξει, ο σκοπός της έχει παραμείνει συνεπής. Για τη φωτοδημοσιογραφία, αυτό σημαίνει την ανάγκη οι δημοσιογράφοι να καθοδηγούνται στις αποφάσεις τους από τις βασικές αρχές της δημοσιογραφίας- την αλήθεια, την προάσπιση του δημοσίου συμφέροντος, την υπεύθυνη δράση και τη λογοδοσία».

Στο προοίμιο του Κώδικα Δεοντολογίας της NPPA (National Press Photographers Association)¹⁰, αναγνωρίζεται η ανάγκη κάθε ανθρώπου να ενημερωθεί για ό, τι συμβαίνει στη δημόσια σφαίρα, αλλά και να αναγνωρισθεί ο ίδιος ως κομμάτι του κόσμου. Οι φωτοδημοσιογράφοι ενεργούν ως θεματοφύλακες του κοινού, ενώ βασικός σκοπός είναι η πιστή και ολοκληρωμένη οπτική καταγραφή του εκάστοτε υποκειμένου της φωτογραφικής πράξης. Επίσης, ο φωτοδημοσιογράφος έχει καθήκον να καταγράψει την κοινωνία και να διαφυλάττει την ιστορία της μέσω των εικόνων. Οι φωτογραφίες μπορεί να προκαλέσουν κακό αν εισβάλλουν με αυθάδεια σε έναν ιδιωτικό χώρο ή χειραγωγούνται.

Σύμφωνα με τον Κώδικα Δεοντολογίας της NPPA, οι φωτοδημοσιογράφοι οφείλουν να είναι ακριβείς στην αναπαράσταση των υποκειμένων, να αντιστέκονται στις «στημένες» λήψεις, να παρέχουν ολοκληρωμένη άποψη σε σχέση με τα αντικείμενα που απεικονίζουν και να αποφεύγουν τις στερεοτυπικές απεικονίσεις καθώς και την παρουσίαση των προσωπικών τους απόψεων ή προκαταλήψεων εντός των εικόνων. Παράλληλα, οφείλουν να αντιμετωπίζουν τα υποκείμενα της φωτογραφικής πράξης με σεβασμό και να

⁹ Στο: ό.π.

¹⁰ https://nppa.org/code_of_ethics (τελευταία πρόσβαση 10/4/2015).

συμπάσχουν με τα θύματα μιας τραγωδίας. Οφείλουν να εισβάλλουν σε μια στιγμή θρήνου ή πένθους μόνον όταν το κοινό έχει μια επιτακτική και δικαιολογημένη ανάγκη να δει. Τέλος, κατά τη διαδικασία της φωτογραφικής λήψης, οι φωτοδημοσιογράφοι δεν μπορούν σκόπιμα να παρεμβαίνουν, τροποποιούν, ή να επιδιώκουν να τροποποιήσουν ή να επηρεάσουν τα γεγονότα. Οι συντάκτες των μέσων, από την άλλη, οφείλουν να διατηρούν την ακεραιότητα του περιεχομένου των εικόνων και να μην τις αλλοιώνουν με οποιονδήποτε τρόπο που ενδέχεται να παραπλανήσει τον θεατή ή να παραμορφώσει τα υποκείμενα. Ιδανικά, το χρέος τους απέναντι στην κοινή γνώμη είναι να αγωνίζονται για τη διασφάλιση της ευρύτερης προβολής των γεγονότων που καταγράφονται δημόσια και να υπερασπίζονται τα δικαιώματα πρόσβασης για όλους τους φωτοδημοσιογράφους. Οι φωτοδημοσιογράφοι, σε ένα ιδεατό επίπεδο, οφείλουν να σκέπτονται ως σπουδαστές ψυχολογίας, κοινωνιολογίας, πολιτικών επιστημών και τέχνης προκειμένου να αναπτύσσουν μια μοναδική οπτική αναπαράσταση, να αναζητούν την διαφορετική άποψη και να εργάζονται ώστε να αναδεικνύουν μη δημοφιλείς απόψεις, ή τις απόψεις που περνούν απαρατήρητες.

Συνοψίζοντας, στο πεδίο των πολεμικών συγκρούσεων, ο φωτοδημοσιογράφος ακροβατεί ανάμεσα σε πολλαπλά ηθικά διλήμματα. Από τη μια οφείλει να είναι αντικειμενικός, με ψυχρό και ουδέτερο βλέμμα και, από την άλλη, να ανακαλύψει την στιγμή που θα του προσφέρει την πιο δραματική εικόνα. Από τη μια οφείλει να αποτυπώσει την ιστορία και από την άλλη να σέβεται την ιδιωτικότητα του χώρου στον οποίο «εισβάλλει» με έναν τρόπο και να σέβεται την οδύνη του Άλλου. Από τη μια αισθάνεται την υποχρέωση να αποστείλει οπωσδήποτε κάποιο υλικό στο μέσο που εκπροσωπεί σε συγκεκριμένες προθεσμίες και μάλιστα με ρίσκο τη ζωή του και από την άλλη, γνωρίζοντας ότι η εικόνα του απευθύνεται τελικά στον «παγκόσμιο θεατή» αισθάνεται το βάρος της συμμετοχής του στη διαμόρφωση μιας παγκόσμιας συνείδησης. Τέλος, βασική πρόκληση για την πολεμική φωτοδημοσιογραφία αποτελεί η μη συναισθηματική εμπλοκή του φωτοδημοσιογράφου όταν αντικρύζει τον πόνο του Άλλου. Όπως έγραψε πρόσφατα ο Michel Sailhan, φωτοδημοσιογράφος του Γαλλικού Πρακτορείου Ειδήσεων (Agence France Presse-AFP) στο διαδικτυακό blog του πρακτορείου¹¹: «Σε μια εμπόλεμη κατάσταση, γνωρίζεις ότι παίρνεις τεράστια ρίσκα. Ότι ρισκάρεις τη ζωή σου. Εάν έλθεις αντιμέτωπος με μια δυνατή, μοναδική σκηνή, είναι ευθύνη σου να γίνεις μάρτυρας, να δείξεις τι είναι αυτό που κάνει τον πόλεμο

¹¹ <http://www.afp.com/en/node/2263163> (τελευταία πρόσβαση 11/4/2015).

τόσο κακό πράγμα. Και εστιάζεις στο να αιχμαλωτίσεις την πιο αντιπροσωπευτική, την πιο χαρακτηριστική στιγμή. Συγκεντρώνεσαι και, όσον αφορά το συναίσθημα, αυτό έρχεται αργότερα. Εάν επιτρέψω στον εαυτό μου να κατακλυσθεί από συναίσθημα, δεν θα τραβήξω τη φωτογραφία».

A.2.3.2. Από την σκοπιά του θεατή

Η φωτογραφία έχει διαδραματίσει πρωτεύοντα ρόλο στην οπτικοποίηση των διεθνών σχέσεων και συγκρούσεων από τη δημιουργία της στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Αυτό οφείλεται εν μέρει στην ιστορική της σύνδεση με την εξέλιξη του μέσου και την κοσμοθεωρία των αποικιοκρατικών δυνάμεων του δυτικού κόσμου, μια σύνδεση που εξακολουθεί μέχρι και σήμερα, καθώς η φωτογραφία συνεχίζει να αποτελεί ένα σημαντικό μέσο για την αναπαράσταση του μακρινού και εξωτικού Άλλου που υποφέρει από πολλά δεινά. Στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, η φωτοδημοσιογραφία ήταν το πρώτο οπτικό είδος στα ειδησεογραφικά μέσα που αποτύπωσε τις διεθνείς συγκρούσεις και έχει μια ιδιαίτερη σχέση με την οπτική παραγωγή εθνικών ταυτοτήτων και των διεθνών τους προεκτάσεων. Είναι διεθνική τόσο υπό την ιδιότητά της ως μέσο αναπαράστασης όσο και ως πολιτική οικονομία της παραγωγής εικόνων. Παρ' όλ' αυτά, συνήθως λειτουργεί ως προνομιούχο μέσο των δυτικών αξιών και κοσμοθεωριών. Σε άμεση σύνδεση με άλλα ειδησεογραφικά μέσα, η φωτοδημοσιογραφία έχει διαδραματίσει μείζονα ρόλο στη διαμεσολάβηση της σχέσης μεταξύ εθνικών και διεθνών υποθέσεων, διαμορφώνοντας αντιλήψεις για τις σχέσεις μεταξύ του εσωτερικού και του ξένου. Με έναν συμβατικό τρόπο, σχηματίζει κόσμους συγκρούσεων και βίας πέρα από το εθνικό κράτος, διαμορφώνοντας έτσι μια σύνθεση διαφορετικών εννοιών, όπως του ανθρωπισμού και της ετερότητας, που είναι ζωτικής σημασίας για την κατανόηση των ηθικών και πολιτικών σχέσεων στις διεθνείς υποθέσεις (Kennedy & Patrick, 2014: 2).

Κοινό αξίωμα της οπτικής φιλοσοφίας της φωτοδημοσιογραφίας των μέσων του 21^{ου} αιώνα αποτέλεσε η δέσμευσή της στην οπτική εκδημοκρατισμού των ανθρώπινων δεσμών και την «παγκοσμιοποίηση» της συνείδησης. Έτσι βρέθηκαν στο προσκήνιο ο πολιτισμός του ανθρωπισμού ως παγκόσμιου ιδεώδους και η ανθρώπινη ενσυναίσθηση ως

αντιστάθμισμα των παγκόσμιων απειλών – ιδιαίτερα του πυρηνικού αφανισμού. Η φιλοσοφία αυτή προώθησε μια σύνθετη «ηθική οικονομία» που τροφοδοτήθηκε από τις αφηρημένες αρχές του φιλελεύθερου ανθρωπισμού, προσδιόρισε κατηγορίες ανθρώπινων αναγκών και διαμόρφωσε υποκείμενα που συμπάσχουν και υποκείμενα που υποφέρουν μέσω των συμβάσεων της οπτικής αναπαράστασης. Η φωτοδημοσιογραφία έπαιξε έναν σημαντικό ρόλο στο να προσδώσει οπτική μορφή σε αυτήν την ηθική οικονομία και μέσω της χρήσης των επίσημων συμβάσεων και τροπικοτήτων της διαμόρφωσε το σκηνικό και συμπεριέλαβε σε μια ενιαία σύνθεση σώματα και τοπία με τρόπους που έφεραν στο προσκήνιο ζητήματα ανθρώπινων σχέσεων. Για πολλούς φωτοδημοσιογράφους, εγγύηση γι' αυτήν την οικονομία ήταν η ιδέα της «μαρτυρίας» που, όπως είδαμε, είναι ιστορικά συνυφασμένη με τις συμβάσεις του εν λόγω genre καθώς και την συναισθηματικά φορτισμένη πρόσκληση σε ανθρώπινη δράση με την αναπαράσταση ανθρώπινων δεινών (ό.π.).

Τα όρια της ενσυναίσθησης

Η Susan Sontag στο βιβλίο της *Regarding the Pain of Others* (2003) υποστηρίζει ότι η φωτογραφία, σε αντίθεση με την τέχνη, επειδή συνιστά μαρτυρία του ολέθριου και του επιλήψιμου δέχεται δριμεία κριτική αν εμφανίζεται ως «αισθητική» (Sontag, ό.π.: 82) Η διπλή δύναμη της φωτογραφίας, να παράγει τεκμήρια και να δημιουργεί έργα οπτικοποιημένης τέχνης, οδήγησε σε υπερβολές σε σχέση με το τι πρέπει να κάνουν οι φωτογράφοι. Η πιο διαδεδομένη υπερβολή είναι ότι οι δύο αυτές δυνάμεις είναι αντίθετες, παρατηρεί η Sontag. Σύμφωνα με αυτήν την αντίληψη, όπως σημειώνει, οι φωτογραφίες που απεικονίζουν την οδύνη δεν πρέπει να είναι ωραίες, καθώς ως τέτοιες αποσπούν την προσοχή του θεατή από το σοκαριστικό θέμα και την στρέφουν στο ίδιο το μέσο, διακυβεύοντας έτσι το κύρος της φωτογραφίας ως τεκμηρίου.

Μιλώντας για τις εικόνες οδύνης, μια ακόμη πρόκληση που καλείται να αντιμετωπίσει η φωτοδημοσιογραφική εικόνα εστιάζεται στην επιρροή που έχει το περιθώριο να ασκήσει, δεδομένου ότι ο θεατής μοιάζει να κουράζεται με ιδιαίτερη ευκολία από εικόνες ανθρώπων που υποφέρουν στην άλλη άκρη του κόσμου (Taylor, ό.π.: 129). Σε ορισμένες συνθήκες, υπάρχει κάποιας μορφής δύναμη στη θέαση άσχημων, ή τραγικών φαινομένων. Η

άδεια παραγωγής τέτοιων εικόνων δίνεται -με κάποια ανακούφιση- σε εκείνους που επικαλούνται την αποστασιοποίηση και την αντικειμενικότητα, όπως ισχύει, παραδείγματος χάρη, στην αστυνομική έρευνα με τη συλλογή του απαραίτητου υλικού. Το βλέμμα οφείλει να είναι ψυχρό, ένα τρόπον τινά αποσωματοποιημένο βλέμμα, που είναι τόσο απόμακρο και μακριά από το σημείο του ενδιαφέροντος που «να μην καλεί σε απολογία» τον επίδοξο θεατή. Αντίθετα, οποιοδήποτε βλέμμα το οποίο δεν έχει επαγγελματικό κώδικα δεοντολογίας και κανένα κλειστό κύκλωμα αμοιβαίας κατοχύρωσης ενδέχεται να είναι ασελγές και εξ αυτού του λόγου αποτροπιαστικό. Αυτό είναι το ηδονοβλεπτικό βλέμμα (ό.π.: 136).

Η φωτοδημοσιογραφία στέκεται κάπου μεταξύ δύο πόλων: από τη μια αξιώνει την αντικειμενικότητα, από την άλλη σχετίζεται αναπόφευκτα με το βλέμμα και την αναμονή (ό.π.). Η Susan Sontag αποτυπώνει με εμφατικό τρόπο αυτό το παράδοξο, τονίζοντας ότι «η φωτογραφία αποτελεί ουσιαστικά μια πράξη μη παρεμβολής. Ένα κομμάτι της φρίκης πολύ αξιόλογων πληγμάτων που κατάφερε η σύγχρονη φωτοδημοσιογραφία (...) οφείλεται στην επίγνωση τού πόσο πειστικό φαντάζει πια, στις περιπτώσεις όπου ο φωτογράφος έχει την επιλογή ανάμεσα σε μία φωτογραφία και μία ζωή, να διαλέγει τη φωτογραφία. Το πρόσωπο που παρεμβαίνει δεν μπορεί να καταγράψει. Το πρόσωπο που καταγράφει δεν μπορεί να παρέμβει» (Sontag, 1993: 22). Ορισμένοι φωτοδημοσιογράφοι αποτελούν τους «αγγελιοφόρους και τους αυτόπτες μάρτυρες που πολύ συχνά ρισκάρουν τη ζωή τους, συχνά απολαμβάνουν το δημόσιο θαυμασμό, προκειμένου να επιτελέσουν το “καθήκον” του δημοσιογράφου απέναντι στη δημόσια καταγραφή, και ενδέχεται να φέρουν δημόσια το βάρος της ντροπής για αυτά που τόλμησαν να δουν» (Knightley, 1996, όπως παρατίθεται στο: Taylor, ό.π.). Ωστόσο, ακολουθώντας το νήμα της σκέψης της Susan Sontag (ό.π.: 29), «η ποιότητα του συναισθήματος, συμπεριλαμβανομένης και της ηθικής αγανάκτησης, που μπορεί να εκδηλωθεί ως αντίδραση σε φωτογραφίες των καταπιεσμένων, των θυμάτων εκμετάλλευσης, των σφαγιασμένων και των θυμάτων λιμού, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το βαθμό εξοικείωσης των ανθρώπων με αυτές τις εικόνες». Σύμφωνα με την Sontag (ό.π.: 30), «οι εικόνες παραλύουν και αναισθητοποιούν» και «η παρατεταμένη έκθεση σε εικόνες (...) κάνει επίσης το γεγονός λιγότερο πραγματικό (...), καθηλώνοντας τον θεατή σε μια κατάσταση αδυναμίας που παραλύει τη συμπόνοια».

Τις θέσεις της Sontag περί παράλυσης της συμπόνοιας (compassion fatigue) στην σύγχρονη εποχή, πολύ περισσότερο με την έλευση της ψηφιακής εικόνας, η γνωστή φωτογράφος Dorothea Lange έχει επισημάνει: «Θέλει μεγάλη προσπάθεια να στρέψεις την προσοχή σου σήμερα σε μια εικόνα καθώς βομβαρδιζόμαστε από εικόνες κάθε στιγμή, στη μια μορφή ή στην άλλη (...)» (όπως παρατίθεται στο: Kennedy & Patrick, ό.π.: 100). Πολύ νωρίτερα, ανώνυμος συγγραφέας στην εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (ό.π.) τόνιζε:

«Το μάτι του σύγχρονου ανθρώπου είναι κάθε μέρα, κάθε ώρα κατακλυσμένο από εικόνες. Σχεδόν σε κάθε εφημερίδα που ανοίγει, σε κάθε περιοδικό, σε κάθε βιβλίο – εικόνες, εικόνες και περισσότερες εικόνες (...). Αυτό το καλειδοσκόπιο αλλαγών οπτικών εντυπώσεων κινείται με τόσο μεγάλη ταχύτητα που σχεδόν τίποτε δεν διατηρείται στη μνήμη (...). Το αποτέλεσμα είναι- παρά τη δίψα για καινούργιες οπτικές εντυπώσεις- η αδρανοποίηση των αισθήσεων. Για να το θέσω απλά: όσα περισσότερα προσφέρονται στον σύγχρονο άνθρωπο προς θέαση, τόσο λιγότερα βιώνει στην όρασή του. Βλέπει υπερβολικά πολλά ώστε να είναι ακόμη σε θέση να δει συνειδητά και εντατικά».

Για τους νεώτερους κριτικούς, ωστόσο, η φωτογραφία συνιστά μια δυναμική μορφή παρέμβασης στις δημόσιες και ιδιωτικές κατασκευές του πολέμου και της βίας. Η Susie Linfield στο βιβλίο της *Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (2010) παρουσιάζει την σύγχρονη ιστορία της φωτοδημοσιογραφίας που έχει καταπιαστεί με θέματα όπως τη μαζική βία, τον πόλεμο, τις γενοκτονίες, τα βασανιστήρια και άλλα τραγικά φαινόμενα του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα. Η Linfield υποστηρίζει ότι είναι απαραίτητο να ανταποκρινόμαστε και να μαθαίνουμε από τις φωτογραφίες παρά απλώς να τις αποσυναρμολογούμε. Όπως διατείνεται, οι φωτογραφίες επιτρέπουν την ενσυναίσθηση στον θεατή, η οποία χωρίς την πολιτική των ανθρωπίνων δικαιωμάτων μπορεί να οδηγήσει στην αφαίρεση. Ακριβώς επειδή θεωρεί ότι οι φωτογραφίες φωτίζουν το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ της καθημερινής ζωής και των ασυνήθιστων εμπειριών του πολιτικού τραύματος, η ίδια διερωτάται: «Τι σημαίνει η θέαση των φωτογραφιών βίας και δεινών; Η άρνηση της θέασής τους αποτελεί μια μορφή σεβασμού; Για ποιό λόγο τέτοιες φωτογραφίες θεωρούνται από πολλούς κριτικούς ηδονοβλεπτικές και πορνογραφικές; Τι σημαίνει το αίσθημα αλληλεγγύης με τα υποκείμενα που αναπαριστούν τέτοιες φωτογραφίες;». Παράλληλα, για τη Linfield, η εποχή της φωτο-εικόνας έχει δημιουργήσει μια παγκόσμια κουλτούρα και είναι αδύνατο να φανταστεί κάποιος διεθνείς ανθρωπιστικές οργανώσεις σε μια προ-φωτογραφική εποχή. Ωστόσο, αυτό που θεωρεί σημαντικό είναι ότι ο θεατής μπορεί να μάθει πολλά σημαντικά

πράγματα από φωτογραφίες βίας και αγριιοτήτων εάν είναι ο ίδιος σκεπτόμενος και διαθέτει τις απαραίτητες γνώσεις (Balakian, 2012: 130-132).

Οι φωτογραφίες έχουν διαδραματίσει καίριο ρόλο στη διαμόρφωση της κοινής συνείδησης για σημαντικές στιγμές στην ιστορία, προκαλώντας τον θεατή να σταθεί κριτικά και πολιτικά απέναντι σε αυτά που βλέπει και τον τρόπο που αυτά αναπαριστώνται. Όπως υποστηρίζει στη μελέτη της η Linfield (στο Balakian, ό.π.), η επιτυχία των πρωτοπόρων φωτορεπόρτερ, όπως ο Robert Capa τις δεκαετίες 1930 και 1940, ήταν η χρήση των φωτογραφιών που δημοσιεύονταν στον Τύπο ως μέσο γνώσης και ευαισθητοποίησης, σύνδεσης των αναγνωστών με τον κόσμο εκείνων των οποίων τους σκοπούς ενστερνίζονταν, όπως οι Ισπανοί Δημοκρατικοί για τον Capa. Για τη Linfield, το έργο του Capa εμπειρείχε πολιτικές εννομήσεις και δεν διέφευγε την ευθύνη να πάρει θέση και να προβεί σε δηλώσεις: «η πολιτική στάση δεν εμπόδιζε το όραμα, αντίθετα το έκανε δυνατό. Η πολιτική ήταν ο σκοπός του έργου του, όχι εμπόδιο που στεκόταν απέναντί του» (ό.π.). Ως αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων, ο Capa και η παράδοση του κοινωνικού ντοκουμέντου με το οποίο ταυτίστηκε, αποτελούν την επιτομή του φωτογράφου ως φορέα και όχι ως οχήματος της ιστορίας. Το όραμά του για έναν κόσμο σε πόλεμο πλαισιώνεται από ένα σύνολο κοινωνικών, πολιτικών και ηθικών επιταγών που εστιάζουν στην κοινωνική εμπειρία και το πνεύμα των αγώνων του ανθρώπου (Diamond & Corrara, 2012: 456).

