

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η συμβολή του φωτορεπορτάζ στην γνώση της ιστορίας εν τη γενέσει της:
Από τον πόλεμο του Βιετνάμ μέχρι την προσφυγική κρίση του 2015**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΚΑΛΛΙΓΙΑΝΝΗ

Αθήνα, 2024

Τριμελής Επιτροπή

Έφη Φουντουλάκη, (Επιβλέπουσα), Αφυπηρετήσασα Καθηγήτρια Τμήμα
Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού Παντείου Πανεπιστημίου.

Ιωάννης Σκαρπέλος (μέλος), Καθηγητής, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και
Πολιτισμού Παντείου Πανεπιστημίου.

Χρυσάνθη Αυλάμη (μέλος), Επίκ. Καθηγήτρια, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και
Πολιτισμού Παντείου Πανεπιστημίου.



Copyright © Χριστίνα Γ. Καλλιγιάννη, 2024

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση αυτής της Διδακτορικής Διατριβής, είναι σημαντικό για εμένα να εκφράσω την βαθιά ευγνωμοσύνη μου προς ανθρώπους, η παρουσία και συμβολή των οποίων, έκανε το έργο αυτό όχι μόνο εφικτό, αλλά του προσέδωσε και μια δυναμική που διαφορετικά δεν θα είχε.

Αρχικά, στους καθηγητές μου Έφη Φουντουλάκη, Γιάννη Σκαρπέλο και Χρυσάνθη Αυλάμη, όχι μόνο για τις συμβουλές και την καθοδήγηση, μέσα από τις συζητήσεις μας, αλλά και γιατί, έχοντας την ευκαιρία να παρακολουθήσω τις παραδόσεις τους στα μεταπτυχιακά της Διαχείρισης Πολιτιστικής Κληρονομιάς και της Δημοσιογραφίας, μπόρεσα να κατευθύνω το γράψιμό μου προς πιο ενδιαφέροντα μονοπάτια.

Στον αείμνηστο Γιάννη Μπεχράκη, στον οποίο χρωστάω τον θαυμασμό μου και την αγάπη μου για το φωτορεπορτάζ. Οι πέντε μήνες που δούλεψα στο πλάι του σαν μαθητευόμενη το 2003, αλλά και οι συζητήσεις που είχα μαζί του στα χρόνια που είχα την φιλία του, ήταν η μεγαλύτερη έμπνευση για την εκπόνηση αυτής της διατριβής.

Στον παλιότερο συνεργάτη μου Παύλο Φυσάκη και στον εδώ και αρκετά χρόνια συνεργάτη μου Θανάση Σταυράκη. Ο Θανάσης και ο Παύλος είναι δύο σημαντικοί και αναγνωρισμένοι σύγχρονοι Έλληνες φωτογράφοι, που, από διαφορετικά μετερίζια και με διαφορετική οπτική, με βοήθησαν απεριόριστα να εμπλουτίσω τις γνώσεις μου και την επαγγελματική μου εμπειρία, να διευρύνω το βλέμμα μου και να εμβαθύνω στο έργο πολλών και σημαντικών σύγχρονων φωτογράφων και φωτορεπόρτερ.

Στους φωτογράφους Γιάννη Κολεσίδη, Λουίζα Γκουλιαμάκη, Ορέστη Σεφέρογλου και

Loulou D'Aki, για την προσφορά του έργου τους για την εκπόνηση αυτής της διατριβής, αλλά και για τις επιμέρους συνεντεύξεις που φωτίζουν την φωτογραφική δουλειά με έναν πιο προσωπικό και πιο ουσιαστικό τρόπο.

Στους Albert Masias (photo editor στην έδρα των *Γιατρών Χωρίς Σύνορα*), Μενέλαο Μελετζή και Κωνσταντίνο Φλώρο (σύμβουλο έκδοσης και διευθυντή εκδόσεων αντίστοιχα των φωτογραφικών περιοδικών *PHOTOnet* και *PHOTOnet Professional*), Γιάννη Παπαδόπουλο, δημοσιογράφο της εφημερίδας «Καθημερινή»,

Χριστίνα Ψαρρά, διευθύντρια του Ελληνικού Τμήματος των *Γιατρών Χωρίς Σύνορα* και Επαμεινώνδα Φαρμάκη, πρώην διευθύνοντα σύμβουλο της οργάνωσης *Solidarity Now*, για τις συνεντεύξεις που έδωσαν για την διατριβή αυτή και την κάθε ξεχωριστή πτυχή που φώτισαν με τις απόψεις τους.

Στην Εβίτα Λύκου, Διδάκτορα του Πανεπιστημίου του Γιορκ, για τη φιλία της και τις πολύτιμες συμβουλές της επί των μεταφράσεων, αλλά και επί της ουσίας πολλών τμημάτων του γραπτού αυτού.

Στην Έλενα Αναστασάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια Γραμματολογίας, για την φιλία της και τις συμβουλές της.

Στον από πολλά χρόνια συνεργάτη μου, φωτογράφο Βαγγέλη Τάτση, για τη βοήθειά του ως προς την φωτογραφική πλαισίωση της διατριβής.

Στον Διδάκτορα του Παντείου Πανεπιστημίου Νικόλαο Λουράντο, για την τεχνική βοήθειά του και τις συμβουλές του σε επιμέρους πρακτικά ζητήματα.

Θέλω να εκφράζω και την βαθιά ευγνωμοσύνη μου και προς όλους τους φωτογράφους και φωτορεπόρτερ, Έλληνες και ξένους, η δουλειά των οποίων αποτέλεσε υλικό για αυτή τη μελέτη. Η πίστη μου στην αξία του έργου τους ήταν η κινητήριος δύναμη για την ολοκλήρωσή της.

Τέλος, χρωστάω τα πάντα και ένα πολύ μεγάλο «Ευχαριστώ» στην μητέρα μου Ελένη και στον πατέρα μου Γιώργο, για την από πάντα και για πάντα υποστήριξή τους σε ότι έβαζα στόχο. Ο πατέρας μου δεν πρόλαβε να διαβάσει αυτό το γραπτό, πρόλαβε τουλάχιστον να ξέρει ότι το ολοκλήρωσα και ελπίζω να έφυγε χαρούμενος για αυτό.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	12
Κεφάλαιο Πρώτο: Η Φωτογραφία μέσα στον χρόνο.....	18
I. Η Φωτογραφία και η εξέλιξη του βλέμματος	18
II. Η Φωτογραφία και η αλήθεια.....	24
Κεφάλαιο Δεύτερο : Το φωτορεπορτάζ μέσα στον χρόνο	31
I. Η αρχή	31
II. Φωτορεπορτάζ: από την άλλη άκρη της γης στην παραδίπλα γειτονιά.....	36
III: Εν αρχή ην ο Πόλεμος	38
IV: 20 ^{ος} αιώνας, η κυριαρχία	42
A. Α' Παγκόσμιος Πόλεμος.....	43
B. Ισπανικός εμφύλιος.	44
Γ. Ο Robert Capa και ο «Στρατιώτης που πέφτει νεκρός».	48
Δ. Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος.....	49
E. Robert Capa.....	56
V. Μετά και έξω από τον πόλεμο	61
A. Joseph Koudelka: Πλατεία Wenceslas, Πράγα.....	65
B. Ernesto "Che" Guevara: δύο "αιώνιες" φωτογραφίες.	66
Γ. Δύο εκθέσεις – σταθμοί.	70
Κεφάλαιο Τρίτο: Βιετνάμ, ο Πόλεμος των Φωτογράφων.....	79
I. Ένας πόλεμος – ορόσημο	79
II. Φωτογραφίες σχετικές με τον πόλεμο	85
Διαδήλωση προς το Πεντάγωνο, Ουάσιγκτον, Marc Riboud, 1967.	85
Τραγωδία στο Κεντ του Οχάιο, Η.Π.Α., John Paul Filo, 4 Μαΐου 1972.....	87
III. Ο Πόλεμος.....	88
Άμαχο θύμα, Σαϊγκόν, Philip Jones Griffiths, 1967.	88
Η εκτέλεση της Σαϊγκόν, Eddie Adams, 1968.	90
Επίθεση με Ναπάλμ, Σαϊγκόν, Hung Cong (Nick) Ut, 1972..	92
IV. Το «πρόσωπο» του πολέμου	94
Ο Πόλεμος είναι Κόλαση, Horst Faas, Ιούνιος 1965.	94
Κον Τιέν, David Douglas Duncan, 1967.	94
Η πολιορκία της Hue, Don McCullin, 1968.....	95
Η σφαγή στο Μυ Λάυ, Ronald L. Haeberle, 1968.	98
V. Ένα άλλο Βιετνάμ.....	102
VI. Η παρακαταθήκη του Βιετνάμ στην πολεμική φωτογραφία	104
VII. Η δύναμη της εικόνας	106
Κεφάλαιο Τέταρτο.....	116
Μετά το Βιετνάμ:.....	116
Το χρώμα στην πολεμική αναπαράσταση, η κριτική του φωτογραφικού ντοκουμέντου και η μετατόπιση του φωτογραφικού βλέμματος από την περιγραφή στην διερεύνηση	116
I. Το φωτορεπορτάζ στην μετά το Βιετνάμ εποχή.....	116

II. Το νέο Φωτογραφικό αποτύπωμα	123
1. Ιρλανδία, 30 Ιανουαρίου 1972, Fulvio Grimaldi, Gilles Peress.	123
2. Νικαράγουα 1978 – 1979, Susan Meiselas.	127
3. Πρώην Γιουγκοσλαβία, αρχές δεκαετίας 1990, Ron Haviv.	133
4. Νότιος Αφρική 1990-1994, η Λέσχη Bang Bang.	138
5. Σουδάν 1993, Kevin Carter.	142
6. Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, 11 Σεπτεμβρίου 2001, Richard Drew.	145
7. Αφγανιστάν, Νοέμβριος 2001, Γιάννης Μπεχράκης.	152
8. Οι γυναίκες στην Αφρική, 2004 – 2016, Lynsey Addario.	156
9. Αφγανιστάν, Οκτώβριος 2010 - Φεβρουάριος 2011, Finbarr O'Reilly.	163
10. Διαδηλώσεις στην Αθήνα / Ελληνική Κρίση, 2011, Λουίζα Γκουλιαμάκη.	171
11. Κίεβο, Ουκρανίας 2014, Λουίζα Γκουλιαμάκη.	175
Κεφάλαιο Πέμπτο.....	180
Προσφυγική και Μεταναστευτική Κρίση, 2015-2016:	180
Η Ελλάδα στο διεθνές φωτογραφικό επίκεντρο, ο πρωταγωνιστικός ρόλος των Ελλήνων φωτορεπόρτερ και οι συμβολισμοί των αντικειμένων	180
I. Σύγχρονοι συμβολισμοί	183
A. Το φωτογραφικό θέμα και ο κίνδυνος των στερεοτυπικών απεικονίσεων.	185
B. Το ανθρώπινο στοιχείο: απεικονίσεις και αυτοπροσδιορισμοί.	189
Γ. Αντικείμενα: νέες σηματοδοτήσεις και νοηματικά άλματα.....	195
Δ. Ο λυρισμός στην υπηρεσία της είδησης.	202
II. Η φωτογραφική παρακαταθήκη	207
A. Athens Photo Festival 2016 - [Mis/Dis]Placed.	209
B. Πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας / MEdpHOTO Festival –.....	212
Σύνορα και Σταυροδρόμια.	212
Γ. Έκθεση The Itinerary, Tracing the Refugee Routes.	214
Δ. Έκθεση Μια άλλη ζωή, Ανθρώπινες Ροές / Άγνωστες Οδύσσειες.....	215
III. Επαναλήψεις και Επαναπλαισιώσεις: η φωτογραφία ως μέσο ενημέρωσης και αφετηρία πολιτικοκοινωνικού στοχασμού	217
IV. Οι βραβευμένες φωτογραφίες του 2016.....	221
A. To World Press Photo..	222
B. Το βραβείο Pulitzer: η αξία του έργου και η σοβαρότητα του ζητήματος.....	224
V. Μια άλλη φωτογραφία: Αϊλάν Κουρντί από τη Nilufer Demir	236
Συμπέρασμα.....	238
Ο ρόλος του φωτορεπορτάζ στην αντίληψη της ιστορίας εν τη γενέσει της	238
I. Ο φωτογράφος και η φωτογραφία	238
II. Η θέση και η θέαση	240
H ενσωμάτωση του φωτογράφου.	243
III. Η γνώση και η γνώμη	258
IV. Το κοινό των φωτογράφων και το κοινό των θεατών	260
Παράρτημα I.....	267
Συνεντεύξεις (με χρονολογική σειρά)	267
Γιάννης Κολεσιδής, φωτογράφος / φωτορεπόρτερ.....	268
Επαμεινώνδας Φαρμάκης, Γενικός Διευθυντής, Solidarity Now, Greece	275

Μενέλαος Μελετζής: Σύμβουλος εκδόσεων.....	282
Κωνσταντίνος Φλώρος: Διευθυντής Εκδόσεων	282
Ορέστης Σεφέρουλου	297
Loulou d' Aki, φωτογράφος	304
Albert Masias	310
Γιάννης Παπαδόπουλος	313
Χριστίνα Ψαρρά	318
<i>Παράρτημα II.....</i>	<i>319</i>
<i>Κατάλογος Φωτογραφιών.....</i>	<i>319</i>

Περίληψη

Στόχος της παρούσας διατριβής είναι να φέρει στο προσκήνιο το έργο των σύγχρονων φωτοδημοσιογράφων, στην Ελλάδα και τον κόσμο, αναδεικνύοντας πώς – μέσα από τις φωτογραφίες επικαιρότητας που μας κατακλύζουν καθημερινά – το κοινό αποκτά μια άμεση αντίληψη της ιστορίας την ώρα που αυτή γράφεται. Θεωρώντας απαραίτητη την αναφορά σε σημαντικά ιστορικά γεγονότα που αποτέλεσαν σημεία σταθμούς για την εξέλιξη τόσο του φωτογραφικού μέσου, όσο και του φωτογραφικού βλέμματος, η έμφαση δίνεται στο έργο που έχει παραχθεί από το μέσον του 20^{ου} αιώνα και μέχρι την προσφυγική και μεταναστευτική κρίση του 2015-2016. Ξεκινώντας από τον πόλεμο του Βιετνάμ και όλα όσα η ιστορική αυτή συγκυρία σηματοδότησε για τη δημοσιογραφική εικόνα, την πρόσληψή της από το ευρύ κοινό και την επιδραστικότητά της, η ανάλυση εστιάζει στη δουλειά συγκεκριμένων φωτοδημοσιογράφων, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και ιστορικές συγκυρίες. Επιδιώκεται με τον τρόπο αυτόν να φανεί ο τρόπος με τον οποίο οι φωτογράφοι βλέπουν τον κόσμο, αλλά και η αποδοχή του έργου των φωτογράφων από το κοινό. Η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας και των μέσων επικοινωνίας και μετάδοσης αποτελεί έναν παράγοντα που – χωρίς να εξετάζεται ξεχωριστά – προκύπτει ωστόσο διαρκώς σαν καθοριστικός από τις μαρτυρίες των ίδιων ή των αναλυτών του έργου τους. Τελευταίος σταθμός της διαδρομής αυτής είναι η προσφυγική και μεταναστευτική κρίση του 2015-2016, συγκυρία που εξυπηρετεί δύο σημαντικούς στόχους: αφενός αποτέλεσε την αφετηρία επαναπροσδιορισμών ως προς την απεικόνιση όχι μόνο ανθρώπων αλλά και αντικειμένων, ανάγοντας τους συμβολισμούς σε βασικό στοιχείο του παραχθέντος έργου, αφετέρου αποτελεί ένα άριστο κεφάλαιο του έργου των Ελλήνων φωτοδημοσιογράφων που – λόγω του γεωγραφικού τους και γλωσσικού τους πλεονεκτήματος – ήταν άφθονο, ενδιαφέρον, δημοσιεύθηκε σε διεθνή μέσα και βραβεύθηκε με το σημαντικότερο βραβείο των επαγγελματιών του τύπου, το βραβείο Pulitzer το 2016.

Στην πλοήγηση της διατριβής ανάμεσα σε διαφορετικά σημεία του χρόνου και του τόπου και το φωτογραφικό έργο που απαθανάτισε τα γεγονότα, δεν παραγνωρίζονται οι θεωρητικές προσεγγίσεις, που άλλοτε επιβραβεύουν και άλλοτε αμφισβητούν – κάποιες φορές μέχρι ακυρώσεως – το φωτοδημοσιογραφικό έργο. Η

αναφορά στις θεωρητικές τοποθετήσεις, είτε για το έργο συγκεκριμένων δημιουργών είτε για το σύνολο της σύγχρονης φωτοδημοσιογραφίας, βοηθούν την έρευνα αφενός να εξετάσει πτυχές – θετικές ή όχι – που διαφορετικά θα διέφευγαν της προσοχής, αφετέρου να ισχυροποιήσει τη θέση της φωτοδημοσιογραφίας, αποδεικνύοντας την παραπλανημένη ή προκατειλημμένη θεωρητική αντιμετώπισή του.

Λέξεις κλειδιά:

- Φωτογραφία
- Φωτοδημοσιογραφία
- Πόλεμος
- Συγκρούσεις
- Θεατής
- Εμβληματικές φωτογραφίες

Abstract

The aim of this thesis is to bring to the fore the work of contemporary photojournalists in Greece and the world, highlighting how - through the current news photographs that flood us daily - the public acquires a direct perception of history as it is being written. Considering it necessary to refer to important historical events that functioned as milestones in the evolution of both the photographic medium and the photographic gaze, the emphasis is placed on the work produced from the middle of the 20th century until the refugee and migration crisis of 2015-2016. Starting with the Vietnam War and all that this moment in history signalled for news photography, its reception by the general public and its overall impact, the analysis focuses on the work of selected photojournalists at different times and historical contexts. In this way, the aim is to show the evolution of the photographers' view of the world and the public's acceptance of their work. The rapid development of technology and the media of communication and transmission - without being examined separately - nevertheless constantly emerges as a decisive factor in the testimonies of the photographers themselves or of those analysing their work. The last stop on this journey is the refugee and migration crisis of 2015-2016, a context that serves two important purposes: on the one hand, it was the starting point for redefinitions in terms of the depiction not only of people but also of objects, elevating symbolism to a key element of the work produced; on the other hand, it is an excellent chapter in the work of Greek photojournalists that - due to their geographical and linguistic advantage - was abundant, interesting, published in international media and awarded the most important prize of press professionals, the Pulitzer Prize in 2016.

In navigating the thesis between different points in time and place and the photographic work that captured the events, some theoretical approaches are not ignored, sometimes rewarding and sometimes questioning - to the point of scrutinizing - the photojournalistic work. The reference to theoretical positions, either for the work of specific authors or for the whole of contemporary photojournalism, helps the research to examine aspects - positive or not - that would otherwise escape attention, on the one hand, and to strengthen the position of photojournalism, on the other hand, by demonstrating its misguided or biased theoretical treatment.

Keywords:

- Photography
- Photojournalism
- War
- Conflict
- Viewers
- Iconic photographs

Εισαγωγή

Διανύοντας την τρίτη δεκαετία του 21ου αιώνα, ισχύει σήμερα, περισσότερο από οποτεδήποτε άλλοτε στην ανθρώπινη ιστορία, η διαπίστωση του John Tagg ότι δεν περνάει ούτε μία ημέρα χωρίς να δούμε έστω και μία φωτογραφία (Tagg, 1988, 34). Κάθε είδηση, αναφορά στο παρόν ή το παρελθόν, ακόμη πλέον και οι ανθρώπινες σχέσεις, καθορίζονται από την απεικόνισή τους, από τις φωτογραφίες που έγιναν από άλλους προς απόδειξη και επίρρωση της γνώσης γεγονότων ή από εκείνες που καθένας ξεχωριστά δημιουργεί, είτε μόνος – με σκοπό να μοιραστεί ένα μήνυμα στον δαιδαλώδη κόσμο της κοινωνικής δικτύωσης και αυτοπροβολής – ή μαζί με άλλους, ώστε να επισφραγιστεί οπτικά μια σχέση ή μια ενέργεια.

Πρώτα και πέρα από κάθε ερμηνεία και πλαίσιο μέσα στο οποίο θα ενταχθεί, η φωτογραφία είναι ένας τρόπος έκφρασης, μια ευθεία αντανάκλαστική σχέση του φωτογράφου με τον κόσμο (Leslie, 2015, 24). Ο τρόπος με τον οποίο - στο αμέσως επόμενο βήμα - το αποτέλεσμα αυτής της αντανάκλαστικής σχέσης θα λειτουργήσει ή θα αξιοποιηθεί, εξαρτάται από μια σειρά παραγόντων και συνισταμένων που αφορούν ξεχωριστά και σωρευτικά στους διαφορετικούς τύπους αντίληψης της ίδιας, μίας εικόνας (Lutz & Collins, στη Wells, 2003):

- Α. Στη ματιά του φωτογράφου
- Β. Στη ματιά του μέσου που θα προβάλλει την εικόνα στο κοινό
- Γ. Στη ματιά του ίδιου του κοινού και του κάθε θεατή/αναγνώστη ξεχωριστά
- Δ. Στην ακαδημαϊκή ματιά

Σε καμία από τις τέσσερις αυτές διαφορετικές πτυχές αντίληψης της ίδιας μίας και μόνης φωτογραφίας, δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι υπάρχει σταθερή αναφορά και ανάλυση, ήδη από την εφεύρεση του μέσου, στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, μέχρι σήμερα (Burgin, 1982, 148)¹. Η χρήση, αντίληψη και λειτουργία της φωτογραφίας, αφενός λόγω της νεαρής της ηλικίας, αφετέρου λόγω των ραγδαίων τεχνολογικών εξελίξεων των τελευταίων 150 ετών, αλλάζει ουσιαστικά και

¹ Ο Victor Burgin στο κείμενό του *Looking at Photographs* προχωράει σε μια άλλη κατηγοριοποίηση των φωτογραφικών «ματιών»: τη ματιά της μηχανής, του θεατή, των ανθρώπων μέσα στην εικόνα και των εικονιζομένων προς τη μηχανή. Αυτός ο διαχωρισμός έχει μεγαλύτερη σχέση με το νόημα και το μήνυμα της ίδιας της φωτογραφίας και κάθε μίας ξεχωριστά παρά με την επίδρασή της στο κοινό – αποδέκτη

σημαντικά, σε χρονικά διαστήματα πολύ συντομότερα από όσο χρειάστηκε για την αναθεώρηση των περισσότερων άλλων μορφών τέχνης.

Η διαφορετική, από το τέλος του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα, διαμόρφωση και των τεσσάρων αυτών αντιλήψεων και τρόπων θέασης, προκύπτει από δύο ομοίως σημαντικούς μεταβλητούς παράγοντες: την εξέλιξη του ίδιου του μέσου και των δυνατοτήτων διάδοσης και λειτουργίας του και την ραγδαία – και συμβαδίζουσα – εξέλιξη της τεχνολογίας, όχι μόνο αναφορικά με το μέσο καθαυτό, αλλά αναφορικά και με την διάδοση της επικοινωνίας και κατ' επέκταση της πληροφορίας.

Η ματιά του φωτογράφου (Α) αλλάζει, καθώς η τεχνολογική εξέλιξη του μέσου – αλλά και των μέσων προβολής και διάδοσης – αναπτύσσεται, δίνοντάς του πολύ μεγαλύτερες δυνατότητες και ταχύτερη ανταπόκριση. Ταυτόχρονα και παράλληλα, λόγω της παγκοσμιοποίησης της κοινωνίας της πληροφορίας, αλλάζει η οπτική των μέσων, στα οποία οι φωτογραφίες προβάλλονται (Β) και οι απαιτήσεις που τα μέσα αυτά έχουν από τους φωτογράφους, που προμηθεύουν σε αυτά υλικό. Οι απαιτήσεις αυτές επηρεάζουν με τη σειρά τους τη ματιά του φωτογράφου. Και οι δύο αυτοί παράγοντες, σταδιακά και βαθμιαία, επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο το ίδιο το κοινό – θεατής βλέπει τις παραγόμενες φωτογραφίες (Γ). Ο θεατής με τη σειρά του δεν είναι μόνο αποδέκτης των φωτογραφιών, αλλά και αναγνώστης των μέσων, στα οποία αυτές προβάλλονται και διαδίδονται, τα οποία σαφώς επιχειρούν, με το πέρασμα των ετών, να ικανοποιήσουν ή να εντυπωσιάσουν όλο και περισσότερο το κοινό τους, άρα η διαμόρφωση της δημοσιευόμενης σε αυτά ύλης – η ματιά τους (Β) - εξαρτάται από τις αντιδράσεις του. Τέλος, η ακαδημαϊκή μελέτη και ανάλυση της ιστορίας του μέσου και των σημειολογικών του προεκτάσεων (Δ), επιδρά πρωτίστως στην διαμόρφωση της ματιάς των ίδιων των φωτογράφων (Α), κατ' επέκταση στην διαμόρφωση της προσέγγισης των ειδήσεων και της εικονογράφησης γενικότερα, από τα μέσα στα οποία οι φωτογραφίες προβάλλονται και από τα οποία κυκλοφορούν και διαδίδονται (Β), και τέλος στην – συνειδητή ή υποσυνείδητη – διαμόρφωση μιας πιο ουσιαστικής αντιμετώπισης και από το ίδιο το κοινό/αποδέκτη (Γ).

Εστιάζοντας στον τίτλο της έρευνας, η επιδίωξή της είναι να καταδείξει εάν και πώς η φωτογραφία - μέσα από το φωτορεπορτάζ ειδικότερα - και η διάδοσή της έχουν συντελέσει στην διαμόρφωση της γνώσης αφενός και της *συνείδησης*

αφετέρου του σύγχρονου ιστορικού γίνεσθαι. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η επαφή του θεατή με ολοένα και περισσότερα «γεγονότα» που, είτε τον αφορούν άμεσα, ή και όχι, γίνεται διαρκώς εντονότερη. Η μετάβαση από την απλή «εικονογράφηση» των κειμένων που δημοσιεύονταν, στην ολοκληρωτική κυριαρχία της φωτογραφίας, σε οποιαδήποτε πηγή ειδήσεων ή πληροφοριών, έχει πλέον συντελεστεί ανεπιστρεπτί.

Πώς, μέσα σε έναν αιώνα προόδου, εξελίξεων, βαθιών πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών, το «κοινό» αντιλαμβάνεται τα γεγονότα, μέσα από και χάρη στις φωτογραφίες με τις οποίες καθημερινά πλέον βομβαρδίζεται;

Η διερεύνηση του θέματος διανύει υποχρεωτικά μια πορεία μέσα από την ιστορία του μέσου και της αναγνωρισιμότητας και διάδοσής του και μέσα από την – όχι και τόσο παρωχημένη σήμερα, παρά το διαφορετικό τεχνολογικό τοπίο από εκείνο των αρχών του 20^{ου} αιώνα – θεωρητική εξέταση της φωτογραφίας ως τρόπου έκφρασης και μετάδοσης πληροφοριών και μηνυμάτων. Εξετάζονται επιλεγμένες φωτογραφικές δουλειές, που αποτέλεσαν σταθμούς για την περαιτέρω σημειολογική σημασία της ειδησεογραφικής εικόνας, όπως αυτή άρχισε να διαφαίνεται από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Αναλύονται εικόνες που θεωρούνται μέχρι και σήμερα «σταθμοί» της εξέλιξης του μέσου, αλλά και της συμβολής του στην αποκάλυψη ειδήσεων και στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης.

Μετά την επισκόπηση της γνωστής μεν, αλλά πάντα σημαντικής εξιστόρησης των απαρχών του μέσου και της πορείας που ακολουθήθηκε στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, μετά τους δύο Παγκοσμίους Πολέμους, εξετάζεται η συμβολή του φωτογραφικού μέσου στην κάλυψη και μετάδοση του πολέμου του Βιετνάμ, ενός κεφαλαίου από μόνο του στην ιστορία της φωτογραφίας και της δημοσιογραφίας.

Προχωρώντας στην μετά το Βιετνάμ εποχή του 20^{ου} αιώνα, διαφωτιστική είναι η δουλειά φωτογράφων με εμπειρία και ενεργό δράση στο φωτορεπορτάζ και η δική τους οπτική σχετικά με τον αντίκτυπο του έργου τους. Επιλεγμένες δουλειές, που αντιπροσωπεύουν ιστορικές συγκυρίες ευρύτερα σημαντικές, και όχι μόνο στον περιορισμένο κύκλο των πόλεων ή χωρών, όπου έλαβαν χώρα, βοηθούν να κατανοηθεί η εξέλιξη του βλέμματος των φωτογράφων. Μαζί με το βλέμμα των φωτογράφων εξελίχθηκε και το βλέμμα, η ανταπόκριση και οι προσδοκίες του κοινού. Οι αντιδράσεις, άλλοτε θετικές και άλλοτε όχι, σε φωτογραφίες που

αποτέλεσαν πρωτοσέλιδα, καταδεικνύουν και αυτές την επιδραστικότητα του φωτορεπορτάζ: ξεκινώντας από τη Νικαράγουα της δεκαετίας του 1970 και φτάνοντας μέχρι τα γεγονότα του Κιέβου το 2014, περνώντας μέσα από τη φωτογραφική ματιά διαφορετικών φωτογράφων, διαφορετικών εθνικοτήτων και σε διαφορετικές αποστολές.

Η τελευταία ιστορική συγκυρία, που εξετάζεται φωτογραφικά, είναι η μεταναστευτική και προσφυγική κρίση του 2015, ιδιαίτερα όπως αποτυπώθηκε στη χώρα μας από σειρά Ελλήνων – και μερικών ξένων – φωτογράφων. Εξετάζεται η επιδραστικότητα του υλικού που παρήχθη τότε και αποτέλεσε – την επόμενη χρονιά, 2016 - εύφορο έδαφος για εκθέσεις και φεστιβάλ, κορυφώνοντας την δημοφιλία του με το Βραβείο *Pulitzer* για την ομάδα του ειδησεογραφικού πρακτορείου *Reuters*, με τη συμμετοχή του τότε διευθυντή φωτογραφίας του Ελληνικού γραφείου, αείμνηστου Γιάννη Μπεχράκη, και άλλων 2 Ελλήνων φωτογράφων, του Αλέξανδρου Αβραμίδα και του Άλκη Κωνσταντινίδη.

Σε όλη αυτή την «πλοήγηση» ανάμεσα στο έργο σημαντικών και αναγνωρισμένων φωτογράφων και λιγότερο γνωστών νέων δημιουργών, γίνεται μια αντιπαράθεση με τις διδαχές, τις επιβραβεύσεις και τις επιφυλάξεις που η θεωρητική προσέγγιση της φωτογραφίας έχει προσφέρει, ήδη από την αρχή της ύπαρξής της. Εκτός από γνωστούς στοχαστές και αναλυτές, όπως οι Barthes, Benjamin, Burgin, Tagg και Sekula, σημαντική είναι η συμβολή νεότερων προσεγγίσεων όπως της Sontag, του Stallabrass, των Hariman και Lucaites, της Azoulay και της Rosler, αλλά και αρκετών εν ενεργεία φωτογράφων που προχωρούν έναν βήμα πιο μπροστά. Αφήνουν για λίγο στην άκρη την φωτογραφική μηχανή και επιχειρούν να εμβαθύνουν- εγκεφαλικά και ψυχολογικά - στην σημασία της δουλειάς τους, για τους ίδιους, τους αποδέκτες της και – πολλές φορές κυρίως – τους φωτογραφιζόμενους. Susan Meiselas, Greg Marinovich, Joao Silva, Finbarr O'Reilly, Linsey Addario και το πιο πρόσφατο πόνημα της Corinne Dufka, είναι μερικά χαρακτηριστικά δείγματα μιας προσέγγισης με πολύ πιο βαθείς προβληματισμούς από μια δημοσίευση ή και βράβευση. Η διερεύνηση αυτού του υλικού προσφέρει άλλωστε και πολλές πληροφορίες για τα πραγματικά περιστατικά των συγκυριών που απάθανάτιστηκαν, που ρίχνουν νέο φως τόσο στα ίδια, όσο και στην γενικότερη έννοια της δουλειάς του φωτορεπορτάζ. Παρά τη διέλευση της έρευνας αυτής μέσα

από μελέτη περιπτώσεων, και την όχι σπάνια αντιπαράθεση των θεωρητικών προσεγγίσεων με τα πρακτικά αποτελέσματα της φωτογραφικής αποστολής των επαγγελματιών, η παράλληλη εξέταση της θεωρίας, παλαιότερης (20^{ος} αιώνας) και πιο σύγχρονης (21^{ος} αιώνας) συμβάλει ουσιαστικά στην εκτίμηση του εξεταζόμενου ζητήματος. Ερωτήματα και αντιρρήσεις που τίθενται από την πλευρά της θεωρητικής επισκόπησης, συμβάλλουν σε μια βαθύτερη και πιο στοχαστική εκτίμηση των φωτογραφιών, εξασφαλίζοντας την πιο προσεκτική αξιολόγηση τόσο του οπτικού αποτελέσματος όσο και του μηνύματος που επιδιώκεται κάθε φορά να μεταφερθεί. Άλλοτε συμβαδίζοντας και άλλοτε μέσα από μονοπάτια σκεπτικισμού, οι θεωρητικές προσεγγίσεις οδηγούν σε έναν βαθύτερο προβληματισμό, όχι τόσο για τους στόχους των ίδιων των επαγγελματιών της φωτοδημοσιογραφίας, όσο για την συνολική διαμόρφωση του βλέμματος και των συνειρμών που οι φωτογραφίες δημιουργούν. Με την εξέταση των θεωρητικών προσεγγίσεων, όπως αυτές συνδιαμορφώνονται με την εξέλιξη του φωτογραφικού μέσου και των επαγγελματιών του, θα διαφανεί μια μεγαλύτερη σύγκλιση στον 21^ο αιώνα μεταξύ αναλυτών και φωτογράφων, με τους πρώτους να δείχνουν να αντιλαμβάνονται και να κατανοούν σε μεγαλύτερο βαθμό πολλές από τις πρακτικές και ανθρώπινες πτυχές της δουλειάς (Stallabrass, 2013) που παλιότερα αγνοούνταν.

Την ανάλυση ακολουθεί ένα πρώτο παράρτημα, με τις συνεντεύξεις εννέα διαφορετικών επαγγελματιών, σχετιζόμενων, άμεσα ή έμμεσα, με το φωτορεπορτάζ: τρεις φωτογράφοι, δύο στελέχη εκδοτικής εταιρίας, ένας δημοσιογράφος και τρία στελέχη ανθρωπιστικών οργανώσεων δίνουν το δικό τους στίγμα σχετικά με την σημασία του φωτορεπορτάζ στην καταγραφή και μετάδοση του σύγχρονου ιστορικού γίνεσθαι.

Στο δεύτερο και τελευταίο παράρτημα παρουσιάζονται οι 144 φωτογραφίες με τις λεζάντες τους, στις οποίες γίνεται αναφορά στα επί μέρους κεφάλαια.

Στόχος της έρευνας είναι να αχθεί ένα συμπέρασμα σχετικά με την – συνειδητή ή μη – επίδραση της φωτογραφίας στην αντίληψη και την πιο ουσιαστική γνώση του κοινού για τα ζητήματα που απασχολούν την κοινωνία σε πραγματικό χρόνο. Μόνο μέσα από την ενημέρωση, τη γνώση και την αντίληψη μπορεί να υπάρξει προσδοκία για περισσότερη εμπλοκή, αφύπνιση και τελικά έναν πιο ενεργό ρόλο στην πρόοδο της κοινωνίας.

Στην έρευνα και ανάλυση αυτή, προκειμένου να αποδοθούν οι λέξεις «φωτορεπορτάζ» και «φωτορεπόρτερ» θα χρησιμοποιηθούν οι ελληνικές λέξεις «φωτοδημοσιογραφία» και «φωτοδημοσιογράφος» Παρά το ότι οι κοινώς χρησιμοποιούμενοι όροι είναι φωτοειδησιογραφία και φωτοειδησιογράφος, ωστόσο η προσέγγιση αυτής της ορολογίας αγνοεί μια ουσιαστική πτυχή του επαγγέλματος. Σύμφωνα με το Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας Γεωργίου Μπαμπινιώτη (εκδ. 2002), η **δημοσιογραφία** είναι η συγκέντρωση ειδήσεων πολιτικής, κοινωνικής, πνευματικής κ.λπ. φύσεως και η διάδοσή τους διά του Τύπου και διά των ηλεκτρονικών μέσων μαζικής ενημέρωσης με στόχο την πληροφόρηση τού πολίτη. Αντίστοιχα, **δημοσιογράφος** είναι το πρόσωπο που ασχολείται επαγγελματικά με τη δημοσιογραφία. Κατά το ίδιο έργο, η **ειδησιογραφία** είναι η ανακοίνωση ειδήσεων από τα Μ..Μ.Ε. (έντυπος και ηλεκτρονικός Τύπος) και το σύνολο των ειδήσεων σε ορισμένο χρονικό διάστημα.

Αντιστοιχώντας τον όρο «φωτοειδησιογράφος» στον φωτορεπόρτερ, τον καθιστούμε έναν απλό παρουσιαστή γεγονότων μέσω της εικόνας, αγνοώντας τη σημασία της ακριβούς κειμενολεξάντας, με την οποία κάθε φωτογραφία υποχρεωτικά συνοδεύεται και της ευθύνης του φωτορεπόρτερ για την ακρίβεια των πληροφοριών που περιέχονται σε αυτήν. Καθώς οι φωτογράφοι επικαιρότητας δεν είναι άμοιροι ευθυνών για τις πληροφορίες που εξηγούν τις εικόνες τους, και συνδυάζοντας το στοιχείο αυτό με τον ορισμό του δημοσιογράφου, που δεν παρουσιάζει απλώς τις ειδήσεις, αλλά τις συγκεντρώνει, δηλαδή ερευνά στοιχεία και τα συνδυάζει, φαίνεται πιο ταιριαστός ο όρος **φωτοδημοσιογράφος** για να αποδοθεί η πραγματική διάσταση των φωτογράφων γεγονότων επικαιρότητας.

Στο κείμενο χρησιμοποιούνται τόσο οι όροι φωτοδημοσιογραφία και φωτοδημοσιογράφος, όσο και φωτορεπορτάζ και φωτορεπόρτερ, καθώς οι δεύτεροι έχουν πλήρως ενσωματωθεί στην ελληνική γλώσσα και χρησιμοποιούνται τόσο από τους επαγγελματίες του χώρου όσο και από το ευρύ κοινό.

Κεφάλαιο Πρώτο: Η Φωτογραφία μέσα στον χρόνο

Ι. Η Φωτογραφία και η εξέλιξη του βλέμματος

Η εξιστόριση της εφεύρεσης και προόδου του μέσου ανά τους σχεδόν δύο πλέον αιώνες ύπαρξής του, έχει επιχειρηθεί με όλους τους δυνατούς τρόπους, ακαδημαϊκούς, ιστορικούς και πιο τεχνοκρατικούς. Δύο είναι οι δημοφιλείς άξονες περί τους οποίους έχει κινηθεί μέχρι σήμερα η διεθνής βιβλιογραφία: είτε μια παρακολούθηση της ιστορίας της φωτογραφίας, μέσα από τις τεχνολογικές εξελίξεις, που άμεσα επηρέαζαν και επηρεάζουν την αποτελεσματικότητα των χρησιμοποιούμενων, κύριων και παρακολουθηματικών, μηχανημάτων ή μια εξέταση των τάσεων και του ύφους των παραγόμενων εικόνων, όπως διαμορφώνεται ανά τις εποχές. Η δεύτερη αυτή μέθοδος παλαιότερα αιχμαλωτιζόταν σε μια ενίοτε ενοχική συσχέτιση της φωτογραφίας με τη ζωγραφική, οδηγούμενη μοιραία στην ανεξάντλητη προβληματική της σχέσης της φωτογραφίας με την τέχνη. Μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, το φωτογραφικό ύφος προσέφερε πλούσιο προβληματισμό σχετικά περισσότερο με τα νοήματά του και λιγότερο σε σχέση με άλλες τέχνες. Αμφότερες οι μέθοδοι εξέτασης και εξιστόρισης της πορείας της φωτογραφίας, τόσο ως μέσου όσο και ως τρόπου έκφρασης, περιλαμβάνουν συνήθως μια παράθεση τάσεων, ονομάτων και φωτογραφιών που – σε οποιοδήποτε είδος κι αν ανήκουν – λειτουργούν σαν σημεία αναφοράς. Πρόκειται για φωτογραφίες που συνδυάζουν σωρευτικά τρία χαρακτηριστικά:

- απεικονίζουν ένα θέμα ιστορικά ή κοινωνικά ενδιαφέρον
- το απεικονίζουν με έναν τρόπο που είναι νέος ή ευφάνταστος και
- έχουν τύχει εξαιρετικά μεγάλης κυκλοφορίας και αναδημοσίευσης σε βιβλία, έντυπο και ηλεκτρονικό τύπο και αφίσες.

Μια ταιριαστή στο μέσον αντιμετώπιση, που θα εξυπηρετούσε στην συγκέντρωση όλων των σημαντικών πληροφοριών για την ιστορία της φωτογραφίας ίσως να είναι η προτεινόμενη από τον Franz Roh (Warner Marien, 2002, 269)

προσέγγιση μιας «ιστορίας πνεύματος» [Geistesgeschichte] και όχι μια ιστορία εξοπλισμού και τεχνικών εφευρέσεων².

Η εφεύρεση της φωτογραφίας στις αρχές 19ου αιώνα με τις ιδέες και την συνεργασία των Niepce (Bajac, 2002, 13-14) και Daguerre (Johnson, W., Rice, M. & Williams, C., 2002, 166-7), σήμανε την απαρχή ενός νέου τρόπου αποτύπωσης του κόσμου. Για πολλές δεκαετίες, αναλωνόμενη στην ολοένα και μεγαλύτερη βελτίωση της τεχνικής της, η φωτογραφία παρέμενε ένα ακόμη μέσον καταγραφής, αποτύπωσης και εξιστόρησης και αναπόφευκτα ένας νέος τρόπος βλέπειν, αφού πια ο εκάστοτε χειριστής του μέσου είχε τη δυνατότητα να αποτυπώνει αυτό που έβλεπε και όχι να το αναπαριστά (ταυτόχρονα ή αργότερα). Οι φωτογράφοι – σε αυτή την πρώιμη φάση της εξέλιξης του μέσου - εκφράζουν την διάθεση για δημιουργία, χωρίς να επιχειρούν να επιβληθούν στο θέμα τους, χωρίς να διεκδικούν το έλεγχο (Jeffrey, 1997, 62), όπως αυτός εκφράζεται μέσα από την άποψη και την πολιτική θέση, αλλά αποτυπώνοντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο (επιστρατεύοντας τεχνικές όπως η επιλογή της ώρας και της γωνίας λήψης) αυτό που ήδη υπάρχει, έτσι όπως είναι.

Τα πιο ενδιαφέροντα δείγματα της πρώιμης φωτογραφικής ματιάς έρχονται από φωτογράφους όπως ο David Octavious Hill, ο Charles Victor Hugo, η Julia Margaret Cameron και ο Nadar, σε μια εποχή που προηγήθηκε της βιομηχανοποίησής της και της μαζικής της χρήσης (Benjamin στη Leslie, 1931, 59).

Στην πρώτη αυτή φάση της αντιπαλότητας μεταξύ της παραδοσιακής απεικόνισης μέσω της ζωγραφικής και του νέου μέσου της φωτογραφίας, σημαντικό προβάδισμα σε δημοφιλία και μαζικότητα φάνηκε να κερδίζει η φωτογραφία, χάρη στη μεταστροφή προς το μέσο πολλών ονομαζόμενων τότε ζωγράφων μινιατούρας. Περί τα μέσα του 19^{ου} αιώνα πολλοί από αυτούς αρχικά επιδόθηκαν στην φωτογραφία, συμπληρωματικά προς την τέχνη τους, αλλά σταδιακά την μετέτρεψαν σε κύρια απασχόλησή τους (Benjamin, 1931).

² Διάλεξη Franz Roh, στα κείμενα του Franz Roh στο Γερμανικό Εθνικό Μουσείο (Germanisches Nationalmuseum,) στη Νυρεμβέργη, στο *Franz Roh and the Art History of Photography* του Pepper Stetler στο <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Stetler.pdf> (ανακτήθηκε στις 20.01.2017)

Ξεκινώντας με τον Πικτοριαλισμό, την πρώτη αμιγώς φωτογραφική καλλιτεχνική τάση³ που επέβαλε εκτός από σωστή έκθεση και εμφάνιση - ώστε να αποδίδονται ακριβώς όλοι οι τόνοι – και γνώσεις σύνθεσης εφάμιλλες με εκείνες των ζωγράφων τοπίων και πορτραίτων (Stieglitz, S, στους Whelan, R. & Greenough, 2000, 108), η φωτογραφία δέθηκε στο άρμα σημαντικών καλλιτεχνικών ρευμάτων των αρχών του 20^{ου} αιώνα όπως ο Σουρρεαλισμός, ο Ντανταϊσμός, ο Φουτουρισμός, το Bauhaus και η Νέα Αντικειμενικότητα.

Μεγάλα ονόματα που σήμερα μελετώνται σαν πρωτοπόροι της φωτογραφίας εμπνεύστηκαν από και επιχείρησαν να συνδυάσουν τις φωτογραφικές τους δημιουργίες με τα κινήματα αυτά. Man Ray, Laszlo Moholy – Nagy, Alexander Rodchenko είχαν μια διαρκή σχέση αλληλεπίδρασης με τα κινήματα αυτά ενώ μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η *Νέα Αντικειμενικότητα* γέννησε την *Νέα Φωτογραφία* με σημαντικούς και εξαιρετικά επιδρώντες στην σύγχρονη φωτογραφία δημιουργούς, όπως ο August Sander και ο Albert Renger Patzsch (Johnson, W., Rice, M. & Williams, C., 2002, 508-513).

Αν και θα είναι εσφαλμένη προσέγγιση η αναφορά σε μεμονωμένα ονόματα, καθώς αυτή θα αδικεί όσους δεν αναφερθούν, αξίζει ωστόσο - αφού ακολουθούμε την από τον Roh προτεινόμενη ιστορία του [φωτογραφικού] πνεύματος - να κάνουμε μια αναφορά στον Γάλλο Eugene Atget, και τον τεράστιο – για την εποχή - όγκο δουλειάς του, αποτελούμενο από περισσότερα από 8.500 αρνητικά (Krase, 2008, 88), στην οποία μπορεί κανείς να διακρίνει την μετάβαση από την φωτογραφία που μιμείται τη ζωγραφική στην φωτογραφία που αποκτά σταδιακά την δική της υπόσταση σαν μέσο έκφρασης και απεικόνισης (*φωτογραφία 1*). Ο Atget στο έργο του συνδυάζει την απεικόνιση τοπίων (κατά βάση του Παρισιού και των περιχώρων του) με την απεικόνιση ανθρώπων, αλλά και λεπτομερειών (τοπίων ή αντικειμένων) που μαρτυρούν ανθρώπινη παρουσία ακόμη και αν αυτή δεν είναι προφανής. Ο Atget περισσότερο λειτουργούσε σαν παρατηρητής και όχι σαν ονειροπόλος, γι' αυτό και η δουλειά του παρουσιάζει μια πιο «σύγχρονη» οπτική προς την ίδια την πόλη του. Δεν αρκείται στην περιγραφή ενός ωραίου τοπίου, αλλά αναζητά περισσότερη

³ Κίνημα ιμπρεσιονιστικής φωτογραφίας που εμφανίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και διήρκεσε μέχρι και τη δεκαετία του 1920

πληροφορία, που θα αναδείξει τα χαρακτηριστικά εκείνα του τοπίου που θα το κάνουν μοναδικό. Οι εικόνες του επιδίωκαν περισσότερο την παρατήρηση και την ανάλυση παρά μια πικτοριαλιστική ψευδαίσθηση (Jeffrey, 1997, 25). Αναφερόμενος στο έργο του Atget, ο Benjamin, στην *Σύντομη Ιστορία της Φωτογραφίας* (1931), κατέτασσε τη δουλειά του στα *κατορθώματα* σουρρεαλιστικής φωτογραφίας που άνοιγαν το δρόμο για μια για μια ωφέλιμη ρήξη μεταξύ του ανθρώπου και του περιγύρου του. Διευκόλυναν το πολιτικά εκπαιδευμένο μάτι, παραμερίζοντας την όποια οικειότητα, ώστε να φωτιστεί η λεπτομέρεια.

Μετά την απόπειρά της να προσομοιάσει στη ζωγραφική (απαλή εστίαση και πικτοριαλιστική προσέγγιση στα θέματα) στον 20^ο αιώνα (περί το 1920) άρχισε να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην μηχανική της υπεροχή και σε όλα όσα χάρη σε αυτή μπορούσαν να επιτευχθούν. Οι κοινωνικές και τεχνολογικές αλλαγές έδωσαν ώθηση στην ευρεία χρήση της φωτογραφικής μηχανής και στην μαζική κυκλοφορία των νέων εικόνων. Ο δημιουργικός πειραματισμός ενθάρρυνε νέους τρόπους του να βλέπει κανείς, δημιουργικές αλλαγές της γωνίας λήψης, της εστίασης, της γεωμετρίας της εικόνας και τελικά της αντίληψης και της πολιτιστικής κατανόησης (Wells, 2003, 83). Για το ευρύ κοινό και οι δύο αυτοί στόχοι (ευρεία χρήση και μαζική κυκλοφορία) μάλλον εν πολλοίς επιτεύχθηκαν χάρη σε δύο μεγάλους κατασκευαστές: τον Ernst Leitz (Έρνστ Λάιτς), δημιουργό της φωτογραφικής μηχανής Leica⁴ και τον George Eastman με την δημιουργία που έμεινε χαραγμένη στο τεχνολογικό πάνθεον με το όνομα Kodak (Johnson, W., Rice, M. & Williams, C., 2002, 739).

Η φορητότητα της μικρής συσκευής, που μπορούσε να τραβήξει φωτογραφίες, αυτομάτως αναδιαμόρφωσε την ίδια την υπόσταση του φωτογραφικού μέσου. Οι φανατικοί του – στην πλειοψηφία τους εύποροι χωρίς ανάγκη σταθερών βιοποριστικών επαγγελμάτων – είχαν ήδη από δεκαετίες βρει τρόπους, όχι μόνο να χρησιμοποιούν δημιουργικά τις διαθέσιμες φωτογραφικές μηχανές, αλλά και να ταξιδεύουν με αυτές και να παράγουν πολύ και σημαντικό έργο. Ωστόσο, οι αρχές του 20^{ου} αιώνα σηματοδότησαν μια νέα εποχή. Η φωτογραφία έγινε προσιτή στις ευρείες μάζες, πολύ περισσότερων κοινωνικών στρωμάτων από

⁴ <https://www.leica.pt/leica-a-history-of-success/?lang=en> (από τα αρχικά του επωνύμου του Lei και της λέξης ca-mera), ανακτήθηκε στις 10.11.2023

πριν. Ασφαλώς μια τέτοια εξέλιξη δεν ήταν καλοδεχούμενη σε όσους είχαν αφιερώσει χρόνο και αγώνες για την καθιέρωση του μέσου. Σημείο αναφοράς τέτοιων αντιδράσεων αποτελεί η επίθεση του Alfred Stieglitz στους - αποκαλούμενους από αυτόν - «χειριστές κουμπιών» μετά από μια υπερ-αναλυτική (με σαφή πρόθεση!) περιγραφή της τρίωρης υπομονής και διαδικασίας στην οποία μπήκε προκειμένου να δημιουργήσει την εικόνα *Πέμπτη Λεωφόρος, Χειμώνας* στις 22 Φεβρουαρίου 1893 (Jeffrey, 1997, 128-9), (φωτογραφία 2).

Με τον τρόπο αυτό – αργά αλλά σταθερά και σοβαρά – άρχισε η μεγαλύτερη σε ποσότητα παραγωγή εικόνων. Η βιομηχανική κατάκτηση της μαζικής παραγωγής φωτογραφικού εξοπλισμού άνοιξε τις αγορές των καταναλωτών και επιτάχυνε την ανάπτυξη του μέσου, συντελώντας ταυτόχρονα και στον σταδιακά όλο και πιο χρωματισμένο πολιτιστικά, κοινωνικά και πολιτικά ρόλο του. Ο John Tagg ίσως δίνει μια από τις πιο ενθαρρυντικές θεωρητικές ερμηνείες που επιχειρήθηκαν «Οι φωτογραφίες δεν είναι ποτέ «ένδειξη» της ιστορίας, είναι οι ίδιες «το ιστορικό», (Tagg, 1993, 65).

Ο 20^{ος} αιώνας ήταν ο αιώνας της μεγάλης προόδου της φωτογραφίας ως προς την τεχνολογική της εξέλιξη, την εμπορική της διάδοση και ως προς την λειτουργία της πια σαν έναν τρόπο έκφρασης και επικοινωνίας πολλών διαφορετικών μηνυμάτων: ξεκινώντας από το τοπίο και το πορτρέτο, ανέκαθεν αγαπημένα θέματα όλων των απεικονιστικών εγχειρημάτων, η φωτογραφία έγινε ένα μέσο πειραματισμού, μιας σταδιακά τολμηρότερης μετατροπής των προηγούμενων προσεγγίσεων σε εργαλεία διαφορετικού σκοπού και νοήματος. Προέκυψαν έτσι οι διαφορετικές κατηγορίες που σήμερα αντιλαμβανόμαστε με όρους όπως ντοκουμέντο, ρεπορτάζ, εμπορική και διαφημιστική φωτογραφία, φωτογραφία μόδας.

Στις αρχές του περασμένου αιώνα η τάση ήταν περισσότερο προς μια ανθρωπιστική φωτογραφία, τάση που σαφώς χαρτογραφείται στην μεγάλη έκθεση *The Family of Man* που ο Edward Steichen, διευθυντής τότε του φωτογραφικού τμήματος του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, οραματίστηκε και

επιμελήθηκε το 1955, (Sandeep, 1995, 95)⁵. Σταδιακά όμως, οι φωτογράφοι (αναγνωρισμένοι πλέον ως αυτόνομοι επαγγελματίες και όχι ως ερασιτέχνες με άλλη κύρια βιοποριστική πηγή) χρησιμοποίησαν το μέσο για να εκφράσουν μέσα από τις εικόνες τους (ενίοτε ακόμη και τις πιο εμπορικές) προσωπικούς προβληματισμούς για τον άνθρωπο και την κοινωνία. Η φωτογραφία άρχισε να εξυπηρετεί τάσεις στοχασμού, προβληματισμού ή αυτό-αποκάλυψης, αντίδρασης και αυτό-άρνησης (Jeffrey, 1997, 260). Προσωπική ματιά, κοινωνικός και πολιτικός προβληματισμός και αμφισβήτηση όλων των μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα δεδομένων αξιών ή στερεοτύπων, έρχονται στην επιφάνεια, άλλοτε με σαφέστερο και άλλοτε με πιο αινιγματικό τρόπο. Συνεπικουρούμενο από θεωρητικούς τόσο της φωτογραφίας όσο και της σημειολογίας, όπως μεταξύ άλλων οι John Szarkowski, Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger και Umberto Eco, το έργο δημιουργών, που σήμερα αναγνωρίζεται για την σπουδαιότητά του, διαμόρφωσε την εξέλιξη της φωτογραφίας σε ένα μέσο που στην πραγματικότητα υπονοεί περισσότερα από όσα δείχνει.

Μετά την νοηματική και σημειολογική εξέλιξη της εικόνας μέσα στον 20^ο αιώνα, ακολούθησε η μεγάλη προβληματική σχετικά με την υπόσταση, την ερμηνεία και τον ρόλο της φωτογραφίας, στο πέρασμά της από το αναλογικό μέσο που ήταν (φίλμ, εμφάνιση, εκτύπωση) στον ψηφιακό κόσμο του 0-1. Η νέα ψηφιακή εποχή δημιούργησε – άλλοτε εύλογα και άλλοτε όχι – ανησυχίες και αμφιβολίες σχετικά με την δυνατότητα αλλοίωσης έως και μετάλλαξης της φωτογραφίας στην ψηφιακή της μορφή και σχετικά με την ευκολία και έκταση διάδοσης της εικόνας. Υπήρξε μια διάχυτη αίσθηση ότι μια εποχή φωτογραφικής αθωότητας και γνησιότητας έφτανε πια στο τέλος της, όπως και ο προβληματισμός για την ενδεχόμενη υπονόμηση της φωτογραφίας σαν μια γνήσια και ουσιαστικά αληθοφανή φόρμα. Στον αντίποδα αυτών των σκέψεων η Martha Rosler, με ρεαλισμό και έναν εύστοχο και απαραίτητο κυνισμό, υπενθύμισε ότι ο αντικειμενικός ρεαλισμός δεν ήταν ποτέ ένα πραγματικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας (Wells, 1996, 311), την ίδια στιγμή που η νέα δυνατότητα διάδοσης της (ψηφιακής) εικόνας, μέσω του παγκοσμίου δικτύου

⁵ Η έκθεση εγκαινιάστηκε τον Ιανουάριο του 1955, διήρκεσε μέχρι τον Μάιο του ίδιου έτους και φιλοξένησε 503 φωτογραφίες από 273 φωτογράφους.

τηλεπικοινωνιών σε όλο τον κόσμο και σε ανεξέλεγκτα αντίγραφα, αντιμετωπιζόταν με καχυποψία και κριτική.

Παρατηρείται μια σύγχυση σχετικά με την φύση της ψηφιακής εικόνας: πολλές φορές η θεωρία και η (υπερ)ανάλυση τείνει να παραβλέπει το γεγονός ότι ακόμη και με τα ψηφιακά μέσα, πάλι ένας φωτογράφος με μια φωτογραφική μηχανή τραβάει τις φωτογραφίες. Θεωρείται ότι η δυνατότητα επέμβασης έχει φτάσει στην καρδιά της εικόνας. Παραγνωρίζει το γεγονός ότι καμία φωτογραφία ποτέ δεν υπήρξε στο απυρόβλητο της διαμόρφωσης και της σκηνοθεσίας, έστω και σε πολύ αγνό στάδιο, από τον φωτογράφο καθώς και το ότι πολλές φορές δεν χρειάζεται καν η αναπαράσταση να είναι τεχνικά ακριβής ή άρτια, αρκεί το θέμα να γίνεται αντιληπτό και η αίσθηση των εικόνων να αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα που κρύβεται σε αυτές. Παραγνωρίζει επίσης αναρίθμητες (αν και πιο χρονοβόρες) μεθόδους επεξεργασίας (όπως είναι η ουσιαστική απόδοση του όρου *χειραγώγηση* που προκύπτει από τον αγγλικό όρο *manipulation*) και ενδεχομένως και αλλοίωσης της εικόνας με τις τεχνικές του σκοτεινού θαλάμου. Οι Bolter και Grusin έχουν emphaticά επισημάνει τη σύνδεση υποστηρίζοντας ότι η ψηφιοποίηση του φωτός που περνάει μέσα από τον φακό μιας ψηφιακής μηχανής, δεν είναι περισσότερο ή λιγότερο τεχνητή από την χημική διαδικασία της παραδοσιακής φωτογραφίας (Wells, 1996, 333).

Πέραν των τεχνολογικών μέσων και της προόδου τους, αυτό που βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο είναι οι αξίες, βάσει των οποίων χρησιμοποιείται κάθε φορά η φωτογραφία. Η επιτομή ίσως όλης αυτής της προβληματικής συνοψίζεται στην φράση του Manovich «η ψηφιακή τεχνολογία δεν ανατρέπει την «κανονική» φωτογραφία, γιατί η «κανονική» φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ» και η ιστορία της φωτογραφίας είναι η ιστορία της χειραγώγησής των φωτογραφιών», (Wells, 1996, 329).

II. Η Φωτογραφία και η αλήθεια

Τι αναπαριστά η φωτογραφία;

Τι βλέπει ο θεατής στις εικόνες που καθημερινά περνούν μπροστά του, ανεξαρτήτως της σημασίας και βάσης που δίνει σε αυτές; Είτε ειδησεογραφικές ή απλώς

εικαστικές ή εκφράσεις της ονομαζόμενης εφαρμοσμένης φωτογραφίας, ποιού πράγματος είναι αναμεταδότες οι φωτογραφικές εικόνες, πριν ακόμη ερευνηθεί το μήνυμα που μεταδίδουν; Πόση αντιπροσώπευση υπάρχει σε αυτό που βλέπουμε να μοιάζει πράγματι με ότι υπάρχει μπροστά μας στον συνειδητό κόσμο;

Ο προβληματισμός για την αληθινή ή όχι υπόσταση του απεικονιζόμενου κάθε φορά θέματος μιας φωτογραφίας συμβάδισε με την πολεμική σχετικά με την υπόστασή της ως τέχνης ή μη. Αρχικά η έκπληξη και η αναστάτωση, που οι πρώτες φωτογραφίες προκάλεσαν στους κύκλους της τέχνης και της διανόησης του 19^{ου} αιώνα, ήταν ακριβώς αυτή η πρωτόγνωρη αναπαράσταση όσων το ανθρώπινο μάτι έβλεπε και ο νους αντιλαμβανόταν, με όρους όχι πια καλλιτεχνικής απόδοσης και ερμηνείας, όπως γινόταν με τις γνωστές μορφές τέχνης μέχρι τότε (π.χ. ποίηση, ζωγραφική, γλυπτική), αλλά έτσι όπως απτά και συγκεκριμένα φαινόταν να είναι.

Ωστόσο, σύντομα θα γινόταν αντιληπτό, ότι το *έτσι όπως φαίνεται να είναι* αποτελούσε μια μάλλον επιφανειακή και εύκολη ανάγνωση του νέου απεικονιστικού και εκφραστικού μέσου. Στην πραγματικότητα, η φράση του Rev. H.J. Morton στο *The Philadelphia Photographer II* το 1865, ξεκινώντας από μια διαπίστωση που αρχικά μοιάζει απλή, κρύβει όλη την πολυπλοκότητα της φωτογραφικής πράξης «Ο φωτογράφος πρέπει να πάρει μόνο αυτό που βλέπει, όπως το βλέπει, και η μόνη του ελευθερία είναι να επιλέξει το σημείο θέασης», (Morton, 1965 στον Szarkowski, 1966/2007, 128, μετάφραση/απόδοση της γράφουσας). Η ελευθερία του φωτογράφου να επιλέξει το *σημείο θέασης* καθορίζει από την αρχή μέχρι το τέλος *μόνο αυτό που βλέπει*. Η ελευθερία του αυτή καθορίζει αφενός την δική του στάση προς αυτό που βλέπει, αφετέρου ολόκληρη την πληροφορία, το μήνυμα και το νόημα που θα μεταδοθεί στους θεατές.

Ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ουσία των φωτογραφικών απεικονίσεων αποτελούσε πεδίο αντιπαράθεσης για τους θεωρητικούς, ταυτόχρονα ή αλληπάλληλα με το αναπάντητο ερώτημα περί της καλλιτεχνικής υπόστασης του μέσου. Εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι, ανεξαρτήτως της καλλιτεχνικής ή όχι αναγνώρισης και αξίας που η θεωρία ήταν διατεθειμένη να δώσει στη φωτογραφία, η ταχύτητα διάδοσης και εξάπλωσης της τελευταίας καθιστούσε την ενασχόληση με τα αποτελέσματά της επιτακτική.

Περιορίζοντας την διερεύνηση του πραγματικού μόνο στην *φυσική παρουσία*, δόθηκε έμφαση και αξία στην αναγκαιότητα της φυσικής παρουσίας του θέματος την ώρα της λήψης, ενώ οι άλλες μορφές τέχνης μπορούν να δημιουργήσουν έργα (και) από μνήμη⁶. Αυτή η νέα εμφανιζόμενη και απόλυτη σχέση φυσικής παρουσίας, αφενός ξένιζε, αφετέρου εξανάγκαζε σε μια νέα παραδοχή, που αφορούσε σε μια νοερή, ψυχολογικού επιπέδου, κυριαρχία της φωτογραφίας, καθώς, όπως πολύ γλαφυρά επισήμαινε ο Berger σε κείμενό του αφιερωμένο στην Susan Sontag, κανένα σκίτσο ή ζωγραφική αναπαράσταση δεν *ανήκει* στο θέμα του με τον τρόπο που του *ανήκει* μια φωτογραφία (Berger, 1967/2013, 51).

Και όσο και αν ίσχυε η παραδοχή ότι οι φωτογραφίες ήταν πιο πραγματικοί και ρεαλιστικοί μάρτυρες των (παρελθόντων) γεγονότων, τα οποία αναπαριστούσαν, προβλημάτιζε η σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα, όσον αφορούσε στις συνθήκες και το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο οι φωτογραφίες παράγονταν και κυκλοφορούσαν. Έτσι, η φωτογραφική εικόνα άρχισε να θεωρείται ένας (κατ' αρχήν) αναξιόπιστος μάρτυρας, εξαιτίας της παροδικής φύσης της στιγμής που αιχμαλωτίζει, αλλά και της περιορισμένης γνώσης των γενικότερων συνθηκών, κάτω από τις οποίες αυτή τραβήχτηκε (Wells, 1996, 55-59).

Ο φωτογράφος «είναι ολοκληρωτικά υπεύθυνος για τη λήψη, αλλά όχι πάντα για το τί υπάρχει σε αυτήν», (μετάφραση της γράφουσας, Assouline, 2013, 230), όμως, κάτω από το μικροσκόπιο της ερμηνείας, διατυπώθηκαν πολλές απόψεις σχετικά με τη βαρύτητα που δίνεται στο απεικονιζόμενο κάθε φορά *θέμα* μιας φωτογραφίας, δηλαδή στο *τι υπάρχει σε αυτήν*. Μια εύστοχη προσέγγιση που μπορεί να αρμόζει και σε περισσότερα είδη φωτογραφίας, καλλιτεχνικής, ειδησεογραφικής ή εφαρμοσμένης, είναι αυτή που την αντιμετωπίζει σαν *στοιχεία* από τον τόπο ενός εγκλήματος, στοιχεία που αναμένουν την ερμηνεία τους, ένα αίνιγμα που περιμένει την ανάγνωση, την αποκωδικοποίηση και τελικά τη λύση (Kuhn στην Wells, 1996, 395-401). Μια ακόμη πιο πολύπλοκη προσέγγιση ήταν εκείνη που ήθελε τη φωτογραφία να είναι απλώς η αφετηρία για μια σειρά αναλύσεων, εξαρτώμενων κάθε φορά από το πρίσμα, υπό το οποίο ο θεατής/αναγνώστης εξετάζει, όχι μόνο την

⁶ Δεν θα εξετάσουμε στο σημείο αυτό την είσοδο και έκταση της χειραγώγησης (manipulation) και αλλοίωσης της εικόνας με ψηφιακές ή άλλες πριν από αυτές μεθόδους. Θα παραμείνουμε στην απεικονιστική φύση του μέσου όπως αυτό αμιγώς λειτουργεί από την εφεύρεσή του και εντεύθεν

ίδια την εικόνα, αλλά και την στάση του φωτογράφου (ή του μέσου, όπου η εικόνα προβαλλόταν) προς το ευρύτερο γίνεσθαι. Η φωτογραφία ήταν σίγουρα ένα ίχνος απόδειξης, ένας μάρτυρας αυτού που συνέβη τη στιγμή που τραβήχτηκε. Αν όμως έμπαιναν στην εξίσωση και δύσκολοι προσδιορισμοί όπως *σωστή* ή *ολοκληρωμένη*, αναφορικά με την απεικόνιση, το αποτέλεσμα ήταν η ανάγκη εξέτασης των πολιτικών, πολιτιστικών, κοινωνικών, ψυχολογικών ή άλλων αναφορών και επιρροών του φωτογράφου. Σαν η εικόνα η ίδια να μην παρείχε καμία ουσιαστική γνώση για τίποτε από όσα αναπαριστούσε, αλλά να έθετε ένα σύμπλεγμα πολιτικών, κοινωνικών και οικονομικών ερωτημάτων που έπρεπε αν όχι να απαντηθούν, σίγουρα να διερευνηθούν (Alvarado, 1979-1980, 159).

Οι άξονες γύρω από τους οποίους μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι κινείται ο προβληματισμός σχετικά με το πόσο αληθινό είναι αυτό που αναπαριστά μια φωτογραφική εικόνα είναι τρεις: Η *παρουσία*, το *σημείο θέασης* που επεσήμαινε ο Morton και το *κάδρο*, *the frame*, όπως λέγεται στην αγγλική ορολογία και συχνά χρησιμοποιείται και σε άλλες γλώσσες μεταξύ των επαγγελματιών του μέσου, λέξη συνώνυμη και του *πλαισίου* που αυτόματα ωθεί προς έναν ευρύτερο προβληματισμό. Σύμφωνα με τον John Szarkowski το *κεντρικό πρόβλημά του [του φωτογράφου]* είναι *τί θα συμπεριλάβει και τί θα απορρίψει* (2007, 70), ενώ και ο Victor Burgin επισημαίνει τη σημασία του κάδρου σαν το *σημείο εισόδου σε κάτι βαθύτερο*, σε κάτι που αφορά ταυτόχρονα την πραγματικότητα, αλλά και την έκφραση του δημιουργού, καθορίζοντας την επιλογή του τι θα μείνει μέσα στο κάδρο και τί θα αποκλειστεί από τα όρια του φιλμ (και σήμερα πλέον του αισθητήρα) και καθορίζοντας με τον τρόπο αυτό το τελικό αποτέλεσμα (Burgin, 1980, 11).

Στην σύντομη – σχετικά με άλλες τέχνες – ιστορία της φωτογραφίας και στην αναλογικά τεράστια θεωρητική ανάλυση που της έχει αφιερωθεί, από φίλους και πολέμιους, δεν πρέπει να λανθάνει της προσοχής ένας ακόμη παράγων. Οι πολιτιστικές καταβολές και επιρροές του φωτογράφου, το σύνολο δηλαδή των παραστάσεων που υπήρχαν πριν από την δημιουργία της δικής του φωτογραφίας και που επέδρασαν στο έργο του εκουσίως ή ακουσίως, είναι κομβικής σημασίας παράμετρος εκτίμησης της αξίας των απεικονίσεων, ως προς την πραγματικότητα που εξέφραζαν και ως προς το μήνυμα που επεδίωκαν να μεταδώσουν. Ο Burgin περιγράφει έναν σχεδόν φαύλο κύκλο στην επιχειρηματολογία του περί της επιρροής

των προηγούμενων απεικονίσεων στις επόμενες, θεωρώντας ότι κάθε νέα απεικόνιση του πραγματικού είναι αποτέλεσμα της μεσολάβησης των προηγούμενων σχετικά με το ίδιο θέμα απεικονίσεων (1980, 9). Η αλήθεια επομένως που ο θεατής ή ο στοχαστής αναζητά στις φωτογραφικές εικόνες είναι το μεγάλο ζητούμενο, τόσο για τον ίδιο τον δημιουργό όσο και για τους αποδέκτες.

Στην ουσία και μιλώντας όχι πια μέσα από τις θεωρητικές προσεγγίσεις, αλλά μέσα από την πρακτική της εξάσκησης του φωτογραφικού επαγγέλματος, οι διαφορετικές εκφάνσεις της φωτογραφίας έχουν η κάθε μία τον σκοπό και κατά συνέπεια το ύφος και το περιεχόμενό της. Συνειδητά ή όχι οι περισσότερες φωτογραφίες αμφιταλαντεύονται μεταξύ του *Δείχνω* και του *Είμαι*, ωστόσο στις διαφορετικές κατηγορίες του φωτογραφικού επαγγέλματος η επιδίωξη των φωτογράφων, ξεκινά από το να *δείξουν* στο θεατή το θέμα που θεωρούν ωραίο ή πιο σωστά ενδιαφέρον – άλλοτε για το μάτι, άλλοτε για το μυαλό και άλλοτε για την ψυχή - καταλήγει όμως στο να δημιουργούν εικόνες που *είναι*. Είναι μόδα, είναι πορτρέτο, είναι εμπορική ή διαφημιστική απεικόνιση, είναι τοπίο (φυσικό ή αστικό), είναι ένα στιγμιότυπο καθημερινότητας ή δρόμου. Σε όλες αυτές τις φωτογραφικές προσεγγίσεις της πραγματικότητας, υπάρχει ευρύ περιθώριο για τεχνάσματα, επεξεργασίες (στη λήψη, στο θάλαμο ή στον ηλεκτρονικό υπολογιστή), χώρος όπου το πραγματικά ορατό και το ψυχικά επιθυμητό μπορούν να αλληλοκαλυφθούν, χώρος στον οποίο ακόμη και μια ακαδημαϊκά λανθασμένη τεχνική μπορεί να υιοθετηθεί, να εφαρμοστεί και να παρουσιαστεί ως καλλιτεχνική ή στοχαστική άποψη, καθιερώνοντας τον δημιουργό της και την ίδια την τάση για τους επόμενους. Μία μόνο κατηγορία φωτογραφίας είναι εξ ορισμού, θέσεως και αντιλήψεως αφοσιωμένη στο να δείξει, να αποκαλύψει, ενίοτε να συγκλονίσει, αλλά πάντα να σταθεί ανάμεσα στο θέμα και στον θεατή όχι πια (μόνο) σαν τέχνη ή προσωπική έκφραση, αλλά σαν μαρτυρία: το φωτορεπορτάζ ή αλλιώς φωτοδημοσιογραφία.

Ο φωτοδημοσιογράφος/φωτογράφος/δημιουργός έχει πολύ μικρά περιθώρια προσωπικής έκφρασης και επεξεργασίας, που εξαντλούνται σε – όχι πάντα επιτρεπτές - ατμοσφαιρικές επεμβάσεις ή την ασπρόμαυρη απόδοση. Απαγορεύονται όμως πρωτοβουλίες καλλιτεχνικής ή εφαρμοσμένης φωτογραφικής προσέγγισης, που θα μπορούσαν να αλλάξουν την εικόνα έστω και μιας αδιάφορης

τρίχας των μαλλιών ενός ατόμου ή τα κλαδιά ενός θάμνου στο μακρινό πίσω πλάνο ενός τοπίου.

Η φωτοδημοσιογραφία είναι η μία και μοναδική έκφανση της φωτογραφικής έκφρασης που πρώτα και κύρια κρίνεται για την εγκυρότητα της πληροφορίας που αναπαριστά, ελέγχεται για αυτήν και χάρη σε αυτήν βραβεύεται ή ακυρώνεται.

Θα αποτελούσε μια άσκοπη διεύρυνση της παρούσας έρευνας η αναζήτηση των περιπτώσεων ή μιας συνολικής τακτικής χρήσης του έργου της φωτοδημοσιογραφίας για την εξυπηρέτηση προπαγανδιστικών στόχων ή με τρόπους παρουσίασης τέτοιους, ώστε να προστίθενται στην δουλειά θετικά ή αρνητικά πρόσημα, ανάλογα με το σκεπτικό – πολιτικό και κοινωνικό – του εκάστοτε μέσου. Αμφότερες αυτές οι πτυχές και οι κίνδυνοί τους, οδηγούν σε μια λοξοδρόμηση της παρούσας ανάλυσης. Το παράδειγμα της αναγνωρισμένης για την ποιότητα του έργου της Γερμανίδας φωτογράφου και σκηνοθέτριας Leni Riefenstahl για την προώθηση του ιδεώδους του Γ' Ράιχ (Bach, 2007) ή η παραδοχή του Phillip Jones Griffiths για την διαφορετική αντιμετώπιση του έργου του στο Βιετνάμ από τρία μεγάλης επιδραστικότητας αμερικάνικα μέσα (*The Times*, *The New York Times* και *Newsweek*) και τον αποκλεισμό του από δημοσίευση σε οποιοδήποτε Γαλλικό μέσο της ίδιας εποχής (Stallabrass, 2013, 63-66), ανοίγουν τον δρόμο για επί μέρους έρευνες αυτών των κατευθύνσεων που μπορεί να πάρει η φωτοδημοσιογραφία. Η παρουσία στον διάλογο ανάμεσα στους δημιουργούς και το κοινό ενός παράγοντα που, άλλοτε εμφανώς και άλλοτε τεχνηέντως, χειραγωγεί όχι το ίδιο τη δουλειά του φωτοδημοσιογράφου αλλά το πλαίσιο της παρουσιάσής του, αποτελεί το αντικείμενο μιας διαφορετικής έρευνας, που θα πρέπει να λάβει υπ' όψιν την ολοένα και δυσκολότερη πλέον παραπλάνηση του κοινού, λόγω των πολλών και ταχύτατα δρώντων μέσων ενημέρωσης που στέκονται σε αμφότερες της πλευρές μιας τοποθέτησης.

Ο John Tagg στο *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories* (1988), εξετάζοντας το έργο δύο πολύ δημοφιλών για την κοινωνική τους συνεισφορά φωτογράφων ντοκουμέντου, Lewis Hine και Jacob Riis, αφυπνίζει τον θεατή/αναγνώστη επισημαίνοντας τους διαύλους, μέσα από τους οποίους πολλές φορές η αναπαράσταση των δεινών μιας κοινωνικής ομάδας, με αγνές προθέσεις

από τους δημιουργούς, κατευθύνεται από την άρχουσα τάξη, ώστε η επιθυμητή βελτίωση των συνθηκών να γίνει όπως η κυρίαρχη ιδεολογία επιθυμεί.

Κεφάλαιο Δεύτερο : Το φωτορεπορτάζ μέσα στον χρόνο

Ι. Η αρχή

Έννοιες που σήμερα – σχεδόν δύο αιώνες από τη γέννηση της φωτογραφίας – θεωρούνται δεδομένες ή έστω σαφείς, τόσο για τους ίδιους τους φωτογράφους, όσο και για τους θεατές, το κοινό, δεν ήταν ούτε το ένα ούτε το άλλο στα πρώτα – αρκετά – χρόνια της εμφάνισης του νέου μέσου έκφρασης. Καθώς από μόνη της η αναπαράσταση της πραγματικότητας με τεχνικά μέσα και δυνατότητες επανάληψης αφενός, και με τόση – σκανδαλώδη για κάποιους – ακρίβεια αφετέρου, είχε δημιουργήσει το κεφαλαιώδες ερώτημα αν και κατά πόσο πρόκειται για μια νέα μορφή τέχνης, τα ερωτήματα και η ενασχόληση με τις διαφορετικές κατηγορίες των δημιουργημάτων του νέου μέσου δεν βρίσκονταν στο επίκεντρο της προβληματικής.

Πριν την εξέταση των γεγονότων στην καρδιά του 19^{ου} αιώνα, από τα οποία αναδύθηκαν αυτά που σήμερα θεωρούνται τα πρώτα ονόματα της φωτοδημοσιογραφίας, είναι χρήσιμο να διευκρινίσουμε τι εννοούμε με τη λέξη φωτορεπορτάζ / φωτοδημοσιογραφία, όπως οι πρώτοι όροι *photoreportage* και *photojournalism* στην γαλλική και αγγλική γλώσσα αντίστοιχα. Δεν υπάρχουν σαφείς και απόλυτοι ορισμοί. Στις συνειδήσεις των περισσότερων η λέξη ταυτίζεται με τον πόλεμο για έγκυρους ιστορικούς λόγους που θα εξετάσουμε αναλυτικά. Κι ενώ εν πολλοίς αυτός ο συσχετισμός δεν είναι λανθασμένος, ωστόσο σαφώς παραμερίζει ένα πολύ μεγάλο τμήμα δουλειάς που παράγεται από τους φωτογράφους και τη φωτογραφία με σκοπό την ενημέρωση και ανάδειξη σε μείζονα, ακόμη και θέματα που δεν σχετίζονται κατ' ανάγκη με θάνατο, δυστυχία ή καταστροφή. Η φωτοδημοσιογραφία, το φωτορεπορτάζ, συμπεριλαμβάνει έναν ευρύτατο φάσμα δουλειάς, στην καρδιά του οποίου βρίσκεται μια σημαντική και απογυμνωμένη από θετικούς ή αρνητικούς χρωματισμούς πράξη: η ενημέρωση. Η φωτοδημοσιογραφία πρώτα και πάνω από όλα στοχεύει στην ενημέρωση του αποδέκτη – θεατή - κοινού για γεγονότα ή καταστάσεις, που δεν μπορεί να γνωρίζει λόγω απόστασης και λόγω απουσίας οποιουδήποτε άλλου τρόπου γνώσης. Ακόμη και σήμερα, στην εποχή της ραγδαίας και αστραπιαίας μετάδοσης των ειδήσεων από μη επαγγελματίες, η εικόνα (μιας μηχανής ή ενός κινητού τηλεφώνου) χρησιμοποιείται, ώστε να μεταδοθεί ένα

νέο, ένα συμβάν, να μαθευτεί πέρα από τα όριά του κάτι που διαφορετικά δεν θα μπορούσαν να γνωρίζουν, παρά μόνο όσοι είναι παρόντες σε δεδομένο τόπο και χρόνο, κανείς άλλος.

Αν και ο Sekula τα έγραψε πολύ καιρό μετά, ωστόσο εδώ ανιχνεύεται η αρχή του ρόλου του φωτογράφου σαν μάρτυρα και όχι σαν απλού θεατή και της φωτογραφίας σαν ανταπόκριση και όχι σαν τρόπο έκφρασης (Sekula, 1974 στον Burgin, 1982, 108).

Η εικόνα είναι ο πιο άμεσος τρόπος μετάδοσης της είδησης, οποιασδήποτε είδησης, από το πιο καταστροφικό γεγονός μέχρι την ανακάλυψη ενός καινούριου είδους χλωρίδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λειτουργίας της είναι η χρήση της για την προβολή μεγάλων βιομηχανικών επιτευγμάτων – ήδη κατά τη δεκαετία του 1840 – αρχιτεκτονικών δημιουργιών, όπως το μνημείο *Bavaria* στο Μόναχο φωτογραφημένο από τον Γερμανό Alois Löcherer και αργότερα το *Crystal Palace* από τον Philip Delamotte και το ατμόπλοιο *Μέγας Ανατολικός* στην Αγγλία φωτογραφημένο από τον Robert Howlett (Bajac, 2001, 79-80).

Η φωτοδημοσιογραφία ευαγγελίζεται μια ιδιαίτερη σχέση με την είδηση και την εικονογράφηση της. Η ανακάλυψη της φωτογραφίας άνοιξε πεδίο δόξης λαμπρό για την ακόμη μεγαλύτερη διάδοση της - παράλληλα στα μέσα του 19^{ου} αιώνα αναπτυσσόμενης - έννοιας της δημοσιογραφίας και των εντύπων που μπορούσαν να προσφέρουν στους αναγνώστες εικόνα που, όχι μόνο να συμπληρώνει εικαστικά, αλλά να λειτουργεί και σαν τεκμήριο για την εγκυρότητα των γραφομένων.

Η φωτογραφία ξεκινάει να φέρνει κοντά στο κοινό παραστάσεις από τον ευρύτερο κόσμο. Οι εικόνες γίνονται σταδιακά αντικείμενο εξέτασης, όχι μόνο ως προς το θέμα τους, αλλά και ως προς τη χρονική στιγμή και το κοινωνικό πλαίσιο της λήψης τους. Η φωτογραφία αρχίζει να αντιμετωπίζεται σαν ένα ίχνος απόδειξης ή σαν μάρτυρας αυτού που εκείνη τη στιγμή συνέβη, τοποθετώντας την προβληματική στο κατά πόσο η αναπαράσταση είναι σωστή ή ολοκληρωμένη. Γίνεται πλέον αντιληπτή και δίνεται μεγαλύτερη έμφαση και αξία στην ανάγκη της πραγματικής φυσικής παρουσίας του θέματος την ώρα της λήψης, μια συνισταμένη που για όλες τις άλλες μορφές τέχνης δεν είναι απόλυτα απαραίτητη (Wells, 2004, 24-36).

Η ίδια η εφεύρεση της φωτογραφίας και εξάσκησή της ήταν, κατ' αρχάς, προνόμιο των εύπορων στρωμάτων της Ευρωπαϊκής κοινωνίας. Η εμφάνιση

φωτογραφιών από μακρινά μέρη που – μέχρι τότε – μόνο η λογοτεχνία και η ζωγραφική μπορούσαν να αναπαραστήσουν, προφανώς φάνταζε σαν άλλη μια επίδειξη των δυνατοτήτων του νέου αυτού μηχανικού τρόπου απεικόνισης της πραγματικότητας. Σήμερα – σε μια εποχή εξειδίκευσης και στοχευμένης εξάσκησης – οι φωτογραφίες του Felix Bonfils⁷ από τη Μέση Ανατολή (φωτογραφία 3) και την Αίγυπτο χωρίς δυσκολία θα κατατάσσονταν στην ονομαζόμενη ταξιδιωτική φωτογραφία και κάποιες από αυτές στο αποκαλούμενο ταξιδιωτικό ρεπορτάζ (Johnson, W., Rice, M & Williams, C., 2002, 166-7).

Η εξερεύνηση μακρινών τόπων συμβάδιζε και συμπλήρωνε την εξερεύνηση των δυνατοτήτων του μέσου. Ωστόσο, ακόμη και σε αυτές τις πρωτόλειες φωτογραφικές αναζητήσεις του 19^{ου} αιώνα μπορούμε σήμερα να διακρίνουμε διαφορετικές τάσεις και προσεγγίσεις. Μια αρκετά μεγάλη μερίδα φωτογράφων περισσότερο αναπαριστούσε τους ανθρώπους και τα τοπία χωρών μακρινών και διαφορετικών, κυρίως με έμφαση σε αυτήν ακριβώς τη διαφορετικότητα. Το μακρινό ήταν ταυτόχρονα εξωτικό, περίεργο, ενδιαφέρον να περιγραφεί και καθώς η εποχή συνέπιπτε με την ενεργή δράση των Ευρωπαϊκών χωρών στις αποικίες τους θα μπορούσε κανείς να διακρίνει και μια εξέταση των χωρών και των λαών αυτών ως κάτι αξιοπερίεργο. Το εθνογραφικό ενδιαφέρον του John Shaw Smith, E. Thiesson, των αδερφών Abdullah (Abdullah Freres), του Francis Firth, του Leawitt Hunt και του Hippolyte Arnoux μεταξύ άλλων⁸ (Johnson, W., Rice, M & Williams, C., 2002, 53-55,

⁷ Γάλλος φωτογράφος, πολυταξιδεμένος στην Αίγυπτο, την Ελλάδα και τη Μέση Ανατολή με δικό του στούντιο στη Βηρυττό από το 1867, ένας από τους γνωστότερους «επιχειρηματίες» φωτογράφους της εποχής με πλουσιότατο αρχείο και συχνά μια «ματιά» εμφανώς πιο «εξερευνητική» και περιπετειώδη από των σύγχρονών του φωτογράφων εκείνων των περιοχών

⁸ John Shaw Smith: Ιρλανδός φωτογράφος με πλούσιο έργο σε καλοτυπίες από τις περιοχές της Ιταλίας και της ευρύτερης Μεσογείου κατά τη δεκαετία του 1850

E. Thiesson: Γάλλος φωτογράφος με ευρύ φωτογραφικό αρχείο από τη Μοζαμβίκη στη δεκαετία του 1840

Abdullah Freres: Αρμένικης καταγωγής αδέρφια με έδρα την Κωνσταντινούπολη από το 1858, δημιούργησαν το άλμπουμ Constantinople ancienne et moderne, με 96 αρχιτεκτονικές φωτογραφίες Francis Firth: Άγγλος φωτογράφος που ασχολήθηκε με την Αίγυπτο και τη Μ. Ανατολή κατά τα μέσα του 1800 και εξέδωσε μια σειρά από βιβλία από τα ταξίδια του στις χώρες αυτές και θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους φωτογράφους τοπίου της εποχής

Leawitt Hunt: Μεγαλωμένος και μορφωμένος στην Ευρώπη, ήταν ο πρώτος Αμερικάνος φωτογράφος που φωτογράφησε την Αίγυπτο, στις αρχές της δεκαετίας του 1850

Hippolyte Arnoux: Γάλλος φωτογράφος που εγκαταστάθηκε στο Port Said της Αιγύπτου και ασχολήθηκε με τη φωτογράφιση του καναλιού, του λιμανιού, μουσουλμανικών τζαμιών και άλλων κτιρίων κατά την περίοδο 1860-1870

158-176) κινείται σε δυσδιάκριτα όρια μεταξύ αναπαράστασης τοπίου, πορτρέτου και λαογραφίας. Σαφώς οι πρωτοπόροι αυτοί επαγγελματίες της εμπορικής εικόνας δεν είχαν κατά νου μια τόσο βαθιά αναζήτηση, αλλά περισσότερο τη δημιουργία εικόνων τουριστικού κυρίως ενδιαφέροντος που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο εμπορικής συναλλαγής, διακοσμητικού και σε σπάνιες περιπτώσεις εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα. Ωστόσο, το σύνολο της δουλειάς τους αποτελεί μια σημαντική – την πρώτη κιόλας – πηγή οπτικής πληροφορίας για τα τοπία και τους λαούς της Μεσογείου, της Μέσης Ανατολής και της Ινδίας.

Και παρά τον όγκο και την δυσκολία χρήσης των τότε φωτογραφικών μηχανών δεν είναι λίγες οι αναπαραστάσεις τοπίων που έγιναν με υπομονή, ακρίβεια στη λεπτομέρεια και αποτέλεσαν σημαντική καταγραφή τοποθεσιών και μνημείων μακρινών. Δεν πρέπει κανείς να λησμονεί ότι η φωτογραφία γεννήθηκε και ξεκίνησε να εξασκείται σαν τρόπος έκφρασης και δημιουργικότητας στη Γαλλία και Αγγλία, αυτόματα καθιστώντας οποιαδήποτε αναπαράσταση ξέφευγε νοτιότερα των χωρών αυτών εντυπωσιακή ως μακρινή και ενίοτε – όπως ήδη αναφέρθηκε – εξωτική. Τα μνημεία της Ιταλίας και της Ελλάδας, της Αιγύπτου και της ευρύτερης Μέσης Ανατολής και της μακρινής Ινδίας δικαίως θα μπορούσαν να θεωρηθούν σαν πρώτες απόπειρες ενός ανύπαρκτου σαν όρου τότε ρεπορτάζ και ντοκουμέντου, υποδηλώνοντας την πληροφόρηση του θεατή για ότι δεν γνωρίζει και στο οποίο δεν έχει πρόσβαση ο ίδιος.

Ασφαλώς αυτοί οι πρώτοι δημιουργοί δεν αντιμετώπιζαν τον εαυτό τους, ούτε και τη φωτογραφία τους ως ειδησεογραφική. Παραμένοντας, ωστόσο, σε καθαρά φωτογραφικά μοτίβα και πρακτικές (όπως για παράδειγμα η εγκατάσταση σε ένα μέρος και η λειτουργία στούντιο) είναι αναμφίβολα οι πρώτοι που δίνουν στη φωτογραφία τον ενημερωτικό της χαρακτήρα. Πολλές μάλιστα από τις πρακτικές που χρησιμοποίησαν για να ολοκληρώσουν το έργο τους προσομοιάζουν στην βασική τους ιδέα στη μεταγενέστερη φωτοδημοσιογραφία. Ο Francis Firth για παράδειγμα είχε αγοράσει ένα ατμόπλοιο ειδικά για να μπορεί να κινείται ανενόχλητος και ανεξάρτητος, φωτογραφίζοντας στην Αίγυπτο, μακριά από κάθε είδους πηγή ανεφοδιασμού και ανέσεων, ενώ πέρασε μεγάλο χρονικό διάστημα ταξιδεύοντας κάτω από δύσκολες συνθήκες και ενίοτε και κινδύνους προκειμένου να καταγράψει τα μέρη που τον ενδιέφεραν (*φωτογραφία 4*).

Όλα αυτά συνηγορούν στη διαπίστωση ότι τότε τέθηκαν οι βάσεις για τη δημιουργία των εικόνων που θα μπορούσαν να εμπίπτουν στον όρο *ρεπορτάζ*, με πολλή δουλειά να επικεντρώνεται στο να φέρει κοντά στον δυτικό κόσμο εικόνες εμφάνισης, ηθών και εθίμων των αποικιών, λαών και χωρών που φάνταζαν εξωτικές και ενίοτε υπανάπτυκτες, σαν μέσο εξέτασης και αντικείμενο μελέτης, (Wells, 2004, 69-71). Είναι δε αξιοσημείωτο ότι αυτή ακριβώς η αντιμετώπιση των άλλων λαών και φυλών χωρών μακρινών και άγνωστων διατηρήθηκε για πολλά χρόνια και σε μέσα που στον 20^ο πια αιώνα σφράγισαν με τις αποστολές τους, τόσο την λαογραφική γνώση, όσο και τη φωτογραφία όπως το *National Geographic*. Το 2018, η διεθνούς φήμης και αναγνωσιμότητας έκδοση, σε ένα τεύχος ειδικά αφιερωμένο στις φυλές του κόσμου, κάνει εκτενή αναφορά, με ειδικό προς τούτο άρθρο της αρχισυντάκτριας Susan Goldberg, για την διάκριση και προκατάληψη που διαφαίνεται ακόμη και σε αυτό το μέσο κατά την απεικόνιση φυλών της Αιθιοπίας στην Αφρικής και των Αβορίγινων της Αυστραλίας⁹.

Αυτές οι φωτογραφίες βρίσκονται κάπου ανάμεσα στην ταξιδιωτική φωτογραφία, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, και τις πρώτες φωτογραφίες που χαρακτηρίστηκαν ως ντοκουμέντο ή δημοσιογραφία, οι μεν συνδεδεμένες με μια ευθεία φωτογραφία (*straight photography*) απεικόνισης μιας καθημερινότητας που δεν ήταν ευρέως γνωστή και οι δε συνδεδεμένες με τα ενημερωτικά και ειδησεογραφικά μέσα, που αποζητούσαν το *εδώ και τώρα* της είδησης. Αντίθετα ίσως με ότι υποστήριζε η Giselle Freund, (Wells, 2003, 253), σχετικά με την αδυναμία του κοινού ανθρώπου να έχει *εικόνα* από μέρη ή γεγονότα πιο μακρινά από το μέρος που ζούσε πριν από την έλευση της φωτοδημοσιογραφίας και των φωτογραφιών τύπου, οι μεγάλες συλλογές δουλειάς των φωτογράφων που αναφέρθηκαν υπήρξαν – άθελά τους – οι πρώτες ενδείξεις της δύναμης της φωτογραφίας να μεταφέρει ουσιαστική πληροφορία για τόπους, ανθρώπους και κοινωνίες που ο θεατής δεν γνωρίζει και κατά πάσα πιθανότητα δεν θα επισκεφθεί και ποτέ.

⁹ <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2018/04/from-the-editor-race-racism-history> ανακτήθηκε στις 14.03.2018

II. Φωτοδημοσιογραφία: από την άλλη άκρη της γης στην παραδίπλα γειτονιά

Η διαφοροποίηση της φωτοδημοσιογραφίας από το ντοκουμέντο, που χαρακτηρίζεται και ως *τεκμηριωτική φωτογραφία*, είναι αρκετά εμφανής στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα για μια σειρά λόγων. Οι φωτορεπόρτερ / φωτοδημοσιογράφοι ασχολούνται με την είδηση από το μέτωπο και από κάπου μακριά, ενώ οι φωτογράφοι που παράγουν ντοκουμέντο τις περισσότερες φορές μελετούν το θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο καλούνται να φωτογραφίσουν (Σκαρπέλος, 2011, 41), ενίοτε την ίδια την πόλη στην οποία ζουν (αλλά όχι πάντα και τις γειτονιές στις οποίες μεγάλωσαν). Οι φωτοδημοσιογράφοι χαίρουν ολοένα αυξανόμενου σεβασμού (και φήμης), ενώ όσοι επιδιώκουν να απαθανατίσουν και να καταγράψουν (*document*) κοινωνικά ζητήματα και καταστάσεις, αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερο σκεπτικισμό και καχυποψία (Wells, 2004, 77). Οι φωτοδημοσιογράφοι είναι οι πρώτοι που αναζητούν και δοκιμάζουν κάθε νέο τεχνολογικό επίτευγμα, που θα κάνει τη δουλειά τους γρηγορότερη και με λιγότερο βάρος, ενώ για τους φωτογράφους ντοκουμέντου αυτό δεν είναι προτεραιότητα.

Η μελέτη της πορείας της ευθείας φωτογραφίας / *straight photography* που είναι στην ουσία η μητέρα των δύο ειδών, υποχρεωτικά περνάει από αυτή τη διαφοροποίηση. Θα μπορούσε, ωστόσο, κανείς να διαπιστώσει δύο βασικά κριτήρια που θα χρησίμευαν στην ευκολότερη κατάταξη της κάθε εικόνας ή της ευρύτερης δουλειάς, στην οποία αυτή ανήκει στο ένα ή το άλλο είδος:

Η φωτοδημοσιογραφία είναι πάντα και απαραίτητως συνδεδεμένη με θέματα επίκαιρα, τελευταίες ειδήσεις, ανεξαρτήτως αν πρόκειται για μια καταστροφή ή για την εκτόξευση του τελευταίου διαστημικού οχήματος. Βασικό μέλημα του φωτοδημοσιογράφου είναι η κάλυψη της *εδώ και τώρα* είδησης. Η ταχύτητα είναι συστατικό της δουλειάς. Ταυτόχρονα – ακριβώς λόγω αυτής – η έμφαση δίνεται, ως επί το πλείστον, στο περιεχόμενο και σπανιότερα ή πιο δύσκολα στη φόρμα ή στη σύνθεση. Η συγκινησιακή φόρτιση της εικόνας και ο συναισθηματική πρόκληση του θεατή είτε απαιτείται ή συγχωρείται. Και η εικόνα πρέπει να είναι δυνατή, να τραβάει το βλέμμα και - ανάλογα πάντα με το μέσον, αλλά και την προσωπικότητα του φωτογράφου - να εντυπωσιάζει, ίσως και να σοκάρει (όχι απαραίτητως με όσα δείχνει αλλά και με όσα υπονοεί). Στη φωτοδημοσιογραφία, ο δημιουργός μπορεί να μην ξαναγυρίσει στο ίδιο μέρος ή στο ίδιο θέμα ποτέ ξανά. Η διάρκεια δεν είναι

προαπαιτούμενο. Το βασικό απαιτούμενο είναι η *στιγμή* και ο φωτογράφος εργάζεται συχνά με τον χρόνο εναντίον του.

Στο ντοκουμέντο αντίθετα ο χρόνος είναι με το μέρος του. Η έμφαση δίνεται στο θέμα, στη γενικότερή του παρουσία και εξέλιξη μέσα στο χρόνο και στον τόπο, στον οποίο εξετάζεται φωτογραφικά και η φόρμα μπορεί πάντα να κυριαρχήσει στην εικόνα, πολλές φορές βοηθώντας στην ανάδειξη του περιεχομένου. Ο φωτογράφος μπορεί να επανέλθει, ξανά και ξανά, στο ίδιο μέρος ή σε άλλο, πάντα ακολουθώντας το ίδιο θέμα. Η δουλειά μπορεί να διαρκεί χρόνια, διατηρώντας την αυτονομία της ανά κεφάλαια και ενότητες. Η συγκινησιακή φόρτιση δεν είναι απαραίτητη – χωρίς να αποκλείεται – καθώς από το σύνολο της δουλειάς θα προκύψει τελικά σαφώς το επιθυμητό μήνυμα.

Με την ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη και την ευκολία των μέσων που ο κάθε φωτογράφος είχε και έχει πια στη διάθεσή του, αλλά και με την ολοένα και μεγαλύτερη ευκολία μετακίνησης από μέρος σε μέρος, σε συνδυασμό με τη ραγδαία αύξηση των έντυπων (και στη συνέχεια ηλεκτρονικών) μέσων μαζικής ενημέρωσης, οι ίδιοι οι φωτογράφοι έπαψαν να αυτοπροσδιορίζονται και συνεπώς να αυτοπεριορίζονται στον έναν ή τον άλλο τίτλο. Καθώς, τόσο η φωτοδημοσιογραφία όσο και το ντοκουμέντο, ευαγγελίζονται την *ειλικρινή* και απείραχτη απεικόνιση της πραγματικότητας και αμφότερα εξερευνούν τις διαφορετικές συνθήκες και καταστάσεις της ζωής στον πλανήτη, χωρίς (κατά δήλωσή τους) ωραιοποιήσεις και παραπλανήσεις, οι φωτογράφοι μπορούν κατά περιόδους να ασχοληθούν με το ένα ή το άλλο είδος. Ακόμη και διεθνώς μεγάλα ονόματα της σύγχρονης φωτοδημοσιογραφίας, όπως ο Γιάννης Μπεχράκης, έχουν αφιερώσει χρόνο και σοβαρή φωτογραφική δουλειά, καταγράφοντας ντοκουμέντα ευρύτερων κοινωνικών θεμάτων, όπως η φωτογράφιση το 2015 των εγκαταλελειμμένων εργοστασίων της Ελλάδας που δημοσιεύτηκε μέσω του πρακτορείου *Reuters* σε μια σειρά Ελληνικών και ξένων μέσων¹⁰.

Μελετώντας κανείς την πορεία και την επιδραστικότητα της φωτοδημοσιογραφίας, υποχρεωτικά θα περάσει πολλές φορές μέσα από τη φωτογραφία ντοκουμέντου. Σε κάποιες περιπτώσεις τα όρια είναι δυσδιάκριτα και

¹⁰ <https://widerimage.reuters.com/story/ghost-factories-of-greece>, ανακτήθηκε στις 5 Μαρτίου 2018

ασαφή. Στη μελέτη της επίδρασης της φωτοδημοσιογραφίας στην αντίληψη της ιστορίας από το κοινό, δεν μπορεί κανείς να αποκλείσει το ντοκουμέντο. Ως ιστορία δεν νοείται μόνο η διαμόρφωση των γεωπολιτικών χαρτών του πλανήτη, αλλά και η διαμόρφωση της καθημερινότητας, των ηθών και των εθίμων και τελικά του τρόπου ζωής και των ανθρωπίνων σχέσεων στην σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη κοινωνία του 21^{ου} αιώνα.

III: Εν αρχή ην ο Πόλεμος

Παρά το δυσάρεστο και απογοητευτικό της διαπίστωσης, η λέξη *φωτορεπορτάζ/φωτοδημοσιογραφία*, στη συνείδηση του ευρέως κοινού, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον πόλεμο. Το φωτορεπορτάζ φαίνεται να ξεκίνησε ως δόκιμος και οικείος όρος για την επί ανάθεση από μεγάλα ειδησεογραφικά μέσα φωτογράφιση προσώπων και γεγονότων, όχι απλώς σε περιοχές που η πλειοψηφία του κοινού δεν φτάνει, αλλά και που δεν θέλει ή δεν πρέπει να φτάσει. Στην ουσία πρόκειται για την αναφορά και αναμετάδοση (*reportage*, από το *report*, δηλαδή *αναφέρω*) με φωτογραφικά μέσα γεγονότων ή στιγμιотύπων, που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια σημαντικών καταστάσεων και συμβάντων, στιγματίζοντας τη χρονική στιγμή ή περίοδο κατά την οποία συμβαίνουν και επηρεάζοντας – σε μικρότερη ή μεγαλύτερη κλίμακα κατά περίπτωση – τις εξελίξεις που σχετίζονται με αυτά.

Η φωτογραφική αποτύπωση και μετάδοση του πολέμου απογείωσε τους φωτογράφους που ασχολούνταν με αυτόν – και παράλληλα τη φωτογραφία στον 20^ο αιώνα γενικότερα – γιατί υπήρχε πάντα η πεποίθηση ότι ο φωτογράφος μπορεί - και πολλές φορές πράγματι το κάνει - να αποκαλύψει σκηνές και συμβάντα για τα οποία το ευρύ κοινό θα είχε μια ασαφή, αφηρημένη εντύπωση (Wells, 2004, 89).

Παρά τη διαδεδομένη αντίληψη ότι η ιστορία της φωτοδημοσιογραφίας ξεκινάει από την αρχή του 20ου αιώνα – πάλι στενά συνυφασμένη με τους πολέμους του – στην πραγματικότητα οι πρώτοι φωτογράφοι που βρέθηκαν σε μέτωπο, με τα δύσκολα μέσα της εποχής, είναι πολύ προγενέστεροι.

Τα ονόματα Roger Fenton και Timothy O'Sullivan εμφανίζονται στα συγγράμματα ιστορίας της φωτογραφίας δίπλα στις πρώτες απεικονίσεις από

πολεμικό μέτωπο, στην Κριμέα ο πρώτος και στον Αμερικάνικο Εμφύλιο πόλεμο ο δεύτερος.

Η δουλειά που ο Roger Fenton έκανε στο μέτωπο της Κριμαίας (1853-56) από τον Μάρτιο (φωτογραφία 5) μέχρι και τον Ιούνιο του 1855 για τη Φωτογραφική Εταιρία του Λονδίνου είναι ίσως η πρώτη επίσημη φωτογραφική εργασία με κύριο στόχο την ενημέρωση του κοινού, την ενημέρωση των Βρετανών στην πατρίδα για μια κατά το δυνατόν αντιπροσωπευτική – με τις δυνατότητες της εποχής – κατάσταση στο μέτωπο (Jeffrey, 1997, 64). Καθώς οι δημοσιογραφικές περιγραφές περί των τεκταινομένων στον πόλεμο αναστάτωναν την αγγλική κοινή γνώμη και έθεταν υπό αμφισβήτηση τις αποφάσεις της ηγεσίας της, η φωτογραφική απεικόνιση φαινόταν επιβεβλημένη, αφενός για πληροφόρηση, αφετέρου για την όποια δικαίωσή τους. Τα τεχνικά φωτογραφικά ήταν ογκώδη, βαριά και χρειάζονταν ειδική μέριμνα όχι μόνο για τη μεταφορά, αλλά και για την επεξεργασία και διατήρησή τους. Δεν θα μπορούσε κανείς να συγκρίνει τη δουλειά του Fenton με το μεταγενέστερο πολεμικό φωτορεπορτάζ και η κριτική ότι οι φωτογραφίες του κάνουν τους στρατιώτες να φαίνονται σαν να βρίσκονται στην κατασκήνωση (Ang, 2014, 70-1) δεν λαμβάνει υπ' όψιν ούτε τα φωτογραφικά μέσα αλλά ούτε και τις συνθήκες πολέμου της εποχής. Ο φωτογράφος επεδίωξε και κατόρθωσε να μεταδώσει την εικόνα του θεάτρου των πολεμικών επιχειρήσεων, με έναν τρόπο που σήμερα φαίνεται αθώος και παρωχημένος, ωστόσο στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ήταν μια αποκάλυψη που έκανε διάσημο τον ίδιο και κυρίως τις φωτογραφίες του. Ο Fenton δεν φωτογράφησε δράση και σίγουρα δεν είχε τα μέσα να βρεθεί στο μέτωπο κατά τη διάρκεια εχθροπραξιών. Μέσα από μια σειρά πορτρέτων και οριακά σκηνοθετημένων φωτογραφιών τοπίων πριν ή μετά από μάχη, μπόρεσε όμως να μεταδώσει στους, αδαείς μέχρι τότε, Άγγλους στην πατρίδα τους το άνυδρο και αφιλόξενο τοπίο της Κριμέας και να απομυθοποιήσει την εντύπωση ότι ο πόλεμος ήταν κάτι πιο δύσκολο από το κυνήγι της αλεπούς. Άλλωστε μέχρι τότε, όπως ήδη αναλύθηκε, ότι είχε φωτογραφηθεί από τόπους μακρινούς ή και αφιλόξενους προσομοίαζε περισσότερο σε λαογραφία και τοπιογραφία. Ακόμη και στην έναρξη του ταξιδιού του Fenton, η φωτογράφιση του μετώπου φαινόταν σαν μια μεγάλη περιπέτεια (Jeffrey, 1997, 64). Οι φωτογραφίες του Fenton θα μπορούσαν εύκολα να θεωρηθούν εισαγωγή στο πολεμικό ρεπορτάζ, μια πρώτη απόπειρα από τρεις πλευρές:

- από την πλευρά του φωτογράφου, να εξερευνήσει επικίνδυνα μονοπάτια, που συνοδεύονται από τη συγκίνηση της συμμετοχής, την αδρεναλίνη του κινδύνου και την επιβράβευση του αποτελέσματος
- από την πλευρά των στρατιωτικών, να συνηθίσουν την παρουσία ενός αποκαλυπτικού μέσου, που ήταν εκεί για να δείξει τα ανδραγαθήματά τους (ακόμη τότε) και
- από την πλευρά του ανυποψίαστου μέχρι τότε κοινού, να αρχίσει πλέον να αποκτά μια εικόνα, έστω μόνο πολεμικού τοπίου, απογυμνωμένου από ωραιοποιήσεις ή μυθικές και αλληγορικές υπερβολές.

Οι φωτογραφίες του διαδόχου του, James Robertson, ήταν και πάλι επικεντρωμένες στα τοπία των πολεμικών επιχειρήσεων, αλλά αρκούντως πιο ρεαλιστικές (Johnson, Rice & Williams, 2002, 254-5).

Το επόμενο σημαντικό πεδίο όπου το πολεμικό φωτορεπορτάζ της εποχής άφησε το στίγμα και την παρακαταθήκη του, ήταν ο Αμερικανικός Εμφύλιος Πόλεμος (1861-65). Η φωτογραφία δεν ήταν πια κάτι ξένο ή ασυνήθιστο, κυρίως χρησιμεύοντας σε μικρές φωτογραφίες ταυτότητας στρατιωτών και αξιωματούχων προς τους αγαπημένους τους και από αυτούς προς το μέτωπο επίσης. Ωστόσο, μια σειρά φωτογράφων – με την οργανωτική μαεστρία και καθοδήγηση του Mathew Brady (Warner Marien, 2002, 94-95) - είτε με απεικονίσεις του τοπίου του μετώπου ή και με πιο τολμηρές για την εποχή απεικονίσεις, μετέδωσαν στο κοινό μια καλύτερη γνώση ή έστω οπτική πληροφορία της πραγματικότητας του πολέμου. Alexander Gardner, James F. Gibson, Andrew Russell, Thomas C. Roche είναι μερικά από τα πιο αναγνωρίσιμα ονόματα φωτογράφων της εποχής και του εμφυλίου, ωστόσο μια από τις πιο σοκαριστικές για την εποχή εικόνες ανήκει στον Timothy O'Sullivan, ο οποίος απathanάτισε ένα ολόκληρο πεδίο πεσόντων μετά τη μάχη του Γκέττυσπεργκ, τον Ιούλιο του 1863 (Johnson, Rice & Williams, 2002, 197, 263). Ο τίτλος *Η συγκομιδή του θανάτου (φωτογραφία 6)* σήμερα ίσως ακούγεται πομπώδης και μελοδραματικός, την εποχή εκείνη όμως η δυνατότητα μετάδοσης αυτής της εικόνας στους ανυποψίαστους πολίτες, μακριά από το μέτωπο, είχε έναν ρόλο που ξεπερνούσε την ενημέρωση και θα μπορούσε να στοχεύσει στην περιγραφή (και ιδανικά και στην αφύπνιση) για το τί πραγματικά σήμαινε πόλεμος. Ωστόσο, η απεικόνιση του

πολέμου – προφανώς χωρίς να αναλύεται τότε, όπως θα γινόταν σήμερα σε εκατοντάδες συγγράμματα – είχε ήδη κάνει ένα βήμα παραπέρα: όπως εύστοχα αναφέρει ο Ian Jeffrey “Φωτογράφοι όπως οι O’Sullivan και George N. Barnard, του οποίου το Photographic Views of Sherman’s Campaign εκδόθηκε το 1866, υπογραμμίζουν επανειλημμένως την απόγνωση των ερειπωμένων πεδίων μάχης. Ποτέ άλλοτε ο πόλεμος δεν παρουσιάστηκε τόσο αποφασιστικά, με τόσο τραχύ πρόσωπο”.

Μια ιδιαίτερη μνεία ίσως αξίζει στον Alexander Gardner, όχι τόσο για τις φωτογραφίες που έκανε από το στρατόπεδο Winfield Scott στο Yorktown του Βανκούβερ το 1862, αλλά γιατί εξαργύρωσε τη φήμη που δημιούργησε κατά τον πόλεμο συνεχίζοντας να εξασκεί τη φωτογραφία, στο επίπεδο της τρέχουσας και φλέγουσας δημοσιογραφίας. Ο Gardner κάλυψε φωτογραφικά τις προετοιμασίες για τον δημόσιο απαγχονισμό των συνωμοτών για τη δολοφονία του Α. Λίνκολν, στις 7 Ιουλίου 1865 (Johnson, Rice & Williams, 2002, 269-271). Ίσως θα άξιζε να σταθεί κανείς σε αυτή τη στιγμή της φωτογραφικής ιστορίας, καθώς μια λίγο σχολαστική εξέτασή της μαρτυρά την απαρχή της δίψας για απεικόνιση γεγονότων, που παρ’ ότι ιστορικής σημασίας, ωστόσο η οπτική τους μετάδοση δεν διαφώτιζε περισσότερο από την λεκτική περιγραφή τους. Η φωτογραφία του ικριώματος και των προετοιμασιών για τον απαγχονισμό των κριθέντων ως ενόχων (Johnson, Rice & Williams, 2002, 197, 269), δεν προσέφερε κάποια περισσότερη ή σημαντικότερη πληροφορία για τα γεγονότα. Το πορτρέτο του ίδιου του καταδικασμένου Lewis Payne (φωτογραφία 7), ίσως ναι, αλλά η προετοιμασία της εκτέλεσης όχι. Κι όμως αυτή, όπως και εκατομμύρια άλλες τέτοιες εικόνες στο μέλλον, αποκαλύπτει έναν ρόλο της φωτοδημοσιογραφίας – και μια απαίτηση του κοινού – που κινείται έξω από τα όρια της πληροφόρησης και της καταγραφής και περισσότερο κοντά στο δράμα και την χειραγωγή της κοινής γνώμης, ανάλογα με τα προσφερόμενα κάθε φορά συμβάντα.

Είναι πολύ δύσκολο, όσο κι αν είναι βαθιά επιθυμητό και χρήσιμο για την πραγματική εκτίμηση της φωτογραφίας και των δημιουργών της, να μπορέσει ο ερευνητής και ο μελετητής να απαγκιστρωθεί από τον μαγνητισμό του εκάστοτε θεάτρου πολεμικών επιχειρήσεων που αποτέλεσαν – και εξακολουθούν ακόμη σήμερα – φυτώριο σπουδαίων φωτογράφων. Από τα ίδια αυτά μέτωπα προέκυψαν

εικόνες που σφράγισαν, όχι μόνο τα γεγονότα που αποτυπώθηκαν φωτογραφικά, αλλά ολόκληρες εποχές, στιγμάτισαν ιστορικές συγκυρίες και αποθέωσαν τους δημιουργούς τους στα μάτια του τύπου και του κοινού, τοποθετώντας τους στις γραμμές της ιστορίας της φωτογραφίας συνολικά και όχι μόνο του φωτορεπορτάζ. Ωστόσο, δεν πρέπει ποτέ να λησμονείται η αξία του μέσου στην καταγραφή όλων των πτυχών της ανθρώπινης δραστηριότητας. Ακολουθώντας κανείς την εξέλιξη του ίδιου του μέσου, μπορεί να εξετάζει παράλληλα τους σταθμούς της φωτοδημοσιογραφίας, όσο και του ντοκουμέντου. Μοιραία οι διαφορές που ήδη επισημάνθηκαν – χρόνος, ύφος, στόχος, περιεχόμενο έναντι φόρμας - θα οδηγούν πάντα σε ένα δίπολο μεταξύ της εικόνας που κραυγάζει και της εικόνας που διδάσκει. Αναμφίβολα και της πρώτης ο στόχος και η πραγματική επιτυχία είναι να διδάξει, αλλά, καθώς έρχεται φορτισμένη με όλη την προϋπάρχουσα πια γνώση, λειτουργεί περισσότερο επικυρώνοντας αυτό που ήδη είναι σαφές και λιγότερο διαφωτίζοντάς μας για μια αλήθεια που κρύβεται πίσω από φλογερά ανακοινωθέντα και συναισθηματικούς διθυράμβους. Η πιο ολοκληρωμένη πορεία είναι αυτή της παράλληλης εξέτασης των δύο, τόσο στην ιστορική τους διαδρομή, όσο και στην σύγχρονη, ταχύτατη εποχή της ηλεκτρονικής επικοινωνίας. Καθώς η ιστορία προχωράει και μαζί της η τεχνολογία και η πρόοδος απογυμνώνουν όλο και περισσότερες αλήθειες και αποδομούν καταστάσεις που παλιότερα έμοιαζαν με περιπέτειες για ήρωες και μυστήρια για τυχοδιώκτες, η φωτογραφική εικόνα περιγράφει: όχι μόνο τους άλλους σε εμάς αλλά και εμάς τους ίδιους μέσα στην κοινωνία που ζούμε.

IV: 20^{ος} αιώνας, η κυριαρχία

Η ανακεφαλαίωση της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα θα μπορούσε με δυο λέξεις να περιγραφεί ως *εξέλιξη και θάνατος*. Μεγάλα τεχνολογικά επιτεύγματα συνέδραμαν στη βελτίωση του τρόπου ζωής ενός μεγάλου μέρους του πλανήτη και την ίδια στιγμή κατέστησαν τους τρόπους αλληλοεξόντωσής μας όλο και πιο ευφάνταστους, αποτελεσματικούς και μη αναστρέψιμους. Αφήνοντας κατά μέρος την συναισθηματική αξιολόγηση αυτής της διαπίστωσης, μπορεί κανείς να πει ότι η φωτογραφία μέσα στον 20^ο αιώνα επωφελήθηκε από αμφότερες αυτές τις λέξεις. Η

επιστημονική και τεχνολογική πρόοδος έδωσε στους φωτογράφους όλο και καλύτερα, όλο και βολικότερα μέσα για τη δουλειά τους. Μικρότερες μηχανές, καλύτεροι φακοί, ανθεκτικότερα φιλμ. Όσο η τεχνολογία προσέφερε στους φωτογράφους τα μέσα για να δουλεύουν σε δυσκολότερες συνθήκες, τόσο η άλλοτε καλλιτεχνική ενασχόληση γινόταν επάγγελμα, φιλόδοξο και σε πολλές περιπτώσεις επικίνδυνο. Και όσο πιο φιλόδοξο το εγχείρημα, τόσο πιο αυστηρή η κριτική που ακολουθούσε.

Α. Α' Παγκόσμιος Πόλεμος. Όπως ήδη καταδείχθηκε ο πόλεμος, και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού, είχε καταστεί σπουδαίο σκηνικό, όχι μόνο ανάδειξης των δυνατοτήτων του μέσου, αλλά και ανάδειξης των ίδιων των φωτογράφων που εξαργύρωναν την ταλαιπωρία και τον κίνδυνο, στον οποίο εκθέτονταν, με δόξα, δημιουργώντας αυτό που κανείς θα αποκαλούσε κυριολεκτώντας *γενναία* νέα τάση για την πορεία του μέσου. Σε αυτή την πτυχή της φωτογραφικής αποτύπωσης της ωμής πραγματικότητας, φαίνεται να περιττεύει, ως οριακά αφελής, οποιοσδήποτε προβληματισμός σχετικά με το αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι. Η φωτογραφία έχει ήδη καθιερωθεί στην συνείδηση του κόσμου – ειδικών και μη – ως ένα *ειλικρινές* μέσον αποτύπωσης και μετάδοσης αυτού που – θεωρείται ότι – πραγματικά συμβαίνει. Ωστόσο, ακόμη τα μέσα στη διάθεση των φωτογράφων εξακολουθούσαν να είναι δύσχρηστα και ογκώδη κουτιά με γυάλινες πλάκες, που αύξαναν το βάρος, αλλά και την ευαισθησία κατά τη μεταφορά. Ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος φωτογραφήθηκε με τα μέσα και τα δεδομένα της εποχής, τόσο ως προς την περιφερειακή (γύρω από το μέτωπο, πολιτικοί και στρατιωτικοί της εποχής κλπ) όσο και ως προς την καθαυτή επιχειρησιακή του υπόσταση, ωστόσο δεν μένουν από αυτή την περίοδο ιδιαίτερα εμβληματικές εικόνες, ούτε και αναδείχτηκε κάποιος φωτογράφος μέσα από τα Ευρωπαϊκά μέτωπα του 1914-1918. Η πιο χαρακτηριστική φωτογραφία της περιόδου – για την ιστορική της σημασία και όχι τη φωτογραφική της αξία – παραμένει το αγνώστου φωτογράφου στιγμιότυπο, κατά το οποίο ο δολοφόνος του Αρχιδούκα της Αυστρίας Φραγκίσκου Φερδινάνδου (*φωτογραφία 8*), αμέσως μετά τη σύλληψή του, οδηγείται σε ένα διοικητικό κτίριο, δίπλα στις επιθετικές κινήσεις εξαγριωμένων Βόσνιων με παραδοσιακό ένδυμα, στις 28 Ιουνίου 1914 στο Σεράγιεβο. Η φωτογραφία αντλεί ιστορική και αρχειακή σημασία, καθώς το

συμβάν της δολοφονίας υπήρξε η αφορμή για την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Stepan, ed, 2000, 26-7).

Υπάρχει ένα πλήθος φωτογραφιών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στο κλίμα που ήδη περιγράφηκε¹¹. Πιστοί ακόλουθοι των Fenton, O'Sullivan, Gardner κλπ, οι φωτογράφοι των Ευρωπαϊκών μετώπων επιχειρούσαν να περιγράψουν με τις φωτογραφίες τους, τόσο την ατμόσφαιρα των χαρακωμάτων, όσο και τις εχθροπραξίες στο μέτωπο. Ωστόσο, υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι οι ίδιοι οι στρατιωτικοί ηγέτες των δυνάμεων της εποχής απέτρεπαν ή είχαν μεγάλο έλεγχο ως προς τη διάδοση στον τύπο φωτογραφιών από τον πόλεμο, με βασικό κριτήριο το φόβο της κατασκοπείας, αλλά και του ενδεχομένου απογοήτευσης του στρατεύματος αφενός, του κοινού αφετέρου. Οι περισσότεροι φωτογράφοι που εργάζονταν τότε στα μέτωπα εξυπηρετούσαν με τις φωτογραφίες τους τις ίδιες τις αρχειακές ή και επιχειρησιακές ανάγκες του στρατού και της ηγεσίας του (Sir Brownrigg, D., 1920)¹². Καθώς όμως ήδη τότε είχαν τεθεί σε κυκλοφορία οι πρώτες μικρές φορητές μηχανές από την Kodak¹³, πολλοί φαντάροι, νοσοκόμες και άλλοι, που με διάφορες ειδικότητες βρίσκονταν στο θέατρο των επιχειρήσεων, δεν μπορούσαν να ελεγχθούν, πολλώ δε μάλλον να αποτραπούν από το να τραβούν προσωπικής μεν χρήσης φωτογραφίες, που όμως δεν παύουν να αποτελούν σημαντικά ντοκουμέντα ενός σκηνηκού και μιας σημαντικής ιστορικής στιγμής, φτωχής σε επίσημο φωτορεπορτάζ (Biernoff & Tynan, 2012).

Β. Ισπανικός εμφύλιος. Ο Ισπανικός εμφύλιος πόλεμος (1936-1939) αποτελεί την αφετηρία της φωτοδημοσιογραφίας, όπως την εννοούμε σήμερα, για μια σειρά αιτιών, αλλά και με μια σειρά συνεπειών. Πρόκειται για μια ιστορική συγκυρία με πολλαπλή σημασία: αφενός προϋδέασε την Ευρώπη και τελικά τον ευρύτερο κόσμο για την επερχόμενη φασιστική απειλή, ενώ ταυτόχρονα υπήρξε ο πρώτος τόσο εκτενώς φωτογραφημένος πόλεμος, αλλά όχι από επιτελεία της ίδιας της χώρας, στην οποία αφορούσε. Οι περισσότερες φωτογραφίες από τα τεκταινόμενα, τόσο

¹¹ <https://www.theatlantic.com/photo/2014/04/world-war-i-in-photos-introduction/507185>, ανακτήθηκε στις 09.03.2018

¹² https://archive.org/stream/indiscretionsofn00brow/indiscretionsofn00brow_djvu.txt, ανακτήθηκε στις 10.03.2018

¹³ <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30004850>, ανακτήθηκε στις 09.03.2018

στην πλευρά των Δημοκρατικών, όσο και εκείνη των Εθνικιστών, προέρχονται από ξένους φωτογράφους που εργάζονταν για ξένα μέσα, Βρετανικά, Γαλλικά και Αμερικάνικα στην πλειοψηφία τους. Οι δύο αντιπαραιτιθέμενες πλευρές, αν και με στρατιωτική οργάνωση και δράση, δεν είχαν το είδος της πειθαρχίας ή και της εμπειρίας ίσως που είχαν οι δυνάμεις που ενεπλάκησαν στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ώστε να μεριμνήσουν για τη στράτευση και την απαγόρευση διαρροής φωτογραφικού υλικού προς τον τύπο, που θα αποκάλυπτε πληροφορίες ή θα επηρέαζε προς τη μία την άλλη κατεύθυνση τους αναγνώστες. Έτσι φωτογράφοι στην υπηρεσία πολλών και ήδη επιδραστικών μέσων όπως τα Γαλλικά *Regards*, *Vu* (Aronson & Budhos, 2017), *Paris-soir*, *Match*, *L' Illustration*, *Le Matin*, *L'Humanite* και τα Βρετανικά *Illustrated London News*, *Picture Post*, *Reynold's news*, *Daily Mail*, *Daily Herald*, *Daily Worker*, συνέρρευσαν στην Ιβηρική για να απαθανατίσουν όποια πλευρά των εχθροπραξιών είχαν αποφασίσει από κοινού με τους εντολείς τους. Ο Ισπανικός εμφύλιος πόλεμος στην ουσία καθιέρωσε το επάγγελμα του πολεμικού ανταποκριτή, όπως το αντιλαμβανόμαστε μέχρι σήμερα (Brothers, 1997, 2-5), με διαφορές μόνο ως προς την ευρύτερη αισθητική που θα ερευνηθούν διεξοδικότερα σε μελλοντικό κεφάλαιο. Παράλληλα, και έχει ιδιαίτερη σημασία, η τεχνολογία είχε ήδη χαρίσει στους φωτογράφους μεγάλη ευελιξία με τις μικρές πια μηχανές, όπως οι Contax, Ermanox και Leica που επέτρεπαν εξαιρετική κινητικότητα, ταχύτητα και φιλμ περισσότερων λήψεων. Έχοντας εξαλείψει τα τεχνικά προβλήματα του ογκώδους εξοπλισμού, των μεγάλων χρόνων έκθεσης και της – συνεπεία αυτών - υποχρεωτικής έκθεσης του φωτογράφου σε μεγάλο κίνδυνο, οι φωτορεπόρτερ που απαθανάτισαν τις επιπτώσεις του πολέμου στον πληθυσμό, μαχόμενο και άμαχο, της Ισπανίας, είχαν ένα σαφές πλεονέκτημα έναντι όλων των προκατόχων τους. Η φωτογραφική δουλειά που παρήχθη κατά τον Ισπανικό εμφύλιο έχει ιδιαίτερη σημασία στην αντιμετώπιση και μελέτη του φωτορεπορτάζ για δύο λόγους:

Αρχικά δεν πρέπει να διαφεύγει της προσοχής το ότι την εποχή εκείνη η πολεμική φωτοδημοσιογραφία, με τις νέες τεχνολογικές συνθήκες διευκόλυνσής της ήταν ένας *γενναίος νέος κόσμος* στο πεδίο της φωτογραφίας, μια πτυχή του νέου μέσου έκφρασης που δημιουργούσε και αναγνωριζόταν, απόλυτα αποδεσμευμένο πια από την τυραννία της σύγκρισής του με την τέχνη γενικότερα και τη ζωγραφική ειδικότερα. Με κυρίαρχο στοιχείο αυτό που αισθάνονταν σαν υπεροχή έναντι των

περισσότερων άλλων δημιουργών, την φυσική δηλαδή εγγύτητα στο πεδίο των γεγονότων που απαθανάτιζαν, οι φωτογράφοι διεκδικούσαν την προσοχή του θεατή για λόγους πέραν της αναπαράστασης των σκηνών που δημοσιεύονταν με τις φωτογραφίες τους. Όπως μετ' επιτάσεως αναφέρει η Carolyn Brothers (1997), οι φωτογραφίες αυτές δεν περιέχουν μόνο τις σκηνές που αναπαριστούν, αλλά και τον ίδιο τον κίνδυνο θανάτου, όχι μόνο των απεικονιζομένων αλλά και του ίδιου του φωτογράφου (σ. xi στην εισαγωγή της).

Η αμεσότητα των φωτογραφιών, η δυνατότητα γρήγορης αποστολής τους στα μέσα γρήγορα, άλλαξε τον λειτουργικό ρόλο του φωτορεπορτάζ / φωτοδημοσιογραφίας και συνακόλουθα και τον ουσιαστικό του, με προαγωγή της φωτογραφίας σε σημαντικό και αξιόπιστο μέσο καταγραφής και ενημέρωσης, σε μια σύγχρονη πηγή αναφοράς της ιστορίας εν τη γενέσει της. Άρχισε ο ρόλος της φωτογραφίας να είναι αυτός της επιβεβαίωσης της καταγεγραμμένης είδησης και όχι το αντίστροφο. Ασφαλώς τα μέσα δεν αγκάλιασαν αμέσως αυτή τη μετατόπιση του βάρους μετάδοσης πληροφορίας από το κείμενο στην εικόνα, αλλά μια σαφής πρώτη ένδειξη ήταν η στάση των Γαλλικών εφημερίδων στη δεκαετία του 1930 (Brothers, 1997).

Η δεύτερη σημαντική υπηρεσία που η δουλειά των φωτογράφων, κατά τον Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, προσέφερε στην εξέλιξη του μέσου, ήταν αυτής της ουσιαστικής πια και από την καρδιά των γεγονότων ενημέρωσης. Οι φωτογραφίες που είδαν τη δημοσιότητα – σε παγκόσμιο μάλιστα επίπεδο – κατά τον Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, είχαν όλα τα χαρακτηριστικά που γέννησαν το φωτορεπορτάζ, όπως το αντιλαμβανόμαστε σήμερα, αλλά και πολλά από όσα στην εξέλιξή του σαν φωτογραφικό είδος εξαλείφθηκαν σταδιακά. Γοητευμένοι οι φωτογράφοι από την ευκολία και την αμεσότητα που τους εξασφάλιζαν οι νέες μηχανές και από την πρόσβαση που η έλλειψη ελέγχου τους έδινε, απαθανάτισαν με έναν ρεαλισμό (μέσα κυρίως από τη γωνία λήψης και τις επιλογές των κάδρων τους) που σήμερα ίσως φαίνεται ωμός και γκροτέσκος. Ωστόσο, αυτός ακριβώς ο ρεαλισμός και αυτή η πρωτόγονη προσέγγιση βοήθησαν στο να αναδειχθεί το πραγματικό πρόσωπο του πολέμου, όπως μέχρι τότε δεν είχε φτάσει στα μάτια του ευρέως κοινού. Αιματηρές εικόνες νεκρών (γνωστών ή αγνώστων στρατιωτών, πολεμιστών ή αμάχων) εμφανίζονταν πια στον διεθνή τύπο, με μια συχνότητα και με μια απλότητα που έθετε

σταδιακά νέα δεδομένα στην αναμετάδοση των γεγονότων και εξίσου σταδιακά και υποσυνείδητα διαμόρφωνε τη στάση του κοινού απέναντι στα γεγονότα και τη σημασία τους.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που αναδείχθηκε μέσα από την εικόνα, όπως ποτέ δεν θα μπορούσε να έχει αποδοθεί μόνο από τα γραπτά κείμενα των ανταποκριτών, ήταν η συμμετοχή των γυναικών στον πόλεμο. Καθώς, μέχρι τότε, η συμμετοχή των γυναικών ήταν ή θεωρούνταν αποκλειστικά περιορισμένη σε βοηθητικές εργασίες γραμματειακής ή νοσοκομειακής υποστήριξης, οι φωτογραφίες των ετών 1936 – 1939 δείχνουν ξεκάθαρα μια ενεργό συμμετοχή στην εμπόλεμη δράση, προφανώς ανατρεπτική και εν πολλοίς συνταρακτική για τα μέχρι τότε κοινωνικά δεδομένα (Brothers, 1997, 76-87). Εν γένει ο ρόλος της γυναίκας, σαν αισθητή παρουσία στα δρώμενα της εποχής στην Ισπανία, αναδείχθηκε περισσότερο από ποτέ άλλοτε και οι φωτογραφίες από τον Εμφύλιο συνετέλεσαν σημαντικά σε αυτό. Από τις πιο γνωστές φωτογραφίες της περιόδου ανήκει στον φωτογράφο David Seymour, γνωστό ως Chim, και απεικονίζει μια εμφανώς ταλαιπωρημένη γυναίκα, θηλάζουσα, ανάμεσα σε ένα πλήθος επαρχιωτών και εργατών (*φωτογραφία 9*). Το πλήθος παρακολουθεί μια ομιλία με αφορμή την αναγκαστική παραχώρηση μιας μερίδας γης στην επαρχία της Εστρεμαδούρα σε 526 εργάτες, αλλά ο Chim δεν φωτογραφίζει τους ομιλητές. Φωτογραφίζει το πλήθος και δίνει έμφαση στις γυναίκες. Η συγκεκριμένη φωτογραφία πουλήθηκε και αναπαράχθηκε στον τύπο, πολλές φορές εξαιρετικά στενά κροπαρισμένη¹⁴, ώστε να γίνεται ακόμη εντονότερη η αίσθηση της γυναίκας μέσα στο συνολικό περιβάλλον του Ισπανικού Εμφυλίου (Luben, επιμ., 2011, 24).

Στον αντίποδα, ωστόσο, αυτής της νέας συγκλονιστικής απεικόνισης βρίσκεται και η δημιουργία εσφαλμένων εντυπώσεων σχετικά με τη θεαματικότητα - και κατά συνέπεια την ελλιπή περιγραφή της πραγματικής διάστασης στις ζωές των ανθρώπων – των πολεμικών επιχειρήσεων. Φωτογραφίες αεροπορικών επιδρομών που βομβάρδιζαν πόλεις και χωριά ξεκινούν τώρα να φτάνουν στα μέσα και άρα στο κοινό δίνοντας μια απόμακρη εικόνα των τεκταινομένων. Ήδη από τη δεκαετία του 1930 μπαίνουν οι πρώτοι σπόροι αυτού που αργότερα η Susan Sontag (1977) θα

¹⁴ Φωτογραφικός όρος που αναφέρεται σε φωτογραφία κομμένη από το αρχικό της «πλήρες κάδρο» προκειμένου να δοθεί έμφαση στο τμήμα εκείνο που θεωρείται πιο ενδιαφέρον. Από το αγγλικό ρήμα *crop*: δρέπω, θερίζω, περικόπτω

ονομάσει *αναισθητοποίηση του κοινού*: οι φωτογραφίες των αεροπορικών βομβιστικών επιδρομών και οι εικόνες κατεστραμμένων πόλεων και γκρεμισμένων κτιρίων αποκωδικοποιούνται σαν είδηση και θέαμα, αλλά αποτυγχάνουν να δείξουν πώς αυτή η μαζικότητα αποτελούνταν από χαμένες ή κατεστραμμένες ζωές ξεχωριστών ανθρώπων, που θα κατέφευγαν σαν πρόσφυγες στη Γαλλία και το Γιβραλτάρ.

Γ. Ο Robert Capa και ο «Στρατιώτης που πέφτει νεκρός»¹⁵. Αναμφίβολα ο Ισπανικός εμφύλιος υπήρξε η αρχή της καριέρας ενός ανθρώπου που ακόμη σήμερα, 69 χρόνια μετά τον πρόωρο θάνατό του, θεωρείται ο *πατέρας* του πολεμικού φωτορεπορτάζ, της πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας, σταθερό σημείο αναφοράς, όχι μόνο των επίδοξων φωτορεπόρτερ, αλλά και των φωτογράφων εν γένει, ανεξαρτήτως κατεύθυνσης, του Robert Capa¹⁶. Ο τρόπος με τον οποίο ο Capa επηρέασε τον χαρακτήρα που έμελλε να διαμορφώσει το φωτορεπορτάζ στο σύνολό του, είχε να κάνει και με τη δουλειά, αλλά προφανώς και με την προσωπικότητά του. Η πρώτη διεθνώς διάσημη φωτογραφία με την υπογραφή του Capa – μέρος της ευρύτερης δουλειάς που έκανε κατά τον Ισπανικό εμφύλιο με την τότε σύντροφό του Gerda Taro¹⁷ που άφησε τη τελευταία της πνοή επί τω έργω - είναι η φωτογραφία ενός στρατιώτη των Δημοκρατικών δυνάμεων, τη στιγμή που πέφτει χτυπημένος από σφαίρα. Η φωτογραφία δημοσιεύθηκε στο *Vu* τον Σεπτέμβριο του 1936 και στο *Life* τον Ιούλιο του 1937 (Warner Marien, 2002, 306). Τόσο η σύνθεση της εικόνας, η δραματικότητά της, η σχεδόν χορευτική κίνηση του στρατιώτη τη στιγμή που πέφτει, αλλά κυρίως η αμεσότητά της, που όμοιά της δεν είχε ξαναπαρουσιαστεί στα μέχρι τότε φωτογραφικά και ειδησεογραφικά δεδομένα – την έκαναν ένα σύμβολο της εποχής, του Ισπανικού εμφυλίου πολέμου και του Robert Capa (*φωτογραφία 10*). Η πολεμική που ακολούθησε σχετικά με τη γνησιότητα του στιγμιότυπου αφενός δεν

¹⁵ «Στις 5 Σεπτεμβρίου 1936, ο Κάπα και η Γκέρντα Τάρο βρίσκονταν στο χωριό Θέρο Μουριάνιο, οκτώ μίλια βόρεια από την πόλη της Ανδαλουσίας Κόρδοβα. Εκείνο το πρωί η πολιτοφυλακή της αναρχο-συνδικαλιστικής οργάνωσης Εθνική Συνομοσπονδία Εργασίας (CNT) εξαπέλυσε επίθεση προς την Κόρδοβα. Στη διάρκεια της ημέρας, ο Κάπα φωτογράφησε το θάνατο ενός δημοκρατικού πολιτοφύλακα, ονόματι Φεντερίκο Μπορέλι Γκαρθία. Η φωτογραφία με τίτλο Στρατιώτης που πέφτει νεκρός, αναγνωρίστηκε παγκοσμίως σαν μια από τις σπουδαιότερες φωτογραφίες πολέμου που έγιναν ποτέ». Ρόμπερτ Κάπα, *Η Τελική Συλλογή*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2001, σελ. 81

¹⁶ Robert Capa, γεννημένος Endre Friedmann στην Ουγγαρία, 1913 - 1954

¹⁷ Gerda Taro, γεννημένη Gerda Pohorylle, 1910 – 1937

είναι της παρούσης μελέτης, αφετέρου στην συνολική ιστορία του φωτορεπορτάζ και της επιδράστικότητάς του στην εξέλιξη της ιστορικής καταγραφής είναι μικρής ή έστω παράλληλης σημασίας.

Η σημασία της εικόνας μέσα στις δεκαετίες που ακολούθησαν τη δημοσίευσή της έγινε συμβολική: ο μαχητής που πέφτει αντιπροσωπεύει τη γενναιότητα, τον ηρωισμό και τελικά την αυταπάρνηση και την καταστροφή, που είναι τα επακόλουθα του πολέμου, οποιουδήποτε πολέμου. Η επιρροή που είχε η εικόνα και η σημασία της στην καθιέρωση του Robert Capa, δεν εξαντλείται στην άμεση μετάδοση της πτώσης και του θανάτου, αλλά αντίθετα πηγάζει από τον λυρισμό της σύνθεσης που προστέθηκε στον γενικότερο ρομαντισμό, με τον οποίο ήταν ενδεδυμένος ο ισπανικός εμφύλιος, επαυξάνοντάς τον. Όπως εύστοχα περιγράφει ο Jeffrey, ο Capa και ο Seymour δεν χρωστούν τη φήμη τους μόνο στην τόλμη, αλλά και στη συμπόνοια τους. Και οι δύο άνοιξαν καινούριους δρόμους με εικόνες που για πρώτη φορά ήταν άμεσες και συγκινητικές. Εκτός από τα ίδια τα γεγονότα και οι δύο προέβαλαν τη θετική εικόνα του ηρωικού, αδελφού ανθρώπου, αντιπροσωπεύοντας λιγότερο τους συγκεκριμένους ανθρώπους που έπληξε ο πόλεμος και περισσότερο την ευρύτερη ανθρωπότητα (Jeffrey, 1997, 241).

Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος που οι υποστηρικτές του Capa θεωρούν μικρής σημασίας τις όποιες υποψίες περί στημένου/σκηνοθετημένου σκηνικού (Brothers, 1997, 183). Η σημασία της εικόνας δεν είναι η ημερομηνία και ο τόπος θανάτου του τάδε μαχητή, είναι η απεικόνιση του θανάτου του ίδιου, η πτώση του μαχητή, οποιουδήποτε μαχητή σε οποιοδήποτε γεωγραφικό και χρονικό σημείο. Μέσα στην πληθώρα αιματηρών εικόνων και περιγραφών φρίκης που ήρθαν στη δημοσιότητα κατά τη διάρκεια του εμφυλίου που συντάραξε την Ιβηρική, αυτή η φωτογραφία ήταν αυτή που φώναζε περισσότερο από όλες, ήταν αυτή που αποτέλεσε και αποτελεί ακόμη σήμερα την επιτομή της αξίας του φωτορεπορτάζ: *Κοίτα!*

Δ. Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. Η ευρεία τάση αντιμετώπισης των πολέμων είναι η απλή καταγραφή της ιστορίας τους και των συνεπειών τους στο διεθνές γεωπολιτικό γίνεσθαι, χωρίς συνήθως να ακολουθεί οποιοσδήποτε στοχασμός ή προβληματισμός σχετικά με τον χαρακτήρα τους, σαν την έσχατη

δυστυχία και καταστροφή της ζωής σε έναν κόσμο που – περιέργως - όλο και προοδεύει. Καθώς η αναφορά σε πολέμους είναι μοιραία αλληλένδετη με πολλά από τα κεφάλαια της ειδησεογραφίας γενικότερα, άρα και του φωτορεπορτάζ, είναι επιτακτικής ανάγκης η συναίσθηση τόσο των γραφόντων όσο και των αναγνωστών, η συνειδητοποίηση ότι η εξιστόρηση των συμβάντων ενός Παγκοσμίου Πολέμου ξεπερνά κατά πολύ την εξέλιξη που κάθε επάγγελμα ξεχωριστά απόλαυσε στο τέλος του. Εξετάζοντας, και συνήθως θαυμάζοντας, τις φωτογραφίες που αναπαριστούν ακόμη και τις παρελάσεις ευτυχίας κατά τη λήξη του, κανείς πρέπει πάντα να κρατάει σε πρώτο πλάνο τη σκέψη του βάθους και της σοβαρότητας του κακού, του λάθους και της παρέκκλισης από οποιοδήποτε δρόμο αρετής, σύνεσης και προόδου επιβάλλεται ως είδος να ακολουθούμε. Προφανώς δεν είναι της παρούσης η φιλοσοφική εξέταση των αιτίων των πολέμων, σε μια εποχή εξέλιξης και ανακάλυψης τόσων τρόπων βελτίωσης της ζωής της ανθρωπότητας. Ούτε και διαπιστώσεις σχετικά με το πόσο η ανθρωπότητα διδάσκεται από το παρελθόν της ή αν τελικά η ιστορία μας το μόνο που μπορεί να μας διδάξει είναι ότι δεν μας διδάσκει τίποτε.

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος συγκαταλέγεται στη μικρή αλλά τόσο σημαντική σειρά γεγονότων και ιστορικών συγκυριών, που συνετέλεσαν στην ανάδειξη των φωτογράφων και φωτοδημοσιογράφων και στην καθιέρωση πλέον της φωτογραφίας πολέμου σε σημαντικό μάρτυρα, όχι μόνο των απεικονιζόμενων συμβάντων, αλλά και της τόλμης και της υψηλού ρίσκου δουλειάς των δημιουργών.

Παράλληλα, αποτέλεσε και μια συγκυρία στην οποία αναδείχθηκε ο ρόλος, η δύναμη και η αποτελεσματικότητα της διαχείρισης της εικόνας και, μέσω αυτής, της χειραγώγησης της πληροφορίας, ίσως μάλιστα να πρόκειται για τη μοναδική μέχρι τώρα περίπτωση δημιουργίας ενός ευρύτατου και καλλιτεχνικά άρτιου έργου προπαγάνδας από έναν μοναδικό καλλιτέχνη. Η Leni Riefenstahl είναι μέχρι σήμερα η μοναδική φωτογράφος / σκηνοθέτιδα, στην οποία αποδίδεται ολόκληρη η αισθητική και εικαστική προπαγάνδα του Γ' Ράιχ, μέσα από ένα τεράστιο όγκο δουλειάς, που ακόμη σήμερα, αποσπασμένη κατά το δυνατόν από τον πολιτικό της προσανατολισμό, αξιολογείται για την καλλιτεχνική του αξία (Bach, 2007).

Θα ήταν σφάλμα – εξετάζοντας το πιο γνωστό φωτογραφικό υλικό του Β' ΠΠ – να σταθεί κανείς μόνο στις εικόνες – διάσημες ή μη – που αναπαριστούν μάχες, αποβάσεις και εορτασμούς. Υπάρχει ένα σώμα φωτογραφικής δουλειάς,

παραχθείσας πριν την αρχή των εχθροπραξιών, που αποκαλύπτει την επιρροή της εικόνας στην άνοδο του Αδόλφου Χίτλερ και στην προβεβλημένη τότε λαοφιλία του, ή ό,τι με τον τρόπο αυτό επιχειρούνταν να διαδοθεί. Πέραν του τεράστιου έργου της Leni Riefenstahl, κι άλλες εικόνες, απλούστερης ίσως αισθητικής, αλλά πλήρεις περιεχομένου, απεικονίζουν αυτό που τον καιρό εκείνο παρουσιαζόταν σαν κυρίαρχη τάση στη Γερμανία (Neubauer, 1997, 40-1). Ο ίδιος άλλωστε ο Α. Χίτλερ είχε και προτιμώμενο φωτογράφο, τον Heinrich Hoffmann, οι εικόνες του οποίου στόχευαν, όχι μόνο στην ανάδειξη του Α. Χίτλερ ως σπουδαίου πολιτικού ηγέτη, αλλά και στην παρουσίαν του σε πιο καθημερινές στιγμές, με σκοπό την προσέγγισή του λαού (Warner Marien, 2002, 300).

Άλλες εξίσου σημαντικές εικόνες έρχονταν από τα ghetto των Εβραίων, ακατέργαστες συνήθως στη σύνθεσή τους, αποκαλυπτικές, ωστόσο, των τεκταινομένων σε αυτά. Η σκληρή καθημερινότητα των ghetto της Πολωνίας καταγράφηκε περίφημα από τον Roman Vishniac¹⁸, με κρυμμένη μηχανή και με τη βεβαιότητα, ήδη από το 1938, ότι η ρατσιστική μανία των Εθνικοσοσιαλιστών της Γερμανίας προμήνυε ένα σκοτάδι που σύντομα θα κάλυπτε όλο τον κόσμο, και μέσα στο οποίο θα ήταν αδύνατον κανείς να συμμεριστεί και να ενδιαφερθεί για τον πόνο του πλησίον (Warner Marien, 2002, 301-2 και Brothers, 1997, 42-3).

Όλες οι φωτογραφίες που μας έχουν κληροδοτηθεί από τα αρχεία εφημερίδων, περιοδικών και πρακτορείων του Β' ΠΠ, περισσότερο εντυπωσιάζουν και εντυπώνονται λόγω των γεγονότων που απεικονίζουν, παρά λόγω της αισθητικής ή άλλης φωτογραφικής ποιότητάς τους. Επαναλαμβάνεται εδώ η διαπίστωση σχετικά με τη δύναμη του φωτορεπορτάζ που – στις πρώτες τουλάχιστον δεκαετίες της ανάδειξής του – αντλούνταν περισσότερο από το γεγονός ότι οι φωτογράφοι βρίσκονταν *εκεί* που βρίσκονταν και *τη στιγμή* που βρίσκονταν. Το στοιχείο αυτό εξακολουθεί μέχρι σήμερα να αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της διαφοράς της φωτοδημοσιογραφίας από κάθε άλλο είδος φωτογραφίας, μαζί με τον αυξημένο κίνδυνο που διατρέχει ο φωτορεπόρτερ, έναντι οποιουδήποτε άλλου φωτογράφου. Ωστόσο, σήμερα η μακραίωνη γνώση και εμπειρία, συμβαδίζοντας με τις ραγδαίες

¹⁸ Ρώσος φωτογράφος (1897 – 1990) που αργότερα απέκτησε Αμερικάνικη υπηκοότητα, γνωστός κυρίως για το έργο του στα γκέτο της κεντρικής Ευρώπης πριν το καθαυτό Ολοκαύτωμα

τεχνολογικές εξελίξεις, τόσο στο στάδιο της λήψης, όσο και στο αμέσως επόμενο της επεξεργασίας, έχουν διευρύνει τους αισθητικούς ορίζοντες των φωτορεπόρτερ και έχουν αναγάγει το είδος σε ανώτερα επίπεδα οπτικής απόδοσης και τελικά επιρροής.

Αν και η πλειοψηφία των εικόνων που αποτελούν την παρακαταθήκη εκείνης της εποχής προέρχονται κυρίως από την απόβαση στη Νορμανδία και μετά, όταν πια οι Σύμμαχοι είχαν ένα σαφές επιθετικό προβάδισμα έναντι των Γερμανών, υπάρχουν διάσπαρτες εικόνες φωτογράφων που μεταφέρουν το κλίμα των ετών της Ναζιστικής κυριαρχίας στην Ευρώπη και απειλής στο Ηνωμένο Βασίλειο. Μια εξόχως ενδιαφέρουσα τέτοια εικόνα έρχεται από τον George Rodger (Lubben, ed, 2017, 44-5), κατά τη διάρκεια των αεροπορικών επιδρομών της Luftwaffe στο Λονδίνο στην περίοδο 1940-1 (γνωστών και ως *The Blitz*, *Η λάμψη*). Η φωτογραφία είναι μια από τη σειρά των εικόνων που τράβηξε ο φωτογράφος στις 15 Νοεμβρίου 1940, μετά την αεροπορική επιδρομή της προηγούμενης νύχτας στο Κόβεντρυ, ενός από τους βασικούς στόχους των Γερμανών. Απεικονίζεται ένα οίκημα με σπασμένα όλα τα τζάμια των παραθύρων και ένα μικρό πλήθος συγκεντρωμένο μπροστά. Το πλήθος έχει την πλάτη του στραμμένη στο φωτογράφο, καθώς όλοι διαβάζουν λίστες γραμμένες σε φύλλα χαρτί καρφωμένα στον τοίχο. Επάνω από τα χαρτιά βλέπουμε γραμμένο με λευκή μπογιά ή κιμωλία “Αναζητήσεις απωλειών στον επάνω όροφο, αναζητήσεις θανάτων στον πρώτο όροφο” (φωτογραφία 11).

Εκτός από τον Robert Capa που και πάλι υπήρξε ο αδιαμφισβήτητος κυρίαρχος του πολεμικού φωτορεπορτάζ του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, συναντούμε σε αυτή την ιστορική συγκυρία και άλλα τέσσερα σημαντικά ονόματα της φωτογραφίας του 20^{ου} αιώνα.

Ο Alfred Eisenstaedt¹⁹ (Adam στον Eisenstaedt, 1985, 5), πριν αποφασίσει να εγκαταλείψει τη Γερμανία, αντιδρώντας όπως και άλλοι φωτογράφοι στην απαίτηση της Κυβέρνησης να πιστοποιηθούν ως κυβερνητικοί, είχε ήδη φωτογραφίσει σε μια από τις πιο χαρακτηριστικές του φωτογραφίες τον Joseph Goebbels το Σεπτέμβριο του 1933 στη 15^η Συνεδρίαση της Κοινωνίας των Εθνών (φωτογραφία 12).

¹⁹ Γερμανός φωτογράφος (1898-1995) που αργότερα απέκτησε Αμερικάνικη υπηκοότητα, εργάστηκε επί σειρά για σημαντικές εκδόσεις και φωτογράφησε πολλές σημαντικές προσωπικότητες της τέχνης και της πολιτικής του πρώτου μισού του 20ου αιώνα.

Ο Edward Steichen, με ήδη μεγάλη καριέρα στο ενεργητικό του, κατατάχθηκε στον Αμερικάνικο στρατό κατά τη διάρκεια του πολέμου, διηύθυνε την αμερικανική πολεμική φωτογραφία και διοργάνωσε δύο μεγάλες εκθέσεις με το σχετικό υλικό στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης, τον «Δρόμο προς τη Νίκη» (*Road to Victory*) το 1942 και τη «Δύναμη στον Ειρηνικό» (*Power in the Pacific*) το 1945, (Warner Marien, 2002, 187).

Ο Eugene Smith, τοποθετημένος στον Ειρηνικό και τραυματίας και ο ίδιος κατά τις εχθροπραξίες, είναι ίσως ο πρώτος φωτογράφος που εστίασε το βλέμμα του σε μεμονωμένες ιστορίες στρατιωτών και περιστατικών κατά τον πόλεμο. Μέσα από επίμονες και επίπονες διαδικασίες, το *Life* κατόρθωσε να δημοσιεύσει κάποιες εικόνες του, που σκοπό είχαν αφενός να μεταδώσουν στον θεατή την πραγματική ανθρώπινη διάσταση της παρουσίας στον πόλεμο, αφετέρου να δείξουν – έστω και επιφανειακά για λόγους εθνικής υπερηφάνειας και διατήρησης υψηλού ηθικού – τις ταλαιπωρίες και τους κινδύνους των ίδιων των Αμερικάνων στρατιωτών (Warner Marien, 2002, 303).

Η Lee Miller, καλλιτέχνης με ενδιαφέρον έργο σε διαφορετικές φωτογραφικές εφαρμογές, αντιμετώπισε την κάλυψη του πολεμικού κλίματος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σαν άλλη μια πρόκληση μετά τη φωτογραφία μόδας, στην οποία μέχρι τότε είχε αφοσιωθεί για σημαντικά περιοδικά. Ξεκινώντας από τις αεροπορικές επιδρομές των Ναζί στο Λονδίνο (*The Blitz*), η Miller ταξίδεψε στη Γαλλία, στη Γερμανία και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, απαθανατίζοντας τις μέρες μετά την απόβαση των Συμμάχων (Burke, 2005). Η πραγματική της άδεια ήταν για την κάλυψη της δουλειάς των Αμερικανίδων νοσοκόμων, όμως η ίδια πολλές φορές υπερέβη τα όριά της και απαθανάτισε αρκετά σκληρές σκηνές της ιστορικής συγκυρίας και μέσα σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην περίπτωση της Lee Miller είναι ότι, όντας συνεργάτης του περιοδικού *Vogue* και υπό τη διεύθυνση της εμπνευσμένης Audrey Withers, παρουσίασε εικόνες πολέμου σε ένα περιοδικό αποκλειστικά αφιερωμένο στη μόδα και την κατανάλωση. Η ίδια η Withers χαρακτήρισε τον Σεπτέμβριο του 1945 τη δημοσίευση του άρθρου της Miller σαν την πιο συναρπαστική δημοσιογραφική εμπειρία του πολέμου για αυτούς, τονίζοντας ότι προφανώς κανείς δεν περίμενε από ένα τέτοιο έντυπο να συμπεριλάβει ένα τέτοιο θέμα (Burke, 2005).

Το βιογραφικό έργο, που έγραψε για τη Lee Miller η Carolyn Burke, αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο αναφοράς για την δυσκολία του επαγγελματία, είτε φωτογράφου ή δημοσιογράφου ή αμφοτέρων των ιδιοτήτων, να ελέγξει τα προσωπικά συναισθήματα προς αυτά που φωτογραφίζει. Σε μια εποχή και κυρίως σε μια ιστορική συγκυρία, κατά την οποία η αντικειμενικότητα δεν ήταν ακόμη ζητούμενο, η Miller περιέγραψε με αρκετή γλαφυρότητα την απέχθειά της προς τους ανθρώπους που, κατοικώντας σε μια τόσο όμορφη χώρα όπως η Γερμανία, επιθύμησαν περισσότερα, με τον τρόπο που τα επιθύμησαν. Σε πολλά σημεία τονίζει τη δυσκολία μεταξύ καλής φωτογραφικής καταγραφής, αποστασιοποίησης και ταυτόχρονα μιας δήλωσης, μιας σαφούς στάσης προς τις απεικονιζόμενες φρικαλεότητες και όλα όσα τις προξένησαν. «Δουλεύοντας με μεγάλη ταχύτητα και κάτω από χαοτικές συνθήκες η Lee έβαλε στη δουλειά της το πάθος για δικαιοσύνη και με το μυαλό της διέκρινε τις φορμαλιστικά σημαίνουσες συνθέσεις πριν ακόμη αυτές καταγραφούν στη μηχανή της» (μετάφραση της γράφουσας).

Ιδιαίτερως σοβαρή και επιδραστική παρουσία στα φωτογραφικά δεδομένα του Β' ΠΠ, ήταν της Αμερικανίδας φωτογράφου Margaret Bourke White. Πέραν του προφανούς αξιοσημείωτου μιας γυναικείας παρουσίας σε ένα κατεχοχήν, τότε και εν πολλοίς και σήμερα, ανδροκρατούμενο επάγγελμα, για λόγους προφανείς και όχι, η δουλειά της Bourke White ήταν από τις πρώτες που επικοινωνήσαν στην κοινωνία των Ηνωμένων Πολιτειών των αρχών της δεκαετίας του 1940 το πρόσωπο του πολέμου στην Ευρώπη. Η πρώτη της αποστολή, από το περιοδικό *Life*, ήταν στη Ρωσία, την άνοιξη του 1941. Από τότε μέχρι και τον Σεπτέμβριο που επέστρεψε στις Η.Π.Α. η Μόσχα βομβαρδίστηκε 22 φορές (Welch, 1998, 63-8). Το 1942, και ενώ οι Η.Π.Α. είχαν ήδη μπει στον Β' ΠΠ στο πλευρό της Αγγλίας, της Ρωσίας και των υπόλοιπων συμμάχων κατά της Γερμανίας, η Bourke – White ήταν η πρώτη διαπιστευμένη γυναίκα πολεμική φωτογράφος, τόσο για τον Αμερικάνικο στρατό, όσο και για το περιοδικό *Life*. Αρχικά στην Αγγλία, σε μια μονάδα δεκατριών βομβαρδιστικών B-17, στη συνέχεια στη Βόρεια Αφρική, όπου Αμερικάνοι και Άγγλοι προετοίμαζαν επίθεση στις Γερμανικές εκεί δυνάμεις και αμέσως μετά σε μια μυστική βάση της Τυνησίας, στην έρημο Σαχάρα. Η αμέσως επόμενη αποστολή της την έφερε στην Ιταλία και ήταν από τις πιο σημαντικές στην πολεμική εμπειρία της φωτογράφου, όχι μόνο για τις σκηνές που κατέγραψε, πρωτίστως της μεγάλης

προσπάθειας ιατρών και νοσοκόμων να συνδράμουν τους τραυματίες και ετοιμοθάνατους, αλλά και για έναν ακόμη σημαντικό λόγο. Όπως ειδικώς αναφέρει η Catherine Welch, οι Αμερικανοί αξιωματούχοι ήταν ευτυχείς που η Bourke White βρισκόταν εκεί και φωτογράφιζε, ώστε ο Αμερικάνικος λαός να μάθει την αλήθεια. Η φωτογράφος ήθελε όλος ο κόσμος να μάθει την αλήθεια. Ωστόσο, με την επιστροφή της στις Η.Π.Α. ανακάλυψε ότι οι φωτογραφίες είχαν χαθεί. Παρά την επισταμένη έρευνα της ίδιας στα γραφεία του Πενταγώνου, οι φωτογραφίες δεν βρέθηκαν ποτέ και η ίδια η φωτογράφος αποφάσισε να γράψει όλη της την εμπειρία βάσει αναμνήσεων και σημειώσεων στο έργο «*They Called it «Purple Heart Valley» («Την ονόμασαν Κοιλιάδα της Πορφυρής Καρδιάς»)*).

Η Bourke White επέστρεψε στην Ευρώπη το 1945, μαζί με τον Αμερικάνικο στρατό υπό τον Στρατηγό Πάττον στην εισβολή του στην ευρύτερη περιοχή της Φρανκφούρτης και μετά στο στρατόπεδο συγκέντρωσης *Buchenwald* (Welch, 1998, 79).

Η σημασία της δουλειάς αυτών των δύο γυναικών φωτογράφων, στις επιχειρήσεις του Β' ΠΠ είναι ιδιαίτερη: η παρουσία τους και μόνο στον πόλεμο ήταν κάτι νέο που προκαλούσε αίσθηση. Ασφαλώς υπήρχε το προηγούμενο της Gerda Taro, όμως ακόμη τότε ο Ισπανικός Εμφύλιος ήταν μια ιστορία κάπου μακριά, με την οποία λίγοι απασχολούνταν σε επίπεδο φωτοδημοσιογραφίας. Αντίθετα, ο Β' ΠΠ αποτελούσε ένα μείζον θέμα, με το οποίο δεν υπήρχε πια ούτε η πολυτέλεια και ασφαλώς ούτε και η εναλλακτική της μη ενασχόλησης. Πέραν της γυναικείας παρουσίας και ενεργού φωτογραφικής και δημοσιογραφικής δράσης τους, η εποχή ευνοούσε ιδιαίτερω τα φωτογραφικά θέματα, καθώς ήδη από τη δεκαετία του 1930, η ειδησεογραφία είχε διευρυνθεί από τις εφημερίδες στα περιοδικά. Το αμερικάνικο περιοδικό *Life* συγκεκριμένα υπήρξε πρωτοπόρος στην παρουσίαση και διάδοση των ειδήσεων, συνδυάζοντας το κείμενο με μεγάλα φωτογραφικά αφιερώματα, ενίοτε και σε βαθμό που πλέον η βαρύτητα ενός θέματος να εξαρτάται, αν όχι περισσότερο, πάντως σίγουρα εξίσου από τον εντυπωσιασμό που θα προκαλούσαν οι φωτογραφίες που το συνόδευαν μαζί με τη σημασία των ειδήσεων στο κείμενο του ανταποκριτή (Brothers, 1997, 70, 198). Όσον αφορά στο *Vogue* και τις κατά τόπους εκδόσεις του (κυρίως Αγγλία και Γαλλία), όπως ήδη αναφέρθηκε, κάτω από την επιρροή εμπνευσμένων αρχισυντακτών, έγινε σαφές ότι, αφού ο πόλεμος ήταν η

τάση του καιρού, αντίστοιχα έπρεπε να κινηθεί και η θεματολογία τους. Έχοντας στο επιτελείο του ένα όνομα ήδη γνωστό στους καλλιτεχνικούς και κοσμικούς κύκλους, όπως αυτό της Lee Miller, οι ανταποκρίσεις από τον πόλεμο είχαν ήδη εξασφαλισμένη όχι μόνο αναγνωσιμότητα αλλά και επιδραστικότητα.

Ε. Robert Capa. Είναι πολλά τα χαρακτηριστικά που κατέστησαν τον Robert Capa τον αδιαμφισβήτητο κυρίαρχο του πολεμικού φωτορεπορτάζ, χάρη στη δουλειά του που καταγράφηκε κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και ειδικότερα κατά την απόβαση των συμμάχων στη Νορμανδία, στις 6 Ιουνίου του 1944. Ταλέντο, τόλμη, προσωπική γοητεία που προκαλούσε την εύνοια όσων ήταν αναγκαίοι και χρήσιμοι, τύχη, αν και σύντομη, όπως αποδείχθηκε²⁰, και όλα αυτά μαζί, σε μια εποχή που ακόμη εξερευνούσε τις δυνατότητες και τα όρια της φωτογραφίας, μια εποχή λίγων μέσων και αθώων θεατών, μια εποχή, κατά την οποία η φωτογραφία φαινόταν ακόμη να δείχνει αυτό που ήταν και αυτό που έδειχνε ήταν αξιωματικά αποδεκτό ως αλήθεια.

Είναι μάλλον δύσκολο και παρακινδυνευμένο να αξιολογήσουμε με τα σημερινά δεδομένα φήμης και επιδραστικότητας το αν, στην περίπτωση του Robert Capa, ισχύει ο φόβος που περιγράφει ο Wright Morris σχετικά με την επιρροή της λάμψης του φωτογράφου και της ήδη κερδισμένης φήμης του στην διάδοση και τη σημασία που αποκτούν οι φωτογραφίες του, ασχέτως της πραγματικής ποιότητάς τους (Wells, 2003, 67-75). Η εποχή που φαίνεται να μεσουρανούσε ο Robert Capa δεν είχε την πληθώρα των μέσων μαζικής επικοινωνίας και σίγουρα ούτε και την ταχύτητα κυκλοφορίας και διάδοσης, που γνωρίσαμε από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και μετά.

Ο ίδιος ο Capa στο οριακά αυτοβιογραφικό *Slightly out of Focus* (Ελαφρώς εκτός εστίασης, μετάφραση της γράφουσας) που έγραψε το 1947 σε ύφος πιστό στον φίλο και μέντορά του Ernest Hemingway, εξιστορεί όλο το χρονικό της μετάβασής του από τη Νέα Υόρκη στο Λονδίνο, και από εκεί στο θέατρο των πολεμικών επιχειρήσεων, πριν και κατά τη μεγάλη απόβαση του Ιουνίου του 1944 στην

²⁰ Ο Robert Capa σκοτώθηκε στις 25 Μαΐου 1954 στην τότε Ινδοκίνα, στον επαρχιακό δρόμο μεταξύ Ναμντίν και Ταϊμπίν πατώντας μια νάρκη. Ήταν 41 χρόνων

κωδικοποιημένα επονομαζόμενη παραλία Όμαχα της Νορμανδίας (Cara, 1947/2001).

Αν και η πιο γνωστή από τις φωτογραφίες εκείνης της περιόδου παραμένει η κακά εμφανισμένη φωτογραφία του βετεράνου Ed Regan, καθώς σέρνεται βγαίνοντας από το νερό της Μάγχης (*φωτογραφία 13*), ωστόσο το εξομολογητικό συγγραφικό πόνημα του φωτογράφου περιλαμβάνει σειρά φωτογραφιών, που περιγράφουν, άλλοτε γλαφυρά και άλλοτε σχεδόν ποιητικά, την εμπειρία του δίπλα στις μονάδες μάχης στην Τυνησία, την Αλγερία, τη Σικελία και την ηπειρωτική Ιταλία και στις ακτές της Νορμανδίας, κατά την απόβαση.

Ο Cara είναι ο πρώτος φωτορεπόρτερ που κατέγραψε, με σχεδόν μυθιστορηματική συνέχεια, τις εμπειρίες του. Η εναλλαγή μεταξύ χιούμορ και σοβαρότητας, καθιστά το μικρό αυτό συγγραφικό του έργο εξαιρετικά πολύτιμο, καθώς, ξεφεύγοντας από μια αυστηρά ιστορική αφήγηση και γλώσσα και εμπλουτισμένο με έντονο συναίσθημα, σε αντίθεση με ένα δημοσιογραφικό κείμενο, δίνει ήδη από τότε, το 1947, στον αναγνώστη του τον έντονο προβληματισμό του ίδιου του δημιουργού, σχετικά με την ουσιαστική αποτελεσματικότητα της καταγραφής των φρικαλεοτήτων του πολέμου. Όπως αναφέρει ο ίδιος, στη διαδρομή από τον ποταμό Ρήνο μέχρι και τον ποταμό Όντερ, δεν φωτογράφησε καθόλου. Τα στρατόπεδα συγκέντρωσης ήταν γεμάτα φωτογράφους, αλλά για τον Cara και κάθε νέα φωτογραφία τελικά θα μείωνε τη συνολική εικόνα της φρίκης που βίωσαν οι φυλακισμένοι σε αυτά. Για λίγο, όλος ο κόσμος θα έβλεπε τί συνέβη αλλά αμέσως μετά κανείς δεν θα νοιαζόταν για το μέλλον αυτών των δυστυχισμένων ψυχών.

«Από τον Ρήνο μέχρι τον Όντερ δεν τράβηξα καμία φωτογραφία. Τα στρατόπεδα συγκέντρωσης έσφυζαν από φωτογράφους, και κάθε καινούρια φωτογραφία φρίκης χρησίμευε μόνο στο να μειώσει τη συνολική εντύπωση. Τώρα, για μια μέρα, όλοι θα δουν τι έπαθαν αυτοί οι κακόμοιροι μέσα σε εκείνα τα στρατόπεδα. Αύριο, πολλοί λίγοι θα νοιαστούν για το τί θα συμβεί σε αυτούς στο μέλλον» (Cara, 1947/2001, 226, μετάφραση της γράφουσας).