Η παραπάνω ανάλυση μάς οδηγεί στο πιθανό ανθρωπιστικό αφήγημα της φωτογραφίας, ιδιαίτερα των εικόνων βίας και πολέμου. Εδώ η πρόκληση ανήκει στον θεατή, ο οποίος καλείται να αναγνωρίσει ότι συνδέεται με την σκηνή που βλέπει, ή, αντίθετα, να θεωρήσει ότι η συμβολή του στις τελικές επιπτώσεις είναι ελάχιστη ή απομακρυσμένη από τα αίτια. Η ίδια η φωτογραφία δεν συνιστά εργαλείο ανθρωπισμού εάν ο θεατής δεν αναγνωρίζει την σύνδεσή του με αυτό που βλέπει. Αντίθετα, μπορεί να έχει ορισμένες ανθρωπιστικές διαστάσεις εφόσον οι θεατές αναγνωρίσουν τέσσερις συνθήκες: ότι και οι ίδιοι φέρουν κάποια ευθύνη για αυτό που απεικονίζει η φωτογραφία ως εργαλείο τεκμηρίωσης· ότι έχουν στη διάθεσή τους έναν εύχρηστο τρόπο θεραπείας του τραύματος· ότι η παρέμβαση είναι εύκολο να επιτευχθεί· ότι η μη δράση τους θα οδηγήσει στην συνέχιση των δεινών. Αυτό είναι και το παράδοξο του φωτογραφικού ρεαλισμού στα μέσα:

ότι, ενώ η ίδια η φύση απομακρύνει τον θεατή από αυτό που βλέπει, από την άλλη αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη γνώση και πρόκληση σε δράση (Taylor, ό.π.: 138).

Εξάλλου, όπως έγραψε ο Umberto Eco στο βιβλίο του *The War Against Forgery* (1985, στο: Joly, 1993: 16), θέλοντας να περιγράψει το παράδοξο της συλλογικής μνήμης:

«Οι δοκιμασίες και τα βάσανα της εποχής μας συνοψίζονται σε λίγες φωτογραφίες που σηματοδότησαν ένα ορόσημο ... τον στρατιώτη που σκοτώνεται, του Robert Capa· τους πεζοναύτες να καρφώνουν μια σημαία σε ένα νησί του Ειρηνικού· την εκτέλεση ενός βιετναμέζου κρατούμενου που πυροβολείται στο ναό με ένα πιστόλι· τη μαρτυρική σορό του Che Guevara, να κείτεται πάνω σε ένα κρεβάτι στρατοπέδου. Κάθε μία από αυτές τις εικόνες έχει καταστεί ένας μύθος, αποτελεί μια συμπυκνωμένη μορφή πολλών λόγων. Κάθε εικόνα υπερβαίνει τις εξατομικευμένες συνθήκες που την παρήγαγαν, δεν σχετίζεται με την ιστορία κανενός συγκεκριμένου ατόμου, αλλά εκφράζει ιδέες. Είναι μοναδική, αλλά την ίδια στιγμή αναφέρεται σε άλλες εικόνες που προηγήθηκαν αυτής, ή την μιμήθηκαν αργότερα. Κάθε φωτογραφία μοιάζει με μια κινηματογραφική ταινία και αναφέρεται σε άλλες ταινίες. Ορισμένες φορές δεν είναι φωτογραφία, αλλά ένας πίνακας ή μια αφίσα... Καθώς για έναν πολιτισμό που έχει συνηθίσει να σκέφτεται με εικόνες, μια φωτογραφία δεν περιγράφει μια μεμονωμένη περίπτωση (και πράγματι δεν έχει σημασία ποιό ήταν το πρόσωπο): είναι ένα επιχείρημα και ως τέτοιο λειτουργεί.

Δεν έχει στ' αλήθεια σημασία αν ήταν μια πόζα (και ως εκ τούτου μια πλαστότητα)· ή, αντίθετα, η μαρτυρία μιας ενέργειας ανόητου παλληκαρισμού· αν ήταν το έργο ενός επαγγελματία φωτογράφου που επεξεργάστηκε τον φωτισμό, την χρονικότητα, το κεντράρισμα· ή μια απροσδόκητη τύχη, μια εικόνα που σχεδόν συνέβη από μόνη της, εκτυπώθηκε από χέρια δίχως εμπειρία ή από τυχερά χέρια. Η διαδικασία επικοινωνίας της ήταν σε εξέλιξη από την στιγμή που δημοσιεύθηκε: πολιτικές και ιδιωτικές ζωές αποτυπώθηκαν και πάλι μέσω της οθόνης του συμβολισμού που, όπως πάντα, έχει αποδειχθεί ότι είναι παραγωγός της αλήθειας».

Σύμφωνα με την σύγχρονη αντίληψη, η φωτοδημοσιογραφία έχει εξαντλήσει το ρόλο της ως επίκληση στην αλήθεια και στην ικανότητά της να προκαλέσει ενσυναίσθηση και συμπόνια, ιδιαίτερα στην περίπτωση των εικόνων βίας. Ωστόσο, παρότι στον αιώνα που διανύουμε η θέση της φωτοδημοσιογραφικής εικόνας παραμένει υποτιμημένη, η μεταλλαγή της σε σχέση με τις νέες τεχνολογίες θέασης και μια νέα παγκόσμια σκηνή που αντιπροσωπεύει τής έχουν προσδώσει μια «ζωή μετά θάνατον». Αυτό θα επιχειρήσουμε να μελετήσουμε στο ερευνητικό μέρος της παρούσας εργασίας.

B.ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

B.1. Μεθοδολογία

Το ερευνητικό μέρος της παρούσας εργασίας στηρίχθηκε στην ποιοτική έρευνα, στην οποία, «στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό οι “νεώτεροι” επιστημονικοί χώροι των μέσων επικοινωνίας και των πολιτισμικών σπουδών» (Mason, 2010: 18). Η χρήση της ποιοτικής έρευνας «βασίζεται σε μεθόδους παραγωγής δεδομένων οι οποίες είναι ελαστικές και ευαίσθητες απέναντι στο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγονται αυτά τα δεδομένα» και «σε μεθόδους ανάλυσης και επεξηγηματικής δόμησης οι οποίες προϋποθέτουν την κατανόηση της πολυπλοκότητας, της λεπτομέρειας και του πλαισίου» (ό.π.: 20). Δεδομένου ότι γενικός στόχος της έρευνας ήταν η διερεύνηση των στόχων των σύγχρονων φωτορεπόρτερ/πολεμικών ανταποκριτών διεθνών πρακτορείων, ελήφθησαν ημιδομημένες συνεντεύξεις από δύο φωτορεπόρτερ που εμπίπτουν σε αυτήν την κατηγορία. Η δειγματοληψία ήταν σκόπιμη, ώστε να εξυπηρετούνται οι γενικοί και ειδικοί σκοποί της ερευνητικής διαδικασίας, δηλαδή «επελέγησαν συμμετέχοντες που να πληρούν κάποια κεντρικά χαρακτηριστικά που συνάδουν με το σκοπό και το χαρακτήρα της παρούσας έρευνας» (Ιωσηφίδης, 2008: 64). Παράλληλα, η επιλογή τους έγινε με πρόσθετο κριτήριο την διαφοροποίησή τους ως προς το καθεστώς της σχέσης εργασίας (μη μόνιμη, μόνιμη) με τα μέσα που εκπροσωπούν, η οποία θεωρήθηκε ότι δίνει την δυνατότητα να αποτυπωθούν τα σημεία τομής και οι διαφορές στην εστίαση του ενδιαφέροντός τους κατά τη διάρκεια των αποστολών τους σε εμπόλεμες ζώνες και να γίνει αντιστικτική, σε ορισμένο βαθμό, ανάλυση των δύο περιπτώσεων για την παραγωγή των απαραίτητων ερευνητικών δεδομένων.

Η μέθοδος των συνεντεύξεων κρίθηκε η πλέον κατάλληλη με αφετηρία την οντολογική θέση που υποδεικνύει ότι «η γνώση, οι απόψεις, οι αντιλήψεις, οι ερμηνείες, οι εμπειρίες και οι διαδράσεις των ανθρώπων αποτελούν σημαντικές ιδιότητες της κοινωνικής πραγματικότητας» (Mason, ό.π.: 91) και δεδομένου ότι η έρευνα εστιάζεται στο υποκειμενικό νόημα μιας συγκεκριμένης κοινωνικής κατάστασης, στη διερεύνηση προσωπικών εμπειριών, στάσεων, αντιλήψεων, ιδεών και συμπεριφορών, και, τέλος, στη διερεύνηση προσωπικών αντιλήψεων σε σχέση με κοινωνικές διαδικασίες (ό.π.: 114). Οι

ημιδομημένες συνεντεύξεις έγιναν πρόσωπο με πρόσωπο, με τη χρήση μαγνητοφώνου και λειτουργικού Οδηγού συνέντευξης¹² με συγκεκριμένες ερωτήσεις ανά θεματικές περιοχές με άξονα τα ερευνητικά ερωτήματα, ενώ ακολούθησε απομαγνητοφώνηση και ανάλυση των γλωσσικών και μετα-γλωσσικών δεδομένων που προέκυψαν ανά θεματική περιοχή.

Η μέθοδος των ημιδομημένων συνεντεύξεων συνδυάστηκε με την μέθοδο των συνεντεύξεων με εικόνες (photo elicitation), που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στην ανθρωπολογία όπου περιγράφηκε για πρώτη φορά ως παραλλαγή των «ανοικτού τύπου» συνεντεύξεων που διευκόλυνε την συνεργασία και ανταλλαγή απόψεων μεταξύ του ερευνητή και του υποκειμένου της έρευνας (Lapenta, στο: Margolis & Pauwels, 2011: 201). Σύμφωνα με τον Douglas Harper (2010: 13), «η μέθοδος της συνέντευξης με εικόνες διευρύνει τις δυνατότητες της συμβατικής εμπειρικής έρευνας», ενώ περιγράφηκε αρχικά από τους John και Malcolm Collier (1986, στο: Suchar, 2008: 57), ως μία μέθοδος «που επιτρέπει στον ανθρωπολόγο ή τον κοινωνιολόγο να προσεγγίσει το υποκειμενικό μήνυμα των υποκειμένων της έρευνας στο πεδίο». Η μέθοδος των συνεντεύξεων με εικόνες συγκαταλέγεται ανάμεσα στις εδραιωμένες ερευνητικές μεθόδους της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας, και των πολιτισμικών σπουδών (Lapenta, ό.π.: 202). Ειδικότερα, με την χρήση αυτής της μεθόδου ο ερευνητής είναι σε θέση να ελέγχει περισσότερο την διαδικασία της έρευνας, επιλέγοντας τόσο το ίδιο το οπτικό υλικό όσο και τις συνθήκες της όρασής του, ενώ, κατά τη διάρκεια μιας ημιδομημένης συνέντευξης, η χρήση εικόνων προκαλεί σχόλια, τη μνήμη και τη συζήτηση (Banks, 2001: 87). Ένα πρόσθετο όφελος συνίσταται στο ότι περιορίζεται η αμηχανία από πλευράς του ερωτώμενου με την εισαγωγή της εικόνας ως τρίτου παράγοντα στη συζήτηση (Banks, ό.π.: 88). Η ερμηνεία των νοημάτων των εικόνων μπορεί να διερευνηθεί στο πλαίσιο της συζήτησης μεταξύ του ερευνητή και του υποκειμένου της έρευνας (Banks, 2001, στο: Lapenta, ό.π.: 202), καθώς οι εικόνες καταφέρνουν να «πυροδοτούν απροσδόκητα νοήματα και ερμηνείες» (Schwartz, 1989, στο: Lapenta, ό.π.).

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας συζητήθηκε ορισμένος αριθμός φωτογραφιών που είχαν παραγάγει οι ίδιοι οι φωτορεπόρτερ/πολεμικοί ανταποκριτές από διαφορετικές εμπόλεμες ζώνες που είχαν καλύψει κατά καιρούς, με στόχο να διερευνηθούν

¹² Ο Οδηγός συνέντευξης (Βλ. Παράρτημα Ι παρούσας εργασίας) δομήθηκε βάσει προτύπου που παρατίθεται στο: Ιωσηφίδης, 2008: 49-58.

όσο το δυνατόν περισσότερες εμπειρίες και αντιλήψεις των ερωτωμένων. Εν προκειμένω, η συνδυαστική χρήση της μεθόδου της συνέντευξης με εικόνες κρίθηκε απαραίτητη για την περαιτέρω εμβάθυνση σε παραμέτρους, όπως οι συγκεκριμένες συνθήκες παραγωγής των φωτογραφιών, οι πρακτικές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι φωτορεπόρτερ, οι ευρύτεροι στόχοι και τα ενδιαφέροντά τους στη διάρκεια αποστολής τους σε εμπόλεμες ζώνες, οι λόγοι επιλογής των υποκειμένων και των αντικειμένων που τελικά αποτυπώνουν στο φακό και του φωτογραφικού κάδρου, οι αντιδράσεις των υποκειμένων των φωτογραφιών καθώς και οποιαδήποτε άλλη πληροφορία θα μπορούσε να εξαχθεί και να καταγραφεί ως δεδομένο σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα.

Από το σύνολο των φωτογραφιών που επιδείχθηκαν στους φωτορεπόρτερ τελικά επελέγησαν να περιληφθούν στην εργασία 15, επτά του Γιάννη Κόντου και οκτώ του Άρη Μεσσήνη, που ξεχώρισαν οι ίδιοι οι φωτορεπόρτερ και, παράλληλα, κρίθηκαν ως αντιπροσωπευτικές του μεγάλου αριθμού των φωτογραφιών που είχαν παραγάγει από τις πολυάριθμες αποστολές τους σε εμπόλεμες ζώνες. Οι φωτογραφίες του Γιάννη Κόντου προέρχονται από τον πόλεμο του Ιράκ (2003-2004)¹³ και τον πόλεμο του Κοσόβου (1999), ενώ οι φωτογραφίες του Άρη Μεσσήνη από τους εμφύλιους πολέμους στη Λιβύη (2011) και στη Συρία (2012).

Τέλος, πηγή δεδομένων αποτέλεσαν οι ίδιες οι φωτογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν κατά την διεξαγωγή της συνέντευξης με εικόνες, καθώς η φωτογραφία «είτε είναι κοινωνική, είτε τεκμηριωτική, είτε πρόκειται για φωτορεπορτάζ, συνδυάζοντας ή όχι την καλλιτεχνική απεικόνιση με τη μαρτυρία, αποτελεί πλέον ένα πολύ ενδιαφέρον πεδίο έρευνας και κοινωνικοϊστορικής μελέτης» (Λυδάκη, 2001: 251) και χρησιμοποιείται ως τεκμήριο και πηγή άντλησης δεδομένων από τους κοινωνικούς επιστήμονες. Οι φωτογραφίες δεν αναλύθηκαν σε σχέση με τη λεζάντα που τις συνόδευσε κατά την δημοσίευσή τους στα διεθνή πρακτορεία ειδήσεων ή αλλού, καθώς στόχος της έρευνας ήταν η ανάλυση των εικόνων του σύγχρονου πολεμικού φωτορεπορτάζ σε σχέση με τους θεσμούς και τις συνθήκες παραγωγής του αλλά και με το νόημα που οι ίδιες ενδέχεται να παράγουν.

¹³Οι χρονολογίες που παρατίθενται εδώ αναφέρονται στο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα κατά το οποίο βρέθηκαν οι φωτορεπόρτερ στις εμπόλεμες ζώνες, όπως δήλωσαν οι ίδιοι στις συνεντεύξεις τους, και όχι στη συνολική διάρκεια διεξαγωγής των πολεμικών συρράξεων.

Όσον αφορά το μέρος της ανάλυσης της παρούσας μελέτης, έγινε κατηγοριοποίηση σε θεματικές ενότητες κατόπιν ολιστικής ερμηνευτικής ανάλυσης των δεδομένων που προέκυψαν τόσο από τις ημιδομημένες συνεντεύξεις και τις συνεντεύξεις με εικόνες όσο και από το δείγμα των φωτογραφιών που επελέγησαν, χωρίς την χρήση ειδικής μεθοδολογίας για την ανάλυση των εικόνων.

B.2. Βιογραφικά στοιχεία φωτοδημοσιογράφων

Συνοπτικό βιογραφικό σημείωμα φωτοδημοσιογράφου Γιάννη Κόντου

Όπως αναφέρει στην προσωπική του ιστοσελίδα, ο Γιάννης Κόντος έχει κερδίσει διεθνή αναγνώριση στον τομέα της φωτογραφίας-ντοκουμέντου¹⁴. Ως freelance επαγγελματίας φωτοδημοσιογράφος, έχει συνεργαστεί με τα διεθνή γαλλικά πρακτορεία Sygma και Gamma αλλά και το αμερικανικό φωτογραφικό πρακτορείο Polaris Images μέχρι σήμερα και ταξιδεύει για μεγάλο χρονικό διάστημα καλύπτοντας τα σημαντικότερα γεγονότα του πλανήτη. Έχει πραγματοποιήσει αποστολές σε περισσότερες από 45 χώρες: από την Παλαιστίνη και το Ιράκ έως την Δυτική Σαχάρα και τη Σιέρα Λεόνε, και από τη Βόρεια Κορέα και το Αφγανιστάν ως το Μεξικό και την Κολομβία. Είναι κάτοχος Διδακτορικού τίτλου (PhD) στη Φωτογραφία Ντοκουμέντου από το University of Wales και Master of Arts από το University of Westminster. Μέχρι σήμερα έχει κερδίσει 20 διεθνή βραβεία, ανάμεσά τους και το πρώτο βραβείο του κορυφαίου διεθνούς οργανισμού World Press Photo το 2006, στην κατηγορία «Σύγχρονα Θέματα», το βραβείο “Life Magazine’s Alfred Eisenstaedt”, το βραβείο “The Best of Photojournalism” στο πλαίσιο διαγωνισμού που διοργάνωσε η National Press Photographers’ Association (NPPA) καθώς και το βραβείο “Luis Valtuena Award” στο διαγωνισμό των Γιατρών του Κόσμου (Doctors of the World). Έχει πραγματοποιήσει πολλές σημαντικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ έχει εκδώσει δύο λευκώματα με τίτλο «Α-πορίες» και «Κόκκινη Ουτοπία, Φωτογραφίες από τη Βόρεια Κορέα».

¹⁴ <http://www.yanniskontos.com/new.html#!6-Bio> (τελευταία πρόσβαση 25/4/2015). Σχετικά στοιχεία για το έργο του φωτοδημοσιογράφου αναρτώνται επίσης στο http://en.wikipedia.org/wiki/Yannis_Kontos (τελευταία πρόσβαση 25/4/2015).

Φωτογραφίες, κείμενα και συνεντεύξεις του δημοσιεύονται στα σημαντικότερα ξένα έντυπα όπως: *Time*, *Newsweek*, *Life*, *The New York Times*, *Stern*, *Le Monde*, *Liberation*, *Guardian*, *The Sunday Times Magazine*, κ.ά. Όπως τόνισε ο ίδιος στη συνέντευξη που μας παραχώρησε¹⁵, με τη φωτογραφία πολέμου ασχολείται 17 χρόνια, καθώς η πρώτη του ουσιαστικά αποστολή σε επικίνδυνη ζώνη ήταν το 1997, ενώ γενικά με το φωτορεπορτάζ ασχολείται από το 1992.

Σχέση εργασίας φωτοδημοσιογράφου Γ. Κόντου

Ερωτηθείς¹⁶ σχετικά με την διαδικασία ανάθεσης αποστολής σε αυτόν σε μια εμπόλεμη ζώνη, τόνισε ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι, ενώ διασαφήνισε ότι είναι freelance φωτογράφος, ήτοι ελεύθερος επαγγελματίας, που βρίσκεται σε μια «σχέση συμπαραγωγής» με το μέσο. Όπως εξήγησε, δεν είναι μισθωτός και γι' αυτόν τον λόγο έχει την ευχέρεια να επιλέξει ο ίδιος την αποστολή στην οποία θα μεταβεί, ενώ επισήμανε ότι η σχέση του είναι αμφίδρομη με το πρακτορείο, καθώς μπορεί και ο ίδιος να προτρέψει το πρακτορείο σε κάποια αποστολή. Από την στιγμή δε που θα συμφωνήσουν και οι δύο πλευρές, αμφότερες μοιράζονται τα έξοδα που συνεπάγεται η συγκεκριμένη αποστολή και τα έσοδα, εφόσον υπάρξουν. Μια τρίτη περίπτωση ανάθεσης κάποιας αποστολής είναι, όπως εξήγησε, να ζητήσει κάποιο διεθνές μέσο, είτε εφημερίδα είτε περιοδικό, όπως οι *New York Times*, ή τα περιοδικά *Stern* και *Time*, προσωπικά από εκείνον ή μέσω του πρακτορείου για το οποίο εργάζεται, να αναλάβει μια αποστολή. Οι βασικές αγορές σήμερα είναι οι ΗΠΑ, η Αγγλία, η Γερμανία, η Ιταλία και η Γαλλία, από τις οποίες προέρχονται οι αναθέσεις για αποστολές, καθώς αυτές μπορούν να υποστηρίξουν και το απαιτούμενο budget, όπως μας εξήγησε ο ίδιος.

¹⁵ Συνέντευξη με Γ. Κόντο, 23/10/2014.

¹⁶ ό.π.

Συνοπτικό βιογραφικό σημείωμα φωτοδημοσιογράφου Άρη Μεσσήνη

Ο Άρης Μεσσήνης είναι επικεφαλής του φωτογραφικού τμήματος του Γαλλικού Πρακτορείου Ειδήσεων (Agence France-Presse) στην Ελλάδα από το 2006. Εργάστηκε στη Λιβύη και την Αίγυπτο κατά τη διάρκεια της «Αραβικής Άνοιξης» και έχει κερδίσει πολλές διεθνείς διακρίσεις, όπως, μεταξύ άλλων, το «Days Japan 2012», το «Fotoweeek 2011», το «NPPA», κ.ά. Ως φωτορεπόρτερ του Γαλλικού Πρακτορείου Ειδήσεων έλαβε το βραβείο “Bayeux Calvados for War Correspondents” για τις φωτογραφίες του στη Μάχη της Σύρτης στη Λιβύη, που διεξήχθη τον Οκτώβριο του 2011¹⁷. Οι φωτογραφίες του τραβήχτηκαν ενώ οι δυνάμεις του Εθνικού Μεταβατικού Συμβουλίου επέφεραν το οριστικό πλήγμα στις πιστές στον Καντάφι δυνάμεις, λίγες ημέρες πριν από τον θάνατο του Λίβυου ηγέτη. Οι φωτογραφίες του αποτυπώνουν τη βία, τη σύγχυση και τον πανικό που κυριαρχούσαν στην περιοχή πριν και κατά τη διάρκεια της μάχης. Ο θεσμός των βραβείων «Bayeux-Calvados Awards for War Correspondents» ξεκίνησε το 1994 με πρωτοβουλία των αρχών της πόλης Bayeux και τιμά φωτορεπόρτερ που καλύπτουν τις ένοπλες συγκρούσεις, τις επιπτώσεις τους στον άμαχο πληθυσμό και ρεπορτάζ που αφορούν στην προάσπιση της ελευθερίας και της δημοκρατίας¹⁸.

Σχέση εργασίας φωτοδημοσιογράφου Άρη Μεσσήνη

Όπως μας τόνισε ο Άρης Μεσσήνης στην συνέντευξη που μας παραχώρησε¹⁹, εργάζεται συνολικά ως φωτορεπόρτερ από το 1997. Αρχικά εργάστηκε για το διεθνές ειδησεογραφικό πρακτορείο *Associated Press* ως βοηθός (stringer). Ξεκίνησε με το αθλητικό ρεπορτάζ, που κάλυψε για σύντομο χρονικό διάστημα, ενώ μετά το 1997 ξεκίνησε ως βοηθός –αμισθί- για ένα χρόνο περίπου και στη συνέχεια προσλήφθηκε με μόνιμη σχέση εργασίας από το πρακτορείο, όπου εργάστηκε μέχρι το 2003. Τότε, το Γαλλικό Πρακτορείο Ειδήσεων (AFP) διέκοψε τη συνεργασία που διατηρούσε με το -καθαρά φωτογραφικό- Ευρωπαϊκό

¹⁷<http://www.afp.com/en/agency/awards/afp-journalist-aris-messinis-wins-photography-prize-bayeux-calvados-awards-war-correspondents> (τελευταία πρόσβαση 25/4/2015).

¹⁸ ό.π.

¹⁹ Συνέντευξη με Άρη Μεσσήνη, 31/10/2014.

Πρακτορείο Ειδήσεων (European Pressphoto Agency-EPA) στις περισσότερες χώρες της Ευρώπης και αποφάσισε να ιδρύσει δικά του φωτογραφικά τμήματα, παράλληλα με τα δημοσιογραφικά τμήματα που ήδη διατηρούσε.

Όπως μας τόνισε ο Άρης Μεσσήνης²⁰, ερωτηθείς σχετικά με τις περιπτώσεις στις οποίες του ανατίθεται μια αποστολή σε εμπόλεμη ζώνη, αυτό είναι δύσκολο να γίνει για πρώτη φορά. Ο φωτορεπόρτερ οφείλει να πείσει με κάποιο τρόπο ότι έχει γνώση τέτοιων καταστάσεων και να κερδίσει την εμπιστοσύνη του πρακτορείου, καθώς οι αποστολές σε περιοχές εμπόλεμων ζωνών έχουν πολλές πρακτικές δυσκολίες και χαρακτηρίζονται από μεγάλο βαθμό επικινδυνότητας. Συνεπώς, η ανάθεση τέτοιων αποστολών γίνεται σε εθελοντική βάση και δεν είναι υποχρεωτική. Ο κ. Μεσσήνης μετέβη σε πρώτη τέτοια αποστολή κατά τη διάρκεια του εμφύλιου πολέμου στη Λιβύη το 2011 και έκτοτε το πρακτορείο τού προτείνει να καλύψει για λογαριασμό του εμπόλεμες ζώνες, ένοπλες συγκρούσεις ή διαδηλώσεις.

B.3. Κατηγοριοποίηση και ανάλυση

B.3.1. Φωτοειδησεογραφία ή Φωτοδημοσιογραφία;

Ο Howard Becker (1995: 6) μιλώντας για την οπτική κοινωνιολογία, την φωτογραφία-ντοκουμέντο και τη φωτοδημοσιογραφία ως κοινωνικές κατασκευές των οποίων το νόημα αναδύεται στο πλαίσιο αναφοράς, οργανισμικό και ιστορικό, διαφορετικών κόσμων του φωτογραφικού έργου, επισημαίνει, σε σχέση με τη φωτοδημοσιογραφία, ότι συνήθως αυτή γίνεται αντιληπτή ως θαρραλέα, αμερόληπτη, με έμφαση στο γεγονός και την προσέλευση του ενδιαφέροντος και με στόχο να πει μια ιστορία. Η εικόνα που έχουμε για τον φωτοδημοσιογράφο είναι πολλαπλή: από τη μια είναι η εικόνα κάποιου που κοιμάται στο αυτοκίνητό του, δακτυλογραφεί τις ιστορίες του, καπνίζει πούρα και κυνηγά ιστορίες όπως

²⁰ ό.π.

ναυάγια και φωτιές. Από την άλλη, είναι αυτή του Robert Capa που εισβάλλει σε έναν πόλεμο, ή μια μάχη προκειμένου να εξασφαλίσει μια κοντινή λήψη του θανάτου και της καταστροφής για τα περιοδικά, ενώ υπάρχουν και άλλα στερεότυπα, όπως αυτά προβάλλονται στον κινηματογράφο, κλπ. Η πραγματικότητα, ωστόσο, είναι λιγότερο ηρωϊκή, σημειώνει ο Becker. Η φωτοδημοσιογραφία είναι οτιδήποτε μπορεί δυναμικά να είναι, δεδομένης της φύσης του κλάδου της δημοσιογραφίας. Με τις αλλαγές που υπέστη ο συγκεκριμένος επαγγελματικός κλάδος, με την πτώση των περιοδικών *Life* και *Look* και καθώς άλλαξε η φύση των ημερήσιων εφημερίδων έναντι του ανταγωνισμού από την τηλεόραση και το ραδιόφωνο, άλλαξαν και οι φωτογραφίες που παρήγαγαν οι φωτογράφοι. Οι σημερινοί φωτοδημοσιογράφοι είναι εκπαιδευμένοι, μπορούν να γράψουν και δεν είναι πλέον απλοί εικονογράφοι των ιστοριών των δημοσιογράφων. Διαθέτουν μια συνεκτική ιδεολογία που βασίζεται στην αντίληψη μιας εικόνας που λέει η ίδια μια ιστορία.

Από την άλλη, ο Howard Becker (ό.π.) παρατηρεί ότι η σύγχρονη φωτοδημοσιογραφία περιορίζεται από τον διαθέσιμο χώρο και τις προκαταλήψεις, τα «τυφλά σημεία» και τις προκαθορισμένες γραμμές που τίθενται από τους υπεύθυνους σύνταξης. Και κυρίως, οι αναγνώστες δεν δαπανούν χρόνο προκειμένου να αποκωδικοποιήσουν τα ασαφή ή σύνθετα σημεία των φωτογραφιών που εμφανίζονται στα μέσα που διαβάζουν ή βλέπουν καθημερινά. Συνεπώς, αυτές οι φωτογραφίες πρέπει να είναι αναγνώσιμες στη στιγμή και αμέσως ερμηνεύσιμες. Στην περίπτωση του Άρη Μεσσήνη που εργάζεται για το Γαλλικό Πρακτορείο Ειδήσεων (AFP) καλύπτοντας πολεμικές συγκρούσεις τα τελευταία χρόνια:

«Η επιλογή η πρώτη είναι δικιά μας. Εμείς που τραβάμε. Το υλικό που θα στείλουμε στα κεντρικά, στο desk. 99% ό, τι στέλνουμε εμείς δημοσιεύεται στο δίκτυό μας. Από κει και πέρα, ο κάθε πελάτης ανά τον κόσμο δημοσιεύει το υλικό που θέλει [...] Συνήθως η επιλογή, γενικά, είναι δικιά μας που είμαστε εκεί, στον τόπο και με την εμπειρία ξέρεις περίπου τι θέλεις να τραβήξεις, τι πρέπει να δείξεις και τι θα δημοσιεύσεις στο τέλος. Προσπαθείς να είσαι όσο πιο σφικτός στις επιλογές σου, μην υπερβείς σε αριθμό, κάποιον να τον κουράσεις να δει. Πάντα υπάρχει μια πιθανότητα να σου κόψουν στα κεντρικά μια εικόνα που μπορεί να την θεωρήσουν παρόμοια με κάποια άλλη, δηλαδή σε θέματα πληροφορίας, αλλά σε τέτοια θέματα σοβαρά δεν κόβουν συνήθως. Δηλαδή ό, τι στείλεις, επειδή έχεις ήδη κάνει μια αυστηρή επιλογή στη δουλειά σου από μόνος σου, όπως είναι... Μπορεί να συμπληρώσουν κάτι στη λεζάντα, που εσύ δεν είχες τη δυνατότητα, γιατί πολλές φορές δεν έχεις την ευχέρεια του χρόνου να ψάξεις, να γράψεις, να επεξεργαστείς, οπότε φεύγουν από σένα και κάποιοι που είναι στα γραφεία τους ήσυχα κι ωραία...».

Το ζήτημα, επομένως της ελευθερίας στην παραγωγή των εικόνων είναι παραδεκτό από την πλευρά των φωτοδημοσιογράφων, καθώς και ο Γιάννης Κόντος, που εργάζεται ως freelancer, τονίζει ότι καλείται να φωτογραφήσει αυτό που εκείνος πιστεύει, ωστόσο επισημαίνει τον παράγοντα των προθεσμιών ως καθοριστικό στην αποστολή του παραγόμενου φωτογραφικού υλικού, που εξαρτάται τόσο από την επικαιρότητα όσο και από το μέσο το οποίο εκπροσωπεί κάθε φορά:

«Εγώ από την στιγμή που πάω σε μια αποστολή, ανάλογα με το καθεστώς στο οποίο είμαι- είμαι σε ένα από τα δύο πρώτα καθεστάτα όπως σας ανέφερα (σ.σ. freelancer) - καλούμαι να φωτογραφίσω αυτό που εγώ πιστεύω και να στείλω το υλικό μου στο πρακτορείο, είτε σε καθημερινή βάση-συνήθως σε καθημερινή βάση- είτε σε εβδομαδιαία βάση, που αυτό μάλιστα είναι και η ειδοποιός διαφορά μεταξύ του φωτοδημοσιογράφου και του φωτοειδησεογράφου. Δηλαδή ο φωτοειδησεογράφος, αν θέλουμε να πούμε ότι είναι αυτός που κυρίως ασχολείται με την ειδησεογραφία και ας το θέσουμε σε όρους deadline, προθεσμίας (...), μιας προθεσμίας στο τέλος της μέρας, ή ακόμα και αρκετές προθεσμίες μέσα στη μέρα. Όταν δουλεύεις σε ένα wire πρακτορείο, σε ένα ειδησεογραφικό πρακτορείο, όπως είναι το Reuters ή το AP, αυτά τα πρακτορεία ανάλογα με τις αγορές τις οποίες καλύπτουν, έχουν διαφορετικές προθεσμίες. Αυτή είναι η μία περίπτωση.

Η άλλη περίπτωση είναι ότι εγώ που, ας πούμε, έχω την πολυτέλεια να δουλεύω κυρίως με έντυπα, δηλαδή με περιοδικά, τα περιοδικά έχουν την ευχέρεια της διορίας της εβδομάδας, ή και του μήνα κάποιες φορές. Συνεπώς, μπορώ να έχω την επιλογή να συλλέξω το υλικό και να το αποστείλω στο τέλος της εβδομάδας. Φυσικά (...) αυτό είναι καθοριστικό για το αν θα σταλούν οι φωτογραφίες συγκεκριμένη ημέρα και ώρα, το αν θα δημοσιευθούν, γιατί όταν πρόκειται για επικαιρότητα καταλαβαίνετε ότι μετά είναι περασμένη, χαμένη υπόθεση. Αλλά επίσης έχει να κάνει και με το γεγονός ότι (...) δεν έχεις την πολυτέλεια του χρόνου του να μην ... δεν έχεις μάλλον την επιλογή τού να μην στείλεις το υλικό στην ώρα του όταν είσαι απεσταλμένος για κάποιο έντυπο. Όταν είναι η σχέση αυτή που αναφέραμε, συμπαραγωγής καθαρά εμένα και του πρακτορείου υπάρχει μεγαλύτερη ευελιξία. Όταν όμως μεσολαβεί ένα έντυπο, οι φωτογραφίες πηγαίνουν αποκλειστικά στο έντυπο (...). Φανταστείτε, λοιπόν, ότι έχεις ένα αυστηρό deadline Παρασκευή βράδυ 12 ώρα Ελλάδος, για παράδειγμα [...], ή 6 η ώρα το απόγευμα στη Νέα Υόρκη, και περιμένει το *Time* φωτογραφίες, δικές σου εικόνες από τη Συρία, από μια εμπόλεμη ζώνη (...). Αν κάνεις το λάθος, ή για κάποιο λόγο, που μπορεί να είναι οποιοσδήποτε αυτός ο λόγος, είτε γιατί σε έχουν απαγάγει είτε γιατί σε έχουν σκοτώσει είτε γιατί έχει καταστραφεί ο εξοπλισμός σου είτε γιατί πέφτουν βόμβες δεξιά, αριστερά σου (...), και δεν αποστέλεις το υλικό σου εκείνη τη στιγμή, πολύ απλά δεν ξαναδουλεύεις για το συγκεκριμένο έντυπο. Γιατί είναι ένας ολόκληρος μηχανισμός, ο οποίος κρεμιέται εξαιτίας της καθυστέρησης».

Στις συγκεκριμένες συνθήκες, αφ' ενός της πίεσης του χρόνου που επιβάλλει η επικαιρότητα και αφ' ετέρου των αντικειμενικών πρακτικών δυσκολιών και κινδύνων που συνεπάγεται η κάλυψη μιας εμπόλεμης ζώνης, τα ερωτήματα που ανακύπτουν είναι: Ποιό είναι το πρώτιστο ενδιαφέρον από πλευράς των φωτορεπόρτερ που βρίσκονται στην εκάστοτε εμπόλεμη ζώνη; Τι ενδιαφέρονται οι ίδιοι να αποτυπώσουν στις εικόνες που παράγουν; Ο Άρης Μεσσήνης τονίζει ότι το κύριο ενδιαφέρον του όταν βρίσκεται σε

αποστολή για τη κάλυψη πολεμικών συγκρούσεων είναι αφ' ενός η αποτύπωση του εν εξελίξει γεγονότος και αφ' ετέρου, και πιο σημαντικά, οι επιπτώσεις στον άμαχο πληθυσμό:

«Πρώτ' απ' όλα, εγώ προσωπικά προσπαθώ να αποτυπώσω το γεγονός που γίνεται, δηλαδή τις ίδιες τις συγκρούσεις, αλλά ταυτόχρονα περισσότερη βαρύτητα δίνω γιατί με ενδιαφέρει και πιο πολύ να δείξω αυτό που ονομάζουν κάποιοι αναλυτές, τις παράπλευρες απώλειες, δηλαδή τις συνθήκες που επικρατούν στον άμαχο πληθυσμό. Δηλαδή, πιο πολύ αυτό είναι που με τραβάει να πάω εκεί να δείξω, αλλά ταυτόχρονα επειδή κάνεις και ρεπορτάζ, πρέπει να δείξεις και το τι γίνεται και τις ίδιες τις συγκρούσεις. Δηλαδή, όταν πας εκεί το έχεις λίγο στο μυαλό σου "α, σήμερα θα πάω να κάνω πρώτη γραμμή, ας πούμε". Εντάξει, έκανα απ' αυτό, πρέπει να δω τι γίνεται στον κόσμο, δηλαδή αθώοι σκοτώνονται, παιδιά σκοτώνονται, οι πρόσφυγες... Αυτό είναι για μένα πιο πολύ η βαρύτητα που πρέπει να δώσεις στο τι πρέπει να δείξεις στον κόσμο. Ότι κάποιοι επιλέγουν να πολεμήσουν μεταξύ τους. Ωραία. Πήραν τα όπλα και αλληλοσκοτώνονται, αλλά οι άλλοι γύρω, οι απλοί πολίτες τι φταίνει; Και τι τραβάνε...».

Από την άλλη, ο Γιάννης Κόντος δεν εστιάζει στη σημασία της αποτύπωσης του ίδιου του γεγονότος, αλλά δίνει έμφαση στην ιστορία που κρύβεται πίσω από αυτό, στο να δώσει το προσωπικό του στίγμα στα γεγονότα, καθώς και στην ιστορικότητα και τη διαχρονικότητα της εικόνας:

«Εμένα με ενδιαφέρει να δίνω το δικό μου στίγμα στα γεγονότα. Να βάζω δηλαδή τη δική μου σφραγίδα. Να λέω την ιστορία με τις δικές μου φωτογραφίες. Και αυτές οι φωτογραφίες να είναι τόσο διαχρονικές ώστε να μένουν, να αποτυπώνονται στη μνήμη των ανθρώπων, ή του κάθε θεατή, ή του κάθε ιστορικού, ας το πούμε, του μέλλοντος, προκειμένου να βγάλουν αυτοί τα δικά τους συμπεράσματα για το τι συνέβη κάποτε, σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή, σε ένα συγκεκριμένο μέρος του κόσμου. Πλέον με τη δυνατότητα που έχουμε, μέσω του ίντερνετ, για ενημέρωση, η ενημέρωση δεν είναι μονόπλευρη, όπως ήταν παλαιότερα. Έχεις τη δυνατότητα πλέον να διαλέξεις τις δικές σου πηγές, οπότε να βγάλεις τα δικά σου συμπεράσματα».

Το ερώτημα «πώς διασφαλίζεται η διαχρονικότητα μιας εικόνας» είναι κεφαλαιώδες και, σύμφωνα με τον Γ. Κόντο, εξαρτάται από την ικανότητα του ίδιου του φωτογράφου, γι' αυτό μόνο ορισμένες εικόνες ξεχωρίζουν. Θέλοντας να καταδείξει την διαχρονικότητα της φωτογραφίας, αντιπαραβάλλει την φωτογραφία με την τηλεόραση και στη συνέχεια επεξηγεί τον όρο «διαχρονική εικόνα»:

«Η τηλεόραση είναι συνεχόμενες εικόνες, που η κάθε επόμενη αναιρεί την προηγούμενη. Στο τέλος, βλέποντας κάτι, μια είδηση ή ένα ρεπορτάζ, ή οτιδήποτε, ή ένα ντοκιμαντέρ, μένεις σε μια συγκεχυμένη εικόνα αυτού που είδες. Γιατί, πολύ απλά, υπάρχει αυτή η αυτοαναίρεση. Η φωτογραφία είναι μια στιγμή στο χρόνο, η οποία αν είναι πραγματικά δυνατή, έχει χαραχτεί στη μνήμη. Είναι ένα κομμάτι πραγματικότητας, το οποίο μπορεί να είναι σημαντικό, δυνατό, ή και ασήμαντο. Πλέον όλοι σήμερα φωτογραφίζουν. Δε σημαίνει ότι όλες οι εικόνες είναι σημαντικές. Γι' αυτό κάποιες εικόνες ξεχωρίζουν».

«Όσο πιο διαχρονική είναι μια εικόνα, τόσο περισσότερους αναγνώστες/θεατές θα κερδίσει, τόσο πιο βαθιά θα χαραχτεί στη μνήμη ενός θεατή. Συνεπώς, επιβάλλεται να είναι διαχρονική. Και διαμορφώνει συνειδήσεις, δεν το συζητάμε».

Από την πλευρά του, ο Άρης Μεσσήνης επισημαίνει σχετικά με την ιστορικότητα της εικόνας:

«Τώρα θα με επηρεάσει, σε ένα χρόνο θα το έχω ξεχάσει. Στο μέλλον όμως θα έχει μείνει. Αυτός που θα θέλει να ενημερωθεί, θα έχει τη δυνατότητα να ενημερωθεί. Πάντα η ιστορία δεν έχει μεγαλύτερη βαρύτητα όταν έχει περάσει πάρα πολύς καιρός;»

Όσον αφορά πιθανές στερεοτυπικές εικόνες που μπορεί να επιλέγονται στην επαγγελματική πρακτική της φωτογραφικής κάλυψης ενός γεγονότος, σύμφωνα με τον Γ. Κόντο:

«Κάποια cliché υπάρχουν. Η αλήθεια είναι ότι αυτά τα cliché με τον καιρό κουράζουν. Παύουν να δημοσιεύονται. Η φωτοδημοσιογραφία και η φωτοειδησεογραφία υπόκεινται σε μία συνεχή μετάλλαξη από την αρχή του μέσου, αν ήταν αυτό ο Πόλεμος της Κριμαίας, ή το Βιετνάμ ή οτιδήποτε άλλο, μέχρι σήμερα. Δηλαδή αλλιώς φωτογράφιζαν οι φωτογράφοι στο Βιετνάμ. Κατ' αρχήν, ήταν περιορισμένοι από το ίδιο το μέσο, τα μέσα της εποχής που δεν είχαν τη δυνατότητα να έχουν π.χ. γρήγορες μηχανές, σύγχρονους φακούς και όλα αυτά, υπήρχαν τεχνικά προβλήματα και περιορισμοί. Έτσι, το μέσο ξεκίνησε κυρίως καταγραφικά. Στην πορεία όμως εξελίχθηκε σε άποψη και σε σχόλιο (...)».