Αυτός ο προβληματισμός, που κάποιες φορές φτάνει μέχρι και την αυστηρή και απόλυτη ακύρωση της δουλειάς του ίδιου του φωτορεπόρτερ, ακολούθησε γενιές φωτογράφων μέχρι και σήμερα. Οι γνώμες, όπως θα φανεί εκτενώς, διίστανται.

Παρά την αδιαμφισβήτητη – εν γνώσει του - θέση του Cara στο φωτογραφικό και ειδησεογραφικό γίγνεσθαι της εποχής, και ίσως ακριβώς εξαιτίας της, αποτελεί κομβικό σημείο και για την παρούσα ανάλυση, αλλά και για τον ρόλο του φωτορεπορτάζ στην διαμόρφωση της εικόνας της ιστορίας τη στιγμή της γέννησής της, ο προβληματισμός του ίδιου του δημιουργού, όχι για την αξία του έργου του, αλλά για τη διάρκεια της εντύπωσής του στις συνειδήσεις των θεατών.

Ο Cara δεν αναλώνεται σε πολλούς συναισθηματισμούς, δηλώνει άλλωστε ήδη στην αρχή της διήγησής του την ασυμβατότητα μεταξύ της δουλειάς που έχει επιλέξει και της εκδήλωσης υπέρμετρης ευαισθησίας με τη φράση «Έκανα μια συζήτηση με τον εαυτό μου για την ασυμβατότητα του να είμαι ανταποκριτής και ταυτόχρονα ευαίσθητος» . Παρά την επίμονη συμμετοχή του στις επιχειρήσεις και την διαρκή αποτύπωση σημαντικών στιγμών των τελευταίων χρόνων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εκδηλώνει μια βαθιά αμφιβολία για την ουσιαστική επίδρασή του σε έναν απαιτούμενο και ευκταίο βαθμό.

Έχει ιδιαίτερη σημασία αυτή η αποστροφή από το *Slightly out of focus*, καθώς υποδηλώνει μια διαφορετική προσέγγιση μεταξύ των θεωρητικών αναλύσεων της εικόνας εν γένει και των δημιουργών της και των ίδιων των δημιουργών των φωτογραφιών που μένουν στην ιστορία του φωτορεπορτάζ και της ανθρωπότητας. Αρκετά χρόνια μετά το 1947, όταν ο Cara έγραφε αυτές τις γραμμές, η Susan Sontag – έχοντας και η ίδια φωτογραφική εμπειρία – στο «*Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*» αναφέρει ότι το 1945 ήταν σίγουρα μια χρονιά, στην οποία η δύναμη των φωτογραφιών να καθορίσουν, και όχι απλώς να καταγράψουν, τις πιο ειδεχθείς πραγματικότητες, ξεπέρασε ακόμη και τα πιο περίπλοκα αφηγήματα. Αναφερόταν η Sontag στις φωτογραφίες που τραβήχτηκαν αμέσως μετά την απελευθέρωση των στρατοπέδων συγκέντρωσης όπως το Dachau, το Bergen Belsen και το Buchenwald. Ακριβώς δηλαδή τα ίδια στρατόπεδα που ο Cara θεωρούσε ανώφελο να φωτογραφήσει, τα ίδια στρατόπεδα για τα οποία ο Cara αναφέρει ότι κάθε νέα φωτογραφία στερούσε λίγη από τη δύναμη της προηγούμενης, βαίνοντας σταδιακά προς μια εκμηδένιση του ενδιαφέροντος του κοινού για το δράμα που είχε συντελεσθεί.

Κι ενώ σε πρώτη ανάγνωση ο Cara και η Sontag φαίνεται να μοιράζονται τον φόβο για μια σταδιακή αναισθητοποίηση του θεατή, όμως η διαμετρικά αντίθετη

νοητική διαδρομή φωτίζει τις δυσκολίες που συναντάει η θεωρητική προσέγγιση του φωτορεπορτάζ, ως προς το να συλλάβει τους προβληματισμούς των φωτορεπόρτερ. Προκύπτουν έτσι σκέψεις σχετικά με την όχι πάντα ορθή ερμηνεία όλων όσων φαίνονται – εκουσίως ή ακουσίως – σκοπούμενες συμπαραδηλώσεις, υπηρετούσες μια δεδομένη τάξη πραγμάτων. Η Sontag θεωρεί την απεικόνιση των αποκαλυφθεισών φρικαλεοτήτων σημαντική, ενώ για τον Cara –παρά το ίδιο το επάγγελμά του και την ίδια την Εβραϊκή του καταγωγή - η σημασία τους έβαινε μειούμενη με κάθε νέα απεικόνισή τους.

Η τελευταία φωτογραφία του βιβλίου του Cara είναι ίσως αυτή που συγκλονίζει περισσότερο. Ίσως και ο ίδιος αυτό ακριβώς να επεδίωξε με αυτή την επιλογή. Στις 17 Απριλίου 1945 στη Λειψία και αφού οι Σύμμαχοι είχαν προελαύνει, ο Cara συνόδευε μια διμοιρία πυροβολητών. Φωτογραφίζει δύο πυροβολητές ακροβολισμένους σε ένα μπαλκόνι με ανοιχτή θεά προς μια γέφυρα από όπου ο στρατός θα προχωρούσε. Μεταξύ δύο καρέ, ο ένας από τους πυροβολητές δέχεται μια σφαίρα στο κεφάλι και – όπως περιγράφει ο φωτογράφος – σιωπηλά το σφιγμένο σώμα χαλάρωσε και έπεσε. «Το πρόσωπό του δεν είχε αλλάξει εκτός από μια μικρή τρύπα ανάμεσα στα μάτια του....Είχα τη φωτογραφία του τελευταίου ανθρώπου που πέθανε. Την τελευταία μέρα, μερικοί από τους καλύτερους πεθαίνουν. Αλλά αυτοί που επιζούν θα ξεχάσουν σύντομα». Οι φωτογραφίες αυτές (φωτογραφίες 14^α & 14β) δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Life* στις 14 Μαΐου 1945 με καλυμμένο το πρόσωπο του πυροβολητή, ώστε η οικογένειά του πρώτα να ενημερωθεί επίσημα για την απώλεια από τον Αμερικάνικο στρατό (Luben, 2011, 56-7).

Κλείνοντας το πολύπαθο κεφάλαιο του Β' ΠΠ, έχει ιδιαίτερο νόημα να αναφερθούμε σε μία φωτογραφία, γνωστή τόσο για το θέμα της από μόνο του, όσο και για τον φωτογράφο που την τράβηξε, η οποία αρχικά δεν θα φαινόταν να μπορεί να συμπεριληφθεί στο πολεμικό φωτορεπορτάζ. Εξακολουθώντας όμως να αποτελεί στιγμιότυπο φωτορεπορτάζ, έχει πολλά να συνεισφέρει στην παρούσα προβληματική. Πρόκειται για τη φωτογραφία που τράβηξε ο Alfred Eisenstaedt στην Πλατεία Times της Νέας Υόρκης στις 15 Αυγούστου 1945, την επονομαζόμενη *V.J. Day* (*Victory over Japan, νίκη ενάντια στην Ιαπωνία*). Ο Alfred Eisenstaedt τράβηξε μια από τις διασημότερες φωτογραφίες του 20^{ου} αιώνα, τον ναύτη που φιλάει μια νοσοκόμα ντυμένη με την ολόλευκη στολή της καταμεσής της *Times Square* στη Νέα Υόρκη

(φωτογραφία 15). Τον συγκεκριμένο ναύτη τον παρακολουθούσε αρκετή ώρα, ενώ εκείνος έτρεχε χαρούμενος και αγκάλιαζε όποια γυναίκα βρισκόταν στο δρόμο του και την φιλούσε. Καμία από τις προηγούμενες λήψεις δεν τον ενθουσίασε μέχρι που όπως αναφέρει «ξαφνικά, σε μια αστραπή είδα κάτι λευκό να έχει γραπωθεί. Γύρισα και έκαναν κλικ τη στιγμή που ο ναύτης φιλούσε τη νοσοκόμα» (Eisenstaedt, 1985, 74).

Η φωτογραφία έχει ιδιαίτερη σημασία, αν κανείς γνωρίζει και αναλογιστεί το παγκόσμιο γίνεσθαι που τη δημιούργησε: στις 15 Αυγούστου 1945 η Ιαπωνία συνθηκολόγησε, σημειώνοντας έτσι τη λήξη του Β' ΠΠ. Η απόφαση ήρθε μετά τους βομβαρδισμούς από τα αμερικανικά μαχητικά των στόχων Χιροσίμα και Ναγκασάκι με ατομικές βόμβες, προκαλώντας το θάνατο περισσότερων από 200.000 ανθρώπων και τις μεταπολεμικές συνέπειες βαριών ασθενειών σε ακόμη περισσότερους. Την ίδια στιγμή που μια χώρα πέραγε από το ένα στάδιο του εφιάλτη στο επόμενο, σε μια άλλη άκρη της Γης ο κόσμος πανηγύριζε στο δρόμο. Η φωτογραφία του Eisenstaedt είναι η επιτομή της φράσης «ο θάνατός σου η ζωή μου» και συμπυκνώνει σε μια εξαιρετικά ευχάριστη ερωτική ανθρώπινη στιγμή, όλη την προαιώνια σύγκρουση της ανθρωπότητας. Η εικόνα ξεκομμένη, έξω από τη λεζάντα της και το ιστορικό γίνεσθαι της στιγμής, είναι μια καλά τραβηγμένη χαρούμενη εικόνα. Όμως η φωτοδημοσιογραφία δεν είναι ποτέ ξεκομμένο από τη λεζάντα της και το ιστορικό γίνεσθαι που την γεννά, και αυτή είναι η απόδειξη της αξίας της και της θέσης της, επάνω και πέρα από κάθε άλλο είδος φωτογραφίας. Η γνώση της συνολικής ανθρώπινης συγκυρίας που γέννησε αυτή τη στιγμή, αυτή την εικόνα, μπορεί να κάνει τον κάθε αναγνώστη, από τον πιο αφελή μέχρι τον πιο κυνικό σκεπτικιστή, να αναλογιστεί τις ισορροπίες και τις ανισορροπίες, επάνω στις οποίες η σύγχρονη ζωή διαμορφώνεται. Αυτή είναι η αξία και η δύναμη της εικόνας, αυτής και κάθε άλλης που γίνεται καταγράφοντας τα συναισθήματα που γεννώνται στα μήκη και πλάτη της γης, κάθε μέρα και χάρη σε κάθε ξεχωριστό γεγονός, μικρότερο ή τεράστιο.

Ο Eisenstaedt αναφέρει προφητικά στο βιβλίο του «οι άνθρωποι μου λένε ότι όταν θα είμαι στον παράδεισο θα θυμούνται αυτή τη φωτογραφία» (Eisenstaedt, 1985, 74).

V. Μετά και έξω από τον πόλεμο

Μετά τη λήξη του Β' ΠΠ, και ενώ η ειδησεογραφία έκανε πάλι στροφή προς την καθημερινότητα, συμβαδίζοντας με την κοινωνική ανάγκη επούλωσης των πληγών και ανασυγκρότησης των λαών που είχαν εμπλακεί σε αυτόν, η φωτοδημοσιογραφία αρχίζει και πάλι να διευρύνει τους ορίζοντές της. Τα έντυπα, που κυριαρχούν σε κυκλοφορία και επιδραστικότητα, στρέφονται σε μεγάλο βαθμό στην προβολή πάσης φύσεως εικόνας που κατατείνει στην βελτίωση του τρόπου ζωής και στην ανάδειξη της παραγωγής και της ευκολίας που προσφέρουν στον κόσμο τα νέα προϊόντα. Τόσο μέσα από την ξεκάθαρα διαφημιστική φωτογραφία, όσο και μέσα από διαφορετικές προσεγγίσεις *τρόπου ζωής* (το ονομαζόμενο *life style*), οι σελίδες των περιοδικών αλλά και των εφημερίδων εμπλουτίζονται με χρώμα, χαμόγελα, αστέρες του κινηματογράφου και της μουσικής, ωραία ρούχα, οικιακές συσκευές, ανερχόμενους και επιτυχημένους επαγγελματίες και χαρούμενες νοικοκυρές με γελαστά παιδάκια που τρώνε αδιαμαρτύρητα πρωινό. Δεν ανήκει στην παρούσα έρευνα η χαρτογράφηση της αλλαγής της ύλης των έντυπων μέσων και των τάσεων της φωτογραφίας μετά τον Β' ΠΠ, ενώ η διεθνής κοινότητα συνερχόταν από τις καταστροφές, κοινωνικές και οικονομικές. Αξίζει, ωστόσο, να αναφερθεί η μεγάλη διάσταση στην αισθητική και στην προσέγγιση που διαπιστώνεται στις δύο πλευρές του παραπετάσματος. Μετά τον χωρισμό της Ευρώπης σε Ανατολικό και Δυτικό Μπλοκ, απότοκος της συνάντησης της Γιάλτας, και την επικράτηση της περιόδου που ιστορικά ονομάστηκε *Ψυχρός Πόλεμος*, οτιδήποτε παραγόταν ανατολικά του Τοίχους του Βερολίνου είχε σαφή αισθητικό και φιλοσοφικό διαχωρισμό από οτιδήποτε παραγόταν δυτικά του και στα άλλα μήκη και πλάτη της Γης. Τα ειδησεογραφικά έντυπα ανατολικά του Σιδηρού Παραπετάσματος ήταν χωρίς περιστροφές και προσχήματα αφοσιωμένα στην προώθηση του πολιτικού καθεστώτος, επίσημα όργανα προπαγάνδας. Αναμφίβολα υπάρχουν πολλοί φωτογράφοι και φωτορεπόρτερ που έζησαν και εργάστηκαν με πάθος στα κράτη της τότε Ανατολικής Ευρώπης, ωστόσο η δουλειά τους ποτέ δεν αναδείχθηκε σε καθοριστικής επιδραστικότητας, καθώς επρόκειτο για εντεταλμένη υπηρεσία κάτω από τις επιταγές μιας δεδομένης πολιτικής προσέγγισης και παρουσίας ανθρώπων και καταστάσεων.

Υπάρχουν ωστόσο και μέσα σε αυτή την περίοδο φωτογραφίες, που είτε λόγω της ιστορικής συγκυρίας ή λόγω αποκλειστικά και μόνο του θέματός τους, χάραξαν μια ξεχωριστή πορεία στην ειδησεογραφία και διατηρούν την αναγνωρισιμότητά τους, ακόμη και σήμερα, πολλές δεκαετίες μετά την πρώτη κυκλοφορίας τους στα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Ο Πόλεμος της Κορέας μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος πόλεμος στον οποίο συμμετείχαν στρατιωτικές δυνάμεις χωρών, των οποίων οι κάτοικοι έπρεπε να κοιτάξουν χάρτη για να μάθουν πού είναι το μέρος στο οποίο οι γιοί τους πολεμούσαν. Δεν υπάρχει από τον πόλεμο της Κορέας φωτογραφικό υλικό, παρόμοιο με αυτό άλλων ιστορικών συγκυριών, που να έχει αφήσει το στίγμα του στην ιστορία της φωτογραφίας, αν και εργάστηκαν εκεί πολλοί φωτογράφοι με ήδη αναγνωρισμένη πορεία.

Στην Κορέα κατέφθασαν 270 ανταποκριτές από δέκα εννέα χώρες. Το περιοδικό *Life* μόνο απασχολούσε έντεκα φωτογράφους ανάμεσα στους οποίους οι David Douglas Duncan και Carl Mydans. Σύμφωνα με την άποψη του ίδιου του D.D.Duncan ποτέ πριν στην ιστορία ένας πόλεμος δεν είχε καλυφθεί τόσο συνεχόμενα και κατά το δυνατόν πληρέστερα στο περιοδικό *Life*, ωστόσο και πάλι αυτό – και ούτε καν η επιστράτευση εξελιγμένης φωτογραφικής τεχνολογίας – δεν συνέβαλαν στην καλύτερη κατανόηση του πολέμου αυτού (Sandeen, 1995, 32-3).

Το πιο γνωστό σχετικό αρχείο ανήκει στον David Douglas Duncan²¹, του οποίου το όνομα είναι συνυφασμένο στη συγκεκριμένη περίπτωση και με την πρόοδο στην τεχνολογία των φακών των μικρών (για την εποχή) φωτογραφικών μηχανών με εναλλάξιμους φακούς (οι ονομαζόμενες στην φωτογραφική ορολογία SLR – single lens reflex). Ο Duncan ήταν ο πρώτος που δούλεψε με μια καινούρια τότε γενιά φακών της Nikon²², μιας από τις εταιρίες που έμελλε να εξελιχθεί σε πρωταγωνίστρια της φωτογραφικής βιομηχανίας. Η δουλειά του Duncan από τον πόλεμο της Κορέας δημοσιεύτηκε και αυτή στο περιοδικό *Life* τα Χριστούγεννα του 1950, με σαφή υπονοούμενα ως προς τη σκοπιμότητα του πολέμου και τις κακουχίες που οι

²¹ Αμερικάνος φωτογράφος (1916-2018) με πλούσιο έργο σαν πολεμικός ανταποκριτής (Β' ΠΠ, Πόλεμος Κορέας και Βιετνάμ) αλλά και σαν πορτρετίστας, με τον Richard Nixon και τον Pablo Picasso ανάμεσα στα επιφανή μοντέλα του

²² Ειδική επετειακή έκδοση *100 χρόνια Nikon*, Nexus Publications A.E., 2018, σελ. 6

στρατιώτες υφίσταντο στο μακρινό και ξένο προς την πατρίδα τους μέτωπο. Καθώς οι έννοιες του «καλού» και του «κακού» δεν είχαν πια την ίδια απόλυτη και ξεκάθαρη όψη όπως κατά τη διάρκεια του Β' ΠΠ, (Hariman, στους Kennedy και Patrick, 2014, 144), η αμφισβήτηση, έστω και υποδόρια, της σκοπιμότητας του πολέμου ήταν πια διακριτή στη δουλειά των φωτογράφων. Υπήρχε μια γενικευμένη υποσυνείδητη ανάγκη επεξήγησης και τεκμηρίωσης - σε ένα κοινό, που ήταν και δύσπιστο και διχασμένο - καταστάσεων που ίσως και οι ίδιοι οι ανταποκριτές δεν κατανοούσαν απόλυτα (Sandeep, 1995, 34). Ο ίδιος ο Duncan, στις φωτογραφίες που δημοσιεύθηκαν στο *Life* τα Χριστούγεννα του 1950, συμπεριέλαβε (και το περιοδικό δημοσίευσε, στοιχείο που φωτίζει, όχι μόνο την προσέγγιση του φωτογράφου, αλλά και του μέσου) την εικόνα ενός στρατιώτη εμφανώς καταβεβλημένου (*φωτογραφία 16*), χωρίς την αναμενόμενη ίσως έκφραση δυναμισμού, αποφασιστικότητας και αισιοδοξίας για τη «νίκη», με τη λεζάντα «Αυτό είναι το πρόσωπο ενός άντρα που τρώει παγωμένες μερίδες μέσα στο χιόνι και που μπορεί να διακοπεί οποιαδήποτε στιγμή για να τρέξει, να πολεμήσει ή να πεθάνει», (Warner Marien, 2002, 339, *μετάφραση της γράφουσας*). Η δουλειά του D.D. Duncan έχει σημασία, καθώς σηματοδοτεί ίσως πιο ξεκάθαρα, το χρονικό σημείο στο οποίο η απεικόνιση του πολέμου σταματάει να προσανατολίζεται στην *ωραιοποίηση* των ανδραγαθημάτων των στρατιωτών. Ήδη, κι άλλοι φωτογράφοι είχαν τις αμφιβολίες τους σχετικά με την σκοπιμότητα ή την αποτελεσματικότητα, όχι μόνο του ίδιου του πολέμου αλλά και της αναπαράστασής του. Μεταξύ της ανακάλυψης του νέου μέσου και των δυνατοτήτων του, της μανίας του τύπου της εποχής για εντυπωσιακά νέα, της δίψας του κοινού για ενημέρωση πρωτοφανή μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην ακρίβεια που με την οποία πλέον παρεχόταν και της λαχτάρας των ίδιων των φωτογράφων για καταγραφή και αφήγηση, το αποτέλεσμα ήταν ως επί το πλείστο πάντα εντυπωσιακό και ηρωικό. Με το τέλος του Β' ΠΠ και την εμπλοκή σε συρράξεις που έρχονταν σαν αποτέλεσμα δαιδαλώδους πολιτικής και οικονομικής σκοπιμότητας, ενδεδυμένης με τον μανδύα της προάσπισης της δημοκρατίας και της ελευθερίας, οι ίδιοι οι φωτογράφοι ξεκινούν να γίνονται πιο σκεπτικοί. Εξακολουθούν να υπηρετούν με πάθος την ίδια την εικόνα και το θέμα τους, αλλά πλέον είναι εμφανής μια πιο προσωπική προσέγγιση, προς τους ίδιους τους πρωταγωνιστές των εχθροπραξιών, δηλαδή τους απλούς στρατιώτες. Ο ίδιος ο D.D. Duncan είχε επαναλάβει σε

συνεντεύξεις του ότι ο σκοπός του ήταν να μεταδώσει στον αναγνώστη τις εντυπώσεις του πολέμου από τη σκοπιά του φαντάρου, τις δικές του ανησυχίες, τους φόβους ή τελικά και τις χαρές²³.

Και παρά την πειθώ, που εύκολα ασκήθηκε στο αμερικάνικο κοινό και την ευρύτερη κοινή γνώμη, σχετικά με την αναγκαιότητα της επέμβασης, λόγω της επικείμενης κομμουνιστικής απειλής, οι αποκαλύψεις τόσο των δημοσιογράφων, όσο και των φωτογράφων σχετικά με τις κακουχίες του στρατεύματος αφενός, αλλά και των θυμάτων αφετέρου, δημιούργησαν τις πρώτες υπόνοιες διαφωνίας ανάμεσα στους εκπροσώπους του τύπου και στις Αμερικάνικες στρατιωτικές αρχές (Stegan, επιμ. 2000/2006, 76).

Πάντα στο ίδιο πολεμικό μέτωπο μια σημαντική μαρτυρία, τόσο για τη φωτογραφική της αξία, όσο και για τους προβληματισμούς που ο ίδιος ο φωτογράφος εκφράζει, ήδη από τη δεκαετία του 1950, είναι εκείνη του Werner Bischof, μέλους του πρακτορείου *Magnum* ήδη από το 1948. Καθώς ο Bischof ερχόταν εφοδιασμένος με μια πιο καλλιτεχνική φωτογραφική παιδεία, επιχειρούσε να προσδώσει στην προσέγγισή του κάτι διαφορετικό από την συγγνή καταγραφή και αναμετάδοση γεγονότων που φάνταζαν σημαντικά ή αξιοπρόσεκτα. Όταν ο Bischof έφτασε στην Κορέα, αφοσιώθηκε περισσότερο στην παρατήρηση και καταγραφή των κακουχιών που ο πόλεμος είχε σαν αποτέλεσμα στη ζωή των απλών πολιτών, των Κορεατών που εκδιώχθηκαν από τα σπίτια τους. Οι εικόνες του κινούνται πάντα στις παράπλευρες πτυχές του πολέμου, σε ηλικιωμένους, γυναίκες και παιδιά που υφίσταντο εκτοπισμούς, πείνα και ταλαιπωρίες, με επίκεντρο το χωριό Sanyang-ri στα σύνορα μεταξύ Βόρειας και Νότιας Κορέας, που είχε καταστεί ουσιαστικά το μέτωπο του πολέμου. Οι εικόνες του Bischof χαρακτηρίζονται από μια εμφανή αίσθηση γεωμετρίας, ακόμη και στα πλάνα που εστιάζουν σε πρόσωπα, υπάρχει έμφαση στη φόρμα και στην αξιοποίηση μοτίβων μέσα στο καρέ (*φωτογραφία 17*). Τόσο τα πιο ανοιχτά πλάνα του, όσο και τα πιο σφιχτά, μαρτυρούν μεγάλη μελέτη της σύνθεσης και όχι ένα γρήγορο κλικ της μηχανής χάριν ταχύτητας και επιδίωξης μιας εντυπωσιακής στιγμής. Στις αρχές του 1952, ο φωτογράφος βρέθηκε στο νησί

²³ <https://www.nytimes.com/2018/06/07/obituaries/david-douglas-duncan-102-who-photographed-the-reality-of-war-dies.html>, ανακτήθηκε στις 19.06.2018

Koje-Do, στη Νότια Κορέα, όπου είχε ήδη δημιουργηθεί από τον ΟΗΕ ένα κέντρο αναμόρφωσης για Κορεάτες και Κινέζους κρατουμένους. Δημοσιογράφοι και φωτογράφοι είχαν ελευθερία κινήσεων μεταξύ των κρατουμένων, αλλά όχι τόσο απόλυτη ελευθερία συναναστροφής μαζί τους. Σε αυτή την ιστορική στιγμή, και κατά τη διάρκεια της φωτογράφισης του κέντρου αναμόρφωσης, και ο Bischof θα προστεθεί, μαζί με τον Cara, στην μικρή μέχρι τότε λίστα των φωτογράφων, που είναι σκεπτικοί απέναντι στο μέσο, στη δουλειά τους και στην περαιτέρω επίδρασή της. Ο ίδιος χαρακτηριστικά θεωρούσε ότι η δουλειά είχε υπαχθεί σε έναν ευρύτερο μηχανισμό πολιτικής χειραγώγησης και μιας προσπάθειας αυτοί οι άνθρωποι (οι κρατούμενοι) να ενστερνιστούν τον δυτικό τρόπο αντιμετώπισης της ζωής. Περαιτέρω ο Bischof εξέφρασε και σαφείς αντιρρήσεις στην ίδια την επιλογή εικόνων από το περιοδικό *Life* στο οποίο δημοσιεύτηκε η δουλειά του το 1952, αφήνοντας σαφείς αιχμές για την περαιτέρω χειραγώγηση της δουλειάς και των μηνυμάτων της μέσα από τις τελικές επιλογές των διευθυντών, με έμφαση στη δυσκολία της ισορροπίας μεταξύ σωστής επαγγελματικής προσέγγισης σε ένα στρατόπεδο αιχμαλώτων και ταυτόχρονης διατήρησης της ανθρωπιάς του φωτογράφου²⁴.

A. Joseph Koudelka: Πλατεία Wenceslas, Πράγα. Ο Koudelka ξεκίνησε να συνεργάζεται με το πρακτορείο Magnum με αφορμή τις φωτογραφίες που τράβηξε την ημέρα της Σοβιετικής εισβολής στην Πράγα, στο ξημέρωμα της 21^{ης} προς 22ας Αυγούστου 1968. Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του Koudelka και των φωτογραφιών αυτών ειδικά, είναι ότι πρόκειται για έναν φωτογράφο που φωτογραφίζει γεγονότα που διαδραματίζονται στην δική του πατρίδα, τον αφορούν άμεσα και δεν ευαγγελίζεται ποτέ και πουθενά απάθεια ή αντικειμενικότητα. Ομολογεί ότι, όσα συνέβαιναν τότε στην Τσεχοσλοβακία, τον αφορούσαν άμεσα. «Ήταν η δική μου χώρα, το δικό μου πρόβλημα. Αυτό έκανε τη διαφορά ανάμεσα σε εμένα και τους άλλους φωτογράφους που ήρθαν εκεί από το εξωτερικό» (Luben, 2011/2014, 184, μετάφραση της γράφουσας). Όπως ο ίδιος περιγράφει, οι

²⁴ *We cannot deny that what we are doing here is political manipulation and an attempt to make these people grasp the ideas behind our own view of life*"

στο https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/werner-bischof-korean-war/?utm_source=fb-social&utm_medium=social&utm_campaign=Editorial, ανακτήθηκε στις 31.07.2018

φωτογραφίες που έγιναν γνωστές, τραβήχτηκαν κατά την πρώτη και πιο βίαιη ημέρα της αντιπαράθεσης κοντά στα γραφεία του Τσεχοσλοβακικού Ραδιοφώνου.

Η πιο γνωστή, και με τον τρόπο της ποιητική, φωτογραφία (*φωτογραφία 18*) με το ρολόι (του ίδιου του φωτογράφου) δεν δείχνει ακόμη τις συγκρούσεις που ακολούθησαν. Σύμφωνα και πάλι με τις αφηγήσεις του ίδιου, οι φωτογραφίες που τράβηξε εκείνη την ημέρα έχουν σημασία, αφενός γιατί απαθανάτισαν τα γεγονότα της, αλλά και έναν ακόμη ιδιαίτερο λόγο: οι καλύτερες από τη σειρά είναι εκείνες στις οποίες δεν είναι σαφές ποιοι είναι οι Ρώσοι και ποιοι οι Τσεχοσλοβάκοι, αλλά το μόνο που διακρίνεται είναι άνθρωποι με όπλα και άνθρωποι χωρίς. Και ο τελευταίος φαίνονται να είναι ισχυρότεροι, (MAGNUM/Boot, επιμ., 2004, 259).

B. Ernesto “Che” Guevara: δύο “αιώνιες” φωτογραφίες. Εξετάζοντας την επιδραστικότητα της φωτογραφίας επικαιρότητας (φωτορεπορτάζ) στην αντίληψη της ιστορίας από την πλευρά του ευρέως κοινού, καθίσταται απαραίτητο να συμπεριληφθεί στην έρευνα η απήχηση που κάποιες φωτογραφίες είχαν και εξακολουθούν – πολλά χρόνια μετά την κυκλοφορία τους – να έχουν, όχι μόνο εξαιτίας της ιστορικής – καλής ή κακής – συγκυρίας, την οποία εκπροσωπούν και θυμίζουν, αλλά και χάρη στα πρόσωπα που απεικονίζονται σε αυτές. Εμβληματικές φυσιογνωμίες, είτε λόγω πορείας ή λόγω γοητείας, έχουν καταστήσει τις απεικονίσεις τους αιώνια σύμβολα και τους φωτογράφους που τις δημιούργησαν γνωστούς με αυτό μόνο το κλικ, ασχέτως της ενδεχομένως τεράστιου όγκου και σημασίας δουλειάς που είχαν πριν από τη συγκεκριμένη λήψη και πολλά χρόνια μετά από αυτή.

Οι Hariman και Lucaites, χρησιμοποιώντας τον εύστοχο τίτλο *Δεν χρειάζεται λεζάντα* (μετάφραση της γράφουσας στο *No Caption Need*, 2007), επιλέγουν εννέα από τις πιο γνωστές φωτογραφίες του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα μέχρι και το 2007, ώστε να αναλύσουν τα χαρακτηριστικά που ανάγουν κάποιες εικόνες σε σύμβολα, σε σφραγίδες της στιγμής, του δημιουργούν και των πρωταγωνιστών σε αυτές, ξεπερνώντας τους, εις το διηνεκές. Οι εμβληματικές φωτογραφίες δημιουργούν μια σχέση μεταξύ όλων όσων τις βλέπουν. Οι συμβολισμοί τους, αφορούν στην κοινωνία στην οποία απευθύνονται και για αυτό ανάγονται σε εμβληματικές σε κοινωνίες με παρόμοιες καταβολές και πολιτιστική κληρονομιά και στερεότυπα. Είναι εύκολα αναγνωρίσιμες από πολύ κόσμο, χωρίς απαραίτητα να

γνωρίζουν όλοι οι αποδέκτες τους ακριβώς τι απεικονίζουν και σε ποια ιστορική συγκυρία αναφέρονται. Η εμβληματική φωτογραφία είναι η υπογραφή του φωτορεπορτάζ. Η εμβληματική εικόνα δημιουργεί αντιδράσεις, τόσο με αυτό που δείχνει, όσο και με τον τρόπο που το δείχνει. Όσο μεγαλύτερη επίδραση έχει στην συλλογική μνήμη, τόσο περισσότερο χρησιμεύει σαν σημείο αναφοράς για την κατανόηση της ζωής και της κοινωνίας, κατά τον χρόνο λήψεώς της, για τις επόμενες γενιές.

Θα ήταν σφάλμα να ακυρωθεί, ως επιφανειακή ή υπερφίαλη, η εξέταση της προσωπικής γοητείας ενός πρωταγωνιστή χάριν της ουσίας. Σαφώς στα ιστορικά γεγονότα, που κατά καιρούς έχουν απασχολήσει την ανθρωπότητα – σε κοινωνικοπολιτικό ή στρατιωτικό πλαίσιο – είναι οι πράξεις, τα ανδραγαθήματα ή τα εγκλήματα των ανδρών και γυναικών, που τους και τις ανάγουν σε σύμβολα, κάνοντας την απεικόνισή τους περιζήτητη και διαχρονικά σπουδαία.

Ωστόσο, έχει σαφώς υπάρξει μια περίπτωση, στην οποία αναμφίβολα ο συνδυασμός ιστορικής συγκυρίας, προσωπικότητας και εμφάνισης εξακόντισε τη δημοφιλία και την εμβληματικότητα των φωτογραφιών σε εξωπραγματικά μεγέθη και σε διάρκεια επιρροής, πέραν κάθε προηγούμενου, και ανεξαρτήτως κοσμοθεωρίας και ιδεολογίας του απεικονιζομένου, σε σχέση με τον φέροντα και περιφέροντα την εικόνα του.

Για του λόγου το αληθές, και παρά τη γνωστή ρήση ότι *η ιστορία γράφεται από τους νικητές*, σπανίως βλέπει κανείς μπλουζάκια με την εικόνα του Winston Churchill, λιγότερο σπάνια, αλλά πάντως όχι συχνά, αναμνηστικά ή ρούχα με την εικόνα του Fidel Castro, ενώ οι απεικονίσεις του Ιωσήφ Στάλιν απαντώνται αποκλειστικά στους νοσταλγούς, όχι απλώς της πρώην ΕΣΣΔ, αλλά συγκεκριμένα του ιδίου. Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις, οι φέροντες και κατέχοντες τα αντικείμενα με την εικόνα των προαναφερθέντων τριών ηγετών είναι φανατικοί θαυμαστές και υποστηρικτές, όχι μόνο του προσώπου, αλλά και της ιδεολογίας που πρέσβευε, και βάσει της οποίας κυριάρχησε.

Αντιθέτως, οι δύο πασίγνωστες φωτογραφίες του Ernesto - Che - Guevara δεν σφράγισαν απλώς την εποχή του, δεν έκαναν γνωστούς σε ένα τεράστιο κοινό, πέραν όσων ήδη γνώριζαν τη δουλειά τους, τους Alberto Korda και Rene Burri, αλλά ακόμη σήμερα, περισσότερα από εξήντα χρόνια μετά τη λήψη τους, εξακολουθούν να

αποτελούν σήματα κατατεθέντα μιας ολόκληρης ιδεολογίας. Ο μύθος του Guevara γοητεύει και συναρπάζει ανθρώπους απανταχού της γης, που όχι μόνο δεν ασπάζονται, αλλά ίσως δεν γνωρίζουν καν την ιδεολογία που υπηρέτησε με τη ζωή, την πορεία και τελικά με τον ίδιο το θάνατό του.

Η πρώτη πασίγνωστη φωτογραφία τραβήχτηκε στις 6 Μαρτίου 1960, στην Αβάνα της Κούβας από τον Alberto Diaz, γνωστό ως Alberto Korda. Απεικονίζεται ο Guevara με το χαρακτηριστικό στρατιωτικό μπερέ κατά τη διάρκεια ομιλίας του Fidel Castro σε μια δημόσια κηδεία ογδόντα ανθρώπων που δεν άργησε να μετατραπεί σε δημόσια διαμαρτυρία (Stegan, 2000/2006, 90-91), (φωτογραφία 19).

Η δεύτερη τραβήχτηκε τρία χρόνια αργότερα (φωτογραφία 20), από το φωτογράφο του πρακτορείου *Magnum* Rene Burri, όταν ο Guevara ήταν ήδη Υπουργός Βιομηχανίας της Κούβας. Η φωτογραφία τραβήχτηκε κατά τη διάρκεια συνέντευξης που ο Guevara, ήδη πια Υπουργός Βιομηχανίας (Garcia, Sola, επιμ., 2000/2017, 164), έδωσε στη δημοσιογράφο του περιοδικού *Look* Laura Berquist, ο Che δεν κοιτάζει στο φακό. Όπως ο ίδιος ο φωτογράφος εξιστορεί «Δε με κοίταξε ούτε μία φορά, πράγμα που ήταν εξαιρετικό» (Lubben, 2017, 147). Για του λόγου το αληθές, ο φωτογράφος έχει παρουσιάσει όλη την αλληλουχία φωτογραφιών που τράβηξε κατά το δώρο που βρισκόταν στο γραφείο του, μαζί με τη δημοσιογράφο, και δεν προκύπτει ούτε ένα καρέ, στο οποίο ο Che Guevara να έχει απευθείας οπτική επαφή με τον φακό. Το πορτραίτο αυτό του Ernesto Guevara δημοσιεύθηκε πρώτη φορά σε μικρό μέγεθος και πολύ στενά κροπαρισμένο τετράγωνο γύρω από το πρόσωπο, στο περιοδικό *Look*, στις 9 Απριλίου 1963. Στα χρόνια που ακολούθησαν εμφανίστηκε σε σειρά δημοσιεύσεων και αφισών, όπως το εξώφυλλο του περιοδικού *Le nouvelle Observateur*, στις 10 Οκτωβρίου 1967 και στο τεύχος με αριθμό 12 του Δεκεμβρίου 1993 του περιοδικού *Du* (Koetzle, 2004, 442-3).

Η φωτογραφία του Burri δεν έχει την ένταση και την επαναστατική γοητεία της φωτογραφίας του Korda, αλλά περισσότερο παρουσιάζει έναν άνθρωπο με επίγνωση της θέσης και της δύναμής του, ενδεχομένως δε η παρουσία του πούρου να της στερεί τον επαναστατικό και αντικομφορμιστικό χαρακτήρα, που τόσο γοήτευσε στα επόμενα χρόνια τους απανταχού της Γης υμνητές της προσωπικότητας και του βίου του Guevara και τον κατέστησε αδιαμφισβήτητο λαϊκό σύμβολο επανάστασης. Ωστόσο, εξακολουθεί να είναι μια εξαιρετικά δημοφιλής

φωτογραφία, σήμα κατατεθέν του προσώπου, της χώρας, της ιστορίας και της ιδεολογίας του. Ο Rene Burri εξιστορεί πως ο ίδιος το 1968 στο Παρίσι διαπίστωσε ότι η φωτογραφία του – που με δική του άδεια κάποιοι φίλοι του είχαν κάνει αφίσσα – εμφανιζόταν σε σημαίες και την ίδια χρονιά σε μπλουζάκια στην Αβάνα! «Αγόρασα μάλιστα και μερικά για τα παιδιά μου» (Lubben, 2017, 147).

Και οι δύο απεικονίσεις του Che έχουν προ πολλού αποδεσμευτεί από τα πλαίσια του απλού «πορτρέτου», έχουν ξεπεράσει την αυστηρή και περιορισμένη έννοια της «ιστορικής φωτογραφίας» και έχουν αναχθεί σε «σύμβολα» που εμφανίζονται ενίοτε στα πιο απίθανα αντικείμενα συμβολίζοντας μια – πολλές φορές ενδεδυμένη με απόλυτη ιστορική άγνοια – λατρεία προς το πρόσωπο, την εποχή και τη χώρα όχι της καταγωγής αλλά της πολιτικής καριέρας του Ernesto “Che” Guevara, την Κούβα.

Περισσότερο επιδραστική η φωτογραφία του Alberto Korda για πολλούς λόγους, ο βασικός – από φωτογραφική άποψη – φαίνεται να είναι αυτό που συχνά αποκαλείται φυσική πόζα, καθώς ο Guevara δεν είχε αντιληφθεί τον Korda να στρέφει τον φακό του προς εκείνον. Ταυτόχρονα, το αποτέλεσμα ευνοείται από τη λήψη από χαμηλά, από το έντονο βλέμμα στραμμένο προς τα δεξιά του (αριστερά για τον θεατή) και αναμφίβολα από την ίδια την φυσιογνωμία του τότε Προέδρου της Εθνικής Τράπεζας της Κούβας. Η πορεία της συγκεκριμένης λήψης είναι εντυπωσιακή : τέσσερις μήνες πριν το θάνατο του Che Guevara (1967) ο Ιταλός εκδότης Gian Giacomo Feltrinelli επισκέφθηκε τον Korda αναζητώντας ένα πορτραίτο του Che. Όπως ο ίδιος ο φωτογράφος αναφέρει “η φωτογραφία εξερράγη σε όλο τον κόσμο”, ενώ σωστά τονίζει ο Peter Stepan στο *Photos that changed the world* η φωτογραφία αυτή είχε τη μοίρα της εικόνας ενός νέου Μεσσία και έγινε το σύμβολο της αριστερής διαμαρτυρίας εναντίον του καπιταλισμού και του κατά τόπους και καιρούς καθεστώτος (Stepan, 90).

Αν και σαφώς αυτές οι δύο εμβληματικές φωτογραφίες έχουν γράψει τη δική τους ιστορία, που συνεχίζεται περισσότερο από μισό αιώνα μετά τη δημιουργία τους, ακόμη μία λήψη, εκείνη του νεκρού πια Che Guevara, δεν κυκλοφόρησε τόσο πολύ εις το διηνεκές, έπαιξε ωστόσο ουσιαστικό ρόλο στην ακόμη μεγαλύτερη ανάδειξή του ως συμβόλου και με τον τρόπο αυτό ενίσχυσε ακόμη περισσότερο τη δημοφιλή των προηγούμενων δύο. Ο Guevara είναι νεκρός (*φωτογραφία 21*). Το σώμα,

ξαπλωμένο σε ένα στρατιωτικό ράντσο, είναι ημίγυμνο και περιτριγυρισμένο από άντρες του στρατού που emphaticά τονίζουν το γεγονός του θανάτου. Η φωτογραφία του Βολιβιανού Freddy Alborta κυκλοφόρησε μέσω του πρακτορείου *UPI (United Press International)* στις 10 Οκτωβρίου 1967 (Garcia, Sola, επιμ., 2000/2017, 243, 247). Ο παραλληλισμός της εικόνας με τον κλασσικό πίνακα του Rembrandt *Μάθημα ανατομίας του δόκτωρος Τουλπ (φωτογραφία 22)* από τον John Berger (1968)²⁵, και μια σειρά λήψεων του νεκρού σώματος του άλλοτε ισχυρού άνδρα της Κούβας από διαφορετικές γωνίες, ώστε να υπενθυμίζει σχεδόν βίαια στον θεατή παλαιότερους πίνακες αναπαράστασης του νεκρού Ιησού, εξακόντισαν τόσο τον πραγματικό όσο και τον αστικό μύθο του Ernesto Che Guevara τοποθετώντας τον για πάντα στο βάθρο των αδιαμφισβήτητων ηρώων και οποιαδήποτε εξέταση του βίου και της πολιτείας του στο αιώνιο απυρόβλητο (Garcia, Sola επιμ., 2000/2017, 239-49).

Γ. Δύο εκθέσεις – σταθμοί. Έχει ιδιαίτερη σημασία στο σημείο αυτό να γίνει μνεία σε δύο μεγάλες εκθέσεις, που οργανώθηκαν στις Η.Π.Α. πριν τη δεκαετία του 1970 και ήταν κατ' εξοχήν φωτογραφικές.

Η πρώτη οργανώθηκε από τον Edward Steichen. Ο Steichen διευθυντής τότε του Φωτογραφικού Τμήματος του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης οργάνωσε, επιμελήθηκε και παρουσίασε το 1955 την έκθεση *The Family of Man (Η οικογένεια του Ανθρώπου)*. Η έκθεση εγκαινιάστηκε στις 24 Ιανουαρίου 1955 και διήρκεσε μέχρι τις 8 Μαΐου του ίδιου έτους. Σε αυτή παρουσιάστηκαν 503 φωτογραφίες 273 συνολικά δημιουργών, φωτογράφων επαγγελματιών και μη.

Η δεύτερη οργανώθηκε εννέα χρόνια αργότερα από τον διάδοχο του Steichen, τον John Szarkowski, είχε τον τίτλο *The Photographer's Eye (Το μάτι του Φωτογράφου)* συμπεριλάμβανε 200 φωτογραφίες και διήρκεσε από τις 27 Μαΐου μέχρι τις 23 Αυγούστου 1964.

Οι δύο αυτές εκθέσεις έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς η οργάνωση και παρουσίασή τους στα πλαίσια ενός καθιερωμένου καλλιτεχνικού θεσμού, όπως το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης (*MoMA*) αυτομάτως προσέδωσε στην ίδια τη φωτογραφία και τους δημιουργούς της μια νέα θέση, όχι μόνο στα μάτια του ευρέως κοινού, αλλά και στο ίδιο το καλλιτεχνικό στερέωμα. Η προσέγγιση των δύο

²⁵ <https://issues.aperture.org/article/1968/1/1/che-guevara-dead>, ανακτήθηκε στις 22.06.2018

διευθυντών δεν ήταν η ίδια, στοιχείο που αποτιμάται θετικά, σηματοδοτώντας όχι μόνο τις διαφορετικές προσωπικότητες, αλλά και τις διαφορετικές εποχές και την προσπάθεια, μακροπρόθεσμα επιτυχή, εκπαίδευσης του κοινού στην ανάγνωση των φωτογραφιών.

Ο Edward Steichen, φωτογράφος ο ίδιος με μεγάλη εμπειρία και σαν πολεμικός ανταποκριτής, είχε ήδη οργανώσει δύο εκθέσεις, τον «*Δρόμο προς τη Νίκη*» (*Road to Victory*) το 1942 και τη «*Δύναμη στον Ειρηνικό*» (*Power in the Pacific*) το 1945, θεωρούσε ότι δεν είχε κατορθώσει ακόμη να επικοινωνήσει στο κοινό τον βασικό του προβληματισμό και να μπορέσει να εμπνεύσει ένα ενοποιημένο κίνημα ενάντια στον πόλεμο συνολικά. Εντοπίζοντας την αδυναμία των μέχρι τότε πρωτοβουλιών του στην εν γένει απόπειρα παρουσίασης των αρνητικών διαστάσεων του πολέμου και των συνεπειών του, αποφάσισε να στραφεί προς την εντελώς αντίθετη κατεύθυνση και να ενорχηστρώσει μια συλλογή εικόνων, που θα αποτελούσαν μια θετική δήλωση σχετικά με την ομορφιά και το θαύμα της ζωής, *πόσο θαυμάσιοι είναι οι άνθρωποι και πάνω απ' όλα πόσο όμοιοι είναι οι άνθρωποι σε όλα τα μέρη του κόσμου* (Sandeep, 1995, 50).

Η θεματολογία της έκθεσης συμπεριλάμβανε όλα όσα αφορούσαν τον άνθρωπο στα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Φωτογραφίες πολέμου, φωτογραφίες ειρήνης, από όσο περισσότερες χώρες και ανθρώπινες καταστάσεις, άνθρωποι φωτογραφημένοι σε όλο τον κόσμο, όλων των ηλικιών, τάξεων και καταστάσεων, παιδιά να παίζουν με τις λάσπες σε ένα χωριό, ο Albert Einstein στο γραφείο του και το *μανιτάρι* μιας πυρηνικής έκρηξης, επιχειρούσαν, υπό την ενорχήστρωση του Steichen και ενδεχομένως μέσα από τη δική του ρομαντική οπτική, να καταδείξουν όλα όσα ενώνουν τους ανθρώπους ως ισχυρότερα και ομορφότερα από όλα όσα τους χωρίζουν. Στην έκθεση των 273 φωτογράφων, ξεχώριζαν ονόματα όπως των Bill Brandt, Brassai, Manuel Alvarez Bravo, Margaret Bourke White, Harry Callahan, Henri Cartier Bresson, Robert Capa, Robert Doisneau, David Douglas Duncan, Alfred Eisenstaedt, Elliot Erwitt, Robert Frank, Dorothea Lang, Arthur Leipzig, Wayne Miller, Carl Mydans, Irving Penn, August Sander και Eugene Smith μεταξύ άλλων.

Το όραμα του Steichen, εκτός από φιλόδοξο, ήταν βαθιά συναισθηματικό και εν μέρει μονόπλευρο. Η μεγάλη δύναμη της έκθεσης και ταυτόχρονα και η μεγάλη της αδυναμία ήταν η πίστη του ότι η έκθεση θα κατόρθωνε να συγκινήσει τα πλήθη

παγκοσμίως και να προκαλέσει στο εγγύς μέλλον συγκεκριμένες και μετρήσιμες αντιδράσεις και κινητοποιήσεις ενάντια στην απρόσωπη και όλο και πιο ευνοημένη από την τεχνολογία συγκρουσιακή νοοτροπία του Ψυχρού Πολέμου. Ταυτόχρονα, η προσέγγιση του Steichen, τόσο σαν καλλιτεχνικού διευθυντή όσο και ως προσωπικά και συναισθηματικά εμπλεκόμενου σε αυτό το τεράστιο καλλιτεχνικό εγχείρημα με σαφώς επιθυμητές κοινωνικές προεκτάσεις, αξιολογήθηκε αρνητικά καθώς θεωρήθηκε ότι λάμβανε σαν δεδομένο ότι όλος ο κόσμος επιθυμούσε να γίνει αυτό που ήταν – ή που ο Steichen πίστευε ότι ήταν – ο μέσος Αμερικανός πολίτης, να ζήσει τη ζωή τη φαινομενική μεταπολεμική ευμάρεια των Η.Π.Α. (Warner Marien, 2002, 312).

Ο Alan Sekula τόσο στα επιμέρους κείμενά του όσο και στο πιο γνωστό του έργο, *Photography Against the Grain* (1984/2016, 88-96), δεν αναγνωρίζει στην έκθεση καμία απολύτως αξία, ούτε τουλάχιστον αυτή της συλλογής και παρουσίασης σε ένα πρωτοφανούς μεγέθους και ποικιλίας κοινό, ενός τεράστιου φωτογραφικού έργου σύγχρονων δημιουργών. Στηλιτεύει το εγχείρημα θεωρώντας ότι παρουσιάζει έναν επίπλαστο ειρηνικό κόσμο που βασίζεται επάνω και λειτουργεί βάσει των κανόνων της αγοράς, χωρίς πραγματικούς δεσμούς και στον οποίο παλιότερα μοντέλα ρατσισμού έχουν τεχνηέντως αντικατασταθεί από μια προσέγγιση του αρνητικά νοούμενου άλλου που τελικά εξυπηρετεί μια νέα μορφή αποικιοκρατίας (Sekula, 1981).

Ωστόσο, παραγνωρίζει ο Sekula δύο σημαντικά δεδομένα. Αφενός, ότι στην εποχή που η έκθεση πραγματοποιήθηκε δεν υπήρξε καμία αντίστοιχη πρωτοβουλία πουθενά στον κόσμο, ούτε στην ευημερούσα – έστω και επίπλαστα όπως ο Sekula ισχυρίζεται – Ευρώπη, αλλά ούτε και στην τότε Ε.Σ.Σ.Δ. Η πρωτοβουλία του Steichen, αν μη τι άλλο, λειτούργησε σαν ένα πρώτο συλλογικό και αυτομάτως και ιστορικό αρχείο όσων κρίθηκαν σημαντικά στην μέχρι τότε πορεία της οπτικής πληροφορίας του 20^{ου} αιώνα. Τα γραπτά του Sekula – όπως και ενός μεγάλου μέρους της θεωρίας σχετικά με τη φωτογραφία και της οπτικής τέχνης – εκπονήθηκαν κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου με μια εμφανή διάθεση αμφισβήτησης, αν όχι του αποτελέσματος, σίγουρα όμως των προθέσεων κάθε νέας φωτογραφικής τάσης, ακόμη και στο πεδίο του ρεπορτάζ και του ντοκουμέντου, ίσως μάλιστα πιο σθεναρά απέναντι σε αυτά τα δύο συγκοινωνούντα πεδία, καθώς αυτά ευαγγελίζονται τις

αγνότερες και πιο ανθρώπινες προθέσεις. Ωστόσο, πολλά από τα τότε επιστρατευμένα επιχειρήματα είναι σκόπιμο πλέον να αντιμετωπίζονται με αντίστοιχο με το δικό τους κριτικό βλέμμα, καθώς οι διεθνείς κοινωνικοπολιτικές ισορροπίες έχουν αλλάξει και οι μαρτυρίες είναι πια άφθονες και από τους ίδιους τους δημιουργούς, πέραν των κριτικών και θεωρητικών παρατηρητών της εικόνας.

Ένα δεύτερο στοιχείο, που παραγνωρίζεται από τον Sekula και τους πολέμιους της έκθεσης, είναι ότι σε αυτή συμπεριλήφθηκαν εκτός από εικόνες του *μανιταριού* μιας πυρηνικής έκρηξης και φωτογραφίες από τη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, τοποθετώντας στο προσκήνιο μια εξόχως αρνητική στιγμή της ανθρωπότητας και μάλιστα από την πλευρά των θεωρούμενων νικητών. Εκφράστηκαν έτσι εμμέσως οι πρώτες σαφείς υπόνοιες για έναν όλο και πιο επιτακτικό πια ηθικό προβληματισμό για όσα φαίνονταν καλώς καμωμένα (Hariman, στους Kennedy και Patrick, 2014, 144), τα εναύσματα για να ανοίξει ο θεατής την πόρτα του σκοτεινού δωματίου της *Οικογένειας του Ανθρώπου*.

Η έκθεση *The Family of Man* παρέμεινε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης τεσσερισήμισι μήνες. Στα προσεχή επτά χρόνια (από το 1955 μέχρι το 1962) ταξίδεψε σε 38 χώρες και προσέλκυσε εννέα εκατομμύρια επισκέπτες. Προφανώς για τα δεδομένα της εποχής αλλά και για την ιστορική της αποτίμηση ο πιο σημαντικός σταθμός της έκθεσης ήταν η παρουσίασή της στην Ε.Σ.Σ.Δ., όπου εγκαινιάστηκε στις 25 Ιουλίου του 1959, με την παρουσία ισχυρών μεν όχι αντίστοιχων ωστόσο ανδρών εκατέρωθεν του παραπετάσματος: ο Richard Nixon ήταν ακόμη αντιπρόεδρος των Η.Π.Α., ενώ ο Nikita Khrushchev ήταν ήδη Γενικός Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης και ηγέτης της χώρας από το 1953 (Sandeel, 2009, 95).

Εννέα χρόνια μετά τα εγκαίνια της έκθεσης *The Family of Man* στον ίδιο σημαντικό χώρο, αλλά αυτή τη φορά με την έμπνευση και κάτω από την καθοδήγηση του John Szarkowski, εγκαινιάζοταν η έκθεση *The photographer's eye (Το μάτι του φωτογράφου)*. Η έκθεση άνοιξε για το κοινό στις 27 Μαΐου και διήρκεσε μέχρι τις 23 Αυγούστου του 1964. Φιλοξενούσε διακόσια φωτογραφικά έργα εξίσου σημαντικών ονομάτων της φωτογραφίας όπως οι Julia Margaret Cameron, Henri Cartier-Bresson, Elliot Erwitt, Lee Friedlander, Andre Kertesz, Jacques Henri Lartigue, Herbert List, Timothy O' Sullivan, Irving Penn, Arthur Rothstein και Paul Strand μεταξύ άλλων. Η

προσέγγιση του Szarkowski ήταν περισσότερο *εσωτερική* από εκείνη του Steichen. Ο εμπνευστής και επιμελητής της *Οικογένειας του Ανθρώπου* στόχευε δηλωμένα στην επιβολή επιρροής στο κοινό και στον ευρύτερο κόσμο, μέσω της εικόνας και όλων όσων πίστευε ότι αυτή θα επικοινωνούσε. Αντίθετα, ο Szarkowski περισσότερο επεδίωκε μια διερεύνηση και ταυτόχρονα εκπαίδευση του κοινού ως προς τα στοιχεία που διαμορφώνουν το βλέμμα του φωτογράφου, τους παράγοντες που παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωσή του και στις παραμέτρους εκείνες που οδηγούν στο οπτικό αποτέλεσμα, που ποτέ δεν είναι τυχαίο ή ασυνείδητο, αλλά πάντα η συνέπεια συνισταμένων και επιλογών που έχουν ήδη γίνει, είτε από προσωπική στάση ή από υποχρεωτική προσαρμογή στις περιστάσεις. Ο ίδιος, στην εισαγωγή του ομώνυμου βιβλίου που εκδόθηκε δύο χρόνια μετά την έκθεση, αναφέρει – με μια μάλλον μεροληπτική στάση προς την φωτογραφική δημιουργία έναντι των άλλων απεικονιστικών τεχνών - ότι

«Η εφεύρεση της φωτογραφίας έδωσε μια ριζικά νέα διαδικασία δημιουργίας εικόνων, μια διαδικασία βασισμένη όχι στη σύνθεση αλλά στην επιλογή. Η διαφορά ήταν βασική. Οι πίνακες ζωγραφικής «φτιάχονταν» - δημιουργούνταν από μια αποθήκη παραδοσιακών σχημάτων και τεχνικών και τάσεων – αλλά οι φωτογραφίες, όπως ο άνθρωπος του δρόμου το διατύπωσε – τραβιούνται» (Szarkowski, 1980/2007, 6, μετάφραση της γράφουσας).

Χωρίζοντας την έκθεση σε πέντε μεγάλες ενότητες, ο Szarkowski επιχείρησε να αναδείξει τους κυρίαρχους άξονες γύρω από τους οποίους εξελίσσεται ολόκληρη η διαδικασία της σύνθεσης και της μετουσίωσης του βλέμματος του φωτογράφου στην τελική εικόνα που εισπράττει το κοινό: «*Το θέμα καθαυτό*», «*Η λεπτομέρεια*», «*Το Κάδρο*», «*Χρόνος έκθεσης*» και το «*Σημείο Πλεονεκτήματος*». Η επιλογή των εικόνων από τον Szarkowski δεν έγινε τόσο με στόχο τον εντυπωσιασμό του κοινού της έκθεσης, όσο με σκοπό την καθιέρωση της φωτογραφίας σαν μια σοβαρή και απόλυτα εγκεφαλική μορφή έκφρασης και επικοινωνίας. Το θεωρητικό υπόβαθρο της έκθεσης αναλύει την έννοια του *πραγματικού* ως καθοριστικού στοιχείου της φωτογραφίας, που, σαφώς και με ποιοτική διαφορά, την ξεχωρίζει από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης και πληροφορίας. Ο ρόλος της φωτογραφίας καθιστά τις ιστορίες μέσα σε αυτήν περισσότερο πραγματικές παρά ξεκάθαρες. Στο κεφάλαιο «*Το Θέμα Καθαυτό*» της έκθεσης και του βιβλίου, ο Szarkowski δίνει έμφαση στην απτή ύπαρξη και παρουσία της πραγματικότητας, την οποία αναπαριστά η κάθε

φωτογραφία και στην ιδέα ότι η πίστη του θεατή στην αλήθεια μιας φωτογραφίας πηγάζει από την πεποίθηση, ότι ο φακός είναι αμερόληπτος και θα αποδώσει το θέμα όπως αυτό είναι, χωρίς να το εξιδανικεύει ή να το αμαυρώνει. Η τελευταία φράση επιδέχεται μεγάλη ανάλυση, κυρίως αναφορικά όχι με το πως αναπαρίσταται από το φακό το εκάστοτε θέμα του, αλλά κυρίως αναφορικά με το ποιά άλλα στοιχεία έχουν παραληφθεί, που θα μπορούσαν ενδεχομένως να αλλάξουν τους συσχετισμούς, και άρα την πραγματικότητα της εικόνας. Κι ενώ και ο ίδιος στο βιβλίο του για την έκθεση και στο κεφάλαιο «*Το κάδρο*» τονίζει ότι το ζητούμενο για τον φωτογράφο είναι «τί θα συμπεριλάβει και τι θα απορρίψει» (Szarkowski, 1980/2007, 70), δεν παύει η προβληματική που επιχείρησε να δημιουργήσει με την έκθεση και την επιμέλειά της να έχουν εξαιρετικά μεγάλη αξία. Το *Μάτι του Φωτογράφου* επαναπροσδιόρισε, τόσο προς τους απλούς θεατές όσο και προς τον ίδιο τον κόσμο της τέχνης, όχι μόνο την αξία και τη δύναμη της εικόνας, αλλά και το ρόλο του φωτογράφου σαν κάποιου που κάνει πολλά περισσότερα από ένα κλικ. Μέσα από το *Μάτι του Φωτογράφου* άρχισαν να γίνονται περισσότερο σαφείς οι διεργασίες που προηγούνται του κλικ και αυτομάτως να αντιμετωπίζεται πια ο φωτογράφος σαν ένας δημιουργός, από την προσωπικότητα, τη μόρφωση και τη θέση ως προς τα πράγματα του οποίου εξαρτάται άμεσα η τελική φωτογραφία, που ο θεατής θα λάβει ως καταγραφή της εκάστοτε πραγματικότητας.

Οι δύο αυτές εκθέσεις, σε δύο διαφορετικές δεκαετίες, έχουν ιδιαίτερη σημασία για την εξέλιξη της φωτογραφίας και της δύναμης που αυτή απέκτησε μέσα στον 20^ο αιώνα. Συλλέγοντας αυτές, που είτε είχαν δημοσιευτεί ευρέως ή οι ίδιοι θεωρούσαν τις πιο επιδραστικές φωτογραφίες της εποχής, επιλεγμένες μέσα από μια ευρεία και πολυποίκιλη θεματολογία, όλες ανεξαιρέτως αφορούσαν άμεσα τις συνθήκες ζωής στον πλανήτη κατά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, οι επιμελητές, έμπειροι και οι δύο στον χειρισμό, την εφαρμογή και την κυκλοφορία του φωτογραφικού μέσου, επεδίωξαν και εν πολλοίς πέτυχαν την γνωριμία του κοινού με τη φωτογραφία σε ένα τελείως νέο, ρηξικέλευθο για την εποχή πλαίσιο. Παρά το ότι σαφώς επηρεάστηκαν από μεγάλης κυκλοφορίας εκδόσεις, όπως το περιοδικό *Life* και ισχυρά πρακτορεία όπως το *Magnum*, ωστόσο, τόσο ο Steichen όσο και ο Szarkowski έβγαλαν την ειδησεογραφική φωτογραφία και τη φωτογραφία ντοκουμέντου από τα στενά, πεπερασμένα και εφήμερα στεγανά των εντύπων και

της προσέδωσαν έναν νέο χαρακτήρα, την ανέδειξαν σε αυτούσιο έργο τέχνης. Η παρουσίαση αυτών των φωτογραφιών σε ένα μουσείο με βαριά κληρονομιά και καθοριστική ταυτότητα στα καλλιτεχνικά πράγματα, αυτομάτως αναβάθμιζε, τόσο το ίδιο το μέσο σε έργο όσο και – κυρίως – τους φωτογράφους σε δημιουργούς. Η φωτογραφία πλέον και επίσημα δεν ήταν ένα κλικ κάποιου, κάπου, κάποτε, αλλά η δουλειά ανθρώπων που θεωρούνταν καλλιτέχνες ή έστω δημιουργοί, είχαν όνομα και επίθετο και συγκεκριμένες θέσεις και απόψεις, τις οποίες επιχειρούσαν να επικοινωνήσουν στο κοινό, των εντύπων αρχικά, το ευρύτερο μετέπειτα. Το ίδιο το «θέμα καθαυτό», όπως το ονόμασε εύστοχα ο Szarkowski, έπαυε να είναι απλώς μια πληροφορία συμπληρωματική ή βασική ενός άρθρου περιοδικού ή εφημερίδας, που θα απασχολούσε την κοινή γνώμη για μια δεδομένη περίοδο και μετά θα έδινε τη θέση του στο επόμενο. Το «θέμα» αναδεικνυόταν σε «έργο», η αξία του οποίου – τόσο σε επίπεδο εικόνας, όσο και ως προς την ίδια την πληροφορία που περιείχε – θα εξακολουθούσε να μεταδίδει το μήνυμά της στο διηνεκές, στοχεύοντας όχι τόσο πια στο συγκεκριμένο περιστατικό που απεικόνιζε, αλλά σε οτιδήποτε συνδέεται με αυτό το περιστατικό μέσα στον ανθρώπινο χώρο και χρόνο.

Μια πρώτη σημαντική παράμετρος που δεν πρέπει να παραβλέπει κανείς στην θεώρηση της σημασίας των δύο αυτών εκθέσεων, είναι η εποχή στην οποία πραγματοποιήθηκαν: μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και πριν τον πόλεμο του Βιετνάμ, σε μια εποχή που σήμερα φαντάζει οριακά αθώα και αφελής ως προς τα μέσα επικοινωνίας και τους μηχανισμούς προπαγάνδας και χειραγώγησης της κοινής γνώμης, η φωτογραφία θεωρούνταν ο καλύτερος και αμεσότερος συσχετισμός είδησης και πραγματικότητας. Η τεχνολογική εξέλιξη των μηχανών και του εξοπλισμού εν γένει, αφορούσε ακόμη την ταχύτητα με την οποία επιτρεπόταν στους φωτογράφους να εργάζονταν και τις κατά το δυνατόν όλο και καλύτερες συνθήκες αξιοποίησης του υλικού τους. Η μόνη επέμβαση που, ενδεχομένως, μπορούσε και τότε να γίνει αντιληπτή και να αποτελέσει αντικείμενο σκεπτικισμού ήταν η, και παραπάνω αναφερθείσα, επιλογή του φωτογράφου ως προς το κάδρο του, ως προς το τί θα συμπεριλάβει και τί όχι στην εικόνα, τι θα δείξει και τί θα αποκρύψει, με αγνή ή μη πρόθεση, είτε αντιλαμβανόμενος τον βαθμό επεμβατικότητας που ασκούσε στο θέμα, είτε όχι. Η ίδια επέμβαση συνεχιζόταν ενδεχομένως και όταν πια ο φωτογράφος είχε παραδώσει το υλικό του και αδυνατούσε να ελέγξει τη συνέχεια

της αξιοποίησής του, και αυτό έφτανε πια στο χέρι του εκάστοτε διευθυντή σύνταξης που θα επέλεγε να κόψει, να κροπάρει κατά την τεχνική ορολογία της φωτογραφίας, την εικόνα κατά το δοκούν και πάλι αφήνοντας εκτός στοιχεία, που ίσως να ήταν σημαντικά, όχι μόνο για την ολοκληρωμένη πληροφορία, αλλά και για την περαιτέρω ερμηνεία και κατανόηση των όσων η φωτογραφία μετέφερε.

Μια δεύτερη παράμετρος που δεν πρέπει να μένει ασχολίαστη είναι ότι αμφότερες αυτές οι εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν στις Η.Π.Α. Παρά το ότι η φωτογραφία είχε γεννηθεί στην Ευρώπη, όπως και μεγάλοι φωτογράφοι, στους οποίους είχε ήδη αναγνωριστεί η ιδιότητα του καλλιτέχνη, δίπλα σε ονόματα ζωγράφων και γλυπτών, η ιδέα μιας συνολικής ανάδειξης της εικόνας, και μάλιστα της πληροφοριακής εικόνας σε κάτι ανώτερο και με μεγαλύτερη διάρκεια από μια έκδοση περιοδικού επικαιρότητας, γίνεται στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Με τον τρόπο αυτό, και αξιοποιώντας την ήδη τεράστια δύναμη του τύπου, ο αμερικάνικος επιθετικός καταναλωτισμός έρχεται να αγκαλιάσει και να επιβάλλει τη φωτογραφία, εμμέσως πλην σαφώς, σαν αγαθό προς κατανάλωση.

Η εξάπλωση αυτής της τάσης συμβάδισε με την όλο και μεγαλύτερη γοητεία της ίδιας της φωτογραφίας τόσο για τους ευρισκόμενους μπροστά όσο και τους ευρισκόμενους πίσω από το φακό και τη μαζική παραγωγή εκατομμυρίων εντύπων ανά την υφήλιο διψασμένων για εικόνα. Έχοντας ήδη ξεκινήσει από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, η κυκλοφορία εφημερίδων και περιοδικών, αρχικά περιορισμένης ευρύτητας και αναγνωσιμότητας και σταδιακά όλο και μεγαλύτερης εξάπλωσης και δημοφιλίας, ο τύπος ήδη τις δεκαετίες του 1920 και 1930 στις Η.Π.Α. μεταβάλλεται σιγά σιγά, από μέσον ψυχαγωγίας και τοπικής πληροφορίας σε μέσον συμπυκνωμένης ειδησεογραφίας. Απευθυνόμενος στο ευρύ κοινό, εστιάζει όλο και περισσότερο στους επαγγελματίες και πολυάσχολους σύγχρονους Αμερικάνους των πόλεων, που επιθυμούν να γνωρίζουν τι συμβαίνει και πέραν των ορίων της πολιτείας τους. Χαρακτηριστικά αυτής της τάσης υπήρξαν τα περιοδικά *Times* (1923) και *Newsweek* (1933), (Ψυχογιός, 2004, 514). Σταδιακά, τα έντυπα εμπλουτίζονται όλο και περισσότερο με εικονογράφηση και φωτογραφίες, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους και εκείνα τα οποία επικεντρώνονται αποκλειστικά στις φωτογραφίες, για να μεταδώσουν γρήγορη, εύπεπτη και κυρίως εντυπωσιακή πληροφορία όπως το *Life* (1936) και το *Look* (1937), (Emery & Emery, 1996, 338-40). Αυτά τα δύο μάλιστα

περιοδικά υπήρξαν σημεία αναφοράς για τη φωτογραφική παιδεία και τη σύγχρονη αντίληψη της φωτογραφίας και σε πολύ μεταγενέστερες χρονικές περιόδους, στις δεκαετίες του 1960 και 1970 (Σκαρπέλος, 2011, 121).

Οι συνέπειες αυτής της τάσης θα φανεί ότι ήταν διττές. Η φωτογραφία και το φωτορεπορτάζ έγινε ένας ισχυρότατος παράγων χειραγώγησης της κοινής γνώμης, που με την ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας της πληροφορίας χρησιμοποιείται ακόμη σήμερα, κατά το εκάστοτε δοκούν. Ταυτόχρονα όμως, άνοιξε το δρόμο για τη βασική προβληματική αυτής της έρευνας: κανένας πια - ακόμη και πέρα από τα θεωρητικά όρια του *πολιτισμένου κόσμου* - δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι δεν γνωρίζει. Ακόμη και μέσα από τους διαύλους χειραγώγησης, η εικόνα είναι πανταχού παρούσα, δυνατή και επίμονη και οι εκούσιοι ή και ακούσιοι ανά τον πλανήτη θ έατές μπορούν μόνο να ισχυριστούν ότι δεν ενδιαφέρονται, αλλά όχι ότι δεν γνωρίζουν.

Κεφάλαιο Τρίτο: Βιετνάμ, ο Πόλεμος των Φωτογράφων

Ι. Ένας πόλεμος – ορόσημο

Ο πόλεμος του Βιετνάμ αποτελεί ορόσημο στην ιστορία του φωτορεπορτάζ. Οι λόγοι δεν αναζητούνται μόνο στην ποιότητα των φωτογραφιών ή την τόλμη των φωτογράφων. Η φωτογραφία, κατά τη δεκαετία του 1960, είχε πια κατακτήσει μια ισχυρή θέση στα μέσα ενημέρωσης, ενώ το ίδιο το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ είχε δώσει αδιαμφησβήτητα δείγματα γραφής. Οι πραγματικοί λόγοι είναι πολλοί και αφορούν στην λειτουργία της φωτογραφίας, ως μέσο αποκάλυψης φρικαλεοτήτων που πυροδότησαν μια οξεία κριτική προς έναν πόλεμο, που ήδη κατά τη διάρκειά του κρινόταν διαρκώς, τόσο ως προς την αναγκαιότητα, όσο και ως προς την απροθυμία αποφυγής του (Sontag, 2004, 58 & 81). Ο ρόλος των φωτογραφιών πολέμου είναι, εξ ορισμού, η οπτική αποκάλυψη της ζοφερής πλευράς του πολιτισμού μας, η συγκεκριμένη συγκυρία όμως έδωσε αφορμές δριμείας κριτικής προς την πλευρά εκείνη του πολέμου που αρχικά προβαλλόταν ως «δίκαιη».

Ο πόλεμος του Βιετνάμ έχει χαρακτηριστεί και ο «πόλεμος των φωτογράφων»²⁶, για μια σειρά διαφορετικών, αλλά συγκλινόντων προς το ίδιο αποτέλεσμα αιτιών.

Καθοριστικό ρόλο έπαιξε το γεγονός ότι η κυβέρνηση των Η.Π.Α. δεν προέβαλε εμπόδια στην πρόσβαση των μέσων μαζικής ενημέρωσης στην πρώτη γραμμή, με την πεποίθηση ότι το υλικό θα συνέδραμε στην τεκμηρίωση του πολέμου στο εσωτερικό της χώρας και στην θετική επιρροή της κοινής γνώμης. Οι φωτογράφοι και εν γένει οι ανταποκριτές των μέσων μαζικής ενημέρωσης, βρήκαν στο Βιετνάμ συνθήκες ιδανικές για τη δουλειά τους, καθώς η παροχή αδειών, μεταφορικών μέσων και κυρίως πληροφοριών, ήταν μάλλον απρόσκοπτη. Η τότε κυβέρνηση των Η.Π.Α. είχε την πεποίθηση, ότι με τον τρόπο αυτό θα επικοινωνούνταν καλύτερα η ορθότητα και η αναγκαιότητα της παρουσίας και της στρατιωτικής εμπλοκής τους στη μακρινή χώρα της νοτιοανατολικής Ασίας (Lewinski, 1978, 197).

²⁶ <https://howlinginfinite.com/2021/09/16/tim-pages-war/> και <https://www.sfgate.com/books/article/the-soldier-photographers-of-vietnam-2820845.php>
Ανακτήθηκαν στις 20.07.2022

Ταυτόχρονα, η εποχή, κατά την οποία διαδραματίστηκε ο πόλεμος, αυτός προηγήθηκε της ηλεκτρονικής εποχής στις επικοινωνίες και, κατά συνέπεια, η μερίδα του λέοντος της ενημέρωσης ανήκε στα περιοδικά, τις εφημερίδες και την τηλεόραση. Η τροφοδότησή τους με οπτικό υλικό αποτελούσε προϋπόθεση της ύπαρξής τους, ενώ ταυτόχρονα το κοινό φαινόταν να καταναλώνει όλο και πιο φανατικά το παραγόμενο προϊόν.

Τέλος, στη βαθιά επιδραστικότητα του φωτογραφικού υλικού από το Βιετνάμ και την ανάδειξή του σε ξεχωριστό και – κατά τα μέχρι σήμερα φαινόμενα και δεδομένα – ανεπανάληπτο κεφάλαιο της ιστορίας του φωτορεπορτάζ και της δημοσιογραφίας γενικότερα, συνετέλεσε ο αριθμός των φωτογράφων που συνέρρευσαν στον πόλεμο και κυρίως ο αριθμός των ήδη γνωστών και έμπειρων φωτογράφων που βρέθηκαν σε αυτόν. Τα ονόματα ανήκουν πλέον στο Πάνθεον της φωτοδημοσιογραφίας, αλλά και τότε οι επαγγελματίες φωτορεπόρτερ που έφτασαν, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, για να καλύψουν τον πόλεμο, είχαν συστηθεί στο κοινό μέσα από τις σελίδες σημαντικών εκδόσεων, όπως το *Life* και οι *Sunday Times*. Ο Larry Burrows από το *Life* ήταν έμπειρος στις συρράξεις από τη δουλειά του στον Λίβανο, στο Ιράκ, στο Κογκό και την Κύπρο και είχε εκπαιδευτεί στο να κινείται μαζί με τους στρατιώτες και να ζει μαζί τους κατά τη διάρκεια της δουλειάς του. Ο David Douglas Duncan, μεγαλύτερος σε ηλικία και αναγνωρισμένος πολεμικός ανταποκριτής από τον πόλεμο της Κορέας, στον οποίο συμμετείχε ως φωτογράφος και ως πεζοναύτης, είχε αποκτήσει όχι μόνο φήμη, αλλά και άποψη για τους πολέμους που φωτογράφιζε. Ο Don McCullin ήταν πολύ νεότερος από τον Duncan, αλλά έφτασε στο Βιετνάμ με τους πολέμους του Κογκό, της Κύπρου και του Ισραήλ στο φωτογραφικό ενεργητικό του. Ο Horst Faas βρισκόταν στο Βιετνάμ από το 1962, στην υπηρεσία του πρακτορείου *Associated Press* και είχε ήδη αποσπάσει το βραβείο Pulitzer Φωτογραφίας το 1965²⁷, για τη συνολική δουλειά του στο Βιετνάμ, πριν από τις βραβεύσεις των συναδέλφων του που ακολούθησαν. Η πιο αναγνωρίσιμη φωτογραφία, από αυτές που του χάρισαν τη βράβευση, τραβήχτηκε στις 19 Μαρτίου 1964 και απεικονίζει έναν Βιετναμέζο χωρικό, που κρατάει στα χέρια το άψυχο σώμα του παιδιού του, ενώ μια ομάδα Νοτιοβιετναμέζων στρατιωτών τον κοιτούν πάνω

²⁷ <https://www.pulitzer.org/winners/horst-faas>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

από το όχημα που τους μεταφέρει. Το παιδί σκοτώθηκε κατά την επίθεση των Κυβερνητικών δυνάμεων σε ένα χωριό κοντά στα σύνορα με την Καμπότζη, σε αναζήτηση ανταρτών (φωτογραφία 23).

Ο Kyoichi Sawada ήταν από τους πρώτους που με τη δουλειά του στο Βιετνάμ απέσπασε και το βραβείο Pulitzer και το World Press Photo την ίδια χρονιά²⁸. Το πρακτορείο *Associated Press* λειτουργούσε σαν σταθερή και αξιόπιστη πηγή πληροφοριών και άφθονου φωτογραφικού υλικού σε όλο τον κόσμο, καθώς είχε δημιουργήσει παράρτημα στη Σαϊγκόν. Μια σειρά φωτογράφων αναδείχθηκαν μέσα από τη συνεργασία τους με το πρακτορείο, όπως οι μετέπειτα βραβευμένοι Eddie Adams και Nick Ut και άλλοι τρεις Βιετναμέζοι φωτογράφοι, οι Al Chang, Le Ngoc Cung και Dan Van Phao. Μεταξύ των φωτογράφων που δραστηριοποιήθηκαν έντονα στο Βιετνάμ υπήρχαν και λίγες γυναίκες όπως η Yvonne Cornu και η Catherine Leroy, που ήταν και η πρώτη δημοσιογράφος που βρέθηκε ως κρατούμενη στην πλευρά του Βορείου Βιετνάμ, και κατάφερε να φωτογραφίσει τους Βορειοβιετναμέζους Στρατιωτικούς. Στο Βόρειο Βιετνάμ επίσημα φωτογράφησε κατά τη διάρκεια του πολέμου ο Roberto Cagnoni, συνοδεύοντας τον Βρετανό δημοσιογράφο James Cameron.

Όπως μαρτυρούν και οι χρονολογίες των δημοσιευμένων φωτογραφιών, το ενδιαφέρον για το Βιετνάμ άρχισε να γίνεται εμφανές από το 1963, αλλά κλιμακώθηκε από το 1965 και μετά. Το 1968 στη χώρα βρίσκονταν 700 ξένοι ανταποκριτές που σταδιακά μειώθηκαν τα αμέσως επόμενα χρόνια μέχρι να φτάσουν τους 69 το 1974 με τη λήξη του πολέμου (Lewinski, 1978, 205).

Ιδιαίτερη περίπτωση φωτογράφου ήταν ο Phillip Jones Griffiths. Ο Griffiths συνεργαζόταν ήδη με το πρακτορείο *Magnum* όταν έφτασε στο Βιετνάμ το 1966. Η δουλειά του ξεπέρασε σύντομα τον εφήμερο σκοπό μιας εντυπωσιακής δημοσίευσης και της αναγνώρισης που αυτή θα έφερνε για τον δημιουργό. Η παραμονή του διήρκεσε τρία χρόνια και η δουλειά του παρουσιάστηκε σε μια μεγάλη έκδοση, το βιβλίο *Vietnam Inc.* το 1971.

²⁸ <https://www.pulitzer.org/winners/kyoichi-sawada>, και <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1965/kyoichi-sawada/1>, ανακτήθηκαν στις 20.03.2020

Είναι αταίριαστο και ενδεχομένως ασεβές να επιχειρήσει κανείς να συγκρίνει τη δουλειά όλων αυτών των φωτογράφων, και άλλων εκτός από αυτούς, λιγότερο διάσημων, στο πέρας των δεκαετιών που μας χωρίζουν πλέον από τα γεγονότα της νοτιοανατολικής Ασίας. Κάθε ένας από αυτούς τους επαγγελματίες είδε τον πόλεμο μέσα από τα δικά του μάτια, με το βάρος της εμπειρίας του από όλες τις άλλες συρράξεις, στις οποίες είχε βρεθεί αυτόπτης μάρτυρας πριν από το Βιετνάμ και τον ρομαντισμό που τότε, όπως ακόμη και σήμερα, διακατέχει τους φωτορεπόρτερ ότι η δουλειά τους θα βοηθήσει τον κόσμο να «δει», να μάθει και - εφόσον κρίνει σκόπιμο - να κινητοποιηθεί. Η κατηγοριοποίηση σε εκείνους τους φωτογράφους που εμφανώς έκλιναν υπέρ των Βιετναμέζων και του αγώνα τους για επιβίωση, μέσα στην ίδια τους τη χώρα, και σε εκείνους που έβλεπαν τον πόλεμο, είτε από την πλευρά των Η.Π.Α. ή έστω όπως ένας στυγνός επαγγελματίας βλέπει *ακόμη έναν πόλεμο*, θα ήταν ανεδαφική, επιφανειακή και έμπλεα άγνοιας προς το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ. Όποια θέση κι αν παίρνει ψυχικά ο φωτορεπόρτερ, εγκεφαλικά και σωματικά είναι ταγμένος στο καθήκον της αναπαράστασης και της ενημέρωσης. Οι κίνδυνοι στους οποίους βάζει εκουσίως τον εαυτό του προκειμένου να απαθανατίσει τα γεγονότα είναι ο ίδιος σχεδόν με τον κίνδυνο που διατρέχουν οι φωτογραφιζόμενοι. Όπως με ειλικρίνεια περιγράφει ο Pete Hamill στην εισαγωγή του βιβλίου του πρακτορείου *Associated Press* για τον πόλεμο, *Vietnam, The Real War*, τα βράδια που οι ανταποκριτές περνούσαν συζητώντας, πίνοντας και απολαμβάνοντας τις χαρές της κοσμικής ζωής της Σαϊγκόν, ποτέ δεν συνάντησε τους φωτογράφους Horst Faas και Eddie Adams. Αυτοί ήταν κάπου αλλού, καλύπτοντας τον πόλεμο, με ελάχιστον χρόνο για να μιλήσουν για αυτόν (*Vietnam, The Real War*, 2013, 21). Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί από τους φωτορεπόρτερ που αναφέρθηκαν, οι Burrows και Sawada ανάμεσά τους, δεν γύρισαν ποτέ από το Βιετνάμ (Lewinski, 1978, 207). Ακόμη και οι φωτορεπόρτερ, η δουλειά των οποίων μαρτυρά μια έμφαση στην γενναιότητα και τις κακουχίες των Αμερικανών στρατιωτών, προσέγγιζαν αυτή την πλευρά του πολέμου με την ευαισθησία και την ενσυναίσθηση που ταίριαζε σε όσους συμμετείχαν, πληγώνονταν, άντεχαν και σταδιακά αναισθητοποιούνταν ή πέθαιναν, πολεμώντας σε μια χώρα που ποτέ δεν κατανόησαν, πολλά χιλιόμετρα μακριά από την πατρίδα τους. Στην συνολική συλλογική καταδίκη του πολέμου γενικά και του συγκεκριμένου πολέμου ειδικότερα, τα πλήγματα ήταν βαθιά και για τις δύο πλευρές. Οι

φωτογραφίες, εξεταζόμενες σαν ένα μεγάλο σώμα δουλειάς, που θα συνοδεύει για πάντα την ανθρώπινη ιστορία του 20^{ου} αιώνα, αποτελούν μια αρνητική και καθόλου ένδοξη μαρτυρία για τον πόλεμο σαν έννοια, σαν απόφαση, σαν πράξη και σαν αποτέλεσμα για όλους τους εμπλεκόμενους.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η απουσία από αυτόν τον πόλεμο, και όλους τους επόμενους πλέον, του Robert Cara. Ο Cara, πιο επιφανής τότε από όλους τους φωτογράφους που βρέθηκαν στη Νοτιοανατολική Ασία, δεν αντιμετώπισε την ανάθεση αυτή με την αγωνία πολλών άλλων σύγχρονών του φωτογράφων, καθώς η δική του φήμη ήταν καθιερωμένη και ακλόνητη. Υπάρχουν μαρτυρίες που τον θέλουν δυσανεσθημένο από τη σύγκριση των εικόνων της Κορέας του Duncan με τις δικές του (Miller, 1999,116), όμως ήταν η φύση του ανθρώπου και του επαγγελματία τέτοια που δεν θα άφηνε μια νέα ευκαιρία ανεκμετάλλευτη. Ο Cara βρέθηκε στην Νοτιοανατολική Ασία πολύ πριν από όλους τους άλλους φωτογράφους, στην εποχή κατά την οποία η διαμάχη μεταξύ της Γαλλίας και των Βιετμίν, στην ονομαζόμενη τότε Ινδοκίνα, και όσα συνέβαιναν σε εκείνη την άκρη της Ασίας δεν αφορούσαν σχεδόν κανέναν στον δυτικό κόσμο. Η φράση του John Morris στην προσπάθειά του να μεταπείσει τον Cara, στον οποίο βέβαια ήδη είχε προτείνει τη δουλειά, (Morris, 1998, 154), «Δεν χρειάζεται να πας. Δεν είναι δικός μας πόλεμος», μέσα στον κυνισμό της, συγκεντρώνει μια αδιαμφησβήτητη και ακριβά πληρωμένη τελικά πραγματικότητα²⁹.

Ωστόσο, ο Cara δεν αντιμετώπισε την αποστολή του σαν υποχρέωση ή αγγαρεία, αλλά με ενθουσιασμό και περιέργεια (Morris, 1998, 156). Χωρίς να μπορεί κανείς να γνωρίζει πώς θα είχε εξελιχθεί η δουλειά του Cara μέσα στον πόλεμο του Βιετνάμ, η αρχική του προσέγγιση, εμφανής τόσο από την αλληλογραφία του με τον Morris, όσο και από τις φωτογραφίες που σώζονται από το σύντομο πέρασμά του από την Ινδοκίνα, ήταν η περιγραφή της ζωής στην περιοχή, η φιλήσυχη και στωική αντιμετώπιση της καθημερινότητας από τους ντόπιους δίπλα και στη σκιά των αρμάτων μάχης και των στρατιωτών.

²⁹ Ο Cara, που ήδη εκείνη την εποχή βρισκόταν στην Ιαπωνία καλύπτοντας ένα θέμα για τις επιπτώσεις της ατομικής βόμβας του Ναγκασάκι στα παιδιά, ανέλαβε να αντικαταστήσει τον φωτογράφο του περιοδικού Life Howard Sochurek. Η πρόταση έγινε από τον ίδιο τον John Morris μετά από μια συζήτησή του με τον Ray Mackland, επιμελητή φωτογραφίας τότε στο Life. Η έκφραση του Morris ήταν "Bob! You don't have to go! It's not *our* war"

Καμία από τις φωτογραφίες που τράβηξε ο Cara στην Ινδοκίνα δεν έχει μείνει στην ιστορία της φωτογραφίας, του φωτορεπορτάζ και του πολέμου. Το αρχείο που έχει δημοσιευτεί από τον αδερφό του, Cornell Cara, είναι μια σειρά εικόνων με έμφαση στον λαό της Ινδοκίνας και κυρίως στην αντίθεση μεταξύ της απλοϊκής ζωής των χωρικών στους ορυζώνες, κάτω από το, άλλοτε εξεταστικό και άλλοτε αδιάφορο, βλέμμα του στρατού. Οι τρεις πιο χαρακτηριστικές φωτογραφίες αυτού του σώματος δουλειάς (*φωτογραφίες 24, 25 & 26*) αναπαριστούν χωρικούς με τα Άο Ντάι, τα παραδοσιακά ενδύματα της χώρας, και τα κωνικά ψάθινα καπέλα δίπλα σε στρατιωτικά οχήματα και δυτικούς στρατιώτες. Στη μία ένας χωρικός με ένα μικρό παιδάκι καθοδηγεί ένα κοπάδι από χήνες κατά μήκος ενός δρόμου, ενώ οι δύο στρατιώτες συζητούν στην άκρη του δρόμου δίπλα σε δύο μοτοσυκλέτες. Ο ένας έχει την πλάτη γυρισμένη στη σκηνή ενώ ο άλλος στέκεται πλάι και είναι στραμμένος προς την κάμερα. Σε μια άλλη εικόνα η διάταξη είναι αντίστοιχη: ένας χωρικός οργώνει ένα πλημμυρισμένο κομμάτι γης με ένα βοωϊδές να σέρνει το άροτρο ενώ ψηλότερα, σε αυτό που φαίνεται κανονικός δρόμος είναι παραταγμένα σειρά οχημάτων, κλειστών και τζιπ. Στην τρίτη εικόνα της σειράς δύο γυναίκες με τα ψάθινα καπέλα τους περπατούν δίπλα σε ένα μεγάλο σταματημένο ερπυστριοφόρο όχημα. Η μία έχει ένα μικρό παιδί στην αγκαλιά, η άλλη κρατάει ένα απροσδιόριστο σκεύος. Τις ακολουθεί ένα λίγο μεγαλύτερο παιδάκι κι αυτό με το καπέλο του στα χέρια κι ένας άλλος χωρικός που μεταφέρει πράγματα. Στην ανοιχτή πόρτα του οχήματος ο στρατιώτης κάθεται σχετικά αδιάφορος, στραμμένος προς τη σκηνή παρατηρώντας τη μικρή ομάδα των περαστικών χωρικών (Κάπα, 2001, 562-3).

Ο Robert Cara σκοτώθηκε στις 25 Μαΐου 1954 στην Ινδοκίνα (σημερινό Βιετνάμ), καθ' οδόν από το Ναμντίν στο Ταϊμπίν. Άφησε την ασφάλεια των οχημάτων και ακολούθησε μια διμοιρία αντρών, που ανίχνευαν νάρκες μέσα στα ψηλά χορτάρια. Μια από τις νάρκες που δεν ανίχνευσαν σκότωσε τον Cara (Κάπα, 2001, 567).

Δεν θα μάθουμε ποτέ πώς θα ήταν ο πόλεμος του Βιετνάμ μέσα από τη ματιά του Cara. Αν η προσωπική του προσέγγιση, που ήδη είχε δώσει στο πολεμικό φωτορεπορτάζ την σφραγίδα που διατηρεί ακόμη και σήμερα, σχεδόν έναν αιώνα μετά από τον Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, και η ίδια η προσωπικότητά του, θα είχε αναδείξει μια ακόμη πλευρά αυτού του πολέμου, που οι συνάδελφοί του δεν

ανέδειξαν. Ίσως πάλι ο ανταγωνισμός με το μεγαλύτερο τότε όνομα, να είχε σταθεί αφορμή για ακόμη καλύτερες φωτογραφίες, ακόμη περισσότερες πτυχές της σκληρότητας και της ματαιότητας του πολέμου, αυτού και τελικά όλων.

Η ελευθερία κίνησης και αποφάσεων των φωτογράφων και τα αποτελέσματα της δουλειάς τους, που σταδιακά έβλεπαν το φως της δημοσιότητας στα δυτικά μέσα μαζικής ενημέρωσης, συνέδραμε στη μετατόπιση της ευθύνης και έναν επαναπροσδιορισμό της αναγκαιότητας του πολέμου. Ο Πρόεδρος Νixon φέρεται να θεωρεί ότι ακόμη και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης των ίδιων των Η.Π.Α., εμφανίζονταν περισσότερο φίλα κείμενα προς τους εχθρούς παρά προς τους συμμάχους τους (Miller, 1996, 214, 224). Ωστόσο, έχει σημασία, εδώ όπως και σε όλες τις ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες που απαθανατίζονται φωτογραφικά, ότι σε περιόδους κρίσης και αμφισβήτησης, τοποθετείται μεγάλο μέρος της ευθύνης στην πλάτη του αγγελιαφόρου, χωρίς την εξέταση των αιτίων του μηνύματος. Λησμονείται εξίσου εύκολα, ότι ο αγγελιαφόρος βρίσκεται βουτηγμένος κυριολεκτικά στη λάσπη και στο αίμα του μηνύματος που μεταφέρει και όχι στην άνεση και την ασφάλεια του σπιτιού του, όπως οι κριτές και κατήγοροί του, (Vietnam, The Real War, 2013, 23).

Οι φωτογραφίες που αναδείχθηκαν ως εμβληματικές της ιστορικής αυτής συγκυρίας, λειτούργησαν σε τρία διαφορετικά επίπεδα:

α. αποκάλυψαν αναπάντεχες πτυχές του, πολέμου κλονίζοντας την ισχύουσα επιχειρηματολογία για τη σκοπιμότητά του

β. ανέδειξαν τους φωτογράφους που τις τράβηξαν και

γ. αναδείχθηκαν οι ίδιες σε φωτογραφικά ορόσημα για τις επόμενες γενιές, σε ξεχωριστά τεχνουργήματα, οπτικές μαρτυρίες των γεγονότων πέρα και πάνω από την προσωπικότητα των δημιουργών τους (Lowe, στους Kennedy και Patrick, 2014, 213).

II. Φωτογραφίες σχετικές με τον πόλεμο

Διαδήλωση προς το Πεντάγωνο, Ουάσιγκτον, Marc Riboud, 1967. Πολύ νωρίς ακόμη, πριν δουν το φως της δημοσιότητας οι πιο εμβληματικές εικόνες που έχουν χαραχθεί στη συλλογική μνήμη από τον πόλεμο του Βιετνάμ, ο Marc Riboud

του πρακτορείου *Magnum*, απαθανάτισε με το φακό του στην Αμερικανική πρωτεύουσα μια νεαρή κοπέλα που κρατούσε ένα λουλούδι μπροστά στα προτεταμμένα όπλα των ανδρών της Αμερικανικής Εθνοφυλακής κατά τη διάρκεια μια διαδήλωσης ενάντια στο πόλεμο του Βιετνάμ (φωτογραφίες 27 & 28).

Η φωτογραφία τραβήχτηκε στις 21 Οκτωβρίου 1967, στο τέλος μιας αντιπολεμικής διαδήλωσης σχεδόν 100.000 ανθρώπων γύρω από το Πεντάγωνο. Έχει ξεκάθαρη σύνθεση σε δύο μέρη, τραβηγμένη από το πλάι, ώστε όλοι οι πρωταγωνιστές να φαίνονται προφίλ. Αριστερά οι στρατιώτες της Εθνοφυλακής με πλήρη ένδυση και εξάρτηση και τις ξιφολόγχες προτεταμμένες και απέναντί τους μια νεαρή γυναίκα, με περιποιημένα κοντά μαλλιά και ανοιχτόχρωμο ένδυμα με σχέδια, τους κοιτάει κατάματα κρατώντας ένα χρυσάνθεμο στο ύψος του προσώπου της. Ο ίδιος ο φωτογράφος έχει άλλη μια εικόνα της ίδιας κοπέλας που στέκεται μπροστά στην εθνοφυλακή με τα χέρια ανοιχτά σε στάση σώματος που μαρτυρά παράδοση ή και πρόκληση. Δεν διευκρινίζεται ποιά από τις δύο φωτογραφίες τραβήχτηκε πρώτη

Η κοπέλα στις φωτογραφίες του Marc Riboud λεγόταν Jan Rose Kasimir και τον καιρό εκείνο ήταν 17 ετών φοιτήτρια. Το 2014, σε συνέντευξή της στην εφημερίδα *The Guardian*, αναφέρθηκε εκτενώς στη διαδήλωση εκείνης της ημέρας και στην παράτολμη στάση της μπροστά στους άνδρες της Εθνοφυλακής (για τους οποίους μάλιστα εμφατικά τονίζει ότι ήταν πολύ νέοι). Κλείνοντας αναφέρει, ότι τις στιγμές εκείνες δεν συνειδητοποιούσε ότι η ίδια όπως και ολόκληρη η διαδήλωση όρθωνε ανάστημα για κάτι σημαντικό. Το αντιλήφθηκε μόνο αργότερα με την κυκλοφορία, τη φήμη και τη σημασία που δόθηκε στη φωτογραφία του Marc Riboud³⁰.

Η φωτογραφία έχει ίσως αυξημένη σπουδαιότητα γιατί τραβήχτηκε, δημοσιεύθηκε και αναδείχθηκε σε αντιπολεμικό σύμβολο, σε μια εποχή που, όπως περιγράφει η ίδια η πρωταγωνίστρια, ο κόσμος δεν είχε τόσο έντονη και σαφή γνώση της δύναμης των μέσων μαζικής επικοινωνίας³¹. Ο Riboud φωτογράφησε μια γνήσια, αυθόρμητη, αθώα και οριακά αφελή αντιπολεμική προσωπική εκδήλωση, μέσα σε μια μαζική διαδήλωση. Χωρίς τη συγκεκριμένη φωτογραφία, αυτή της 21^{ης}

³⁰ <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/behind-the-image-protesting-vietnam-war-with-flower/>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

³¹ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/07/jan-rose-kasimir-anti-vietnam-rally-pentagon>, και <https://www.smithsonianmag.com/history/flower-child-102514360/>, ανακτήθηκαν στις 20.03.2020

Οκτωβρίου 1967 θα ήταν απλώς άλλη μια διαδήλωση, ενώ αιχμαλωτίζοντας τη συγκεκριμένη στιγμή, ο Riboud ανέδειξε περισσότερο από την ίδια την κοπέλα, τη διαδήλωση και όλα για όσα αυτή οργανώθηκε και πραγματοποιήθηκε, ανέδειξε μια αυξανόμενη τάση ενάντια σε έναν πόλεμο στον οποίο όλο και περισσότεροι Αμερικανοί στρατιώτες καλούνταν να υπηρετήσουν (Vietnam, The Real War, 2013, 129).

Τραγωδία στο Κεντ του Οχάιο, Η.Π.Α., John Paul Filo, 4 Μαΐου 1972. Μετά την διαταγή του Προέδρου Νίχον για εισβολή στην Καμπότζη, μια διαδήλωση φοιτητών και ακτιβιστών στο Κρατικό Πανεπιστήμιο του Κεντ στο Οχάιο κατέληξε στον θάνατο τεσσάρων φοιτητών. Η αρχική αντιπαράθεση μεταξύ των διαδηλωτών και της Εθνοφρουράς εξελισσόταν με πέτρες από τη μία πλευρά και δακρυγόνα από την άλλη. Ωστόσο, οι άντρες της φρουράς επιτέθηκαν με πραγματικά πυρά εναντίον των διαδηλωτών, σκοτώνοντας συνολικά τέσσερις φοιτητές. Ο John Paul Filo, φοιτητής στο τμήμα δημοσιογραφίας του πανεπιστημίου, βρέθηκε μπροστά στο περιστατικό και τράβηξε μια από τις πιο εμβληματικές φωτογραφίες που σχετίζονταν με τον πόλεμο στη Νοτιοανατολική Ασία, αλλά δεν τραβήχτηκαν εκεί. Ένας φοιτητής, χτυπημένος από τα πυρά της Εθνοφρουράς, κείτεται μπρούμυτα στο έδαφος, ενώ μια νεαρή γυναίκα είναι γονατισμένη πάνω από το πτώμα και κραυγάζει απελπισμένα με τα χέρια ανοιχτά. Γύρω από τη σκηνή υπάρχουν αρκετοί άνθρωποι, ένας στα δεξιά της εικόνας και αριστερά της γυναίκας, όρθιος δίπλα της, δύο λίγο πιο πίσω στην αριστερή μεριά της εικόνας και αρκετός κόσμος πιο πίσω (φωτογραφία 29). Ο ίδιος ο φωτογράφος περιέγραψε την αντίδρασή του ως καθόλου οπτική, αλλά άμεση ανταπόκριση στην κραυγή της νεαρής κοπέλας. Η φωτογραφία αρχικά δημοσιεύτηκε σε μια τοπική εφημερίδα και μετά στους *New York Times*, ενώ το τηλεοπτικό δίκτυο *NBC* την μετέδωσε επί επτά δευτερόλεπτα (Morris, 1998, 257-258).

Ο Filo κέρδισε το βραβείο Pulitzer το 1971 στην κατηγορία *Επικαιρότητα*³² με αυτή τη φωτογραφία, που σύντομα δημιούργησε έντονες αντιδράσεις και

³² <https://www.pulitzer.org/winners/john-paul-filo> ανακτήθηκε στις 3.4.2020

αναδείχτηκε σε σύμβολο κατά του απολυταρχισμού και της κρατικής αδιαφορίας για τα δικαιώματα των πολιτών, πυροδοτώντας αμφισβήτηση για τις αποφάσεις σχετικά με τον πόλεμο στο Βιετνάμ και μια σειρά άλλων κοινωνικών θεμάτων που απασχολούσαν την κοινή γνώμη.

Σε αντίθεση με τη φωτογραφία του Marc Riboud, από μια αντίστοιχη διαδήλωση τρία χρόνια πριν στην Ουάσιγκτον, όπου η αντιπαράθεση είναι σιωπηλή και συμβολική, στη διαδήλωση του Οχάιο η κατάληξη ήταν τραγική, σημαίνοντας ταυτόχρονα τον κώδωνα του κινδύνου στους Αμερικανούς πολίτες, για τις επιπτώσεις που ο πόλεμος και οι αποφάσεις της Κυβέρνησης είχαν στην ίδια τους πια την πατρίδα. Ο νεκρός της διαδήλωσης του Οχάιο δεν ήταν ένας εχθρός σε μια μακρινή χώρα, ήταν ένας απλός διαδηλωτής μέσα στη δική τους. Η σύνδεση των κοινωνικοπολιτικών προβληματισμών της εποχής δημιούργησε μια αλληλουχία αντιδράσεων, που επεκτάθηκε τόσο, ώστε σε συνδυασμό πια και με το υπόλοιπο οπτικό υλικό που έφτανε από το Βιετνάμ και με την συνεχόμενη αναπαραγωγή των φωτογραφιών των Adams, McCullin, David Douglas Duncan και πολλών άλλων, κλόνισε το μέχρι τότε είτε ένθερμο ή απλώς αδιάφορο κοινό.

III. Ο Πόλεμος

Άμαχο θύμα, Σαϊγκόν, Philip Jones Griffiths, 1967. «Σύντομα ανακάλυψα ότι αν θέλεις να αλλάξεις τον κόσμο έχεις αυτό το θαυμάσιο μικρό μαύρο κουτί γύρω από το λαιμό σου». Αυτή η φράση (μετάφραση της γράφουσας) του φωτογράφου Philip Jones Griffiths στο βιβλίο του *Vietnam Inc.* ίσως συγκεντρώνει μέσα στις λέξεις της όλη την πραγματικότητα του σύγχρονου φωτορεπορτάζ, των αιτίων, των προθέσεων, των προσδοκιών και ίσως και της αυταπάτης.

Ο Griffiths είναι από τους φωτογράφους με ευρύτατο και άρτιο σώμα δουλειάς από τον πόλεμο του Βιετνάμ. Σε μία από τις πιο εμβληματικές φωτογραφίες του, οπτικός επίλογος στο βιβλίο του, απεικονίζεται σε ασπρόμαυρο κάθετο κάδρο, ιδιαίτερα σπάνιο για φωτογραφίες ρεπορτάζ, αλλά λιγότερο για πορτρέτα, ένας άνθρωπος, που μόνο η λεζάντα μαρτυρά ότι πρόκειται για γυναίκα (φωτογραφία 30). Η φιγούρα, φωτογραφημένη από το μπούστο και πάνω, είναι ισχνή, με ένα παλιό ανοιχτόχρωμο καρό ρούχο. Το κυρίαρχο στοιχείο της εικόνας είναι το τραυματισμένο

αριστερό χέρι, υψωμένο μπροστά στο κεφάλι, σαν να καλύπτει το πρόσωπο. Περρασμένη στον καρπό, με ένα λεπτό σύρμα, είναι μια χάρτινη μακρόστενη καρτέλα, στην οποία η πιο καθαρή σημείωση στην αριστερή επάνω άκρη της είναι τα αρχικά VNC (Vietnamese Civilian / Βιετναμέζα πολίτης). Το κεφάλι είναι όλο καλυμμένο από επιδέσμους που αφήνουν μόνο στην πίσω μεριά να φανεί μια τούφα σκούρα μαλλιά (Luben, 2011, 170).

Καθώς η συγκεκριμένη φωτογραφία δεν τραβήχτηκε με τους φρενήρεις ρυθμούς ενός πεδίου μάχης, ο Griffiths λειτούργησε σαν καλλιτέχνης, εκτός από φωτορεπόρτερ, επιστρατεύοντας τεχνικές λήψης που θα έδιναν έμφαση στο θέμα του και στο μήνυμα της εικόνας του. Ανοιχτό διάφραγμα, ώστε να επιτύχει πολύ ρηχό βάθος πεδίου, κρατώντας απόλυτα εστιασμένο το ταλαιπωρημένο χέρι, και ελαφρά εστιασμένα έως ανεστίαστα τα υπόλοιπα στοιχεία της εικόνας, που, χωρίς να κραυγάζουν, τη συμπληρώνουν και την καθιστούν ακόμη πιο καθηλωτική. Ο Griffiths είναι από τους φωτογράφους, η δουλειά των οποίων κατέστη εμβληματική για την άμεση κριτική του πολέμου γενικά, αλλά και του συγκεκριμένου πολέμου ειδικότερα. Ο φωτογράφος αφιέρωσε περίπου τρία χρόνια απάθανατίζοντας κυρίως την εμπειρία των Βιετναμέζων χωρικών.

Ο Griffiths είχε μια συγκεκριμένη και συνειδητοποιημένα πολιτική στάση ενάντια στον πόλεμο και στην θέση του φωτογράφου μέσα σε αυτόν. Υπέρμαχος του χρέους της φωτογραφίας να ελέγχει την εξουσία και ταυτόχρονα να αποκαλύπτει τα πεπραγμένα της, θεωρούσε τον εαυτό του μία από τις ελάχιστες εξαιρέσεις εργαζομένων στον τύπο με την ευρύτερη έννοια, που δεν ενέκριναν είτε τον πόλεμο συνολικά ή τον τρόπο με τον οποίο οι Η.Π.Α. είχαν επιλέξει να τον διεξάγουν (Kennedy, 2014, 34-36).

Το βιβλίο του Griffiths αποτελεί ένα ολοκληρωμένο φωτογραφικό ντοκουμέντο 266 ασπρόμαυρων λήψεων, αποτέλεσμα των τριών χρόνων που πέρασε στο Βιετνάμ φωτογραφίζοντας. Η Βρετανική του υπηκοότητα του έδινε μια προνομιακή θέση και στις δύο πλευρές του πολέμου. Οι φωτογραφίες και τα κείμενα του Griffiths αναζητούν και τελικά αναδεικνύουν την φιλοσοφία του λαού, την οποία άλλωστε ο φωτογράφος θεωρεί τη βασική αιτία της κατάληξης αυτού του πολέμου. Το πολιτισμικό χάος, που χώριζε τους Αμερικανούς από τους Βιετναμέζους, καθόρισε την έκβαση του πολέμου, σύμφωνα με την προσέγγιση του φωτογράφου. Το γραπτό

του Griffiths – επιχειρώντας να εξερευνήσει την Βιετναμέζικη ψυχή και κατ’ επέκταση την ίδια την κοινωνία της χώρας – αποπνέει έναν ασφαλή θαυμασμό. Παρ’ ότι δεν εξετάζεται εδώ η πολιτική θέση του δημιουργού, σαφώς αυτή συνετέλεσε στην αποτύπωση του Βιετνάμ εκείνης της περιόδου, με έναν τρόπο που κατέστησε το βιβλίο ένα από τα ισχυρά ντοκουμέντα που κλόνισαν την κοινή γνώμη, για την ορθότητα ή μη των αποφάσεων που λήφθηκαν σχετικά με την εμπλοκή των Η.Π.Α. Κάθε εικόνα του *Vietnam Inc.* αποτελεί από μόνη της ένα μνημείο ντοκουμέντου και φωτοδημοσιογραφίας. Τόσο η σύνθεση, όσο και η εγγύτητα του φωτογράφου στο θέμα του κάθε φορά, φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με τις 266 μεμονωμένες στιγμές που απαρτίζουν την συνολική μαρτυρία της Βιετναμέζικης εμπειρίας του. Η εν λόγω φωτογραφία είναι ο επίλογος του τελευταίου κεφαλαίου του βιβλίου του Griffiths, 23 συνολικά σελίδες, αφιερωμένες όλες στους τραυματίες, τους ακρωτηριασμένους, τους καμένους, σε ότι δηλαδή θα έμενε σαν σφραγίδα, επίπονη και τρομακτική ανάμνηση μετά τη λήξη των εχθροπραξιών.

Στον πρόλογο της επανέκδοσης του βιβλίου του το 2001, ο Noam Chomsky κλείνει αναφερόμενος στην τεσσαρακοστή επέτειο της κλιμάκωσης της επίθεσης της Ουάσιγκτον κατά του Νοτίου Βιετνάμ, σαν μια ευκαιρία να καλωσορίσουμε την γυμνή και τρομακτική εικόνα που ο Philip Jones Griffiths παρουσιάζει, σαν μια σπάνια ευκαιρία για ενδοσκόπηση και κατάλληλη δράση, τώρα και στο πιθανό μέλλον (Chomsky στον Griffiths, 2001, σελ. I-IV).

Η εκτέλεση της Σαϊγκόν, Eddie Adams, 1968. Την 1^η Φεβρουαρίου 1968 ο Eddie Adams, φωτογράφος του πρακτορείου *Associated Press* στο Βιετνάμ, φωτογράφησε τον Nguyen Ngoc Loan τη στιγμή ακριβώς που εκπυρσοκροτούσε το προτεταμένο του όπλο κατά ενός υπόπτου για συνεργασία με τους Βιέτ Κονγκ, αφού είχε αναγνωριστεί σαν αξιωματικός του Βορείου Βιετνάμ (*φωτογραφία 31*). Στο κέντρο της εικόνας, το προτεταμένο χέρι του Nguyen Ngoc Loan εμπεριέχει τα στοιχεία, τόσο της φόρμας όσο και του περιεχομένου, επικοινωνώντας άμεσα την ένταση της εικόνας. Οι τσιτωμένοι μύες στον βραχίονα, η ανοδική στάση του χεριού και η κατάληξή του στη σφιγμένη λαβή του περιστροφικού καθοδηγούν βίαια τον θεατή από τον Nguyen Ngoc Loan στον ύποπτο προς εκτέλεση, ενώ η λάμψη του ήλιου επάνω στο μέταλλο του περιστροφικού προσελκύει emphaticά το βλέμμα και

κορυφώνει το νόημα. Εκατέρωθεν της κατευθυντήριας γραμμής που επιβάλλει το χέρι του Nguyen Ngoc Loan βρίσκεται ο ίδιος (αριστερά) και ο ύποπτος, προς τον οποίο στρέφεται το όπλο (δεξιά). Τον Nguyen Ngoc Loan τον βλέπουμε από το δεξιό του προφίλ με μια έκφραση, που θα μπορούσε να ερμηνευτεί μεταξύ σκληρότητας και απάθειας. Ίσως η πρώτη να είναι στην πραγματικότητα προτιμότερη, γιατί μαρτυρά μια συμμετοχή σε αυτό που συμβαίνει, έστω και από την αρνητική της πλευρά. Η γλώσσα του σώματος είναι ενδεικτική και επιτείνει την ένταση της εικόνας. Εκτός από το προτεταμένο χέρι, ολόκληρο το σώμα βρίσκεται σε στάση στητή και αποφασιστική. Στην άλλη πλευρά του όπλου, ο ίδιος ο ύποπτος προς εκτέλεση, σε αυτή που ο θεατής καλείται να συνειδητοποιήσει ότι είναι η τελευταία του στιγμή. Η έκφρασή του μαρτυρά την αγωνία και την ένταση, ενώ το ίδιο το σώμα βρίσκεται σε στάση ήττας, μιας που ήδη είναι δεμένα τα χέρια του πίσω από την πλάτη. Η σύνθεση της εικόνας αποκτά ακόμη μεγαλύτερη δύναμη από την απουσία άλλης μορφής ή και στοιχείου πίσω από τις δύο πρωταγωνιστικές φιγούρες και το όπλο, καθώς η σκηνή εκτυλίσσεται σε έναν άδειο δρόμο, με σκέτα χαμηλά κτίρια και παρουσία οχημάτων και μορφών στο βάθος. Μόνο στην αριστερή άκρη της εικόνας, σε δεύτερο πλάνο πίσω από τον Nguyen Ngoc Loan, ένας στρατιώτης παρακολουθεί τη σκηνή με μορφασμό που δεν μπορεί κανείς με ασφάλεια να ερμηνεύσει σαν αποστροφή ή επικρότηση.

Τα στοιχεία που συντελούν στην εμβληματικότητα της εικόνας είναι πολλαπλά. Η ξεκάθαρη σύνθεση, οι εκφράσεις, η μοναδικότητά της (μέχρι τότε) ως προς την στιγμή, κατά την οποία ταυτόχρονα στο ίδιο πλάνο αποτυπώνεται η πρόθεση και το αποτέλεσμα. Ακόμη πιο επιδραστική είναι η υπολανθάνουσα λειτουργία της εικόνας, που καθιστά εμάς, τους θεατές, μάρτυρες στο διηνεκές της τελευταίας στιγμής ενός ανθρώπου³³, που θα εκτελείται μπροστά στα μάτια μας ξανά και ξανά, κάθε φορά που κοιτάμε την εικόνα, κάθε φορά που ένα νέος θεατής την ανακαλύπτει και κάθε φορά που ένας ήδη γνώστης την ξανακοιτάει (Stegan, 2000, 114).

³³ Σύμφωνα με τον ίδιο τον Adams, οι υπηρεσίες του Αμερικανικού Στρατού του ζήτησαν το μοντέλο της μηχανής και την ταχύτητα λήψης και συνυπολογίζοντας τα χαρακτηριστικά του όπλου κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι κατά τη στιγμή της φωτογραφίας η σφαίρα ήταν ήδη μέσα στο κεφάλι του αιχμαλώτου (Vietnam, *The Real War*, 2013, 197)

Η φωτογραφία δημοσιεύθηκε στους *New York Times* την επομένη της λήψης της, σύντομα κυκλοφόρησε σε όλο τον κόσμο και αποτέλεσε μια από τις εικόνες που ενέτειναν το αντιπολεμικό κλίμα για τη συγκεκριμένη εμπλοκή των Η.Π.Α. (Warner Marien, 2002, 368), αλλά μελλοντικά θα αναδεικνυόταν σε σύμβολο αντιπολεμικής ρητορικής, στις δεκαετίες που ακολούθησαν. Στην προσωπική του μαρτυρία, ο φωτογράφος Don McCullin, φίλος και συνάδελφος του Adams, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι περισσότερο και από τη σφαγή του My Lai αυτή η φωτογραφία προκάλεσε μεταστροφή στο συναίσθημα των Αμερικάνων (ειδικώς χρησιμοποιεί τη φράση «στην καρδιά»), κάνοντάς τους να αισθάνονται ότι δεν ήταν πια αναμειγμένοι σε έναν πόλεμο που θεωρούσαν έντιμο (McCullin, 1992/2002, 95). Ο Eddie Adams βραβεύτηκε πολλαπλά για αυτή τη φωτογραφία με πιο σημαντικές διεθνείς διακρίσεις το World Press Photo της χρονιάς 1968 και το Pulitzer στην κατηγορία *Επικαιρότητα* το 1969.

Επίθεση με Ναπάλμ, Σαϊγκόν, Hung Cong (Nick) Ut, 1972. Στις 8 Ιουνίου 1972 μια αεροπορική επίθεση αμερικάνικων μαχητικών έπληξε με βόμβες Ναπάλμ το χωριό Τρανγκ Μπανγκ, λίγο έξω από τη Σαϊγκόν.

Ο Βιετναμέζος φωτογράφος του πρακτορείου *Associated Press*, Hung Cong (Nick) Ut, βρισκόταν στο πεδίο και φωτογράφησε πέντε μικρά παιδιά, που έτρεχαν τρομαγμένα να ξεφύγουν από τις φλόγες και τον καπνό (*φωτογραφία 32*). Στο κέντρο της φωτογραφίας, ένα γυμνό κορίτσι τρέχει κλαίγοντας σπαρακτικά. Στην αριστερή μεριά του κάδρου και σε πρώτο πλάνο, είναι ένα αγόρι, που επίσης κλαίει (ο αδερφός του κοριτσιού) και λίγο πιο πίσω ένα μικρότερο παιδί, που κινείται κοιτάζοντας προς τα πίσω. Στην δεξιά πλευρά του κάδρου, ένα μεγαλύτερο κορίτσι κρατάει από το χέρι ένα μικρότερο αγόρι, και αυτά τρέχοντας προς τον φακό. Όλα τα παιδιά είναι ξυπόλυτα. Πίσω τους ακολουθούν τέσσερις στρατιώτες, με πλήρη στρατιωτική ένδυση και κράνη, και στο βάθος διακρίνεται το σύννεφο του καπνού μετά τις εκρήξεις. Δεξιά, στο βάθος, υπάρχουν δύο ταμπέλες, μία μεγαλύτερη και μια μικρή, αλλά δεν διακρίνεται τί γράφουν.

Η φωτογραφία δημοσιεύθηκε στο φύλλο των *New York Times* της επόμενης ημέρας, με λεζάντα που εξηγούσε ότι τα B-52 έπληξαν το Βόρειο Βιετνάμ για πρώτη φορά σε 7 εβδομάδες. Σε συμπτωματική (όπως τη χαρακτήρισε η εφημερίδα)

επίθεση με Ναπάλμ, παιδιά από το Νότιο Βιετνάμ και στρατιώτες εγκατέλειψαν το Τρανγκ Μπάνγκ στη διαδρομή 1, μετά τη ρίψη βόμβας από Νοτιοβιετναμέζικο μαχητικό. Και προκειμένου να προληφθεί ενδεχόμενη κριτική για τη γύμνια του παιδιού, διευκρίνιζε η εφημερίδα ότι το κορίτσι στο κέντρο έσκισε από πάνω της τα ρούχα γιατί καίγονταν.

Ο ίδιος ο φωτογράφος έχει εξιστορήσει πως το κορίτσι έκλαιγε, φωνάζοντας ότι πίστευε ότι πεθαίνει, μέχρι να καταφέρουν να την οδηγήσουν σε κοντινό νοσοκομείο, μαζί με τα άλλα παιδιά³⁴.

Παρά τις αμφιβολίες που προηγήθηκαν της αρχικής διοχέτευσης της εικόνας στο δίκτυο των πελατών του *Associated Press*, και μάλιστα όχι λόγω της δραματικότητάς της, αλλά λόγω της γύμνιας του κοριτσιού, η φωτογραφία απέκτησε ανυπολόγιστη προς τις αρχικές εκτιμήσεις της δύναμη. Δημοσιεύτηκε σε μία από τις μεγαλύτερες εφημερίδες του κόσμου και χάρισε στον δημιουργό της το βραβείο *World Press Photo* και το βραβείο *Pulitzer* στην κατηγορία *Επικαιρότητα* το 1973. Σταδιακά αναδείχθηκε σε εμβληματική φωτογραφία πόνου και αγωνίας, αλλά και εμπλοκής του ίδιου του θεατή και του ρόλου του, αν όχι απευθείας στην έναρξη, όμως σίγουρα στην εξακολούθηση ενός πολέμου, που τελικά είχε σαν αποτέλεσμα τα γεγονότα που τη δημιούργησαν (Miller, στους Batchen, G., Gigley, M., Miller, N.K. και Prosser J., 2012, 147-154).

Η φωτογραφία του Nick Ut παρέμεινε επίκαιρη, όχι μόνο λόγω της αναγωγής της σε σύμβολο, αλλά και γιατί το κορίτσι - η Phan Thi Kim Phuc - επέζησε μετά την παροχή βοήθειας από τον ίδιο το φωτογράφο. Αρχικά η Phuc θεωρούσε τη φωτογραφία του Ut αιτία προβλημάτων, αργότερα ωστόσο αναθεώρησε, υποστηρίζοντας ότι χάρη στην φωτογραφία αυτή ήταν πια σε θέση και η ίδια να συνδράμει άλλους που υπέφεραν (Ritchin, 2013, 55). Η Phuc, Καναδή πια πολίτης, φωτογραφήθηκε ξανά σε μια εικόνα έμπλεα μηνυμάτων επιβίωσης, αισιοδοξίας και μητρότητας. Ο φωτογράφος Joe McNally τη φωτογράφησε το 1995 σε στάση που να αποκαλύπτει τα σημάδια του εγκαύματος στο σώμα της, αποδεικνύοντας και πάλι,

³⁴ <https://www.leica-camera.blog/2012/09/18/nick-ut-the-amazing-saga-and-the-image-that-helped-end-the-vietnam-war/> ανακτήθηκε στις 20.03.2020

μετά από πολλά χρόνια, τη βασιμότητα των ισχυρισμών για τους λόγους που προκάλεσαν τη γύμνια του εννιάχρονου τότε παιδιού (φωτογραφία 33).

IV. Το «πρόσωπο» του πολέμου

Ο Πόλεμος είναι Κόλαση, Horst Faas, Ιούνιος 1965. Ο Horst Faas, παρών στο Βιετνάμ από το 1962 και επικεφαλής του πρακτορείου *Associated Press* στη Σαϊγκόν από το 1969 (Lewinski, 1978, 208), χάρισε στη συλλογική φωτογραφική μνήμη το πορτρέτο του στρατιώτη, με μια φωτογραφία του από τον Ιούνιο του 1965. Πρόκειται για το κοντινό πορτρέτο ενός Αμερικανού στρατιώτη της 173^{ης} Ιπτάμενης Ταξιαρχίας, στο αεροδρόμιο της Phuoc Vinh (φωτογραφία 34). Ο φωτογράφος έχει κάνει τη λήψη από ελαφρώς ψηλότερο σημείο από τα μάτια του στρατιώτη, κι αυτός τον κοιτάει με βλέμμα ευθύ και χαμογελαστό, που σε συνδυασμό με το ανθυπομειδίαμα στο στόμα του, γίνεται σχεδόν θρασύ. Φοράει το πηλήκιο του, στην τρέσα του οποίου είναι γραμμένο χειρόγραφα και με κεφαλαία γράμματα WAR IS HELL (ο πόλεμος είναι κόλαση, μετάφραση της γράφουσας), (Vietnam, the Real War, 2013, 103). Η επιλογή του φωτογράφου για τη λήψη από θέση ελαφρά ψηλότερη, ήταν να τονίσει ακριβώς αυτό το σλόγκαν στο πηλήκιο. Ο στρατιώτης του Faas λειτουργεί αφυπνιστικά προς τον θεατή του, με τρόπο πονηρό και γι' αυτό ίσως πιο καθοριστικό από εκείνους που απathanάτισαν άλλοι φωτογράφοι, όπως οι Duncan και McCullin. Ο στρατιώτης του Faas φαίνεται περισσότερο συνειδητοποιημένος, παρά αποκαρδιωμένος, ξέρει, ήδη εκείνη τη στιγμή, ότι δεν κοιτάει μόνο τον φωτογράφο, κοιτάει όλον τον κόσμο. Δεν αποζητά τη συμπάθεια, ούτε και την κατανόηση ή τον οίκτο, χαμογελάει στραβά στον φωτογράφο, σε εμάς και στον πόλεμο, γνωρίζοντας ταυτόχρονα, ότι, μέσα από την ματιά του Faas, ψιθυρίζει χαμογελώντας στον κόσμο όλο τις τρεις λέξεις στο πηλήκιο του. Όλος ο πόλεμος είναι οι τρεις λέξεις στο πηλήκιο του.

Κον Τιέν, David Douglas Duncan, 1967. Ο David Douglas Duncan στο βιβλίο του *War Without Heroes (Πόλεμος χωρίς Ήρωες)*, αφιερωμένο στους Αμερικανούς πεζοναύτες του Βιετνάμ, δεν επέλεξε για εξώφυλλο μια ηρωική στιγμή μάχης ή θριάμβου, ούτε ένα εντυπωσιακό ευρυγώνιο πλάνο. Επέλεξε το πορτρέτο ενός στρατιώτη. Η φωτογραφία είχε τραβηχτεί από τον φωτογράφο το Φθινόπωρο του

1967, στο Κον Τιέν, και απεικονίζεται σε αυτήν ένας νεαρός σε ηλικία πεζοναύτης, λερωμένος κάτω από το πηλήκιο και με τα χέρια σε δύο ενωμένες γροθιές μπροστά του. Το κάδρο είναι κάθετο και λίγο πιο ευρύ, έχοντας σε πρώτο πλάνο ένα ανοιχτό τενεκεδένιο κουτί επάνω στους σάκους του χαρακώματος, άλλο ένα τέτοιο κουτί στην κάτω δεξιά γωνία του κάδρου και στο φόντο πίσω από τον πεζοναύτη έναν άλλο στρατιώτη, σκυμμένο στα χαρακώματα. Στο κέντρο ακριβώς της εικόνας, ο πεζοναύτης κοιτάζει κατευθείαν στον φακό του φωτογράφου. Το βλέμμα του είναι έντονο, αλλά χωρίς επιτήδευση, σχεδόν ούτε καν με πρόθεση. Είναι το βλέμμα του πολέμου. Η στάση του σώματος, πίσω από τους σάκους του χαρακώματος με τους αγκώνες ακουμπισμένους και τα χέρια ενωμένα, μαρτυρά σφιγμένη και ετοιμοπόλεμη ανάπαυση.

Η φωτογραφία έγινε εξώφυλλο του περιοδικού *Life* της 27 Οκτωβρίου 1967, αλλά όχι ολόκληρη. Επιλέχθηκε να κροπαριστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε ολόκληρη να καταλαμβάνεται μόνο από το σφιχτό πορτρέτο του στρατιώτη (*φωτογραφία 35*). Στη φωτογραφία που έφτασε στα μάτια του αναγνωστικού κοινού του περιοδικού, και μοιραία αυτή που τελικά είδε ο περισσότερος κόσμος, δεν φαίνονται τα χαρακώματα, δεν φαίνεται ο άλλος στρατιώτης στο φόντο, οριακά φαίνεται μόνο ένα τμήμα του τενεκεδένιου κουτιού. Ο κόσμος είδε τον πεζοναύτη να κοιτάει κατάματα το φωτογράφο, να κοιτάει κατάματα όλο τον κόσμο. Η επιλογή, αλλά και η επέμβαση του *Life*, προφανώς έτυχε της έγκρισης του δημιουργού, αφού ακριβώς έτσι την χρησιμοποίησε για το εξώφυλλο του μετέπειτα βιβλίου του. Το πορτρέτο του πεζοναύτη, με την ανάδειξή του σε εξώφυλλο σε ένα από τα επιδραστικότερα περιοδικά της εποχής, και μετέπειτα σε ένα προβεβλημένο βιβλίο, τοποθέτησε το κοινό, τον αναγνώστη, το θεατή, ακόμη και τον απλό περαστικό, που θα έστρεφε το βλέμμα προς το προς πώληση περιοδικό ή το βιβλίο, σε απομακρυσμένο συμμετέχοντα. Ο πεζοναύτης με το έντονο βλέμμα δεν κοιτάει πια τον Duncan, κοιτάει όλους εμάς, σύγχρονους και μελλοντικούς θεατές.

Η πολιορκία της Hue, Don McCullin, 1968. Μαζί με τον Philip Jones Griffiths ο επίσης Βρετανός Don McCullin υπήρξε ένας από τους δραστήριους φωτογράφους που βρέθηκαν στο Βιετνάμ. Ο McCullin δεν αφιέρωσε τον χρόνο που αφιέρωσε ο Griffiths, ωστόσο χάρη στην ήδη μεγάλη εμπειρία του ως πολεμικός φωτορεπόρτερ,

είχε την ευστροφία, την ευελιξία και την ταχύτητα να απαθανατίσει κρίσιμες στιγμές των γεγονότων, των οποίων υπήρξε μάρτυρας. Η δουλειά του στο Βιεντάμ αποκαλύπτει τη βαναυσότητα του πολέμου για αμφότερες τις πλευρές και ο McCullin επανειλημμένα τονίζει τη βαθιά ενσυναίσθησή του για τον ανθρώπινο πόνο, που ξετυλιγόταν μπροστά στα μάτια και στο φακό του. Φωτογραφίζει τόσο τη δράση, όσο και τα αποτελέσματά της, φωτογραφίζει την καταστροφή. Οι περισσότερες εικόνες του είναι ξεκάθαρες, χωρίς λυρισμούς και ανάγκη δεύτερης ανάγνωσης. Ξεχωρίζει η φωτογραφία ενός Αμερικανού πεζικάριου, από τη μάχη του Hue (φωτογραφία 36). Δεν πρόκειται για φωτογραφία με ένταση, ούτε με δράση. Είναι μια ασπρόμαυρη φωτογραφία, που τεχνικά ίσως και να αγγίζει την τελειότητα, με τον στρατιώτη να γεμίζει όλο το κάδρο. Ο στρατιώτης δεν φαίνεται τραυματισμένος. Φοράει το κράνος του, η στολή του είναι λερωμένη, αλλά όχι σκισμένη, ούτε και ματωμένη, κλειστή μέχρι το λαιμό, με το πρώτο μόνο κουμπί να έχει ανοίξει, αποκαλύπτοντας το φερμουάρ από κάτω και η τσέπη είναι φουσκωμένη, σαν να έχει μέσα κάτι που δεν βλέπουμε. Τα χέρια του άνδρα είναι βρώμικα, αλλά χωρίς πληγές και κρατάνε μπροστά του την κάνη του όπλου του, που είναι στραμμένη προς τα επάνω. Το δεξί μανίκι της στολής του είναι ελαφρά ανεβασμένο, αποκαλύπτοντας ένα μπρασελέ, ενώ το αριστερό είναι κατεβασμένο μέχρι χαμηλά στον καρπό. Το πρόσωπό του είναι αζύριστο, λίγο βρώμικο και το στόμα καλοσχηματισμένο και ήρεμο. Μέχρι που ο θεατής αντικρύζει τα μάτια. Τα μάτια του στρατιώτη είναι ανοιχτά, κοιτούν σε ένα απροσδιόριστο σημείο, πιο ψηλά από τον φωτογράφο, και στο απόλυτα απλανές βλέμμα υπάρχουν μαζί ηρεμία και τρόμος. Τίποτε στην μορφή του στρατιώτη δεν μαρτυρά σωματική κάκωση, πληγή ή πόνο και όλα στο βλέμμα του μαρτυρούν τρόμο. Η λεζάντα της φωτογραφίας αναφέρει μόνο «Αμερικανός πεζικάριος που έχει υποστεί σοκ από οβίδα»³⁵. Η εικόνα είναι εντυπωσιακή στην απλότητα και την ηρεμία της, ο στρατιώτης σχεδόν ουρλιάζει, χωρίς να κινείται. Η φωτογραφία αυτή του Don McCullin έχει εμφανιστεί πολλές φορές σε άρθρα για τον δημιουργό, για τον πόλεμο, εκθέσεις, βιβλία, και έχει γίνει εξώφυλλο σε βιβλία, τόσο του ίδιου του

³⁵ Ο ακριβής χαρακτηρισμός που χρησιμοποιείται στα αγγλικά είναι “shell – shocked” ένας όρος που πρωτοεισήχθη στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και υποδηλώνει το ψυχικό σοκ και το μετέπειτα τραύμα που υφίστανται πολλοί φαντάροι κατά τη διάρκεια βομβαρδισμών, ανεξάρτητα αν έχουν πληγωθεί οι ίδιοι ή όχι. <https://www.apa.org/monitor/2012/06/shell-shocked>, ανακτήθηκε στις 23.03.2020

δημιουργού, όσο και άλλων συγγραφέων, όπως το βιβλίο *Shooting War, 18 Profiles of Conflict Photographers (2018)*, του νευρολόγου και ψυχιάτρου Anthony Feinstein που διερευνά τις επιπτώσεις του πολέμου στον ψυχισμό των φωτογράφων που τον απαθανατίζουν³⁶. Ο ίδιος ο δημιουργός ομολογεί ότι στην πρώτη του επιλογή φωτογραφιών, από την αποστολή για τους *Sunday Times*, δεν συμπεριέλαβε αυτή τη φωτογραφία. Συμπεριέλαβε φωτογραφίες που βλέπουμε στα βιβλία και τις εκθέσεις του, φωτογραφίες με ένταση, πόνο, κραυγή και κίνηση, αλλά όχι αυτή. Ωστόσο, όπως ο ίδιος επισημαίνει, «Αυτή είναι η φωτογραφία που θυμούνται όλοι» (μετάφραση της γράφουσας), και είναι η φωτογραφία του από το Βιετνάμ που έχει δημοσιευθεί περισσότερο από όλες (McCullin, 2010, 82).

Δεν υπάρχουν στοιχεία ούτε για το όνομα, ούτε για την ηλικία του στρατιώτη. Τόσο γιατί, προφανώς τη στιγμή εκείνη, ο ίδιος ο McCullin δεν συνειδητοποιούσε – τουλάχιστον όχι άμεσα – τη δύναμή της, όσο και γιατί ίσως δεν χρειάζονται. Ακριβώς αυτή η έλλειψη στοιχείων που να συγκεκριμενοποιούν τον στρατιώτη, είναι η ίδια που χαρίζει στην εικόνα και στον ίδιο τον οικουμενικό τους χαρακτήρα. Ο στρατιώτης αυτός θα μπορούσε να είναι σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου, σε οποιαδήποτε μάχη, να έχει οποιαδήποτε υπηκοότητα, να πολεμάει για οποιαδήποτε πατρίδα εναντίον οποιουδήποτε εχθρού. Το αποσβολωμένο βλέμμα του μαρτυράει τον πόνο και τη φρίκη του πολέμου. Η απουσία τραυμάτων καθιστά το έντρομο βλέμμα ακόμη πιο συγκλονιστικό. Κρούει τον κώδωνα της αφύπνισης ακόμη πιο δυνατά. Ο πόλεμος δεν καταστρέφει την ύλη, ο πόλεμος καταστρέφει το πνεύμα, στιγματίζει την ψυχή.

Έχει ιδιαίτερη σημασία ότι κανείς από τους τρεις φωτογράφους δεν αναφέρει τα ονόματα των τριών αυτών νεαρών στρατιωτών, που πολέμησαν για τις Η.Π.Α. στο Βιετνάμ το 1965, το 1967 και το 1968. Δεν γνωρίζουμε αν αυτή η παράλειψη έγινε εσκεμμένα ή λόγω βιασύνης ή κατόπιν παρακλήσεως των ίδιων ή των ανωτέρων τους. Γνωρίζουμε όμως ότι και οι τρεις αυτές εικόνες έγιναν εξώφυλλα μεγάλων εκδόσεων και είναι από τα πρώτα αποτελέσματα στις σύγχρονες μηχανές αναζήτησης στον παγκόσμιο ιστό, κάτω από το όνομα των φωτογράφων τους. Ο

³⁶ Το 2018 ο νευρολόγος και ψυχίατρος Anthony Feinstein συγκέντρωσε τις συνεντεύξεις δέκα οκτώ φωτογράφων, μεταξύ των οποίων οι Γιάννης Μπεχράκης και Joao Silva σε μια προσπάθεια χαρτογράφησης των εμπειριών τους από φωτογραφικές αποστολές που έθεσαν σε κίνδυνο τη ζωή τους ή τους κατέστησαν μάρτυρες θανατηφόρων περιστατικών για φίλους και συναδέλφους τους.

λόγος προφανώς έγκειται στο ότι, ανεξαρτήτως των προσωπικών λεπτομερειών, και τα τρία αυτά πορτρέτα αναπαριστούν το πρόσωπο του πολέμου. Όχι της σκληρότητας, της βαναυσότητας και της βίας, αλλά του ρεαλισμού, του τρόμου και της απόγνωσης του, όπως μια γυναίκα φωτογράφος, η Catherine Leroy περιέγραφε τους στρατιώτες που εκείνη «παραμορφωμένους από την κούραση, με μάτια κενά» (Farrell, 2022, 59).

Η σφαγή στο Μυ Λάι, Ronald L. Haeblerle, 1968. Ξεχωριστό κεφάλαιο στην παρούσα προβληματική για το ρόλο του φωτορεπορτάζ σχετικά με τον πόλεμο του Βιετνάμ, αποτελεί η εξαιρετικά σκληρή και αμφίσημα επιδραστική φωτογραφία, που τράβηξε ο στρατιωτικός φωτογράφος Ronald L. Haeblerle, στις 16 Μαΐου του 1968 (φωτογραφία 37). Ο Haeblerle δεν ήταν φωτορεπόρτερ, δεν εργαζόταν ως ελεύθερος επαγγελματίας, για να πουλήσει τη δουλειά του, ούτε ως ανταποκριτής κάποιου διαπιστευμένου στο Βιετνάμ μέσου. Ήταν φωτογράφος του στρατού και αυτή του η ιδιότητα έχει σημασία στην αξιολόγηση της φωτογραφίας που του χάρισε την υστεροφημία του. Ο ίδιος ισχυρίστηκε ότι η φωτογραφία είχε τραβηχτεί με τις δικές του φωτογραφικές μηχανές και άρα του ανήκε, εξακολουθούσε ωστόσο να έχει ληφθεί κατά τη διάρκεια της θητείας του στον Αμερικάνικο Στρατό, στον οποίο είχε οικειοθελώς καταταγεί, ώστε σαν φωτογράφος να αποκομίσει ίδια γνώση του πολέμου³⁷. Η φωτογραφία αναπαριστά πτώματα Βιετναμέζων αμάχων, μετά από την εκτέλεση περίπου 120 πολιτών, κυρίως γυναικών και παιδιών, στο χωριό Μυ Λάι, από τους αξιωματικούς και είκοσι τέσσερις άνδρες της ομάδας C (Charlie) του 1^{ου} Τάγματος του 20^{ου} Συντάγματος Πεζικού.

Η φωτογραφία του Haeblerle δεν δημοσιεύθηκε αμέσως – αντίθετα από τις περισσότερες από τις άλλες εικόνες, που έχουν δημιουργήσει τον φωτογραφικό μύθο του Βιετνάμ – ακριβώς λόγω του ρόλου του ως στρατιωτικού φωτογράφου και όχι ως πολεμικού ανταποκριτή των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Η πρώτη της παρουσίαση έγινε από τον ίδιο μετά την επιστροφή του, όταν ξεκίνησε να κάνει μικρές ομιλίες με φωτογραφικό υλικό στην πατρίδα του, το Κλίβλαντ των Η.Π.Α. Εκεί

³⁷ <https://time.com/longform/my-lai-massacre-ron-haeblerle-photographs/> ανακτήθηκε στις 19.04.2020

το κοινό αντιμετώπισε τις φωτογραφίες του με επιφυλάξεις, αποτροπιασμό και βαθιά αμφισβήτηση, καθώς παρουσίαζαν ένα πολύ λιγότερο ηρωικό και δίκαιο πρόσωπο της αμερικανικής επέμβασης στην μακρινή και άγνωστη χώρα.

Ένα χρόνο μετά, στις 20 Νοεμβρίου 1969, η φωτογραφία δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στον τύπο, σε ασπρόμαυρη εκδοχή, στην τοπική εφημερίδα *Plain Dealer* του Κλίβλαντ και αμέσως δημιούργησε έντονο ενδιαφέρον στα μεγαλύτερα μέσα. Λιγότερο από έναν μήνα αργότερα, στις 5 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, η φωτογραφία της σφαγής του Μυ Λάου δημοσιεύθηκε στο *Life*, μέσα σε λίγες μόνο ώρες είχε αντιγραφεί, χωρίς πληρωμή δικαιωμάτων, από εφημερίδες του Λονδίνου, ενώ οι *New York Times* τη δημοσίευσαν στην τρίτη τους σελίδα στις 22 Νοεμβρίου 1969, αποφασίζοντας κι αυτοί να μην πληρώσουν για μια ήδη δημοσιευμένη φωτογραφία με το επιχείρημα του *δημοσίου συμφέροντος*. Ενδιαφέρον έχει εν προκειμένω η μαρτυρία του John Morris, επιμελητή φωτογραφίας στους *New York Times*, για τις αντιδράσεις των αναγνωστών οι οποίες, παρά την εγκυρότητα των εφημερίδων και την σημαντική επιδραστικότητά τους στο κοινό, ήταν παρόμοιες με αυτές των πρώτων αποδεκτών της φωτογραφίας στο Κλίβλαντ. Η ίδια η δημοσίευση θεωρήθηκε πράξη θηριωδίας, πολλές εφημερίδες που την αναπαρήγαν κατηγορήθηκαν ως Αντι-αμερικάνικες και η *Star* της Ουάσιγκτον δέχθηκε παράπονα λόγω της γύμνιας πολλών από τα πτώματα των παιδιών που αναπαριστά η εικόνα (Morris, 1998, 257).

Η ιστορία της φωτογραφίας του Haeberle δεν σταμάτησε με τη δημοσίευσή της και τις όποιες αντιδράσεις προκάλεσε. Στα τέλη του 1969, μέλη της εκτελεστικής επιτροπής του προσωπικού του *Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (MOMA)* της Νέας Υόρκης σε συνεργασία με τον *Συνασπισμό Εργαζομένων στην Τέχνη (Art Workers Coalition)* αποφάσισαν να τη χρησιμοποιήσουν για τη δημιουργία μιας αντιπολεμικής αφίσας. Επάνω στη φωτογραφία στην έγχρωμη απόδοσή της θα έμπαινε το ολιγόλογο κείμενο “Q: And Babies? A: And babies.” («Ε: Και μωρά; Α: Και μωρά.», μετάφραση της γράφουσας), το οποίο αποτελούσε αποστροφή από τηλεοπτική συνέντευξη, που πήρε ο δημοσιογράφος του *CBS News* Mike Wallace από τον Paul Meadlo, έναν από τους στρατιώτες της μονάδας, που πυροβόλησε τους αμάχους. Στο τέλος της συνέντευξης, και αφού ο Meadlo είχε περιγράψει αρκετά από τα γεγονότα εκείνης της ημέρας του, 1968 ο δημοσιογράφος τον ρώτησε «Και μωρά;» και ο

Meadlo απάντησε «Και μωρά». Η αφίσα δημιουργήθηκε με τη συνεργασία του φωτογράφου με τους Irvin Petlin, Jon Hendricks, Frazer Dougherty και Emilio Ambasz, με δωρεά του χαρτιού για πενήντα χιλιάδες αντίτυπα από τον μεγαλοεκδότη Peter Brant και κυκλοφόρησε στις αρχές του 1970. Αν και η έμπνευση για τη δημιουργία της αφίσας προερχόταν από το ίδιο το *Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, ωστόσο – επιβεβαιώνοντας τις αμφιλεγόμενες αντιδράσεις που προκάλεσε η φωτογραφία του Haeberle στην Αμερικάνικη κοινωνία – η διοίκηση του Μουσείου αρνήθηκε να χρηματοδοτήσει την διανομή της, με το σκεπτικό ότι η εμπεριεχόμενη δήλωση και η πολιτική θέση που προέκυπτε από την αφίσα και τις συμπαραδηλώσεις της, δεν σχετιζόταν άμεσα με τη λειτουργία του και τις δραστηριότητές του. Παρ’ όλα αυτά δεν αντιτάχθηκε σθεναρά στην ανεξάρτητη διανομή και στην αναφορά του σαν πηγή της δημιουργίας της και, ακόμη σήμερα συμπεριλαμβάνεται στα ψηφιακά αρχεία του³⁸.

Η φωτογραφία του Haeberle δεν ανήκει τυπικά στην κατηγορία του φωτορεπορτάζ. Ο Haeberle δεν ήταν ανταποκριτής και δεν συνεργαζόταν με κανένα γνωστό μέσο. Εργαζόταν για το στρατό των Η.Π.Α., στον οποίο και παρέδωσε τα ασπρόμαυρα φιλμ του, κρατώντας τα έγχρωμα για τον εαυτό του και με την αιτιολογία ότι τραβήχτηκαν με τις δικές του μηχανές. Η παρουσίαση των φωτογραφιών από τη σφαγή του Μι Λάου, στις παρουσιάσεις της δουλειάς του που ο ίδιος οργάνωνε, χωρίς πάντα μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό, προκάλεσε το ενδιαφέρον του δημοσιογράφου Seymour Hersh³⁹, το άρθρο του όμως δημοσιεύθηκε μόνο όταν ο Haeberle εμφάνισε τις φωτογραφίες που το τεκμηριώναν και οπτικά. Πρόκειται καταφανώς για μία από τις περιπτώσεις που, πιο χαρακτηριστικά και εκκωφαντικά, αποδεικνύουν τη δύναμη της φωτογραφίας και του φωτορεπορτάζ, ιδιαίτερα σε συνθήκες και γεγονότα τέτοιας σκληρότητας και βαναυσότητας, όπου η δημοσιογραφική ή ιστορική αναφορά τους δεν αρκεί για να πείσει το ευρύ κοινό.

³⁸ <http://www.famouspictures.org/and-babies/> ανακτήθηκε στις 19.04.2020 και <https://www.moma.org/collection/works/7272> ανακτήθηκε στις 19.04.2020

³⁹ Ο Hersh κέρδισε το Βραβείο Pulitzer το 1970 σαν Διεθνής Ανταποκριτής για την ιστορία της σφαγής του Μι Λάου. <https://www.pulitzer.org/search/Seymour%2520Hersh> & https://www.pulitzer.org/article/i-sent-them-good-boy-and-they-made-him-murderer_ ανακτήθηκαν στις 19.04.2020

Η φωτογραφία του Haeberle δεν διακρίνεται για την ποιότητά της. Δεν τη χαρακτηρίζει κανένα από τα στοιχεία που διακρίνονται στη δουλειά των φωτορεπόρτερ, ιδίως δε των αναγνωρισμένων μέσα στην ιστορία της φωτογραφίας. Δεν υπάρχει καμία ιδιαίτερη μέριμνα στη σύνθεση, στο κάδρο, τίποτε που να αποδεικνύει μια πιο διερευνητική προσέγγιση και, εκούσια ή ακούσια, την ενσυναίσθηση του φωτογράφου, τόσο προς το θέμα του, όσο και προς τους αποδέκτες του. Πρόκειται για μια φωτογραφία που τραβήχτηκε για να δείξει τι έγινε, μια φωτογραφία που τραβήχτηκε επειδή μπορούσε.

Πολλά σώματα, γυναικών και παιδιών, κείτονται άψυχα, σαν πεταμένα το ένα πάνω στο άλλο σε ένα μικρό εξοχικό δρόμο. Καμία προσοχή, ούτε καν επιτήδευση, στη γωνία λήψης ή στο επίπεδο εστίασης, ώστε να αποδοθεί στο θέαμα ο λυρισμός ή η μεγαλοπρέπεια ή απλώς το δράμα, που θα εξυψώσει τον θάνατο αυτών των ανθρώπων και θα προκαλέσει αισθητικά τον θεατή να κοιτάξει ξανά και ξανά. Η φωτογραφία του Haeberle είναι απλοϊκή, άκομψη και ωμή. Αυτός είναι και ένας βασικός λόγος για τον οποίο δεν έτυχε καλωσορίσματος από το κοινό. Ο μέσος θεατής δεν έβρισκε τίποτε να θαυμάσει σε αυτήν. Ο θαυμασμός προς την τέχνη του φωτογράφου, προς την ικανότητά του να μετατρέψει το γενικό και μακρινό σε ειδικό και κοντινό, είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες που ανέδειξαν και εξακολουθούν να αναδεικνύουν τους φωτορεπόρτερ και τη δουλειά τους. Οι φωτογραφίες που έχουν γράψει ιστορία διακρίνονταν πρώτα σαν καλές και σε δεύτερη ανάγνωση σαν αποκαλυπτικές. Άμεση, αλλά δεύτερη. Ο στρατιώτης που πέφτει του Cerro Muriano, η εκτέλεση του υπόπτου ως Βιετκόνγκ, τα παιδάκια που τρέχουν πανικόβλητα μετά από τη ρίψη της ναπάλμ, και όλες οι άλλες φωτογραφίες που έχουν χαραχτεί στην συλλογική μνήμη από ένα θέαμα τόσο απάνθρωπο και γκροτέσκο όπως ο πόλεμος, έχουν δύναμη στη σύνθεσή τους, στο κάδρο τους και στον τρόπο, με τον οποίο το θέμα τους δεν είναι ο θάνατος, αλλά ο άνθρωπος. Εξυψώνουν τον άνθρωπο την ώρα του πόνου του, την ώρα του θανάτου του, τον καθιστούν αιώνιο και άξιο μνήμης. Αν δεν τον καθιστούν πάντα ήρωα, τον καθιστούν όμως σύμβολο. Μέσα από αυτές τις φωτογραφίες, προβάλλει η ανάγκη του ανθρώπου για ζωή, μαζί με μια ελάχιστη απόπειρα εξιλέωσης ολόκληρης της ανθρωπότητας για την αδυναμία αποτροπής της τραγωδίας ενός τέτοιου θανάτου.

Ο θαυμασμός προς την ίδια τη φωτογραφία είναι αυτός που προκαλεί το ενδιαφέρον προς αυτά που αυτή αναπαριστά. Χωρίς τον θαυμασμό, σκέτος ο τρόμος δεν αρκεί. Προκαλεί αποστροφή και αποτροπιασμό, όπως και προκάλεσε.

Η φωτογραφία του Haeberle δεν έχει τίποτε από όλα αυτά. Ωστόσο, εντασσόμενη μέσα σε μια γενικότερη ρητορική σχετικά με τον πόλεμο, υποβοηθούμενη από την έρευνα του Hersh για την αποκάλυψη των γεγονότων στο Μυ Λάου, η φωτογραφία του Haeberle λειτούργησε σε πολλαπλά επίπεδα, επικυρώνοντας τη δύναμη του μέσου και την επιβολή του επάνω στις λέξεις. Η ωμότητα και η σχεδόν προχειρότητά της, που της έδωσαν την πιστοποίηση της αυθεντικότητας λόγω αμεσότητας, την ανέδειξαν σε άριστο υλικό για την αντιπολεμική αφήσα που δημιουργήθηκε από αυτήν. Οι λέξεις δεν λειτούργησαν συμπληρωματικά στο θέαμα που ήταν ήδη προφανές. Οι λέξεις λειτούργησαν επειδή στόχευσαν στο συναίσθημα του θεατή, προκαλώντας τον να αποδεχθεί την πραγματικότητα που αρνιόταν.

V. Ένα άλλο Βιετνάμ

Παράλληλα με τους φωτογράφους των χωρών της δύσης, που συνέρρευσαν στο Βιετνάμ για να απαθανατίσουν το σκηνικό αυτού του μακρινού πολέμου, από την άλλη πλευρά του μετώπου, μια σειρά φωτογράφων από το Βόρειο Βιετνάμ δούλευε ακατάπαυστα, καταγράφοντας την καθημερινότητα των συμπατριωτών τους μέσα σε αυτόν. Οι φωτογραφίες τους αναδείχθηκαν με την έρευνα των Βρετανών φωτογράφων Tim Page και Doug Niven. Οι Page και Niven αναζήτησαν τους Βιετναμέζους συναδέλφους τους, συγκέντρωσαν το υλικό που είχε διασωθεί και το εξέδωσαν σε μια συλλογή περισσότερων από εκατόν πενήντα φωτογραφιών, στο βιβλίο *Another Vietnam: Pictures of the war from the other side*, που εκδόθηκε από το *National Geographic* το 2001. Οι Βιετναμέζοι φωτογράφοι δεν είχαν την ίδια αφθονία υλικού και μέσων, όπως οι δυτικοί συνάδελφοί τους, ενώ και οι ίδιες οι συνθήκες της επεξεργασίας και εμφάνισης των φωτογραφιών εξαρτιόταν κατά πολύ από την ευρηματικότητά τους. Σύμφωνα με τη μαρτυρία ενός από τους φωτογράφους του βιβλίου, οι προμήθειες σε φιλμ ήταν εξαιρετικά περιορισμένες και

«μία φωτογραφία ήταν σαν σφαίρα»⁴⁰ (μετάφραση της γράφουσας). Ένας άλλος, ο Vo Anh Khanh, διατηρούσε τα αρνητικά του από τη λήξη του πολέμου, μέχρι και την ανακάλυψή τους από τους Page και Niven, σε κουτιά αμερικάνικων πυρομαχικών με ένα στρώμα ρυζιού, που λειτουργούσε σαν ξηραντικό⁴¹.

Οι φωτογραφίες των Βιετναμέζων φωτογράφων, που οι Page και Niven έφεραν στο φως της δημοσιότητας με το βιβλίο, είναι μια σειρά από ασπρόμαυρες φωτογραφίες, που καλύπτουν την τριακονταετία 1945-1975. Σε μια προσεκτική εξέτασή τους, ανιχνεύεται μια βασική διαφορά τους από τις ήδη γνωστές φωτογραφίες από τον πόλεμο. Παρά το ότι υπάρχουν πολλές φωτογραφίες πληγωμένων και νεκρών, και άλλες από το ίδιο το πεδίο της μάχης, απουσιάζει η ένταση και η κραυγαλέα βία, που απαθανατίζεται στις φωτογραφίες των δυτικών επαγγελματιών. Οι φωτογραφίες από την *άλλη πλευρά* του πολέμου τραβήχτηκαν από *οικείους* και όχι από *ξένους*. Οι Βιετναμέζοι φωτογράφοι δεν ήταν κατά κανένα τρόπο *εισβολείς*, όπως οι δυτικοί συνάδελφοί τους. Οι φωτογραφίες τους δεν εξερευνούν, δεν ανακαλύπτουν έναν νέο και ολότελα διαφορετικό κόσμο, σε έναν μακρινό και, για κάποιους από αυτούς ακατάληπτο, πόλεμο. Οι Βιετναμέζοι φωτογράφοι φωτογραφίζουν τους συμπατριώτες τους, γνωρίζοντας ήδη και έθιμα, έχοντας το πλεονέκτημα της εγγύτητας και της γνώσης και κυρίως της απεικόνισης, της μαρτυρίας όσων συμβαίνουν στην πατρίδα τους. Γι' αυτούς ο πόλεμος δεν είναι ακατάληπτος, ούτε αμφισβητούμενης αναγκαιότητας. Για τους λόγους αυτούς, η προσέγγισή τους είναι λιγότερο κραυγαλέα. Στις φωτογραφίες τους δεν υπάρχει η υφέρπουσα ανάγκη τεκμηρίωσης της παρουσίας τους εκεί, ούτε της επεξήγησης των *γιατί* και των *πως*, ούτε καν της αφύπνισης για τα δεινά του πολέμου. Υπάρχει μόνο η διαρκής μαρτυρία και οπτική καταγραφή των στιγμών της ιστορίας, που γράφεται από τους συμπατριώτες τους στο μέτωπο, στις πόλεις και μέσα στους αγρούς, όπου άλλοτε ζούσαν την ειρηνική αγροτική ζωή τους. Ο σκοπός των Βιετναμέζων φωτογράφων δεν ήταν να ανακαλύψουν, ούτε να δικαιολογήσουν ή να κατηγορήσουν, ήταν περισσότερο να εμψυχώσουν (Warner Marien, 2002, 370).

⁴⁰ "For us, one photo was like a bullet" <https://mashable.com/2016/02/05/another-vietnam-photography/?europa=true>, ανακτήθηκε στις 30.03.2020

⁴¹ www.anothervietnam.com/Vo-An-Khanh-slide-show/vak1.html, ανακτήθηκε στις 30.3.2020

Δύο φωτογραφίες ξεχωρίζουν από τη μεγάλη και δυσεύρετη συλλογή. Η πρώτη είναι η φωτογραφία που τράβηξε ο Vo Anh Khanh στις 15 Σεπτεμβρίου του 1970 στο δάσος του Γιου Μιν, ένα από τα προπύργια των Βιετ Κονγκ (*φωτογραφία 38*). Σε αυτήν απεικονίζεται ένα αυτοσχέδιο χειρουργείο καταμεσής του έλους με τρεις γυναίκες και έναν ίσως άντρα (δεν φαίνεται παρά μόνο το επάνω μέρος του κεφαλιού πίσω από μία από τις γυναίκες) με χειρουργικές ποδιές και μάσκες καθώς ετοιμάζονται να υποδεχθούν έναν τραυματία που μεταφέρεται σε φορείο από έναν άντρα με επίσης χειρουργική περιβολή. Σε κανένα πρόσωπο δεν υπάρχει ένταση, θυμός ή πανικός, ούτε καν στου τραυματία.

Η άλλη φωτογραφία είναι του ίδιου φωτογράφου, τραβηγμένη τον Μάιο του 1975. Σε αυτήν απεικονίζονται δύο ηλικιωμένες γυναίκες, από το Βόρειο και Νότιο Βιετνάμ, που αγκαλιάζονται για πρώτη φορά από το 1954, οπότε και χωρίστηκαν. Εδώ, τόσο οι εκφράσεις όσο και η στάση των σωμάτων, μαρτυρούν χαρά και συγκίνηση, με έναν τρόπο που σπανίως απαντάται στις φωτογραφίες των Βιετναμέζων φωτογράφων (*φωτογραφία 39*).

VI. Η παρακαταθήκη του Βιετνάμ στην πολεμική φωτογραφία

Ο πόλεμος του Βιετνάμ αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στην ιστορία του φωτορεπορτάζ. Η εμπειρία του Βιετνάμ επηρέασε με καθοριστικό τρόπο το ρόλο του μέσου στην επικοινωνία, τη θέση του μέσου στην ιστορική αντίληψη του ευρέως κοινού και στις δεκαετίες που ακολούθησαν, την ευχέρεια – διαρκώς μειούμενη – των φωτορεπόρτερ να κινούνται ελεύθερα, σε όποιο σημείο των πολεμικών επιχειρήσεων έκριναν σημαντικό.

Στην αντιπαράθεση μεταξύ της φωτογραφίας και της τηλεοπτικής αναμετάδοσης των ίδιων γεγονότων και της ίδιας ασυνήθιστης για τον θεατή φρικαλέας πραγματικότητας, η πρώτη φαίνεται στο διηνεκές επικρατούσα και ο πόλεμος του Βιετνάμ το απέδειξε (Miller, 1999, 224). Παρά την φαινομενικά μεγαλύτερη αμεσότητα της τηλεοπτικής εικόνας και της καθημερινής, εκούσιας ή ακούσιας, έκθεσης του θεατή σε κάποια τηλεοπτική αναμετάδοση, οι φωτογραφίες είναι αυτές που αποτελούν τεκμήρια, σημεία αναφοράς και σε μεγάλο βαθμό στοχοποίησης, για τις όποιες ενδεχόμενες μεταπτώσεις της κοινής γνώμης για τα

περιστατικά που αποτυπώνουν. Η φωτογραφία είναι η στιγμή που αποσπάται από το χρονικό συνεχές. Η στιγμή που ο φωτογράφος επιλέγει να ξεχωρίσει από την ακαταστασία του κόσμου (Shore, 2007, 37).

Η φωτογραφία που έχει γίνει διάσημη και έχει αναχθεί σε εμβληματική για τα γεγονότα, τα οποία αναπαριστά, έχει επιτύχει κάτι ακόμη περισσότερο: τα έχει ξεπεράσει. Είναι η αποσπασμένη στιγμή του χρόνου που σηματοδοτεί πολλά παραπάνω από όσα αναπαριστά. Σηματοδοτεί τις έννοιες πίσω από τα γεγονότα, σηματοδοτεί το παρελθόν που οδήγησε στην στιγμή και όλους τους φόβους για ένα παρόμοιο ή και χειρότερο μέλλον. Προφανή και υποδηλούμενα, σημαίνοντα και σημαινόμενα, όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν την φωτογραφία, που προσελκύει την κοινή γνώμη, είναι αυτά που εντυπώνονται στο συνειδητό και ασυνείδητο του θεατή, και αυτά που ανασύρονται από τη μνήμη του με κάθε αναφορά σε αυτήν. Στην φωτογραφία δεν υπάρχει το πριν και το μετά, απεκδύοντας τη στιγμή από οποιοδήποτε περιθώριο απάλυνσης ή εξιλέωσης (Kember, στην Wells, 2003, 212). Η περίπτωση της Kim Phuc αποδεικνύει τις παραπάνω διαπιστώσεις. Το περιστατικό της ρίψης των Ναπάλμ στο χωριό Τρανγκ Μπανγκ και της άτακτης φυγής των παιδιών με την Phuc στο κέντρο, μεταδόθηκε από την τηλεόραση το ίδιο βράδυ που συνέβη, στις 8 Ιουνίου 1972. Ωστόσο, στην τηλεοπτική μετάδοση η Phuc ήταν ένα από τα παιδιά που έτρεχαν πανικόβλητα, ενώ η γύμνια της γινόταν αντιληπτή, αλλά φευγαλέα, μέχρι να υπερκαλυφθεί από το επόμενο τηλεοπτικό καρέ (Sontag, 1977, 18). Σπάνια συμβαίνει να θυμάται κανείς μια τηλεοπτική μετάδοση ενός γεγονότος περισσότερο από τη φωτογραφία που το συνοδεύει (Morris, 1998, 224). Αντίθετα, η φωτογραφία του Ut ξεχώρισε τόσο τη στιγμή όσο και το παιδί, εντυπώνοντάς τα αμφότερα στο μυαλό και την συνείδηση των θεατών παγκοσμίως. Η φωτογραφία ήγειρε συζητήσεις, η φωτογραφία αναφέρεται επανειλημμένα σαν αυτή ή έστω μία από αυτές που λέγεται ότι *σταμάτησαν τον πόλεμο*.

Ταυτόχρονα, το κοινό που θυμάται τη συγκεκριμένη εικόνα δεν είναι απαραίτητο να έχει παρακολουθήσει την μετέπειτα πορεία της γυναίκας και να γνωρίζει με ανακούφιση ότι επέζησε. Για ένα μεγάλο μέρος του κοινού, η τραγικότητα της Phuc δεν είναι πολύ διαφορετική από του υπόπτου που πυροβολεί ο Nguyen Ngoc Loan, στην εικόνα του Adams. Και οι δύο αποτελούν την προσωποποίηση του πόνου και του επικείμενου θανάτου, ασχέτως της διαφορετικής

μελλοντικής έκβασης των ιστοριών τους. Ο θεατής θυμάται την έκφρασή τους και όλα όσα αυτή σηματοδοτεί και αφυπνίζει.

Η φωτογραφία πλεονεκτεί έναντι της τηλεοπτικής κάλυψης και για έναν άλλο πρακτικό, αλλά αδιαμφισβήτητο λόγο: την επανάληψή της. Η αναπαραγωγή μιας φωτογραφίας γινόταν τότε και ακόμη περισσότερο γίνεται σήμερα με πολλούς τρόπους, που φτάνουν γρήγορα σε πολλούς ταυτόχρονα αποδέκτες. Και η εμπλοκή του θεατή απαιτεί μόνο το ένα δέκατο του δευτερολέπτου, που το ανθρώπινο μάτι χρειάζεται για να δει. Η φωτογραφία δεν απαιτεί χρόνο. Η δημιουργία της χρειάστηκε ένα μόνο κλάσμα δευτερολέπτου και ο χρόνος που χρειάζεται για να εντυπωθεί στο μυαλό του αποδέκτη, άλλο τόσο. Στη σύγχρονη εποχή, που τα μέσα επιτρέπουν ταχύτητα διάδοση και των οπτικοακουστικών παραγωγών (video), η κυριαρχία της στατικής εικόνας απειλείται. Αλλά την εποχή του πολέμου στο Βιετνάμ, η φωτογραφία καθόρισε την εικόνα του.

VII. Η δύναμη της εικόνας

Επαναλαμβάνεται συχνά και με βεβαιότητα ότι το φωτογραφικό υλικό συνετέλεσε ουσιαστικά στην πορεία του πολέμου στο Βιετνάμ και την αρνητική έκβασή του για τις Η.Π.Α. Ωστόσο, στο συμπέρασμα αυτό δεν πρέπει κανείς οδηγείται με απολυτότητα, ούτε με τη σιγουριά που εδράζεται κυρίως στην μεγάλη επιδραστικότητα μεμονωμένων εικόνων και στην ανάδειξή τους σε σύμβολα αντιπολεμικής ρητορικής. Οι εικόνες που ήδη εξετάστηκαν – τόσο λόγω της δύναμης όσο και λόγω της τραγικότητάς τους – απέκτησαν τον εμβληματικό τους χαρακτήρα, ξεπερνώντας τον ίδιο τον πόλεμο, κατά τη διάρκεια του οποίου τραβήχτηκαν. Οι φωτογραφίες αυτές ξεπέρασαν τα μεμονωμένα γεγονότα, ξεπέρασαν τους πρωταγωνιστές τους, ξεπέρασαν τους δημιουργούς, ξεπέρασαν την ίδια τη χρονική και ιστορική συγκυρία που τις γέννησε, και αποτελούν πια κεφάλαια της ιστορίας της φωτογραφίας και ταυτόχρονα ορόσημα της ίδιας της αποκαλούμενης *ανθρώπινης εμπειρίας*. Σε κάθε μία από τις σκηνές που απαθανάτισαν οι Duncan, Faas, Ut, Adams, Griffiths, Riboud, McCullin και δεκάδες άλλοι μαζί με αυτούς, η τραγικότητα δεν προκύπτει από τις εθνικότητες, ούτε καν τους ρόλους. Αυτοί είναι απλώς συμπληρωματικά χαρακτηριστικά, πληροφορίες για την ιστορική τεκμηρίωση της

συγκυρίας. Το εμβληματικό των εικόνων προέκυψε από τις σχέσεις ανθρώπου προς άνθρωπο, τη σκληρότητα, τον πόνο, τους πολεμικούς υποχρεωτικά ενδεδυμένους ρόλους. Ουδείς σημασία έχει αν το προτεταμένο χέρι με το όπλο που εκπυρσοκροτεί ανήκει σε Βιετναμέζο ή όχι, κι αν ο άνθρωπος την τελευταία έκφραση πόνου που είχε ποτέ στη ζωή του μπροστά στο φακό και τελικά στα μάτια μας, είναι Ασιάτης ή καυκάσιος ή μαύρος ή ερυθρόδερμος. Η βία της εικόνας είναι στο χέρι που κρατάει το όπλο. Το ίδιο ισχύει για την εικόνα της Kim Phuc, όπως τρέχει τρομοκρατημένη και καμένη στους δρόμους της Σαϊγκόν. Όπου κι αν διαδραματιζόταν η ίδια σκηνή, θα ήταν το ίδιο συγκλονιστική και τα συναισθήματα που θα γεννούσε ένα καμένο γυμνό παιδάκι, που ουρλιάζει από πόνο και τρόμο, δεν προσδιορίζονται από τα εδαφικά σύνορα, ούτε από τη γλώσσα που μιλάει ή τη θρησκεία, μέσα στην οποία γεννήθηκε. Ομοίως, η καμένη γυναίκα του Griffiths, που μόνο μέσα από τις πληροφορίες που μετέπειτα λαμβάνουμε από τον ίδιο το δημιουργό, μπορούμε να προσδιορίσουμε την εθνικότητα και το γεωγραφικό σημείο όπου τραβήχτηκε. Επισφράγιση αυτών αποτελεί η εικόνα του σοκαρισμένου στρατιώτη του McCullin. Η λεζάντα του, ελλιπής στις πληροφορίες της, ενδεχομένως και εσκεμμένα, είναι απλώς συνοδευτική. Αυτό θα μπορούσε να είναι το πρόσωπο οποιουδήποτε στρατιώτη, σε οποιοδήποτε πόλεμο, γιατί οποιοσδήποτε πόλεμος, κάποια στιγμή, σε οποιοδήποτε σημείο του κόσμου μας, έχει τα ίδια αποτελέσματα: πόνο, τρόμο και θάνατο. Αναλύοντας το έργο του McCullin, ο John Berger καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα. Το ζήτημα του πολέμου, από τον οποίο οι φωτογραφίες προκύπτουν, στην ουσία από-πολιτικοποιείται. Η φωτογραφία είναι ένα αποδεικτικό στοιχείο της γενικότερης ανθρώπινης κατάστασης, ένα στοιχείο που δεν κατηγορεί κανέναν ταυτόχρονα κατηγορώντας τους πάντες (Berger, στη Wells, 2003, 290).

Η διερεύνηση της επιρροής του φωτορεπορτάζ στη συνείδηση του κοινού, εμπλεκόμενων πλευρών και μη, οδηγεί σε πολυδαίδαλες διαπιστώσεις. Οι παράγοντες δεν είναι ούτε τόσο επιφανειακοί, και σίγουρα όχι τόσο εύπεπτοι, όσο η εντύπωση ότι, επειδή οι Αμερικάνοι πολίτες αντίκρυζαν εικόνες πόνου και συμφοράς, απαίτησαν από την πολιτική τους ηγεσία την απεμπλοκή από την Ασιατική χώρα. Αντιθέτως, για μεγάλο χρονικό διάστημα, κάθε φωτογραφία που δημοσιευόταν και αναπαριστούσε τα γεγονότα με την σκληρή ματιά των φωτορεπόρτερ που τα κάλυπταν, ενίσχυε την πεποίθηση της απαραίτητης εμπλοκής

των Η.Π.Α., έτσι όπως παρουσιαζόταν μέσα στην υπέρ του πολέμου ρητορική (Brothers, 1997, 204).