Σύμφωνα με την Susan Sontag (2003: 32), «οι φωτογραφίες παρουσίαζαν το πλεονέκτημα ότι συνδύαζαν δύο αντίθετα χαρακτηριστικά: Είχαν ενσωματωμένα τα πιστοποιητικά αντικειμενικότητας. Κι όμως αναγκαστικά είχαν άποψη. Ήταν καταγραφή του πραγματικού (...) εφόσον ο καταγραφέας ήταν μηχανή. Και ήταν μαρτυρία του πραγματικού-εφόσον κάποιος ήταν εκεί και τις τράβηξε». Όπως προσθέτει χαρακτηριστικά η αμερικανίδα κριτικός, οι φωτογραφίες «(...) είναι πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας ή μεταγραφή μιας συγκεκριμένης στιγμής της πραγματικότητας όσο και ερμηνεία αυτής της πραγματικότητας

(...))» (ό.π.). Έτσι, αναδύεται το ζήτημα της υποκειμενικής ερμηνείας του γεγονότος από την πλευρά του φωτογράφου. Ο Γ. Κόντος αναφέρει σχετικά:

«Ναι, υπάρχει υποκειμενικότητα, γιατί είναι πάρα πολλοί οι παράγοντες. Το θέμα είναι ο θεατής ο ίδιος να είναι σε θέση, να έχει την ανάλογη παιδεία, και να μπορεί να κρίνει. Να κρίνει πραγματικά, να μπορεί να κρίνει την πηγή, από πού προέρχεται. Ξέρω πολύ καλά ότι αν δω φωτογραφίες – και συμβαίνει κατά κόρον σήμερα- σε διεθνή μέσα ντόπιων ανταποκριτών, ξέρω ότι θα είναι προκατειλημμένοι, υπέρ του καθεστώτος της χώρας, κλπ. Παλαιότερα, αυτό που συνέβαινε κατά κόρον ήταν ότι όλα τα διεθνή πρακτορεία έστελναν ξένους ανταποκριτές σε κάποια σύγκρουση για να αποφύγουν αυτό το πρόβλημα, ούτως ώστε να αποφύγουν τους τοπικούς, οι οποίοι κατά κάποιον τρόπο θα ήταν προσκείμενοι στην πλευρά του καθεστώτος, κλπ. Σήμερα, επειδή τα πράγματα έχουν αγριέψει πολύ, δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα. Και όλα τα πρακτορεία έχουν αποσύρει τους ξένους ανταποκριτές. Όταν στο Ιράκ κάποια στιγμή, στη Φαλούτζα είχε υπολογιστεί ότι ο μέσος δυτικός δημοσιογράφος είχε επτά λεπτά πριν απαχθεί, δεν υπάρχει η δυνατότητα να δουλεύεις, δεν σου δίνεται η δυνατότητα, δεν είναι ότι απλά κινδυνεύεις. Άρα λοιπόν, έχουμε αποδεχθεί σε ένα βαθμό, και αυτό πρέπει να γνωρίζει ο υποψιασμένος αναγνώστης ή ο ιστορικός του μέλλοντος, το τι μέλλει γενέσθαι για την πηγή».

Ο Γιάννης Κόντος προέβη, έτσι, εξ αρχής σε ένα διαχωρισμό μεταξύ της φωτοειδησεογραφίας και της φωτοδημοσιογραφίας, τονίζοντας ότι:

«Η φωτοειδησεογραφία είναι κάτι το οποίο στέκεται στη στιγμή, στέκεται στο “εφήμερο” του γεγονότος, και δημιουργεί μια εικόνα εντυπωσιασμού. Όχι πάντα, αλλά συμβαίνει συχνά. Για μένα δεν είναι αυτό το ζητούμενο. Δεν είναι η πεμπτουσία της εικόνας, της φωτογραφίας-ντοκουμέντο, την οποία εγώ πραγματεύομαι. Εγώ θεωρώ ότι ασχολούμαι με την φωτογραφία-ντοκουμέντο και με ενδιαφέρει αυτό που υπάρχει πίσω από τα γεγονότα (...). Δηλαδή, πηγαίνω στο “μετά”, μετά από μία σύγκρουση, ή προσπαθώ να εμβαθύνω στο θέμα, βρίσκοντας ανθρώπινες ιστορίες, λέγοντας ανθρώπινες ιστορίες, λέγοντας ιστορίες με φωτογραφίες οι οποίες αξίζει να ειπωθούν. Δηλαδή, δημιουργώντας, ας πούμε, μια μεμονωμένη ιστορία με έναν συγκεκριμένο άνθρωπο, προσωποποιώντας την ιστορία ενός ανθρώπου, μπορείς κάλλιστα να πεις την ιστορία για το τι αντιπροσωπεύει αυτός ο άνθρωπος».

Η διάκριση της φωτοειδησεογραφίας από την φωτοδημοσιογραφία είναι ενδεχομένως αυτή που στηρίζεται στο διαχωρισμό μεταξύ της ανάγκης για ταχεία κάλυψη της επικαιρότητας, που χαρακτηρίζει την πρώτη, και της δυνατότητας που έχει ο φωτορεπόρτερ να πει τη δική του ιστορία για ένα αντικειμενικό γεγονός, που χαρακτηρίζει την δεύτερη, δημιουργώντας αυτό που είναι γνωστό ως φωτο-δοκίμιο (photo-essay). Για το φωτοδημοσιογράφο, υπάρχει η ευελιξία να πει μια ιστορία με περισσότερες εικόνες, ενώ στη φωτοειδησεογραφία, παρατηρεί ο Γ. Κόντος, «πάει το μυαλό σας στην εφημερίδα. Είναι η εικόνα που θα “τρέξει τα νέα” την επόμενη μέρα, η εικόνα που κυνηγάνε κυρίως τα

ειδησεογραφικά πρακτορεία με το *deadline* της μίας ημέρας και που αποτυπώνει την στιγμή. Είναι η “μία” εικόνα. Γιατί, πολύ απλά, η εφημερίδα, ή κάποιο *site* ειδησεογραφικό, δεν έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει πέραν της μιας ή των δύο εικόνων». Αντίθετα, η φωτοδημοσιογραφία «δίνει έμφαση σε αυτό που λέμε την “εμβάθυνση του γεγονότος”, δίνει έμφαση στην “φωτογραφική ιστορία”, στην αφήγηση της εικόνας».

Ωστόσο, και οι δύο κατηγορίες του φωτορεπορτάζ ενδέχεται να αλληλοεπικαλύπτονται, κατά τον Γ. Κόντο, καθώς «(..) και η φωτοδημοσιογραφία μπορεί να έχει στοιχεία επικαιρότητας, αλλά και η φωτοειδησεογραφία μπορεί να στοχεύει σε κάτι πιο αφηγηματικό. Αυτό που καθορίζει όμως τη διαφορά είναι το μέσο για το οποίο προορίζονται και το μέσο στο οποίο δημοσιεύονται».

B.3.2. Η ανάγκη για στράτευση



Baghdad, Iraq, 12/4/2003. Photo: Yannis Kontos/Polaris

[Εικόνα 1].

Στον πόλεμο του Ιράκ εμφανίστηκε ίσως για πρώτη φορά το φαινόμενο της «ενσωματωμένης δημοσιογραφίας» (embedded reporting), ήτοι της κατάστασης όπου οι δημοσιογράφοι μπορούσαν να κάνουν τα ρεπορτάζ τους τασσόμενοι με την πλευρά των στρατιωτικών και κυβερνητικών Αρχών. Μπορούσαν να μετακινούνται με ορισμένα φορτηγά, να κοιτάζουν ορισμένες σκηνές και να αποστέλλουν ανταποκρίσεις με εικόνες και ρεπορτάζ συγκεκριμένων ενεργειών. Η «ενσωματωμένη δημοσιογραφία» υπονοεί ότι αυτή η επιβαλλόμενη οπτική δεν θα γινόταν η ίδια το θέμα των δημοσιογράφων στους οποίους προσφερόταν πρόσβαση στο πεδίο της μάχης υπό την προϋπόθεση ότι το βλέμμα τους θα παρέμενε περιορισμένο σε συγκεκριμένες παραμέτρους προκαθορισμένων ενεργειών. Η «ενσωματωμένη δημοσιογραφία» λάμβανε, επίσης, χώρα με λιγότερο προφανείς τρόπους: ένα παράδειγμα είναι η συμφωνία των ΜΜΕ που κάλυπταν τον πόλεμο να μην δείξουν φωτογραφίες νεκρών αμερικανών στρατιωτών με το επιχείρημα ότι κάτι τέτοιο θα ήταν αντιαμερικανικό και ενδεχομένως θα ήγειρε συγκεκριμένα αισθήματα της κοινής γνώμης. Η επιβολή σε σχέση με το τι θα μπορούσε να γίνει ορατό με τον έλεγχο του περιεχομένου συμπληρώθηκε από τον έλεγχο της οπτικής γωνίας από την οποία θα μπορούσε να γίνει ορατή η επενέργεια του πολέμου και η καταστροφή που προκαλεί (Butler, 2005: 822).

Την ίδια στιγμή στις ΗΠΑ «οι απώλειες αναφέρονταν στις ειδήσεις, αλλά λίγες εικόνες υπήρχαν των νεκρών ή των τραυματιών. Οι εικόνες που έστελναν οι “έξυπνες” βόμβες καθώς πλησίαζαν και κτυπούσαν τους στόχους τους προβάλλονταν στην τηλεόραση μόνον όταν οι στόχοι ήταν εγκαταλελειμμένα κτίρια ή εργοστάσια, έρημες εγκαταστάσεις και γέφυρες. Αντίθετα, απαγορεύτηκε η δημόσια προβολή των εικόνων που έδειχναν τα τρομοκρατημένα πρόσωπα των στρατιωτών και των πολιτών λίγο πριν κομματιαστούν από τις εκρήξεις τους» (Πασχαλίδης, ό.π.: 130).

Ο Γ. Κόντος πήγε στο Ιράκ για το περιοδικό *Newsweek* και μετά συνέχισε για λογαριασμό του περιοδικού *Stern*. Όπως μας εξηγεί:

«Υπήρχαν τρεις περιπτώσεις δημοσιογράφων. Υπήρχαν οι δημοσιογράφοι που ήταν στη Βαγδάτη, που ήταν με την ανοχή του καθεστώτος και μπορούσαν να καλύπτουν τους βομβαρδισμούς κλπ, και όλες τις συνέπειες της σύγκρουσης εκείνη τη στιγμή στον ιρακινό πληθυσμό. Υπήρχαν οι δημοσιογράφοι οι οποίοι ήταν με τις δυνάμεις κατοχής, δηλαδή με τα στρατεύματα, οπότε εκεί υπήρχε ένας σημαντικός περιορισμός, γιατί έπρεπε να είσαι

προσκολυόμενος με κάποια στρατιωτική μονάδα και να ακολουθείς κάποιους συγκεκριμένους στρατιωτικούς κανόνες και να φωτογραφίζεις συγκεκριμένα πράγματα. Και υπήρχε και η τρίτη επιλογή, του να είσαι απόλυτα ελεύθερος και να βολοδέρνεις στην έρημο, με ό, τι αυτό εξυπακούεται. Εγώ ήμουν στη Βαγδάτη. Ενωώ πριν. Πολύ σημαντικό εδώ είναι να πούμε ότι όλα τα βιβλία που βγήκαν μετά για το Ιράκ, όλες οι εκθέσεις που έγιναν, όλο το καταπίστευμα των εικόνων αλλά και το *résumé* όλης αυτής της κατάστασης και η ιστορία ειπώθηκε και από τις τρεις πλευρές. Προκειμένου να έχεις μια σφαιρική άποψη πρέπει να εξετάσεις το υλικό και των τριών πλευρών. Ένας άνθρωπος, όμως, δεν μπορεί να το κάνει αυτό. Δεν μπορείς ταυτόχρονα να είσαι στο Κόσοβο και να είσαι και από την πλευρά των Σέρβων και από την πλευρά των Αλβανών. Δε γίνεται. Πρέπει να διαλέξεις, να πάρεις θέση, εντός εισαγωγικών, γιατί στην ουσία δεν παίρνεις θέση».

Σε αυτό το πλαίσιο, η φωτογραφία του Γ. Κόντου που δείχνει νεκρό Αμερικανό στρατιώτη [Εικόνα 1] και δημοσιεύθηκε στην αμερικανική εφημερίδα *Village Voice*²¹ είναι, όπως τονίζει ο ίδιος:

«(...) μια από τις ελάχιστες εικόνες, αν όχι και η μοναδική εικόνα από τον πόλεμο του Ιράκ, που δείχνει Αμερικανό στρατιώτη νεκρό, και μάλιστα φαίνεται και το πρόσωπό του. Δημοσιεύθηκε στη *Village Voice* στην Αμερική και προκάλεσε πάταγο, έγινε χαμός. Η οικογένεια του νεκρού ήθελε να μηνύσει την εφημερίδα, κληθήκαμε σε απολογία, βρέθηκε το όνομα του νεκρού. Υπάρχει μια ευαισθησία στον αμερικανικό πληθυσμό, ότι δεν πρέπει να φαίνονται τα πρόσωπα των νεκρών και επίσης ότι δεν πρέπει να δημοσιεύονται απώλειες από την πλευρά τη δική τους. Σε αντίθεση με αυτό που γίνεται με την άλλη πλευρά».

Ερωτηθείς σχετικά με το αν υπάρχουν άτυποι κανόνες για τον φωτορεπόρτερ κατά τη διάρκεια φωτογράφισης πολεμικών συγκρούσεων, ο Γ. Κόντος απάντησε αρνητικά αναφερόμενος, μεταξύ άλλων, και στον τρόπο με τον οποίο επιχειρούν να τον χρησιμοποιήσουν για προπαγανδιστικούς σκοπούς οι εκάστοτε αντιμαχόμενες πλευρές:

«Η κάθε σύγκρουση είναι διαφορετική, η κάθε σύρραξη έχει διαφορετικές πλευρές. Το σίγουρο είναι ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο αντιμαχόμενες πλευρές, τουλάχιστον δύο αλήθειες. Όχι, κανόνες δεν υπάρχουν. Άτυπα, ο δημοσιογράφος και ο φωτογράφος, κατ' επέκταση, προστατεύεται και δεν βάλλεται από τις δύο πλευρές. Τυπικά, όμως, αυτό που συμβαίνει κατά κόρον είναι ότι όχι μόνο βάλλεται, όχι μόνο βρίσκεται στη μέση των δύο πλευρών, που -και οι δύο, τουλάχιστον δύο- θέλουν να εκμεταλλευθούν τη χρήση, τη δύναμη του μέσου του, για δικό τους όφελος, προσπαθώντας να κάνουν τη δικιά τους προπαγάνδα, αλλά βάλλεται από παντού. Άρα, λοιπόν, ο τυπικός κανόνας που λέει ότι είσαι σε μια εμπόλεμη ζώνη και φοράς π.χ. αλεξίσφαιρο γιλέκο, δεν ισχύει. Υπάρχουν περιοχές όπου πρέπει να φοράς αλεξίσφαιρο γιλέκο και να είναι εμφανές. Υπάρχουν περιπτώσεις που πρέπει

²¹ Βλ. σχετικό φωτορεπορτάζ, όπως δημοσιεύθηκε στην *Village Voice* στην προσωπική ιστοσελίδα του Γ. Κόντου (<http://www.yanniskontos.com/new.html#!9-Publications-8>, τελευταία πρόσβαση στις 20/3/2015)

να φοράς και να μην είναι εμφανές. Π.χ. στο Σαράγεβο, οι ελεύθεροι σκοπευτές έβαζαν στοίχημα αν θα μπορούσαν να χτυπήσουν τα αλεξίσφαιρα γιλέκα των δημοσιογράφων. Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, στο Ιράκ π.χ. ήταν καλό να φοράς αλεξίσφαιρο γιλέκο, να έχεις μάλιστα και διακριτικά και να φαίνεται ότι είσαι δημοσιογράφος ούτως ώστε να μην σ' αγγίζουν, να μην έχεις ένα πεδίο ελεύθερο. Όλα είναι κατά περίπτωση, λοιπόν».

Στην περίπτωση της εικόνας του νεκρού Αμερικανού στρατιώτη [**Εικόνα 1**] η ίδια η πρωτοβουλία για την λήψη της φωτογραφίας αποτελεί ίσως μια προσπάθεια του φωτογράφου να υπάρξει αντικειμενικός, δείχνοντας και την άλλη, αποσοβούμενη πλευρά, αυτή των ανθρώπινων απωλειών από την πλευρά της χώρας που ασκεί την δική της προπαγάνδα και έχει επιβάλει τους δικούς της κανόνες στην απεικόνιση των επιπτώσεων του πολέμου. Ενδεχομένως, την κίνηση αυτή επέβαλε η προσωπική και επαγγελματική του δεοντολογία απέναντι στην κοινή γνώμη, που συνεπάγεται την υποχρέωση απεικόνισης των απωλειών και των δύο πλευρών. Σχετικά με το πώς μπορεί να διασφαλιστεί η ουδετερότητα του φωτογράφου που καλύπτει μια πολεμική σύγκρουση, ο ίδιος εξηγεί «*Με το πόσο ικανός είναι ο φωτογράφος να διαφεύγει από την προπαγάνδα στην οποία υπόκειται όπως και να 'χει*». Όπως λέει χαρακτηριστικά ο φωτογράφος για τον πόλεμο του Κοσόβου (1999):

«Η ιδιαιτερότητα του Κοσόβου ήταν η εξής: ήταν ότι εγώ και μερικοί άλλοι δημοσιογράφοι, κυρίως λόγω εθνικότητας... Εδώ να πούμε ότι το ελληνικό διαβατήριο είναι ένα πολύ καλό διαβατήριο, γενικώς. Δεν είμαστε ούτε Αμερικάνοι, ούτε Γάλλοι, ούτε Άγγλοι... Σε κάποιες περιοχές του κόσμου δεν ξέρουν που πέφτει η Ελλάδα, καν. Η ιδιαιτερότητα του Κοσόβου ήταν η εξής: Ότι ήμαστε μια χούφτα άνθρωποι οι οποίοι είχαμε πρόσβαση μέσα στο Κόσοβο, ενώ όλοι οι υπόλοιποι δημοσιογράφοι ήταν εκτός Κοσόβου. Εμείς φυσικά είχαμε την ανοχή και μας χρησιμοποιούσαν οι Σέρβοι, μας χρησιμοποιούσαν σε μεγάλο βαθμό προκειμένου να κάνουν τη δικιά τους προπαγάνδα και να βγάλουν προς τα έξω τα κακώς κείμενα αυτού του πολέμου. Από την άλλη, το δύσκολο του πράγματος ήταν ότι, πέρα από το πόσο κινδύνευες από τους βομβαρδισμούς ή από τις συγκρούσεις, το οποίο είναι κοινός παρονομαστής σε όλες τις συγκρούσεις, ήταν το κατά πόσο μπορούσες να ρισκάρεις για να πεις την ιστορία και από την άλλη πλευρά. Δηλαδή, στο Κόσοβο να μην δείχναμε τι κακό κάνανε οι βόμβες του NATO, της συμμαχίας, στο σερβικό πληθυσμό, αλλά, από την άλλη, και οι Σέρβοι καίγανε χωριά ολόκληρα και διώχνανε, ξεριζώνανε κόσμο, Κοσοβάρους, Αλβανούς. Εκεί λοιπόν, με πάρα πολύ μεγάλο ρίσκο έπρεπε να δείξεις και τις δύο πλευρές. Δεν υπήρχε κάποιος άλλος να το κάνει. Δεν υπήρχαν από την αντίπερα όχθη... Όλοι οι υπόλοιποι δημοσιογράφοι ήταν εκτός Κοσόβου, σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Πάλι είναι μονόπλευρη ενημέρωση. Το πολύ άσχημο με το Κόσοβο είναι ότι είχα πολύ εύκολα τη δυνατότητα να κάνω εικόνες φρίκης και όλες τις επιπτώσεις που είχε ο πόλεμος, καθαρά βομβαρδισμοί, κομμένα χέρια, πόδια... και όλα αυτά, το τί τραβούσε ο σερβικός πληθυσμός. Από την άλλη, επειδή η πλειοψηφία των αγορών που έχουν τα έντυπα, τα σημαντικά έντυπα, ήταν αγορές οι οποίες ήταν μέλη του NATO, δεν δημοσίευαν το τελικό. Άρα, δηλαδή, οι εικόνες οι οποίες έβγαιναν με ευκολία, δημοσιεύονταν στη Ρωσία, στην Κίνα, σε τρίτες αγορές, τρίτες χώρες. Βέβαια, εν καιρώ δημοσιεύθηκαν και αυτές».

Στην **Εικόνα 1** αν και πρόκειται για μια εξαιρετικά δραματική εικόνα, είναι πολύ δύσκολο να συμπεράνει κανείς κατά πόσο ο θεατής θα αισθανόταν συμπόνοια για τον στρατιώτη που χάθηκε, καθώς θα πρέπει να γνωρίζει «το πλαίσιο των συνδέσεων της φωτογραφίας με τις διαδικασίες συγκρότησης, νομιμοποίησης και απο-νομιμοποίησης της πολιτικής και πολιτισμικής εξουσίας και, μέσω αυτών, (...) τη γενικότερη θέση που απολαμβάνει η εικόνα σε κάθε συγκεκριμένη κουλτούρα και εποχή» (ό.π.: 126). Όπως και να 'χει, ο πολεμικός φωτοδημοσιογράφος ακροβατεί ανάμεσα στην ανάγκη του για στράτευση, προκειμένου να μπορέσει να επιτελέσει το έργο του καλύπτοντας την σύρραξη, και στη δεοντολογική επιταγή της αποτύπωσης και των δύο πλευρών της πολεμικής αντιπαράθεσης. Σε κάθε περίπτωση, ο ίδιος οφείλει να γνωρίζει ότι διακινδυνεύει ανά πάσα στιγμή να καταστεί υποχείριο της μιας ή της άλλης πλευράς που επιδιώκει τους δικούς της προπαγανδιστικούς σκοπούς.