Η διαρκής τροφοδοσία των τηλεοπτικών δικτύων με λήψεις που πλαισιώναν τις μεμονωμένες εικόνες στο σκηνικό των πολεμικών επιχειρήσεων και ο σταδιακός εθισμός του κοινού σε ολοένα και σκληρότερο οπτικό περιεχόμενο, προφανές για τους αδαείς και υπονοούμενο για τους περισσότερο σκεπτικιστές, έπαιξαν αναμφίβολα σημαίνοντα ρόλο σε μια συλλογική μεταστροφή προς την αμφισβήτηση της ορθότητας των άνωθεν αποφάσεων. Σύμφωνα με τον Fred Ritchin οι φωτογραφίες από το Βιετνάμ έρχονταν σε ευθεία αντιπαράθεση και αμφισβητούσαν της νομιμότητα του πολέμου (Kember, στην Wells, 2013, 211). Είτε προσεγγίσει κανείς αυτή τη διαπίστωση ορθολογικά, είτε συναισθηματικά, δεν παύει να αποτελεί απόρροια της προσωπικής εμπλοκής του κάθε θεατή, ως προσώπου και ως πολίτη ενός κράτους και της συνειδητής ανταπόκρισης στο αίσθημα ενοχής, που ενδεχομένως προκαλεί η θέαση τέτοιων εικόνων όταν κανείς τις συγκρίνει με τη δική του ζωή (Berger, στην Wells, 2003, 289). Η αδυναμία ουσιαστικής *πράξης* για την απάλυνση των φρικαλεοτήτων, που αναπαριστώνται στις πολεμικές φωτογραφίες, και η ταυτόχρονη σύγκριση αυτού που εκτίθεται στα μάτια του θεατή ως αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα, σε κάποιες άλλες συντεταγμένες του πλανήτη, με την πραγματικότητα που ο ίδιος βιώνει στην καθημερινότητα της κοινωνίας, στην οποία ανήκει, προκαλεί μοιραία αμφισβήτηση των αποφάσεων που (θεωρεί ότι) λαμβάνονται από την εξουσία πάνω από αυτόν. Συνακόλουθα, η αμφισβήτηση αυτής της εξουσίας είναι το μόνο που αισθάνεται ότι μπορεί να κάνει, για να απαλύνει τη δική του προσωπική αναστάτωση από την συνειδητοποίηση του *τί συμβαίνει στον κόσμο*.

Δεν πρέπει να λησμονείται ότι η επιδραστικότητα των φωτογραφιών στην έκβαση του πολέμου του Βιετνάμ κρίνεται εκ των υστέρων και οδηγεί σε θετικά για την προβληματική της δύναμης του φωτορεπορτάζ συμπεράσματα, αφού η ιστορική συγκυρία έχει ήδη κριθεί. Έχει όμως βαρύνουσα σημασία η αξιολόγηση των συνισταμένων του χρόνου και της κοινωνίας που συνετέλεσαν στο αποτέλεσμα αυτό. Η φήμη των συγκεκριμένων – μεταξύ άλλων – φωτογραφιών έρχεται στις μελλοντικές γενιές σαν δεδομένη και αδιαμφισβήτητη, όμως η πορεία τους, αφού διέσχισε το πολεμικό μέτωπο, έπρεπε να διασχίσει και το εκδοτικό μέτωπο.

Οι μαρτυρίες των φωτογράφων αποκαλύπτουν τον σκεπτικισμό τους και, κάποιες φορές, την ξεκάθαρα δηλωμένη αντίθεσή τους με τον πόλεμο του Βιετνάμ από πολύ νωρίς. Ήδη από το 1953, ο David Douglas Duncan είχε περιγράψει την αντίθεσή του με την ρητορική του πολέμου αυτού, τόσο λεκτικά, όσο με το έργο του. Σε μια εποχή που η Αμερικάνικη πολιτική σαφώς ενθάρρυνε τις Γαλλικές πολεμικές επιχειρήσεις στο Βιετνάμ, η δημοσίευση των φωτογραφιών του Duncan στο περιοδικό *Life* προκάλεσε διπλωματική δυσaráεσκεια και αυτήν που χαρακτηρίστηκε σαν η μοναδική ευθεία αντιπαράθεση μεταξύ του αρχισυντάκτη και ενός μόνιμου φωτογράφου στην ιστορία του περιοδικού (Morris, 1998, 155).

Ομοίως, ο Βρετανός Don McCullin, με πολλά χρόνια εμπειρίας σε θερμές περιοχές, γράφει στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο *Unreasonable Behavior* (Παράλογη Συμπεριφορά, μετάφραση της γράφουσας) ότι από την πρώτη κιόλας επίσκεψή του στο Βιετνάμ δεν πίστευε ότι οι Η.Π.Α. θα κέρδιζαν αυτόν τον πόλεμο, παρά την μεγάλη δύναμή τους (McCullin, 1992/2002, 94).

Ενώ ο πόλεμος εξακολουθούσε να μαίνεται στην νοτιοανατολική Ασία, κυκλοφόρησε στις Η.Π.Α. μια φωτογραφική έκδοση με τον τίτλο *And/Or* (υπονοώντας *Πόλεμος Και/Η Ειρήνη*). Στο βιβλίο αντιπαραβάλλονταν φωτογραφίες καθημερινότητας σε χώρες χωρίς πόλεμο, με αντίστοιχες σκηνές καθημερινότητας σε εμπόλεμες περιοχές, μεταξύ των οποίων και το Βιετνάμ. Το βιβλίο βρήκε θερμή υποστήριξη από πολιτικούς παράγοντες των Η.Π.Α., όπως οι τότε Γερουσιαστές William Fullbright και Robert F. Kennedy. Δήλωση μάλιστα του δεύτερου εμφανιζόταν στο εξώφυλλο του βιβλίου, ωστόσο καμία επίδραση δεν είχε ως προς τη συνέχεια του πολέμου (Morris, 1998, 239-40).

Το ίδιο το πρακτορείο *Magnum*, παρά την επιτυχία του δραστηριοποίηση και εκτός Ευρώπης με γραφείο στη Νέα Υόρκη και ήδη επιτυχημένους φωτογράφους στην ομάδα του, αντιμετώπιζε δυσκολίες στην διακίνηση των φωτογραφιών τους από το Βιετνάμ (Miller, 1999, 214, 224).

Φωτογράφοι και δημοσιογράφοι αντιμετώπιστηκαν σαν στόχοι από την πλευρά που υποστήριζε τον πόλεμο και σαν ήρωες από εκείνη που εναντιωνόταν σε αυτόν. Η πραγματικότητα ωστόσο, εντοπίζεται στον ρόλο που και οι δύο αυτές κατηγορίες επαγγελματιών είχαν: την καταγραφή όσων συνέβαιναν. Και ενώ οι λέξεις μπορούν να χειραγωγήσουν τον αναγνώστη τους, η εικόνα είναι πιο απόλυτη, ακόμη

και στην πλέον σκηνοθετημένη της εκδοχή. Σαφώς αποτελεί επιλογή του φωτογράφου πού θα στρέψει τον φακό του και τί θα συμπεριλάβει στο κάδρο του. Όμως οι φωτογράφοι στο Βιετνάμ προέρχονταν από δυτικές χώρες, είτε τις ίδιες τις Η.Π.Α. ή κάποια χώρα σύμμαχο, αν όχι στο συγκεκριμένο πόλεμο, σίγουρα όμως στη διεθνή στρατιωτική σκακιέρα. Οι εικόνες που προσέφεραν στη συλλογική αντίληψη δεν περιέγραφαν μόνο τα δεινά των Βιετναμέζων. Περιέγραφαν τα δεινά του πολέμου στο σύνολό του. Τα βιβλία των Duncan και McCullin είναι κατά κύριο λόγο επικεντρωμένα στους στρατιώτες – νέους στην πλειοψηφία τους – και στον φόρο αίματος που ο πόλεμος διεκδικούσε από τα Αμερικανικά στρατεύματα. Πολλές από τις φωτογραφίες που διακινούσε στη διεθνή ειδησεογραφία το πρακτορείο *Associated Press* έδιναν έμφαση στην ηρωική πλευρά των Αμερικανών στρατιωτών, εμφανίζοντάς τους βοηθητικούς και φιλεύσπλαχνους, ακόμη και προς τον εχθρό, όπως μια φωτογραφία του Fass τραβηγμένη το Μάρτιο του 1965 όπου Αμερικανός αξιωματικός μεταφέρει στους ώμους του έναν πληγωμένο Βιετ Κονγκ, που οι σύντροφοί του είχαν εγκαταλείψει (φωτογραφία 40). Οι φωτογραφίες που εστίασαν στους ντόπιους, αναπαριστώντας την προφανή ή υποδόρια δυστυχία που ο πόλεμος προκαλούσε, λειτουργούσαν συμπληρωματικά και emphatic στη βαθμιαία όλο και πιο δυσάρεστη εικόνα που ο μέσος Αμερικάνος λάμβανε από τα δικά του παιδιά.

Οι φωτογραφίες που περισσότερο σόκαραν και ενδεχομένως κλόνισαν την κοινή γνώμη, χρονολογούνται όλες από το 1968 και μετά⁴². Παρά την παρουσία θρύλων του τότε πολεμικού φωτορεπορτάζ, όπως ο David Douglas Duncan στον πόλεμο ήδη από το 1953, καμία από τις φωτογραφίες που τράβηξε δεν απέκτησε τη δόξα που η ιστορία επιφύλαξε για τους Adams και Ut. Ο Duncan όμως έκανε πολλή και υψηλού επιπέδου δουλειά, ήταν ήδη γνωστός και έμπειρος μετά τη δουλειά του στον πόλεμο της Κορέας. Γιατί καμία φωτογραφία του από το βιβλίο του *War Without Heroes* (Πόλεμος χωρίς Ήρωες) δεν έχει καταγραφεί στη συλλογική φωτογραφική μνήμη;

⁴² Η φωτογραφία του Marc Riboud από τη διαδήλωση στο Πεντάγωνο ήταν περισσότερο συνυφασμένη με τα τότε εσωτερικά των Η.Π.Α. και η σημασία δεν είχε συνδεθεί απευθείας με τον πόλεμο. Οι εικόνες του Phillip Jones Griffiths έγιναν γνωστές μετά την επιστροφή του από το Βιετνάμ και την έκδοση του βιβλίου.

Η φωτογραφία λειτουργεί πάντα αποκαλυπτικά, εμφατικά και απροσδόκητα συναισθηματικά. Και οι τρεις αυτοί παράγοντες (αποκάλυψη, έμφαση, συναίσθημα) πρέπει να δράσουν ταυτόχρονα, ώστε η εικόνα να διεισδύσει και να εντυπωθεί. Την ίδια στιγμή, η δύναμη της αποκαλυπτικής, εμφατικής και συναισθηματικής εικόνας μεγιστοποιείται από τις συντρέχουσες κοινωνικές συγκυρίες και τις εδραιωμένες πεποιθήσεις, οι οποίες, είτε κλονίζονται, είτε ενδυναμώνονται με την αποκάλυψη της φωτογραφίας.

Η Gloria Emerson, δημοσιογράφος και απεσταλμένη των *New York Times* στη Σαϊγκόν στις 5 Μαρτίου του 1970, έγραφε από το Χονγκ Κονγκ στον John Morris, τότε πια επιμελητή φωτογραφίας της εφημερίδας, με έμφαση τονίζοντας την επιθυμία της να δημοσιεύονται οι φωτογραφίες που διηγούνταν τα τεκταινόμενα στο Βιετνάμ «ακόμη κι αν κάνουν τον κόσμο να θέλει να κάνει εμετό την ώρα που τρώει το πρωινό του» (Morris, 1998, 260). Ο ίδιος ο Morris στο βιβλίο του – και αφού έχει εξιστορήσει την εμπειρία πολλών ετών και από τη θέση του ως φωτογραφικός επιμελητής εξαιρετικά επιδραστικών μέσων⁴³ – συγκεκριμενοποιεί εύστοχα τον ρόλο των φωτορεπόρτερ και του έργου τους: η προσέλκυση της προσοχής, μέσα από την εξατομίκευση των ιστοριών. Μόνο μέσα από την ανάδειξη του *προσωπικού* σε *σημαντικό* επέρχεται η συγκεκριμενοποίηση αφενός, και η απλούστευση αφετέρου, ώστε να μπορεί η κοινή γνώμη να αντιληφθεί τα γεγονότα, στα οποία μετουσιώνονται έννοιες, διακηρύξεις και αποφάσεις (Morris, 1998, 306). Η φωτογραφία άλλωστε στην πρώτη της εμφάνιση γίνεται αυτόματα πιστευτή, ακόμη κι αν, σε δεύτερη ανάγνωση, υπάρξουν συζητήσεις ή και αμφιβολίες, κυρίως για την σκοπιμότητά της. Ωστόσο, εντυπώνεται σαν γεγονός πολύ πιο εύκολα και γρήγορα από ότι μια γραπτή περιγραφή του ίδιου γεγονότος που αυτή αναπαριστά (Lewinski, 1978, 11).

Οι φωτογραφίες άρχισαν να λειτουργούν, προκαλώντας προβληματισμούς, σκεπτικισμό και αμφισβήτηση της ορθότητας των μέχρι τότε αποφάσεων από το

⁴³ Ο John Morris, (Η.Π.Α., 1916 – 2017), υπήρξε ανταποκριτής και αργότερα επιμελητής φωτογραφιών για το Life, για το Ladies' home journal, εκτελεστικός συντάκτης του πρακτορείου Magnum, επιμελητής φωτογραφιών για την Washington Post και τους New York Times και ανταποκριτής και συντάκτης του National Geographic
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/author/M/J/au5705679.html> ανακτήθηκε στις 23.04.2020

1968 και μετά, μετά δηλαδή την Επίθεση του Τετ⁴⁴ και την πολιορκία της Χουέ⁴⁵. Παρά τις νίκες των Η.Π.Α. στις επιμέρους επιχειρήσεις, οι δημοσιογραφικές και φωτογραφικές περιγραφές για τα γεγονότα που λάμβαναν χώρα στο Βιετνάμ, μαζί με τον διαρκώς αυξανόμενο αριθμό των νεκρών Αμερικανών φαντάρων και πεζοναυτών, προκάλεσαν εμφανείς πια ρωγμές στο, μέχρι τότε φαινομενικά, αρραγές μέτωπο της Αμερικανικής κοινής γνώμης. Η ίδια η εικόνα του Adams, με την εκτέλεση του υπόπτου ως Βιετκόνγκ, λειτούργησε σαν αφορμή εμπεριστατωμένης αμφίδρομης επιχειρηματολογίας: η φιλοπολεμική ρητορική χρησιμοποίησε τη φωτογραφία σαν τεκμήριο της σκληρής μεν, αλλά απόλυτα απαραίτητης εξακολούθησης της Αμερικανικής επιχείρησης στο Βιετνάμ. Την ίδια στιγμή, και με την ίδια ακριβώς αφορμή, η αντίθεση προς τον πόλεμο γινόταν προφανής μέσα από αυτή τη φωτογραφία, ενός γεγονότος που αυταπόδεικτα αφορούσε αποκλειστικά τους Βιετναμέζους και κατάφορα παρέβαινε τη Σύμβαση της Γενεύης για τα βασικά δικαιώματα των αιχμαλώτων κατά τη διάρκεια ενός πολέμου.

Όπως συχνά συμβαίνει με την οπτικοακουστική μετουσίωση των θεωρητικών και κοινωνικοπολιτικών προσεγγίσεων, έτσι και η ιδεολογική και θεωρητική επιχειρηματολογία για έναν πόλεμο σε ένα απροσδιόριστο μακρινό σημείο της γης, άρχισε να παίρνει μορφή με τις εικόνες και αργότερα με τα φέρετρα που επέστρεφαν στις Η.Π.Α.

Εξετάζοντας κανείς με την ασφαλή πλέον απόσταση των σαράντα εννέα ετών από τη λήξη του πολέμου του Βιετνάμ, την χρονική σειρά των γεγονότων στις δύο πλευρές του Ειρηνικού Ωκεανού, διαπιστώνει εύλογα ότι η σταδιακά διογκούμενη αμφισβήτηση της ορθότητας αυτού του πολέμου συμβάδιζε με την ολοένα αυξανόμενη στράτευση των Αμερικανών νέων. Η πραγματική αντίδραση δεν ήταν προς τον ίδιο τον πόλεμο καθαυτό, αλλά προς την εμπλοκή των Η.Π.Α. σε αυτόν. Η αποστολή περισσότερων στρατευμάτων και η μοιραία επιστροφή περισσότερων νεκρών, κατέστησε τον πόλεμο θέμα στην ημερησία διάταξη του κοινού των Η.Π.Α.,

⁴⁴ Ονομασία στα αγγλικά Tet Offensive. Μεγάλη στρατιωτική επιχείρηση ενορχηστρωμένη από το Βόρειο Βιετνάμ κατά του Νοτίου Βιετνάμ, στην 31η Ιανουαρίου που είναι η τοπική Πρωτοχρονιά. Η επιχείρηση αρχικά φαινόταν να επιτυγχάνει τον σκοπό της μέχρι που τα Αμερικανικά στρατεύματα κατακερμάτισαν τις δυνάμεις του Βορείου Βιετνάμ (Vietnam, *The Real War*, 2013, σελ. 33-34)

⁴⁵ Ιερή πόλη του Βιετνάμ που πέρασε στα χέρια των Βόρειων και των Βιετκόνγκ στην επίθεση του Τετ αλλά οι Αμερικάνοι την επανακατέλαβαν μετά από εχθροπραξίες που κράτησαν πάνω από 20 μέρες, οπ.π.44.

καθώς πλέον το αφορούσε άμεσα. Δεν ήταν ένας πόλεμος κάπου απροσδιόριστα μακριά, ήταν ο πόλεμος που στερούσε από τις οικογένειες πατεράδες, γιους, αδερφούς, συζύγους και φίλους. Η μεγάλη διαδήλωση της Ουάσιγκτον τον Οκτώβριο του 1967, που μας χάρισε τη φωτογραφία του Marc Riboud, πραγματοποιήθηκε αφού, στο τέλος του 1966, οι Αμερικάνοι που πολεμούσαν στο Βιετνάμ έφταναν τις 385.000 και μόνο στη χρονιά αυτή είχαν μετρήσει 6.351 νεκρούς (Vietnam, The Real War, 2013, 130). Τον ίδιο μήνα που η Jan Rose Kasmir στεκόταν θαρραλέα και αφελώς μπροστά στην εθνοφυλακή με το χρυσάνθεμο στο χέρι, στις 29 Οκτωβρίου του 1967, μια άλλη μεγάλη διαδήλωση λάμβανε χώρα στο Wakefield της Μασαχουσέτης, για την υποστήριξη των Αμερικανών αντρών που πολεμούσαν στο Βιετνάμ (Vietnam, The Real War, 2013, 180). Ο φωτογράφος του Associated Press, J. Walter Green απαθανάτισε τα μέλη της ομάδας *Hell's Angels* που είχαν δημιουργήσει ανθρώπινη πυραμίδα με ένα μέλος τους στην κορυφή με την αμερικάνικη σημαία (φωτογραφία 41).

Η ίδια η φωτογραφία του Adams (φωτογραφία 31) λειτούργησε συνδυαστικά με το υπόλοιπο οπτικό υλικό που έφτανε στις Η.Π.Α. και, αφού μαζί με αυτό ενσωματώθηκε και χρησιμοποιήθηκε ευφυώς από την αντιπολεμική ρητορική, βρήκε πρόσφορο έδαφος επιρροής σε ένα διαρκώς διογκούμενο κοινό, που ήδη ήταν επιρρεπές σε αυτήν (Morris, 1998, 204). Η φωτογραφία κυκλοφόρησε παράλληλα με τις ειδήσεις για την επίθεση του Τετ, που παρά την επιτυχία για τις Η.Π.Α. έκβαση προκάλεσε μεγάλο πλήγμα στο ηθικό τους λόγω αμφιλεγόμενων πληροφοριών που έφταναν στο Αμερικάνικο κοινό, αλλά και μερικών φωτογραφιών που είδαν το φως της δημοσιότητας στις οποίες απεικονίζονται οι αντίπαλοι αντάρτες μέσα στην Αμερικάνικη πρεσβεία στη Σαϊγκόν (Vietnam, The Real War, 2013, 191, 195).

Η φωτογραφία του Ut συγκλόνισε το παγκόσμιο κοινό, όταν πια ήδη είχαν ξεκινήσει οι διαπραγματεύσεις για την κατάπαυση του πυρός, που θα χρειάζονταν άλλα τρία χρόνια για να ευοδωθούν.

Η φωτογραφία είναι ο εγγυητής της είδησης, η επιβεβαίωσή της. Αυτός είναι ο ρόλος του μέσου και ο ρόλος των φωτογράφων. Στον πόλεμο του Βιετνάμ, τον κατεξοχήν *πόλεμο των φωτογράφων*, όπως έχει χαρακτηριστεί από την νεότερη ιστορία του μέσου και του κόσμου, οι φωτογραφίες λειτουργούσαν αλληλένδετα και συμπληρωματικά με κάθε καλυμμένο με την αστερόεσσα φέρετρο που έφτανε στις

Η.Π.Α. Οι φωτογραφίες έδειχναν τα γεγονότα που οδήγησαν στα φέρετρα, τα φέρετρα αποδείκνυαν την τραγικότητα που απεικόνιζαν οι φωτογραφίες.

Εκ των υστέρων, και αντιμετωπίζοντας όλο το φωτοδημοσιογραφικό υλικό που παράχθηκε από το 1963 μέχρι και το 1972, η μελέτη της ιστορίας και της φωτογραφίας αντιλαμβάνεται αυτή τη φωτογραφική ενότητα σαν σύνολο, σαν ένα σώμα οπτικής αποτύπωσης, όχι μόνο της συγκεκριμένης συγκυρίας, αλλά του πραγματικού προσώπου του πολέμου. Το γεγονός ότι όλες οι πηγές επιβεβαιώνουν την ελευθερία κίνησης και έκφρασης των εκπροσώπων του τύπου, χωρίς περιορισμούς και έστω κεκαλυμμένους ελέγχους, καθιστά το παραχθέν υλικό ένθεν κακείθεν του μετώπου, μοναδικό και ανεπανάληπτο.

Στη σύγχρονη θεώρηση του ρόλου της φωτογραφίας, το κεφάλαιο του Βιετνάμ φαντάζει σαν την πεμπτουσία του ονείρου κάθε φωτογράφου: η φωτογραφία του να αλλάξει τον κόσμο. Στην προκείμενη περίπτωση υπάρχει σίγουρα μία μαρτυρία σχετικά με την αντίδραση του Προέδρου Kennedy μέσα στο Οβάλ γραφείο και μπροστά στη φωτογραφία του φλεγόμενου μοναχού (*φωτογραφία 42*) που είχε τραβήξει ο Malcom Browne τον Μάρτιο του 1963 «Πρέπει να κάνουμε κάτι σχετικά με το καθεστώς» (μετάφραση της γράφουσας, Vietnam, The Real War, 2013, 64).

Ωστόσο, αυτή ακριβώς η μαρτυρία ενισχύει την άποψη της Carolyn Brothers σχετικά με τη χρήση των εκάστοτε και κατά περίπτωση εικόνων σαν ενδείξεις αναγκαιότητας του πολέμου, παρά αποτροπής του.

Η πραγματική αποτροπή, η πραγματική εναντίωση στον πόλεμο ξεκίνησε να γίνεται αισθητή με τον διαρκώς αυξανόμενο αριθμό νεκρών Αμερικανών στρατιωτών, πολλοί από τους οποίους δεν πήγαν στο Βιετνάμ από επιθυμία αλλά από υποχρεωτική στράτευση (Farrell, 2022, 184 και Emerson, 1976, 185). Τότε και μόνο τότε οι φωτογραφίες λειτούργησαν προσθετικά στην οργή και την αγανάκτηση, έδωσαν επιχειρήματα που βοηθούσαν τον μέσο πολίτη να αισθανθεί ότι νοιάζεται, όχι μόνο για τα δικά του παιδιά, αλλά για τη φρίκη του πολέμου γενικότερα. Και αλληλεπιδρώντας στο συναίσθημα αυτό, η φρίκη του πολέμου λειτούργησε σαν επιχειρήμα για τη λήξη του, ώστε να σταματήσει να απαιτεί φόρο Αμερικάνικου αίματος.

Δεν υπάρχει τρόπος να διαπιστώσει κανείς πού βρίσκεται η λεπτή διαχωριστική γραμμή μεταξύ προσωπικής ευαισθησίας και ενσυναίσθησης για τον πανανθρώπινο πόνο. Επιβεβαιώνεται, ωστόσο, το γεγονός ότι η φωτογραφία, νωρίτερα ή αργότερα, είτε υποβοηθούμενη από τις λοιπές συγκυρίες ή προκαλώντας τις, έπαιξε έναν σημαντικό ρόλο, πρώτα στην συνειδητοποίηση του κακού και σταδιακά στην εξάλειψή του.

Κεφάλαιο Τέταρτο

Μετά το Βιετνάμ:

Το χρώμα στην πολεμική αναπαράσταση, η κριτική του φωτογραφικού ντοκουμέντου και η μετατόπιση του φωτογραφικού βλέμματος από την περιγραφή στην διερεύνηση

Ι. Το φωτορεπορτάζ στην μετά το Βιετνάμ εποχή

Ο πόλεμος του Βιετνάμ και η ευρύτατη φωτογραφική και δημοσιογραφική του κάλυψη από επαγγελματίες που φαινόταν να κινούνται ελεύθερα και απεριόριστα, χωρίς έλεγχο και οποιαδήποτε – έστω έμμεση – λογοκρισία, προσέφερε ένα πλούσιο οπτικό υλικό, που καθόρισε το τότε διαφαινόμενο μέλλον της φωτοδημοσιογραφίας με τριπλό τρόπο: δημιούργησε νέες γενιές φωτογράφων, με την γνήσια επιθυμία καταγραφής του πολέμου, αλλά και των κάθε μορφής ανισοτήτων και αδικιών, μετατόπισε σταδιακά το βλέμμα από την καθαυτή ωμότητα και βία σε μια πιο λυρική απεικόνιση, περισσότερο των γενικών και προσωπικών αποτελεσμάτων τους, και έδωσε το έναυσμα για τη εξύφανση δικτύων και μηχανισμών εποπτείας της οπτικής πληροφορίας από τις αρχές.

Μελετώντας αυτό το τρίπτυχο αντίστροφα, διαπιστώνει κανείς πλήθος αυταπατών και αντιφάσεων, η πραγματική επίδραση των οποίων είναι μια ολοένα εντεινόμενη κριτική προς το φωτογραφικό μέσο, τους φορείς του και το έργο τους. Ωστόσο, η φωτογραφία, απογυμνωμένη από τις εκατέρωθεν προσεγγίσεις, ήταν και εξακολουθεί να είναι όχι απλώς ένα μέσο καταγραφής των τεκταινομένων, αλλά ο μόνος ίσως τρόπος που ο μέσος πολίτης του κόσμου έχει για να βρίσκεται κατά το δυνατόν εγγύτερα σε αυτά (Hariman, στους Kennedy και Patrick, 2014). Είναι η φωτογραφία μια νοερή διακτίνιση σε τόπους και συγκυρίες, όπου κανείς επιθυμεί και πρέπει να γνωρίζει, αλλά πολλοί λίγοι έχουν την εκπαίδευση, την δυνατότητα και την επιθυμία να βρεθούν.

Η επαναλαμβανόμενη στοχοποίηση του φωτογραφικού και δημοσιογραφικού υλικού που αποστελλόταν από το Βιετνάμ, σαν την αιτία ενός αποτελέσματος αυτού του πολέμου διαφορετικού από το επιδιωκόμενο από τις Η.Π.Α., είναι επιφανειακή, αφελής και παραπλανητική. Αναμφίβολα η κοινή γνώμη

ανταποκρίνεται στην πληροφορία. Στην αντίθετη περίπτωση, η αξία του έργου των φωτορεπόρτερ θα ακυρωνόταν. Ωστόσο, η δουλειά του Nick Ut, του Eddie Adams και των άλλων φωτογράφων που ήδη εξετάστηκε, λειτούργησε περισσότερο σαν επισφράγιση της ματαιότητας μιας εμπλοκής που κόστισε στις Η.Π.Α. πολλές ανθρώπινες ζωές, πολύ περισσότερες από όσες ο μέσος Αμερικάνος πολίτης φαντάστηκε ποτέ (Brothers, 1997, 205). Οι νεκροί Αμερικάνοι στρατιώτες και όσοι αναγκάστηκαν να διαφύγουν στον Καναδά για να αποφύγουν την υποχρεωτική στράτευση, βάρυναν στην συνείδηση των πολιτών των Η.Π.Α. πολύ περισσότερο από την όποια ενσυναίσθηση για την Kim Phuc του Nick Ut ή τον *Nguyễn Văn Lém* καθώς εκτελείται από τον *Nguyễn Ngọc Loan* μπροστά στον φακό του Adams (Emerson, 1992). Προσφάτως άλλωστε, σχεδόν εξήντα χρόνια μετά το επίσημο τέλος του, τα νούμερα των θυμάτων της πανδημίας του COVID-19 συγκρίνονταν στις Η.Π.Α. με τον αριθμό των νεκρών του πολέμου του Βιετνάμ.

Ωστόσο, η διάψευση της ελπίδας η μεγάλη φωτογραφική και δημοσιογραφική κάλυψη του πολέμου των Η.Π.Α. στο Βιετνάμ να επιβεβαιώσει στα μάτια της κοινής γνώμης την ορθότητα της απόφασης επέμβασης και να επικυρώσει τη διάρκεια του πολέμου, οδήγησε στη δημιουργία ενός βολικού αποδιοπομπαίου τράγου, αναχαιτίζοντας την ορμή που η φωτογραφική κάλυψη των πολέμων είχε ήδη από τον Ισπανικό Εμφύλιο και μετά, στέλνοντας το επάγγελμα πίσω στην εποχή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Δύο συγκυρίες που απασχόλησαν τη διεθνή ειδησεογραφία, η επέμβαση των Βρετανών στα νησιά Φώκλαντ, που έμεινε γνωστή ως ο *Πόλεμος των Φώκλαντ*, αλλά και η πρώτη Αμερικανική επέμβαση στο Ιράκ το 1991, στον ονομαζόμενο πρώτο *Πόλεμο του Κόλπου*, δεν έχουν συμβάλει στη φωτογραφική παρακαταθήκη με κανένα δείγμα αποτύπωσης, εικαστικής, λυρικής ή απλώς περιγραφικής του τί λάμβανε χώρα κατά τις επιχειρήσεις.

Τα ελάχιστα φωτογραφικά ντοκουμέντα, που δεν λειτουργούσαν υπέρ του αφηγήματος της Μεγάλης Βρετανίας στα νησιά Φώκλαντ, άργησαν πολύ να δημοσιευτούν, αλλά αυτό είναι το βραχυπρόθεσμο μειονέκτημα της εποχής κατά την οποία συνέβησαν. Στο συνολικό φωτογραφικό και ιστορικό συνεχές, η έλλειψη αφορά περισσότερο σε ένα ευρύτερο και αμφίδρομης ιδεολογίας υλικό, που να μεταδίδει την μέγιστη δυνατή οπτική πληροφορία. Η μη έκδοση άδειας στον σπουδαιότερο τότε πολεμικό φωτογράφο της Μ. Βρετανίας, Don McCullin, να

καλύπτει αυτή την επέμβαση, μόνο εκ των υστέρων αξιολογείται για αυτό που πραγματικά σηματοδοτούσε. Οποιοσδήποτε καλός φωτογράφος θα μπορούσε να έχει αποτυπώσει την εικόνα του πολέμου των Φώκλαντ, αλλά εκ των υστέρων αντιλαμβάνεται κανείς ένα γενικότερο πλαίσιο εσωστρέφειας και επιφυλακτικότητας προς τα μέσα πληροφόρησης εν γένει (Brothers, 1997, 201-217).

Η πρόοδος της τεχνολογίας, από τις τελευταίες δύο δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, και τα μέσα δικτύωσης, που ήδη πια ο 21^{ος} αιώνας προσφέρει σε επαγγελματίες και κοινό, λειτουργούν – όπως θα φανεί από ένα περιστατικό στην δουλειά του φωτογράφου Finbarr O’ Reilly – διττά: αφενός διασπείρουν την πληροφορία κατά βούληση ένθεν κακείθεν, αφετέρου δημιουργούν κανάλια απευθείας επικοινωνίας του δημιουργού με το κοινό, που ξεπερνούν όχι μόνο την όποια εποπτεία, αλλά κάποιες φορές και τους καλώς νοούμενους και ηθικούς κανόνες.

Μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ, το επάγγελμα του πολεμικού ανταποκριτή άνθισε, περισσότερο από όσο είχε ήδη ξεκινήσει να διαδίδεται μετά τον Ισπανικό Εμφύλιο και τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι τεχνολογικές εξελίξεις δημιούργησαν όλο και πιο εύχρηστα εργαλεία, τόσο σε επίπεδο φωτογραφικού εξοπλισμού, όσο και σε επίπεδο αναλώσιμων υλικών. Τα φωτογραφικά φιλμ, αλλά και οι τρόποι είτε αποστολής ή επί τόπου εμφάνισης και εκτύπωσής τους, σε συνδυασμό με την εφεύρεση του τηλεγραφικού μηχανήματος, διευκόλυναν τις όποιες πρακτικές δυσχέρειες αντιμετώπιζαν μέχρι τότε οι φωτογράφοι⁴⁶.

⁴⁶ Κείμενο του Santiago Lyon (Head of Advocacy and Education for the Content Authenticity Initiative της εταιρίας Adobe) για την έκθεση Eyewitness – Yannis Behrakis που παρουσιάστηκε από το Athens Photo World 2019 στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ) με δωρεά του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος (ΙΣΝ):

Η τεχνολογία που επιτρέπει να στέλνουμε φωτογραφίες μέσω τηλεφωνικών γραμμών υιοθετήθηκε από τα ειδησεογραφικά πρακτορεία το 1935 και στην ουσία της παρέμεινε η ίδια μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1990. Οι φωτογράφοι των πρακτορείων, όπως ο Μπεχράκης, ταξίδευαν προς ένα ειδησεογραφικό ή αθλητικό γεγονός με δύο ή και περισσότερες μεγάλες και βαριές βαλίτσες, που περιείχαν ένα φορητό σκοτεινό θάλαμο και μια μικρότερη βαλίτσα με ένα «μηχάνημα τηλεφωτογραφίας». Οι χρεώσεις για το επιπλέον βάρος από τις αεροπορικές εταιρίες ήταν συχνές και τα ταξίδια ήταν αργά, περίπλοκα και δύσκολα. Όταν έφτανε στον προορισμό του, ο φωτογράφος τραβούσε φωτογραφίες και μετά έστηνε το σκοτεινό θάλαμο, συχνά στο μπάνιο του δωματίου του στο ξενοδοχείο. Εμφάνιζε το φιλμ και έκανε εκτυπώσεις διαστάσεων 20x25 εκ. Μια λεζάντα γραμμένη σε γραφομηχανή επικολλούνταν σε κάθε εκτύπωση. Η εκτύπωση τυλιγόταν σε έναν κύλινδρο μέσα στο τηλεφωτογραφικό μηχάνημα, που συνδεόταν στην τηλεφωνική γραμμή του ξενοδοχείου. Όταν ξεκινούσε η μετάδοση ο κύλινδρος γυρνούσε και ένα οπτικό «μάτι» τον σάρωνε, μετατρέποντας την τονικότητα της φωτογραφίας σε ένα σφυριχτό ηχητικό σήμα που μεταδιδόταν από την τηλεφωνική γραμμή. Ένα μηχάνημα στην άλλη άκρη το μετέτρεπε πάλι σε εικόνα. Στη δεκαετία του 1980 κάθε ασπρόμαυρη φωτογραφία χρειαζόταν 15 λεπτά για να αποσταλεί και κάθε

Το έγχρωμο φιλμ είχε κατακλύσει την αγορά, επαγγελματική και ερασιτεχνική, και οι πρώτες έγχρωμες φωτοδημοσιογραφικές δουλειές έκαναν την εμφάνισή τους, στα περιοδικά πρωτίστως. Το χρώμα άλλαξε σταδιακά την προσέγγιση των φωτογράφων. Η μετατόπιση του βλέμματος δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια χρονική, ούτε συμβάντων, μπορεί όμως η προσεκτική παρατήρηση να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η ανάγκη αποφυγής της απέχθειας προς απεικονίσεις με έντονη την παρουσία του αίματος οδήγησε σε μια άλλη αισθητική προσέγγιση, που τώρα πια, μετά από πενήντα χρόνια, είναι εμφανής και μάλλον ευπρόσδεκτη. Άλλωστε, ήδη από τον πόλεμο του Βιετνάμ, όπως ήδη αναφέρθηκε, φωτογραφίες που παρουσίαζαν διακριτά αιματοβαμμένες σκηνές, όπως η περίπτωση της πολυσυζητημένης σφαγής του My Lai, είχαν επισταμένως αποκρυφτεί από το κοινό βλέμμα, μέχρι την διάδοσή τους από τον ίδιο τον Haeblerle.

Φωτογράφοι όπως η Susan Meiselas και πολύ αργότερα οι νεότεροι Ron Havin και Γιάννης Μπεχράκης -μεταξύ πολλών άλλων- προσέγγισαν τη θέα της ωμότητας με μια φωτογραφική δεινότητα, που έκανε και πάλι το κοινό *αυτόπτη μάρτυρα* των γεγονότων, χωρίς αποστροφή του βλέμματος.

Η καλύτερη μετάβαση από το σκληρό ύφος του Don McCullin και των συγχρόνων του στην προσέγγιση των θεμάτων του πολεμικού φωτορεπορτάζ από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και μετά, βρίσκεται στο έργο της Γαλλίδας φωτορεπόρτερ Catherine Leroy. Η Leroy δεν ήταν ιδιαιτέρως εκπαιδευμένη φωτογράφος, ακόμη δε λιγότερο σαν πολεμική ανταποκρίτρια όταν έφτασε στο Βιετνάμ το 1966 και η κινητήριος δύναμη για την απόφασή της δεν σχετιζόταν με επαγγελματική φιλοδοξία, ούτε με ιδεολογική αναζήτηση. Το έργο της, βραβευμένο με το Μετάλλιο Robert Capa το 1976 (Farrell, 2022, 264), αποτελεί έναν δίαυλο

έγχρωμη εικόνα 45 λεπτά. Αν η ποιότητα της τηλεφωνικής γραμμής δεν ήταν καλή, ή αν η γραμμή κοβόταν, οι εικόνες έπρεπε να ξανασταλούν. Εξαιτίας του χρόνου μετάδοσης, κάθε ειδησεογραφικό πρακτορείο μπορούσε να στείλει συνολικά 100 φωτογραφίες την ημέρα από όλο τον κόσμο, κυρίως ασπρόμαυρες. Αυτό σήμαινε ότι ο φωτογράφος έπρεπε να καλύψει ολόκληρη την είδηση με μόνο δύο ή τρεις εικόνες. Στις αρχές της δεκαετίας του 90 οι φωτογράφοι δεν τύπωναν πια φωτογραφίες, απλά έπρεπε μόνο να εμφανίσουν τα φιλμ τους και ύστερα χρησιμοποιούσαν σαρωτές φιλμ και φορητούς ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Στις αρχές της δεκαετίας του 2000 εμφανίστηκαν οι πρώτες ψηφιακές φωτογραφικές μηχανές και οι φωτογράφοι των πρακτορείων σταμάτησαν να χρησιμοποιούν φιλμ. Σήμερα οι φωτογράφοι των ειδησεογραφικών πρακτορείων στέλνουν δεκάδες φωτογραφίες από κάθε είδηση και η συνολική παραγωγή ανά πρακτορείο φτάνει τις 3.000 εικόνες την ημέρα, όλες έγχρωμες.

μεταξύ δύο διαφορετικών εποχών, εκείνης που έκλεινε με τον πόλεμο του Βιετνάμ και εκείνης που ξεκινούσε εξ αιτίας του, τόσο χάρη στην αισθητική όσο και χάρη στην ψυχολογική και τελικά ιδεολογική προσέγγιση όχι του ίδιου του πολέμου, αλλά της δουλειάς του φωτορεπόρτερ (Howe, 2002, 98-107).

Η Leroy δεν περιοριζόταν σε έγχρωμη ή ασπρόμαυρη εικόνα, αλλά απέδιδε εξίσου φωτογραφικά καλά και με στα δύο στυλ. Με μια έμφυτη αίσθηση της σύνθεσης και της προσέγγισης του θέματος, οι ασπρόμαυρες εικόνες της είναι πιστές στο πολεμικό ύφος της εποχής (*φωτογραφία 43*).

Αντίθετα, οι έγχρωμες αφενός προστατεύουν και τον φωτογραφιζόμενο και τον θεατή από υπερβολική ωμότητα, ενώ εισάγουν ένα στυλ που σπάνια απαντάται εκείνη την εποχή, αποτελώντας περισσότερο μεταγενέστερη οπτική επιλογή. Εικόνες ανεστίαστες, όχι από λάθος, αλλά από επιλογή αργής ταχύτητας, δημιουργούν την αίσθηση της φευγαλέας στιγμής που αιχμαλωτίζει τον θεατή και του προκαλεί ερωτηματικά, ακριβώς λόγω της ασάφειάς της, και διαχείριση φωτός και χρώματος με τρόπο που να υπονοεί περισσότερα από όσα δείχνει, αποτελούν στοιχεία πολύ μεταγενέστερων φωτογραφικών τάσεων (*φωτογραφίες 44, 45*).

Ταυτόχρονα, στις έγχρωμες φωτογραφίες της Leroy, όπου δεν απεικονίζονται σκηνές σκληρότητας, βίας και πόνου, η σύνθεσή τους, η στάση που έχουν οι άνθρωποι, η στιγμή που έχει επιλεγεί, προσομοιάζει σε ρεπορτάζ πολύ πιο σύγχρονου ύφους, με έντονα στοιχεία μόδας (*φωτογραφίες 46, 47*).

Η Leroy δεν φοβήθηκε να μιλήσει για το βασανιστικό δίπολο του να είσαι εναντίον του πολέμου αφενός, αφετέρου όμως να συμπονάς τους στρατιώτες που τον πολεμούν και υποφέρουν μπροστά στα μάτια και στη φωτογραφική σου μηχανή. Η μαρτυρία της, σε πρώτο πρόσωπο, σχετικά με το πόσο ανεπιθύμητη αισθανόταν στις παρέες της με την επιστροφή της στο Παρίσι, σκιαγραφεί την δυσκολία κατανόησης της πολυπλοκότητας της δουλειάς του φωτορεπόρτερ, από οποιονδήποτε δεν έχει την αντίστοιχη εμπειρία. Όσο πιο βαθιά η προβαλλόμενη ευαισθησία κατά του πολέμου, τόσο πιο σκληρή και έμπλη άγνοιας η αντιμετώπιση του έργου όσων τον απεικονίζουν (Howe, 101, 2002).

Αξίζει να προσεγγίσουμε με μεγάλη προσοχή και ερευνητικό βλέμμα τη συχνά επαναλαμβανόμενη φράση περί της μακράς περιόδου ειρήνης στον κόσμο (Hariman, στους Kennedy και Patrick, 2014). Η λέξη «ειρήνη» προφανώς αναφέρεται στην

ευτυχή αποφυγή διεθνών συρράξεων, όπως οι δύο Παγκόσμιοι Πόλεμοι του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, σχεδόν σε όλες τις ηπείρους (με εξαίρεση την Ωκεανία και τους πόλους) το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, αλλά και οι αρχές του 21^{ου}, έχουν υπάρξει πολλαπλά θέατρα πολεμικών επιχειρήσεων, εμφυλίων και διακρατικών, που έχουν στιγματίσει το μέλλον των πληθυσμών τους. Ο πόνος, που τόσο emphaticά κατηγορείται η φωτογραφία ότι *αισθητικοποιεί*, δεν προξενείται μόνο στους Παγκοσμίους Πολέμους ή σε αυτούς που για οποιονδήποτε λόγο προβάλλονται περισσότερο. Πόνος και ανθρώπινη κατάσταση, που ο σύγχρονος άνθρωπος οφείλει να γνωρίζει, ώστε να είναι ένας πολίτης του κόσμου, στον οποίο ζει, είναι οι νεκροί της *Ματωμένης Κυριακής* της Βόρειας Ιρλανδίας, η εξέγερση στη Νικαράγουα στη δεκαετία του '70, οι έμπλεες σκληρότητας συγκρούσεις μεταξύ δύο διαφορετικών ομάδων Νοτιοαφρικανών στις αρχές της δεκαετίας του '90, οι ομαδικοί βιασμοί γυναικών στις περιοχές της υποσαχάριας Αφρικής του 21^{ου} αιώνα, η διάσπαση της πρώην Γιουγκοσλαβίας και η μεγάλη προσφυγική και μεταναστευτική κρίση στα μέσα της δεκαετίας του 2010 μεταξύ άλλων πολλών.

Η σύγχρονη ειδησεογραφία σπανίως μιλάει για πόλεμο, περιγράφοντας τα γεγονότα σαν ένοπλες συγκρούσεις, διαμάχες, εξεγέρσεις, εισβολές και πολλές άλλες λέξεις που επιχειρούν να υποβαθμίσουν το εκτυλισσόμενο κακό. Ωστόσο ο πόνος του θανάτου, όπως αντίστοιχα και ο ενθουσιασμός μιας νίκης, η συμπύκνωση μεταξύ αμάχων, αλλά και στρατιωτών, η σχέση του φωτογράφου με το θέμα του δεν αλλάζει επειδή το μέγεθος κρίνεται διαφορετικό στο διεθνές πολιτικό ισοζύγιο. Οι φωτογράφοι, στα αγγλόφωνα κυρίως μέσα, δεν αποκαλούνται πια συχνά πολεμικοί φωτογράφοι (war photographers) αλλά φωτογράφοι συγκρούσεων (conflict photographers), αλλά τα θραύσματα του χρόνου που αιχμαλωτίζουν οι φωτογραφικές τους μηχανές και αναπαράγονται ταχύτατα σε όλο τον κόσμο αναπαριστούν τα ίδια συναισθήματα (Hariman, στους Kennedy και Patrick, 2014, 141-2).

Το φωτορεπορτάζ προκύπτει μέσα από συνθήκες όμοιες στο μεγαλύτερο ποσοστό τους με εκείνες που απathanatίζει και όχι σαν αποτέλεσμα προβληματισμού και δημιουργικότητας σε έναν χώρο αφιερωμένο στην καλλιτεχνική εργασία, όπως το εργαστήριο ενός ζωγράφου, ενός γλύπτη, το στούντιο ενός άλλου φωτογράφου ή το γραφείο ενός συγγραφέα, ποιητή ή στοχαστή.

Ο φωτογράφος – φωτοδημοσιογράφος έχει τον ρόλο του μέσα στο ευρύτερο επικοινωνιακό, αλλά και αξιακό σύστημα της σύγχρονης (και παλαιότερης) κοινωνίας, κάνει συγκεκριμένες επιλογές μεθόδου εργασίας, ωστόσο, το αντικείμενο της δουλειάς του αλληλλεπιδρά καθοριστικά με την ίδια τη φυσική υπόστασή του και την χρονική συν-παρουσία του σε ότι συμβαίνει. Ο φωτορεπόρτερ δεν απαθανατίζει τα γεγονότα, βρίσκεται υποχρεωτικά μέσα σε αυτά.

Η φωτογραφική δουλειά που παράγεται και κυκλοφορεί από τους πολεμικούς ανταποκριτές, δεν είναι δημιουργία που προκύπτει από καλλιτεχνική έμπνευση ούτε και μια άποψη που προβάλλεται χάριν συζήτησης και θεωρητικής προσέγγισης γεγονότων εν εξελίξει. Είναι το ξεκάθαρο και, κάποιες φορές, σκληρό αποτύπωμα της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας που οι περισσότεροι από τους θεατές και κριτές της βρίσκονται πολύ μακριά για να τη βιώνουν και πολύ ασφαλείς για να μπορούν να την αποδεχτούν αμαχητί (Rosler, στην Wells, 2003, 264). Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι ο φωτογράφος σε μια περιοχή συγκρούσεων, βρίσκεται στη μία ή την άλλη πλευρά και οποιαδήποτε απαίτηση για μια τοποθέτηση που θα εξετάζει ταυτόχρονα και τις δύο πλευρές μιας αντιπαράθεσης στερείται ρεαλισμού. Όμως η θέση του φωτογράφου δεν επηρεάζει την ουσία όσων συμβαίνουν. Διαφοροποιεί το κάδρο και τα όριά του, αλλά όχι τα πραγματικά γεγονότα που περιέχονται σε αυτό. Καμία φωτογραφία, κανένας ζωγραφικός πίνακας και καμία γραπτή εξιστόρηση, ούτε καν το ίδιο το ανθρώπινο βλέμμα των παρόντων σε ένα περιστατικό δεν μπορεί να περικλείσει όλα όσα συμβαίνουν ταυτόχρονα, στο κλάσμα του δευτερολέπτου που χρειάζεται για να τραβηχτεί μία φωτογραφία.

Ο επαγγελματίας φωτογράφος και φωτοδημοσιογράφος έχει εξ ορισμού στην πνευματική του φαρέτρα, εκούσια ή ακούσια, μελέτη προηγούμενων δημιουργιών και μια προσέγγιση προς το θέμα του που εκκινείται από αισθητική και δημιουργική φιλοδοξία αμιγή, μερικές φορές στυγνή, μακριά από περίπλοκες νοηματοδοτήσεις. Αν η στιγμή απελευθέρωσης του κλείστρου και καταγραφής της εικόνας στο φιλμ ή τον αισθητήρα μπορούσε να μετουσιωθεί σε λέξεις, αυτές θα ήταν *Κοίτα τί γίνεται*. Τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγότερο.

II. Το νέο Φωτογραφικό αποτύπωμα

1. Ιρλανδία, 30 Ιανουαρίου 1972, Fulvio Grimaldi, Gilles Peress. Τα γεγονότα της 30^{ης} Ιανουαρίου 1972 αποτελούν ορόσημο για την σύγχρονη ιστορία της Ιρλανδίας και τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις στη χώρα. Η ημέρα ονομάζεται χαρακτηριστικά *Ματωμένη Κυριακή (Bloody Sunday)*, όχι μόνο στην καθομιλουμένη γλώσσα του Ιρλανδικού λαού, αλλά παγκοσμίως. Ωστόσο, η φωτογραφική καταγραφή των γεγονότων που οδήγησαν σε αυτό το προσωνύμιο είναι μικρή, χωρίς ιδιαίτερη θέση στο πάνθεον της σύγχρονης φωτογραφίας, ίσως γιατί η προγραμματισμένη δραστηριότητα της ημέρας ήταν ελάχιστη και ειδησεογραφικά αδιάφορη ή έστω συνηθισμένη, ενώ παράλληλα μεγάλη πλειοψηφία του τύπου παρουσίαζε ή χειραγωγούσε τις ειδήσεις και το οπτικό υλικό που τις πλαισίωνε σαν ένδειξη παρουσίας τρομοκρατικής δράσης στην περιοχή (Carville, στους Kennedy και Patrick, 2014, 60).

Στην πόλη Londonderry (συχνά αποκαλούμενη απλώς Derry) της Βόρειας Ιρλανδίας, η προγραμματισμένη, αλλά κηρυγμένη παράνομη από τις αρχές, διαδήλωση των -στην συντριπτική τους πλειοψηφία Καθολικών- διαδηλωτών, εξελίχθηκε σε ελάχιστο χρονικό διάστημα σε σύγκρουση με τις ένοπλες δυνάμεις, από την οποία έχασαν τη ζωή τους επί τόπου 13 πολίτες και άλλος ένας που υπέκυψε στα τραύματά του πέντε μήνες αργότερα⁴⁷.

Οι περισσότερες οπτικές πληροφορίες για τα γεγονότα εκείνης της ημέρας προέρχονται από τη δουλειά των λίγων φωτογράφων που βρέθηκαν στο σημείο. Μεταξύ αυτών, ο Ιταλός φωτορεπόρτερ Fulvio Grimaldi με την σύντροφό του δημοσιογράφο Susan North και ο φωτογράφος του πρακτορείου *Magnum* Gilles Peress προμήθευσαν υλικό, όχι μόνο στον τύπο και τη σύγχρονη φωτογραφική ιστορία, αλλά και στις δύο μεγάλες δικαστικές έρευνες που διεξήχθησαν από τη Μεγάλη Βρετανία, την Αναφορά Widgery (από το όνομα του Λόρδου Widgery, Ανώτατου Δικαστή που την διεξήγαγε το 1972) και το πόρισμα της επιτροπής Saville (από τον Λόρδο Saville του Newdigate που προέδρευσε της νέας έρευνας που ξεκίνησε το 1998 και ολοκληρώθηκε το 2010). Το υλικό τέθηκε στη διάθεση των

⁴⁷ <https://cain.ulster.ac.uk/events/bsunday/grimaldi.htm>, ανακτήθηκε στις 11.08.2022

αρχών άμεσα όπως καταδεικνύεται από τη μεν δημοσίευση του *Blood in the Street*⁴⁸, τον Μάρτιο του 1972, πριν το πρώτο πόρισμα, αλλά και την συμπερίληψη των φωτογραφιών (σε κοντάκτ, εκτύπωση όλου του φιλμ σε σειρές των έξι καρέ) στην κατάθεση που έδωσε ο Gilles Peress στην έρευνα Widgery, στις 25 Φεβρουαρίου 1972 (Peress, G., Lubben, 2011, 208-215).

Ο Grimaldi, αμέσως μετά τα γεγονότα της 30^η Ιανουαρίου 1972, κατέγραψε την φωτογραφική και δημοσιογραφική εμπειρία του ιδίου και της συντρόφου του North, σε μια μικρή έκδοση με τίτλο *Blood in the Street (Αίμα στον Δρόμο, μετάφραση της γράφουσας)*, η οποία κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 1972 και επανεκδόθηκε το 1998. Η φωτογραφική καταγραφή του Grimaldi δεν είναι ιδιαιτέρως επαγγελματική, ούτε και ευφυής καθώς ο ίδιος, στην μακρά μαρτυρία του στο βιβλίο του, περιγράφει τις σκηνές – αυτές που προηγήθηκαν των εικόνων αλλά και των ίδιων των φωτογραφιών του – με ερασιτεχνικό πάθος και πρόδηλη και εκφρασμένη μετέπειτα σαφή θέση ως προς τα συμβάντα. Δεν διεκδικεί ο Grimaldi τον χαρακτηρισμό του αντικειμενικού παρατηρητή, αντίθετα emphaticά τονίζει ότι η υποκειμενικότητά του αποδεικνύει τη θέση του με την πλευρά του λαού (Carville, στους Kennedy και Patrick, 2014). Η άποψή του είναι σαφής, ωστόσο τα φωτογραφικά ντοκουμέντα, αν και χωρίς ιδιαίτερη φωτογραφική αξία, αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της ελάχιστης οπτικής πληροφορίας που μένει για τη δεδομένη ιστορική στιγμή.

Η φωτογραφική καταγραφή του Grimaldi ωστόσο, ισχυροποιείται καθώς έρχεται να ταιριάζει με την εμπεριστατωμένη δουλειά του Gilles Peress, ήδη τότε φωτογράφου του πρακτορείου Magnum. Οι φωτογραφίες του Peress, επίσης στερούνται ιδιαίτερης εικαστικής αξία, λόγω της εξαιρετικά περιορισμένης δυνατότητας ασφαλούς κίνησης και εναλλαγής κάδρου ή εγγύτητας. Αποτελούν όμως ένα από τα ντοκουμέντα που κατατέθηκαν στην έρευνα της επιτροπής Widgery, συνοδευόμενα από την κατάθεση του ιδίου, μαζί με έναν αυτοσχέδιο χάρτη της περιοχής, επάνω στον οποίο εξηγεί τις κινήσεις του και τις κινήσεις διαδηλωτών και στρατιωτών. Ο Peress στην μαρτυρία του είναι πιο επαγγελματίας, περιγράφοντας τα περιστατικά όπως εξελίχθηκαν μπροστά από το φακό του και επαναλαμβάνοντας τον προβληματισμό που απαντάται πλέον σε όλους του πρωταγωνιστές του

⁴⁸ *Blood in the Street*, <https://cain.ulster.ac.uk/events/bsunday/grimaldi.htm>

σύγχρονου φωτορεπορτάζ. Όταν ο φωτογράφος είδε τον Barney McGuigan νεκρό, με τους ακόμη παριστάμενους πολίτες στριμωγμένους κοντά σε έναν τηλεφωνικό θάλαμο, καθώς προσπαθούσαν να προστατευτούν από τα πυρά, ένα ιερέας, ο πατήρ Tom O'Hara πλησίασε τον νεκρό. Ο Peress φωτογράφιζε, αισθανόμενος αφενός το χρέος να φανεί διακριτικός, αφετέρου το χρέος να φωτογραφίσει, να καταγράψει. Όπως ο ίδιος αναφέρει «...είσαι καταραμένος αν το κάνεις και καταραμένος αν δεν το κάνεις» (μετάφραση της γράφουσας, Peress, G., Lubben, 2017, σ. 209 “...It’s always the same fucked-up situation: you are damned if you do and you are damned if you don’t”). Οι φωτογραφίες του Peress δημοσιεύθηκαν δύο εβδομάδες μετά τα γεγονότα, στο περιοδικό *Life*, με μια αρκετά λιτή σημείωση του συντάκτη, η οποία ωστόσο ισορροπούσε ανάμεσα στην επίσημη κρατική Βρετανική γραμμή και την μαρτυρία του φωτογράφου, προξενώντας ρωγμές στο ισχύον αφήγημα της επίθεσης εναντίον των αστυνομικών πριν αυτοί ανοίξουν πυρ (Carville, στους Kennedy και Patrick, 2014).

Η μαρτυρία του Peress προκάλεσε ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς ο Bernard McGuigan έχει απαθανατιστεί από τον φωτογράφο σε άλλα καρέ, ακόμη ζωντανός, την ώρα που πλησιάζει για να προσφέρει βοήθεια στον Patrick Doherty που είχε ήδη δεχθεί πυρά (New York Times, 2022)⁴⁹. Ο τότε διευθυντής του γραφείου του πρακτορείου *Magnum* στο Παρίσι, Russ Melchel, μετά από σχολαστική παρατήρηση των φιλμ του Gilles Peress, διαπίστωσε ότι επρόκειτο για τον ίδιο άνθρωπο σε προγενέστερα καρέ ζωντανό και μετά νεκρό (Peress, G., Lubben, 2017, σ. 209).

Τα γεγονότα της 30^{ης} Ιανουαρίου 1972 στο Derry του Δουβλίνου τα φωτογράφησαν κι άλλοι φωτογράφοι, όπως ο PL Gould και ο William Rukeyser⁵⁰, και φωτογράφοι οι εικόνες των οποίων φιλοξενούνται πλέον σε πρακτορεία όπως το Popperfoto και το Mirrorpix.

Η εικόνα που περισσότερο συμβολίζει τα γεγονότα της 30^{ης} Ιανουαρίου 1972, έχει αξιοποιηθεί εικαστικά σε βάθος χρόνου και έχει αναχθεί σε σύμβολο της ημέρας, έρχεται από τον Grimaldi, αλλά και από άλλους φωτογράφους από ελαφρά

⁴⁹ <https://www.nytimes.com/2022/01/29/world/europe/bloody-sunday-ireland.html>, ανακτήθηκε στις 11.08.2022

⁵⁰ <https://cain.ulster.ac.uk/rukeyser/index.html>, ανακτήθηκε στις 11.08.2022

διαφορετικές γωνίες⁵¹. Ο Πατήρ Edward Daly κραδαίνει ένα ματωμένο μαντήλι, εν είδει λευκής σημαίας, προκειμένου να σταματήσουν τα πυρά την ώρα που το σώμα ενός νεκρού διαδηλωτή, του 17χρονου Jackie Duddy, μεταφέρεται από τους λοιπούς παριστάμενους (Hanna, E., 2015).

Η απουσία κάποιου αξιομνημόνευτου φωτογραφικού ντοκουμέντου από τα γεγονότα της *Ματωμένης Κυριακής*, καταδεικνύει την αναγκαιότητα της παρουσίας του φωτορεπόρτερ, ως μάρτυρα και καταγραφέα της άμεσης οπτικής πληροφορίας. Οι φωτογραφίες των Grimaldi, Peress και Rukeyser ασφαλώς ισχυροποιούνται μέσα από την χρήση τους ως ντοκουμέντα και στα δύο δικαστικά όργανα που ερεύνησαν τη συγκεκριμένη συγκυρία, αλλά στη συνείδηση του ευρέως κοινού η *Ματωμένη Κυριακή* δεν είναι αποτυπωμένη με την ίδια ένταση και επαναληπτικότητα που χαρακτηρίζουν άλλες, παλαιότερες ιστορικές συγκυρίες. Ειδικά δε για το ευρωπαϊκό κοινό, η απουσία σημαντικών αναφορών στην 30^η Ιανουαρίου 1972, σε αντιδιαστολή με άλλα γεγονότα, που επανέρχονται στο ιστορικό και ειδησεογραφικό προσκήνιο, μέσω των εικόνων που τα έχουν αποκρυσταλλώσει, καταδεικνύει την σημασία του φωτορεπορτάζ, όχι μόνο στην καταγραφή της ιστορίας, αλλά και στην συλλογική μνήμη.

Η ίδια αυτή απουσία ενδιαφέροντος φωτογραφικού υλικού καταρρίπτει και την οποιαδήποτε υποψία για τη σύνδεση των γεγονότων με τη φήμη του φωτορεπόρτερ και αντίστροφα. Τα συμβάντα της *Ματωμένης Κυριακής* τα απαθανάτισε, μεταξύ άλλων, και ο Gilles Peress, ένας φωτογράφος του σημαντικότερου φωτογραφικού πρακτορείου, του πρακτορείου *Magnum*.

Ωστόσο, ο Peress δεν ισχυροποίησε ποτέ τη θέση του επειδή φωτογράφησε μια ημέρα που έμεινε στην ιστορία με τον πομπώδη χαρακτηρισμό που της αποδίδεται. Δεν έγινε διάσημος εν μία νυκτί επειδή βρέθηκε στο σωστό σημείο τη σωστή στιγμή. Οι φωτογραφίες εκείνης της ημέρας, του Peress, του Grimaldi ή οποιουδήποτε άλλου βρέθηκε παρών δεν έλαβαν μεγαλύτερη αξία ή περίοπτη θέση στο φωτογραφικό Πάνθεον επειδή αναπαριστούν – χωρίς ιδιαίτερη φωτογραφική μαεστρία- τα γεγονότα που μετέπειτα απέκτησαν την ιστορική βαρύτητα που αρμοζε

⁵¹ <https://www.theguardian.com/uk/gallery/2010/jun/10/bloodysunday-northernireland>, ανακτήθηκε στις 18.08.2022

σε αυτά. Αντιθέτως, παρά την αναγνωρισμένη ιστορική της βαρύτητα, η 30^η Ιανουαρίου δεν είναι μια μέρα που επανέρχεται στη διδασκαλία ή την εξιστόρηση σημαντικών φωτογραφικών στιγμών, ακριβώς επειδή το φωτογραφικό υλικό που παρήχθη ήταν καταγραφικά σημαντικό, αλλά φωτογραφικά αδιάφορο (*φωτογραφία 48*).

Κατά την 25^η επέτειο των γεγονότων της *Ματωμένης Κυριακής* το 1997, τόσο οι φωτογραφίες του Grimaldi, όσο και του Peress, επικολλήθηκαν σε μεγάλες τοιχογραφίες στην περιοχή του Bogside και σε σημεία κεντρικά των περασμένων γεγονότων. Οι φωτογραφίες, με τον τρόπο αυτό, πέραν του μνημειακού χαρακτήρα που αποδόθηκε σε αυτές και μέσω των αυτών στα ίδια τα γεγονότα, ξεπέρασαν πλέον τον εφήμερο χαρακτήρα του φωτορεπορτάζ, απελευθερώθηκαν από την οποιαδήποτε απόπειρα χειραγώγησης των απεικονιζομένων σε αυτές γεγονότων και ανήχθησαν σε εμβληματικές εικόνες, αντικατοπτρισμοί μιας εποχής και των επακολούθων της, στην τοπική και στην ευρύτερη κοινωνία (Carville, στους Kennedy και Patrick, 2014).

2. Νικαράγουα 1978 – 1979, Susan Meiselas. Από τον Ιούνιο του 1978 μέχρι και τον Ιούλιο του 1979, η κλιμακούμενη λαϊκή δυσαρέσκεια εναντίον του Προέδρου Αναστάζιο Σομόζα της Νικαράγουας, οδήγησε στη λαϊκή εξέγερση των αποκαλούμενων Σαντινίστας (από το όνομα του ηγέτη του κινήματος Στρατηγού Αουγκούστο Σεζάρ Σαντίνο), στην τελική ανατροπή του Σομόζα τον Ιούλιο του 1979, στην εγκατάλειψη της χώρας από αυτόν και την οικογένειά του και την ανάληψη της εξουσίας από το *Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο των Σαντινίστας* (*FSNL, Frente Sandinista de Liberación Nacional*) τον Ιούλιο του 1979.

Μέχρι το καλοκαίρι του 1978, δεν υπήρχε μεγάλο δημοσιογραφικό ή φωτογραφικό ενδιαφέρον για τα τεκταινόμενα στη χώρα. Η πιο συμπυκνωμένη οπτική πληροφορία, που αποτελεί μέχρι σήμερα μαρτυρία των γεγονότων εκείνης της περιόδου, είναι το έργο της Αμερικανίδας φωτογράφου Susan Meiselas. Η Meiselas, αν και ήδη μέλος του φωτογραφικού πρακτορείου *Magnum*, δεν είχε ανάθεση από κανένα ειδησεογραφικό μέσο όταν αποφάσισε να επισκεφθεί τη χώρα (Walsh, 2020, 55). Η φωτογραφική και ερευνητική της επιθυμία προέκυψε από τις διάσπαρτες ειδήσεις που διάβαζε σε ασύνδετες μεταξύ τους πηγές (Meiselas, S.

2016), χωρίς ωστόσο να υπάρχουν φωτογραφικά ντοκουμέντα. Η δουλειά της ήταν εξόχως απαιτητική, γιατί το ειδησεογραφικό ενδιαφέρον ήταν ακόμη μικρό, ενώ η ίδια ήταν η μόνη γυναίκα φωτογράφος, σε μια περιοχή στην οποία υπήρχε προκατάληψη εναντίον των προερχόμενων από τις Η.Π.Α. μέσων, καθώς πολλά από τα καθεστώτα των χωρών της Νότιας Αμερικής την εποχή εκείνη υποστηρίζονταν φανερά ή υπογείως από τις κυβερνήσεις των Η.Π.Α. (Howe, P., 2002, 149).

Η δουλειά που έκανε η Meiselas, στους δεκατρείς μήνες της παραμονής της στη χώρα, αποτελεί το πιο συνεκτικό και αντιπροσωπευτικό σημείο αναφοράς, όχι μόνο για τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν, αλλά και για τον τρόπο της φωτογραφικής προσέγγισής τους. Η φωτογράφος, σε όλη την πορεία της, τόσο στις περιπτώσεις που δουλειά της επιλέχθηκε για την φωτοδημοσιογραφική, όσο και για την καλλιτεχνική της αξία, επαναλαμβάνει συχνά τον προβληματισμό της, σχετικά με το κατά πόσο μια φωτογραφία από τη ζωή ενός ανθρώπου επιδρά στην πρόσληψη του θεατή μέσα στο χρόνο για τα γεγονότα που αιχμαλωτίζονται σε αυτή (Meiselas, 2016). Παρόμοιο προβληματισμό εκφράζει μέχρι σήμερα και για το κατά πόσο η ίδια η εκάστοτε κοινότητα ωφελείται τελικά από το φωτογραφικό υλικό που έχει παραχθεί σε μια δεδομένη στιγμή της ιστορίας της.

Το φωτογραφικό έργο *Nicaragua*, που εκδόθηκε πρώτη φορά το 1981 και επανεκδόθηκε το 2016, αποτελεί μια συλλογή εβδομήντα μίας έγχρωμων φωτογραφιών, που εμπλέκουν τον θεατή άμεσα στην ιστορία που αφηγούνται. Παρά το ότι η Meiselas συστηματικά εργαζόταν με δύο φωτογραφικές μηχανές, μία με έγχρωμο και μία με ασπρόμαυρο φιλμ, κατέληξε στην επιλογή του χρώματος, προκειμένου να αποτυπώσει και να μεταδώσει καλύτερα τον παλμό, αλλά και αυτό που η ίδια έβλεπε ως αισιοδοξία της αντίστασης αλλά και την αίσθηση του μέρους (Lubben, 2017, 275).

Οι φωτογραφίες της Meiselas αιχμαλωτίζουν αμέσως τον θεατή, εισάγοντάς τον αβίαστα την ιστορία τους. Παρά το έντονο χρώμα του παραδοσιακού φιλμ της εποχής και την παρουσία του αίματος σε αρκετές από αυτές (Meiselas, 2016, 28), δεν υπάρχει τίποτε σοκαριστικό ή προσβλητικό προς το βλέμμα. Σπάζοντας την μέχρι τότε, ακόμη από την εποχή του Βιετνάμ πρωτοκαθεδρία της ασπρόμαυρης φωτοδημοσιογραφίας, οι έγχρωμες φωτογραφίες του επαναστατικού σκηνικού της Νικαράγουας οδηγούν σε έναν ρεαλισμό, που βγάζει τους φωτογραφιζόμενους από

την σφαίρα του μακρινού ξένου, τους προσδίδει μια οικειότητα και χωρίς να εκβιάζει συναισθηματικά, ωστόσο εμπλέκει υποχρεωτικά τον θεατή στην σκηνή.

Από αποκλειστικά φωτογραφική άποψη, η μαεστρία της δημιουργού έγκειται στο ότι επιτυγχάνει μια σύνθεση μέσα από την οποία το πορτρέτο είναι ταυτόχρονα και τοπίο, και αντίστροφα. Στις περισσότερες φωτογραφίες της Meiselas το ανθρώπινο στοιχείο είναι κυρίαρχο, ακόμη κι όταν είναι πια ανήμπορο, ωστόσο, τα κάδρα της είναι πάντα ευρεία και σπανίως σφιχτά. Το τοπίο συμπληρώνει και αισθητικά, αλλά πρωτίστως πληροφοριακά, τα πρόσωπα κι αυτά με τη σειρά τους δίνουν αυτό που η ίδια αποκαλεί *παλμό της αντίστασης* στο τοπίο (Lubben, 2017, 275).

Η φωτογραφία μιας ξυπόλητης γυναίκας με κόκκινο φόρεμα που μεταφέρει σε ένα ξύλινο αυτοσχέδιο φορείο το καλυμμένο σώμα του νεκρού συζύγου της (Meiselas, 2016, 35) ανασύρει μνήμες του φωτογραφικού έργου του Philip Jones Griffith από το Βιετνάμ, υπερθεματίζοντας το μήνυμα με το χρώμα. Το πορτρέτο μιας άλλης γυναίκας που στέκει καταμεσής ενός ερειπωμένου σπιτιού, κρατώντας από ένα μεταλλικό σκεύος σε κάθε χέρι, ενώ γύρω της τέσσερις άλλοι άνθρωποι ψάχνουν μέσα στα συντρίμια, μεταφέρει στον θεατή την αίσθηση της καταστροφής και της επιστροφής, του θανάτου και της επιβίωσης (Meiselas, 2016, 35, 37, *φωτογραφίες* 49, 50). Η Meiselas αριστοτεχνικά έχει επιλέξει και στις δύο αυτές, διαφορετικές μεταξύ τους, περιστάσεις, γυναίκες που φορούν κόκκινα ρούχα, ώστε να ξεχωρίζουν και ταυτόχρονα να μαγνητίζουν μέσα στο υπόλοιπο τοπίο, στο οποίο κυριαρχούν πιο γήινα ή σκούρα χρώματα, αλλά αυτό ακριβώς αποτελεί ένα δείγμα της συνολικής δεινότητας της δημιουργού: να μπορεί ταυτόχρονα να επικοινωνήσει στον αδαή θεατή την ανθρώπινη κατάσταση, σε συνδυασμό με την ευρύτερη εμπλοκή της κοινότητας.

Αν και το συνολικό έργο αποτελεί σταθμό στην εξέλιξη του σύγχρονου φωτοειδησεογραφικού βλέμματος και μια οπτική μαρτυρία, η αξία της οποίας επιβιώνει στον χρόνο, χάρη και στην μετέπειτα δουλειά της Meiselas, υπάρχουν μέσα σε αυτό φωτογραφίες, που δημοσιεύθηκαν σε πολλές εκδόσεις, άλλες που μετατράπηκαν σε σύμβολα εξέγερσης αδικημένων λαών ή ομάδων και κάποιες που ξεχωρίζουν για τη σύνθεση και την σύνδεση του παρελθόντος δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα με τις πρώτες δεκαετίες του 21^{ου}.

Ο *άνδρας με τη Μολότοφ* (Meiselas, 2016, 14) τον οποίο η φωτογράφος έχει απαθανατίσει από πολύ κοντινή απόσταση με ένα πολυβόλο στο αριστερό του χέρι και ένα μπουκάλι *Pepsi Cola* με το στουπί αναμμένο σε κίνηση ρίψης στο δεξί, δικαίως ανήχθη από νωρίς στη σφαίρα του εμβληματικού, ξεπερνώντας τη φωτογράφο, τον πρωταγωνιστή, αλλά και την περίσταση, και χρησιμοποιήθηκε, μεταξύ άλλων, σαν σκίτσο σε μια έκδοση μιας θρησκευτικής ομάδας, αλλά και σε κουτί σπέρτων που κυκλοφόρησαν στην πρώτη επέτειο της επικράτησης των Σαντινίστας (Lubben, 2017, 275). Η εικόνα αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα απεικόνισης δράσης, πορτρέτου, αλλά και συνολικού σκηνικού: ο Πάμπλο Αραούθ, γνωστός με το ψευδώνυμο Μπαρέτα (Lubben, 2017, 275) βρίσκεται ήδη σε κίνηση για τη ρίψη της αυτοσχέδιας βόμβας. Η κίνηση είναι άριστα καταγεγραμμένη, όχι μόνο από το «κουνημένο» στοιχείο του μπουκαλιού στο χέρι του, αλλά και από ένα άλλο στοιχείο που βρίσκεται σχεδόν στο κέντρο της σύνθεσης και έλκει το βλέμμα: τον ασημένιο σταυρό ενός ροζάριο στο λαιμό του, που επίσης η Meiselas έχει αιχμαλωτίσει σε πτήση, καθώς ο άντρας έχει πάρει φόρα. Η έκφραση στο πρόσωπο του Μπαρέτα, σε συνδυασμό με τη δυνατή λαβή του αριστερού χεριού, που γίνεται εμφανής λόγω των φλεβών που διαγράφονται, καθώς κρατάει το πολυβόλο, υποδηλώνουν περισσότερο δύναμη και αποφασιστικότητα, παρά θυμό. Ταυτόχρονα, η φωτογραφία ξεφεύγει από το στενό ατομικό πορτρέτο και επιτυγχάνει μια συνολική απεικόνιση του σκηνικού, καθώς στο δεξιό της τμήμα υπάρχει, στο βάθος, ένα άρμα μάχης, μπροστά του οδόφραγμα, κατασκευασμένο πρόχειρα από σάκους άμμου, και δύο συναγωνιστές του Μπαρέτα, ο ένας καθιστός μπροστά στο οδόφραγμα, επίσης με ένα πολυβόλο στο χέρι, και ο άλλος σκυμμένος προς την πλευρά του Μπαρέτα και με το βλέμμα πλάγιο προς αυτόν (*φωτογραφία 51*).

Το έγχρωμο φιλμ, αλλά και η τεχνική «ατέλεια» της κίνησης του θέματος, κάνουν την εικόνα απόλυτα ρεαλιστική, χωρίς τεχνικούς ακροβατισμούς ή οποιαδήποτε αίσθηση τεχνητού εντυπωσιασμού. Η εικόνα είναι εντυπωσιακή λόγω αυτού που συμβαίνει σε αυτήν και ως τέτοια προσκαλεί τον θεατή να εμπλακεί, αν όχι με τον αγώνα των πρωταγωνιστών, τουλάχιστον με την ιστορία τους.

Στον αντίποδα αυτής της τόσο ζωντανής φωτογραφίας, βρίσκεται η φωτογραφία που η Meiselas τράβηξε ένα πρωί καθ'οδόν στα περίχωρα της Μανάγκουα, στην περιοχή Κουέστα ντελ Πλόμο το 1978. Πρόκειται για μια κατ'

εξοχήν ήσυχη εικόνα, στην οποία κανείς και τίποτε δεν κινείται, ωστόσο όταν ο θεατής την κοιτάζει προσεκτικά, σε όλα της τα σημεία, αντιλαμβάνεται την υπόκωφα βίαιη δύναμή της. Στην άκρη του δρόμου, αλλά στο κέντρο της εικόνας, στην απότομη πλαγιά ενός λόφου, κείται ένα πτώμα, το οποίο έχει ήδη φαγωθεί από τα όρνεα, και από τη μέση και πάνω, από το παντελόνι, προεξέχει μόνο η σπονδυλική στήλη, ενώ το ένα χέρι, από τον αγκώνα και κάτω, είναι ξεκομμένο λίγο πιο δίπλα. Και πάλι η σύνθεση της Meiselas κερδίζει τις εντυπώσεις, καθώς το κάδρο είναι ευρύ, το κυρίαρχο στοιχείο είναι η φύση, το πράσινο και στο βάθος η θάλασσα και τα βουνά του ορίζοντα και το πτώμα μοιάζει σχεδόν να είναι τμήμα αναπόσπαστο του τοπίου (φωτογραφία 52).

Η φωτογράφος τράβηξε, μάλλον βιαστικά αυτή την εικόνα, φοβούμενη, όπως ομολογεί, για την παραμονή της στο σημείο (Howe, P., 2002, 144), ωστόσο, η ίδια έχει υπερθεματίσει την αξία αυτής της φωτογραφίας, στην συζήτηση για τους αγνοούμενους της χώρας, ανθρώπους που είχαν δολοφονηθεί από την Εθνική Φρουρά.

Πρόκειται για μια από τις φωτογραφίες – σταθμούς της ενασχόλησής της με τη Νικαράγουα, όχι μόνο λόγω του θέματος των αγνοουμένων, που με τόσο ήρεμα δυνατό τρόπο εγείρει, αλλά και γιατί η ίδια η δημιουργός τη συμπεριέλαβε σε ένα μεταγενέστερο μεγάλο εγχείρημα επιστροφής σε συγκεκριμένα σημεία, και τοποθέτησης των φωτογραφιών, που τότε είχε τραβήξει στο ίδιο ακριβώς σημείο σε τεράστια αφίσσα⁵². Πρόκειται για μια από τις φωτογραφίες που η ίδια ξεχωρίζει, ως σημεία αναφοράς του προβληματισμού σχετικά με την εμπλοκή του θεατή στην ιστορία και τις ταλαιπωρίες άλλων ανθρώπων, άλλων τόπων, άλλων πολιτισμών (Howe, P., 2002, 144), αλλά και σχετικά με την επίδραση των εικόνων στην συνείδηση των ιδίων των κοινοτήτων, τις οποίες αφορούν.

Μια τρίτη φωτογραφία από το έργο της Meiselas στη Νικαράγουα έτυχε ευρείας προβολής, με δημοσιεύσεις και εξώφυλλα στο *New York Times Magazine* μεταξύ άλλων (Campany, D., 2020, 30-31). Σε αυτήν απεικονίζονται, από χαμηλή

⁵² Πρόκειται για το *Reframing History* του 2004, 25 χρόνια μετά την ανατροπή του καθεστώτος Σομόζα. Η Meiselas τοποθέτησε 19 μεγάλες αφίσες φωτογραφιών που είχε τραβήξει κατά την εξέγερση του 1978-79 στα ίδια σημεία που είχαν τραβηχτεί.
<https://www.susanmeiselas.com/nicaragua-rh>, ανακτήθηκε στις 22.10.2022

γωνία λήψης, τρεις νέοι άντρες (Meiselas, 2016, 23) μέσα σε ένα δάσος, να φορούν παραδοσιακές μάσκες χορού, ώστε να μην αναγνωρίζονται τα πρόσωπά τους, και να κρατούν αυτοσχέδιες βόμβες επαφής⁵³. Η φωτογραφία έχει όλα τα στοιχεία που εγγυώνται ένα καλό και ελκυστικό εξώφυλλο: κάθετο κάδρο, έμφαση στο πολιτιστικό στοιχείο λόγω της νευραλγικής παρουσίας των масκών, μια όχι τόσο έντονα καταγεγραμμένη, όπως στον *Άντρα με τη Μολότοφ*, κίνηση, αλλά σαφώς υποδηλούμενη από τη θέση των χεριών των τριών αντρών που απεικονίζονται, και τέλος την διάχυτη αίσθηση μιας προετοιμαζόμενης, αλλά όχι ακόμη εμφανούς ή εξελισσόμενης βίας. Και αυτή η φωτογραφία (*φωτογραφία 53*) συμπεριλήφθηκε στο εγχείρημα της επαναπλαισίωσης της ιστορίας και τοποθετήθηκε σε μεγάλη αφίσα στο σημείο όπου τραβήχτηκε (Campany, D., 2020, 31).

Το έργο της Meiselas είναι διπλά σημαντικό: αποτελεί μια συμπαγή μαρτυρία των γεγονότων της εποχής για τον εξωτερικό παρατηρητή, ταυτόχρονα όμως δημιουργεί και ένα οπτικό νήμα μνήμης, για την ίδια την κοινότητα που πρωταγωνιστεί σε αυτό. Δίνοντας έμφαση στην ιστορικότητα, όχι μόνο της κάθε εικόνας ξεχωριστά, αλλά και στο σύνολο της δουλειάς του φωτογράφου, που απαθανατίζει σκηνές επανάστασης, ηρωισμού, τρόμου ή θανάτου, η προσφορά του έργου της ξεπερνά την απλή καταγραφή και ανάγεται σε έργο μνήμης, αφύπνισης και προβληματισμού για την εξέλιξη του τόπου και της κοινωνίας μέσα στο ευρύτερο ιστορικό γίνεσθαι (Cadava στη Meiselas, 2018, 41-69).

Η Meiselas ανήκει στους φωτογράφους που εκφράζουν έντονο προβληματισμό και ενίοτε αμφισβήτηση, όχι για την αξία του έργου τους, αλλά για το κατά πόσο αυτό επηρεάζεται από την επαναπλαισίωσή του κάθε φορά, ανάλογα με το μέσο στο οποίο εμφανίζεται. Θεωρεί την παρουσία του φωτογράφου και του μέσου ανεκτίμητη, όχι μόνο για την καταγραφή, αλλά και για την κατανόηση – πρωτίστως από τον ίδιο τον δημιουργό – της συγκυρίας, την οποία καλείται κάθε φορά να καταγράψει με τη μηχανή του. Μέσα από αυτή την κατανόηση, θα προκύψει η δυνατότητα απεικόνισης και μετάδοσής της και συνακόλουθα το έργο θα καθορίσει το πλαίσιο, μέσα από το οποίο θα προκαλέσει ενημέρωση, αλλά και εμπλοκή του

⁵³ Στην επεξηγηματική λεζάντα αναφέρονται σαν contact bombs, Meiselas, S., *Nicaragua*, 2016

θεατή με τα συμβαίνοντα μακριά από αυτόν (Meiselas/Boot, Aperture, 2014, 353-355).

3. Πρώην Γιουγκοσλαβία, αρχές δεκαετίας 1990, Ron Haviv. Η εποχή των συγκρούσεων στην περιοχή των Βαλκανίων και ειδικότερα στην πρώην Γιουγκοσλαβία, που οδήγησαν στη διάσπασή της, αποτελεί μια ιστορική συγκυρία αποτυπωμένη σε πλήθος φωτογραφιών και από πολλούς φωτογράφους. Η ευκολία πρόσβασης και η διάρκεια των συρράξεων ευνοούσε φωτορεπόρτερ, τόσο από την Ευρώπη, τη Μέση Ανατολή, αλλά και τις Η.Π.Α., να προσεγγίσουν τις εμπόλεμες ζώνες. Το φωτογραφικό υλικό που παρήχθη κατά την περίοδο αυτή – πέραν της φωτογραφικής του σημασίας για την καταγραφή των γεγονότων – αποτέλεσε σε πολλές περιπτώσεις αποδεικτικό στοιχείο στις δίκες, που έλαβαν χώρα αρκετά χρόνια αργότερα, στο Διεθνές Δικαστήριο της Χάγης για τα διαπραχθέντα εγκλήματα πολέμου, στις περιοχές που αυτά διαδραματίστηκαν.

Κατά τη διάρκεια των πολέμων που προκάλεσαν την έντονη αντίδραση της κοινής γνώμης πολλών Ευρωπαϊκών χωρών, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, και οδήγησαν στον διαμελισμό της χώρας, που μέχρι τότε ήταν γνωστή σαν Γιουγκοσλαβία, ο Αμερικανός φωτογράφος Ron Haviv βρέθηκε το 1991 στην Κροατία, όπου γνώρισε τον Željko Ražnatović, γνωστό με το όνομα Arkan. Ο Arkan ηγούνταν μιας παραστρατιωτικής ομάδας που ονομαζόταν *Εθελοντική Σερβική Σκοπιά*, γνωστή και ως *Οι τίγρεις του Arkan*. Η αναφορά σε αυτή τη γνωριμία έχει σημασία για την εξέλιξη των φωτογραφικών γεγονότων που καθιέρωσαν τον Haviv ως έναν από τους επιδραστικότερους φωτορεπόρτερ αυτού του πολέμου και ένα ελάχιστο δείγμα της δουλειάς του, σημαντικό όχι μόνο για την μετατόπιση της άποψης του ευρέως κοινού, του κάθε άγνωστου θεατή, αλλά και για την έκβαση της μετέπειτα δίκης και καταδίκης των υπεύθυνων για εγκλήματα πολέμου (Haviv στον Walsh, 2019, 80).

Στην διάρκεια της πρώτης γνωριμίας του Haviv με τον Arkan, ο δεύτερος πείστηκε να φωτογραφηθεί με τους στρατιώτες του, σε μια υπερήφανη πόζα. Οι σύντροφοί του είναι όλοι ανεβασμένοι σε ένα άρμα μάχης, φορώντας τις μαύρες μάσκες τους και κρατώντας τα όπλα τους, ενώ ο ίδιος στέκεται μπροστά από όλους, στο πρώτο πλάνο της εικόνας, χωρίς μάσκα, κοιτώντας ευθεία μέσα στο φακό, με ένα ανθυπομειδίαμα. Στο δεξί του χέρι κρατά το όπλο του, ενώ στο αριστερό κρατάει από

τον σβέρκο ένα ζωντανό, μικρό λιονταράκι, που κατά τη μαρτυρία του φωτογράφου κάποιος του έδωσε εκείνη τη στιγμή (Havín στον Feinstein, 2018, 115).

Η φωτογραφία αυτή (*φωτογραφία 54*) ήταν το «διαβατήριο» του Havín στην ομάδα του Arkan και η άδεια του τελευταίου να τους φωτογραφίσει. Η επόμενη συνάντηση του φωτογράφου με την παραστρατιωτική ομάδα έγινε τον Απρίλιο του 1992, στην πόλη Μπιέλινα (Bijeljina) της Βοσνίας. Εκεί ο Havín τράβηξε μια από τις πιο σημαδιακές φωτογραφίες της μέχρι τότε καριέρας του, αλλά και του πολέμου της διάσπασης της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Στην φωτογραφία, που τραβήχτηκε στις 2 Απριλίου 1992 (*φωτογραφία 55*), υπάρχουν τρεις άνθρωποι που, ακόμη και αν δεν είναι ήδη νεκροί, είναι αναίσθητοι σε ένα πεζοδρόμιο, μπροστά από έναν τοίχο από τούβλα. Είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς, αλλά από τις πληροφορίες που συνοδεύουν την εικόνα προκύπτει ότι πρόκειται για δύο γυναίκες και έναν άντρα. Στην αριστερή πλευρά της φωτογραφίας, δύο άντρες ντυμένοι στρατιωτικά έχουν όπλα στα χέρια και μαύρα σκουφιά στο κεφάλι. Ακριβώς στη μέση της φωτογραφίας, ένας άντρας με γυρισμένη πλάτη προς τον φωτογράφο και κατ' επέκταση τον θεατή, έχει χαλαρά κρατημένο ένα τσιγάρο στο αριστερό του χέρι, έναν εκτοξευτή ρουκετών κρεμασμένο στην πλάτη και ένα όπλο στο δεξί. Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο της φωτογραφίας και αυτό που την ανέδειξε, όχι μόνο σαν ξεχωριστό ντοκουμέντο της δουλειάς του Havín, αλλά και του ίδιου του πολέμου, είναι η κίνηση του δεξιού ποδιού του παραστρατιωτικού στο κέντρο της εικόνας σε κλωτσιά προς τα τρία σώματα.

Η περιγραφή των γεγονότων που προηγήθηκαν αυτής της εικόνας, από τον ίδιο τον φωτογράφο, αλλά και από την αλληλουχία των φωτογραφιών που τράβηξε⁵⁴, μαρτυρά την βίαιη αντιμετώπιση των παραστρατιωτικών προς έναν άντρα και μια γυναίκα έξω από ένα τζαμί, τη ριπή που σκότωσε πρώτα τον άντρα, μετά τη γυναίκα και μετά και μια δεύτερη γυναίκα που βγήκε έξω κοντά τους (Havín στον Feinstein, 2018, 113-120). Ο Havín ωστόσο, δεν μπορούσε να έχει απτές αποδείξεις, ότι πράγματι οι παραστρατιωτικοί της ομάδας του Arkan ήταν οι υπαίτιοι των εκτελέσεων αυτών, και επέμενε να τραβήξει την εικόνα εκείνη, που, εκτός από

⁵⁴ <https://investigation.rollingstone.com/dj-photo-war-crimes-bosnia/> ανακτήθηκε στις 24.01.2023

ντοκουμέντο πολέμου, θα αποτελούσε και αποδεικτικό στοιχείο. Μετακινήθηκε στην μέση του δρόμου που τον χώριζε από τα σώματα των νεκρών και τότε εκτυλίχθηκε μπροστά του η σκηνή με τον παραστρατιωτικό που έχει απαθανάτισει σε κίνηση κλωτσιάς προς τους νεκρούς.

Η φωτογραφία αυτή - μαζί με άλλες τέσσερις από την ίδια μέρα στην πόλη Μπιέλινα της Βοσνίας – δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Time* στις 20 Απριλίου 1992⁵⁵. Οι λεπτομέρειες της διάσωσης του φιλμ έχουν μυθιστορηματικό μόνο ενδιαφέρον, ομοίως και των απειλών του Arkan κατά της ζωής του Havin (Havin στον Feistein, 2018, 117), όταν η φωτογραφία αυτή χρησιμοποιήθηκε σαν αποδεικτικό στοιχείο, για την ανακήρυξη του Arkan σε κατηγορούμενο στο Διεθνές Δικαστήριο Εγκλημάτων Πολέμου, στη Χάγη το 1997.

Η ανάλυση της συγκεκριμένης φωτογραφίας, από αισθητική πλευρά, δεν αποτελεί τον πυρήνα του ενδιαφέροντος γύρω από αυτήν, ενώ μια τέτοια προσέγγιση θα δικαίωνε τις απόψεις περί *ηδονοβλεπτικού βλέμματος* προς τις εικόνες πόνου και θανάτου, τόσο από τους δημιουργούς, όσο και από τους θεατές. Ο ίδιος ο Havin δεν αντικρούει αυτόν τον χαρακτηρισμό, αντιθέτως τον χρησιμοποιεί, ώστε να υπερθεματίσει σχετικά με τη σημασία του σκοπού της δουλειάς του. Ο σκοπός της παρουσίας του φωτογράφου στα γεγονότα και η επιμονή του στην διάδοση των ειδήσεων, ο στόχος του μηνύματος και της επιδραστικότητας, θέτουν τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ ενός ηδονοβλεψία του πόνου και της καταστροφής κι ενός επαγγελματία με όραμα (Havin στον Walsh, 2019, 81).

Ο ίδιος, μετά τη δημοσίευση στο περιοδικό *Newsweek* των φωτογραφιών που τράβηξε στην πρώην Γιουγκοσλαβία το 1991, αλλά και τον πρώτο καιρό μετά τη δημοσίευση των φωτογραφιών από τη Μπιέλινα της Βοσνίας, το 1992, ένωσε απογοήτευση, έχοντας προσδοκίες δημιουργίας μιας αισθητής ανταπόκρισης και περαιτέρω αντίδρασης. Ωστόσο, η χρήση της συγκεκριμένης φωτογραφίας από το Διεθνές Δικαστήριο Εγκλημάτων Πολέμου της Χάγης το 1997 αποτελεί επιβεβαίωση για τον δημιουργό και επεξήγηση για τον θεατή της χρησιμότητας και του σκοπού, της συμβολής του φωτορεπορτάζ, όχι μόνο στην καταγραφή, αλλά και στην

⁵⁵ <https://time.com/vault/issue/1992-04-20/page/74/> ανακτήθηκε στις 24.01.2023

εποικοδομητική ανασκόπηση των γεγονότων και στην αντίστοιχη δικαίωση ή καταδίκη που αρμόζει σε ανθρώπους και περιστάσεις.

Στο ίδιο δραματικό, αλλά αισθητικά πιο ενδιαφέρον και κοινωνικά πιο προκλητικό πλαίσιο κινείται μια άλλη εικόνα, που ο Havin τράβηξε τον Αύγουστο του 1991, στην περιοχή Σλαβόνια της Κροατίας. Η φωτογραφία απαθανάτισε ένα στιγμιότυπο της κηδείας ενός αστυνομικού που σκοτώθηκε από Σέρβους, σε μια ενέδρα στην έναρξη του πολέμου στην Κροατία. Στην φωτογραφία απεικονίζονται πέντε μαυροφορεμένοι ενήλικες που κλαίνε και ένα μικρό ξανθό αγόρι με λευκό πουκάμισο, η έκφραση του οποίου μαρτυρά όχι μόνο κλάμα και στενοχώρια αλλά και απόγνωση (*φωτογραφία 56*). Ο φωτογράφος έχει χαμηλώσει τη στάση του, ώστε η από χαμηλά λήψη να δίνει ύψος στο παιδί και να το τοποθετεί όχι μόνο σε πρώτο πλάνο, αλλά – χάρη στην αντίθεση του λευκού πουκαμίσου του με τα μαύρα ρούχα των υπολοίπων – στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της εικόνας. Η φωτογραφία αποτελεί επιτομή όλων των σκέψεων που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί σχετικά με τον *πόνο των άλλων* (Sontag, 2004). Παρ' ότι αποφεύγει να συμπεριλάβει οτιδήποτε σχετικό με τον θάνατο, ωστόσο η αναπαράσταση των ανθρώπων που έκδηλα θρηνούν, πολλώ δε μάλλον με την τοποθέτηση ενός παιδιού στο επίκεντρό της, αυτόματα προκαλεί όλες τις αντιδράσεις, για τις οποίες εξετάζονται με κριτικό βλέμμα οι φωτογραφίες πολεμικού φωτορεπορτάζ. Και παρ' ότι η λεζάντα εξηγεί τη σκηνή, αναφέροντας ειδικώς το παιδί και τη σχέση του με τον νεκρό, ωστόσο, στα μάτια του θεατή η πληροφορία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και περιττή. Τί σημασία έχει γιατί ένα παιδί θρηνεί και υποφέρει; Από μόνο του αυτό το στιγμιότυπο και η έκφραση δεν αρκούν για να προξενήσουν συναισθήματα στενοχώριας και συμπάραστασης; Πρωτίστως δε περιέργειας;

Στον αντίποδα της ευαισθητοποίησης του κοινού υπάρχει πάντα η χρήση της εικόνας από τον δημιουργό της, είτε αυτή στοχεύει μόνο την καταγραφή και μετάδοση της είδησης ή στην αυξανόμενη φήμη του.

Επιβαρυντικό στοιχείο σε όλα τα παραπάνω θα μπορούσε να θεωρηθεί η λήψη της φωτογραφίας σε μια στιγμή, που είναι άκρως οικογενειακή και το εξωτερικό βλέμμα – του φωτογράφου και μαζί με αυτόν όλων των θεατών που ποτέ αντίκρυσαν και θα αντικρύσουν αυτή την εικόνα – εισβάλλει και παρατηρεί. Ωστόσο, η πραγματικότητα έρχεται να διαψεύσει κάθε τέτοια θεώρηση, καθώς – όπως

μαρτυρά ο ίδιος ο φωτογράφος, ήταν ακριβώς αυτή η οικογένεια που τον *τράβηξε* μέσα στο σπίτι και τον προσκάλεσε και προκάλεσε να φωτογραφίσει, ώστε να δείξει στον κόσμο τι συνέβαινε στις ζωές τους. Ο θάνατος από τον πόλεμο είναι ένας διαφορετικός θάνατος για όσους υποφέρουν τις συνέπειές του, καθώς υπάρχουν πάντα υπαίτιοι, αλλά κανείς δεν θα αναδείξει το πλήγμα για κάθε πόλη και κάθε οικογένεια ξεχωριστά, αν δεν αποτελέσουν αντικείμενο είδησης ή οπτικής πληροφορίας. Και η φωτογραφία τους δίνει αυτό το πλεονέκτημα. Να φανούν, να ακουστεί ο θρήνος τους μέσα από την εικόνα (Haviv στον Walsh, 2019, 83-3).

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, στην περίπτωση των δύο αυτών φωτογραφιών του Ron Haviv, η τελείως διαφορετική περίπτωση – κατά την ίδια ιστορική συγκυρία – που παρήγαγε δύο διαφορετικές φωτογραφίες, όχι ως προς το περιεχόμενό τους, αλλά ως προς την συνολική αισθητική τους. Η πρώτη, η φωτογραφία της Μπιελίνα, έχει τραβηχτεί σε και στιγμή ρίσκου για τον ίδιο τον φωτογράφο. Οι παραστρατιωτικοί του φώναζαν να μην τραβήξει φωτογραφίες, ωστόσο ο ίδιος θεώρησε υψίστης σημασίας να έχει με κάθε τρόπο μια μαρτυρία, μια απόδειξη όσων διαδραματίζονταν στο σημείο, εφόσον είχε σταθεί, μέχρι εκείνη τη στιγμή, αδύνατο να συμπεριλάβει στο ίδιο κάδρο επιτιθέμενους και θύματα. Η φωτογραφία δεν αποτελεί μία από αυτές που χαρακτηρίζονται για λυρισμό ή ιδιαίτερη αισθητική αξία, χρησίμευσε όμως σαν αποδεικτικό στοιχείο για τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν και, ακόμη σήμερα, θεωρείται μια από τις πιο σημαντικές φωτογραφίες της εποχής.

Τελείως διαφορετική είναι η φωτογραφία από την κηδεία του αστυνομικού, όπου φωτογραφίζεται όχι πια το θύμα, αλλά ο πόνος των υπόλοιπων. Εδώ ο φωτογράφος, όχι απλώς δεν κινδυνεύει, αλλά αντιθέτως είναι ευπρόσδεκτος να φωτογραφίσει. Έχει όλο το χρόνο να συνθέσει το κάδρο του, έτσι ώστε εκτός από πληροφορία και καταγραφή της είδησης, να δημιουργήσει και μια αισθητικά ενδιαφέρουσα εικόνα, αξιοποιώντας χρώματα και γραμμές.

Η πρώτη φωτογραφία έχει το πλεονέκτημα της χαμηλής καλλιτεχνικής αξίας, πλεονέκτημα, καθώς με τον τρόπο αυτό πείθει περισσότερο για τη γνήσια, αυθόρμητη χειρονομία του δημιουργού της και την πρόθεσή του να καταγράψει ένα έγκλημα. Η δεύτερη εντυπωσιάζει, τόσο με τη σύνθεση και τον λυρισμό της, όσο και με τον προφανή πόνο που αναδύεται από αυτήν, αλλά εδώ χρειάζεται ο δημιουργός να εξηγήσει ότι δεν έδρασε σαν *εισβολέας*, σαν *ηδονοβλεψία*, αριβίστας και

φιλόδοξος, που χρησιμοποίησε μια δραματική οικογενειακή στιγμή για να αποδείξει τη μαεστρία του, αλλά αντιθέτως προσκλήθηκε επίμονα από τους πρωταγωνιστές, ώστε να γίνει αυτός η φωνή τους προς τον υπόλοιπο κόσμο, να μεταφέρει το δράμα και τη διαμαρτυρία τους.

4. Νότιος Αφρική 1990-1994, η Λέσχη *Bang Bang*. Η τετραετία 1990-1994 για την περιοχή της Νότιας Αφρικής βρίθει εντάσεων και φαινομενικά μεμονωμένων γεγονότων, που οδήγησαν στις πρώτες ελεύθερες εκλογές της Νότιας Αφρικής, την ανάδειξη του Nelson Mandela στο Προεδρικό αξίωμα της χώρας και τη λήξη του καθεστώτος *Apartheid*. Ξεκινώντας από το καλοκαίρι του 1990 και μέχρι στο καλοκαίρι του 1994, οι φωτογράφοι Greg Marinovich και Joao Silva απαθανάτισαν σειρά επεισοδίων που, άλλοτε με την στεγνή ειδησεογραφική τους λειτουργία και άλλοτε συνοδευόμενα από το βάρος της μαρτυρίας των φωτογράφων, αποτελούν ένα ευρύτερο corpus, που καταδεικνύει όχι μόνο την αξία της φωτογραφικής καταγραφής για την ιστορία και τη γνώση, αλλά και σαν μαρτυρία ενός βαθύτερου αντικτύπου, κοινωνικού και προσωπικού, που οι αναταραχές είχαν στους ίδιους και στους δύο συναδέλφους και φίλους τους, Ken Oosterbroek (1962 – 1994) και Kevin Carter (1960 – 1994). Οι φωτογράφοι μάλιστα προχώρησαν και στη συγγραφή ενός βιβλίου – ντοκουμέντου με τον τίτλο *The Bang Bang Club, Snapshots from a Hidden War* (2001), στο οποίο εξιστορούν τόσο τα γεγονότα όσο και τις δικές τους σκέψεις ως φωτογράφοι που καλούνταν να απαθανατίσουν σκληρές ανείπωτης σκληρότητας, επισημαίνοντας ότι μεγαλώνοντας σαν λευκοί στην Νότιο Αφρική δεν είχαν ποτέ φανταστεί. Το *Bang Bang Club* ήταν το παρατσούκλι με τον οποίο οι τέσσερις φωτογράφοι ήταν γνωστοί στην ειδησεογραφική κοινότητα της εποχής στη χώρα τους (Tutu στους Marinovich & Silva, 2001, xii) .

Στις περιπτώσεις των γεγονότων που φωτογράφισαν οι Marinovich & Silva, οι ίδιες οι περιστάσεις καλούν σε θέση υπέρ ή κατά της μίας από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές, ενώ βρισκόμαστε σε εποχές που η καταγραφική τους αξία τίθεται κάτω από συνεχή έλεγχο και αμφισβήτηση. Για τους ιστορικούς συνήθως ο ρόλος των φωτογραφιών περιορίζεται σε εκείνο της εικονογράφησης και υποστήριξης των υπόλοιπων πηγών (Brothers, 1997, 15), αποτελούν δηλαδή «μαχητά τεκμήρια». Σε αυτό έχει σαφώς συμβάλει η αναζήτηση από τις σύγχρονες προσεγγίσεις και

αναλύσεις των συμπαραδηλώσεων που κάθε εικόνα κρύβει και των σημαινόντων που η ίδια εικόνα γεννά. Παράλληλα, παρούσα είναι και η προβληματική σχετικά με την επιλογή του κάδρου, αναζητώντας όχι όσα βρίσκονται μέσα σε αυτό, αλλά όσα έχουν παραληφθεί. Συχνά υπάρχει ο κίνδυνος να λησμονείται ότι, σε στιγμές ταραχών, διαρκούς κίνησης και παρόντος κινδύνου, οι επιλογές του κάδρου σχετίζονται περισσότερο με πρακτικούς και σπανιότερα με σκόπιμους ή φιλοσοφικούς λόγους.

Τα περιστατικά που απαθανατίζουν οι Marinovich και Silva δεν είναι γνωστά στο εκτός Ν. Αφρικής κοινό, αποτελούν ωστόσο μικρές ψηφίδες που συνθέτουν την μεγάλη εικόνα της εποχής, στην οποία οι δύο φωτογράφοι με τους άλλους δύο συναδέλφους τους δούλεψαν.

Ο Marinovich φωτογράφησε την πυρπόληση ενός νεαρού Νοτιοαφρικανού Ζουλού από υποστηρικτές του ANC (*African National Congress*), τον Σεπτέμβριο του 1990. Μεταξύ των φωτογραφιών που ο Marinovich τράβηξε εκείνη την ημέρα, μετά από τη μάταιη ελπίδα του ότι θα μπορούσε να αποτρέψει την κλιμάκωση (Marinovich, 2001, 34), ήταν και η εικόνα του φλεγόμενου Ζουλού Lindsaye Tshabalala, καθώς δέχεται και ένα χτύπημα από έναν υποστηρικτή του ANC, ενώ ένα νεαρότερο αγόρι βγαίνει τρέχοντας από τη σκηνή που εκτυλίσσεται μπροστά του (*φωτογραφία* 57). Η περιγραφή του Marinovich είναι λιτή και άμεση, χωρίς λογοτεχνικούς ακροβατισμούς. Εξηγεί τους προβληματισμούς του πρακτορείου *Associated Press*, τις διαβουλεύσεις μεταξύ του γραφείου του πρακτορείου στη Νέα Υόρκη και του αντίστοιχού του στο Λονδίνο, καθώς και τις αντιδράσεις διευθυντών και αρχισυντακτών εφημερίδων, όταν τελικά οι φωτογραφίες ανέβηκαν στο δίκτυο του πρακτορείου προς τους πελάτες του. Όμως σε πείσμα των αντιδράσεων, οι επιφορτισμένοι με την επιλογή των φωτογραφιών (*photo editors*) των γραφείων του πρακτορείου, Dennis Farrell στο Γιοχάνεσμπουργκ, Monty Montgomery στο Λονδίνο, αλλά και ο επικεφαλής *photo editor* Horst Faas, πίστευαν ότι οι φωτογραφίες του περιστατικού έπρεπε να κυκλοφορήσουν. Οποιαδήποτε άλλη απόφαση θα συνιστούσε λογοκρισία, βασιζόμενη σε συναισθηματικά κριτήρια και στο ενδεχόμενο οι εικόνες να χαρακτηριστούν δυνατές, απρεπείς ή ακόμη και αισχρές. Επικράτησε η υπέρ της ενημέρωσης άποψη. Η άσκηση τρομακτικής βίας μεταξύ συνανθρώπων ήταν ένα γεγονός και έπρεπε να επικοινωνηθεί. Ο κόσμος έπρεπε να γνωρίζει.

Κάποιες εφημερίδες στις Η.Π.Α. δεν αποτόλμησαν τη δημοσίευση των φωτογραφιών του Marinovich από την δολοφονία του Lindsay Tshabalala, σε αντίθεση με πολλά άλλα έντυπα ανά τον κόσμο που τις δημοσίευσαν, παρά τη σκληρότητα που αναπαριστούσαν και τους συνειρμούς που δημιουργούσαν για όσα δεν φωτογραφήθηκαν (Marinovich & Silva, 39).

Με αυτή τη φωτογραφία ο Marinovich κέρδισε το Βραβείο Pulitzer στην κατηγορία *Επικαιρότητα* το 1991⁵⁶. Η κατάληξη αυτή έχει τη σημασία της για την αξία της φωτογραφίας ως ιστορικού ντοκουμέντου, όχι μόνο για τον προφανή λόγο της αποκάλυψης ανείπωτης βίας, αλλά και γιατί ήδη τότε η κοινή γνώμη είχε αρχίσει να στρέφεται υπέρ του Nelson Mandela και των υποστηρικτών του (ANC) και η γνωστοποίηση του περιστατικού τους προσέδιδε μια αναπάντεχη σκληρότητα. Ωστόσο, τα γεγονότα της 15^{ης} Σεπτεμβρίου 1990 ήταν ενδεικτικά της κλιμακούμενης βίας στη Νότιο Αφρική, και σαν τέτοια αποκάλυπταν πια στο ευρύτερο κοινό μια πιο γλαφυρή - χάρη στην ωμότητά της - εικόνα αυτού που συνέβαινε στον νότο του πλανήτη. Ο Marinovich κατέγραψε ένα γεγονός που, πέραν της ίδιας της σκληρότητας και απαξίας του, σε επίπεδο ανθρωπίνων αξιών και δικαιωμάτων, χρησιμοποιήθηκε, όπως ήταν αναμενόμενο, από την τότε Κυβέρνηση, ώστε να χρωματίσει σκαιά τους υποστηρικτές του N. Mandela. Ωστόσο, από την πλευρά του φωτορεπόρτερ, η καταγραφή του τη στιγμή του συμβάντος ξεπερνούσε τα όρια μιας ασφαλούς συζήτησης σχετικά με τις αντιμαχόμενες πλευρές στη Νότιο Αφρική των αρχών της δεκαετίας του 1990. Στη θέση του Lindsay Tshabalala θα μπορούσε να είναι οποιοσδήποτε άλλος που θα τύχαινε να βρίσκεται στο μέτωπο μεταξύ των δύο πλευρών. Θα μπορούσε να επιχειρηθεί συσχέτιση της προβολής και βράβευσης της εν λόγω φωτογραφίας με τυχόν προσπάθεια χειραγώγησης της κοινής γνώμης υπέρ ή κατά της μίας από τις δύο αντίπαλες κοινωνικές ομάδες. Όμως η ροή των γεγονότων, η εκλογή του Nelson Mandela το 1994 και η παγκόσμια δημοφιλία και ακτινοβολία του, ισχυροποιεί την αξία της φωτογραφίας – της συγκεκριμένης και του επαγγέλματος – ως απλού μεν, αδέκαστου δε μάρτυρα και πομπού γεγονότων που συνέβησαν, χωρίς χρωματισμούς και επιλογές προσώπων ή στρατοπέδων.

⁵⁶ Spot News Photography, <https://www.pulitzer.org/winners/greg-marinovich>, ανακτήθηκε στις 5.10.2019

Ο Marinovich περιγράφει πολλές δύσκολες σκηνές στο βιβλίο του, καθώς τα τέσσερα χρόνια που καλύπτει η αφήγηση, η ένταση μεταξύ των ομάδων του ANC και των Inkatha στη Νότιο Αφρική κλιμακώνονταν σταδιακά, μέχρι τις εκλογές του Απριλίου του 1994. Η προσωπική ανάμειξη και η συναισθηματική εμπλοκή – τόσο η δική του όσο και των άλλων τριών συντρόφων του – είναι παρούσα σε όλη την εξιστόρηση των γεγονότων και του τρόπου, με τον οποίο ο ίδιος και οι συνάδελφοί του, τα προσέγγισαν φωτογραφικά και ειδησεογραφικά.

Τον Αύγουστο του 1990, ο φωτογράφος βρίσκεται για πρώτη φορά στο Σοβέτο, καλούμενος να φωτογραφίσει επεισόδια που ήδη έχουν ξεκινήσει μεταξύ των δύο ομάδων. Ακολουθώντας τον όχλο, σε μια επιτυχημένη καταδίωξη του στόχου του, περιγράφει τον εαυτό του σαν μέρος ενός κύκλου δολοφόνων, που φωτογράφιζε με ευρυγώνιο φακό σε απόσταση μιας ανάσας⁵⁷. Η εικόνα του είναι πράγματι τραβηγμένη σχεδόν ανάμεσα σε δύο από τους συμμετέχοντες στο θανατηφόρο ξυλοδαρμό ενός ανθρώπου, πεσμένου ήδη στο χώμα (φωτογραφία 58). Νιώθοντας φρίκη, και με δυσκολία να αποδεχτεί ότι αυτό που συνέβαινε μπροστά του ήταν πραγματικό, εξακολουθούσε σταθερά να ελέγχει τις ενδείξεις φωτομέτρησης της μηχανής του και να εναλλάσσει μεταξύ των μηχανών, με έγχρωμο ή ασπρόμαυρο φιλμ, προχωρώντας τις λήψεις του καρέ καρέ: «Είχα συνείδηση του τί έκανα σαν φωτογράφος όπως ακριβώς είχα συναίσθηση της βαριάς μυρωδιάς του φρέσκου αίματος και της βρώμας του ιδρώτα του ανθρώπου δίπλα μου» (μετάφραση της γράφουσας, Marinovich, 2001, 20).

Για τους φωτογραφιζόμενους από τους Marinovich και Silva θα ήταν διαφωτιστική η κατ' αναλογία εφαρμογή του μοντέλου που προτείνεται από την Ariella Azoulay, ώστε να κατανοήσουμε την σημασία της δουλειάς τους, όχι μόνο χάριν της ενημέρωσης του κοινού, αλλά επιπλέον και για χάρη των ίδιων των απεικονιζομένων σε αυτήν. Στο βιβλίο της *The Civil Contract of Photography* (Το πολιτικό συμβόλαιο της φωτογραφίας), η Azoulay καταπιάνεται με τους Παλαιστίνιους της Λωρίδας της Γάζας. Τους βλέπει σαν ανθρώπους, από τους οποίους έχει κλαπεί η ιδιότητα του πολίτη (*robbed of their citizenship*) και κατά

⁵⁷ Στο κείμενο χρησιμοποιείται η φράση *arm's length*, απόσταση ενός χεριού, που στη φωτογραφική διάλεκτο σημαίνει τόσο κοντά στο θέμα που ο φωτογράφος μπορεί να το ακουμπήσει

συνέπεια στερούνται πρόσβασης σε οποιονδήποτε μηχανισμό που θα τους βοηθήσει να υπερασπιστούν τη θέση τους, σε οποιαδήποτε πτυχή του κοινωνικού βίου και των περιορισμών, τους οποίους υφίσταται από το γεωπολιτικό status quo. Η Azoulay εξηγεί, ότι η φωτογραφία κάποιες φορές είναι το μοναδικό καταφύγιο όσων τους έχει κλαπεί η ιδιότητα του πολίτη, και με τον τρόπο αυτό επωφελούνται από το γεγονός, ότι οι πολίτες έχουν αποδεχθεί τη φωτογραφία σαν έναν διαμεσολαβητικό παράγοντα κοινωνικών σχέσεων (Azoulay, A., 2008, 121). Οι φωτογραφιζόμενοι από τους Marinovich και Silva βρίσκονται σε μια παρόμοια κατάσταση, περιθωριοποιημένοι σε ξεκάθαρα οριοθετημένες περιοχές, είτε από το ίδιο το καθεστώς του *Apartheid* ή εξαιτίας της εχθρότητας μεταξύ των δύο ομάδων, που είναι αναμειγνύμενες στην διαρκή αναταραχή. Όπως οι Παλαιστίνιοι της Azoulay, έτσι και τα μέλη των ANC και Inkatha που φωτογραφίζουν οι Marinovich και Silva, δεν είχαν κανέναν άλλο τρόπο να επικοινωνήσουν στον υπόλοιπο κόσμο τις ταλαιπωρίες τους και τη συνεχιζόμενη βία που κατέτρεχε το κοινωνικό τους γίνεσθαι, κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Οι φωτογραφίες των φωτογράφων της λέσχης *Bang Bang* έγιναν η φωνή εκείνων των ανθρώπων, με τις όποιες θετικές ή αρνητικές συνέπειές τους. Η φωτογραφία λειτούργησε σαν διαμεσολαβητής μεταξύ αυτών και του υπόλοιπου κόσμου. Το ίδιο ισχύει για οποιοδήποτε μέρος του πληθυσμού του πλανήτη που παλεύει με τη βία, την καταπίεση, την πείνα ή οποιονδήποτε άλλο παράγοντα δυστυχίας που μόνο όταν εκτεθεί φωτογραφικά γίνεται «θέμα» με το οποίο καταδέχεται να ασχοληθεί η διεθνής κοινότητα.

5. Σουδάν 1993, Kevin Carter. Το 1993, ο Νοτιοαφρικανός φωτογράφος Kevin Carter, μέλος της τετραμελούς ομάδας φωτογράφων που ονομαζόταν *Bang Bang Club*, ταξίδεψε μαζί με τον έτερο της ομάδας, Joao Silva, στο Σουδάν, όπου οι εσωτερικές διαμάχες στο νότο της χώρας είχαν προξενήσει κύμα λιμού. Οι δύο φωτογράφοι δεν το γνώριζαν τότε, αλλά ο ΟΗΕ και οι ανθρωπιστικές οργανώσεις ανέμεναν τη δημοσιοποίηση της κατάστασης στη χώρα, ώστε να ενισχύσουν το αίτημά τους για οικονομική βοήθεια. Σε αυτό το ταξίδι, τον Μάρτιο του 1993, ο Kevin Carter τράβηξε τη φωτογραφία που στα επόμενα χρόνια θα αποτελούσε παγκόσμιο σύμβολο οπτικού συναγερμού ενάντια στην πείνα και την εξαθλίωση: ένα αποστεωμένο μικρό κορίτσι, σκυμμένο με το κεφάλι κολλημένο στο έδαφος,

αναζητούσε την όποια τροφή μπορούσε να βρει, ενώ λίγα μέτρα πιο πίσω παραδοκούσε ένα όρνεο (φωτογραφία 59). Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε στους *New York Times* στις 26 Μαρτίου 1993 και χάρισε στον Carter το βραβείο Pulitzer το 1994. Ενώ η επίσημη λεζάντα της εικόνας ήταν *Κορίτσι στο Σουδάν που λιμοκτονεί*⁵⁸, η φωτογραφία έγινε παγκόσμια γνωστή με τον τίτλο *Το όρνεο και το κορίτσι* και δημοσιεύτηκε σε εφημερίδες και περιοδικά σε όλο τον κόσμο, χρησιμοποιήθηκε σε πολλές εκστρατείες ανθρωπιστικών οργανώσεων, της Διεθνούς Αμνηστίας μη εξαιρουμένης, για την ανεύρεση πόρων για τις ανθρωπιστικές κρίσεις (Cate, F., 1999), και προκάλεσε άμεση δημόσια κινητοποίηση και ιδιωτική χρηματοδότηση των αποστολών στο Σουδάν (Marinovich & Silva, 2001, 192). Η ίδια αυτή φωτογραφία και η πλατιά αποδοχή του νοήματός της αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά παραδείγματα των διττών επιπτώσεων του φωτορεπορτάζ, καθώς το κοινό αφενός ευαισθητοποιήθηκε προς το θέμα, αφετέρου ήγειρε ένα άλλο ερώτημα που απασχολεί τους φωτορεπόρτερ: επενέβη ο φωτογράφος στο δράμα που εκτυλισσόταν μπροστά στα μάτια του; Τί έκανε ο Carter για το παιδί αφού πια είχε τραβήξει τη φωτογραφία του;

Προφανώς ο φωτογράφος, στη δεδομένη στιγμή της λήψης, τοποθετείται φυσικά στη μία ή την άλλη πλευρά, εξ ορισμού αδύνατη μια διαφορετική κατάσταση. Οι εξεταζόμενες και κρινόμενες κάθε φορά εικόνες σαν θέση –πολιτική, κοινωνική ή απλώς ανθρώπινη- θα είναι το αποτέλεσμα εργασίας κοπιαστικής και υπό συνθήκες κινδύνου και κακουχίας που πρώτιστο στόχο θα έχει την ενημέρωση και όχι τη χειραγώγηση.

Οι σύγχρονοι φωτορεπόρτερ, παρά την πίστη τους στην θετική συμβολή της δουλειάς τους στο ευρύτερο ιστορικό και γνωστικό γίγνεσθαι, ταλανίζονται από τις ίδιες τις εικόνες που καταγράφει ο φακός τους και δημοσιεύονται στον διεθνή τύπο με το όνομά τους.

Οι Marinovich & Silva, συνοδοιπόροι του Carter στην καταγραφή των γεγονότων της Ν. Αφρικής κατά την περίοδο πριν την εκλογή του Nelson Mandela, δίνουν μια σαφή και χωρίς περιττούς λυρισμούς περιγραφή του ονομαζόμενου από

⁵⁸ Starving Sudanese girl, <https://www.pulitzer.org/winners/kevin-carter-free-lance-photographer>, ανακτήθηκε στις 23.08.2022

τους ίδιους παραθύρου 60 δευτερολέπτων (Marinovich & Silva, 2001, 194), ενός κανόνα που επέβαλαν στον εαυτό τους, να τραβούν όσες φωτογραφίες μπορούσαν σε αυτό το χρονικό διάστημα, πριν προστρέξουν σε βοήθεια όσων είχαν ανάγκη μπροστά στα μάτια τους, παρ' ότι, όπως οι ίδιοι μετ' επιτάσεως τονίζουν, δεν υπάρχουν σταθερές παράμετροι για το πότε μπορεί κανείς να επέμβει.

Ακόμη σήμερα στη διεθνή βιβλιογραφία και αρθρογραφία που αφορά τόσο στη σύγχρονη φωτογραφία όσο και στη δημοσιογραφία (Pollock, στους Batchen, Gidley, Miller και Prosser, 2014, 74-76), η εικόνα του Carter αποτελεί σταθμό και ορόσημο, ίσως περισσότερο για τα ερωτήματα που ήγειρε για τον ρόλο του ίδιου του δημιουργού, παρά για τη δεινή πραγματικότητα που αναπαριστούσε. Η αυτοκτονία του δημιουργού της, δύο μόλις μήνες μετά τη βράβευσή του με το βραβείο Pulitzer, στις 27 Ιουλίου 1994, πυροδότησε έναν αστικό μύθο για τους λόγους που οδήγησαν σε αυτή. Στην πεπλανημένη εντύπωση ότι ο Carter δεν άντεξε τις τύψεις και την ευρύτερη κατακραυγή για τη στάση του (Witko, C., 2011)⁵⁹, αντιπαραβάλλεται η προσωπική μαρτυρία των φίλων και συνεργατών του. Ήταν τα πολλά και χρόνια προσωπικά αδιέξοδα, οικονομικά, καταχρήσεων και επαγγελματικών αστοχιών, που οδήγησαν στο άδοξο τέλος ενός ανερχόμενου φωτορεπόρτερ (Marinovic & Silva, 2001, 247-259 και McLeod, 1994)⁶⁰.

Η φωτογραφία με το *Όρνεο και το Κορίτσι* αναβαθμίστηκε σε σύμβολο αναγνώρισης και ανάγκης άμεσης αντιμετώπισης της κατάστασης του λιμού στην χώρα της Κεντρικής Αφρικής, ξεπερνώντας τις προσδοκίες του δημιουργού της. Τα συνεπαγόμενα ερωτήματα για την επιδραστικότητά της απαντώνται στη θεωρία από την Sontag, τη Linfield και την Azoulay. Η φωτογραφία του Carter, αποτελεί ένα εξέχον παράδειγμα της απεικόνισης του *πόνου του άλλου*, παρά το ότι δεν είναι μια κατεξοχήν φωτογραφία πολέμου, αλλά των συνεπειών αυτού. Έδωσε στο κοινό συμπυκνωμένη και βίαιη πληροφορία για μια δεινή κατάσταση που ο περισσότερος κόσμος δεν γνώριζε, αφυπνίζοντάς το ταυτόχρονα σχετικά με το επείγον της ανταπόκρισης (Sontag, S., 2004) και προκαλώντας και μια ενδόμυχη μορφή ντροπής που ενισχύεται καθώς το θέμα της εικόνας είναι ένα παιδί (Linfield, S., 2010, 131).

⁵⁹ <https://commons.lib.jmu.edu/evasion/vol12/iss1/10/> ανακτήθηκε στις 23.08.2022

⁶⁰ <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,981431-1,00.html> ανακτήθηκε στις 23.08.2022

Και παρά τα επίμονα ερωτήματα για τη στάση του Kevin Carter, για τα πολλά *τί έκανες; γιατί δεν έκανες;*, η φωτογραφία του Carter θα είναι πάντα η φωνή όσων δεν είχαν, όσων λόγω της δεινής θέσης τους, στη δεδομένη χρονική και γεωγραφική συγκυρία, δεν αντιπροσωπεύονταν από κανέναν, ώστε να ακουστούν, να φανούν, να διεκδικήσουν (Azoulay, A., 2008, 121).

6. Νέα Υόρκη, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, 11 Σεπτεμβρίου 2001, Richard Drew. Τα γεγονότα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου του 2001, στους τότε *Δίδυμους Πύργους*, όπου στεγαζόταν το Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου, στη Νέα Υόρκη των Η.Π.Α., μπορούν να συνοψιστούν σε τρεις αριθμούς: δύο αεροπλάνα, δύο κτίρια, 2.997 νεκροί⁶¹.

Το φωτογραφικό υλικό εκείνης της μέρας είναι άφθονο και περιστρέφεται γύρω από τρεις άξονες: τη θέα των Διδύμων Πύργων μετά τις επιθέσεις και ενώ οι ψηλότεροι όροφοί τους φλέγονται, την απεικόνιση των τρομαγμένων και συγκλονισμένων θεατών στα περίξ της Οικονομικής Περιοχής (*Financial District*) του Μανχάταν και η απεικόνιση της γιγάντιας προσπάθειας των πυροσβεστών και των διασωστών, για την παροχή της όποιας δυνατής βοήθειας και την ανάσυρση των ανθρώπων (ή των τμημάτων του σώματός τους) που πέθαναν την ημέρα εκείνη σε αυτό που αργότερα θα ονομαζόταν *Επίπεδο Μηδέν* (*Ground Zero*)⁶².

Υπάρχει ωστόσο μια φωτογραφία, από την οποία απουσιάζει η ένταση, η οπτική φασαρία και όλα τα στοιχεία εκείνα, που διανοητικά μεταφράζονται στον θόρυβο που κάνει η καταστροφή. Απουσιάζει το αίμα, το νεκρό ή διαμελισμένο σώμα και ωστόσο πρόκειται για την εικόνα που άμεσα, αλλά και μακροπρόθεσμα, θεωρήθηκε η πιο τραγική, τρομακτική, φρικιαστική και για κάποιους προσβλητική εικόνα της ημέρας εκείνης. Πρόκειται για μια φωτογραφία που τράβηξε ο φωτογράφος Richard Drew του ειδησεογραφικού πρακτορείου *Associated Press*. Ο Drew παράτησε κυριολεκτικά την ανάθεση, στην οποία εργαζόταν εκείνο το πρωί στο

⁶¹ <https://www.911memorial.org/learn/resources/911-primer/module-1-events-day> ανακτήθηκε στις 05.02.2023

⁶² <https://www.nytimes.com/2021/09/11/us/9-11-photos-images.html>
<https://apnews.com/article/september-11-photos-80f1c7348e93ea7532a23e1afc23eacf>
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-photographers-reflect-images-911>
ανακτήθηκαν στις 05.02.2023

Πάρκο Μπράιαντ, μια φωτογράφιση μόδας με μοντέλα σε περίοδο εγκυμοσύνης, και κατευθύνθηκε προς τους *Δίδυμους Πύργους*. Όταν έφτασε σε ένα σημείο από το οποίο φαίνονταν και οι δύο Πύργοι με φλόγες και καπνούς να αναδύονται από τον Βόρειο, όπως οι περισσότεροι φωτογράφοι, έστρεψε τον φακό του κυρίως σε ότι συνέβαινε στο έδαφος. Σε ανθρώπους που είχαν βγει ασθμαίνοντας, άλλους που έτρεχαν ή κομμάτια αντικειμένων που είχαν ήδη πέσει. Όπως ο ίδιος εξιστορεί, κάποια στιγμή παρατήρησε ότι υπήρχαν πολλοί άνθρωποι στα παράθυρα των Πύργων, συνωστισμένοι και στριμωγμένοι. Κάποιοι μάλιστα κουνούσαν και λευκά πανιά. Το τηλεοπτικό συνεργείο που ήταν κοντά του παρατήρησε ότι υπήρχε μια τραγική ροή ανθρώπων που έπεφταν από τους ορόφους του Βόρειου Πύργου. Ο Drew ξεκίνησε να φωτογραφίζει, όταν μια αντρική φιγούρα ήδη βρισκόταν σε πτώση. Ο άντρας φορούσε αυτό που φαίνεται σαν μπεζ ή λευκό πουκάμισο και σκούρο παντελόνι και έχει σκούρο χρώμα μαλλιών. Ο Drew τράβηξε δώδεκα διαδοχικές εικόνες, από τις οποίες επέλεξε να αποστείλει στο δίκτυο των πελατών του πρακτορείου (το επονομαζόμενο *wire*) μόνο μία: η φωτογραφία αποτελείται από μια σειρά καθέτων γραμμών, που δημιουργείται από την αρχιτεκτονική των Πύργων, και ελαφρώς επάνω δεξιά από το νοητικό κέντρο της εικόνας την φιγούρα ενός άντρα που πέφτει. Το σώμα έχει γυρίσει με το κεφάλι προς τα κάτω, τα χέρια είναι παράλληλα με τον κορμό και τα πόδια είναι το ένα ίσιο και το άλλο σε ελαφριά κάμψη, σαν σε χορευτική κίνηση. Το σώμα του άντρα που πέφτει είναι απόλυτα παράλληλο με τις παράλληλες δομές της αρχιτεκτονικής των κτιρίων πίσω του (φωτογραφία 60).

Η φωτογραφία δημοσιεύθηκε κάθετη, κομμένη ή στην φωτογραφική ορολογία *κροπαρισμένη*, έτσι ώστε να ακολουθεί την σύνθεση του θέματός της. Μεταξύ των εφημερίδων των Η.Π.Α. που τη δημοσίευσαν, ήταν οι *New York Times* της 12^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 στη σελίδα 7, ενώ η εφημερίδα που έκανε την μεγαλύτερη σε μέγεθος δημοσίευσή της ήταν η *The Morning Call* της πόλης Άλλενταουν στην Πενσυλβάνια. Στα λόγια των δημοσιογράφων της εφημερίδας αναλύεται η πολυπλοκότητα και ταυτόχρονα η πολλαπλότητα των εννοιών, συναισθημάτων και μηνυμάτων της φωτογραφίας αυτής⁶³.

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=ME7oToyD9QE> ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Η εικόνα του ανθρώπου που πέφτει είναι σιωπηλή, εικαστικά αφαιρετική και ευφυής στην σύνθεσή της. Αν ο θεατής δεν γνωρίζει τί είναι αυτό που βλέπει θα μπορούσε να υποθέσει ότι πρόκειται για μια γραφιστική σύνθεση ή μια σκηνοθετική προσέγγιση με έμφαση στη γραμμικότητα και την αλληλεπίδραση των στοιχείων. Η γνώση, ωστόσο, του γεγονότος που αντιπροσωπεύει η εικόνα, προξενεί πρωτίστως – τόσο ψυχικά όσο και εγκεφαλικά – σκέψεις και συναισθήματα φρίκης, θλίψης και κυρίως απόγνωσης, όχι απαραίτητα με αυτή τη σειρά ή την ίδια σε όλους.

Η Naomi Halperin, τότε υπεύθυνη φωτογραφικής πλαίσιασης της εφημερίδας, περιγράφει την αντίθεση μεταξύ της *χάρης* (*grace*) και της *γαλήνης* (*peace*) της φωτογραφίας, προς τους κραυγαλέους θανάτους, οι οποίοι συχνά εμφανίζονται στις φωτογραφίες καταστροφής, ενώ ο τότε συντάκτης των επιχειρηματικών νέων, Michael Hirsch, θεωρώντας αυτήν που απεικονίζεται σαν μια προσωπική στιγμή, στην οποία ο φακός φαίνεται να απογυμνώνει το άτομο από την ανθρωπιά του, συγκρίνει την εικόνα του Drew με την φωτογραφία του Eddie Adams (*φωτογραφία 31*) από τον πόλεμο του Βιετνάμ και την μπροστά στον φακό του εκτέλεση του Βιετναμέζου θεωρούμενου κατασκόπου των Βιετκόνγκ από τον Νοτιοβιετναμέζο αξιωματικό.

Η εικόνα του σώματος που αιωρείται σε πτώση μπροστά στους φλεγόμενους *Δίδυμους Πύργους* την 11^η Σεπτεμβρίου 2001 αποτελούσε μια εξόχως τρομακτική σκηνή που πυροδοτούσε συναισθήματα απόγνωσης που κατέκλυσαν τον πληθυσμό της πόλης της Νέας Υόρκης που βίωνε τα γεγονότα εκείνη την ημέρα και για τον λόγο αυτό κρίθηκε ότι έπρεπε να δημοσιευθεί: γιατί αυτός ήταν ο καλύτερος τρόπος εξιστόρησής τους. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του David Erdman, Διευθυντή τότε της *The Morning Call* ο σκοπός ήταν να φανεί το μέγεθος του συμβάντος και μια σοκαριστική απεικόνισή του θα δημιουργούσε βαθύτερη συνείδηση της σοβαρότητάς του.

Οι αντιδράσεις που προκάλεσε η δημοσίευση της φωτογραφίας του Drew ήταν άμεσες και έντονες. Οι αναγνώστες κατηγόρησαν την εφημερίδα για αυτό που συχνά αποδίδεται σε τέτοιου είδους δύσπεπτες απεικονίσεις της πραγματικότητας:

ηδονοβλεπτικό βλέμμα και υποτίμηση της σοβαρότητας μια απάνθρωπης συνθήκης⁶⁴.

Εκτός από την εφημερίδα *The Morning Call*, μια σειρά εφημερίδων των Η.Π.Α., από εκδόσεις μεγάλων πόλεων, μέχρι επαρχιακές εκδόσεις, βρέθηκαν στο στόχαστρο της κριτικής των αναγνωστών τους για τη δημοσίευση της φωτογραφίας του Richard Drew (Junod, 2003, στους Batchen, Gidley, Miller και Prosser, 2014, 171).

Πέραν των θεωρητικών και συναισθηματικών αντιδράσεων που προκλήθηκαν με τη δημοσίευση της φωτογραφίας, ένας πιο απτός προβληματισμός, που είχε ήδη αποτελέσει αντικείμενο συζήτησης και προ της τελικής απόφασης, ήταν το στοιχείο της ταυτοποίησης του ανθρώπου που έπεφτε. Αν ο άνθρωπος αυτός μπορούσε να ταυτοποιηθεί, οι συνέπειες θα ήταν διττές και αντικρουόμενες: αφενός η εικόνα θα ήταν πιο πλήρης ειδησεογραφικά, αφετέρου η ηθική εισβολή σε μια άκρως ευαίσθητη ιδιωτική στιγμή, όπως είναι η στιγμή του θανάτου ενός ανθρώπου, θα ήταν απείρως μεγαλύτερη. Ωστόσο, οποιαδήποτε έγκαιρη αναζήτηση του ονόματος του ανθρώπου αυτού ή έστω ένας περιορισμός αναφορικά με το πού βρισκόταν την ώρα που έπεσε, δεν στάθηκε δυνατός και, καθώς ο δημοσιογραφικός χρόνος είναι αμείλικτος, η φωτογραφία τυπώθηκε και διανεμήθηκε με τα χιλιάδες φύλλα των εφημερίδων που την δημοσίευσαν.

Ο δημοσιογράφος Peter Cheney, που έγραφε για τις Καναδικές εφημερίδες *The Globe* και *Mail*, επιδόθηκε σε μια μεγάλη και ενδελεχή έρευνα για να ανακαλύψει την ταυτότητα του ανθρώπου στην φωτογραφία του Richard Drew. Η αρχική εντύπωση, ότι επρόκειτο για έναν οικογενειάρχη με το όνομα Norberto Hernandez, που εργαζόταν στο εστιατόριο *Windows on the World*, στον 106^ο και 107^ο όροφο του Βόρειου Πύργου, συμβάλλει στην χαρτογράφηση των αντιδράσεων προς την φωτογραφία. Η οικογένεια του ανθρώπου αυτού απέκρουσε με αποτροπιασμό την δημοσίευση του άρθρου του Peter Cheney, που ισχυριζόταν ότι είχε ταυτοποιήσει τον άνθρωπο που πήδηξε (ακόμη δεν είχε προκύψει ο μετέπειτα τίτλος του *Ανθρώπου που Πέφτει*). Η οικογένεια αισθάνθηκε βαθιά προσβολή στην σκέψη ότι ο καλός οικογενειάρχης και θρήσκος πατέρας θα είχε επιλέξει να πηδήξει και

⁶⁴ Οπ. π. 63

αντέδρασε με απρεπείς χαρακτηρισμούς για τον άνθρωπο που η εικόνα απαθανάτισε, όποιος κι αν ήταν αυτός⁶⁵.

Η ιδέα ότι κάποιοι άνθρωποι, που βρίσκονταν στην κόλαση των *Δίδυμων Πύργων* το πρωί της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001, επέλεξαν μόνοι τους τον τρόπο του θανάτου τους, βλέποντάς τον να έρχεται από τις πράξεις κάποιων άλλων, ήταν ακατάληπτη και ασύλληπτη, όχι μόνο για την οικογένεια του Norberto Hernandez, που εσφαλμένα, όπως αποδείχτηκε, θεωρήθηκε ότι είναι ο άνθρωπος που φωτογράφησε ο Richard Drew, αλλά και για τις επίσημες αρχές της πόλης. Το γραφείο του δικαστή ερευνών (*coroner*) της πόλης αρνιόταν την ύπαρξη ανθρώπων που είχαν πηδήξει⁶⁶.

Η αρχική αυτή ακατάληπτη αντίδραση προσέβαλε ενδεχομένως ένα σχεδόν θρησκευτικό συναίσθημα των θεατών αυτής της τραγωδίας. Ο θάνατος αυτός δεν ήταν «πρέπων», *proper* κατά την αγγλική γλώσσα. Η οικογένεια Hernandez αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτής της προσέγγισης: η αρχική απόλυτη άρνηση της πιθανότητας ο άνθρωπος αυτός να ήταν ο δικός τους σύζυγος και πατέρας, σχετιζόταν με την θρησκευτική απολυτότητα της καταδίκης της ψυχής του κάθε αυτόχειρα. Όταν, από την εξέταση όλης της σειράς των φωτογραφιών που ο φακός του Drew τράβηξε, αποκαλύφθηκε ότι ο άνδρας που έπεφτε δεν ήταν ο Norberto Hernandez (από τα ρούχα που φάνηκαν μέσα από το πουκάμισο από τις λήψεις που δεν είδαν το φως της δημοσιότητας) η οικογένεια δήλωσε ανακουφισμένη. Ο πόνος της απώλειας απαλύνθηκε, όταν η σκιά της υποψίας της αυτοκτονίας έφυγε πάνω από τον θάνατο του ανθρώπου τους.

Η απόφαση των εγκλωβισμένων από τις φλόγες να πηδήξουν φαινόταν στους τρομαγμένους αλλά αναμφίβολα ασφαλείς θεατές σαν μια απόφαση αυτοκτονίας αντίθετη σε μια αφηρημένη αποδεκτή ηθική. Η κραυγή μιας γυναίκας στη θέα των σωμάτων που έπεφταν «*Θεέ μου! Σώσε την ψυχή τους! Πηδάνε! Ω σε παρακαλώ Θεέ! Σώσε την ψυχή τους*» (μετάφραση της γράφουσας, Junod, 2003, στους Batchen, Gidley, Miller και Prosser, 2014, 171) μαρτυρά την ψυχολογική επιβάρυνση, στην ήδη ανείπωτη τραγικότητα της ημέρας, στη θέα όσων επέλεξαν οι ίδιοι το τέλος τους.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ME7oToyD9QE> και <https://classic.esquire.com/article/2003/9/1/the-falling-man> ανακτήθηκαν στις 05.02.2023

⁶⁶ Οπ. π. 65, στο 34:50,, ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Η φωτογραφία που τράβηξε ο Richard Drew εκείνη την ημέρα έμεινε στην πολύ πλέον πρόσφατη ιστορία με τον τίτλο *Ο Άντρας που Πέφτει*, στον πρωτότυπο αγγλικό τίτλο *Falling Man*, τίτλο που εμπνεύστηκε ο δημοσιογράφος Tod Junod στο άρθρο του για το περιοδικό *Esquire* του Σεπτεμβρίου του έτους 2003⁶⁷.

Οι ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν τη φωτογραφία είναι αρκετές και προσεγγίζουν τον πυρήνα αρκετών από τους προβληματισμούς της σύγχρονης θεωρίας σχετικά με τις εικόνες του φωτορεπορτάζ.

Όπως ήδη καταδείχθηκε, από τις μαρτυρίες όσων με οποιαδήποτε αφορμή αναφέρθηκαν στην εικόνα αυτή, δημιουργήθηκε μια πηγαία αντίδραση, που σχετιζόταν με την ηθική της επιλογής αυτού του θανάτου. Παρά την γνήσια έκπληξη των Αμερικανών για την πρώτη τρομοκρατική επίθεση στο έδαφος της χώρας τους στα χρονικά – φράση που επαναλήφθηκε περισσότερες φορές στην ειδησεογραφία εκείνων των ημερών – υπήρχε ακόμη χώρος για μια -τρόπον τινά- κριτική στην απόφαση ανθρώπων, στην θέση των οποίων ουδείς από όσους είχαν την πολυτέλεια της γνώμης βρέθηκε, στοιχείο πολύ σύνηθες στην ασκούμενη στο φωτορεπορτάζ ανάλυση και κριτική. Η φωτογραφία του *Ανθρώπου που Πέφτει* αποτελεί την πιο αντιφατική, στη σύνθεση και το μήνυμά της, φωτογραφία των γεγονότων της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001 και ταυτόχρονα την λιγότερο δημοσιευμένη. Η εικόνα απεικονίζει, περισσότερο από κάθε άλλη, την εγγύτητα στον θάνατο όσων σκοτώθηκαν την ημέρα εκείνη και παρά ταύτα είναι η φωτογραφία που αντιμετωπίστηκε με την μεγαλύτερη φοβικότητα, απαξίωση και αποτροπιασμό. Παρά την αναμφισβήτητη οδύνη μιας ολόκληρης κοινωνίας, πολλά από τα μέλη της δεν στάθηκαν ικανά να αναλογιστούν την απόγνωση του ανθρώπου που βλέπει σαν μόνη διέξοδο από έναν επερχόμενο θάνατο, έναν άλλο θάνατο, εκούσιο και τελικά επιλεγμένο από το ίδιο το άτομο παρά επιβεβλημένο από κάποιον άλλο. Ούτε την απονενομημένη και παράλογη σκέψη, αποτέλεσμα μιας παράλογης εμπειρίας, ότι ίσως κάτι βρεθεί και ανακόψει την πτώση τους. Κανείς από τους επικριτές των ανθρώπων που επέλεξαν αυτή την οδό και του φωτογράφου που χάρισε αθανασία στις τελευταίες στιγμές τους δεν αναλογίστηκε, ότι ίσως η επιλογή αυτή προέκυπτε από έναν βαθύ αίσθημα πίστης προς τον Θεό τους, ότι θα τους επιφύλασσε μια ανάσχεση της πτώσης τους και τελικά σωτηρία.

⁶⁷ <https://classic.esquire.com/article/2003/9/1/the-falling-man> ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Η φωτογραφία επικρίθηκε ως προσβλητική και μαζί με οποιονδήποτε διάλογο για το κεφάλαιο αυτό της ημέρας εξοβελίστηκε στο ανάθεμα του *ταμπού* (Linfield, 2012, 254).

Ωστόσο, ο *Άνθρωπος που Πέφτει* αποτελεί έναν φωτοδημοσιογραφικό άθλο και ταυτόχρονα έναν ύμνο στους απεικονιζόμενους. Ο Drew κατόρθωσε να δείξει θάνατο σε μια εικόνα που δεν έχει ούτε μια σταγόνα αίμα, ούτε μια κραυγή, ούτε μια πληγή, ούτε έναν – στη στιγμή της λήψης – νεκρό. Μια εικόνα απαράμιλλης χάρης και γαλήνης – όπως σωστά διέκρινε η Halperin⁶⁸ – που ενεργοποιεί στο μυαλό και την ψυχή του θεατή τον απόλυτο συναγερμό και σκιαγραφεί, στο ένα δέκατο του δευτερολέπτου που απαιτείται για να την αντιληφθεί το οπτικό νεύρο, όλη την τραγικότητα όσων έχουν προηγηθεί και την φρίκη όσων έπονται, για τον άνθρωπο αυτό και όσους είχαν την ίδια μοίρα. Την ίδια στιγμή, ο Drew μας καλεί να ακινητοποιηθούμε σε αυτό το ένα δέκατο του δευτερολέπτου που αντιλαμβανόμαστε τί βλέπουμε και να αποτίσουμε φόρο τιμής στον άνθρωπο, που ελάχιστες στιγμές πριν, είδε τον θάνατο να έρχεται προς αυτόν και γυρνώντας του την πλάτη αποφάσισε να τον συναντήσει με τον δικό του τρόπο, με την δική του, επιλογή γράφοντας το τέλος της ζωής του μόνος του και όχι έτσι όπως κάποιος άλλος του επέβαλε.

Ο *Άνθρωπος που Πέφτει* αποτελεί την επιτομή της λειτουργίας του φωτορεπορτάζ, την επιτομή της καταγραφής της ιστορίας την ώρα που γράφεται και η ιστορία γράφεται μέσα σε στιγμές μεγάλης έντασης, έκπληξης και πολλές φορές στιγμές πόνου, απόγνωσης και μια τομής στην κοινωνική συνοχή που αλλάζει όλα όσα μέχρι τότε θεωρούνταν δεδομένα ή έστω απλά (Junod, 2003).

Οι αρνητικές αντιδράσεις που προκλήθηκαν από την φωτογραφία αυτή – σε αντίθεση με την πλειοψηφία των άλλων φωτογραφιών πόνου και καταστροφής – δεν αφορούσαν στον φωτογράφο, ή τουλάχιστον όχι μόνο σε αυτόν, αλλά στους ίδιους τους απεικονιζόμενους. Η κριτική στρεφόταν όχι ενάντια στην καταγραφή μιας οδυνηρής στιγμής, αλλά και εναντίον της ίδιας της απόφασης και πράξης των ανθρώπων σε αυτήν. Η φωτογραφία υποχρεώνει τον θεατή της, έστω και χωρίς ο ίδιος να το συνειδητοποιεί, να θέσει εαυτόν νοερά στη θέση αυτών των ανθρώπων

⁶⁸ Οπ. π. 65, στο 28:11

και να σκεφτεί τί θα έκανε ο ίδιος σε μια τέτοια συνθήκη (Drew, στο Associated Press, 2021, 526-531). Ο αποτροπιασμός ενδέχεται να αποτελεί μια έκφραση καλυμμένου φόβου, φόβου ενστίκτου. Αναλογικά, κάθε αρνητική αντίδραση σε φωτορεπορταζιακές αναπαραστάσεις ενδέχεται να αποτελεί εκδήλωση του αποτροπιασμού όλων όσων συνιστούν την σύγχρονη πραγματικότητα, μέσα στην οποία κινούμαστε και απολαμβάνουμε τις ζωές μας. Η κατά πρόσωπο αντιμετώπιση των φρικαλεοτήτων που προκαλούν άνθρωποι σαν εμάς και των δεινών που υποφέρουν άλλοι άνθρωποι σαν εμάς, μας μουδιάζει και προτρέπει σε μια άμεση αντίδραση άρνησης. Άρνησης ότι κι εμείς θα μπορούσαμε, κάτω από τις ίδιες συνθήκες, να είμαστε οι μεν ή οι δε. Πριν προβληματιστούμε για την αξία ή την απαξία της κάθε φωτογραφίας, που απροκάλυπτα και χωρίς φειδώ μας καθιστά μάρτυρες του *πόνου των άλλων*, αξίζει να προβληματιστούμε αν αυτό που μας ταράζει, δεν είναι η συμπόνοια για τον άλλο, αλλά ο φόβος για τον εαυτό, όχι μόνο στο ενδεχόμενο της θέσης του θύματος, αλλά και εκείνης του θύτη (Pozorski, 2018)⁶⁹.

7. Αφγανιστάν, Νοέμβριος 2001, Γιάννης Μπεχράκης. Η επίθεση στους Δίδυμους Πύργους την 11^η Σεπτεμβρίου 2001 και το πλήγμα που κατάφερε, τόσο σε ανθρώπινο, όσο και σε ηθικό επίπεδο στις Η.Π.Α., αλλά και στον ονομαζόμενο δυτικό κόσμο (Brand/AP, 2001), προκάλεσε αλυσιδωτές αντιδράσεις πολιτικών αποφάσεων, τόσο στην ίδια τη χώρα, όσο και στον *Οργανισμό των Ηνωμένων Εθνών*. Μετά την ταυτοποίηση των αεροπειρατών που οδήγησαν τις τρεις πτήσεις στους *Δίδυμους Πύργους*, στη Νέα Υόρκη, και το Πεντάγωνο, στην Ουάσιγκτον, και τη σύνδεσή τους με την τρομοκρατική οργάνωση *Αλ Κάιντα* και τον ηγέτη της Οσάμα μπιν Λάντεν, που θεωρούνταν ότι βρίσκεται στο Αφγανιστάν, η διακυβέρνηση του Τζωρτζ Ου. Μπους διέταξε αεροπορικές επιθέσεις στην πρωτεύουσα του Αφγανιστάν, Καμπούλ, στις 7 Οκτωβρίου 2001 (Lindlaw/AP, 2001). Οι επιχειρήσεις στην Καμπούλ από τα στρατεύματα των Η.Π.Α. και των συμμάχων τους, μαζί με την αποκαλούμενη Βόρεια Συμμαχία, μια ένωση πολέμαρχων του Αφγανιστάν, αντίθετων στο καθεστώς των Ταλιμπάν, που διοικούσε τη χώρα κάτω από την επιρροή της *Αλ Κάιντα*, διήρκεσαν

⁶⁹ Pozorski, A. *Journalism's Falling Man: On Documentation and Truth Telling*, Polysèmes [διαδικτυακά], 2018, <http://journals.openedition.org/polysemes/3416> ; DOI : 10.4000/polysemes.3416, ανακτήθηκε στις 05.02.2023

συνολικά μέχρι την 13^η Νοεμβρίου 2001, ημερομηνία που σηματοδότησε την αποχώρηση του καθεστώτος των Ταλιμπάν από την πρωτεύουσα (Gannon/AP, 2021).

Στο Αφγανιστάν βρέθηκαν αρκετοί φωτογράφοι, μεταξύ των οποίων και ο Γιάννης Μπεχράκης, με το ειδησεογραφικό πρακτορείο *Reuters*. Το φωτογραφικό υλικό του 2001 δεν προέρχεται από τις ίδιες τις στρατιωτικές επιχειρήσεις, καθώς αυτές γίνονταν από αέρος, απεικονίζει όμως την επικρατούσα κατάσταση στη χώρα κατά τις ημέρες αμέσως πριν την πτώση του καθεστώτος των Ταλιμπάν.

Από το πλούσιο υλικό του Μπεχράκη, ιδιαίτερα ξεχωρίζουν φωτογραφίες, οι οποίες στην πραγματικότητα επιχειρούν να διαχωρίσουν τη χώρα και τους ανθρώπους της, από το μέχρι τότε κυβερνών καθεστώς και την οργάνωση που κρίθηκε υπαίτια για τα γεγονότα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου 2001. Η αξία των εικόνων έγκειται στην ομορφιά τους, η οποία, αντιθέτως με τις όποιες κατά καιρούς αιτιάσεις εναντίον της δουλειάς των φωτορεπόρτερ για αισθητικοποίηση, επιχειρούν να αναδείξουν την αξία του τόπου και των ανθρώπων του, πέρα και πάνω από την σημασία των κυβερνήσεων και των αποφάσεών τους. Άλλωστε ο Μπεχράκης, όπως και άλλοι επαγγελματίες πολεμικοί φωτορεπόρτερ, εξηγεί απλά και κατανοητά ότι «όταν θέλεις να περάσεις ένα μήνυμα δεν μπορείς να το δώσεις σε λερωμένο χαρτί. Γιατί καταρχάς πρέπει να προκαλέσεις το ενδιαφέρον του θεατή» (Αρχιμανδρίτης, 2022, 40).

Η πρώτη, χρονικά, από τις φωτογραφίες που εξετάζονται, τραβήχτηκε στις 4 Νοεμβρίου 2001 και απεικονίζει τις σιλουέτες τεσσάρων Αφγανών χωρικών, στην κορυφή ενός λόφου, σε μια περιοχή περίπου εβδομήντα χιλιόμετρα μακριά από την πρωτεύουσα (φωτογραφία 61). Η φωτογραφία έχει τραβηχτεί κατά το ηλιοβασίλεμα και οι χωρικοί δεν αναγνωρίζονται, φαίνονται μόνο οι σιλουέτες τους κόντρα στο φως του δύοντος ηλίου, περικυκλωμένες από το πορφυρό χρώμα της δύσης, που σβήνει σε βαθύ σκοτάδι προς τις άκρες πια της εικόνας. Οι τρεις από αυτούς είναι καθιστοί και ο ένας στην άκρη δεξιά όρθιος. Το περίγραμμά τους μαρτυρά τουρμπάνια στα κεφάλια σίγουρα του ενός καθιστού άκρη αριστερά και του όρθιου άκρη δεξιά και δημιουργεί αντίστοιχη εντύπωση για τους άλλους δύο. Ο όρθιος άντρας φοράει το χαρακτηριστικό ένδυμα των Αφγανών της εποχής και η στάση του με το ένα χέρι υψωμένο σαν σε κήρυγμα ή διδασχή μαζί το σχεδόν απόκοσμο φως πίσω τους προσδίδει στην εικόνα μια βιβλική αύρα (Evans, 2019).

Η δεύτερη φωτογραφία, τραβηγμένη στις 13 Νοεμβρίου 2001, σε απόσταση τριών χιλιομέτρων βόρεια της Καμπούλ, τοποθετεί τον θεατή πιο κοντά στην πραγματικότητα του πολέμου, χωρίς και πάλι να κραυγάζει ή να τρομάζει, να κατηγορεί ή να καταδικάζει. Πρόκειται για την απεικόνιση στο πρώτο πλάνο ενός νεκρού νεαρού Ταλιμπάν, ξαπλωμένου στο έδαφος και φωτογραφημένου προφίλ, χωρίς κάποια αποτρόπαια απεικόνιση του θανάτου του (*φωτογραφία 62*). Η παρουσία αίματος είναι ελάχιστη στο πρόσωπο του νεκρού, στην περιοχή της μύτης. Σε δεύτερο πλάνο, ένας Αφγανός άντρας με ένα ποδήλατο είναι στραμμένος προς το βάθος της εικόνας πίσω του, προς το ίδιο σημείο που φαίνεται να κοιτούν και άλλοι άνθρωποι που στέκονται στο πίσω πλάνο της εικόνας, με την πλάτη στραμμένη προς τον φωτογράφο. Η λήψη έχει γίνει από χαμηλά, δίπλα στο νεκρό σώμα και καλύπτεται ολόκληρη από έναν εντυπωσιακά μπλε ουρανό με λίγα λευκά σύννεφα, μια ακόμη οπτική επισήμανση της φυσικής ομορφιάς του τόπου. Την επισήμανση για την ομορφιά του τόπου με έμφαση στο χρώμα του ουρανού είχε κάνει και ο φωτορεπόρτερ Ron Havin μιλώντας για τη δική του εμπειρία στο Αφγανιστάν, την ίδια εποχή που τραβήχτηκαν αυτές οι φωτογραφίες του Μπεχράκη (Havin στον Howe, 2002, 92).

Η τρίτη και ίσως πιο εμβληματική φωτογραφία αυτής της περιόδου, από τη δουλειά του Γιάννη Μπεχράκη, είναι αυτή που τράβηξε στις 14 Νοεμβρίου 2001, μία μέρα μετά την αποχώρηση του καθεστώτος των Ταλιμπάν από την πρωτεύουσα Καμπούλ. Όπως η ίδια η λεζάντα του φωτογράφου αναφέρει «Μια νεαρή Αφγανή γυναίκα δείχνει το πρόσωπό της δημόσια μετά από 5 χρόνια επιβολής του νόμου της Σαρία από τους Ταλιμπάν, ενώ περιμένει σε ένα κέντρο διανομής φαγητού στην κεντρική Καμπούλ, Αφγανιστάν, 14 Νοεμβρίου 2001. Γιάννης Μπεχράκης / Reuters» (Just Yannis, 2019, 76-77).

Στη φωτογραφία, μια νέα γυναίκα, με ακάλυπτο το πρόσωπό της να κοιτάζει ευθεία στον φωτογραφικό φακό, με αυτό που φαίνεται σαν γαλάζιο χαλαρό μαντήλι γύρω από το κεφάλι της και πάνω από ένα ροζ ένδυμα (*φωτογραφία 63*). Η γυναίκα βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας, περιτριγυρισμένη από φιγούρες καλυμμένες με μπούρκα και το χαρακτηριστικό βαθύ μπλε ή γαλάζιο ύφασμα του παραδοσιακού αφγανικού ενδύματος, της εποχής της διακυβέρνησης των Ταλιμπάν στη χώρα (Evans, 2019, 17). Η φωτογραφία δεν είναι μια εικόνα πολέμου. Όπως και η

φωτογραφία με τις τρεις φιγούρες στο λόφο, έτσι και αυτή υπερθεματίζει την ομορφιά των ανθρώπων και κυρίως την αισιοδοξία, την επόμενη ημέρα μετά από αυτόν.

Οι τρεις φωτογραφίες που επιλέχθηκαν, αποτελούν μερικές από τις πιο γνωστές φωτογραφίες του βραβευμένου Έλληνα φωτορεπόρτερ. Η αξία τους δεν έγκειται μόνο στην αισθητική τους, αλλά κυρίως στην ιδιαίτερη προσέγγιση – κυρίως στην πρώτη και την τρίτη – ενός τόπου, που θεωρήθηκε - στη δεδομένη χρονική συγκυρία - και θύτης και θύμα. Η διεθνής κοινή γνώμη καταδίκασε την επίθεση στους *Δίδυμους Πύργους* και όσους ανέλαβαν την ευθύνη για αυτήν, την ίδια ωστόσο στιγμή, καταδίκασε και τα δεινά που υπέφερε ο Αφγανικός λαός, συνεπεία των βομβαρδισμών και της εμπόλεμης κατάστασης στη χώρα. Η απεικόνιση της ομορφιάς του τόπου και των ανθρώπων συνδυάζει το βλέμμα του αυτόπτη μάρτυρα φωτογράφου με μια σύγχρονα πικτοριαλιστική προσέγγιση, που περισσότερο ταιριάζει σε άλλους φωτογραφικούς χώρους. Κατευνάζει, κατά κάποιο τρόπο, τις ανησυχίες του Tagg σχετικά με την ολωσδιόλου απογύμνωση της εικόνας από μια λειτουργία αποκαλυπτική νέων πραγματικοτήτων και της αυτοματοποίησης των φωτογραφικών μηνυμάτων με τρόπο που να τα καθιστούν εύπεπτα και επιρρεπή σε άμεση λήθη (Carville, στους Kennedy και Patrick, 2014, 60). Οι εικόνες αυτές δεν ανήκουν σε όσες αντικαταστάθηκαν από τις επόμενες όμοιες. Μίλησαν για το Αφγανιστάν με έναν τρόπο που ακόμη σήμερα, είκοσι δύο χρόνια μετά τη λήψη και πρώτη εμφάνισή τους, αποτελούν ορόσημα, όχι μόνο για τη δουλειά του δημιουργού τους, αλλά και την σημασία της ιστορίας τους. Θα ανήκουν πάντα στην παρακαταθήκη ενός πολεμικού φωτογράφου, θα εξακολουθούν να υπενθυμίζουν γεγονότα και συγκυρίες αντιπροσωπευτικές δεινών, πόνου και καταστροφής, ωστόσο οι φωτογραφίες αυτές, ακόμη και αυτή που απεικονίζει έναν νεκρό άνθρωπο, δεν εμπεριέχουν το σφάλμα του ηδονοβλεπτικού, ούτε του αποκαλούμενου και *πορνογραφικού* βλέμματος, δεν καπηλεύονται μια δύσκολη ανθρώπινη συνθήκη και αποδεικνύουν, με τον πιο αδιαμφισβήτητο τρόπο, ότι η βία δεν είναι η δεύτερη φύση του πολεμικού φωτορεπορτάζ (Hariman στους Kennedy και Patrick, 2014, 139).

Οι φωτογραφίες αυτές αποτελούν τον αντίλογο στις αντιφάσεις περί αισθητικής του φωτορεπορτάζ. Αφενός ο προβληματισμός περιστρέφεται γύρω από

την ηθική της ενδιαφέρουσας απεικόνισης του πόνου των άλλων (Sontag, 2004), αφετέρου όμως αυξάνεται διαρκώς η αμφισβήτηση της αξίας εικόνων που διαιωνίζουν την ανθρώπινη βαναυσότητα προς τον πλησίον, προκαλώντας μια συναισθηματική αποστασιοποίηση, που ενδέχεται να φτάνει στα όρια της παράλυσης.

Συγκλίνουν εδώ οι δύο ιδιότητες του φωτορεπόρτερ που ο Sekula θεωρεί ασυμβίβαστες και αλληλοαναιρούμενες: του φωτογράφου σαν θεατή απέναντι στον φωτογράφο σαν μάρτυρα, της φωτογραφίας σαν έκφραση απέναντι στην φωτογραφία σαν ανταπόκριση (Sekula, 1974, στον Burgin, 1982, 108). Οι εικόνες αυτές, και άλλες πριν ή μετά από αυτές, επιτυγχάνουν να συγκεράσουν την πληροφορία με την θέα, ταυτόχρονα ενημερώνουν τον αποδέκτη και τον συγκινούν. Μεταφέρουν την γνώση της ιστορικής συγκυρίας, την ίδια στιγμή που προξενούν πηγαίο ενδιαφέρον για την ομορφιά, είτε από τη φυσική ή και από την εικαστική της οπτική.

8. Οι γυναίκες στην Αφρική, 2004 – 2016, Lynsey Addario. Το 2003, στην περιοχή Νταρφούρ του ανατολικού Σουδάν, στα σύνορα της χώρας με το Τσαντ και τη Λιβύη, ξεκίνησαν εξεγέρσεις Αφρικανών ανταρτών εναντίον της Κυβέρνησης, βασισμένες σε αιτιάσεις ρατσισμού και αδικιών εναντίον των φυλών τους⁷⁰. Οι εξεγέρσεις σταδιακά οδήγησαν σε εμφύλιο πόλεμο μέχρι τον Αύγουστο του 2020, οπότε και υπογράφηκε ειρηνευτική συμφωνία ανάμεσα στην Κυβέρνηση και τις επαναστατικές ομάδες, μεταξύ των οποίων και αυτές που ξεκίνησαν τον πόλεμο το 2003, *Sudan Liberation Movement* ή *Army / SLM-SLA* (Απελευθερωτικό Κίνημα του Σουδάν, Απελευθερωτικός Στρατός του Σουδάν) και *Justice and Equality Movement / JEM* (Κίνημα Δικαιοσύνης και Ισότητας)⁷¹.

Η Αμερικανίδα φωτογράφος και φωτορεπόρτερ Lynsey Addario είχε ήδη αρκετές σημαντικές αποστολές στο ενεργητικό της, έχοντας καλύψει τις επιχειρήσεις των Η.Π.Α. στο Ιράκ και το Αφγανιστάν. Στην μέχρι τότε φωτογραφική της πορεία,

⁷⁰ https://origins.osu.edu/article/worlds-worst-humanitarian-crisis-understanding-darfur-conflict?language_content_entity=en, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

⁷¹ <https://www.aljazeera.com/news/2020/8/31/sudan-signs-peace-deal-with-rebel-groups-from-darfur>, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

που είχε ξεκινήσει επαγγελματικά στο Μπουένος Άιρες, στα μέσα της δεκαετίας του 1990, είχε ήδη στρέψει τον φακό της στην ποιότητα ζωής των γυναικών ανά τον κόσμο έξω από τις Η.Π.Α. και στις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στις διαφορετικές κοινωνίες.

Στην εκτενή μονογραφία της, που εκδόθηκε το 2016, με τον τίτλο *It's What I do*, που μπορεί με ασφάλεια να αποδοθεί ως *Αυτή είναι η δουλειά μου*, η φωτογράφος περιγράφει, με ευθύτητα και χωρίς να παγιδεύεται σε περιττούς λυρισμούς και λεπτομέρειες εντυπωσιασμού του αναγνώστη, τις εμπειρίες και τα συναισθήματά της στις φωτογραφικές της αποστολές. Με την ίδια ειλικρίνεια, με την οποία αναγνωρίζει την συναισθηματική της εμπλοκή με τις μονάδες των Αμερικανών στρατιωτών που φωτογράφησε στην κεντρική Ασία, αναφέρεται και στην μετατόπιση του φωτογραφικού, αλλά και ανθρώπινου ενδιαφέροντός της, όταν η Αφρική από μακρινό όνειρο έγινε μια απτή πραγματικότητα, το 2004.

Μέσα στις ευρύτερες γεωπολιτικές εξελίξεις του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα, η παλινδρόμηση μεταξύ των όρων *πόλεμος* και *συγκρούσεις* ή *διαμάχες* δεν αποτελεί απλώς εναλλαγή λεξιλογίου, αλλά είναι συχνά ενδεδυμένη με μια υποβολιμαία χειραγώγηση του αναγνώστη ή του θεατή στην αντιμετώπιση των γεγονότων και την ενδεχόμενη ιδεολογική του τοποθέτηση. Για την Addario αυτή η διάκριση στην Αφρική ξεπεράστηκε με την επικέντρωση του φωτογραφικού, αλλά και του ανθρώπινου της βλέμματος στις γυναίκες. Με αφορμή την εξέγερση που οδήγησε στον εμφύλιο πόλεμο του Σουδάν και την έφερε για πρώτη φορά στην Αφρική, η Addario για σειρά ετών κατέγραφε ιστορίες γυναικών της ευρύτερης περιοχής ανάμεσα στο Σουδάν, το Τσαντ και το Κονγκό, που αντικατοπτρίζουν τις συνέπειες των συγκρούσεων είτε μεταξύ φυλών της ίδιας χώρας ή μεταξύ των επίσημων κυβερνήσεων των κρατών και των επαναστατικών ομάδων που επιδιώκουν να τις ανατρέψουν. Η γενεσιουργός αιτία μπορεί να υπαχθεί κάτω από την ευρύτερη ομπρέλα της ένοπλης βίας, χωρίς να διαφοροποιούνται ούτε οι βίαιες πρακτικές, ούτε και τα αποτελέσματά τους στη ζωή των γυναικών και των τοπικών κοινωνιών ευρύτερα.

Τα πορτρέτα της Addario ευνοούνται από τα πλούσια χρώματα της Αφρικανικής ηπείρου, αλλά και από το ανεπιτήδευτο βλέμμα των ανθρώπων που φωτογραφίζει. Η διαφορά της λευκής γυναίκας με την φωτογραφική μηχανή έναντι

των αντρών συναδέλφων της δεν έγκειται στην ευκολότερη πρόσβαση, όπως η ίδια πιστεύει, αλλά περισσότερο σε μια αίσθηση γυναικείας αλληλεγγύης, μια πεποίθηση ότι αυτή σαν γυναίκα μπορεί να αντιληφθεί την ταλαιπωρία, τον πόνο – σωματικό και ψυχικό – των γυναικών μπροστά της.

Στη δουλειά της Addario στην Αφρική, ξεχωρίζουν φωτογραφίες που αποτυπώνουν ταυτόχρονα τις ιδιαιτερότητες του τόπου, που στα μάτια του αδαούς ξένου φαντάζουν γοητευτικές, σχεδόν προσκλήσεις επίσκεψης, πάντα με το στοιχείο εκείνο που καλεί σε αφύπνιση και αναζήτηση των ιστοριών πίσω από τις φιγούρες και τα πρόσωπα.