B.3.3. Η απεικόνιση του τραύματος: Ηθικά διλήμματα

Όπως υποστηρίζει η Susan Sontag (ό.π.: 33) αναφορικά με τις εικόνες αγριότητας «οι άνθρωποι απαιτούν το βάρος της μαρτυρίας χωρίς την κηλίδα της καλλιτεχνίας, η οποία ισοδυναμεί με ανειλικρίνεια ή με απλό τέχνασμα. Εικόνες αποτρόπαιων συμβάντων δείχνουν πιο αυθεντικές όταν δεν έχουν εμφάνιση που οφείλεται στον “σωστό” φωτισμό και τη “σωστή” σύνθεση (...). Αυτές οι εικόνες, με τις μειωμένες, από καλλιτεχνική άποψη απαιτήσεις τους, θεωρείται ότι δεν προσπαθούν να χειραγωγήσουν (...) και δεν θέλουν να προκαλέσουν εύκολη συμπόνοια ή ταύτιση».

Σύμφωνα με τον Γ. Κόντο, η απεικόνιση του πολέμου και της βίας είναι απαραίτητη, ενώ πρέπει να αποφεύγεται η ωραιοποίηση της πραγματικής ζωής:

«Η ζωή έχει φωτογένεια κυρίως στα άσχημά της. Συνεπώς, δεν είναι ότι εμείς είμαστε βιτσιόζοι, εντός εισαγωγικών και προσπαθούμε να βγάλουμε την άσχημη πλευρά των πραγμάτων, αλλά η ζωή τυγχάνει να είναι πιο φωτογενής στην άσχημη πλευρά της. Εμένα, δηλαδή, οι φωτογραφίες του *National Geographic*, αυτή η ωραιοποιημένη, πλασματική μορφή του σύγχρονου κόσμου δε μου λέει τίποτα (...). Πρέπει να υπάρχουν ίσως και τα δύο

για να ισορροπούμε σαν άνθρωποι, αλλά η ωραιοποίηση είναι μακριά από την πραγματικότητα».

Σύμφωνα με την Sontag (ό.π.: 48), «το φρικιαστικό μάς προσκαλεί να είμαστε ή θεατές ή δειλοί, ανίκανοι να κοιτάζουμε». Ωστόσο, η απεικόνιση του τραύματος αποτελεί μια ξεχωριστή υπόθεση στη φωτογραφία πολέμου. Στην **Εικόνα 2** βλέπουμε φωτογραφία του Άρη Μεσσήνη από τον πόλεμο στη Λιβύη (2011):



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 2].

Για τις συνθήκες στις οποίες τράβηξε την συγκεκριμένη φωτογραφία, ο Άρης Μεσσήνης περιγράφει:

«Εδώ...πώς γλίτωσα από δω ένας Θεός το ξέρει. Λοιπόν, η έκρηξη εδώ είναι εδώ ακριβώς έγινε η έκρηξη. Ή μικρός όλμος ήτανε, ή κάτι τέτοιο. Δεν ήτανε τεράστια έκρηξη. Λοιπόν, εδώ πίσω έχει σκοτωθεί ένας. Επί τόπου. Αυτός έχει ένα θραύσμα καλό στο πόδι. Εγώ κάθομαι εδώ τώρα. Με πέρασε απλά το ωστικό κύμα. Δεν έχω καταλάβει τι έγινε. Εδώ οι

κανταφικοί είχαν αρχίσει και χάνανε. Είχαν μείνει λίγοι μαχητές. Έχουν σπάσει τους αγωγούς της πόλης, έχει πλημμυρίσει όλη η πόλη, ώστε να είναι η πρόσβαση δυσκολότερη. Από κει είναι τα νερά. Αυτός εδώ σκοτώθηκε επί τόπου, αυτός εδώ τραυματίστηκε και απ' την άλλη μεριά ένας... πρέπει να έχασε το ένα του χέρι τουλάχιστον. Από εδώ που κάθομαι, δεν πρέπει να τον είδα αυτόν ποτέ. Εγώ εδώ, με το που συνειδητοποιώ ότι είναι ζωντανός, του κάνω αυτό.. από την έκρηξη, αρχίζω και τραβάω, δεν... δεν ξέρω. Τραβάω ό, τι βλέπω μπροστά μου. Και ήμουν εδώ ακριβώς, δίπλα τους».

«(...) Εδώ ο δημοσιογράφος, που ήμασταν μαζί από το Γαλλικό, τραυματίστηκε. Έφαγε ένα τραύμα εδώ πίσω και καθότανε πολύ πίσω. Κι εγώ είμαι εδώ και πρέπει να με περάσανε... δηλαδή, λες “τι έγινε τώρα;”. Απλά, με το που είδα ότι τελικά να βλέπω, ζω, αρχίζω να τραβάω ό, τι βλέπω μπροστά μου. Ούτε να φτιάξω κάδρο, ούτε να δω τι θα τραβήξω... Έγινε αυτό, βλέπεις μπροστά σου αυτά, τραβάς. Ασυναίσθητα».

Το φωτορεπορτάζ είναι ουσιαστικά ένα καθαρά δεικτικό μέσο, καθώς δείχνει, επιλέγει και αναδεικνύει γεγονότα επειδή ο φωτογράφος κρίνει εκείνη την στιγμή ότι αυτά τα γεγονότα αξίζει να καταγραφούν. Αυτό είναι στην πραγματικότητα που καθιστά επιτυχή την δεικτική επικοινωνία της φωτογραφίας: το να επισημαίνει, να στοχεύει, να δείχνει, να εγείρει υψηλές προσδοκίες από την πλευρά του θεατή. Δείχνοντας, αυτός που μεταδίδει ένα μήνυμα, υπονοεί ότι η ενέργειά του αυτή είναι αρκετά σημαντική ώστε να την παρακολουθήσει ο συνομιλητής του. Με αυτόν τον τρόπο, η δεικτική ενέργεια εστιάζει στις προθέσεις εκείνου που μεταδίδει το μήνυμα και έτσι εμπλέκει την κατασκευή και την παρουσίαση εννοιολογικών αναπαραστάσεων (Roberts, 2014: 153).

Στη συγκεκριμένη φωτογραφία, ο φωτογράφος τόνισε ότι άρχισε να «τραβά ασυναίσθητα» αυτό που έβλεπε να εκτυλίσσεται μπροστά του. Το επιχείρημα, ωστόσο, του φωτογραφικού ντοκουμέντου για την αλήθεια μιας δεδομένης στιγμής κυριαρχείται πάντα από τη θέση του φωτογράφου εντός μιας φανταστικής συνέχειας του *πριν* και του *μετά* τη λήψη της φωτογραφίας. Ο φωτογράφος κινείται συνεχώς προκειμένου να βρει και να επαναλάβει μια στιγμή της ικανοποιητικής φανταστικής ακινησίας. Αυτό είναι και το παράδοξο της φωτογραφικού ντοκουμέντου: την στιγμή κατά την οποία η φωτογραφία εγκλωβίζει τον κόσμο της φαινομενικότητας σε μια εικόνα αληθοφάνειας αυτής της φαινομενικότητας, τότε διαπιστώνεται ο αβέβαιος, ασυνεχής χώρος της πρόθεσης και βούλησης του φωτογράφου. Είναι ένα «εγώ», ένα καρτεσιανό μάτι, ένας ακούραστος συλλέκτης εμπειρίας, ένας άξονας ύβρεως και απογοήτευσης (ό.π.: 151-152).

Από την άλλη, η μεταφορά της φωτογραφίας ως μιας εξωτερικής δράσης εισβολής, κινητοποίησης ή αποσταθεροποίησης έχει κατά κόρον χρησιμοποιηθεί και αναλυθεί σε σχέση με την βία. Για πολλούς κριτικούς του νατουραλισμού της φωτογραφίας, η φωτογραφία του Άλλου, προϋποθέτει την παραβίαση του Άλλου, όλων των άλλων. Το φωτογραφικό ντοκουμέντο λέγεται ότι είναι μια αδικαιολόγητη εισβολή, μια απάτη. Υπό αυτήν την έννοια, αυτή η έκρηξη των επιπτώσεων της εξουσίας μέσω της κριτικής του φωτογραφικού ανθρωπισμού μετατόπισε το κέντρο του φωτογραφικού «εγώ» και διέλυσε τις διεκδικήσεις του για ελεύθερη και εκφραστική κίνηση. Ο φωτογράφος δεν ήταν πλέον σε θέση να μιλήσει με μεγάλη πεποίθηση από το εσωτερικό του κόσμου των καλών προθέσεων της νατουραλιστικής φωτογραφίας (ό.π.: 152).

Ωστόσο, εάν το φωτογραφικό ντοκουμέντο είναι σε θέση να παραβιάσει προς το συμφέρον της εξουσίας, αυτή η παραβίαση δεν είναι απαραίτητα αρνητική προς όλες τις κατευθύνσεις, καθώς η παραβίαση είναι πάντα ο προάγγελος της παραγωγής γνώσης. Δεν υφίσταται γνώση χωρίς την διακοπή της ταυτότητας, χωρίς την αντιπαράθεση μεταξύ υποκειμένου και υποκειμένου, υποκειμένου και αντικειμένου. Συνεπώς, το να «δείξεις» και να «επιλέξεις» δεν μπορούν παρά να «παραβιάζουν», να προκαλούν προβλήματα με έναν παραγωγικό τρόπο, καθώς το να «αναδείξεις» είναι να προσελκύσεις την προσοχή σε κάτι, και το να τραβήξεις την προσοχή σε κάτι ή κάποιον, χωρίς την αναγνώριση του Άλλου, είναι μια προσβολή, μια αυθάδεια, καθώς απειλεί τα όρια της ευπρέπειας και της αυτονομίας, αυτού που πρέπει να ιδωθεί ή να μην ιδωθεί (ό.π.).

Η εικόνα του τραύματος, που βλέπουμε στην **Εικόνα 2**, προϋποθέτει την προηγούμενη άσκηση βίας. Το στοίχημα του φωτορεπόρτερ που γίνεται μάρτυρας μια βίαιης σκηνής είναι να επιλέξει και να αναδείξει την στιγμή που θα αποτυπώσει με τον πλέον καταλληλότερο και πιο αντιπροσωπευτικό τρόπο το σκηνικό που βιώνει ο ίδιος και να το καταστήσει δημόσια εικόνα χάριν της ενημέρωσης, «κλέβοντας» παράλληλα και την «ανεπιστημότητα» των υποκειμένων. Ο Άρης Μεσσήνης αναφέρει σχετικά ότι:

«(...) πρέπει να είσαι πολύ προσεκτικός τότε θα σηκώσεις τη μηχανή σου. Πρέπει να έχεις ψυχολογήσει τον άλλο που θα φωτογραφίσεις. Αν θα αγριέψει, ή όχι. Δηλαδή, πρέπει να είσαι προσεκτικός και τότε θα τραβήξεις και που θα πας».



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 3].

Η Εικόνα 3 είναι από τον πόλεμο στη Λιβύη και, όπως εξηγεί ο φωτογράφος Α. Μεσσήνης:

«Εδώ είναι τραυματίας μέσα σε ασθενοφόρο. Εδώ φωνάζει αυτός για εμένα. Δε θέλουν να δείξουν ότι έχουν τραυματίες, ότι χάνουν. Ναι, αυτό είναι ένα πρόβλημα. Οπότε εκεί κρυφά, στην ουσία, τραβάς. Ό, τι προλάβεις. Μετά κατάλαβα ότι φωνάζει σε μένα, του λέω “εντάξει, συγγνώμη, φεύγω”. Δεν θα κάτσεις να το διακινδυνεύσεις κιόλας. Ένοπλοι είναι όλοι τους».

Συνεπώς, ο φωτογράφος οφείλει να κρίνει σχετικά με το αποτέλεσμα της κίνησής του, δηλαδή να αποφασίσει κατά πόσο τα αποτελέσματα της δεικτικής του κίνησης και επιλογής αποκαλύπτουν αλήθεια (ορισμένη αλήθεια) ή το αντίθετό της. Και αυτό είναι κρίσιμα επιτακτικό, παρά τις δημόσιες επικρίσεις που δέχεται η φωτογραφία, καθώς, εάν είναι η παραβίαση που παράγει γνώση τότε είναι ακριβώς αυτή η αλήθεια της παραβίασης που πρέπει να τιμηθεί, ακόμη και όταν αυτή παράγει εικόνες που ανατρέπουν ή

αποδυναμώνουν την αυτονομία του Άλλου. Ερωτηθείς ο κ. Μεσσήνης σχετικά με το αν υπάρχουν κανόνες δεοντολογίας στο πολεμικό φωτορεπορτάζ, επισημαίνει:

«Δεοντολογίας υπάρχουν γενικά στο φωτορεπορτάζ, δηλαδή εγώ δεν θα κάτσω να ξεχωρίσω κανόνα δεοντολογίας στο φωτορεπορτάζ από ένα πολιτικό θέμα με ένα πολεμικό. Εγώ θα τραβήξω την αλήθεια. Αυτό που βλέπω. Χωρίς να του δώσω καμία παραπάνω δόση δράματος, ή οτιδήποτε. Θα τραβήξω αυτό που βλέπω, στεγνά. Από κει και πέρα, τα συναισθήματα είναι του αναγνώστη και το ίδιο πράγμα θα κάνω και εδώ που θα τραβήξω, μια απλή εικόνα daily life ή εκεί κάτω που θα είμαι. Δηλαδή, οι κανόνες δεοντολογίας είναι ίδιοι. Δεν πειράζεις την εικόνα σου ψηφιακά, εννοείται. Δεν την δραματοποιείς πάλι ψηφιακά, με χρώματα περίεργα..., δηλαδή απλά μεταδίδεις την πληροφορία».

Σχετικά με την στιγμή την οποία θα επιλέξει να φωτογραφήσει σε σχέση με το βλέμμα του υποκειμένου, ο Άρης Μεσσήνης επισημαίνει:

«Αυθόρμητα θα κοιτάξει (σ.σ. το υποκείμενο). Πολλές φορές δεν θα τραβήξεις την ώρα που θα κοιτάξει, βέβαια εκείνη την ώρα που θα σε κοιτάξει μπορεί αυτό το βλέμμα να σου δώσει εσένα αυτό που θες να πεις. Δηλαδή, είναι το βλέμμα του κλάσματος. Δηλαδή την ώρα που θα σε κοιτάξει, τα μάτια του δείχνουν αυτό που θέλεις να δώσεις, αλλά με το που θα γυρίσει να σε κοιτάξει θα πατήσει το κουμπί. Άμα περάσει ένα δευτερόλεπτο, έχει αλλάξει και το βλέμμα. Απαγορεύεται, είναι δεοντολογικός κανόνας του ρεπορτάζ, να συμμετέχεις σε μια φωτογραφία, να του πεις “κάνε αυτό, κάνε εκείνο”, ή “αυτό δεν μου αρέσει έτσι, να το βάλω έτσι”, τελειώσεις. Και το στήσιμο μπορεί να είναι σε πολλές πλευρές, έτσι».

Για το ζήτημα της δεοντολογίας και την στιγμή που θα επιλέξει να αποτυπώσει στον φακό, ο Γ. Κόντος θεωρεί από την πλευρά του ότι:

«Η δεοντολογία είναι ένα πολύ σημαντικό κομμάτι αυτής της δουλειάς. Είναι κάτι το οποίο δεν μπορείς να παραβείς. Αν το παραβείς, πέρα από τους ηθικούς κανόνες τους οποίους αντιμετωπίζεις σαν άνθρωπος, έχεις τεράστιο πρόβλημα στο επαγγελματικό κομμάτι. Δηλαδή, αρκεί μία φορά για να χάσεις την αξιοπιστία σου, π.χ., και θα πρέπει να αλλάξεις ίσως και επάγγελμα (...).

«(...) Καλείσαι να αποτυπώσεις τα γεγονότα όπως ακριβώς είναι, να καταγράψεις το γεγονός όπως ακριβώς είναι. Δεν σου επιτρέπεται –και αυτό είναι εντός εισαγωγικών- να βρεθείς κάπου όπου θα είσαι κάπου ο μοναδικός ανταποκριτής και να μην καταγράψεις το γεγονός, γιατί άπαξ το γεγονός συντελεσθεί και δεν καταγραφεί, είναι σαν να μην υπήρξε. Οπότε εκεί έχεις το βάρος της ευθύνης απέναντι στην κοινή γνώμη και επίσης είναι πολύ σημαντικό, πέρα από την καταγραφή, το σχόλιο το οποίο θα κάνεις σε μια εικόνα. Δεν θα τραβήξουν όλοι οι φωτογράφοι μια εικόνα με τον ίδιο τρόπο».

Φωτογραφίες που αποτυπώνουν το τραύμα είναι οι φωτογραφίες του Α. Μεσσήνη από τον πόλεμο στη Συρία (2012) [Εικόνες 4 & 5] καθώς και αυτή του Γ. Κόντου από τον πόλεμο στο Ιράκ (2003) [Εικόνα 6].



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 4].

Για την **Εικόνα 4**, ο ίδιος ο φωτογράφος σημειώνει:

«Συρία. Αυτή ήταν finalist για Pulitzer. Δεν το πήρε τελικά. Είναι που σου είπα κάτι στιγμές που [...] είναι απ' τις στιγμές που σου λέω ότι κλαίω και τραβάω. Γιατί έχω συνομήλικα παιδιά. Δεν μπορείς, αλλά προσπαθείς...».



AFP Photo/Aris Messinis

[**Εικόνα 5**].

Η καταγραφή του γεγονότος αποτελεί πρώτιστο καθήκον του επαγγελματία πολεμικού φωτοδημοσιογράφου, ωστόσο και η καταγραφή των επιπτώσεων της πολεμικής σύγκρουσης στον άμαχο πληθυσμό είναι εξίσου σημαντική για εκείνους. Οι **Εικόνες 4 & 5** απεικονίζουν τραυματισμένα παιδιά, το ένα μαζί με στρατιώτη και το άλλο σε νοσοκομείο, ενώ η **Εικόνα 6** μικρότερης ηλικίας παιδί με καθολικά εγκαύματα στο πρόσωπο και τα χέρια, το οποίο περιθάλπουν.



Baghdad, Iraq, 12/4/2003. Photo: Yannis Kontos/Polaris

[Εικόνα 6].

Οι εικόνες οδύνης αποτελούν έναν ακατάλληλο ρόλο για τα παιδιά. Οι εικόνες αυτές αποσκοπούν στην προώθηση ενός παγκόσμιου πολιτικού διαλόγου όπου η αναπαράσταση ενός παιδικού σώματος χρησιμεύει ως εργαλείο για μια ιδεολογική αποστολή (Edelman, στο: Ali & al, 2013: 4). Ο διάλογος αυτός εντάσσεται στην ολοένα ενισχυόμενη παγκόσμια ιδεολογία που σκιαγραφεί τα παιδιά ως ελκυστικά, υγιή και εντός του οικογενειακού πλαισίου, ως σύμβολα της ειρήνης, της ευημερίας και του μέλλοντος (ό.π.). Με αυτόν τον τρόπο, τα παιδιά που απεικονίζονται σε περιβάλλον βίας και πολέμου να υφίστανται τις ολέθριες συνέπειες μια πολεμικής σύγκρουσης, για την οποία είναι ανεύθυνα, μπορεί να προσελκύσουν πιο εύκολα την προσοχή ανθρωπιστικών θεσμών και του «παγκόσμιου» θεατή. Ο φωτογράφος Α. Μεσσήνης τονίζει:

«Αποτυπώνω την στιγμή, δεν μπορώ να πάρω θέση. Αυτός είναι ο προσωπικός μου κανόνας. Δηλαδή, προσπαθώ να είμαι όσο πιο αναισθητός, σε εισαγωγικά, και ψυχρός γίνεται. Δηλαδή, έχω παιδιά μικρά, ωραία; Βλέπω παιδιά τραυματισμένα, σκοτωμένα, μπορεί να τραβάω και να κλαίω αλλά δεν θα πάρω θέση. Ποτέ. Γιατί μετά χάνεις την ουσία της δουλειάς».

Ο φωτογράφος που βρίσκεται σε τέτοιες συνθήκες προσπαθεί να έχει ένα όσο το δυνατόν «ψυχρότερο βλέμμα», ωστόσο ίσως αυτό εκπηγάει από ένα δίλημμα με το οποίο είναι συνεχώς αντιμέτωπος: την αλληλεπίδραση μεταξύ της επιθυμίας να οδηγήσει με την πράξη του σε ένα κοινωνικό αγαθό – τον τερματισμό της εκμετάλλευσης, της διακριτικής μεταχείρισης ή της εξόντωσης – και της επιθυμίας να μην εκθέσει το θύμα σε περαιτέρω περιττή οδύνη, είτε κατά την πράξη της φωτογράφισης είτε κατά την έκθεση της εικόνας στο κοινό. Κατά, συνέπεια, η πιθανή ηθική επιβράβευση από την έκθεση της αδικίας μέσω εικόνων πρέπει να εξισορροπηθεί έναντι μιας δυνητικής ηθικής τιμωρίας για την εκ νέου θυματοποίηση. Με άλλα λόγια, στην ακραία περίπτωση της απεικόνισης αγριοτήτων, η παρουσία του «οπτικού ίχνους» των αγριοτήτων έχει καταστεί η ουσιώδης προϋπόθεση για την κοινωνική τους αναγνώριση (Lowe, στο: Kennedy & Patrick, ό.π.: 212).

Με αυτήν την έννοια, η αναπαράσταση του τραύματος υπόκειται στο εξής παράδοξο: όσο περισσότερο ταπεινωτικό ή οξύ είναι το τραύμα, τόσο περισσότερο μπορεί να θεωρηθεί ότι το πιθανό υποκείμενο θυματοποιείται εκ νέου λόγω της πράξης της αναπαράστασης και τόσο λιγότερο ικανό μπορεί να είναι να δώσει την ενεργή συγκατάθεσή του σε μια τέτοια πράξη. Ωστόσο, από την πλευρά της σημασίας της καταγραφής του ως μαρτυρίας και του κοινωνικού και ηθικού καλού που μπορεί να συνεπάγεται αυτή η μαρτυρία και όσο πιο βίαιο καθίσταται το τραύμα, τόσο σημαντικότερο αναδεικνύεται το γεγονός ότι όντως υπάρχει καταγεγραμμένη μαρτυρία για το τραύμα. Αυτό, λοιπόν, είναι το συνεχές δίλημμα του φωτορεπόρτερ/αυτόπτη μάρτυρα μιας συντελεσμένης αγριότητας, ότι όσο πιο αγωνιώδης είναι μια ιστορία, τόσο πιο σημαντική γίνεται και ολοένα και πιο απαραίτητη η καταγραφή της. Έτσι, οι εικόνες βίας δημιουργούν πιθανή ένταση ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο και συχνά καταγγέλλονται ότι θυματοποιούν εκ νέου, ότι η επανάληψή τους δημιουργεί κόπωση καθώς παραλύουν το βλέμμα του θεατή (compassion fatigue) και ότι αισθητικοποιούν την οδύνη (ό.π.).

Από την πλευρά του θεατή, οι φωτογραφίες που απεικονίζουν το τραύμα στοχεύουν ακριβώς στην ουσία της απεικόνισης, γι' αυτό και είναι εξαιρετικά δύσκολο να τις κοιτάξει κανείς ή να τις αφομοιώσει. Γιατί δεν υπάρχει τίποτε άλλο που να μένει να δούμε σχετικά με τις φρικαλεότητες του πολέμου από αυτές τις φωτογραφίες (Roberts, ό.π.: 149). Αυτό μας οδηγεί στην ιδέα της «μη ανεκτικότητας της αναπαράστασης» (ό.π.: 150), με την έννοια αυτή

να μην σημαίνει εδώ τον μη σεβασμό ή την προσβολή των άλλων, αλλά τον σεβασμό στη στιγμή του «απάνθρωπου» στο βωμό της αναπαράστασης της αλήθειας, ήτοι έναν προσδιορισμό της αλήθειας με το να καθίσταται διαφανής και ορατή η αλήθεια του «θύματος». Το θύμα εδώ προσδιορίζεται στην πιο ακραία μορφή του, με την απάνθρωπη έκθεση της ίδιας της ουσίας: του πολέμου ως παραγωγού της «ανθρώπινης απώλειας» (ό.π.).

Από την άλλη, το τραύμα μπορεί να είναι εύκολα παρερμηνεύσιμο από τον επίδοξο θεατή, καθώς έχει δύο διαφορετικά νοήματα. Κατά πρώτον, η εμπειρία του τραύματος εμπεριέχει άμεση αιτιακή συσχέτιση των εμφανών σημείων της οδύνης και της απώλειας με την αναπαράσταση μιας κρίσης, μιας τραγωδίας ή ενός τραυματισμού - όπως συμβαίνει σε μια εικόνα αγριότητας ή τρόμου. Κατά δεύτερον, όμως, η συναισθηματική δύναμη του τραύματος μπορεί να είναι λανθάνουσα και μη ορατή, μια δευτερεύουσα εκδήλωση ενός γεγονότος που προηγήθηκε και, έτσι, ένα στοιχείο που παραμένει «εν υπνώσει» σε μια αναπαράσταση (ό.π.: 156-157). Για τους Freud και Breuer (1893), σε μια ψυχαναλυτική μελέτη τους για την υστερία και το τραύμα, ένα αιφνίδιο πραγματικό γεγονός δε λειτουργεί ως ο αιτιώδης φορέας στην εκδήλωση του τραυματικού συμπτώματος, αλλά το ψυχικό τραύμα είναι η *ανάμνηση* του τραύματος και «δρα ως ξένο σώμα που πολύ μετά την είσοδό του πρέπει να συνεχίσει να θεωρείται φορέας που εξακολουθεί να λειτουργεί». Έτσι, το τραύμα μεταφέρεται από τον συγκεκριμένο σωματικό του χώρο στις λειτουργίες του συμβολικού και δεν υπάρχει ούτε στην άμεση επίκληση του πρωτότυπου γεγονότος ούτε στην άμεση επίκληση των φυσικών συμπτωμάτων, αλλά στην *ανάμνηση* μιας *ανάμνησης* του αρχικού γεγονότος (ό.π.: 157).

Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να καταλάβουμε την ασυνείδητη πτυχή στην ανάγνωση της φωτογραφίας. Ουσιαστικά, η εμπειρία του τραύματος είναι η εμπειρία της γλώσσας που διαχωρίζεται από την ύπαρξη. Η βλάβη που προκαλεί το τραύμα ανακόπτεται συνεχώς από τις επαναλαμβανόμενες διαδικασίες αισθητικοποίησης και απόστασης του αναλυόμενου. Έτσι, η υπόσχεση για δεικτικότητα, γνώση και σαφήνεια καταλήγουν να είναι υπόσχεση, όχι για αντικειμενικότητα, αλλά για μεταφορά και μερικότητα. Αυτή είναι και η συναισθηματική αλήθεια της φωτογραφίας: η απaráμιλλη ικανότητά της να αποκαλύπτει το γεγονός ότι αυτό που βλέπουμε δεν συγκλίνει με αυτό που γνωρίζουμε ότι είναι αληθές, και έτσι όσα γνωρίζουμε γι' αυτά που βλέπουμε δεν είμαστε σε θέση να τα αφομοιώσουμε

ελεύθερα. Υπάρχει, έτσι, ένα ουσιαστικό χάσμα μεταξύ αναπαράστασης και αλήθειας (ό.π.:157-158).

Σύμφωνα με την προσέγγιση που περιγράψαμε παραπάνω, δεν μπορεί ποτέ ο θεατής να γνωρίζει ποια είναι η πηγή του τραύματος, καθώς αυτή είναι κυριολεκτικά μη προσβάσιμη, ενώ μπορεί να γνωρίζει το τραύμα μόνο μέσω των συμπτωμάτων του. Η φωτογραφία, στην εστιασμένη και μοναδική συναισθηματική της σχέση με το παρελθόν, κάνει τον θεατή να είναι επιδεκτικός στην αντίσταση έναντι της τραυματικής εμπειρίας. Έτσι, η συναισθηματική λειτουργία του φωτογραφικού ντοκουμέντου είναι τόσο το αποτέλεσμα της *απαγκίστρωσης και της άρνησης* του θεατή όσο και της εμπλοκής και της ταύτισής του με αυτό (ό.π.: 158).

Θέτοντας, λοιπόν, υπό αμφισβήτηση την συναισθηματική εμπλοκή του θεατή σε μια φωτογραφία που αναπαριστά το τραύμα, και ενώ οι **Εικόνες 4-6** φαίνεται ότι θεωρούνται από την πλευρά των φωτογράφων ότι αξίζει να καταγραφούν προκειμένου να δείξουν στην κοινή γνώμη τις απάνθρωπες πτυχές ενός πολέμου, δεν είναι εκ των προτέρων γνωστός ο βαθμός κατά τον οποίο οι συγκεκριμένες φωτογραφίες θα κινητοποιήσουν την κοινή γνώμη. Ωστόσο, αποτελούν μέρος μιας αλήθειας, της αδιάψευστης αλήθειας του υπάρχοντος τραύματος, που οφείλει να καταγράψει ο φωτογράφος στην παρούσα στιγμή και να αφήσει τον θεατή να κρίνει αν μπορεί να αντισταθεί στη βία που ασκείται και να πράξει κάτι γι' αυτό. Σύμφωνα μ' αυτή την θεώρηση, μια εικόνα που δημιουργεί έναν χώρο στον οποίο ο θεατής καλείται να προβάλει την φαντασία του κάνει την διαδικασία παραγωγής και κατανάλωσης της φωτογραφικής πράξης να προσομοιάζει με το χώρο του θεάτρου. Κι αυτό, γιατί είναι ένας χώρος όπου το καθημερινό εξυψώνεται μέσω της έμφασης σε δραματικές στιγμές ώστε να δημιουργηθεί μια συνάντηση που διευρύνει την κατάσταση και προσελκύει την προσοχή, ένας χώρος όπου η συνύπαρξη του καθημερινού και του ακραίου μπορούν να συγκρουσθούν όταν συναντώνται με τον τραυματικό ρεαλισμό. Αυτός ο χώρος αναπαράστασης μπορεί να προκαλεί αμηχανία, ειδικά στη θέαση θυμάτων βίας ή αγριότητας, όπου ο θεατής ενδέχεται να προβληματιστεί από την ανικανότητά του να δράσει και την «συνενοχή» του σε μια πιθανή εκ νέου θυματοποίηση του υποκειμένου μέσω της επαναλαμβανόμενης θέασης. Ωστόσο, οι φωτογραφίες πρέπει να γίνονται αντικείμενο θέασης μέσα από δύο φακούς ανάγνωσης: τον μικρο-φακό της συγκεκριμένης στιγμής και

των συνθηκών μέσα στις οποίες παρήχθησαν οι φωτογραφίες και τον μακρο-φακό του τρόπου με τον οποίο μπορεί να αναγνωσθούν σε φανταστικό επίπεδο ως μεταφορά ενός ευρύτερου και γενικότερου θέματος (Lowe, στο: ό.π.: 216). Μεταξύ του βάρους της δεδομένης στιγμής και της γενικότητας της ευρύτερης ανάγνωσης παράγεται ένας ξεχωριστός χώρος όπου υποκείμενο, φωτογράφος και θεατής συνεργάζονται προκειμένου να παράγουν καινούριες ερμηνείες (ό.π.). Υπ' αυτήν την έννοια, όπως επισημαίνει και η Hirsch, «ο θεατής συμπληρώνει όσα η εικόνα αφήνει εκτός. Ο τρόμος της όρασης δεν βρίσκεται απαραίτητα στη εικόνα, αλλά στην ιστορία που παρέχουμε προκειμένου να συμπληρώσουμε αυτό που είναι εκτός της εικόνας» (ό.π.)

B.3.4. Συμβολισμός και φωτογραφία πολέμου

Πέρα από τη δεικτική διάσταση της φωτογραφικής εικόνας, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε την συμβολική της λειτουργία. Η φωτογραφία-ντοκουμέντο, ιδιαίτερα, πρέπει να διαθέτει σαφώς αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του υποκειμένου. Τα συμβολικά σημεία μιας φωτογραφίας μπορεί να προσδίδουν ποιοτικά χαρακτηριστικά και να ενισχύουν την εικονική της διάσταση, ωστόσο δε δρουν ανεξάρτητα από αυτήν. Το σύμβολο πρέπει πάντα να απεικονίζεται ακριβώς όπως υπάρχει στον πραγματικό κόσμο.

Στην **Εικόνα 7**, ο φωτογράφος Άρης Μεσσήνης τονίζει ότι επέλεξε την συγκεκριμένη στιγμή επειδή είδε έναν ορισμένο συμβολισμό. Όπως είπε *«Είναι μέσα στο αυτοκίνητο, τώρα κάθεται αυτός. Έτσι όπως περπατούσα εγώ στο checkpoint, τον βλέπω και βλέπω πίσω αυτό. Και πάω εκεί διακριτικά δίπλα του και κάνω ένα...απ' έξω. Με ευρυγώνιο φακό, πάω και κολλάω στο παράθυρο. Είμαι στο παράθυρο. Και κάνω ένα τακ. Δεν με κοιτάει ακόμα. Πριν γυρίσει το βλέμμα του. Με το που με βλέπει, αρχίζει τα έτσι... εγώ αυτό ήθελα (...)*».

Η συνύπαρξη του πορτρέτου του ηγέτη με τον άνθρωπο σε μια εικόνα προκάλεσε το ενδιαφέρον του φωτογράφου καθώς θεώρησε ότι η συγκεκριμένη αναπαράσταση έχει συμβολικά σημεία. Έτσι, ο στόχος του πολεμικού φωτορεπόρτερ δεν είναι απλώς η

αποτύπωση σκηνών μάχης, τραυματισμών και φρικαλεοτήτων, αλλά και εικόνες που μπορούν να έχουν συμβολικό νόημα. Ο φωτογράφος πλησίασε μάλιστα ώστε να έχει οπτική επαφή με τον εσωτερικό χώρο του αυτοκινήτου, ρισκάροντας μια αντίδραση του υποκειμένου και παραβιάζοντας ουσιαστικά τον προσωπικό του χώρο. Ωστόσο, για τον φωτογράφο και μόνο η συμβολική λειτουργία της εικόνας που θα παρήγαγε άξιζε να καταγραφεί. Το ηγετικό πορτρέτο δεσπόζει ως πρότυπο μέσα στην ιδιωτικότητα του προσώπου που απεικονίζεται και αυτό πρέπει να αποτυπωθεί στον φακό, παρέχοντας ενδεχομένως και μια εξήγηση της ανάμιξης του υποκειμένου της φωτογράφισης στον ίδιο τον πόλεμο.



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 7].

Στην **Εικόνα 8**, ο φωτογράφος εξομολογείται σε σχέση με το πώς αιχμαλώτισε την συγκεκριμένη στιγμή:

«Αυτός είναι πολλαπλός εκτοξευτής ρουκέτας. Ε, ήταν εκεί πίσω, γυρνούσε, είχα στηθεί εγώ, λέω “μήπως και κάτσει από δω;”. Έκατσε. Βλέπω την εικόνα, βλέπω ότι είναι κούφιο αυτό κι ότι είναι ένας από πίσω, κάτι σκάλιζε εκεί, κάτι έκανε και λέω... Έχω εστιάσει περίπου εδώ

και κάθομαι εκεί τώρα.. ένα τέταρτο μπορεί να έκατσα, δε θυμάμαι. Και περιμένω μήπως κάτσουνε τα μάτια του κει μέσα. Μπορεί να κάτσει, μπορεί και να μην κάτσει, όμως. Μπορείς να κάτσεις και μισή ώρα εκεί και να μην κάτσει. Και να έχεις χάσει, από πίσω... να γίνεται κάτι άλλο. Η φωτογραφία είναι ψάρεμα καμιά φορά. Ψαρεύεις και δεν ξέρεις τι θα σου κάτσει».

Είναι προφανές ότι ο φωτογράφος -σε φαντασιακό επίπεδο- σκηνοθετεί σε αρκετές περιπτώσεις εκ προοιμίου την στιγμή, εκτιμώντας ότι θα δημιουργήσει μια ενδιαφέρουσα εικόνα για τον θεατή, με όρους συμβολισμού ή αισθητικοποίησης. Στην **Εικόνα 8**, το βλέμμα του πολεμιστή κοιτάζει τον ίδιο τον φωτογράφο και μέσω αυτού τον θεατή, που βρίσκεται έτσι *απέναντι* στο υποκείμενο της φωτογραφίας. Ο συμβολισμός του βλέμματος στην παρούσα φωτογραφία είναι ιδιαίτερα έντονος. Ενδεχομένως, με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται να δημιουργηθεί μια σχέση οικειότητας θεατή και πολεμιστή, κάνοντας τον πρώτο κοινωνό και συνένοχο της τραγικότητας του πολέμου και καλώντας τον να πάρει θέση. Παράλληλα, συνταυτίζεται το βλέμμα του πολεμιστή με το βλέμμα του ίδιου του φωτογράφου, που έτσι κι αλλιώς είναι ένας παρατηρητής του πολέμου και της αγριότητας και στοχεύει να προσφέρει στον θεατή ένα «παράθυρο στον κόσμο». Τόσο το όπλο όσο και το βλέμμα του πολεμιστή φέρουν έναν ιδιαίτερο συμβολισμό που αφήνει ανοικτό το νόημα της εικόνας σε πολλαπλές ερμηνείες.



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 8].

Τέλος, για την **Εικόνα 9**, ο φωτογράφος εξηγεί «Εδώ είναι σε *checkpoint* [...]. Έκανες μια σύνθεση και έδωσες ένα συμβολισμό πολεμικό [...]». Σχετικά με το αν το ενδιαφέρον του εστιάστηκε στο να δώσει το στίγμα της καθημερινότητας του πολέμου, απαντά «Και την καθημερινότητα και αυτό, ότι κάποιες μέρες που δεν έχει τίποτα, πρέπει κάτι να δώσεις. Αυτό το τίποτα. Αυτό το τίποτα τραβάω εγώ τώρα. Με έναν τέτοιο τρόπο. Έφτιαξες μια σύνθεση».



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 9].

Στην **Εικόνα 9** ο φωτογράφος βγάζει την συγκεκριμένη φωτογραφία ερήμην του υποκειμένου. Επιχειρεί έτσι να αποτυπώσει την αυθεντικότητα της στιγμής, αλλά μέσα από το περιορισμένο πλαίσιο του κενού ενός γκρεμισμένου τοίχου. Και πάλι βλέπουμε το «παράθυρο στον κόσμο», τον βασικό στόχο που φαίνεται να έχει πάντα ο πολεμικός ανταποκριτής απέναντι στο κοινό του. Το συμβολικό σημείο ενδεχομένως να εμφορείται εδώ από την σχέση των πολεμικών ανταποκριτών με τους στρατιωτικούς, μια σχέση αγάπης και μίσους, όπως διαμορφώθηκε σταδιακά από τότε που οι στρατιωτικοί ρεπόρτερ άρχισαν να συνοδεύουν τις Ένοπλες Δυνάμεις στις επιχειρήσεις τους στις αρχές του 19^{ου} αιώνα (Χριστοδουλίδης, 2009: 164). Ο συμβολισμός εδώ ενδεχομένως εντοπίζεται στη σχέση του φωτογράφου με το υποκείμενό του και υπονοεί την εξίσωση του φωτογράφου με τον στρατιωτικό, με την φωτογραφική μηχανή να εμφανίζεται ότι διαθέτει ισχύ ίση με αυτήν που έχει το πολεμικό όπλο.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η αμφισημία της φωτογραφικής εικόνας είναι μνημειώδης. Με την κάθε απόφαση που λαμβάνει ο φωτογράφος, η πρόθεσή του εισέρχεται

και καθορίζει το κάδρο του. Από την άλλη, το νόημα που λαμβάνει η φωτογραφία-ντοκουμέντο, όπως θεωρούνται οι φωτογραφίες των πολεμικών φωτοδημοσιογράφων, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τις αντιλήψεις και την εξοικείωση του θεατή με τα συμβολικά σημεία που εμπεριέχει το φωτογραφικό κάδρο. Ο συμβολισμός μιας εικόνας, ωστόσο, δεν συνιστά απλώς επαρκή λόγο για να παραχθεί μια φωτογραφία πολέμου, αλλά συχνά επιδιώκεται από τον ίδιο τον πολεμικό φωτοδημοσιογράφο. Η αισθητικοποιημένη εικόνα μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία της φωτογραφίας πολέμου και να μεταδώσει τα δικά της μηνύματα, εκφεύγοντας των κλασικών απεικονίσεων θυμάτων, τραυματιών, μαχών, κλπ.

B.3.5. Οπτικός σουρεαλισμός στη φωτογραφία πολέμου

Η φωτογραφία είναι τέχνη και ως τέτοια προσδίδει αισθητικές φόρμες ακόμη και σε σκηνές βίας και αγριότητας. Ο Γ. Κόντος επισημαίνει ότι «(...) *Η σύγχρονη φωτοδημοσιογραφία ακροβατεί ανάμεσα στην τέχνη και στην είδηση*». Δεν είναι λίγες οι φωτογραφίες πολέμου στις οποίες διακρίνει κανείς στοιχεία οπτικού σουρεαλισμού. Για την **Εικόνα 10** ο ίδιος ο φωτογράφος σημειώνει «*Όντως είναι πολύ ενδιαφέρουσα (σ.σ. φωτογραφία) για όσους μπορούν να την καταλάβουν. Εγώ την λέω “οπτικός σουρεαλισμός”. Δηλαδή είναι ασύλληπτο... και το Ιράκ εκείνη την εποχή έδινε πάρα πολλά παραδείγματα σουρεαλισμού*». Η εικόνα απεικονίζει το πορτρέτο του Saddam Hussein σε ένα τεϊοποτείο στη Βαγδάτη. Το πορτρέτο δέσποζε σε κάθε δρόμο και κτήριο στην ιρακινή πρωτεύουσα. Όπως μας εξηγεί ο φωτογράφος «*Κοσμεί παντού, ναι. Ήταν κάτι το οποίο καθόριζε την εποχή, την Σαντάμ εποχή. Το πορτρέτο ήταν παντού*». Το ηγετικό πορτρέτο του Saddam στην **Εικόνα 10** αποτυπώνεται μαζί με αφίσες της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας συνθέτοντας μια εικόνα με ετερόκλιτα, εκ πρώτης όψεως, στοιχεία. Ο συμβολισμός, ωστόσο, του πορτρέτου του Saddam ως κυρίαρχης δύναμης επί σειρά δεκαετιών στη χώρα εμφανίζεται μαζί με εικόνες που αναπαριστούν μια σύγχρονη μαζική κουλτούρα, επιχειρώντας ίσως να καταδείξει την αλλαγή του καθεστώτος, την αλλαγή μοντέλου, χωρίς την κλασική απεικόνιση βίας ή αγριότητας. Πρόκειται για μια σύνθεση εικόνων σε μια νέα ενιαία εικόνα που με στοιχεία οπτικού σουρεαλισμού αναδεικνύει, με έναν μη αναμενόμενο τρόπο για τις συνθήκες παραγωγής της, την «αλλαγή εποχής».



Baghdad, Iraq, 25/2/2003. Photo: Yannis Kontos/Polaris

[Εικόνα 10].

Στοιχεία οπτικού σουρεαλισμού μπορεί κανείς να διακρίνει επίσης στην **Εικόνα 11**. Η συγκεκριμένη φωτογραφία απέσπασε βραβείο στο πλαίσιο του διαγωνισμού Bayeux-Calvados²² και ο ίδιος ο φωτογράφος την ξεχωρίζει τονίζοντας:

«Από τη Λιβύη είχα μία φωτογραφία που αναδείχθηκε πάρα πολύ, πιο πολύ για τον σουρεαλισμό της (...). Αυτή θέλεις δε θέλεις θα την ξεχωρίσεις για τον ντόρο που έκανε, για την επιτυχία που έκανε (...). Μπορείς να την μεταφράσεις αυτήν την εικόνα όπως θέλεις. Όταν την βλέπεις, μπορείς να την πεις σουρεαλισμό, μπορείς να της δώσεις το απίστευτο πάθος των μαχητών, ή ... ό, τι θέλεις μπορείς να πεις γι' αυτήν».