Στις 18 Αυγούστου του 2004, η φωτογράφος απαθανάτισε δύο νεαρές γυναίκες να κινούνται μέσα σε μια αμμοθύελλα στο Μπαχάι του Τσαντ, σε απόσταση εφτά περίπου χιλιομέτρων από τα σύνορα με το Σουδάν. Ο ορίζοντας διακρίνεται στη μέση του κάδρου, χωρίζοντας το πιο αχνό κίτρινο του αέρα και το πιο σκούρο κίτρινο-καφέ του ξηρού και άνυδρου εδάφους. Στην δεξιά άκρη, η αχνή σιλουέτα ενός δέντρου μπροστά από μια ευθεία κατασκευή που φαίνεται σαν φράχτης ή χώρισμα. Στο αριστερό ένα τρίτο της εικόνας, ακολουθώντας με αριστοτεχνική ακρίβεια τον λεγόμενο κανόνα των τρίτων, οι φιγούρες των δύο νεαρών γυναικών, πιο κοντά στην φωτογράφο και γι' αυτό ευκρινείς, παρά την απόλυτη κυριαρχία της άμμου στο τοπίο. Είναι ντυμένες με έντονα πορτοκαλί ρούχα, που καλύπτουν το σώμα, και τουρμπάνια που καλύπτουν το κεφάλι και προστατεύουν την μύτη και το στόμα τους. Διακρίνονται μόνο τα πόδια τους, με σύγχρονης κατασκευής ανοιχτά υποδήματα (φωτογραφία 64). Η εικόνα θα μπορούσε αβίαστα να χαρακτηριστεί όμορφη αισθητικά και άριστη τεχνικά, τόσο από άποψη σύνθεσης, όσο και εκτέλεσης. Ωστόσο, η φωτογραφία ήταν μια επισημάνση για τις χιλιάδες προσφύγων που κατευθύνονταν από το Σουδάν στο Τσαντ, ενώ μαίνονταν οι μάχες στο Νταρφούρ, παρ' ότι επισημαίνεται ότι οι δύο απεικονιζόμενες δεν είναι Σουδανέζες, αλλά από το Τσαντ. Η Addario είναι από τους δημιουργούς σύγχρονου φωτορεπορτάζ που emphaticά τονίζει την χρησιμότητα της ωραίας φωτογραφίας για την πρόκληση ενδιαφέροντος. Ο λυρισμός στην απεικόνιση ενός πολέμου είναι ένας τρόπος πρόκλησης ενδιαφέροντος του θεατή που ενδεχομένως εύκολα να οδηγήσει σε ουσιαστική εμπλοκή με την ευρύτερη συνθήκη που ερευνά ο φωτογράφος (Addario, 2016, 146).

Στον αντίποδα της αφαιρετικής αυτής προσέγγισης, στις 28 Φεβρουαρίου του 2008, η φωτογράφος απανθάνιζει ένα πλήθος Σουδανέζων γυναικών, που περιμένουν την διανομή τροφής και άλλων ειδών πρώτης ανάγκης από ανθρωπιστικές οργανώσεις, στο χωριό Σελέα, στο δυτικό Νταρφούρ, που είχε πρόσφατα βομβαρδιστεί από δυνάμεις της Σουδανικής κυβέρνησης, ενώ ταυτόχρονα δεχόταν επιθέσεις από ένοπλους άντρες (Janjaweed) με άλογα, γαϊδούρια και καμήλες. Στο φόντο της εικόνας κυριαρχεί, εκτός εστίασης, ένα μεγάλο δέντρο με απλωμένα τα κλαδιά του. Στα αριστερά, δύο επίσης ανεστίαστες φιγούρες, με κίτρινο και έντονο ροζ ρούχο που καλύπτει όλο το σώμα, ενώ δεξιά, και πάντα ανεστίαστο, κάτι που μοιάζει σαν ανοιχτό όχημα. Στην υπόλοιπη εικόνα κυριαρχούν φιγούρες γυναικών, καλυμμένων με πολύχρωμα υφάσματα και με τα βλέμματα στραμμένα σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αλλά όχι στη φωτογράφο. Στο κέντρο της εικόνας, διακρίνεται μια γυναίκα με ένα μωρό στην αγκαλιά, που ωστόσο δεν αποτελεί το επίκεντρό της. Το επίκεντρο της εικόνας είναι μια γυναίκα ελαφρώς δεξιά του κέντρου, απόλυτα εστιασμένη, καλυμμένη με ένα όχι τόσο εντυπωσιακό ένδυμα, αλλά με ένα βλέμμα που περιέχει τα πάντα όσα επιχειρεί η φωτογραφία να αναδείξει: ταλαιπωρία, απορία, ερώτηση και μια ελαφρά απαίτηση, κοιτώντας κάπου ψηλά και πίσω δεξιά από την φωτογράφο (φωτογραφία 65).

Και αυτή η εικόνα αποτελεί ένα ξεχωριστό και αυτόνομο έργο, με μια άγρια γοητεία, τόσο στη σύνθεση, όσο και στις εκφράσεις, μία μία και συνολικά σαν ψηφιδωτό πάθους και απελπισίας. Και αυτή η εικόνα προκαλεί ερωτηματικά που απαντώνται μόνο με πληροφορία και αντίληψη μιας πραγματικότητας πολύ μακριά από τον θεατή, μιας πραγματικότητας, που πιο δύσκολα θα τον προσέλκυε με λέξεις και γλαφυρές περιγραφές, ενώ πολύ πιο επιτυχώς τον εμπλέκει στην δυναμική της αυτή η έκρηξη οπτικής πληροφορίας.

Παράλληλα με την συχνά προσελκύνουσα το ενδιαφέρον του τύπου κακουχία των εκτοπισμένων και κατατρεγμένων από συγκρούσεις διακρατικές ή εμφύλιες, η Addario στην Αφρική έστρεψε τον φωτογραφικό της στόχο προς δύο άλλα σοβαρά ζητήματα, που αφορούν στην αντιμετώπιση των γυναικών στις κοινωνίες της ηπείρου και κυρίως στα κράτη της Υποσαχάριας Αφρικής. Πέραν των αντικειμενικών αντιξοοτήτων που οι πληθυσμοί βιώνουν λόγω των μακροχρόνιων πολέμων και όψιμων ειρηνευτικών επιχειρήσεων, η θέση της γυναίκας εξακολουθεί μέσα στον 21^ο

αιώνα να είναι σοβαρά υποβαθμισμένη, ενώ η ταυτόχρονη έλλειψη, στοιχειωδών μερικές φορές, υποδομών υγείας σε πολλές περιοχές έχουν σαν αποτέλεσμα ασθένειες, εξάντληση και θάνατο.

Η Addario φωτογράφησε γυναίκες που μοιράζονταν σχεδόν την ίδια εμπειρία: ομαδικούς βιασμούς από εισβολή στα σπίτια τους ή ενώ βρίσκονταν στο δρόμο προς αναζήτηση τροφής και νερού, εγκατάλειψη από τους συζύγους τους λόγω των περιστατικών αυτών και γέννηση παιδιών, καρπών των βιασμών τους. Στο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι γυναίκες αυτές, και μαζί τους η φωτογράφος, επιβεβαιώνεται μια ήδη υπάρχουσα συνθήκη και αναιρείται – ευτυχώς – μια άλλη. Οι γυναίκες αυτές αποτελούν θύματα ευρύτερης φυλετικής και εθνικιστικής βίας μεταξύ διαφορετικών φυλών και ομάδων της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής, ταυτόχρονα στερούμενες μιας ίσης θέσης στις κοινωνίες τους με αυτήν των αντρών (Azoulay, 2008, 221). Ωστόσο, στον αντίποδα όσων ισχύουν στις πιο προηγμένες κοινωνίες, οι γυναίκες αυτές δεν φοβούνται, ούτε ντρέπονται, να μιλήσουν επωνύμως και να φωτογραφηθούν, επιβεβαιώνοντας την ειλικρίνεια των ιστοριών τους και ταυτόχρονα ενισχύοντας την όποια προσπάθεια να υπάρξει, έστω και περιφερειακά, μεγαλύτερη αφύπνιση και συγκεκριμενοποίηση της σεξουαλικής βίας και των πρακτικών της.

Μία από τις γυναίκες αυτές, η Μπιμπιάν, είκοσι οκτώ ετών από το Νότιο Κιβού της Δημοκρατίας του Κονγκό, απathanatίζεται από πολύ κοντά, με κλειστά μάτια και δάκρυα να κυλούν στο πρόσωπό της. Τα χαρακτηριστικά της είναι έντονα και σχεδόν σμιλεύονται από το φως που πέφτει στο πρόσωπό της, χωρίς ένταση, ώστε να το αναδεικνύει, χωρίς να το τυφλώνει. Η φωτογραφία είναι εξαιρετικά κοντινή και, χωρίς κανένα εμφανές στοιχείο βίας ή πόνου, μεταδίδει στον θεατή βαθιά απελπισία και καρτερία (*φωτογραφία 66*).

Αντίθετα η Βουμίλα, τριάντα οκτώ ετών από την Κανιόλα, στην νότια άκρη της Δημοκρατίας του Κονγκό, είναι φωτογραφημένη από απόσταση, καθισμένη σε ένα λιτό ξύλινο δωμάτιο με άλλη μία καρέκλα στα αριστερά της και μια μπλε μικρή βαλίτσα πίσω της, μπροστά από μια πόρτα. Η ίδια φοράει ένα μπλε τουρμπάνι στο κεφάλι, έντονη κόκκινη μπλούζα και μακριά φούστα με ένα σχέδιο με μεγάλα λουλούδια. Η γυναίκα είναι ήρεμη και ανέκφραστη, εντυπωσιάζει ωστόσο, ότι παρά τις σωματικές κακουχίες που υπέστη επί οκτώ μήνες και τις ψυχικές κακουχίες που

ακολούθησαν, η γυναίκα στέκεται με το κεφάλι ψηλά, όμορφα στητό επάνω στους λεπτούς ώμους (*φωτογραφία 67*). Η μαρτυρία της εντυπωσιάζει, καθώς η μόνη αγωνία της είναι τα παιδιά της, παιδιά βιασμών, να γίνουν δεκτά στο σχολείο και αναρωτιέται τί είδους χώρα μπορεί να γίνει το Κονγκό με αμόρφωτα παιδιά (Addario, 2016, 149).

Τα βλέμματα στα πορτρέτα της Addario είναι βαθιά και ανεπιτήδευτα. Δεν αποζητούν τη δημοσιοποίηση της κατάστασής τους, αλλά την κατανόηση και μια ουσιαστική αλλαγή, όχι για τις ίδιες, όσο για τα παιδιά τους. Οι εικόνες της είναι γλυκές και εσωτερικές, σε αντίθεση με τις περιγραφές των ιστοριών τους, που αποτελούν γλαφυρή αφήγηση εξαιρετικά βάνανυσων τακτικών σεξουαλικής βίας και των ολέθριων συνεπειών τους στην υγεία των θυμάτων, πέραν της μετάδοσης του ιού HIV. Ακόμη πιο βαθιά και μακροχρόνια είναι η επίδραση της γνώσης, ανήκουστης για τα δεδομένα των δυτικών κοινωνιών, ότι οι γυναίκες που η Addario φωτογραφίζει και πολλές ακόμη με όμοια ζωή με αυτές, αγαπούν και μεγαλώνουν τα παιδιά των βιασμών τους (Addario, 2016, 147). Δεν είναι τα παιδιά των βιαστών τους, είναι τα δικά τους παιδιά.

Η πιο λυρική από τις φωτογραφίες αυτών των γυναικών είναι η φωτογραφία της εικοσάχρονης Καχίντο, από το Βόρειο Κιβού στο ανατολικό Κονγκό, που η Addario τράβηξε στις 12 Απριλίου του 2008. Η Καχίντο φωτογραφίζεται από απόσταση και με το πρόσωπο στραμμένο προς το παράθυρο του σπιτιού της. Το φως από το παράθυρο σμιλεύει τα χαρακτηριστικά, τόσο τα δικά της όσο και των δύο παιδιών της, αμφότερα καρποί βιασμών, κατά την τριετή αιχμαλωσία της από τους απαγωγείς της. Η αραχνοϋφαντη κουνουπιέρα διαχέει το φως ακόμη περισσότερο, κάνοντας την εικόνα πιο ονειρική (*φωτογραφία 68*).

Το δεύτερο μεγάλο ζήτημα που η Addario ακολούθησε μέχρι και το 2021 με τις φωτογραφίες της, είναι η μητρική θνησιμότητα στην Αφρική, απαθανατίζοντας την ιστορία της δεκαοχτάχρονης Μάμμα Σεσσέυ, από τη Σιέρρα Λεόνε, που πέθανε από αιμορραγία πριν από τον τοκετό του δεύτερου από τα δίδυμα μωρά της. Η Addario συνάντησε την νεαρή γυναίκα όταν είχε ήδη μεταφερθεί στο νοσοκομείο της Μαγκμπουράκα και φωτογράφησε την δική της προσπάθεια να ανταπεξέλθει σε μια μεγάλη αιμορραγία, τις προσπάθειες του νοσηλευτικού προσωπικού και του μοναδικού ιατρού και την κατάληξη της νέας γυναίκας. Οι φωτογραφίες της από το

περιστατικό και πάλι αποφεύγουν τα στοιχεία εκείνα που θα προκαλούσαν αποστροφή στον θεατή. Χωρίς την πολυτέλεια του χρόνου, αλλά μόνο της σιωπηλής επικοινωνίας μεταξύ γυναικών η Addario, με το προνόμιο του φύλλου της σε μια τέτοια περίσταση, δημιουργεί συνθέσεις που καταδεικνύουν τις κακές συνθήκες του νοσοκομείου, ωστόσο, καταφέρνει πάντα να κατευθύνει το βλέμμα στο πρόσωπο της γυναίκας και στο άλλοτε πονεμένο και άλλοτε φοβισμένο βλέμμα της. Μόνο στην εικόνα όπου επιβεβαιώνεται ο θάνατός της, το πρόσωπο πια αποτελεί το ανεστιάστο δραματικό φόντο, πίσω από το ταλαιπωρημένο χέρι, την στιγμή που ο ιατρός που ελέγχει τον σφυγμό για να επιβεβαιώσει την κατάληξη (φωτογραφία 69).

Τα δύο αυτά μεγάλα ζητήματα σχετικά με την κατάσταση των γυναικών στην Αφρική επέδρασαν στην φωτογράφο και ακόμη ευρύτερα, καθώς η δουλειά της αξιοποιήθηκε τόσο από την ίδια, όσο και από μέσα και φορείς, ώστε να προκληθεί ευρύτερη κινητοποίηση για την αντιμετώπισή τους. Η Addario συμμετείχε στην ομαδική έκθεση *Congo/Women*, μαζί με τους Marcus Bleasdale, Ron Havin και James Nachtwey, η οποία φιλοξενήθηκε σε περισσότερες από δέκα πέντε πόλεις μεταξύ Η.Π.Α. και Ευρώπης, με στόχο αφενός την ενημέρωση και αφετέρου την συγκέντρωση πόρων για την υγειονομική περίθαλψη των γυναικών του Κονγκό που πέφτουν θύματα βιασμών⁷².

Παράλληλα, το θέμα του θανάτου της νεαρής Μάμμα – Σεσσέου στη Σιέρρα Λεόνε δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Time* στις 3 Ιουλίου 2010, και προκάλεσε την άμεση ανταπόκριση μιας φαρμακευτικής εταιρίας, που διέθεσε 500 εκατομμύρια δολάρια για την καταπολέμηση της μητρικής θνησιμότητας⁷³.

Τόσο η επαγγελματική επιδίωξη, όσο και η προσωπική ενσυναίσθηση, λειτούργησαν ευεργετικά, αναμφίβολα στο επίπεδο της αφύπνισης του κοινού όσο και στο επίπεδο μιας κάποιας αντίδρασης⁷⁴. Στη συνέντευξή της στην Adrienne Arsenault, στο *The National* του CBS, το 2019, η Addario emphaticά τονίζει ότι αυτά που έχουν περάσει οι γυναίκες που έχει φωτογραφίσει λειτούργησαν σαν σημείο αναφοράς και άντλησης δύναμης και αντοχής, κατά τη δική της εμπειρία απαγωγής

⁷² <https://womensmediacenter.com/women-under-siege/what-its-like-to-cover-the-unbearable-stories-of-rape-in-congo> ανακτήθηκε στις 17.04.2023

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=YID2lrhetqA> (2:40) ανακτήθηκε στις 17.04.2023

⁷⁴ <https://www.washingtonpost.com/photography/2019/09/06/five-powerful-stories-this-years-visa-pour-limage-international-festival-photjournalism/> ανακτήθηκε στις 17.04.2023

και σεξουαλικών παρενοχλήσεων, στη Λιβύη το 2011, οπότε και κρατήθηκε αιχμάλωτη οπαδών του Μουαμάρ Καντάφι για τέσσερις μέρες, μαζί με τους συναδέλφους της Stephen Farrell, Tyler Hicks και Anthony Shadid (Addario, 2106, 221-242).

Σύμφωνα με τα γραφόμενα από την ίδια τη δημιουργό, τόσες πολλές γυναίκες αποτελούν απώλειες του τόπου γέννησής τους· επιβιώνουν από τη γη και μέσα από την αφοσίωσή στις οικογένειές τους, στα παιδιά τους και έχουν υποστεί κακουχίες και τραύματα που οι άνθρωποι στον ονομαζόμενο *δυτικό κόσμο* δεν έχουν ποτέ διαβάσει καν (Addario, 2106, 148).

9. Αφγανιστάν, Οκτώβριος 2010 - Φεβρουάριος 2011, Finbarr O'Reilly. Δέκα χρόνια μετά την Αμερικανική επίθεση στο Αφγανιστάν, ενώ εξακολουθούσε να μαίνεται ο εμφύλιος πόλεμος μεταξύ των Αφγανών που υποστήριζαν την Κυβέρνηση της Συμμαχίας και των Ταλιμπάν, ένας άλλος φωτογράφος κατέγραψε, τόσο με τον φακό όσο και με την πένα του, μια διαφορετική εμπειρία, μια διαφορετική όψη του πολεμικού φωτορεπορτάζ.

Ο Finbarr O'Reilly, ενηλικιωμένος επαγγελματικά μέσα στην ψηφιακή εποχή και στην εποχή της άμεσης διάδοσης της εικόνας, όχι μόνο μέσω πρακτορείων, αλλά και μέσω προσωπικών σελίδων κοινωνικής δικτύωσης και άλλων καναλιών ηλεκτρονικής επικοινωνίας, αντιμετωπίζει τα γεγονότα στα οποία βρέθηκε όχι μόνο σαν παρατηρητής, αλλά και κατά ένα τρόπο πρωταγωνιστώντας σε αυτά πολυεπίπεδα. Ακολουθώντας την μονάδα του λοχία Thomas J. Brennan στην επαρχία Χελμάντ, στον νότιο Αφγανιστάν, από τον Οκτώβριο του 2010 μέχρι και τον Φεβρουάριο του 2011, είχε την ευκαιρία να διερωτηθεί για την εμπλοκή των πολεμικών ανταποκριτών με τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα μπροστά στο φακό τους.

Ο O'Reilly είχε ήδη στο βιογραφικό του σειρά διακρίσεων και βραβεύσεων, ξεκινώντας με το *World Press Photo of the Year* του 2006 με μια φωτογραφία αποτύπωσης του λιμού στον Νίγηρα, μετά από μια μακρά περίοδο ξηρασίας και μιας

επέλασης ακρίδων⁷⁵. Το περιστατικό, που διαφοροποίησε την εμπειρία του Αφγανιστάν από τις προηγούμενες εμπειρίες του και στάθηκε η αφορμή για την μετουσίωση σε λέξεις της φωτογραφικής του δεινότητας, δεν ήταν τόσο η θητεία του σαν ενσωματωμένου φωτογράφου στη μονάδα του Brennan, αλλά κυρίως η απαθανάτιση του τραυματισμού του τελευταίου, την 1^η Νοεμβρίου 2010, στο Νάμπου Αγκά της επαρχίας Χελμάντ, του Νότιου Αφγανιστάν, από ρίψη ολμοβόλου των Ταλιμπάν. Το περιστατικό στάθηκε η αφορμή της αναπάντεχης φιλίας και συνεργασίας του με τον απόστρατο πια λοχία.

Η μαρτυρία του O'Reilly αποτελεί ενδιαφέρουσα πηγή πληροφοριών, όχι μόνο αναφορικά με το φωτογραφικό της αποτύπωμα, αλλά και αναφορικά με τον τρόπο που λειτουργεί ένας ενσωματωμένος (απόδοση στα ελληνικά του όρου *embedded* που επισήμως χρησιμοποιείται) φωτογράφος, ένας δηλαδή φωτογράφος που αποστέλλεται επισήμως σε κάποια στρατιωτική μονάδα, ώστε να φωτογραφίσει τις επιχειρήσεις μαζί με τους στρατιωτικούς που επιχειρούν. Οι ανταποκριτές αυτοί, δημοσιογράφοι και φωτογράφοι, δεν υπόκεινται στον έλεγχο της μονάδας, ακολουθούν όμως τις εντολές του ανώτατου αξιωματικού αναφορικά με κινήσεις που μπορούν να βλάψουν τη μονάδα, το στράτευμα ή και τους ίδιους.

Οι φωτογραφίες που κόμισε ο Finbarr O'Reilly από το Αφγανιστάν υπολείπονται σε ενδιαφέρον συγκριτικά με το υπόλοιπο – προηγούμενο και επόμενο – πολυβραβευμένο φωτογραφικό του έργο. Απουσιάζει ο λυρισμός και ο ρομαντισμός των εικόνων άλλων φωτογράφων, όπως και του συναδέλφου του και φίλου του, αείμνηστου Γιάννη Μπεχράκη. Οι φωτογραφίες του O'Reilly περισσότερο μεταδίδουν στον θεατή την αίσθηση της παρουσίας μέσα στην μονάδα, επιτυγχάνοντας έτσι τον σκοπό του ενσωματωμένου φωτογράφου και προσεγγίζοντας την, αρχικά κινηματογραφική, αισθητική προσέγγιση του *πραγματικού χρόνου*. Χαρακτηριστική φωτογραφία τέτοιου ύφους είναι η τραβηγμένη την 23^η Οκτωβρίου 2010, κατά την πρώτη περιπολία, στην οποία συμμετείχε ο φωτογράφος. Σε ένα στενό δρομάκι, όπου επικρατούν καφέ

⁷⁵ Ο O'Reilly επίσης κέρδισε το World Press Photo στην κατηγορία «Πορτραίτα» το 2019, αφού το βιβλίο είχε πια δημοσιευθεί, με μια φωτογραφία από την Εβδομάδα Μόδας στη Ντακάρ της Σενεγάλης, <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37707/1/Finbarr-O-Reilly> ανακτήθηκε στις 5.10.2019

αποχρώσεις, τονισμένες με τις επίσης σε καφέ τόνους στολές παραλλαγής των στρατιωτών, ο φακός και μαζί με αυτόν ο θεατής, στέκεται πίσω από τον πεζοναύτη που, γονατισμένος στο ένα πόδι, ρίχνει μια οβίδα προς το βάθος της εικόνας, όπου το χωμάτινο δρομάκι φαίνεται να χάνεται ανεστίαστο πια. Στη δεξιά άκρη της εικόνας, ακόμη δύο πεζοναύτες, με πλήρη εξάρτηση και ένα άγνωστο για το ευρύ κοινό μηχάνημα στην πλάτη του ενός. Μοναδικό στοιχείο που σπάει την κυριαρχία των τόνων του καφέ, το γαλάζιο καπάκι ενός πλαστικού μπουκαλιού (υποθέτει κανείς με νερό) στην αντίστοιχη τσέπη του σακιδίου του ίδιου πεζοναύτη, στοιχείο που προσγειώνει τον θεατή, υπενθυμίζοντάς του ότι πρόκειται για ανθρώπους με ανάγκες και όχι για κινηματογραφικούς χαρακτήρες του καλού ή του κακού, ανάλογα με την προσωπική τοποθέτηση του καθενός (φωτογραφία 70).

Όπως και άλλοι συνάδελφοί του, ο O'Reilly δεν αρκέστηκε στις κειμενολεζάντες, τις συνεντεύξεις και τις ομιλίες, αλλά κατέγραψε την εμπειρία του Αφγανιστάν σε ένα συγγραφικό έργο, που δεν είναι αυτοβιογραφικό, αλλά εστιασμένο στην συγκεκριμένη συγκυρία. Χωρίς ποτέ να αντιπαρατίθεται ευθέως στα επιχειρήματα των συγκρατημένων σκεπτικιστών και των ξεκάθαρα πολέμιων του ρόλου και της λειτουργίας του πολεμικού φωτορεπορτάζ, ο φωτογράφος αγγίζει πολλά από τα θέματα, στα οποία η εργασία στο πεδίο προσφέρει ουσιαστική και βιωμένη εμπειρία και κατ' επέκταση συμπεράσματα (Brennan & O'Reilly, 2017).

Σε μια εποχή έντονου προβληματισμού, τόσο για τις ίδιες τις ανά τον κόσμο θερμές ζώνες, όσο και για τον ρόλο και τη σκοπιμότητα του φωτογραφικού μέσου, με όλες τις ερμηνείες και πολλές φορές παρερμηνεύσεις του, ο O'Reilly αποκαλύπτει τις πτυχές που ο αποδέκτης (αναγνώστης / θεατής / αναλυτής) δεν μπορεί να γνωρίζει. Για τη συμμετοχή στη στρατιωτική μονάδα, για την ενσωμάτωσή του με τους στρατιώτες που πολεμούν (και σκοτώνονται), για τα συναισθήματα που γεννώνται όταν ο φωτογράφος βρίσκεται στη γραμμή του πυρός για τον εαυτό του, για εκείνα που γεννιούνται όταν οι τραυματίες ή νεκροί είναι αυτοί με τους οποίους πήρε πρωινό πριν από λίγες ώρες και, περισσότερο από όλα, για τις επιπτώσεις των εμπειριών αυτών στην μετέπειτα ζωή και στην διαμόρφωση της εικόνας για τον κόσμο, μέσω αλλά και εκτός του φακού. Ο O'Reilly έχει συναίσθηση του ότι βρίσκεται σε τόπους και στιγμές που γράφουν την ιστορία του 21^{ου} αιώνα, αλλά γι' αυτόν αυτή είναι μια από καιρό δεδομένη πραγματικότητα. Η περιγραφή του ξεπερνάει το

επιφανειακό της εξιστόρησης των γεγονότων και επιχειρεί μια εξερεύνηση των ψυχολογικών επιπτώσεων της συμμετοχής σε αυτά. Το Αφγανιστάν ήταν μια διαφορετική εμπειρία από την μέχρι τότε δουλειά του, που περισσότερο είχε σαν αντικείμενο μικρότερης εμβέλειας γεγονότα στην Αφρικανική ήπειρο. Η επιδίωξή του μέχρι τότε ήταν μια ουσιαστική φωτογραφική παρέμβαση, με αντικείμενο ιστορίες τοπικής μεν σημασίας, αλλά με πολύπλευρες νοηματοδοτήσεις για το ευρύτερο κοινωνικό γίνεσθαι του παγκοσμιοποιημένου σύγχρονου κόσμου. Η δουλειά του δεν αποτελούσε μια ακόμη συχνότητα στον *θόρυβο* - όπως τον αποκαλεί - των μεγάλων ιστοριών που προσελκύουν αγέλες δημοσιογράφων και φωτορεπόρτερ (Brennan & O'Reilly, 2017, 38).

Ωστόσο, παρά τους βαθείς προβληματισμούς και τις συνεχείς ψυχολογικές αναφορές, ο O'Reilly εμβάθυνε στη σημασία της συμμετοχής του φωτογράφου στη γέννηση των στιγμών που αργότερα θα γίνουν γραμμές, σελίδες ή τόμοι ιστορίας. Ίσως μάλιστα, περισσότερο από άλλους φωτογράφους, να ομολογεί την συναισθηματική και εγκεφαλική αλληλεπίδραση με τα τεκταινόμενα και τους συμμετέχοντες σε αυτά, με αφοπλιστική ειλικρίνεια και περισσότερη ευστοχία. Για τον O'Reilly, η πρόκληση του πολεμικού φωτορεπορτάζ είναι να κατορθώσει κανείς να μεταφράσει την καταιγιστική ενέργεια μιας ένοπλης σύγκρουσης σε στατική εικόνα. Ο ενθουσιασμός και η έξαψη δεν προξενούνται μόνο από την παρουσία σε εξαιρετικά σημαντικά – τη δεδομένη στιγμή – γεγονότα. Το μεγάλο στοίχημα, μέσα στο χάος γύρω του, αυτό που ο ίδιος αποκαλεί *οπτικό θόρυβο* και πολύ πριν από αυτόν ο Shore *ακαταστασία*, είναι να κατορθώσει να κατανοήσει και ταυτόχρονα να αιχμαλωτίσει σε απειροελάχιστο κλάσμα χρόνου και φωτός το βάρος του τμήματος αυτού της ιστορίας, προσφέροντας μια φωτογραφία με ένα κάποιο νόημα στη συλλογική μνήμη. Της χαρακτηριστικά αναφέρει: «Υπάρχει θησαυρός εκεί έξω και όλοι θέλουν από ένα κομμάτι» (Brennan & O'Reilly, 2017, 118). Κυνική παραδοχή ίσως της δημοφιλίας που αποκτούν οι φωτογραφίες έντασης, συγκρούσεων, πολέμων, όλων των δεινών της ανθρωπότητας όταν κανείς τα βλέπει χωρίς να τα βιώνει. Ωστόσο, αυτή η – επανειλημμένα καλούμενη *ηδονοβλεπτική* – όρεξη παραγωγής (από της φωτογράφους) και κατανάλωσης (από το κοινό) αυτού του υλικού – του *θησαυρού* της ειρωνικά τον αποκαλεί ο O'Reilly - είναι που

αποκαλύπτει κοινωνικές καταστάσεις που καλούν σε αφύπνιση, συνειδητοποίηση και δράση.

Το περιστατικό της 1^{ης} Νοεμβρίου 2010 αφορούσε στην φωτογράφιση του τραυματισμένου Brennan και της υπόλοιπης μονάδας, μετά από επίθεση που δέχτηκαν σε μια αναγνωριστική περιπολία. Ο O'Reilly πρώτα επιχείρησε να συνδράμει τον πεζοναύτη στη μονάδα του οποίου ήταν ενσωματωμένος.

«Ο TJ ταλαιπωρείται με κάθε βήμα. Βρίσκομαι πίσω του καλύπτοντας το κενό ώστε να φροντίσω να μην σκοντάψει εκτός του μονοπατιού. Παραληρεί και σχεδόν σέρνει το όπλο του, σταματώντας ανά λίγα λεπτά για να ακουμπήσει στον τοίχο και να κάνει εμετό. Τον γραπώνω από την υγρή μασχάλη του και τον καθοδηγώ μπροστά καθώς παραμιλάει ακατάληπτα. Καθώς η μονάδα φτάνει στο Wadi, τα οχήματα ανταλλάσσουν πυρά με της πυροβολητές των Ταλιμπάν που ρίχνουν από μια σειρά λασπωμένων περιφράξεων στην άκρη της πόλης. Περιμένουμε για μια στιγμή πριν μεταφέρουμε τον TJ και της της διασχίζοντας εκατό γιάρδες ανοιχτού εδάφους της το κομβόι» (μετάφραση της γράφουσας, Brennan & O'Reilly, 2017, 58).

Ωστόσο, ο O'Reilly, παρά την αναταραχή και τον άμεσο και ακόμη παρόντα κίνδυνο, απαθανάτισε τον T.J. Brennan εκείνη την ημέρα και, αμέσως μετά την επιστροφή του στο φυλάκιο, ακολούθησε κανονικά το επαγγελματικό του πρόγραμμα για την αποστολή των φωτογραφιών στα μέσα. «Στην δύσκολη επιστροφή προς το φυλάκιο Kunjak, το σώμα μου και το κεφάλι μου πονούν. Τα αυτιά μου βουίζουν από τους πυροβολισμούς και τις εκρήξεις. Πρέπει ακόμη να επιλέξω, να επεξεργαστώ, να γράψω λεζάντες και να μεταδώσω τις φωτογραφίες μου» (μετάφραση της γράφουσας, Brennan & O'Reilly, 2017, 60), και αμέσως μετά περιγράφει με αμεσότητα το στοίχημα της πολεμικής φωτογραφίας να συμπεριλάβει σε μερικές στατικές, διδιάστατες εικόνες, όλη την ενέργεια, την κίνηση, την εξέλιξη και τη δραματικότητα μιας ένοπλης σύγκρουσης.

Οι εικόνες του O'Reilly από το περιστατικό είναι άμεσες, λιτές σε σύνθεση και σαφείς σε περιεχόμενο. Σε μία από αυτές απεικονίζεται ο λοχίας Brennan μαζί με έναν συμμαχητή του που καλεί σε βοήθεια μετά τη ρίψη του ολμοβόλου εναντίον τους, ενώ σε μια άλλη τέσσερις στρατιώτες σε προοπτική, ακουμπούν τον τοίχο, καθισμένοι και αποπροσανατολισμένοι από το ωστικό κύμα του όλμου καθώς ο ιατρός της μονάδας εξετάζει το σφυγμό του ενός (*φωτογραφία 71*).

Το ζητούμενο με την εξέταση αυτών των φωτογραφιών, δεν είναι η ηρωοποίηση των φωτορεπόρτερ. Πρόκειται για επαγγελματίες που αναλαμβάνουν

συνειδητά την ευθύνη της δουλειάς, αποδεχόμενοι τη σιγουριά των απαιτούμενων κακουχιών και το ενδεχόμενο μοιραίων τραυματισμών. Όπως ο ίδιος ο O'Reilly αναφέρει «.... έχασα τον λογαριασμό όλων των περιπτώσεων στις οποίες δέχτηκα δακρυγόνα, πέτρες, με πυροβόλησαν, με έφτυσαν, με προσήγαγαν και με παρενόχλησαν. Είναι μέρος της δουλειάς.....» (μετάφραση της γράφουσας, Brennan & O'Reilly, 2017, 75).

Ο O'Reilly έχει απόλυτη συνείδηση του ντοκουμέντου που αποτελούν οι φωτογραφίες του, και για την δοκιμασία της συγκεκριμένης μονάδας, αλλά και σαν ένα δείγμα εμπειρίας στο Αφγανιστάν για τους Αμερικανούς πεζοναύτες γενικότερα. Ωστόσο, στην αφήγησή του, ήδη από τον πρόλογο, όπου άμεσα περιγράφεται ο πυρήνας της εξιστόρησης που θα ακολουθήσει, ο ίδιος ο συγγραφέας ομολογεί τις παρενέργειες της δικής του καταγραφής και μετάδοσης της ιστορίας, σε χρόνο συντομότερο από τον αναμενόμενο, σε μια εποχή που η διάδοση και επιδραστικότητα της εικόνας χρειάζεται μερικές μόνο ώρες από τη λήψη της για να γίνει αντιληπτή στην άλλη άκρη του πλανήτη. Το διαφορετικό από άλλες τέτοιες μαρτυρίες, που ο αναγνώστης καλείται να κατανοήσει, είναι ότι οι εικόνες του O'Reilly έφτασαν στον υπολογιστή της μητέρας του τραυματισμένου T.J. Brennan πριν από την συνοδευτική είδηση σχετικά με την επιβίωση του γιού της από το χτύπημα και τον τραυματισμό και παραβαίνοντας αυτόν που θεωρείται ο μοναδικός περιορισμός στη δουλειά των ενσωματωμένων φωτογράφων (Brennan & O'Reilly, 2017, 1, 61).

Η εικόνες του O'Reilly αναμετρήθηκαν με τις λέξεις, αναμετρήθηκαν με την ίδια την καταγραφή της ιστορίας και κέρδισαν. Ο κόσμος είδε πρώτα τις φωτογραφίες και μετά έμαθε την ιστορία πίσω από αυτές.

Ο προβληματισμός δεν είναι σύγχρονος, ούτε και προέκυψε λόγω της ενασχόλησης με την θεωρητική πλευρά και ανάλυση των εικόνων μέσα στον 20^ο αιώνα και μέχρι σήμερα. Ήδη από τις απαρχές της χρήσης της φωτογραφίας για την καταγραφή γεγονότων που είχαν σημασία για τις σχέσεις δύναμης και αλληλεξάρτησης των κοινωνιών μεταξύ τους, η παρουσία της φωτογραφικής μηχανής είχε γεννήσει βαθιές σκέψεις στους δημιουργούς για τον σκοπό της δουλειάς τους. Η φράση που αποδίδεται στον Matthew Brady «Η φωτογραφική μηχανή είναι το μάτι της ιστορίας» (Sontag, 2004, 46), συνοψίζει την προσέγγιση,

αλλά και τον μετέπειτα ρόλο του μέσου και την αμφισβήτησή του. Ποια ιστορία; Και κυρίως την ιστορία από ποιών την πλευρά;

Η μηχανή ταρακουνάει την ηρεμία του ευδαίμονος αναγνώστη, που είχε μάθει να ενημερώνεται για γεγονότα σε μακρινούς τόπους με μια αίσθηση δέους, θαυμασμού και ίσως κάποιες φορές και ειλικρινούς στενοχώριας. Τώρα ο αναγνώστης είναι ταυτόχρονα και θεατής σκηνών φρίκης και βαρβαρότητας, εικόνων θανάτου, καταστροφής και δυστυχίας. Ξαφνικά, αυτό που ήταν συνήθως μια περιγραφή τόπων και ανθρώπων κάπου μακριά, τώρα εμφανίζεται μπροστά στα μάτια του. Σε ένα κομμάτι χαρτί ή σε ένα τμήμα της οθόνης του υπολογιστή του μεν, αλλά σε μια πολύ συγκεκριμένη μορφή και με σαφώς ορισμένο περιεχόμενο, το οποίο – σε διαφορετικό κάθε φορά βαθμό – θα εξακολουθεί να στοιχειώνει τον θεατή, ακόμη και πολύ καιρό αφού το έχει αντικρίσει, πολύ καιρό αφού τα γεγονότα πάψουν πια να είναι φρέσκα και σημαντικά. Ο θεατής που στοιχειώνεται από τις εικόνες, δεν είναι απαραίτητα αυτός που υποφέρει από εφιάλτες, εξαιτίας όσων έχει δει και προσπεράσει σε μια εφημερίδα ή έναν ειδησεογραφικό ιστότοπο, αλλά αυτός που έχει πράγματι δει και *θυμάται*. Αυτός, του οποίου η γνώση του κόσμου, σταδιακά διαμορφώνεται από τη μετατροπή σε εικόνα της άλλοτε γραπτής πληροφορίας, που ίσως και να θεωρούνταν η δραματική περιγραφή ενός ταλαντούχου αρθρογράφου. Στη φωτογραφία οι επιθετικοί προσδιορισμοί περιττεύουν. Ένα πληγωμένο νήπιο δεν χρειάζεται εκτενέστερη περιγραφή, ούτε ένα νεκρό σώμα ή μια ισοπεδωμένη πόλη.

Ανεξαρτήτως της θέσης που ο ίδιος ο φωτογράφος είτε παραδέχεται ή προδίδεται να παίρνει, οι φωτογραφίες του δεν παύουν να αποτελούν την πιο συμπυκνωμένη μαρτυρία ενός γεγονότος που συνέβη. Αυτός είναι ο πυρήνας του ρόλου της φωτογραφίας ως μέσου καταγραφής της ιστορίας. Η οπτική επισφράγιση στο πρώιμο στάδιο της γνώσης, πριν ενεργοποιηθούν οι μηχανισμοί ερμηνείας και αξιολόγησης. Πριν από τα *πώς* και τα *γιατί*, η διερεύνηση του *ναι* ή *όχι* στην ερώτηση «έγινε;».

Ο προβληματισμός σχετικά με την αλληλεπίδραση μεταξύ του φωτογράφου και του *θέματός* του αποτελεί ένα κομβικό στοιχείο στη συγκεκριμένη αποστολή του O'Reilly. Ενώ ο φωτογράφος είχε πάρει την έγκριση του Brennan για την άμεση δημοσίευσή (Brennan & O'Reilly, 2017, 61) των φωτογραφιών του μέσω δικτύου, δεν

αναλογίστηκε ποτέ τα συναισθήματα πανικού που αυτές θα προκαλούσαν στην οικογένεια του στρατιώτη, που απλώς αντίκρουσε την εικόνα του TJ ανάμεσα στους χτυπημένους από το οστικό κύμα του όπλου των Ταλιμπάν, που είχε δεχθεί η μονάδα του την 1^η Νοεμβρίου 2010.

Το σημείο αυτό, αν και σφάλμα τόσο από πλευράς φωτογραφικής δεοντολογίας ήδη από τα χρόνια του Robert Capa, όσο και σύμφωνα με τον βασικό κανόνα ενσωμάτωσης των φωτογράφων σε στρατιωτικές μονάδες, αποδεικνύει ωστόσο την ανεξαρτησία τους από την εκάστοτε ηγεσία των μονάδων αυτών και την απουσία (τουλάχιστον σε αυτή την περίπτωση σίγουρα) του εικαζόμενου ελέγχου του έργου τους πριν δημοσιευθεί. Ταυτόχρονα, όλοι οι προβληματισμοί που ο φωτογράφος έχει εκφράσει για το περιστατικό, αλλά και η σχέση που ανέπτυξε αργότερα με τον Brennan, επιβεβαιώνουν μια πιο ανθρώπινη εμπλοκή του φωτορεπόρτερ με την εκάστοτε μονάδα και όχι μια προγραμματισμένη και συγγνά σχεδιασμένη προπαγανδιστική αποτύπωση των γεγονότων ή έστω των γεγονότων που μπορεί να καταγράψει. Η ανθρώπινη αυτή αλληλεπίδραση σπανίως αναγνωρίζεται από τους μελετητές και σκεπτικιστές του πολεμικού ρεπορτάζ (Stallabrass, 2013, 32-55).

Η συνολική δουλειά του O'Reilly υπήρξε η αφορμή για την αλλαγή επαγγελματικής πορείας του TJ Brennan, μετά την αποστρατεία του συνεπεία της εγκεφαλικής κάκωσης που προκλήθηκε από το περιστατικό. Η δουλειά του φωτογράφου και η αποδοχή που είχε από το ευρύ κοινό, ώθησε τον στρατιωτικό να ξεκινήσει να γράφει για την εμπειρία του και αργότερα να ενεργοποιηθεί για την παραδοχή και αντιμετώπιση της Διαταραχής Μετατραυματικού Άγχους (PTSD, Post-Traumatic Stress Disorder) στους στρατιωτικούς που επέστρεφαν από το Ιράκ και το Αφγανιστάν.

«Διαβάζοντας την ιστορία του TJ ανακαλύπτω ότι είχα επίδραση διαρκείας σε τουλάχιστον έναν άνθρωπο» γράφει ο O'Reilly το Δεκέμβριο του 2011. Ο Brennan – με αφορμή μια φωτογραφία του O'Reilly προ του περιστατικού – εξιστόρισε τα γεγονότα από την άλλη πλευρά του φακού στους *New York Times* και στο ίδιο blog (*Lens*), στο οποίο είχαν εξ αρχής δημοσιευθεί οι φωτογραφίες του O'Reilly, από την περίοδο της ενσωμάτωσής του στην μονάδα του Brennan. «Για εμένα κανένα βραβείο δεν μπορεί να συγκριθεί με τα απλά και ειλικρινή λόγια ευγνωμοσύνης ενός

στρατιώτη που ανατινάχθηκε στο Αφγανιστάν» (μετάφραση της γράφουσας, Brennan & O'Reilly, 2017, 179).

Προφανώς κάθε φωτογράφος, στη δεδομένη στιγμή της λήψης, τοποθετείται φυσικά στη μία ή την άλλη πλευρά, εξ ορισμού αδύνατη μια διαφορετική κατάσταση. Οι εξεταζόμενες και κρινόμενες κάθε φορά εικόνες – που αναλύονται εκτενώς για την πολιτική θέση που εξυπηρετούν - είναι το αποτέλεσμα εργασίας κοπιαστικής και υπό συνθήκες κινδύνου και κακουχιών. Ο κύριος στόχος τους είναι η ενημέρωση. Αυτή θα εξασφαλίσει τη δημοσίευση, τη θέαση και την επακόλουθη καλή φήμη του δημιουργού τους. Η χειραγώγηση, συνήθως από τα μέσα που τις προβάλλουν και που με ευφυΐα μπορούν να τις χρησιμοποιήσουν για την υποστήριξη μιας άποψης και ομοίως και της αντίθετής της, είναι πάντα ένα δεύτερο, πολύ μακρινό συνήθως στάδιο, εκτός του ελέγχου του φωτογράφου και της φωτογραφικής στιγμής.

Οι σύγχρονοι φωτορεπόρτερ, παρά την πίστη τους στην θετική συμβολή της δουλειάς τους στο ευρύτερο ιστορικό αλλά και γνωστικό γίνεσθαι, ταλανίζονται από τις ίδιες τις εικόνες που καταγράφει ο φακός τους και δημοσιεύονται στον διεθνή τύπο με το όνομά τους.

10. Διαδηλώσεις στην Αθήνα / Ελληνική Κρίση, 2011, Λουίζα Γκουλιαμάκη.

Μετά την είσοδο της Ελλάδας κάτω από την επίβλεψη του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου και τον σχεδιασμό των προγραμμάτων οικονομικής υποστήριξης της χώρας, η επί σειρά ετών επιβολή μέτρων λιτότητας άλλαξε τον τρόπο ζωής ενός μεγάλου ποσοστού του Ελληνικού λαού. Το 2011 ένα μεγάλο κύμα διαδηλώσεων απασχολούσε συχνά, όχι μόνο τον Ελληνικό, αλλά και τον διεθνή τύπο. Η πρωτεύουσα είχε γίνει σημείο αναφοράς για πολλούς επαγγελματίες του εγχώριου και ξένου τύπου, τόσο δημοσιογραφικά όσο και φωτογραφικά. Όλοι οι Έλληνες φωτορεπόρτερ κάλυψαν το θέμα, είτε σε διαρκή βάση ή σε επιλεγμένες ημερομηνίες και περιστατικά, κάποιοι δε όπως ο Άρης Μεσσήνης και ο Άγγελος Τζωρτζίνης απέσπασαν διεθνείς διακρίσεις για τη δουλειά τους⁷⁶.

⁷⁶ <https://www.visapourlimage.com/en/festival/exhibitions/l-onde-de-choc-grecque>, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

Η Λουίζα Γκουλιαμάκη, ήδη φωτογράφος τότε για το *Γαλλικό Ειδησεογραφικό Πρακτορείο (AFP, Agence France Press)* από το 2005, απαθανάτισε τα γεγονότα στο κέντρο της Αθήνας το 2011, με έναν τρόπο που, εκτός από τον ρεαλιστικό χαρακτήρα της μάχιμης ειδησεογραφίας που πράγματι ήταν, προσέδιδε σε αυτά και μια αίσθηση ιστορικότητας και επιδραστικότητας, που φαίνεται να αφορά την ώθηση για διαμαρτυρία στο διηνεκές. Η εμφάνής, σε αρκετές εικόνες, τοποθεσία στην Πλατεία Συντάγματος, λόγω αναγνωρισιμότητας κτιρίων ή άλλων στοιχείων, δεν περιορίζει την εικόνα και το μήνυμά της, αλλά αντίθετα το κάνει πιο πραγματικό, ακριβώς επειδή είναι τόσο προσδιορισίμο. Στις εικόνες της Γκουλιαμάκη δεν διακρίνονται αορίστως κάποιοι διαδηλωτές, κάπου, κάποτε που διαμαρτύρονται ή και έρχονται αντιμέτωποι σωματικά με τις αστυνομικές δυνάμεις. Αντιθέτως, υπάρχει η σφραγίδα του τόπου και λόγω πολλών στυλιστικών και τεχνολογικών στοιχείων και της εποχής. Μια σειρά δώδεκα φωτογραφιών της Λουίζας Γκουλιαμάκη απέσπασε το *Βραβείο Αριστείας* στην διοργάνωση *Photographer of the Year international (P.O.Y.i)* το 2015⁷⁷.

Σε τεχνικό επίπεδο, δύο είναι τα χαρακτηριστικά αυτών των φωτογραφιών που αναδεικνύουν την φωτογραφική δουλειά, όχι μόνο για την αρτιότητά της, αλλά και για την σχεδόν κινηματογραφική μετάδοση του μηνύματός της: αφενός, η μετατροπή των φωτογραφιών σε ασπρόμαυρη απόδοση, ώστε να υπάρξει μια ομοιογένεια μεταξύ σκηνών που εκτυλίχθηκαν σε διαφορετικές εποχές και διαφορετικές ώρες της ημέρας, έχοντας κατά συνέπεια διαφορετικό φως και ατμόσφαιρα και αφετέρου, η χρήση αρκετά ευρυγώνιου φακού και ενίοτε μιας εξαιρετικής συμμετρίας στο κάδρο, ώστε οι εικόνες να γίνονται συμπεριληπτικές και πλήρεις πληροφοριών και νοημάτων. Το τελευταίο στοιχείο, η χρήση αρκετά ευρέως πλάνου, μαρτυρά την εξαιρετικά κοντινή απόσταση της φωτογράφου με το θέμα της, παρά την αναταραχή και τους ενδεχόμενους κινδύνους της στιγμής.

Σε μία από τις βραβευμένες φωτογραφίες της Γκουλιαμάκη, που λήφθηκε στις 15 Ιουνίου 2011 στην Πλατεία Συντάγματος, η δημιουργός έχει αιχμαλωτίσει στο κλάσμα του δευτερολέπτου του κλείστρου της έναν διαδηλωτή που βρίσκεται κυριολεκτικά στον αέρα, πριν από την πτώση του στο έδαφος, κατά την ρίψη

⁷⁷ https://www.poy.org/69/13/ae01_01.php, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

δακρυγόνου προς αυτόν από έναν άντρα MAT, με πλήρη εξοπλισμό. Ο διαδηλωτής, εξοπλισμένος και αυτός με αντιασφυξιγόνο μάσκα, είναι κατά τα λοιπά ελαφρώς ντυμένος, εκτεθειμένος σε χτυπήματα ή τραύματα από πτώσεις και κρατάει στο αριστερό του χέρι ένα σακίδιο που φαίνεται να είναι και η μεγάλη του έγνοια, καθώς πέφτει. Σε πρώτο πλάνο υπάρχει και άλλο ένα απροσδιόριστο αντικείμενο στον αέρα, που δεν ξέρουμε αν έχει φύγει από τον εξοπλισμό του άντρα των MAT ή από τον διαδηλωτή ή είναι ένα άσχετο αντικείμενο που τυχαία βρέθηκε μέσα στην αναστάτωση της στιγμής. Σε δεύτερο πλάνο, αλλά πάντα απόλυτα εστιασμένοι, βρίσκονται άλλοι διαδηλωτές, κάποιοι με αντιασφυξιγόνες μάσκες, κάποιοι με καλυμμένο το στόμα και τη μύτη με μαντήλια, κάποιοι χωρίς καμία προστασία, ενώ αρκετοί από αυτούς κρατούν κοντάρια που τα κραδαίνουν επιθετικά. Οι άντρες των MAT βρίσκονται όλοι στην αριστερή πλευρά της εικόνας, απέναντι από τους διαδηλωτές, ενώ στην δεξιά άκρη της εικόνας και πίσω από τον διαδηλωτή που πέφτει, έρχεται ένας άλλος άντρας, χωρίς προστασία ή κάλυψη, κραδαίνοντας ένα κοντάρι σε κίνηση επίθεσης προς τον άντρα των MAT (*φωτογραφία 72*).

Την ίδια ημέρα, η φωτογράφος απαθανάτισε μια ακόμη σκηνή καταστολής, καθώς πέντε άντρες MAT, πλήρως εξοπλισμένοι, έχουν κυκλώσει έναν διαδηλωτή, και δύο από αυτούς (ίσως και ο τρίτος το πόδι του οποίου διακρίνεται, χωρίς ωστόσο να φαίνεται το υπόλοιπο σώμα του) τον ακινητοποιούν, γονατισμένο στο έδαφος. Ο διαδηλωτής δεν φοράει μπλούζα, ούτε μάσκα, και ένα μαντήλι που φαίνεται περασμένο γύρω από τον λαιμό του δεν καλύπτει προστατευτικά το στόμα του. Στο φόντο διακρίνονται κτίρια και καλώδια τρόλεϊ, ενώ σχεδόν στο κέντρο της εικόνας και στο επάνω τρίτο της ανεμίζει μακριά μια ελληνική σημαία. Η λήψη έχει γίνει από χαμηλά, η φωτογράφος βρίσκεται στο επίπεδο του γονατισμένου διαδηλωτή, επιτυγχάνοντας να καταγράψει ακριβώς τα χαρακτηριστικά και την έκφραση του προσώπου του, ενώ ταυτόχρονα οι άντρες των MAT έχουν απαθανατιστεί σχεδόν θηριώδεις, τονίζοντας την απόλυτη ασυμμετρία μεταξύ αυτών των πέντε και του ενός μόνου και ημίγυμνου διαδηλωτή (*φωτογραφία 73*).

Οι δύο αυτές φωτογραφίες της Λουίζας Γκουλιαμάκη, πέραν της καταγραφής γεγονότων, που κατά την εποχή που συνέβαιναν, προσέλκυαν το διεθνές ενδιαφέρον, περιέχουν ένα στοιχείο που σπάνια και δύσκολα απαντάται στο φωτορεπορτάζ και προκύπτει από την τεχνική αρτιότητα και την επιδέξια σύνθεση

της εικόνας. Πρόκειται για εικόνες που θα ικανοποιούσαν το θυμικό αμφότερων των απεικονιζόμενων πλευρών. Για τον θεατή που πρόσκειται ιδεολογικά στην πλευρά των διαδηλωτών, οι φωτογραφίες δείχνουν θαρραλέους διαδηλωτές, που δεν φοβούνται να υπερασπιστούν τις ιδέες τους, αντιμέτωποι με τις δυνάμεις καταστολής, γνωρίζοντας ότι μειονεκτούν σε δύναμη και εξοπλισμό. Η καταστολή είναι βίαιη και αναδεικνύει την υπέρμετρη δύναμη επιβολής του κράτους προς τους πολίτες που διαμαρτύρονται. Την ίδια στιγμή, στα μάτια του θεατή που υποστηρίζει το κράτος και τις δυνάμεις επιβολής της τάξης, οι άντρες των ΜΑΤ παρουσιάζονται μεγαλοπρεπείς και δυνατοί, να εκτελούν αποτελεσματικά το καθήκον τους.

Είναι σπάνιο μια φωτογραφία επικαιρότητας να είναι τόσο άρτια τεχνικά και από άποψη σύνθεσης, ώστε να μπορεί να μεταδώσει την είδηση και να ερμηνευτεί ταυτόχρονα με διπλό τρόπο, χωρίς ακροβατισμούς και αυθαίρετα συμπεράσματα. Το ακόμη μεγαλύτερο επίτευγμα της φωτογράφου έγκειται στο ότι, ευρισκόμενη στην χώρα της και φωτογραφίζοντας διαδηλωτές που διαμαρτύρονται για μέτρα που αγγίζουν και την ίδια και το περιβάλλον της, μπορεί κανείς να εικάσει ότι έχει την δική της ιδεολογική τοποθέτηση ως προς τα τεκταινόμενα, και παρ' όλα αυτά η σύνθεση των εικόνων της παράγει ένα αποτέλεσμα που θα μπορούσε ασφαλώς να ερμηνευτεί και από τις δύο αντίθετες πλευρές, είτε η ίδια το επεδίωκε ή όχι.

Η πιο ποιητική από τις φωτογραφίες εκείνης της ημέρας, που χάρισαν το *Βραβείο Αριστείας* στην Γκουλιαμάκη το 2015, δεν έχει την ένταση των προηγούμενων δύο, ωστόσο αφηγείται όλη την ιστορία της ημέρας. Τραβηγμένη από την μέση της Πλατείας Συντάγματος και μπροστά από το στρογγυλό σιντριβάνι, μια νέα γυναίκα είναι καθισμένη στην κουπαστή της πιο χαμηλής μαρμάρινης δεξαμενής του, στραμμένη προφίλ προς τη φωτογράφο, κρατώντας αγκαλιά τα γόνατά της και έχοντας σκυμμένο το κεφάλι της, που είναι καλυμμένο από ένα μαντήλι. Δεν μπορεί να διακριθεί το πρόσωπό της, αλλά υπάρχει υποψία και εδώ προστατευτικού μαντηλιού γύρω από το πρόσωπο και η λεζάντα μας εξηγεί ότι η κοπέλα έχει εισπνεύσει δακρυγόνα. Σε δεύτερο πλάνο, απεικονίζεται ένα σκηνικό που μαρτυρά αναστάτωση ακόμη και χωρίς κανείς να διαβάσει τη λεζάντα: κόσμος διάσπαρτος στην πλατεία και στα σκαλιά της, πανό με συνθήματα στα ελληνικά, αγγλικά και γαλλικά, ένα μακρόστενο πανό που γράφει «ΟΛΟΙ ΕΝΩΜΕΝΟΙ ΠΟΤΕ ΝΙΚΗΜΕΝΟΙ» και στο βάθος το Ελληνικό Κοινοβούλιο, με τη σημαία να ανεμίζει στην οροφή του. Ο

ουρανός είναι καλυμμένος με σύννεφα, παρά την ημερομηνία 15 Ιουνίου, στην δεξιά μεριά της εικόνας ένα διαδηλωτής ή μια διαδηλώτρια με κράνος στο κεφάλι και στάση σώματος που εμποδίζει να διακριθεί το φύλο δροσίζεται από το νερό του σιντριβανιού (φωτογραφία 74).

Η εικόνα είναι εξόχως λυρική και περιέχει στοιχεία που προσφέρονται για πλήθος σημειολογικών ερμηνειών. Το κυρίαρχο κτίριο του Κοινοβουλίου, μεγαλοπρεπές και ατάραχο, παρά το χάος που έχει προηγηθεί ακριβώς μπροστά του, θυμίζει ότι στο τέλος όλα θα γίνουν όπως έχουν αποφασιστεί, όπως και έγιναν. Τα κρεμασμένα γιορτινά φώτα που παραμένουν εκεί όλο το χρόνο, αναμένοντας τα επόμενα Χριστούγεννα και τονίζοντας τον στην πραγματικότητα αστικό χαρακτήρα της πόλης. Το νερό που τρέχει από την επάνω δεξαμενή του σιντριβανιού στην κάτω, υποδηλώνει ότι, παρά την προγραμματισμένη διαδήλωση, ο Δήμος δεν σταμάτησε τη λειτουργία του σιντριβανιού. Αν αυτό έγινε από τον φόβο καταστροφής αν ήταν άδειο, από γνήσια αδιαφορία, από σκοπούμενη επίδειξη αδιαφορίας ή από ένα κρυφό αίσθημα συμπαράστασης στους διαδηλωτές, με την ύπαρξη νερού κατά τη ρίψη δακρυγόνων, δεν θα το μάθει ποτέ κανείς και θα ερμηνεύει ο καθένας κατά το δοκούν.

11. Κίεβο, Ουκρανίας 2014, Λουίζα Γκουλιαμάκη. Μετά την αναστολή της υπογραφής συμφωνίας σύνδεσης της Ουκρανίας με την Ευρωπαϊκή Ένωση με αποχώρηση από τις σχετικές διαπραγματεύσεις του τότε Προέδρου Λουκασένκο, στο τέλος του 2013, μια διαδήλωση που ξεκίνησε από ένα διαδικτυακό μήνυμα στο Twitter⁷⁸, κατέληξε σε μια μαζική διαδήλωση πολιτών του Κιέβου εναντίον της κυβέρνησης και της έντονης επιρροής της Μόσχας στην ακολουθούμενη πολιτική. Οι διαδηλωτές ξεκίνησαν τις συγκεντρώσεις τους στην *Πλατεία (Μαϊντάν) Ανεξαρτησίας* του Κιέβου, όπου, τον Φεβρουάριο του 2014, εκτυλίχθηκαν βίαια επεισόδια, κατά την προσπάθεια καταστολής τους από το Κράτος⁷⁹.

⁷⁸ <https://www.dw.com/en/opinion-revolution-of-dignity-in-ukraine/a-18077223>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

⁷⁹ <https://time.com/8945/russia-ukraine-extremists-yanukovych/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Η παρουσία του τύπου και των φωτογράφων προσέδωσε μια σχεδόν κινηματογραφική διάσταση στην τοπική εξέγερση και κόσμησε σελίδες έντυπου και ηλεκτρονικού τύπου με τα γεγονότα της 20^{ης} Φεβρουαρίου 2014⁸⁰.

Οι φωτογραφίες της Λουίζας Γκουλιαμάκη, έμπειρης ήδη σε διαδηλώσεις, αποτελούν μια μαρτυρία της ατμόσφαιρας των ημερών στην Πλατεία Ανεξαρτησίας, τονίζοντας, με τρόπο άλλοτε άμεσο και άλλοτε ποιητικό και συμβολικό, την επιθυμία των διαδηλωτών να καταστήσουν, όχι μόνο την παρουσία, αλλά και την επιθυμία τους, αισθητή και σοβαρό παράγοντα στην λήψη των αποφάσεων για το μέλλον της χώρας τους. Οι φωτογραφίες της Γκουλιαμάκη από εκείνη την ημέρα, εκτός της δημοσίευσής τους σε πολλά διεθνή μέσα όπως *Time*, *Washington Post*, *Guardian*, *The Atlantic* και *Foreign Policy*⁸¹, μεταξύ άλλων, βραβεύτηκαν δύο φορές: η δουλειά της απέσπασε το βραβείο της 11^{ης} διοργάνωσης *Days Japan* του 2015⁸² και δύο χρόνια αργότερα, το 2017, έλαβε Τιμητική Διάκριση στο *Anja Niedringhaus Courage in Photojournalism* από το *International Women's Media Foundation* (Διεθνές Ίδρυμα Γυναικών των Μέσων) για τέσσερις από τις φωτογραφίες του Κιέβου⁸³.

Η μία από τις φωτογραφίες αυτές απεικονίζει μια συμπλοκή εκείνης της στιγμής, μεταξύ διαδηλωτών και σωμάτων ασφαλείας. Οι άντρες των τελευταίων διακρίνονται κυρίως από τις ασπίδες τους, καθώς το πλήθος είναι ανάμεικτο και όλοι φορούν κράνη, διαφόρων χρωμάτων οι διαδηλωτές, μαύρα οι άντρες των κρατικών δυνάμεων. Όπως και στις εικόνες από την Πλατεία Συντάγματος, έτσι κι εδώ το πλάνο είναι αρκετά ευρύ, ώστε να επιτρέπει στον θεατή να αισθανθεί μέρος της δράσης που εκτυλίσσεται μπροστά στον φωτογραφικό φακό. Το πλήθος γεμίζει την εικόνα, την ένταση της οποίας υπερθεματίζουν οι καπνοί των δακρυγόνων, αλλά και οι

⁸⁰ <https://www.theguardian.com/world/2014/feb/20/ukraine-protesters-force-riot-police-independence-square-kyiv-battle-control>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

⁸¹ <https://time.com/8945/russia-ukraine-extremists-yanukovich/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023
https://www.washingtonpost.com/world/crisis-in-kyiv/2014/02/22/d4226c5a-9bda-11e3-ad71-e03637a299c0_gallery.html, ανακτήθηκε στις 19.04.2023
<https://www.theguardian.com/world/2014/feb/20/ukraine-protesters-force-riot-police-independence-square-kyiv-battle-control>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023
<https://www.theatlantic.com/photo/2014/02/kyiv-truce-shattered-dozens-killed/100685/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

<https://foreignpolicy.com/slideshow/kyiv-in-flames/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

⁸² <https://www.nexusmedia.gr/days-japan-gouliamaki/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

⁸³ <https://www.iwmf.org/2017/04/louisa-gouliamaki/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

σπίθες των πυρκαγιών που καίνε στο φόντο, σε διαφορετικά σημεία πίσω από τους διαδηλωτές (φωτογραφία 75).

Σε μια άλλη φωτογραφία, η φωτογράφος πλησιάζει περισσότερο, γεμίζοντας το κάδρο της με τα αγάλματα των *Ιδρυτών του Κιέβου* στην Πλατεία (maidan) Ανεξαρτησίας και έναν διαδηλωτή σκαρφαλωμένο επάνω σε αυτό, ενώ πίσω από το άγαλμα μαίνονται οι συγκρούσεις των υπόλοιπων διαδηλωτών με τις δυνάμεις καταστολής. Παρά την ένταση και τη διαρκή κινητικότητα της στιγμής, στην εικόνα ισορροπούν όγκοι και χρώματα, με έναν τρόπο που επιβάλλει στο βλέμμα να περιπλανηθεί σε όλα της τα σημεία, κι ως είναι το επίκεντρό της ο ανεβασμένος ψηλά διαδηλωτής. Το χρώμα του ρούχου του ταιριάζει με το χρώμα της Ουκρανικής σημαίας, που κρέμεται στο κοντάρι που κρατάει μία από τις μορφές του συμπλέγματος, ενώ το σκούρο γκρι του γλυπτού συμπληρώνεται υποβλητικά από τους μαύρους καπνούς που υψώνονται, καλύπτοντας σχεδόν όλο τον ουρανό από πίσω. Ο ίδιος διαδηλωτής κρατάει στο χέρι του κάτι που δεν διακρίνεται αν είναι σημαία, αλλά διακρίνεται το βρωμισμένο κίτρινο χρώμα, που συμπληρώνει την επικοινωνία με την σημαία στην κορυφή της εικόνας (φωτογραφία 76).

Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει τις φωτογραφίες αυτές ως έχουσες μια αισθητικοποιημένη προσέγγιση στα δρώμενα, απεικονίζοντας τις συγκρούσεις με έναν μεγαλειώδη και υποβλητικό τρόπο, ωστόσο ισχύει και εδώ το λεχθέν από την Addario σχετικά με την μεγαλύτερη εμπλοκή του θεατή στα γεγονότα, όταν οι εικόνες είναι ενδιαφέρουσες. Και καθώς οι λέξεις *συγκρούσεις* και *ταραχές* απαντώνται συχνά στην σύγχρονη ειδησεογραφία, σε αντίθεση με τον *πόλεμο*, αφενός δημιουργείται η ψευδαίσθηση μικρότερου κακού για τους εμπλεκομένους, αφετέρου ελλοχεύει ο κίνδυνος της ακόμη μικρότερης προσοχής του θεατή (Hariman στους Kennedy και Patrick, 2014). Η Γκουλιαμάκη, είτε συνειδητά ή ενστικτωδώς, ξεπερνάει αυτό το εμπόδιο και προσδίδει στα γεγονότα του Κιέβου μια φωτογραφική απόδοση, που συμβάλλει στην προσοχή του θεατή / αναγνώστη. Οι διακρίσεις αυτής της δουλειάς, από διαφορετικούς φορείς, πιστοποιούν την επιτυχία της προσέγγισης. Ο διαγωνισμός *Days Japan* διεξαγόταν σε μια χώρα με μια πολύ διαφορετική φωτογραφική αισθητική από την προσφιλή στις ονομαζόμενες δυτικές κοινωνίες της Ευρώπης και των Η.Π.Α. Το Βραβείο *Anja Niedringhaus Courage in Photojournalism*, από το *International Women's Media Foundation*, αφορά στις γυναίκες που είναι

αφοσιωμένες στο μάχιμο φωτορεπορτάζ, ενώ το *Trieste Photo Days*⁸⁴, στο οποίο η φωτογράφος διακρίθηκε ως καλύτερη δημιουργός στην έκδοση *Mythography Vol.1*⁸⁵, για τις φωτογραφίες της από το Κίεβο, είναι μια διοργάνωση με περισσότερο καλλιτεχνική και αφαιρετική προσέγγιση στη φωτογραφία αστικού τοπίου⁸⁶.

Η φωτογραφία που θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει πιο ποιητική από όλη τη δουλειά της Γκουλιαμάκη στο Κίεβο, είναι μια εικόνα που δεν αναπαριστά δράση. Είναι στατική, ήσυχη και σχετικά ασφαλής για την δημιουργό της. Ωστόσο, πρόκειται για μια εικόνα έμπλεα συμβολισμών, δηλώσεων και συμπαραδηλώσεων, μια σκακιέρα μεταξύ προφανών σημείων και υπονοούμενων μηνυμάτων, που παρά την ηρεμία της, συγκριτικά με τις άλλες φωτογραφίες, προκαλεί ενδεχομένως βαθύτερα συναισθήματα και πιο δαιδαλώδεις συλλογισμούς. Η εικόνα λήφθηκε μερικές ημέρες μετά τα γεγονότα της Πλατείας (Maidan), στις 28 Φεβρουαρίου 2014, και αναπαριστά ένα ζευγάρι μπότες διαδηλωτή, που έχουν στηθεί επάνω σε μια στοίβα από τούβλα, εν είδη αυτοσχέδιου μνημείου. Δίπλα είναι αφημένα λουλούδια, τριαντάφυλλα, τουλίπες και γαρίφαλα, ενώ από ένα άνθος είναι βαλμένο σε κάθε ένα από τα δύο υποδήματα (φωτογραφία 77). Μαζί με τα παραπάνω στοιχεία, παρατηρείται σε κεντρική θέση, ένα κερί ανάμεσα στις μπότες, ένα στη βάση του αυτοσχέδιου μνημείου και ένα λευκό ροζάριο, κρεμασμένο στο επάνω κερί. Στο βάθος, αρκετά μακριά, διακρίνεται και κάτι που μοιάζει με Ουκρανική σημαία, με τον συνδυασμό γαλάζιου και κίτρινου χρώματος. Οπτικός επίλογος με συμπυκνωμένη πληροφορία: η μαχητικότητα των διαδηλωτών από τις φθαρμένες μπότες, τα καμένα κτίρια στο φόντο της εικόνας, τα λουλούδια σαν φόρος τιμής, μνήμης και συναισθήματος, προσωπικού ή συλλογικού, και τα κεντρικά τοποθετημένα θρησκευτικά σύμβολα, που λειτουργούν τόσο σε συναισθηματικό και ψυχολογικό επίπεδο, όσο και ως ιδεολογική επισήμανση. Η φωτογραφία λειτουργεί ως αισθητικός και νοηματικός επίλογος στο συνολικό έργο της φωτογράφου από το

⁸⁴ <https://www.triestephotodays.com/en/festival/>, ανακτήθηκε στις 20.04.2023

⁸⁵ <https://www.triestephotodays.com/en/trieste-photo-days-2021-mythography-vol-1-scaglia/>, ανακτήθηκε στις 20.04.2023

⁸⁶ Στα αγγλικά ο όρος είναι *urban landscape*. Η λέξη «αστικό» χρησιμοποιείται με την έννοια της απεικόνισης των τοπίων των πόλεων και του οικιστικού τους και περιφερειακού περιβάλλοντος και όχι με ταξικό πρόσημο

Κίεβο και ταυτόχρονα σε ένα επίπεδο ευρύτερου συμβολισμού για τα θύματα
συμπλοκών και εξεγέρσεων.

Κεφάλαιο Πέμπτο

Προσφυγική και Μεταναστευτική Κρίση, 2015-2016:

Η Ελλάδα στο διεθνές φωτογραφικό επίκεντρο, ο πρωταγωνιστικός ρόλος των Ελλήνων φωτορεπόρτερ και οι συμβολισμοί των αντικειμένων

Η προσφυγική και μεταναστευτική κρίση, στο αποκορύφωμά της, κατά τα έτη 2015 και 2016, αποτέλεσε διεθνώς ορόσημο ιστορικό και ειδησεογραφικό. Η συγκυρία έγινε ιδιαίτερα αισθητή στη Μεσόγειο και κατά μήκος των συνόρων της Ελλάδας με τις Βαλκανικές χώρες, κατά μήκος των ακτών των Ελληνικών νησιών Σάμου, Χίου, Λέσβου και της Ιταλικής Λαμπεντούζα, στην κεντρική Μεσόγειο, μεταξύ της Ιταλίας και της Λιβύης. Παρά τις αρχικές εκτιμήσεις περί της προνομιακής γεωπολιτικής θέσης της Ελλάδας που θα μπορούσε να την καταστήσει ανάχωμα των ροών προς την Ευρώπη, οι εξελίξεις στη Μέση Ανατολή και στη Βόρεια Αφρική, με τα αποτελέσματα που επέφεραν στις αντίστοιχες κοινωνίες, προκάλεσαν ροές που έφτασαν τους σχεδόν 400.000 ανθρώπους στα τέλη Σεπτεμβρίου του 2015 (Τριανταφυλλίδου 2015, 3) και περισσότερους από ένα εκατομμύριο ανθρώπους μέχρι τα μέσα Μαρτίου του 2016 (UNHCR, 2016).

Η προσφυγική και μεταναστευτική κρίση υπήρξε μια μεγάλη επαγγελματική δοκιμασία για την διεθνή ειδησεογραφία, καθώς δημοσιογράφοι και φωτογράφοι από όλο τον κόσμο συνέρρευσαν σε λίγα και σαφώς οριοθετημένα σημεία της Μεσογείου και των Βαλκανίων, επιχειρώντας να καταγράψουν με λέξεις και εικόνες μια δύσκολη συνθήκη, η οποία δημιουργούσε πολιτική και κοινωνική αναταραχή σε πανευρωπαϊκό επίπεδο. Η παροχή βοήθειας στους πρόσφυγες και μετανάστες υπήρξε η αυθόρμητη πρώτη ανθρώπινη αντίδραση, σταδιακά ωστόσο, άρχισε να παρατηρείται μια επιφυλακτικότητα που μετατράπηκε σε άρνηση διόδου από τις χώρες εισόδου, όπως η Ελλάδα και η Ιταλία, προς τις χώρες της κεντρικής Ευρώπης (Φίλης, 2020, 54-55). Η γεωγραφική θέση των δύο Μεσογειακών χωρών τις κατέστησε τα βασικά σημεία εισόδου προς την Ευρώπη, σε αρκετές περιπτώσεις όμως εξελίχθηκαν σε τόπους εγκλωβισμού.

Η φωτογραφία αποτέλεσε έναν καθοριστικό παράγοντα επικοινωνίας και διάδοσης των διαδραματιζομένων, στους τόπους εκείνους που απορρόφησαν το

μεγαλύτερο βάρος μιας ιστορικής, κοινωνικοπολιτικής και ταυτόχρονα ανθρωπιστικής κρίσης, που ακόμη σήμερα δεν έχει εξομαλυνθεί. Ειδικότερα για τους Έλληνες (όπως αντίστοιχα και για τους Ιταλούς) φωτοδημοσιογράφους, η συγκυρία του 2015-2016 υπήρξε διπλή πρόκληση. Αποτελούσε ένα νέο μεγάλο θέμα, που βρισκόταν σε γεωγραφική εγγύτητα και ευκολία επικοινωνίας, τόσο ως προς την πρόσβαση όσο – και κυρίως – ως προς τη γλωσσική συνεννόηση με τους κατοίκους των περιοχών, όπου καλούνταν να δουλέψουν. Ταυτόχρονα, η διεθνής συγκυρία εκτυλισσόταν στη χώρα τους ή, όπως αποκαλείται στη δημοσιογραφική γλώσσα, *στη βάση τους*. Η καταγραφή της, η λεκτική και φωτογραφική, την αποκρυστάλλωνε και αποτελούσε πηγή πληροφορίας, όχι μόνο για το ίδιο το γεγονός, αλλά και για την ανταπόκριση της Ελληνικής και της Ιταλικής κοινωνίας σε μια ανθρωπιστική κρίση, που έγινε σύντομα το επίκεντρο της διεθνούς ειδησεογραφίας και εφιαλτήριο πολλών πολιτικοκοινωνικών ζυμώσεων σε Ευρωπαϊκό επίπεδο.

Ο αριθμός των φωτογράφων και φωτορεπόρτερ που πέρασαν από την Ελλάδα το 2015 είναι ανυπολόγιστος. Είτε με σύνεση και αφοσίωση ή και ευκαιριακά, το πεδίο ήταν προσβάσιμο σε οποιονδήποτε. Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης συγκυρίας ήταν ότι αποτελούσε σημαντική και πρώτη είδηση. Προέκυψε ως επακόλουθο κυρίως του πολέμου στη Συρία και των κοινωνικοπολιτικών αναταραχών στην Υποσαχάρια Αφρική, στον απόηχο της Αραβικής Άνοιξης (Φίλης, 2020), ωστόσο δεν ήταν καθαυτή μια εμπόλεμη ζώνη. Η πρόσβαση στα σημεία ενδιαφέροντος, στα σημεία άφιξης των μεταναστευτικών και προσφυγικών ροών, δεν απαιτούσε ειδικές διαπιστεύσεις, ούτε και ελλόχευε υπαρκτός και διαρκής κίνδυνος για τη ζωή και τη σωματική ακεραιότητα των δημοσιογράφων και φωτογράφων. Τα σημεία εισόδου δεν ήταν οριοθετημένα και η επαφή με τους ανθρώπους που κατέφταναν στα Ελληνικά και Ευρωπαϊκά σύνορα, με την προσδοκία είτε του ασύλου ή της ευκαιρίας να προχωρήσουν σε άλλες χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ήταν ανεμπόδιστη.

Η ιστορική και κοινωνική συγκυρία του 2015 και 2016 έχει ιδιαίτερη σημασία για την Ελλάδα, καθώς την τοποθέτησε στο επίκεντρο του διεθνούς ενδιαφέροντος, ως προς την κοινωνικοπολιτική διάσταση μιας νέας διαμορφούμενης πραγματικότητας, ενώ παράλληλα η χώρα έγινε το επίκεντρο μιας έντονης φωτογραφικής δραστηριότητας. Η συνθήκη ευνόησε τους Έλληνες φωτογράφους και

φωτορεπόρτερ, πολλοί από τους οποίους διακρίθηκαν διεθνώς με τη δουλειά τους, όχι μόνο λόγω της ειδησεογραφικής της αξίας και αποτίμησης, αλλά και χάρη σε μια βαθύτερη οπτική προσέγγιση, πολλαπλών αναγνώσεων και μελλοντικών συμβολισμών. Άλλοτε μεμονωμένες εικόνες, άλλοτε ολοκληρωμένες φωτογραφικές εργασίες, μαρτυρούν έναν προβληματισμό που επιχειρεί να κοιτάξει κάτω από την επιφάνεια, πέραν του πρόσκαιρου και στιγμιαίου εντυπωσιασμού ή της ψυχολογικής αναστάτωσης που ενίοτε η φωτοδημοσιογραφική εικόνα έχει σαν κύρια αποστολή.

Κοινός παρονομαστής των περισσοτέρων από τις φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν πολλαπλά και εντυπώθηκαν στη συλλογική φωτογραφική μνήμη, δεν ήταν τα απεικονιζόμενα γεγονότα, όσο η προσέγγιση των φωτογράφων, που επιχειρούσαν να προτρέψουν τον θεατή σε βαθύτερες αναγνώσεις των αιτίων και των, άλλοτε μεμονωμένων, άλλοτε συλλογικών, ιστοριών που οδήγησαν τους φωτογραφιζόμενους στη θέση που βρέθηκαν, ώστε να φωτογραφηθούν. Οι περισσότερες από τις εικόνες αυτές – όπως οι ίδιοι οι δημιουργοί έχουν επισημάνει – επιχειρούν να υπερβούν τα όρια της εύπεπτης επικοινωνίας ή οποιασδήποτε απόπειρας εντυπωσιασμού προς άγραν θεατών, και να αποτελέσουν το αποτύπωμα της κάθε μεμονωμένης ιστορίας και της συναισθηματικής συνομιλίας μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου (Μπούρας 2016, 8), ώστε η καταγραφή να ξεπερνάει τα στεγανά της είδησης.

Το φωτογραφικό υλικό που παράχθηκε κατά τα δύο χρόνια της μεγάλης έξαρσης των προσφυγικών και μεταναστευτικών ροών στη Μεσόγειο, είναι αναρίθμητο και στάθηκε η αφορμή για την δημιουργία πολλών εκθέσεων φωτογραφίας, σε όλες τις Ευρωπαϊκές χώρες. Το επίκεντρο της μελέτης του κεφαλαίου αυτού είναι τέσσερις σημαντικοί σταθμοί στο Ελληνικό φωτογραφικό και πολιτιστικό γίγνεσθαι, τέσσερις ομαδικές εκθέσεις που συγκέντρωσαν και ανέδειξαν το απόσταγμα των εικόνων που παρήχθησαν, αποκαλύπτοντας πολλαπλές πτυχές της συμβολής της φωτογραφίας στη συγκυρία: την καταγραφή του γεγονότος, την οπτική μελέτη και αναζήτηση των αιτίων πίσω από τα αποτελέσματα, την φωτογραφική προσέγγιση των ανθρώπων πέρα από τα γεγονότα και την ευρύτερη επίδραση της συγκυρίας, στο γενικότερο κοινωνικοπολιτικό και ανθρώπινο γίγνεσθαι του 21^{ου} αιώνα. Μέσα από την μελέτη των φωτογραφιών που αναδείχθηκαν στις εκθέσεις αυτές, προκύπτουν νέες παράμετροι και οδοί διερεύνησης του

φωτογραφικού βλέμματος και αναζητήσεις, που βοηθούν τον θεατή να γίνει κοινωνός μιας νέας φωτογραφικής αισθητικής και ηθικής. Καθώς οι εικόνες δεν αποκαλύπτουν τις μακρινές γενεσιουργούς αιτίες, αλλά τα απτά, πολύ κοντινά αποτελέσματα, ο θεατής καλείται να εμπλακεί σε ένα νοητικό και συναισθηματικό διάλογο, πέραν του προφανούς, καλείται να αναρωτηθεί μέσα από τις εικόνες και να αντιληφθεί μια πραγματικότητα πολύ ευρύτερη από την αρχικά φαινόμενη. Όπως εύγλωττα περιγράφει ο τότε Υπουργός Πολιτισμού και Αθλητισμού, Αριστείδης Μπαλτάς, στον πρόλογο του καταλόγου μιας από τις εξεταζόμενες εκθέσεις «Η εμπειρία της θέασης αυτής της εν θερμώ καταγραφής προτρέπει σε αναστοχασμό των όσων συμβαίνουν» (Μπαλτάς, 2016).

Οι άξονες, γύρω από τους οποίους επικεντρώνεται η εξέταση της συγκεκριμένης περιόδου και των διδαγμάτων που αφήνει για το σύγχρονο φωτορεπορτάζ, είναι οι ακόλουθοι, με ενδιαφέρουσες περαιτέρω νοηματικές και ερμηνευτικές διακλαδώσεις, όλες μεταξύ τους αλληλένδετες και αλληλοεξαρτώμενες:

- Τα στοιχεία που επιλέχθηκαν και προβλήθηκαν από τους φωτογράφους και τα μέσα, αναδεικνυόμενα, βαθμιαία, σε σύμβολα
- Η διάκριση των ιδίων των φωτογράφων και της δουλειάς που παράχθηκε στην συγκεκριμένη συγκυρία, μέσα από διεθνείς βραβεύσεις, εκθέσεις και φεστιβάλ, που επικεντρώθηκαν όλα και ταυτόχρονα στο ίδιο θέμα
- Η επιρροή της συγκυρίας στο σύγχρονο Ελληνικό φωτορεπορτάζ
- Η επιρροή της άμεσης εμπλοκής των Ελλήνων επαγγελματιών της εικόνας στην πρόσληψη της συγκυρίας από το ευρύ κοινό στην Ελλάδα

I. Σύγχρονοι συμβολισμοί

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, που ξεχωρίζει την πρόσφατη μεταναστευτική και προσφυγική κρίση από άλλες περιστάσεις σύγχρονου φωτορεπορτάζ, είναι ο επαναπροσδιορισμός της σημασίας, ερμηνείας και των συμβολισμών, στον οποίο μοιραία οδήγησε. Στοιχεία που μέχρι την συγκεκριμένη περίοδο ήταν πολύ κοινά σε διαφορετικού τύπου και περιεχομένου απεικονίσεις, όπως οι παραλίες των ελληνικών νησιών σε τετριμμένες τουριστικές και ταξιδιωτικές απεικονίσεις ή τα

προσωπικά αντικείμενα, σαν προσδιορισμοί ταυτότητας, βρέθηκαν στο επίκεντρο των φωτογραφικών αναπαραστάσεων της νέας πραγματικότητας, με ρόλους και συμβολισμούς εντελώς διαφορετικούς από τους μέχρι τότε συνήθεις. Τα παράλια των ελληνικών νησιών, διάσημα για την ομορφιά τους και σύμβολο θερινής ελαφρότητας για ντόπιους και ξένους, μετατρέπονταν τώρα σε τοπόσημα μιας απελπισμένης άφιξης, σταθμούς αβεβαιότητας και πολλές φορές θανάτου. Αντικείμενα που κατά καιρούς έχουν παρουσιαστεί σε φωτογραφικές μελέτες σχετικά με τον αυτοπροσδιορισμό (Holland στην Wells, 2004, 113-158), τον καθημερινό βίο και την εσωτερική εικαστική προσέγγιση των σύγχρονων φωτογραφικών πορτρέτων, μεταμορφώθηκαν σε σημάδια, ενδείξεις και οδηγούς ενός απεγνωσμένου ταξιδιού, μιας επισφαλούς διαδρομής και ενός αφιλόξενου προορισμού. Σε κάποιες περιπτώσεις ήταν απλώς απομεινάρια, σε μια ακτή ή και στον βυθό, που μαρτυρούσαν τις ζωές που ξεκίνησαν από κάπου, αλλά δεν έφτασαν πουθενά. Πρωταγωνιστές στη νέα διαμορφούμενη φωτογραφική πραγματικότητα του 2015 και 2016 αναδείχθηκαν δύο αντικείμενα που παλιότερα θα αποτελούσαν απλώς συμπληρωματικά στοιχεία ενός ευρύτερου κάδρου, νοηματικά και φορμαλιστικά. Τα σωσίβια και οι γυαλιστερές θερμικές κουβέρτες μεταμορφώθηκαν σε σύμβολα μιας εναγώνιας διαδρομής, χωρίς αίσιο πάντα τέλος. Αντίθετα μεταξύ τους, ως προς τις συμπαραδηλώσεις και τους συνειρμούς που προξενούν ακόμη σήμερα, τα σωσίβια και οι θερμικές κουβέρτες εξακολουθούν να αποτελούν τα πιο χαρακτηριστικά φωτογραφικά σύμβολα μιας ανθρωποκεντρικής κρίσης που δεν έχει τελειώσει. Στις απεικονίσεις των πρώτων, άλλοτε σαν μοναδική πορτοκαλί νότα του άχρωμου τοπίου μιας παραλίας καλυμμένης από βαρύ ουρανό και άλλοτε σε πιο δραματικές αναπαραστάσεις, στοιβαγμένα ανά δεκάδες ή εκατοντάδες, δίπλα στα νερά που μέχρι τότε εμφανίζονταν σε τουριστικού περιεχομένου φωτογραφίες, οι ερμηνείες είναι διττές. Ακροβατούν μεταξύ της ελπιδοφόρας άφιξης σε μια νέα πατρίδα ή έστω σε ένα πέρασμα προς μια τέτοια και της δραματικότητας του μοναδικού στοιχείου που άφησε πίσω της μια ζωή χαμένη στη θάλασσα. Η ίδια η θάλασσα παύει να αποτελεί το στοιχείο ειδυλλιακών εικόνων που σηματοδοτούν ευτυχισμένες στιγμές, και γίνεται τόπος απώλειας, το απειλητικό πέρασμα από μια γη τόσο κοντινή, που ακόμη και με γυμνό μάτι διακρίνεται απέναντι.