²² Για τον θεσμό, εν γένει, και την βράβευση της συγκεκριμένης φωτογραφίας βλ. σύντομο βιογραφικό σημείωμα του φωτογράφου Άρη Μεσσήνη.



AFP Photo/Aris Messinis

[Εικόνα 11].

Στην **Εικόνα 11** ξεχωρίζει μια αντίθεση τόσο στη φόρμα όσο και στο περιεχόμενο της αναπαράστασης. Εντός της διεξαγωγής μιας κανονικής μάχης, βλέπουμε ένοπλους στρατιώτες να πυροβολούν, χωρίς ωστόσο να βλέπουμε τα πρόσωπά τους, γεγονός που καταδεικνύει ότι η λήψη κατάφερε να αιχμαλωτίσει την «ανεπισημότητα» της σκηνής. Στο κέντρο της φωτογραφίας, ωστόσο, ξεχωρίζει ένας κιθαρίστας, με την κιθάρα μάλιστα να αποσπά με ιδιαίτερη ευκολία το βλέμμα του θεατή λόγω του έντονου χρώματος και του φωτισμού της. Σε ένα σχεδόν ασπρόμαυρο φόντο, ξεχωρίζει μια έγχρωμη κιθάρα, ένα αντικείμενο που καθιστά την εικόνα σουρεαλιστική και με συμβολικό χαρακτήρα. Η κιθάρα καθίσταται ενδεχομένως σύμβολο της τέχνης, ο «ειρηνοποιός» εν μέσω ενός αμιγώς πολεμικού σκηνικού. Η τέχνη συνταυτίζεται, ενδεχομένως, με την παγκόσμια αξία της ειρήνης, σε ένα συμβολικό συνειρμό, ενώ παράλληλα «αποδραματοποιεί» το σκηνικό της σύγκρουσης, καθώς αναδεικνύει τη συνεχή παρουσία της εναλλακτικής επιλογής της ειρήνης έναντι του πολέμου. Από την άλλη, καταδεικνύει την ίδια την παραδοξότητα της απεικόνισης του πολέμου, που μπορεί σε δεδομένες ρεαλιστικές πτυχές του να εκφεύγει των στερεοτύπων. Μια πιθανή ανάγνωση της φωτογραφίας είναι ότι ο πόλεμος δεν κατορθώνει

να εξαλείψει την τέχνη, την προοπτική της ειρήνης και, τελικά, αναδεικνύει το «ανθρώπινο στοιχείο» που είναι ικανό να ανατρέψει τον πόλεμο και να επιβάλλει με τον δικό του τρόπο το μέλλον του.

Έτσι, ο φωτογράφος πολλές φορές επιλέγει την συγκεκριμένη στιγμή που θα αποτυπώσει προκρίνοντας τη σημασία του σουρεαλισμού ως κυρίαρχου στοιχείου ξεφεύγοντας από την στερεοτυπική απεικόνιση του πολέμου, που θέλει μόνο σκηνές μάχης, τις επιπτώσεις στον άμαχο πληθυσμό και γενικά εικόνες βίας και αγριότητας να αποτυπώνονται στο φακό. Για τον φωτογράφο, ωστόσο, η ερμηνεία είναι ανοικτή στον θεατή και οι αναγνώσεις μπορεί να είναι πολλές, ωστόσο αξίζει αυτή και μόνη η καταγραφή της ιδιαίτερης στιγμής.

Στην **Εικόνα 12** απεικονίζεται σκηνή δρόμου της αγοράς Rasheed της Βαγδάτης που αντανάκλαται σε τοιχογραφία (mural) του σίιτη ιμάμη Hussein, εγγονού του Προφήτη του Ισλάμ Mohammad, ο οποίος σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια μάχης που διεξήχθη στις πεδιάδες της πόλης Karbala. Η εν λόγω μάχη, μέρος της διαμάχης για την ηγεσία που ξέσπασε 50 χρόνια περίπου μετά τον θάνατο του προφήτη Mohammad, θεωρήθηκε καταλυτική για την διάσπαση του Ισλάμ σε σουνίτες και σίιτες. Ο ίδιος ο φωτογράφος παρατηρεί *«Αυτή είναι μια αντανάκλαση σε μια αγορά της Βαγδάτης, στην Al Ρασίντ, την κεντρική αγορά της Βαγδάτης. Είναι ένας ιμάμης, ένας προφήτης και είναι ένα mural, όπως το λέμε, μια τοιχογραφία γυαλιστερή, σαν καθρέφτης, και είναι ένα παιχνίδι αντανάκλασης, που είναι σαν να παρατηρεί»*.



Baghdad, Iraq, 29/6/2004. Photo: Yannis Kontos/Polaris

[Εικόνα 12].

Ένα παιχνίδι αντανάκλασης που ξεφεύγει από την κλασική απεικόνιση μιας πολεμικής σύρραξης, με νικητές και θύματα, τραβά την προσοχή του φωτογράφου, ο οποίος εκτιμά ως αρκετά ενδιαφέρουσα την εικόνα ώστε να την αποτυπώσει στο φακό. Μια εικόνα με στοιχεία σουρεαλισμού, δύσκολα ερμηνεύσιμη, το θέμα της οποίας ο επίδοξος θεατής δεν θα μπορούσε εύκολα να κατανοήσει ή να κατατάξει στην κατηγορία της φωτογραφίας πολέμου, αν δεν γνώριζε το πλαίσιο αναφοράς της.

Ο ίδιος ο φωτογράφος τονίζει ότι η φιγούρα του ιμάμη είναι σαν καθρέφτης και συμβολίζει ίσως το «εποπτικό μάτι», που παρατηρεί. Μοιάζει με έναν σιωπηλό μάρτυρα, ο οποίος έχασε ο ίδιος τη ζωή του σε μια μάχη που οδήγησε στη διάσπαση μιας θρησκευτικής κοινότητας και τώρα γίνεται ο ίδιος μάρτυρας της νέας κατάστασης. Η κεντρική αγορά της Βαγδάτης που αντανακλάται μέσα στο πρόσωπο του ιμάμη είναι ενδεχομένως το παρελθόν

που εισέρχεται στο παρόν, με το τελευταίο να αποτελεί την συνέπεια της προηγούμενης διαμάχης και σύγκρουσης. Μια αφανισμένη πόλη που σηματοδοτεί το τέλος του πολιτισμού είναι το αποτέλεσμα της βίας και της αγριότητας που προηγήθηκαν. Περαιτέρω, με το παιχνίδι της αντανάκλασης η αιτία και η συνέπεια της βίας αντικρίζουν η μία την άλλη και καλούνται να αντιπαρατεθούν προς όφελος της αλήθειας και της απόδοσης δικαιοσύνης απέναντι σε μια κοινωνία που απουσιάζει από την εικόνα. Το πρόσωπο του ιμάμη-καθρέφτη ίσως ταυτίζεται τόσο με τον ίδιο το φωτογράφο-παρατηρητή μιας εμπόλεμης κατάστασης όσο και με το θεατή, που καλείται μέσω της συγκεκριμένης εικόνας να παρακολουθήσει τις συνέπειες του σύγχρονου πολέμου. Πρόκειται για μια προσωπική ερμηνεία του φωτογράφου με ιδιαίτερο συμβολισμό και στοιχεία σουρεαλιστικής αισθητικής.

B.3.6. Το «ίχνος» του πολέμου ως οικουμενική συνείδηση

Η τελευταία περίπτωση που θα εξετάσουμε στο πλαίσιο της θεματικής κατηγοριοποίησης και ανάλυσης είναι αυτή όπου ο φωτογράφος δεν είναι αυτόπτης μάρτυρας του γεγονότος, αλλά του «ίχνους» του γεγονότος, δρώντας ο ίδιος ως «εκ των υστέρων» μάρτυρας απεικονίζοντας ένα τοπίο ή αντικείμενα. Χαρακτηριστικές για την εν λόγω περίπτωση είναι οι φωτογραφίες του Γ. Κόντου από τον πόλεμο του Κοσόβου (1999) [Εικόνες 13, 14 & 15].



Ρετ, Κοσσοβο, 3/5/1999. Photo: Yannis Kontos/Syigma

[Εικόνα 13].



Nis, Yugoslavia, 7/5/1999. Photo: Yannis Kontos/Syigma

[Εικόνα 14].



Pristina, Kosovo, 17/6/1999. Photo: Yannis Kontos/Syigma

[Εικόνα 15].

Για την **Εικόνα 13**, ο φωτογράφος μας εξηγεί «Εδώ είναι το χέρι μιας κοπέλας και το χέρι ενός αστυνομικού που τείνουν να ενωθούν. Βρέθηκαν σε μια απόσταση... ήταν ένα λεωφορείο γραμμής και κάποιοι αστυνομικοί πήγαν και έκαναν έλεγχο του λεωφορείου και εκείνη την στιγμή έγινε ο βομβαρδισμός, οπότε βρέθηκαν πτώματα παντού. Προφανώς, ο αστυνομικός τραβούσε την κοπέλα για να την οδηγήσει κάπου, σε κάποιο ασφαλές σημείο, και σκοτώθηκαν επί τόπου». Η **Εικόνα 14** απεικονίζει ανθρώπινο αποτύπωμα κατόπιν βομβαρδισμού σε λαϊκή αγορά, ενώ η **Εικόνα 15** προσωπικά αντικείμενα που βρέθηκαν σε ομαδικούς τάφους Κοσοβάρων.

Στις συγκεκριμένες φωτογραφίες απουσιάζει η απεικόνιση βίας ή τραύματος, ωστόσο αποτυπώνεται το «ίχνος» της βίας και του πολέμου, αυτό που απέμεινε μετά τις συντελεσμένες αγριότητες. Ο φωτογράφος του «ίχνους» ενός γεγονότος, είτε φυσικού είτε

μεταφορικού ίχνους, διαδραματίζει το ρόλο τού «εκ των υστέρων» μάρτυρα, αναδεικνύοντας την ίδια την τοπολογία παρά το ανθρώπινο θύμα, προκειμένου να δηλώσει ότι κομίζει την μαρτυρία του γεγονότος. Καθώς ο «εκ των υστέρων» μάρτυρας δεν υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του πραγματικού γεγονότος, η πράξη τής εκ των υστέρων μαρτυρίας λαμβάνει έναν ηθικό χαρακτήρα, καθώς ο μάρτυρας επιλέγει ενεργά να δηλώσει τη στάση του σε σχέση με το παρελθόν παρά να είναι «παθητικά παρών» κατά την στιγμή που το γεγονός διαδραματίστηκε (Lowe, ό.π.: 217).

Έτσι, μέσω της διαδικασίας της εκ των προτέρων έρευνας και της μετέπειτα εμπλοκής με τον χώρο, ο φωτογράφος, ως μετέπειτα μάρτυρας, επιδιώκει να ανακαλύψει στον τόπο τα ίχνη της τραυματικής εμπειρίας που συχνά κρύβονται και είναι αφανή, είτε φυσικά είτε μεταφορικά. Όπως σημειώνει ο Booth (στο: ό.π.), πρόκειται για μια ενεργητική διαδικασία του μάρτυρα που φέρνει την ιστορία του τόπου πίσω στη ζωή και στο παρόν, καθώς «το ίχνος και ο μάρτυράς του αποκαθιστούν (...) αυτό που απουσιάζει (...) ξεπερνούν την απόσταση, την χρονική απόσταση που χωρίζει το παρόν από αυτό που προσφέρεται στην πράξη της μαρτυρίας». Επεκτείνοντας την ιδέα, ο Booth τονίζει την έννοια του κενού που συνιστά μια κρυμμένη παρουσία στον τόπο και αναμένει να αρθρωθεί από τον μάρτυρα καθώς και της έννοιας της «απατηλότητας» και του κενού που άφησε πίσω του το παρελθόν, που έμειναν χωρίς φωνή, αλλά αναμένουν τη φωνή της μνήμης, έναν μάρτυρα, έναν ποιητή, έναν ρήτορα, ή ένα μνημείο. Κατά συνέπεια, αυτά τα κενά της μνήμης που είναι ενσωματωμένα στον κόσμο γεμίζουν από τον μάρτυρα, που ήταν εκεί και έδωσε προσοχή σε αυτά. Ανακαλύπτοντάς τα ξανά και παρουσιάζοντάς τα στον θεατή, αποκτούν και πάλι νόημα. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Olivier (στο: ό.π.), «ο τόπος διατηρεί την αίσθηση του παρελθόντος μέσα στο περίγραμμά του», υποστηρίζοντας ότι «ο τόπος και ο χρόνος συγχωνεύονται, ακριβώς επειδή το παρελθόν δεν έχει ταφεί κάτω από το παρόν, σαν ένα ενθύμιο. Είναι παρόν ως εξέχον χαρακτηριστικό και ως μέρος του σχεδιασμού και των μοτίβων του χώρου». Έτσι, αναζητώντας ενεργά να ανακαλύψει τις απουσίες της παρουσίας σε αυτά τα κενά που άφησε το τραύμα και δίνοντας σημασία σε αυτά, η πράξη της εκ των υστέρων μαρτυρίας παρέχει μια ισχυρή υπενθύμιση του παρελθόντος που ενυπάρχει στο παρόν και καθίσταται πράξη ενεργής ανάμνησης, ακόμη και καταγγελίας του δράστη, μια πράξη, τελικά, ηθικής μαρτυρίας (ό.π.).

Με αυτήν την έννοια, η ύπαρξη της μαρτυρίας μετατρέπεται σε επιβεβαίωση του γεγονότος ότι τα δικαιώματα του θύματος πρέπει να ακουστούν και να γίνουν γνωστά, μια επιβεβαίωση που πρέπει να γίνει σεβαστή, ανεξαρτήτως οποιουδήποτε μελλοντικού καλού που μπορεί να έπεται μιας τέτοιας αναγνώρισης. Η κοινωνική πράξη της μαρτυρίας και η μετέπειτα αναπαράσταση αυτής της μαρτυρίας ενώπιον του θεατή χρησιμεύει στην εκ νέου ένταξη του θύματος στον κοινωνικό ιστό, επιδιορθώνοντας τρόπον τινά μέσω της πράξης της αναγνώρισης, τη ρήξη που έχει επιφέρει η βίαιη πράξη. Έτσι, η μαρτυρία καθίσταται συμβολική δήλωση της συμμαχίας του μάρτυρα του γεγονότος με το ηθικό καλό, ενάντια στις δυνάμεις του κακού: ένα τοπόσημο που διατηρεί την σχετικότητά του ακόμη και πολύ αργότερα, αφότου η αγριότητα έχει περάσει στη ιστορία. Η φωτογραφική εικόνα, με την ικανότητά της να περικλείει τα αναφορικά και φαντασιακά στοιχεία, είναι κατάλληλη να επιτελεί έναν τέτοιο συμβολικό ρόλο (ό.π.).

Η εκ των υστέρων μαρτυρία, με όλους αυτούς τους τρόπους, εκφεύγει της κριτικής που ασκείται στην πρακτική της φωτοδημοσιογραφίας, ενώ παράλληλα διατηρεί πολλά από τα συναισθηματικά και ηθικά της στοιχεία. Μη δείχνοντας το ίδιο το τραύμα αλλά τον χώρο στον οποίο έλαβε χώρα, η προσέγγιση αυτή δεν μπορεί να κατηγορηθεί για εκ νέου θυματοποίηση ή για εκμετάλλευση του υποκειμένου. Έτσι κατατάσσεται στην ανθρωπιστική δυναμική της φωτογραφίας που δημοσιεύεται στο πλαίσιο του φωτορεπορτάζ, καθώς εμπλέκει τον θεατή σε έναν φαντασιακό συσχετισμό με την κατάσταση, περισσότερο υπονοώντας το τραύμα που έλαβε χώρα νωρίτερα παρά δίνοντας καταφανώς όλες τις λεπτομέρειές του. Η λεπτή αυτή ισορροπία μεταξύ του «να δείξει πάρα πολλά» η φωτογραφία, ή να δείξει «εξαιρετικά λίγα» αποτελεί καίριο χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής πρακτικής της αναπαράστασης της αγριότητας. Όπως εξηγεί η Hirsch (στο: ό.π.: 228), «η πρόκληση έγκειται στο να βρεθεί η ισορροπία που θα επιτρέψει στο θεατή να εισέλθει στην εικόνα, να φανταστεί την καταστροφή, αλλά και που δεν θα επιτρέψει μια υπερβολική οικειοποίηση και ταύτιση που κάνει τις αποστάσεις να εξανεμίζονται, δημιουργώντας εύκολη πρόσβαση στο συγκεκριμένο παρελθόν». Αυτή η αποστασιοποίηση, με όρους χρονικότητας και χωρικότητας, που παραμένει, ωστόσο, στενά συνδεδεμένη με συναισθηματικούς και φαντασιακούς όρους, αποτελεί ζωτικής σημασίας στοιχείο αυτής της διαδικασίας ενθύμησης. Η επανασύνδεση με τα ίχνη και τους τόπους του τραύματος πληροί την ανάγκη τού «να μείνεις κοντά, αλλά ταυτόχρονα μακριά», ενθαρρύνοντας το θεατή να αναμιχθεί ενεργά με το γεγονός που συνέβη, εξετάζοντας το χώρο της φωτογραφίας

προκειμένου να βρει στοιχεία και σημεία για να κατανοήσει την δεδομένη εμπειρία. Ο Zelizer προσδιορίζει την φυσικότητα της εικόνας λέγοντας ότι αυτή δρα ως όχημα με το οποίο ο θεατής μπορεί να καθορίσει το γεγονός με μεγαλύτερη ακρίβεια, υποστηρίζοντας ότι «η ικανότητα δημιουργίας προσωπικής συσχέτισης με το τραυματικό παρελθόν εξαρτάται πρωτίστως από την υλικότητα της εικόνας, η οποία αντιπροσωπεύει το ευρύτερο γεγονός που καλείται να αναπαραστήσει» (στο: ό.π.: 229).

Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, η αισθητική του «ίχνους» του πολέμου αναπτύσσεται με ταχείς ρυθμούς την ώρα που τα οπτικά μέσα γίνονται ολοένα και πιο διάχυτα. Οι φωτογράφοι θα δείξουν το αίμα ή τα πόδια, αλλά όχι ολόκληρο το σώμα, σπασμένα γυαλιά, αλλά όχι την στιγμή της επίθεσης, ή τα όπλα αντί των αυτουργών. Πολλές φορές, τις εικόνες αυτές επιβάλλουν πρακτικοί ή θεσμικοί λόγοι, ωστόσο η συνεχής παραγωγή και πρόσληψη εικόνων που αποτυπώνουν το ίχνος οδηγεί σε έναν ιδιαίτερο τρόπο θεώρησης των γεγονότων. Το ίχνος δεν επικοινωνεί μόνο την απουσία αλλά και την ίδια την αποτυχία της επικοινωνίας. Ο θεατής οδηγείται να σκεφτεί τι μένει να γίνει γνωστό προκειμένου να διακρίνει περισσότερα από αυτά που συλλαμβάνει με την πρώτη ματιά. Τα ίχνη μπορούν να συνδυάσουν τη στάση του ιατροδικαστή και το πάθος του πένθους. Κάποιος μπορεί να γνωρίζει την απώλεια, αλλά δεν γνωρίζει για ποιόν λόγο αυτή προκλήθηκε. Η οποιαδήποτε αίσθηση αφηγηματικής συνοχής ή πολιτικής αιτιολόγησης πρέπει να προσφερθεί μερικώς και από τον θεατή. Και η πράξη αυτή απαιτεί από τον θεατή να ακολουθήσει συναισθηματικά μονοπάτια ώστε στη συνέχεια να θέσει ερωτήματα. Το ίχνος οδηγεί σε μια δίκη, και με αυτήν την έννοια εμπεριέχει την ιδέα της δικαιοσύνης (Hariman, στο: Kennedy & Patrick, ό.π.: 157-158).

Παράλληλα, δίνοντας βαρύτητα στα αντικείμενα [βλ. **Εικόνα 15**], η φωτογραφία μπορεί να τα εξυψώσει από στοιχεία που εύκολα διαφεύγουν την προσοχή, σε σημαντικούς φορείς συναισθηματικού και ψυχολογικού βάθους και νοήματος. Αυτή η μετατροπή προσδίδει στο αντικείμενο που απεικονίζεται τα χαρακτηριστικά του ανθρώπου που τα κατείχε, ενισχύοντας την σχέση μεταξύ του θεατή και του υποκειμένου περισσότερο μέσω του αντικειμένου, παρά άμεσα, μέσω της εικόνας των ίδιων των προσώπων. Μέσω αυτής της διαδικασίας, η φωτογραφία μπορεί να αποκρυσταλλώνει την ουσία μιας σκηνης. Η εικόνα ενός αντικειμένου έχει έτσι έναν διαφορετικό αντίκτυπο σε σχέση με αυτόν ενός προσώπου,

καθώς τα συναισθήματα που προκαλούνται είναι διαφορετικά, πιο έντονα και πιο αναστοχαστικά και ενδεχομένως πιο αποτελεσματικά στο να δημιουργήσουν στον θεατή την αίσθηση του μάρτυρα. Ως υλικό αντικείμενο, σταθερό στον χρόνο, σε στενή συσχέτιση με τον χρόνο και τη μνήμη, η φωτογραφία λειτουργεί ως μοναδικό εργαλείο που συνδέει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Η χρονική και χωρική κινητικότητα της φωτογραφίας χρησιμεύει στο να τοποθετήσει την πράξη στην ίδια την εικόνα παρά στον φωτογράφο. Η ίδια η παρουσία της εικόνας είναι αυτή που καθορίζει την χρησιμότητά της ως μαρτυρίας, και όχι η μαρτυρία του δημιουργού της (Lowe, ό.π.: 229-230).

Συνεπώς, τα αντικείμενα αποτελούν «ίχνη» ανθρώπινης δράσης και συνήθως συλλογικής δράσης, ενώ μετατρέπονται σε σημαίνοντα διαδικασιών που εκτείνονται πέραν συγκεκριμένων επεισοδίων της πραγματικότητας. Περαιτέρω, έχουν την ικανότητα να επηρεάσουν, μια ικανότητα ιδιαιτέρως χρήσιμη στην πρόκληση αντιδράσεων σε γεγονότα που μοιάζουν δυσανάγνωστα ή υπερβολικά σύνθετα. Όπως ακριβώς ένα ασήμαντο αντικείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως *punctum* μέσα στη φωτογραφία που απεικονίζει πρόσωπα, με τον ίδιο τρόπο η φωτογραφία ενός αντικειμένου καθίσταται σημείο κριτικής επίγνωσης σε σχέση με ένα συμβατικό πολιτικό σενάριο. Τα αντικείμενα επικαλούνται, επίσης, ένα συλλογικό βίωμα, ενώ τα βιομηχανοποιημένα, εμπορευματοποιημένα αντικείμενα επικαλούνται την παγκόσμια αστική κοινωνία. Με αυτήν την έννοια, η ανθρωπιστική φωτογραφία γίνεται πλουσιότερη, περισσότερο συντονισμένη με το παρόν και πιο ικανή να προσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο η βία ευτελίζει τον καθένα.

ΣΥΖΗΤΗΣΗ/ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Πόλεμος και φωτογραφία είναι διαρκώς συνυφασμένα σε ένα αφήγημα που εξακολουθεί να αναπτύσσεται και να μετεξελίσσεται, με τη φωτογραφία να οπτικοποιεί τις διεθνείς συγκρούσεις από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα. Η φωτογραφία αλλάζει και ο πόλεμος αλλάζει και νέες μορφές βίας κάνουν την εμφάνισή τους στον 21^ο αιώνα, ωστόσο και οι δύο συμπορεύονται σε συνάρτηση με την εξέλιξη των τεχνολογιών και τους νέους τρόπους θέασης. Η ψηφιακή τεχνολογία έχει επιταχύνει τους ρυθμούς διακίνησης και δημοσίευσης της φωτογραφίας σε όλο το φάσμα των κοινωνιών και των πολιτισμών, ενώ παράλληλα αποκόπτει την φωτογραφική εικόνα από την δεικτική της σχέση με το αντικείμενο που αναπαριστά. Τόσο η φωτογραφία όσο και η φωτοδημοσιογραφία καλούνται σήμερα περισσότερο από ποτέ να διαψεύσουν όσους αμφισβητούν την τεκμηριωτική τους δύναμη, το ρεαλισμό και την αυθεντικότητά τους, μια στάση που τελικά υπονομεύει τους ιδεολογικούς όρους της σχέσης μεταξύ της θέασης και της πίστης στο αντικείμενο της απεικόνισης.

Η πολεμική φωτοδημοσιογραφία θεωρεί πρώτιστο χρέος της να πληροφορήσει την κοινή γνώμη, να ανοίξει ένα «παράθυρο στον κόσμο» και να κομίσει την μαρτυρία του πολέμου και της βίας στο θεατή που βρίσκεται στην άλλη άκρη του κόσμου. Από την άλλη, διεκδικεί για τον εαυτό της τις αρχές της ουδετερότητας και της αντικειμενικότητας, απεκδύομενη την ανάγκη της για στράτευση καθώς και την πρόθεσή της να χειραγωγήσει. Σε αυτή τη διαρκή διεκυστίνδα, η πολεμική φωτοδημοσιογραφία και η φωτογραφία πολέμου, ειδικότερα, συνεχίζουν να αποτελούν ένα σημαντικό μέσο που δίνει μορφή στην ανθρώπινη οδύνη και έναν σημαντικό φορέα γνώσης για τους σύγχρονους πολέμους και τις επιπτώσεις τους.

Παράλληλα, σε ένα περιβάλλον ατέρμονης αναπαράστασης και ευρείας διάδοσης εικόνων οδύνης, η φωτογραφία πολέμου φαίνεται ότι κερδίζει αβίαστα το στοίχημα του εντυπωσιασμού και της έκπληξης. Ωστόσο, δεδομένου ότι ο δημόσιος αντίκτυπος της εικόνας πολέμου βρίσκεται σε διαρκή συνάρτηση με τους κώδικες της εικόνας καθεαυτής, τον τρόπο πλαισίωσής της και τους όρους πρόσληψής της από το κοινό, είναι αμφίβολο κατά

πόσο προκαλεί την ενσυναίσθηση στο θεατή, οδηγώντας τον στην κριτική του πολέμου. Τόσο η φωτογραφία πολέμου όσο και το κοινό της καλούνται με αυτόν τον τρόπο να επιλύσουν ηθικά διλήμματα. Ο φωτοδημοσιογράφος έχει πάντα την δυνατότητα, είτε αποτυπώνοντας τον αυθορμητισμό της στιγμής είτε ενσωματώνοντας την «κηλίδα της καλλιτεχνίας», όπως την περιγράφει η Sontag (2003: 33) να πει την δική του *ιστορία* σε σχέση με τη βία που συντελείται, συναισθανόμενος τις ηθικές του δεσμεύσεις τόσο απέναντι στην οδύνη και το τραύμα, όσο και απέναντι στον επίδοξο «παγκόσμιο θεατή». Ο θεατής, από την πλευρά του, καλείται να δώσει λύση στα ηθικά διλήμματα που του προκαλεί η απεικόνιση της βίας και να αποφασίσει αν θα προχωρήσει από το απλό γεγονός της θέασης στην ενσυναίσθηση και από εκεί στην πράξη.

Στο πλαίσιο της συνεχούς εξέλιξης του φωτογραφικού μέσου αλλά και της μεταμόρφωσης του πολέμου σε ένα «σκιάδεξ» καθεστώς παγκοσμιοποιημένης βίας, απαγκιστρωμένο από το στενό πλαίσιο της κρατικής βίας, η φωτογραφία πολέμου έχει επανατοποθετήσει τον εαυτό της ηθικά και ιδεολογικά. Η σύγχρονη φωτογραφία πολέμου μοιάζει όλο και λιγότερο να επιλέγει την καταγραφή καταστάσεων βίας την ώρα της εξέλιξής τους ή του «επίσημου» κόστους του πολέμου και να εκφεύγει των στερεοτυπικών απεικονίσεων πολεμικών συγκρούσεων. Σε πολλές περιπτώσεις προσανατολίζεται στην αναπαράσταση του *ίχνους* και του *τραύματος* του πολέμου, χρησιμοποιώντας συνειδητά τα αισθητικά εργαλεία του οπτικού συμβολισμού και του οπτικού σουρεαλισμού. Με αυτόν τον τρόπο, θα μπορούσε ακόμη και να ειπωθεί ότι το ανθρωπιστικό αφήγημα της φωτογραφίας πολέμου επαναπροσδιορίζεται και τίθεται στη βάση του μηνύματος περί ματαιότητας του πολέμου, παρά στην υπέρβαση και την πρόσκληση για δράση του θεατή. Ωστόσο, η φωτογραφική μαρτυρία, παρ' ότι διαρκώς ερμηνεύσιμη σε κάθε διαφορετικό πλαίσιο παραγωγής ή πρόσληψής της, επιχειρεί να αρθρώσει περισσότερο από ποτέ ένα ηθικό μήνυμα *οικουμενικής συνείδησης* σε μια παγκοσμιοποιημένη *mise-en-scène* που δεν μπορεί εύκολα να εξαντληθεί σε στενά γεωγραφικά ή ιδεολογικά πλαίσια. Εξάλλου, όπως παρατηρεί η Susan Sontag (1993: 30), «αυτές τις τελευταίες δεκαετίες η “κοινωνική” φωτογραφία έχει κάνει τουλάχιστον τόσα για να νεκρώσει τη συνείδηση, όσα και για να την αφυπνίσει».

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

- Συνέντευξη με φωτοδημοσιογράφο Γιάννη Κόντο/Polaris Images, 23/10/2014.
- Συνέντευξη με εικόνες (photo elicitation) με φωτοδημοσιογράφο Γιάννη Κόντο/Polaris Images, 23/10/2014.
- Συνέντευξη με φωτοδημοσιογράφο Άρη Μεσσήνη/Agence France Presse, 31/10/2014.
- Συνέντευξη με εικόνες (photo elicitation) με φωτοδημοσιογράφο, Άρη Μεσσήνη/Agence France Presse, 31/10/2014

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Στα ελληνικά

Barthes, R. (1988). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (μτφρ. Γιώργος Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.

Eco, U. (1989). *Η Σημειολογία στην Καθημερινή Ζωή*. Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρη-Παιδεία.

Ιωσηφίδης, Θ. (2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.

Κωνσταντινίδου, Χ. (2010). *Φωτογραφία-Νόημα-Συγκείμενο. Η κατασκευή της ετερότητας στους Τσιγγάνους του Josef Koudelka*. Αθήνα: Νήσος.

Κωνσταντινίδου, Χ. (2011). *Οπτικός πολιτισμός και κοινωνικές ανισότητες: Οι φωτογραφίες πολέμου*. Αθήνα: Futura.

Λυδάκη, Α. (2012). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Ξανθάκης, Α. (2012). *Φωτογραφία και Προπαγάνδα* (τόμοι Α' & Β'). Αθήνα: Μίλητος.

Mason, J. (2010). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας* (επιμ. Νότα Κυριαζή, μτφρ. Ελένη Δημητριάδου). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πασχαλίδης, Γ. (2012). *Τα νοήματα της φωτογραφίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ricoeur, P. (2013). *Η Μνήμη, η Ιστορία, η Λήθη* (μτφρ. Ξενοφών Κομνηνός) (τίτλος πρωτοτύπου: Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, L' Histoire, L' Oubli*). Αθήνα: Ίνδικτος.

Sontag, S. (1993). *Περί Φωτογραφίας* (μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου, τίτλος πρωτοτύπου: *On Photography*, 1973/1974/1977). Αθήνα: Φωτογράφος.

Sontag, S. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων* (μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας). Αθήνα: Scripta.

Σκαρπέλος, Γ. (2012). *Εικόνα και Κοινωνία*. Αθήνα: Τόπος.

Χριστοδουλίδης, Α. (2009). *Διεθνή και Εθνικά Πρακτορεία Ειδήσεων*. Αθήνα: ΑΠΕ-ΜΠΕ.

Wells. L. (επιμ.). (2007). *Εισαγωγή στη φωτογραφία* (μτφρ. Πηνελόπη Πετσίνη). Αθήνα: Πλέθρον.

Ξενόγλωσση

Ali, S.R., James, B. & Vultee, F. (2013). Strike a pose: Comparing Associated Press and UNICEF Visual Representations of the Children of Darfur. *African Conflict and Peacebuilding Review*, 3(1), 1-26.

Balakian, P. (2012). The Cruel Radiance: Photography and Political Violence [Review of the book *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, by Susie Linfield]. *Journal of Genocide Research*, 14(1), 130-136.

Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections On Photography* (μτφρ. Richard Howard). New York: Hill and Wang.

Bate, D. (2009). *Photography: The key concepts*. London & New York: Bloomsbery.

Becker, H. (1995). Visual Sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Sociology*, 10 (1-2), 5-14.

- Brothers, C. (1997). *War and Photography. A cultural history*. London & New York: Routledge.
- Butler, J. (2005). Photography, War, Outrage. *PMLA*, 120(3), 822-827.
- Diamond H. & Gorrara C. (2012). Reframing War: Histories and Memories of the Second World War in the Photography of Julia Pirotte. *Modern & Contemporary France*, 20(4), 453-471.
- Harper, D. (2010). Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26.
- Hyatt, K.S. (2008). Documentary Images: Visual Information Made to Order. *Visual Sociology*, 7(1), 68-79.
- Joly, M. (1993). Information and argument in press photographs. *Visual Sociology*, 8(1), 16-22.
- Kennedy, L. & Patrick, C. (Eds). (2014). *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*. London & New York: I.B. Tauris.
- Knightley, P. (1989). *The First Casualty. From the Crimea to the Falklands: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker*. London: Pan Books Ltd.
- Langford, M. (1997). *Story of Photography*. Oxford: Focal Press.
- Linfield, S. (2010). *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Margolis, E. & Pauwels, L. (eds). (2011). *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Wasington DC: SAGE.
- Roberts, J. (2014). *Photography and its violations*. New York: Columbia University Press.
- Squiers, C. (ed.). (1990). *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*. London: Lawrence & Wishart.
- Suchar, S.C. (1989). The sociological imagination and documentary still photography: The interrogatory stance. *Visual Sociology*, 4(2), 51-62.
- Taylor, J. (2000). Problems in Photojournalism: realism, the nature of news and the humanitarian narrative. *Journalism Studies*, 1(1), 129-143.

Διαδικτυακές πηγές

- Burkholder, C. (χ.χ.). *Online journalism ethics. Photojournalism*. Ανάκτηση στις 10/4/2015 από επίσημο ιστότοπο University of Wisconsin-Madison, School of Journalism and Mass Communication, Center for Journalism Ethics: http://www.journalismethics.info/online_journalism_ethics/photojournalism.htm.
- Κόντος, Γ. *Προσωπική Ιστοσελίδα. Βιογραφικό σημείωμα*. Ανάκτηση στις 25/4/2015 από: <http://www.yanniskontos.com/new.html#!6-Bio>.
- Κόντος, Γ. *Wikipedia*. Ανάκτηση στις 25/4/2015 από: http://en.wikipedia.org/wiki/Yannis_Kontos/.
- National Press Photographers Association (2012). *NPPA Code of Ethics*. Ανάκτηση στις 10/4/2015 από: https://nppa.org/code_of_ethics.
- Sailhan, M. (2014, 7 Απριλίου). The pain of others: Photographic despair. Ανάκτηση στις 11/4/2015 από blog στον επίσημο ιστότοπο του Γαλλικού Πρακτορείου Ειδήσεων (AFP): <http://www.afp.com/en/node/2263163>.
- Ward, S.J.A. (χ.χ.). *Online journalism ethics. Global journalism ethics*. Ανάκτηση στις 10/4/2015 από επίσημο ιστότοπο του University of Wisconsin-Madison, School of Journalism and Mass Communication, Center for Journalism Ethics: http://www.journalismethics.info/global_journalism_ethics/index.htm.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΟΔΗΓΟΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

Στοιχεία ημιδομημένων συνεντεύξεων και συνεντεύξεων με εικόνες:

Ημερομηνίες: 23/10/2014, 31/10/2014.

Τόπος: Αθήνα.

Όνοματεπώνυμο συνεντευξιζόμενων: Γιάννης Κόντος, Άρης Μεσσήνης.

Διάρκεια: 01:18 (Γ. Κόντος), 01:09 (Α. Μεσσήνης)

Τρόπος καταγραφής: Μαγνητόφωνο/σημειώσεις.

Ολοκληρώθηκαν ομαλά: Ναι.

Επαγγελματικά στοιχεία φωτοδημοσιογράφου, διαδικασίες διακίνησης/δημοσίευσης φωτογραφιών

1. Πόσα χρόνια ασχολείστε με το φωτορεπορτάζ;
2. Πόσα χρόνια ασχολείστε με τη φωτογραφία πολέμου;
3. Για ποιά διεθνή ΜΜΕ έχετε εργασθεί ως ανταποκριτής/φωτορεπόρτερ και με ποιά σχέση εργασίας;
4. Πότε σας στέλνει το πρακτορείο που εκπροσωπείτε σε συγκεκριμένη αποστολή για να καλύψετε εμπόλεμες ζώνες;
5. Ποια είναι η διαδικασία δημοσίευσης και διακίνησης των φωτογραφιών είτε ατομικά είτε μέσω του πρακτορείου που εκπροσωπείτε; Πώς επιλέγονται από το πρακτορείο οι φωτογραφίες που θα δημοσιευθούν;

Αποστολές σε εμπόλεμες ζώνες/Στόχοι

1. Πώς προετοιμάζεστε πριν μεταβείτε σε μέτωπα πολεμικής σύρραξης προκειμένου να τα καλύψετε φωτογραφικά;
2. Όταν μεταβαίνετε σε εμπόλεμες ζώνες σε ποιές συνθήκες εργάζεσθε συνήθως; Ποιες είναι οι πρακτικές δυσκολίες που συναντάτε;
3. Ποιο είναι το κύριο ενδιαφέρον σας ως φωτογράφος όταν καλύπτετε πολεμικές συγκρούσεις; Τι είναι αυτό που πρωτίστως θέλετε να αποτυπώσετε;
4. Κυρίως σας ενδιαφέρει η αποτύπωση της ίδιας της ένοπλης σύγκρουσης, την ώρα που διεξάγεται, ή οι επιπτώσεις που υπάρχουν στον άμαχο πληθυσμό;
5. Υπάρχει κάποιος άτυπος κανόνας στη φωτογραφική κάλυψη εμπόλεμων ζωνών; Και αν υπάρχει, εσείς συνήθως τον ακολουθείτε;
6. Θεωρείτε ότι υπάρχουν στερεότυπα γενικώς στην απεικόνιση ενός γεγονότος σε εμπόλεμες ζώνες; Εάν υπάρχουν, εσείς προσπαθείτε να τα υπερβείτε;

Κανόνες δεοντολογίας/Υποκειμενική ερμηνεία

1. Εσείς, προϊόντος του χρόνου κατά τον οποίο ασχολείστε με την πολεμική φωτογραφία, έχετε αναπτύξει προσωπικούς κώδικες δεοντολογίας;
2. Με ποιούς τρόπους μπορείτε να εκφράσετε σχόλιο στη φωτογραφία που θα τραβήξετε;
3. Από τη μεριά του επαγγελματία φωτορεπόρτερ/πολεμικού ανταποκριτή και από τη μεριά του θεατή υπάρχει υποκειμενικότητα; Μπορεί να διασφαλιστεί η αντικειμενικότητα στη φωτογραφία πολέμου τόσο στην πρόσληψη όσο και στην πηγή, κατά την παραγωγή της;
4. Με ποιούς τρόπους επιχειρείτε να πείτε την δική σας «ιστορία» σε σχέση με έναν πόλεμο που καλύψατε φωτογραφικά;

Συγκεκριμένες αποστολές σε εμπόλεμες ζώνες:πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική διάσταση

1. Σε ποιές συνθήκες εργαστήκατε στις συγκεκριμένες αποστολές; (σ.σ. Ιράκ και Κόσοβο, Γιάννης Κόντος/Συρία και Λιβύη, Άρης Μεσσήνης)

2. Μελετάτε εκ των προτέρων την πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική κατάσταση στην περιοχή όπου θα μεταβείτε;
3. Η κουλτούρα των κοινωνιών όπου μπαίνετε, γιατί όταν μιλάμε για άμαχο πληθυσμό μιλάμε και για την κοινωνική διάσταση του πολέμου, παίζει ρόλο ανάλογα με τον πόλεμο και το πού έχετε βρεθεί, το πώς βλέπουν εσάς εκείνη τη στιγμή;
4. Σας ενδιέφερε (σ.σ. αναφορά στην συγκεκριμένη αποστολή) να αποτυπώσετε τη διεξαγωγή της ίδιας της σύγκρουσης αλλά και μετά, τη φάση της ανοικοδόμησης ή τις συνέπειες στον πληθυσμό εκεί;
5. Ποιες φωτογραφίες σας ξεχωρίζετε και για ποιούς λόγους;

Φωτογραφία-ντοκουμέντο, καλλιτεχνική, ανθρωπιστική φωτογραφία

1. Αν δεχθούμε ότι οι φωτογραφίες ταξινομούνται με βάση τους θεσμούς που τις παράγουν, τις κυκλοφορούν και τις καταναλώνουν και επίσης με την κοινωνική τους χρήση και πρακτική έχουμε τις επαγγελματικές και τις ερασιτεχνικές, τις καλλιτεχνικές, τις πολιτικές, τις ανθρωπιστικές και τις τεκμηριωτικές. Εσείς πού θα κατατάσσατε τις δικές σας φωτογραφίες;
2. Ποια είναι η σχέση της φωτογραφίας με την Τέχνη; Τα όρια σε ορισμένες φωτογραφίες σας είναι λεπτά ανάμεσα στις καλλιτεχνικές φωτογραφίες και τις φωτογραφίες-ντοκουμέντο;
3. Όπως τονίζει η αμερικανίδα κριτικός Susan Sontag, η φωτογραφία εξαρχής γοητευόταν «από τα κοινωνικά ύψη και τα ταπεινά βάθη», ενώ η φωτογραφία-ντοκουμέντο «προτιμούσε τα δεύτερα», εστιάζοντας κυρίως στους φτωχούς, τους εργάτες, τα θύματα πολέμου, κλπ. Συμφωνείτε με αυτή τη θέση;

Ιστορία, μνήμη

1. Θεωρείτε ότι μια εικόνα συμβάλλει στην ιστορική καταγραφή ενός συγκεκριμένου γεγονότος;
2. Πώς διασφαλίζεται η διαχρονικότητα μιας εικόνας;
3. Ποιος θεωρείτε ότι είναι ο ρόλος της μνήμης στην μετέπειτα ανάγνωση μιας εικόνας που δημοσιεύεται στα ΜΜΕ;

Ψηφιακή τεχνολογία, σύγχρονα μέσα, παγκοσμιοποίηση, ιστορικότητα

1. Τα ψηφιακά μέσα πόσο σας βοηθούν σε σχέση με το παρελθόν;
2. Ποιές είναι σήμερα οι δυνατότητες της φωτογραφικής μηχανής;
3. Πιστεύετε ότι στις μέρες μας, στην εποχή της τεχνικής εικόνας, του διαδικτύου και της παγκοσμιοποίησης, είναι ηχηρός ο δημόσιος αντίκτυπος της πολεμικής φωτογραφίας;
4. Στην σύγχρονη εποχή των ψηφιακών μέσων και του βομβαρδισμού των εικόνων πώς πιστεύετε ότι διασφαλίζεται η ιστορικότητα μιας εικόνας;