Οι φωτογράφοι που απαθανάτισαν τις αλληπάλληλες σκηνές που συνθέτουν τον μεγάλο και ημιτελή ακόμη καμβά αυτής της σύγχρονης οδύσσειας χιλιάδων ανθρώπων, ήταν εφοδιασμένοι με γνώσεις και εμπειρία πολλών ετών δουλειάς, όχι μόνο δικής τους, αλλά και όλων των προκατόχων τους. Το βλέμμα, μέσα από το οποίο αποτυπώθηκαν σε εικόνα οι ανθρώπινες διαδρομές, ήταν ήδη διαμορφωμένο, από προηγούμενες ιστορικές και κοινωνικές περιστάσεις, και γαλουχημένο στον ανθρώπινο πόνο, την αβεβαιότητα, την αγωνία και την απελπισμένη αναζήτηση ενός καλύτερου μέλλοντος. Το μεγάλο πλεονέκτημα που η συγκεκριμένη συγκυρία προσέφερε στους επαγγελματίες της εικόνας, ήταν η δική τους προσωπική ασφάλεια. Η αποτύπωση του προσφυγικού και μεταναστευτικού αγώνα που διαδραματίστηκε στις ακτές της Μεσογείου είχε όλα τα ανθρώπινα στοιχεία που συνθέτουν τις δυνατές εικόνες που κατακλύζουν την σύγχρονη φωτοδημοσιογραφία: ανθρώπους απελπισμένους, ανθρώπους νεκρούς, μητέρες με παιδιά, έντονα στοιχεία θρησκευτικής προσήλωσης και αντιπαραθέσεις με δυνάμεις ασφαλείας στις συνοριακές οδούς. Δεν είχε όμως μάχες, ζώνες κινδύνου, όπως εκείνες ενός πολεμικού μετώπου. Η συγκυρία του 2015 και 2016 ήταν από τις λίγες, όπου οι φωτογράφοι και φωτορεπόρτερ είχαν τη δυνατότητα ασφαλούς καταγραφής μιας απόλυτα ανασφαλούς κατάστασης.

A. Το φωτογραφικό θέμα και ο κίνδυνος των στερεοτυπικών απεικονίσεων.

Νέος παράγων στην θεώρηση του φωτογραφικού βλέμματος ήταν ο χαρακτήρας των ίδιων των ανθρώπων, στους οποίους αυτό στράφηκε. Οι πρόσφυγες και οι μετανάστες του 21^{ου} αιώνα δεν είναι οι ίδιοι ταλαιπωρημένοι και αδαείς νεοφερμένοι περασμένων εποχών, άμοιροι και άβουλοι, αφημένοι στις καθοδηγήσεις και χειραγωγήσεις της χώρας που τους υποδέχεται. Η συντριπτική τους πλειοψηφία έχει άμεση και ενεργή σχέση με την τεχνολογία, διαθέτει κινητά τηλέφωνα και επικοινωνία με οικείους σε άλλες χώρες και – είτε χάρη σε ένα ευρύτερο σύστημα εκπαίδευσης που διαφέρει από εκείνο άλλων εποχών ή και εξαιτίας αυτής ακριβώς της διαρκούς επικοινωνίας – έχει την δυνατότητα να γνωρίζει τις εξελίξεις, ως προς τις διαδικασίες, και να διεκδικεί ενεργά τα δικαιώματά της. Πρόλογος αυτής της νέας φυσιολογίας προσφύγων και μεταναστών υπήρξε η βραβευμένη με το Βραβείο *World Press Photo* του 2014 φωτογραφία του Αμερικανού

φωτογράφου John Stanmeyer, του πρακτορείου VII, σε μια ανάθεση για το *National Geographic*. Στη βραβευμένη φωτογραφία του Stanmeyer (φωτογραφία 78), Αφρικανοί μετανάστες μόλις έχουν φτάσει στην ακτή του Τζιμπουτί και έχουν σηκωμένα τα κινητά τους τηλέφωνα, αναζητώντας σήμα από τη γειτονική Σομαλία, για να επικοινωνήσουν με τους συγγενείς τους. Όπως ο ίδιος ο φωτογράφος αναφέρει σχετικά με τη φωτογραφία του, το Τζιμπουτί ήταν ένας ενδιαμέσος σταθμός για μετανάστες από τη Σομαλία, την Ερυθραία και την Αιθιοπία στο ταξίδι τους προς τη Μέση Ανατολή και την Ευρώπη⁸⁷.

Αντίστοιχα, και σε πολλές από τις φωτογραφίες που διακρίθηκαν με αλληπάλληλες δημοσιεύσεις και συμπεριλήφθηκαν σε εκθέσεις, οι μόλις αφιχθέντες μετανάστες και πρόσφυγες στα παράλια της Ελλάδας και της Ιταλίας, είτε χρησιμοποιούν τις συσκευές τους για να επικοινωνήσουν με τους οικείους τους, άλλοτε από τον τόπο προέλευσής τους και άλλοτε από τον τελικό προορισμό τους, ή τις χρησιμοποιούν αυτοφωτογραφιζόμενοι, χαρούμενοι για την επιτυχή άφιξή τους σε Ευρωπαϊκό έδαφος. Η φωτογραφία του Άλκη Κωνσταντινίδη του διεθνούς ειδησεογραφικού πρακτορείου *Reuters*, τον Αύγουστο του 2015 με τρεις Σύρους πρόσφυγες που «ποζάρουν για μια selfie, λίγες στιγμές αφότου το φουσκωτό τους έφτασε στη Λέσβο» (Κωνσταντινίδης, Μια άλλη ζωή 2016, 33) αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα ντοκουμέντα της νέας αυτής γενιάς, που δημιουργεί το μεγάλο ψηφιδωτό της σύγχρονης μεταναστευτικής και προσφυγικής κρίσης (φωτογραφία 79).

Στο ίδιο πλαίσιο επαναπροσδιορισμών και απεικονίσεων μιας σύγχρονης πραγματικότητας, που ενώ εκκινεί από τα προαιώνια βάσανα του εκτοπισμού, ωστόσο, λαμβάνει νέες μορφές που καθορίζουν την οπτική της απεικόνιση, είναι η σαφής και πολλές φορές ασύμμετρη κατηγοριοποίηση των αφιχθέντων βάσει φύλλου. Στις εικόνες που προσωποποίησαν την προσφυγική και μεταναστευτική κρίση του 2015 και 2016, διακρίνεται ένας επαναλαμβανόμενος διαχωρισμός μεταξύ αντρών και γυναικών. Οι άντρες, στην πλειοψηφία των απεικονίσεων, εμφανίζονται να υιοθετούν μια κατά κύριο λόγο μαχητική στάση. Διεκδικούν, χειρονομούν,

⁸⁷ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/29628/1/2014-John-Stanmeyer-C11>
ανακτήθηκε στις 25.01.2021

διαμαρτύρονται, βρίσκονται στην πρώτη γραμμή αντιμέτωποι με τους συνοριοφύλακες ή άλλες δυνάμεις ασφαλείας, ενώ σε λίγες αλλά αξιομνημόνευτες φωτογραφίες υποβάλλουν τον εαυτό τους σε πράξεις διαμαρτυρίας, ενδεικτικές της απελπισίας και της αδικίας που φαίνεται ή θεωρούν ότι τελείται σε βάρος τους. Οι εκφράσεις θυμού και οργής δεν απαθανατίζονται με κατηγορητική, αλλά με υπερασπιστική διάθεση, καταδεικνύουν τον αγώνα και την αποφασιστικότητά τους να διεκδικήσουν και να κερδίσουν το δικαίωμα σε μια καλύτερη ζωή από εκείνη που άφησαν πίσω.

Οι γυναίκες αντίθετα - στη μεγάλη πλειοψηφία των φωτογραφιών που σφράγισαν την περίοδο αυτή - απεικονίζονται μέσα από στερεοτυπικές θεωρήσεις, σε ρόλους παραδοσιακούς, συνυφασμένους με την μητρική φύση τους ή με την απόλυτη αποδοχή ενός πατριαρχικά δοσμένου ρόλου, εκείνου της μητέρας, της αδύναμης και ανυπεράσπιστης γυναίκας. Δεν απαντώνται πολλές φωτογραφίες με γυναίκες σε μαχητικούς ρόλους, στην πρώτη γραμμή των διεκδικήσεων. Ο δικός τους αγώνας είναι πιο σιωπηλός, σπάνια με διαφαινόμενη επιθυμία την επιδίωξη καλύτερων συνθηκών, όχι για το προσωπικό ευ ζην, αλλά πρωτίστως για εκείνο των παιδιών και των άλλων οικείων τους. Υπάρχει μια βαθιά ανισότητα σε αυτή την προσέγγιση, ακόμη και από γυναίκες επιτυχημένες φωτογράφους, από τις οποίες θα ανέμενε κανείς αποφυγή επανάληψης των στερεοτύπων. Οι εικόνες, εκουσίως ή ακουσίως, υποκρύπτουν μια υποβολιμαία χειραγώγηση του θεατή, προξενώντας μια εκ των προτέρων θετική στάση προς τις γυναίκες που κατέφθαναν με τις ροές, αλλά μια πιο αμυντική θεώρηση των αντρών προσφύγων ή μεταναστών.

Είναι σαφές ότι οι φωτογράφοι δεν είναι επιφορτισμένοι με την άσκηση κοινωνικής πολιτικής, αλλά φωτογραφίζουν ότι βλέπουν. Καθώς οι ροές του 2015 και 2016 προέρχονταν από χώρες, στις οποίες τα κοινωνικά και θρησκευτικά θεμέλια διαχωρίζουν τη θέση και τον ρόλο της γυναίκας, με πολύ πιο έντονα στεγανά από αυτά των δυτικών κοινωνιών, η απεικόνιση δύσκολα θα απαγκιστρωθεί από την ήδη κατεστημένη πραγματικότητα. Ωστόσο, η ίδια αυτή απεικόνιση που λειτούργησε θετικά για την παροχή βοήθειας, αλλά και ευρύτερης κοινωνικής κατανόησης και ανοχής προς τις γυναίκες πρόσφυγες και μετανάστριες, είναι ακριβώς αυτή που δημιουργεί μια υπερβάλλουσα, και όχι πάντα δικαιολογημένη από τα γεγονότα,

επιφυλακτική, αμυντική και ενίοτε και καταφανώς εχθρική στάση προς τους άντρες πρόσφυγες.

Η φωτογραφία ήταν εκεί για να καταγράψει και να επικοινωνήσει το πρόβλημα, συντελώντας με τον τρόπο της στην αφύπνιση των Ευρωπαϊκών κοινωνιών και στην προτροπή σε συμπαράσταση, βοηθώντας - όπως πάντα επιχειρεί και ελπίζει - στη διατύπωση προτάσεων με απώτερο σκοπό την εξεύρεση λύσεων. Ταυτόχρονα, με τις αισθητικές και νοηματικές οδούς που ακολούθησε, προκάλεσε άθελά της έναν κοινωνικό δισταγμό και έναν προφανή διαχωρισμό, σχετικά με το ποιος ήταν άξιος συμπόνιας και βοήθειας και ποιος ενδεχομένως τελικά να αντιμετωπιζόταν με καχυποψία και σκεπτικισμό.

Εικόνες όπως του Γιάννη Κολεσίδη και του Γιάννη Λιάκου, από την Ειδομένη, και του Νίκου Παλαιολόγου, από τα σύνορα μεταξύ Σερβίας και Ουγγαρίας (Itinerary 2016, 17, 104 και 119) αναπαριστούν άνδρες πρόσφυγες και μετανάστες να συνωστίζονται, αγωνιζόμενοι για να προλάβουν τη διανομή τροφής ή την άδεια διέλευσης των συνόρων. Ομοίως, οι εικόνες των Αλέξανδρου Αβραμίδη και Γιάννη Μπεχράκη, από την Ειδομένη το 2015, αναπαριστούν ομάδες ανδρών να αγωνιούν ή να διαπληκτίζονται με τις αρχές στα σημεία ελέγχου των συνόρων (Pulitzer 2016). Στον αντίποδα, οι γυναίκες εμφανίζονται σε πιο ειρηνικές σκηνές, στωικά παρατηρώντας και αναμένοντας (Itinerary 2016, 30) ή και σε παραδοσιακά στερεοτυπικούς ρόλους οικιακής ευθύνης, όπως στην ασπρόμαυρη φωτογραφία του Αντώνη Πασβάντη, από την Ειδομένη, τον Μάρτιο του 2016, όπου μέσα από το παράθυρο μιας σκηνής διακρίνεται η γυναίκα που τακτοποιεί το περιορισμένο εσωτερικό της (Μια άλλη ζωή, 2016, 85), (φωτογραφία 80).

Οι Milos Bicanski και Γιάννης Κολεσίδης έχουν προσφέρει στον φωτογραφικό διάλογο αρκετές απεικονίσεις γυναικών σε δύσκολα περάσματα και σκηνές λιγότερο συγκαταβατικές, όπως το εμποδισμένο πέρασμα μέσα από μια στενή συρμάτινη καγκελόπορτα στην Ειδομένη, που απαθανάτισε ο πρώτος και από τα αφιλόξενα νερά ενός ποταμού στην ίδια περιοχή, όπως απεικονίζονται με τον φακό του δεύτερου (Itinerary 2016, 23 και 87, φωτογραφία 81).

Στην πλειοψηφία τους όμως, οι φωτογραφίες από τα σύνορα και τις περιοχές που πρωταγωνίστησαν στην είσοδο και μετακίνηση των ροών του 2015 και 2016, προδίδουν σαφείς διαχωρισμούς ρόλων, ανακυκλώνοντας στερεότυπα και

διαιώνιζοντας προκαθορισμένες ισορροπίες. Με την περαιτέρω δημοσίευσή τους, οι εικόνες αυτές, ξεπερνώντας την πρώτη ανάγνωση, που αφορούσε στη δυσκολία της συνθήκης, συνέβαλαν στη διαιώνιση κοινωνικών αγκυλώσεων και προκαταλήψεων, τόσο μέσα στις ίδιες τις κοινότητες των ανθρώπων αυτών, όσο και στις κοινωνίες των χωρών υποδοχής και τελικού προορισμού, στις οποίες επιθυμούσαν να ενσωματωθούν. Αυτές οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις, πέραν της διαιώνισης παρωχημένων προτύπων για τη Δύση, κινδυνεύουν να οδηγήσουν σε έναν εγκλωβισμό των ίδιων των ανθρώπων σε ρόλους και χαρακτήρες, παρά το γιγάντιο άλμα αλλαγής περιβάλλοντος και κοινωνικού πλαισίου με την έλευσή τους στις Ευρωπαϊκές χώρες, ανεξαρτήτως της υπάρχουσας σε αυτές ανοχής.

Διαφορετική προσέγγιση αποτελεί η φωτογραφία του Ορέστη Σεφέρογλου στον Πειραιά τον Σεπτέμβριο του 2015. Μια ομάδα προσφύγων και μεταναστών αναμένουν τα λεωφορεία, μετά την αποβίβασή τους στο λιμάνι σύμφωνα με τη λεζάντα του φωτογράφου (Itinerary 2016, 150). Η σκηνή δεν περιέχει ένταση ή διαπληκτισμούς, αποτελεί ωστόσο μια σκηνή ομαδικής διεκδίκησης, σειράς ή άλλης προτεραιότητας για βελτίωση της θέσης της ομάδας των ανθρώπων αυτών και, ενώ το πλήθος αποτελείται κυρίως από αντρικές φυσιογνωμίες, κεντρικό πρόσωπο στην εικόνα και στην ομάδα είναι μια νέα γυναίκα με μαντήλα και γυαλιά στην κορυφή του κεφαλιού και ιδιαιτέρως έντονο βλέμμα προς μια κατεύθυνση που δεν είναι προφανής στον θεατή (φωτογραφία 82). Δεν μπορεί να εξαχθεί ασφαλές συμπέρασμα για τον ρόλο της γυναίκας μέσα στο πλήθος, η παρουσία της όμως στην πρώτη γραμμή του συγκεντρωμένου πλήθους και η επιλογή του φωτογράφου να εστιάσει σε αυτήν, αυτόματα αναδεικνύει μια διαφορετική διάσταση στις στερεοτυπικά προκαθορισμένες αντιλήψεις για τον ρόλο της γυναίκας στην νέα ζωή που επιδιώκεται με την έλευση στην Ευρώπη.

Β. Το ανθρώπινο στοιχείο: απεικονίσεις και αυτοπροσδιορισμοί. Σε ένα εξόχως ανθρωποκεντρικό θέμα, όπως οι προσφυγικές και μεταναστευτικές ροές των ετών 2015 και 2016, η απεικόνιση πολλών διαφορετικών προσώπων βάζει το άτομο στο επίκεντρο, με έναν τρόπο που σπάνια έχει καταγραφεί. Στις άλλες περιπτώσεις εμπόλεμων ζωνών ή πολιτικοκοινωνικών αναταραχών, υπήρχαν στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου που εμπλούτιζαν ή συμπλήρωναν το κάδρο, με ευθέως

εννοούμενες, υπονοούμενες και συμπαραδηλούμενες πληροφορίες. Όπλα ή εγκαταστάσεις, φυσικός χώρος αντιπροσωπευτικός μιας περιοχής, παραδοσιακές ενδυμασίες και άλλα στοιχεία δηλωτικά του γεωγραφικού τόπου, από όπου έρχονται οι φωτογραφίες λειτουργούν, υποσυνείδητα πολλές φορές, αλλά συμπληρωματικά για την πληροφορία, και βοηθητικά για τον φωτογράφο και για τον θεατή. Στην εξεταζόμενη ωστόσο συγκυρία, κανένας από αυτούς τους παράγοντες δεν λειτουργούσε ενισχυτικά για το μεταφερόμενο μήνυμα. Το άτομο βρέθηκε στο επίκεντρο της είδησης, του κάδρου και του νοήματος. Στάσεις, εκφράσεις και σχέσεις, όπως αυτές εκδηλώνονταν με την προσωπική εγγύτητα και τις χειρονομίες, ήταν οι κύριοι φορείς πληροφορίας. Ο τόπος, άγνωστος σε αυτούς τους ανθρώπους, ήταν δύσκολος, διαφορετικός κάθε φορά και αποτελούσε στοιχείο επίτασης της συνολικής δυσκολίας, αποκτούσε όμως έναν πρωταγωνιστικό ρόλο από μόνος του, ανεξάρτητα από την παρουσία και τα δύσβατα μονοπάτια που ακολουθούνταν μέσα σε αυτόν.

Από την εκ των υστέρων παρατήρηση του φωτογραφικού έργου που παράχθηκε την εποχή εκείνη, προκύπτει μια σαφής κατηγοριοποίηση της καταγραφής των ανθρώπων, που συχνά μαρτυρά ευαισθησία, ενσυναίσθηση και μια υπέρμετρη, κάποιες φορές, προσπάθεια πυροδότησης συναισθημάτων αλληλεγγύης και προσωπικής εμπλοκής. Μια από παραστατικότερες απεικονίσεις της περιόδου αφορά στο αρχέτυπο της μάνας, της γυναίκας που παρά τον αγώνα της επιβίωσης, μεριμνά πρωτίστως για το αδύναμο παιδί. Ανάμεσα στις πιο δημοφιλείς εικόνες, που έκαναν τον γύρο του κόσμου και φιλοξενήθηκαν σε σειρά εκθέσεων και εκδηλώσεων, ήταν η φωτογραφία του Ιταλού φωτογράφου Alessandro Penso, από την παραλία της Λέσβου το 2015 (Borders – Crossroads 2017, 90).

Μια νέα γυναίκα έχει ένα μικρό παιδί στην αγκαλιά της. Είναι τυλιγμένοι με ασημένια θερμική κουβέρτα, καθισμένοι σε ένα πέτρινο πεζούλι με το φυσικό τοπίο του νησιού στο φόντο. Η γυναίκα δεν κοιτάζει προς τον φακό, αλλά έχει το κεφάλι της στραμμένο ελαφρά προς τα κάτω, αφοσιωμένη στο παιδί, που κρυμμένο ολόκληρο, εκτός από το πρόσωπό του, μέσα στην αγκαλιά της και στην κουβέρτα, κοιτάζει κατευθείαν στον φακό του Penso, με ένα φωτεινό αλλά σοβαρό βλέμμα (φωτογραφία 83). Για τους πιο σχολαστικούς παρατηρητές, το εξαιρετικά ενδιαφέρον στην εικόνα είναι οι αντανakλάσεις του φωτός από τις πτυχώσεις του ασημένιου

υλικού, επάνω στα πρόσωπα των δύο πρωταγωνιστών. Η τεχνική και αισθητική δεινότητα του δημιουργού χάρισε στην ειδησεογραφία της εποχής μια δυνατή εικόνα, που συμπύκνωσε την πληροφορία και ταυτόχρονα, λειτούργησε σε συναισθηματικό επίπεδο, ανασύροντας μνήμες θρησκευτικών αναπαραστάσεων Παναγίας βρεφοκρατούσας. Στον ίδιο ακριβώς αισθητικό και νοηματικό άξονα κινείται και η εικόνα της Λουίζας Γκουλιαμάκη, επίσης από τη Λέσβο τον Ιούνιο του 2015, με μια μητέρα καλυμμένη με ζεστά σκούρα ρούχα και μαντήλα, που κρατά στην αγκαλιά της ένα μικρό κορίτσι (Itinerary 2016, 71). Και στην εικόνα της Γκουλιαμάκη, η μητέρα δεν κοιτάζει το φακό, αλλά παραμένει με τα μάτια κλειστά, σε στάση καρτερικότητας, ενώ το παιδί, με την αθωότητα και την τόλμη της ηλικίας, μας κοιτάζει χωρίς φόβο ή επιφυλακτικότητα (φωτογραφία 84). Είναι σημαντικό ωστόσο, ότι αυτή η φωτογραφία συμπεριλαμβάνεται σε αυτές που χάρισαν στην φωτογράφο το 2017 Τιμητική Διάκριση στον Διαγωνισμό *Anja Niedringhaus Courage in Photojournalism*.

Και στις δύο αυτές φωτογραφίες, του Renso και της Γκουλιαμάκη, τόσο η ίδια η στάση των γυναικών με τα παιδιά τους, όσο και το στοιχείο της μαντήλας στο κεφάλι τους, ενισχύουν τους συνειρμικούς συσχετισμούς με τη θρησκεία.

Το στοιχείο της μαντήλας φαίνεται, σε περισσότερες περιστάσεις, να γοητεύει τους φωτογράφους, όντας ένα στοιχείο που συμπληρώνει τις φυσιογνωμίες, όπως φαίνεται στην φωτογραφία που τράβηξε ο Ορέστης Σεφέρογλου στον Σεπτέμβριο του 2015, μιας μητέρας με το μωρό στην αγκαλιά που επιβαίνει σε ένα λεωφορείο λίγο μετά την άφιξή της στο λιμάνι του Πειραιά (Itinerary 2016, 146). Το ενδιαφέρον στην εικόνα του Σεφέρογλου, που διαφοροποιεί την γυναίκα από άλλες αναπαραστάσεις δεινών και κακουχιών, είναι τα γυαλιά ηλίου στο κεφάλι της, πάνω από τη μαντήλα που, συνειρμικά, αλλά όχι απαραίτητως ορθά, δημιουργούν μια αίσθηση οικονομικής άνεσης και μικρότερου μεγέθους κακουχίας, μέχρι την ώρα της λήψης τουλάχιστον (φωτογραφία 85). Ωστόσο, ο φωτογράφος απαθανατίζει τη γυναίκα μέσα από το τζάμι του λεωφορείου – όπως μαρτυρά η αχνή αντανάκλαση του ίδιου – με τρόπο παρεμφερή με τις άλλες απεικονίσεις. Η μαντηλοφορούσα γυναίκα με το παιδί στην αγκαλιά, μια φιγούρα που εξελίχθηκε σε αντιπροσωπευτική του μεταναστευτικού και προσφυγικού ζητήματος. Μια γυναίκα στην ίδια στάση και

με τον ίδιο χρονικό και τοπικό προσδιορισμό, αλλά χωρίς μαντήλα, δεν θα λειτουργούσε αρκούντως αντιπροσωπευτικά για τον θεατή.

Σε διαφορετικό τόνο, και ξεφεύγοντας από το στερεότυπο της μαντήλας, η Γκουλιαμάκη, στην Κω τον Αύγουστο του 2015, απαθανάτισε μια γυναίκα που μόλις είχε καταφθάσει με μια φουσκωτή λέμβο με υπεράριθμους επιβάτες. Η γυναίκα της Κω δεν αποπνέει βιβλική μελαγχολία. Σε μια πιο άμεση και ανεπιτήδευτη στάση σώματος, αγκαλιάζει τα δυο παιδιά της, που δεν κοιτούν τον φακό. Η εικόνα δεν επενδύει στην υποβολιμαία αναμόχλευση θρησκευτικού συναισθήματος, αλλά σε μια ρεαλιστική επισήμανση του επείγοντος της κατάστασης. Τα μαλλιά της γυναίκας είναι ανακατεμένα και πέφτουν στο πρόσωπό της, το ένα από τα παιδιά είναι στραμμένο στην αγκαλιά της μητέρας, αποκαλύπτοντας μια γυμνή παιδική πλάτη και ωθώντας μας στην εικασία ότι η μπλούζα του παιδιού ήταν βρεγμένη. Το άλλο παιδί κοιτάζει κάπου προς τα πίσω του, προς τη θάλασσα, ενώ στο βάθος της εικόνας πορτοκαλί σωσίβια επιπλέουν ακόμη στο ήρεμο νερό (Itinerary 2016, 70, φωτογραφία 86).

Παρά την δημοφιλή της απεικόνιση μαμάδων σε θρησκευτικής ή μη σύνθεσης κάδρα, αποδείχτηκαν μακροπρόθεσμα εξίσου και ίσως και περισσότερο επιδραστικές οι φωτογραφίες αναπαράστασης της πατρικής ή γενικότερα της αντρικής φροντίδας προς τα παιδιά, ανεξαρτήτως αν ανιχνεύεται στην εικόνα σχέση συγγένειας ή απλώς συμπαράστασης. Οι φωτογραφίες που αναπαριστούν άντρες, σε διαφορετικές συμπεριφορές από την τυποποιημένη μαχητική ή αντιδραστική στάση προς τους περιορισμούς και τις δημιουργούμενες εντάσεις σε συνοριακές περιοχές, αποτελούν ενδιαφέροντα δείγματα φωτογραφικής αποτύπωσης της ανθρώπινης κατάστασης, στην οποία περιήλθαν χιλιάδες άνθρωποι των μεταναστευτικών και προσφυγικών ροών του 2015 και 2016. Ο άντρας στις φωτογραφίες αυτές δεν ενδύεται τον πατριαρχικό ρόλο του προστάτη ή αρχηγού, αλλά παρουσιάζεται σαν φορέας μιας απρόσμενης – σύμφωνα με τα καθιερωμένα στερεότυπα – τρυφερότητας και φροντίδας, σε μια συνθήκη που ανακαλύπτει και αποκαλύπτει όλες τις πτυχές της ανθρώπινης συμπεριφοράς σε καιρούς κρίσης, κινδύνου και απόλυτης αβεβαιότητας για την επόμενη ημέρα.

Τον Ιούνιο του 2015 η Λουίζα Γκουλιαμάκη φωτογράφησε έναν πρόσφυγα από τη Συρία με τον μικρό γιο του στην αγκαλιά του που μόλις έχει φτάσει στη Λέσβο

(φωτογραφία 87). Είναι βράδυ και ο άντρας φωτίζεται από κάποιο φως στα αριστερά του, με βλέμμα ήρεμο, αλλά προβληματισμένο. Το πρόσωπο του παιδιού είναι εμφανές, αλλά δεν μας κοιτάει, στραμμένο κι αυτό προς την κατεύθυνση του βλέμματός του πατέρα (Itinerary 2016, 82). Η φωτογραφία δεν περιέχει υπερχειλίζουσα δραματικότητα, ούτε επιδιώκει με κάποιο στοιχείο της να προκαλέσει συναισθηματική ταραχή στον θεατή, είναι όμως αρκούντως περιγραφική, ώστε να επικεντρώσει την προσοχή μας στον ρόλο του πατέρα, ως υπεύθυνου για την ασφάλεια και την φροντίδα του μικρού παιδιού.

Λίγους μήνες αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 2015, ο Νίκος Παλαιολόγος, στον κεντρικό σταθμό Keleti της Βουδαπέστης, φωτογράφησε έναν νεαρό πατέρα με το μωρό γιο του στην αγκαλιά, καθώς κάνει νόημα προς την υπόλοιπη οικογένειά του να βιαστεί για να προλάβουν το τραίνο προς Αυστρία, στο τελευταίο σημείο της Βαλκανικής Οδού (Itinerary 2016, 121). Η εικόνα του Παλαιολόγου, τραβηγμένη από χαμηλά και με φόντο τον ηλεκτρονικό πίνακα ανακοινώσεων του σταθμού, δίνει έμφαση στην φόρμα της σύνθεσής της. Η φωτογραφία έχει ιδιαίτερη αξία καθώς, στερούμενη στοιχείων συναισθηματικής φόρτισης και έχοντας μια εξόχως κινηματογραφική σύνθεση, κατορθώνει να δημιουργήσει το ενδιαφέρον του θεατή, όχι μέσα από την ανάγκη αυξημένης ευαισθησίας προς τον συγκεκριμένο πατέρα, αλλά ως άριστα δοσμένη πληροφορία για την διαδρομή μιας ολόκληρης οικογένειας (φωτογραφία 88).

Αρκετούς μήνες αργότερα, στις 2 Μαρτίου 2016, ο Αντώνης Πασβάντης απαθανάτισε, με τρόπο λιγότερο ρεπορταζιακό και περισσότερο λυρικό, έναν Σύρο πατέρα να *«περιποιείται την κόμη του γιού του στον καταυλισμό της Ειδομένης»* (Μια άλλη ζωή 2016, 84). Η φωτογραφία του Πασβάντη είναι ασπρόμαυρη, προδίδει εγγύτητα και ηρεμία, σημασία στη σύνθεση και εμφανή έναν σιωπηλό, αλλά emphatic διάλογο μεταξύ του φωτογράφου και του θέματός του. Η παρουσία του πατέρα υποβάλλεται και επιβάλλεται από το αντρικό χέρι, που κρατάει το κεφάλι του παιδιού σε κίνηση που μας προϊδεάζει για το κούρεμα, ενώ πάνω από το κεφάλι του παιδιού προεξέχουν, σε σιλουέτα, το ανοιχτό ψαλίδι και η χτένα. Το παιδί, καλυμμένο με ένα αντανάκλαστικό υλικό που θα μπορούσε να είναι και θερμική κουβέρτα, είναι αφημένο στα χέρια του πατέρα και κοιτάζει με υποψία μειδιάματος τον φωτογράφο, με το ένα μάτι που είναι ανοιχτό, ενώ το άλλο είναι καλυμμένο από

το χέρι που στρίβει το κεφάλι, για να συνεχίσει το κούρεμα. Στο φόντο, διακρίνονται οι σκηνές του καταυλισμού, ενώ αριστερά στο βάθος η σιλουέτα μιας κολόνας του ΟΤΕ. Η τελευταία λεπτομέρεια αποτιμάται κυρίως από αυστηρά καλλιτεχνική φωτογραφική οπτική, που σε εικόνες ντοκουμέντου και φωτορεπορτάζ επιτείνει το μήνυμα. Η έντονη βινιέτα στο κάδρο εντείνει την δραματικότητα που ο δημιουργός επιθυμεί να προσδώσει στη σκηνή (*φωτογραφία 89*).

Εξέχουσα θέση στην φωτοειδησεογραφία και στις δημοσιεύσεις, είχαν απεικονίσεις ανθρώπων που προσεύχονταν, τις περισσότερες φορές σε ένδειξη ευγνωμοσύνης για την επιβίωσή τους και την ασφαλή άφιξή τους. Αν και οι φωτογραφίες αυτές ακροβατούν μεταξύ του λυρικού και του προφανούς, μεταξύ της είδησης και της συναισθηματικής πίεσης, ωστόσο, αφήνουν ανεξίτηλα ίχνη μιας πολιτιστικής και κοινωνικής μετάβασης, σημαντικής τόσο για τους ερχόμενους, όσο και για τους υποδεχόμενους. Υφέρπει κι εδώ ο κίνδυνος του στερεοτυπικού εγκλωβισμού, αν και πρόκειται για ένα κεφάλαιο που διατηρείται σημαντικό στη ζωή του ατόμου, ανεξάρτητα από τον τόπο και τον χρόνο. Οι δημόσιες εκδηλώσεις πίστης και ευγνωμοσύνης δεν διαφέρουν από την έκφραση των συναισθημάτων αυτών και στην ιδιωτική σφαίρα του πιστού, μια ιδιωτικότητα που οι άνθρωποι στερούνταν στην δεδομένη στιγμή. Η εικόνα του ανθρώπου, άντρα συνήθως, που προσεύχεται γονατιστός με το κεφάλι να ακουμπάει στο χώμα, είναι από τις πλέον οικείες και άμεσα κατανοητές αναπαραστάσεις μιας αντίδρασης βαθιά ανθρώπινης και ταυτόχρονα έμπλεας προσωπικών, ψυχολογικών και πολιτιστικών μηνυμάτων. Ο Νίκος Παλαιολόγος επικεντρώνει το βλέμμα του σε έναν πιστό που προσεύχεται στην παραλία, με φόντο πεταμένα σωσίβια στη στεριά κι ένα σκάφος στη θάλασσα (Itinerary 2016, 15). Στην ίδια φόρμα, αλλά με έντονη δραματικότητα, η ασπρόμαυρη εικόνα του Γιώργου Μουτάφη από την Κω, στην οποία ένας άνθρωπος σκυμμένος στην παραλία, προσεύχεται ακουμπώντας το μέτωπό του στην άμμο (Athens Photo Festival 2016, 41), (*φωτογραφίες 90 και 91*). Ο φωτογράφος Γιάννης Λιάκος κινείται σε διαφορετικό φορμαλιστικό πρότυπο, με τον Σύρο άντρα που υψώνει τα χέρια προς τον ουρανό και το πρόσωπο σε έκφραση αναφώνησης (*φωτογραφία 92*). Στο φόντο ακόμη παρούσα η βάρκα με τον κόσμο που μόλις έχει καταφθάσει στη Χίο και αποβιβάζεται (Itinerary 2016, 97).

Σε όλες αυτές τις απεικονίσεις, η δύναμη της φόρμας υπερέχει του περιεχομένου, καθώς είναι πάντα η κίνηση αυτή που λειτουργεί προσελκύοντας τον θεατή. Δεν επιλέγονται άνθρωποι που προσεύχονται σεμνά και σιωπηλά στην άκρη ενός τοπίου ή στο εσωτερικό μιας σκηνής, με κατάνυξη και προσωπική αυτοσυγκέντρωση. Η φωτογραφική γλώσσα είναι πιο άμεση και κατανοητή, όταν μια προσωπική έκφραση μετατρέπεται σε δημόσια δήλωση και το σώμα λειτουργεί σαν εργαλείο, τόσο για τον φωτογραφιζόμενο, όσο και για την ίδια τη σύνθεση της τελικής απεικόνισης. Η κραυγαλέα χειρονομία εξυπηρετεί την μετάδοση ενός μηνύματος που ξεπερνάει την ατομική υπόσταση και εμπεριέχει μια ευρύτερη αντιπροσωπευτική κωδικοποίηση, τόσο της κουλτούρας των νεοφερμένων, όσο και της -μέχρι τη στιγμή της λήξης της- διακινδύνευσής τους.

Γ. Αντικείμενα: νέες σηματοδοτήσεις και νοηματικά άλματα. Μια από τις πιο σημαντικές νοηματικές μετατοπίσεις που συντελέστηκαν την περίοδο της μεταναστευτικής και προσφυγικής κρίσης των ετών 2015-2016, αφορούσε όχι στους ανθρώπους και τις προσωπικές ιστορίες που δημιούργησαν το ψηφιδωτό της ιστορικής συγκυρίας, αλλά σε συγκεκριμένα αντικείμενα, ήδη γνωστά στη χρηστική τους διάσταση, τα οποία επανασυστήθηκαν σαν σύμβολα κατάστασης εκτάκτου ανάγκης, άλλοτε απλώς επισφαλούς και άλλοτε οριστικά μοιραίας. Τα αντικείμενα αυτά απέκτησαν μια νέα νοηματική διάσταση, με πολύπτυχες συμπαραδηλώσεις, αποκλειστικά χάρη στη δύναμη της φωτογραφίας, στην επιλογή της απομόνωσής τους από το φυσικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο βρέθηκαν ή εξ ορισμού ανήκαν. Αντικείμενα γενικής χρήσης, συνυφασμένα με καταστάσεις ανάγκης, όπως τα σωσίβια και οι θερμικές κουβέρτες, συσχετίστηκαν με τις ροές, άλλοτε με το θετικό πρόσημο της επιτυχούς τελικής άφιξης και άλλοτε σαν σύμβολα απώλειας στην ενδιάμεση θαλάσσια οδό. Αντίθετα, τα πιο προσωπικά αντικείμενα, τις περισσότερες φορές αποτελούσαν μνημεία θανάτου, κάποιες φορές τα μοναδικά απομεινάρια αγνοούμενων ζώων. Οι εικόνες που τα αναπαριστούν αποφεύγουν τον εντυπωσιασμό και τον κραυγαλέο θαυμασμό. Λειτουργούν σε ένα αρχικά λανθάνον, εσωτερικό νοητικό, συναισθηματικό και λιγότερο προφανές επίπεδο, προκαλώντας μεγαλύτερη αναστάτωση και πιο πολύπλοκους συλλογισμούς.

Εικόνες όπως του Άρη Μεσσήνη (Μια άλλη ζωή 2016, 26), του Ελβετού Andrea Bonetti (Itinerary 2016, 12-13) και της Σουηδής φωτογράφου Loulou D'Aki (Borders Crossroads 2017, 87), χρησιμοποιούν το έντονο πορτοκαλί χρώμα και το μοτίβο της επανάληψης του αντικειμένου, σε εκατοντάδες στοιβαγμένα σωσίβια σε παραλίες ή χωματερές. Άψυχα αντικείμενα, σε έντονη χρωματική αντίθεση με το περιβάλλον γκρίζο τοπίο, που αυτόματα παραπέμπουν στους ανθρώπους που τα φορούσαν, σε ένα ταξίδι σωτηρίας που μπορεί και να μην επιτεύχθηκε (φωτογραφίες 93, 94 και 95).

Αντίθετα, στην εικόνα του Σεφέρογλου απεικονίζεται ένα μοναδικό, μοναχικό σωσίβιο να επιπλέει στα ήρεμα γαλάζια νερά της ακτής της Λέσβου (φωτογραφία 96). Η εικόνα χωρίς αυτό θα ήταν μια εξαιρετική φωτογραφία θαλασσινού τοπίου, ενδεχομένως σε συσχετισμό με το περιβάλλον και την προβληματική της καθαριότητας και διαχείρισης των θαλασσίων υδάτων. Το στοιχείο όμως του επιπλέοντος σωσιβίου, αυτομάτως επανατοποθετεί την εικόνα σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο και προσκαλεί σε έναν διάλογο, που ξεπερνάει κατά πολύ τον ορίζοντα που φαίνεται στο βάθος, έξω από τα καθορισμένα όρια της εικόνας και του στιγμιαίου προσδιορισμού της (Itinerary 2016, 143).

Ίσως ο περισσότερο παραδοσιακά φωτογραφικός ρόλος, συνδυάζοντας τη φόρμα με το περιεχόμενο, χαρίστηκε στην γυαλιστερή θερμική κουβέρτα. Αντικείμενο, που μια μεγάλη πλειοψηφία θεατών δεν είχε ποτέ αντικρύσει ή γνωρίσει τη χρησιμότητά του, ερχόταν τώρα στο επίκεντρο δεκάδων φωτογραφικών ντοκουμέντων, συνδυάζοντας το στοιχείο του οπτικού εντυπωσιασμού, με έναν αναγκαίο βαθύ προβληματισμό. Η θερμική κουβέρτα σπάει κι αυτή με τη σειρά της τη μονοτονία των γκρίζων τοπίων και ξεχωρίζει ανάμεσα στα πολύχρωμα ενδύματα των δεκάδων ανθρώπων, που πολλές φορές την περικυκλώνουν. Από τις πιο εντυπωσιακές εικόνες της φωτογραφικής παρακαταθήκης της εποχής εκείνη του Ορέστη Σεφέρογλου από τη Λέσβο το 2015 (Itinerary 2016, 11) με έναν άντρα σκεπασμένο με την ασημένια θερμική κουβέρτα που, καθώς φυσάει δυνατός άνεμος, τον έχει καλύψει ολόκληρο, έχει απλωθεί γύρω του και προς τα αριστερά, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση του σχήματος ενός ιστίου σκάφους με τη θάλασσα στο φόντο (φωτογραφία 97).

Ομοίως, η Άννα Παντελιά αξιοποιεί το εξαιρετικά δυνατό οπτικό στοιχείο της διπλής αντανάκλαστικής επιφάνειας μιας θερμικής κουβέρτας, με την οποία είναι

τυλιγμένη μια μικρή Αφγανή, καθώς ένας διασώστης προσπαθεί να τη ζεστάνει στην παραλία της Λέσβου (Itinerary 2016, 131, *φωτογραφία 98*).

Το ίδιο στοιχείο παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο και σε πολλές από τις φωτογραφίες της ασπρόμαυρης δουλειάς του Andrea Bonetti (Itinerary 2016, 40, 45), σε μια εμφανή και εύληπτη αλληλεπίδραση μεταξύ φόρμας και περιεχομένου. Ο Bonetti εστιάζει το φακό του στην παρουσία και προσφορά των διασωστών, επιχειρώντας, μέσα από τις εικόνες του, να μεταφέρει την προσπάθεια και την αποδοχή της από τους διασωζόμενους. Έτσι, το στοιχείο της θερμικής κουβέρτας λαμβάνει κομβικό ρόλο στη σχέση αυτή, καθώς μόνο μέσα από τους διαύλους των πρώτων, μπορούσαν να έχουν αυτή την παροχή οι δεύτεροι. Το αντικείμενο ανάγεται σε σύμβολο, όχι μόνο του ταξιδιού, αλλά και της κοινωνικής ανταπόκρισης και αλληλεπίδρασης κατά την έλευση σε αυτόν τον - σκοπούμενο ως ενδιαμέσο – προορισμό (*φωτογραφία 99*).

Τα σωσίβια και οι θερμικές κουβέρτες απέκτησαν κυρίαρχο οπτικό ρόλο και τοποθετήθηκαν στο επίκεντρο ενός διαλόγου με διευρυμένα όρια, πολύ πέραν της φωτογραφικής θεώρησης. Ο επαναπροσδιορισμός τους έγινε δυνατός λόγω μεγέθους, φόρμας και χρώματος, ίσως μάλιστα αυτά ακριβώς τα στοιχεία να τον προκάλεσαν. Τα ίδια τα αντικείμενα προσέφεραν γόνιμο έδαφος για τις συμπαραδηλώσεις, και οι συμπαραδηλώσεις ανέδειξαν τα αντικείμενα σε πρωταγωνιστές της εικόνας και της μετάδοσης νοημάτων πολύ πιο ουσιαστικών και με βαθιά πολιτική και κοινωνική διάσταση, που μέχρι τότε δεν τους αποδιδόταν.

Υπάρχει και μια άλλη κατηγορία αντικειμένων, ασήμαντων ως προς το οπτικό τους αποτύπωμα και, σε κανονικές συνθήκες διαβίωσης, στοιχείων μιας ιδιωτικότητας που δεν προσφέρεται στο φωτογραφικό βλέμμα. Ταυτότητες, διαβατήρια, μικρά αναμνηστικά, φωτογραφίες, νομίσματα, υφάσματα, κομμάτια ρούχων και ποικίλης χρησιμότητας μικρά και ασήμαντα αντικείμενα, προσωπικά κειμήλια με την δική τους, άγνωστη πια σημασία για τους ιδιοκτήτες και κατόχους τους. Πρόκειται για αντικείμενα που βρέθηκαν στον βυθό της θάλασσας ή ξεβρασμένα στις όχθες μετά από ναυάγια ή απλώς απωλεσθέντα. Αντικείμενα που ανήκαν κάποτε σε ανθρώπους, που σε κάποιες περιπτώσεις είναι βέβαιη η απώλειά τους και σε κάποιες άλλες η αισιοδοξία μας ωθεί στη σκέψη ότι απλώς τα έχασαν στη διαδρομή, χωρίς απαραίτητα η απώλεια των αντικειμένων να βεβαιώνει και απώλεια

της ζωής. Τα αντικείμενα αυτά αποτέλεσαν ειδική φωτογραφική σπουδή από αρκετούς φωτογράφους, άλλες φορές σαν συμπληρωματικές λήψεις μιας ευρύτερης οπτικής αφήγησης. Ήδη από το 2008, ο Γιώργος Μουτάφης είχε φωτογραφίσει την ταυτότητα μιας Σομαλής πρόσφυγα στα ρηχά νερά της ακρογιαλιάς της Λέσβου (Μια άλλη ζωή 2016, 31, *φωτογραφία 100*), ενώ στο ίδιο μοτίβο ο Γιάννης Λιάκος απαθανάτισε σκορπισμένες φωτογραφίες στο χώμα του νησιού τον Οκτώβριο του 2015 (Itinerary 2016, 99, *φωτογραφία 101*).

Στην πρώτη περίπτωση υπάρχει το ίχνος του κατόχου, μια ξεθωριασμένη εικόνα μεταξύ νερού, άμμου και φυσιολογικής φθοράς. Ένα αχνό πρόσωπο με κόκκινη μαντήλα, μια υπόνοια προσωπικής ιστορίας, που συνδέεται με το άψυχο χαμένο αντικείμενο και τη φωτογραφία, που επιχειρεί να το επαναφέρει στην συλλογική συνείδηση. Αν η ζωή που συνδέεται με την ιστορία αυτή συνεχίζει, δεν το γνωρίζουμε και ξεπερνάει και τον προβληματισμό που η φωτογραφία επιχειρεί να προκαλέσει. Η γυναίκα της ταυτότητας θα μπορούσε να είναι ζωντανή, θα μπορούσε και να μην είναι, αλλά και μόνο ο προβληματισμός αυτομάτως ανάγει τη φωτογραφία του Μουτάφη σε κάτι περισσότερο από απλό ενημερωτικό ντοκουμέντο. Ομοίως, οι φωτογραφίες που αποτελούν θέμα της εικόνας του Λιάκου, αγνοείται αν ανήκουν σε κάποιον που επέζησε στο τέλος του ταξιδιού. Η φωτογραφία γίνεται θέμα του φωτογραφικού φακού. Δεν γνωρίζουμε αν οι άνθρωποι στις φωτογραφίες που φωτογραφίζει ο Λιάκος είναι οι ίδιοι που είχαν μαζί τους αυτά τα κειμήλια ή κάποιοι οικείοι τους. Όμως οι φωτογραφίες που λειτουργούσαν σαν θεματοφύλακες αναμνήσεων, φωτογραφίζονται με τη σειρά τους σαν νέοι θεματοφύλακες, μάρτυρες και πρωταγωνιστές ταυτόχρονα.

Σε μια πιο οργανωμένη σκηνοθεσία, ο Ιταλός Davide Monteleone φωτογραφίζει, σε στουντιακή παρουσίαση, τα αντικείμενα που συλλέχθηκαν στη Λαμπεντούζα⁸⁸ από όλους τους πρόσφυγες και μετανάστες που έφτασαν εκεί στο πέρασμά τους από την Αφρική προς την Ευρώπη. Τα αντικείμενα είναι όλα τοποθετημένα σε λευκό φόντο, στο κέντρο μιας παραλληλόγραμμης φωτογραφίας, χωρίς φωτιστικούς ακροβατισμούς. Σαν περιγραφικές φωτογραφίες ταυτότητας, τα

⁸⁸ Νησί της Μεσογείου, μεταξύ των ακτών της Τυνησίας και της Σικελίας, υπαγόμενο στην Αυτόνομη Περιφέρεια της Σικελίας

αντικείμενα, άλλοτε προσωπικά και άλλοτε χρηστικά, διηγούνται μικρές και άγνωστες προσωπικές ιστορίες, που όλες μαζί σκιαγραφούν ένα αόριστο σε όρια, αλλά αρκετά σαφές σε περιεχόμενο κάδρο μιας πορείας από το παρελθόν – ιστορικό και πολιτιστικό – προς ένα άλλο διαφορετικό μέλλον. Η δουλειά αυτή του Monteleone παρουσιάστηκε στο MEdpHOTO 2016, στο πλαίσιο της έκθεσης *Critical Archives I: Ruins*⁸⁹ σε διάλογο με μία από τις φωτογραφίες του ναυαγίου του Οκτωβρίου του 2013 που στοίχισε τη ζωή σε 366 ανθρώπους⁹⁰. Το σκάφος φωτογράφησε ο επίσης Ιταλός φωτογράφος Francesco Zizola του πρακτορείου *Noor*, σε υποβρύχια αποστολή έξω από τις ακτές του νησιού τον Σεπτέμβριο του 2014 (φωτογραφία 102).

Η παρουσίαση σαφώς λειτουργούσε σε συναισθηματικό επίπεδο για το θεατή, εντείνοντας τη δραματικότητα των εικόνων. Η αντίθεση μεταξύ της φωτεινής και απογυμνωμένης αποτύπωσης των αντικειμένων του Monteleone, δίπλα στο βαθύ και δυσοίωνα μπλε της θάλασσας, που κατάπινε τη μορφή του βυθισμένου σκάφους από τον Zizola, καθιστούσε περιττές τις μεγάλες περιγραφές. Χωρίς την παρουσία δύσπεπτων απεικονίσεων απώλειας, η ιστορία των προσφύγων και των μεταναστών αυτών και πολλών πριν και μετά από αυτούς, γινόταν το υπολανθάνον θέμα ενός συνδυασμού εικόνων, που δεν αναπαριστούν ούτε έναν άνθρωπο, ζωντανό ή μη. Το γεωγραφικό σημείο στο κέντρο της Μεσογείου, από το οποίο προέκυψε το θέμα κάθε εικόνας, ήταν απλώς το συνδετικό σημείο μεταξύ μιας ηπείρου πριν και μιας ηπείρου μετά, μιας αφετηρίας και ενός προορισμού (φωτογραφία 103).

Η απεικόνιση των συρματοπλεγμάτων δεν είναι ένα φωτογραφικό στοιχείο άγνωστο ή ανεκμετάλλευτο στο παρελθόν. Οι έννοιες του περιορισμού, της φυλάκισης, της αποξένωσης, της ρήξης, είτε σε εμπόλεμες συγκυρίες ή σε άλλες κοινωνικές αντιξοότητες που επέδρασαν στην ιστορική τους στιγμή, αναπαριστάνονταν συχνά μέσα από τον συμβολισμό τέτοιων κατασκευών, προφανή ή υποδόριο. Στην συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, τα συρματοπλέγματα διατήρησαν τον ήδη καθιερωμένο αρνητικό τους οπτικό αντίκτυπο, συμπληρώνοντας

⁸⁹ Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης, Ιούνιος – Σεπτέμβριος 2016

⁹⁰ <https://time.com/3594604/lampedusa-shipwreck-from-the-depths-of-the-mediterranean-sea/>
ανακτήθηκε στις 04/02/2021

τη φωτογραφική αφήγηση. Ήδη στην βραβευμένη με *World Press Photo* φωτογραφία του Αυστραλού Warren Richardson το 2016, δύο χέρια κρατούν ένα μωρό και το περνούν κάτω από ένα αγκαθωτό συρματοπλέγμα. Το μωρό, περνώντας στα χέρια ενός άντρα που βρίσκεται στην άλλη πλευρά του πλέγματος, περνάει και σε μια άλλη χώρα, καθώς το πλέγμα ήταν το σύνορο μεταξύ Σερβίας και Ουγγαρίας (φωτογραφία 104)⁹¹.

Η επιλογή των συρματοπλεγμάτων είναι πιο μελετημένη από τους δημιουργούς. Χρησιμοποιούν με πολλούς και έντεχνους τρόπους την έντονη φόρμα του στοιχείου αυτού και την επιβαρυμένη με αρνητικά νοήματα, ήδη καταγεγραμμένη υποσυνείδητη επίδρασή του, ώστε, χωρίς περαιτέρω κόπο, να γεμίζει το φωτογραφικό κάδρο, αναδεικνύοντας τη φόρμα και υποβάλλοντας το περιεχόμενο. Στην εικόνα του Δημήτρη Τοσίδη, από τα σύνορα Ελλάδας – τότε ΠΓΔΜ, τον Μάρτιο του 2016 (φωτογραφία 105), η σύνθεση είναι απλή: η αντίθεση μεταξύ των παιδιών και του θωρακισμένου οχήματος αφηγείται ήδη μια ιστορία, αλλά εμπλουτίζοντας την εικόνα με την επιλογή της λήψης της, έτσι ώστε το συρματοπλέγμα να επεκτείνεται σε όλο το μήκος της, κάθε νόημα και κάθε στοιχείο υπερθεματίζεται στον μέγιστο βαθμό (Μια άλλη ζωή 2016, 90). Θα μπορούσε κανείς να αναγνώσει την εικόνα αντίστροφα και να θεωρήσει κυρίαρχο στοιχείο το ίδιο το πλέγμα και τα παιδιά έναν παράγοντα επίταξης της σκληρότητας που υπονοείται. Σε κάθε ανάγνωση και κάθε ερμηνεία, το συρματοπλέγμα έχει έναν κυρίαρχο ρόλο, όχι μόνο στην εικόνα, αλλά και στο συνολικό της αφήγημα, για ότι πρόκειται να την ακολουθήσει. Ο Δημήτρης Μπούρας και η Λουίζα Γκουλιαμάκη ακολουθούν δύο τελείως διαφορετικές προσεγγίσεις του ίδιου θέματος, τόσο από τον Τοσίδη, όσο και μεταξύ τους. Ο Μπούρας χρησιμοποιεί το πλέγμα χωρίς επιτήδευση ή λυρισμό στη σύνθεση, με μια λήψη με προοπτική, αλλά με σαφές επίκεντρο το αγκιστρωμένο επάνω του παιδί και το θλιμμένο ύφος (φωτογραφία 106). Όπως εξηγεί ο δημιουργός, πρόκειται για το όριο του στρατοπέδου Domiz στο Ιράκ, που δεν δεχόταν πια άλλους πρόσφυγες (Itinerary 2016, 51). Το συρματοπλέγμα είναι ένα απροσπέλαστο όριο και σαν τέτοιο απεικονίζεται. Αντίθετα, η Γκουλιαμάκη

⁹¹ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28728/1/2016-Warren-Richardson-SN1>
ανακτήθηκε στις 15/02/2021

αξιοποίησε τη φόρμα και τις ιδιότητες του υλικού, για να επιτύχει μια άκρως αισθητική προσέγγιση, μια εντυπωσιακή τεχνικά και καλλιτεχνικά λήψη ενός τόσο αρνητικά φορτισμένου στοιχείου (*φωτογραφία 107*). Ωστόσο, συμπεριλαμβάνοντας το χέρι που, παρά τον κίνδυνο τραυματισμού, κρατάει σφιχτά, πεισματικά, το αγκαθωτό πλέγμα, στα σύνορα της Ελλάδας με την τότε ΠΓΔΜ, αυτόματα αναδεικνύει – παρά τον λυρισμό της εικόνας – τη δραματικότητα που η ύπαρξή του συνεπάγεται για τους ευρισκόμενους στην Ελληνική πλευρά του (Itinerary 2016, 79). Η Λουίζα Γκουλιαμάκη επιτυγχάνει αυτό που σταθερά επιδιώκει το σύγχρονο φωτορεπορτάζ: να δείξει λίγα και να εννοήσει πολλά. Η εικόνα της δεν προκαλεί φόβο, στενοχώρια ή λύπη, καθώς απουσιάζουν τα συνήθη στοιχεία που χρησιμεύουν ως εναύσματα αυτών των αντιδράσεων. Δεν υπάρχουν εδώ θλιμμένοι άνθρωποι, παιδιά που παίζουν ανέμελα, παρά τη δυσχέρεια της θέσης τους, ούτε και σιωπηλά ή έντονα διαμαρτυρόμενοι αποκλεισμένοι. Δεν υπάρχει τίποτε που αρχικά να σοκάρει τον θεατή. Αντίθετα, η εικόνα μάλλον γοητεύει και προσελκύει το βλέμμα, ωστόσο, η αμέσως επόμενη ανάγνωσή της δημιουργεί αυτόματα συνειρμούς που τελικά θα προκαλέσουν τις παραπάνω αντιδράσεις. Ένας άνθρωπος μόνος επιλέγει να πληγωθεί, σε μια χειρονομία που μπορεί να σηματοδοτεί απλώς διαμαρτυρία ή και απόπειρα αντίδρασης.

Στο ίδιο περίπου πλαίσιο μιας λυρικής αποτύπωσης ενός αντικειμένου, που επανειλημμένα χρησιμοποιείται προκειμένου να καταγραφεί μια σκληρή πραγματικότητα, ο Μουτάφης βιντεοσκοπεί στο *My Arab World* ένα συρματοπλέγμα σε ασπρόμαυρη λομογραφική απόδοση. Μπλεγμένη ανάμεσα στο σύρμα βρίσκεται μια στραβωμένη επιγραφή στα αραβικά και στα αγγλικά «No entry» (*Απαγορεύεται η είσοδος*). Οι επιμελητές του *Borders / Crossroads*, του βιβλίου που συνόδεψε το *Πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας / Medphoto Festival* του 2016, επιλέγουν αυτό ακριβώς το καρέ σαν κλείσιμό του (2017, 205), σαν οπτικό επίλογο ενός μεγάλου αφηγήματος, που σύμφωνα με τον πρόλογο του καλλιτεχνικού διευθυντή, επεδίωκε να εξερευνήσει και να αποδείξει ότι η «τέχνη μπορεί να συνομιλεί με την κοινωνία και να παίρνει θέση απέναντί της» (Φυσάκης 2017, 13). Ο Μουτάφης ανήκει στους σύγχρονους ενεργούς και μάχιμους φωτορεπόρτερ, με πλούσιο υλικό στο ενεργητικό του και πολλές δημοσιεύσεις, σε μεγάλης κυκλοφορίας και κύρους έντυπα, επιλέγει ωστόσο αυτή την απόδοση του

συρματοπλέγματος, επενδύοντας και αυτός, όπως η Γκουλιαμάκη, στη φόρμα του, προκειμένου να λειτουργήσει περισσότερο συνειρμικά στο μυαλό του θεατή παρά με την επιφανειακή διάλεκτο μιας επίπεδης περιγραφικής εικόνας (φωτογραφία 108).

Δ. Ο λυρισμός στην υπηρεσία της είδησης. Στην προσπάθεια μετάδοσης μιας είδησης, με επίταση στις περιπτώσεις δυσάρεστων γεγονότων, η ωραία εικόνα προσελκύει το βλέμμα, διατηρεί το ενδιαφέρον και επιτυγχάνει μια μεγαλύτερη εμπλοκή του θεατή, όχι μόνο με τη συγκεκριμένη σκηνή και τον φωτογράφο, αλλά πολλές φορές και με το ευρύτερο θέμα που καλεί σε προσοχή και εγρήγορση (Addario 2016 και Huffman 2013). Εικόνες που συνδυάζουν την πληροφορία που καλούνται να μεταδώσουν με μια αισθητική που υπερβαίνει το πρώτο οπτικό επίπεδο ενημέρωσης και ανιχνεύει την δραματικότητα που προκύπτει από την εκάστοτε συγκυρία, είναι αυτές που παραμένουν στη συλλογική μνήμη και χρησιμεύουν για την αφύπνιση, αν όχι εύκολα της συνείδησης, σίγουρα όμως της περιέργειας που συνακόλουθα οδηγεί στη γνώση.

Στην εξεταζόμενη περίοδο, οι φωτογράφοι και οι φωτορεπόρτερ παρήγαγαν πλούσιο και πολυεπίπεδο υλικό. Η ενασχόλησή τους άλλοτε επικεντρωνόταν στη γενική κατάσταση που επικρατούσε στα σημεία άφιξης και αναμονής των προσφύγων και μεταναστών και άλλοτε σε μεμονωμένες ιστορίες που προέκυπταν από τα περιστατικά ή από τους ίδιους τους ανθρώπους. Με έμφαση στο χρώμα, τις φόρμες και τα πρόσωπα, μια σειρά εικόνων εκτέθηκαν στο κοινό όχι μόνο μέσα από τις διόδους της ενημέρωσης – έντυπης ή ηλεκτρονικής – αλλά και στις εκθέσεις που ανέδειξαν το φλέγον ζήτημα, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Άλλοτε εστιάζοντας στα πρόσωπα και άλλοτε αξιοποιώντας τη δύναμη της φόρμας και των συμβολισμών, οι φωτογράφοι επεδίωξαν και σε μεγάλο βαθμό πέτυχαν, να δημιουργήσουν έναν μεγάλο εικαστικό καμβά, επάνω στον οποίο σκιαγραφήθηκε η συνθήκη του προσφυγικού και μεταναστευτικού ζητήματος. Μια διαρκής παλινδρόμηση από το γενικό στο ειδικό, από τα διεθνή γεγονότα στις προσωπικές ιστορίες, φώτισε το ζήτημα πολύπλευρα, αναδεικνύοντας τη βαθιά ανθρωπιστική διάστασή του. Δύο από τις εκθέσεις άλλωστε που αφιερώθηκαν στην εικαστική αποτύπωση της ιστορικής συγκυρίας, πήραν τίτλους που δεν αφορούν τα γεγονότα, αλλά τους

ανθρώπους: η «*Μια άλλη ζωή: Ανθρώπινες ροές / Άγνωστες Οδύσσειες*» του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης και η «*Διαδρομή*» (Itinerary) στην *Τεχνόπολη* Δήμου Αθηναίων, επικεντρώνονται αποκλειστικά στον ανθρώπινο παράγοντα, στα πρόσωπα και όχι στα γεγονότα. Τα τελευταία λειτουργούν μόνο επεξηγηματικά, προσδιορίζοντας τα πώς, πότε και από πού οι άνθρωποι αυτοί βρέθηκαν μπροστά στον φωτογραφικό φακό. Φωτογραφίες όπως του Θανάση Σταυράκη από το πρακτορείο *Associated Press* από τον Πειραιά τον Φεβρουάριο του 2016 με τους Αφγανούς πρόσφυγες μέσα σε μια αποθήκη στη σκιά μιας ξύλινης βάρκας, που χρησίμευε για άπλωμα των ρούχων, και του Πέτρου Γιαννακούρη από το ίδιο πρακτορείο, ένα μήνα πριν στα Ταμπάκικα της Χίου, με δύο νεαρές Αφγανές που περιμένουν στο κέντρο καταγραφής, εντάσσουν τους ανθρώπους μέσα σε ένα νέο και δύσκολο περιβάλλον, στερούμενο οποιασδήποτε θαλπωρής ή έστω στοιχειώδους άνεσης (*Μια άλλη ζωή* 2016, 36-37). Και οι δύο φωτογράφοι αξιοποιούν το χώρο και τις εναλλαγές φωτός και σκιάς, με συνθέσεις που βοηθούν τον θεατή να προσδιορίσει και τη γενική κατάσταση, αλλά και τα πρόσωπα μέσα σε αυτήν. Στην εικόνα του Σταυράκη ξεχωρίζει η μορφή ενός μικρού κοριτσιού με ροζ μπουφάν, που έχει γυρίσει και κοιτάζει τον φωτογράφο, λουσμένη στο φως από δεξιά, ενώ στην εικόνα του Γιαννακούρη, το φως του φεγγίτη δημιουργεί ένα σχήμα στον τοίχο, που μοιάζει με τόξο που κατευθύνει το βλέμμα προς τις δύο νεαρές κοπέλες, που είναι καθισμένες υπομονετικά στο πάτωμα (*φωτογραφίες* 109 και 110).

Αντίθετα, η φωτογραφία του Γιάννη Κολεσίδα από τα σύνορα Ελλάδας και της τότε ΠΓΔΜ, τον Μάρτιο του 2016, που έγινε και το εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Μια άλλη ζωή: Ανθρώπινες ροές / Άγνωστες Οδύσσειες* του Μουσείου Φωτογραφίας της Θεσσαλονίκης, δεν επικεντρώνεται σε ένα πρόσωπο. Αξιοποιεί περισσότερο με πικτοριαλιστικό τρόπο τη φόρμα των γραμμών του τραίνου, των στύλων με τα καλώδια και τους σηματοδότες, ένα πέπλο ομίχλης και την φιγούρα ενός ανθρώπου, στη μέση ακριβώς του κάδρου, με το φως μιας αμαξοστοιχίας στο μακρινό βάθος πίσω του. Δεν μπορεί κανείς να διακρίνει αν η αμαξοστοιχία πλησιάζει ή απομακρύνεται, το φως της όμως, ακριβώς επάνω από το κεφάλι της φιγούρας, κατευθύνει το βλέμμα σε όλα όσα συμβαίνουν στην εικόνα (*Μια άλλη ζωή* 2016, 117). Παρά το γενικό πλάνο και τον έντονα φορμαλιστικό της χαρακτήρα, η

εικόνα εξυπηρετεί και πάλι το αφήγημα των ανθρώπων που βρίσκονται μέσα σε αυτήν, όσο μικρές και αν φαντάζουν οι μορφές τους (*φωτογραφία 111*).

Φωτογράφοι όπως ο Σεφέρογλου και η Γκουλιαμάκη απομόνωσαν στοιχεία χαρακτηριστικά της συνθήκης, όπως η θερμική κουβέρτα και το συρματοπλέγμα (Itinerary 2016, 11 και 79), και τα ανέδειξαν σε πρωταγωνιστές των εικόνων τους. Ο κυρίαρχος ρόλος των αντικειμένων αυτών στις ζωές των προσφύγων και των μεταναστών, επισημαίνει τη δραματική αλλαγή στις συνθήκες της και την χρώδη διαφορά από μια κανονική ζωή, τη ζωή των θεατών αυτών των εικόνων. Ο Milos Bicanski χρησιμοποιεί το παιχνίδι των αντανakλάσεων σε μια εικόνα από το λιμάνι του Πειραιά το 2015. Οι μορφές ενηλίκων και παιδιών αντανakλώνται επάνω σε ένα τζάμι, καθώς στο βάθος φαίνεται ένα πλοίο. Παρά τη λεζάντα του φωτογράφου που αναφέρει ότι «χαμογελούν σκεπτόμενοι “εδώ είναι η Ευρώπη” - αν έχουν γνώση της ταλαιπωρίας που τους περιμένει δεν το δείχνουν» (Itinerary 2016, 22-3) η κεντρική μορφή στην εικόνα, εκείνη ενός μικρού αγοριού, μαρτυρά δυσφορία, ανησυχία και καχυποψία (*φωτογραφία 112*).

Στο ίδιο φωτογραφικό αποτύπωμα με τον Γιάννη Κολεσίδη, ο Δημήτρης Μπούρας, σε μια εργασία επικεντρωμένη σε Σουδανούς και Σομαλούς πρόσφυγες, απαθανατίζει το εσωτερικό του εγκαταλελειμμένου εργοστασίου της Πειραιϊκής – Πατραϊκής, με τις κατεστραμμένες ψευδοροφές να κρέμονται, απροσδιόριστο αριθμό και είδος σκουπιδιών διάσπαρτων στο πάτωμα και το φως να περνάει σε τρεις δυνατές γραμμές, μέσα από την τρύπια οροφή, περιγράφοντας τη σιλουέτα του ενός από τους τρεις παρόντες ανθρώπους ανάμεσα στα χαλάσματα (Itinerary 2016, 64, *φωτογραφία 113*).

Την αισθητική δύναμη της σιλουέτας χρησιμοποιεί και ο Γιάννης Λιάκος σε μια φωτογραφία από την Ειδομένη, τον Μάρτιο του 2016, στην οποία απεικονίζεται μια – κατά τα φαινόμενα - οικογένεια προσφύγων, που περπατά κατά μήκος του συρματοπλέγματος των συνόρων με την τότε ΠΓΔΜ (Itinerary 2016, 106). Προηγείται η μορφή της γυναίκας, με ένα μωρό στην αγκαλιά, και ακολουθεί ο άντρας, με ένα μεγαλύτερο παιδάκι στους ώμους του και έναν μπόγο με πράγματα στην πλάτη. Σε δεύτερο πλάνο, διαγράφεται το συρματοπλέγμα της συνοριογραμμής και πιο πίσω ένας επιβλητικός συννεφιασμένος ουρανός (*φωτογραφία 114*). Η φωτογραφία του Λιάκου εμπεριέχει όλα τα στοιχεία μιας παραδοσιακά εντυπωσιακής λήψης. Ωστόσο,

και πριν την ανάγνωση της λεζάντας της, υπάρχουν επαρκείς οπτικές πληροφορίες που κατευθύνουν την αντίληψή μας πέραν της πρώτης ανάγνωσης της *όμορφης* εικόνας. Ο μπόγος στην πλάτη του άντρα, καθώς και η πορεία, παρά τις δυσμενείς καιρικές συνθήκες, όπως προδίδονται από τα νερά στο έδαφος μπροστά από τη γυναίκα, μαρτυρούν πρόσφατη βροχόπτωση και αποκαλύπτουν μια κάθε άλλο παρά χαρούμενη και χαλαρή οικογενειακή βόλτα.

Αντίστοιχα, αξιοποιώντας σιλουέτες, περιβάλλον φως και τη δυναμική μιας ανθρώπινης πορείας, ο Νίκος Παλαιολόγος φωτογραφίζει πρόσφυγες που περπατούν κατά μήκος των γραμμών του τραίνου στο Χόργκος της Σερβίας, τον Σεπτέμβριο του 2015, για να φτάσουν τα σύνορα μεταξύ Σερβίας και Ουγγαρίας (Itinerary 2016, 119). Εδώ η αίσθηση της εικόνας είναι ακόμη πιο αφηρημένη από ότι άλλων δημιουργών, καθώς δεν υπάρχει κανένα ορατό στοιχείο που να αποκαλύπτει την ιδιότητα αυτών των ανθρώπων ως προσφύγων, ούτε και κάποιος σαφής γεωγραφικός προσδιορισμός. Το παιχνίδι του φωτός με τις σκιές και τις ανθρώπινες μορφές προσελκύει το βλέμμα και η λεζάντα του φωτογράφου εξειδικεύει τη συνθήκη (*φωτογραφία 115*). Ο ίδιος φωτογράφος μας προσφέρει και μια από τις λίγες πιο αισιόδοξες και ενδεχομένως ανάλαφρες αποτυπώσεις της διαβίωσης των προσφύγων και μεταναστών στην συνθήκη του 2015 και 2016. Τον Σεπτέμβριο του 2016, στα σύνορα της Ελλάδας με την τότε ΠΓΔΜ, φωτογράφησε ένα παιδί που παίζει με μια μπάλα ποδοσφαίρου, έξω από την κατασκήνωση καταγραφής της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες. Το αγόρι βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας, με τζιν παντελόνι και κόκκινη μπλούζα, και η μπάλα στον αέρα, πάνω από το κεφάλι του, ενώ όλη η στάση του σώματος μαρτυρά κίνηση παίκτη. Στο έδαφος, γύρω από το παιδί, είναι διάσπαρτα σκουπίδια, χαρτιά και πλαστικά, ενώ στο βάθος άλλοι άνθρωποι – ενδεχομένως πρόσφυγες και μετανάστες που αναμένουν τη σειρά τους για το κέντρο καταγραφής – έχουν σχηματίσει μια μεγάλη σειρά πριν από ένα λευκό προκατασκευασμένο οίκημα. Κι εδώ ο βαρύς ουρανός με σύννεφα εξυπηρετεί, όχι μόνο φωτογραφικά και αισθητικά, αλλά προσδίδοντας στην εικόνα μια κατήφεια ταιριαστή με τη γενικότερη κατάσταση των ανθρώπων μέσα σε αυτή (*φωτογραφία 116*).

Η ασπρόμαυρη απόδοση του προσφυγικού και μεταναστευτικού ζητήματος δεν είχε ιδιαίτερα μεγάλη απήχηση στα μέσα ούτε και στις εικαστικές του

πλαισιώσεις. Το ασπρόμαυρο φωτορεπορτάζ προσιδιάζει σε λίγα θέματα, ενώ υπάρχει πάντα η σύγχρονη επιμονή στη χωρίς επεμβάσεις εικόνα, ιδίως όταν πρόκειται για ειδησεογραφικά πρακτορεία. Τρεις προσεγγίσεις διαφοροποιήθηκαν, προσκαλώντας σε μια πιο εσωτερική ανάγνωση, μέσα από τις φόρμες και την ποιητικότητα των εικόνων που παράχθηκαν. Ο Andrea Bonetti, ο Νίκος Πηλός και ο Γιώργος Μουτάφης απέφυγαν τον εντυπωσιασμό του χρώματος και όλες τις πολιτισμικές συμπαραδηλώσεις που συχνά προκύπτουν από τους ενδυματολογικούς και ανθρωπολογικούς κώδικες. Εκφράσεις και κινήσεις είναι τα στοιχεία που προσδίδουν δύναμη στις εικόνες του Bonetti (*φωτογραφία 99*), που επικέντρωσε το βλέμμα του και την παρεχόμενη σε εμάς πληροφορία στην προσπάθεια των ανθρωπιστικών οργανώσεων να υποδεχτούν και να βοηθήσουν τους αφιχθέντες πρόσφυγες και μετανάστες με πρώτες βοήθειες και εγκλιματισμό στη Λέσβο. Όπως ο ίδιος ο δημιουργός αναφέρει «..αποφάσισα να εστιάσω τη δουλειά μου όχι στο δράμα αλλά στην ομορφιά. Στην ομορφιά όλων εκείνων των εθελοντών και μελών των ΜΚΟ που περιμένουν τους πρόσφυγες, βάρκα με τη βάρκα, να φτάσουν στην όχθη, ώστε να τους προσφέρουν βοήθεια» (μετάφραση της γράφουσας, *Itinerary* 2016, 34). Οι εικόνες του Bonetti οδηγούν το βλέμμα του θεατή περισσότερο στις εκφράσεις και τις χειρονομίες, τόσο όσων προσφέρουν βοήθεια, όσο και αυτών που την καλοδέχονται. Σε κάποιες περιπτώσεις, ο φωτογράφος χρησιμοποιεί, όπως και άλλοι συνάδελφοί του, τη δύναμη της φόρμας και του εντυπωσιακού στοιχείου της θερμικής κουβέρτας, αλλά μόνο συμπληρωματικά στη βασική ιδέα, που πάντα σχετίζεται με την παροχή βοήθειας και προμηθειών (*Itinerary* 2016, 34-47, *φωτογραφία 99*). Την ασπρόμαυρη αισθητική, με έμφαση στο συναίσθημα περισσότερο από ότι στην περιγραφική πληροφορία, χρησιμοποίησαν και οι Νίκος Πηλός και Γιώργος Μουτάφης. Ο Πηλός, ακολουθώντας μια κλασική οδό απαθανάτισε άκρως σημειολογικά τα ίχνη της τραγωδίας επτά Σύρων προσφύγων που πνίγηκαν και άλλων δύο, που αγνοούνταν σε ένα ναυάγιο ανοιχτά της Κω, στις αρχές του 2015. Η πιο γνωστή φωτογραφία από τη σειρά είναι το κοντινό πορτρέτο ενός μικρού παιδιού, που ενώ δείχνει απλώς να ξεκουράζεται, όπως το αριστερό του μάτι είναι ελάχιστα ανοιχτό, στην πραγματικότητα έχει ήδη χάσει τη ζωή του στο εν λόγω ναυάγιο (*Μια άλλη ζωή* 2016, 50 - 51). Η εικόνα είναι συγκλονιστική μέσα στην

ηρεμία και τη γαλήνη της, αφήνει τον θεατή άφωνο, χωρίς σχόλιο αντάξιο της θλίψης που πηγάζει από αυτήν (φωτογραφία 117).

Ο Μουτάφης, αντίθετα επενδύει στον εντυπωσιασμό, χρησιμοποιώντας ασπρόμαυρο τετράγωνο καρέ με φωτογραφικό πλαίσιο Kodak και έντονη βινιέτα (στρογγυλή σκιά δημιουργούμενη – κατά περιπτώσεις - από το στεφάνι του φακού) στα άκρα. Οι φωτογραφίες του από τη σειρά *Eurora Eurora* παραπέμπουν σε ασύνδετες σκηνές από ένα όνειρο, εικόνες άλλοτε θολές, άλλοτε σαφείς, άλλοτε τοπίων και άλλοτε ανθρώπων, μακρινών και με ακαθόριστα πρόσωπα. Ο δημιουργός επιχειρεί να μεταδώσει στον θεατή την αίσθηση του εφιάλτη που βιώνουν οι άνθρωποι μέσα στα κάδρα του. Πτώματα στις ακτές της θάλασσας, μητέρες με παιδιά στην αγκαλιά, άνθρωποι μόνοι ή σε κομβόι σε δύσβατα και αβέβαια μονοπάτια, σωσίβια στοιβαγμένα και παρατημένα, όλα εναλλάσσονται χωρίς μια καθορισμένη αφήγηση, ξεκομμένα στιγμιότυπα ενός ενιαίου δράματος (Borders | Crossroads 2017, 136-137, φωτογραφία 118).

Όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις ακροβατούν μεταξύ καταγραφής της πληροφορίας και απόδοσης μιας προσωπικής αισθητικής, και λειτουργούν σε ένα επόμενο επίπεδο από εκείνο της πρωτοβάθμιας πληροφορίας. Επενδύοντας περισσότερο στο σχεδόν εκβιαζόμενο συναίσθημα και σε σειρά υποδόριων μηνυμάτων, που αποκαλύπτονται με την βαθύτερη δεύτερη ανάγνωσή τους, οι εικόνες εντυπώνονται πληροφοριακά και εικαστικά, προκαλώντας συνειρμικές αντιδράσεις και προβληματισμούς, πέραν της επιδερμικής είσπραξης της πληροφορίας των γεγονότων. Επιδιώκουν, και σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνουν, την γέννηση συλλογισμών για τους ίδιους τους απεικονιζόμενους ανθρώπους, άλλοτε με σαφή, και άλλοτε με θολά χαρακτηριστικά, και αυτού του κεφαλαίου της σύγχρονης ιστορίας βιωμένης από τον καθέναν τους ξεχωριστά.

II. Η φωτογραφική παρακαταθήκη

Η φωτογραφική παρακαταθήκη των προσφυγικών και μεταναστευτικών ροών του 2015 και 2016 είναι σημαντική για περισσότερους λόγους, με πιο σημαντικό όλων τη συμπυκνωμένη οπτική πληροφορία προς μια νέα κατεύθυνση. Οι φωτογράφοι που απαθανάτισαν τις ροές καλούν σε έναν προβληματισμό βαθύτερο και πιο επείγοντα

από εκείνους των άλλων εμπόλεμων συγκυριών που είχαν μέχρι τότε καταγραφεί οπτικά. Οι αναπαραστάσεις εμπόλεμων ζωνών, που είχαν δημιουργήσει τη σύγχρονη πολεμική ειδησεογραφική πραγματικότητα μέχρι τότε, αφορούσαν στις ίδιες τις εμπόλεμες περιοχές και τα περιστατικά που έρχονταν να αφυπνίσουν ή και να συνταράξουν τους θεατές ήταν – στην πλειοψηφία τους – γεγονότα που εξελίσσονταν και ολοκληρώνονταν εκείνη τη στιγμή, μπροστά στο φακό. Οι περιπτώσεις που δημιουργούσαν προβληματισμό και ενδιαφέρον για όσα προηγούνταν ή θα έπονταν της μεμονωμένης εικόνας ήταν λίγες, όπως η φωτογραφία του Nick Ut από το Βιετνάμ ή του Kevin Carter από το Σουδάν. Στην συντριπτική τους πλειοψηφία, οι φωτογραφίες καλούσαν σε αφύπνιση για τα συμβαίνοντα προς αποφυγή παρόμοιων τραγωδιών στο μέλλον.

Αντιθέτως, οι φωτογραφίες των σύγχρονων προσφύγων και μεταναστών του 2015 και 2016 – εκούσια ή ακούσια – αποτέλεσαν ένα αυτόνομο και ανεξάρτητο κεφάλαιο, με το φωτογραφικό μήνυμα να λαμβάνει σαφή πολιτική χροιά, με κοινούς άξονες γύρω από τους οποίους περιστράφηκε ο προβληματισμός που εύστοχα επιδιωκόταν. Οι εικόνες δεν ενημέρωναν απλώς για τα συμβάντα σε παρελθόντα χρόνο, αλλά για ένα διαρκές υπαρκτό ζήτημα σε ενεστώτα και μέλλοντα χρόνο. Η επίμονη και κοπιώδης εργασία των φωτογράφων, προσέφερε ένα πολύτιμο υλικό, μέσα από το οποίο αναδεικνύεται η σοβαρότητα του ζητήματος και διερευνώνται οι βαθύτερες γενεσιουργοί αιτίες μιας ιστορικής στιγμής, που αναδιαμορφώνει την πολιτική και κοινωνική προσέγγιση, όχι μόνο των περιοχών που επλήγησαν από τους πολέμους που δημιούργησαν τις ροές, αλλά όλου του Μεσανατολικού και Ευρωπαϊκού χώρου. Ταυτόχρονα, σε σπάνια ιστορική και κοινωνική συγκυρία, η θεματολογία δεν επιμεριζόταν σε διαφορετικές διακεκριμένες πλευρές, όπως στις εμπόλεμες ζώνες. Στη σύγχρονη ιστορία και την καταγραφή της από τους φωτορεπόρτερ, η εικόνα μοιράζεται ανάμεσα σε μαχητές, αμάχους ή στρατιώτες. Στο Βιετνάμ ο φακός του Philip Jones Griffiths εστίασε στον λαό της χώρας, ενώ στον αντίποδα ο Don McCullin και ο Horst Faas στον Αμερικανικό στρατό. Ομοίως, σε μεταγενέστερες πολεμικές συγκυρίες, η εικόνα αποκαλύπτει την τραγωδία των αμάχων, τη δράση των μαχητών (ανεξαρτήτως αξιολόγησης) και τη δράση του στρατού. Στην προσφυγική και μεταναστευτική κρίση του 2015-2016, το σύνολο του φωτογραφικού υλικού που παράχθηκε αφορούσε αποκλειστικά στους ανθρώπους

που κατέφθαναν στα Ευρωπαϊκά σύνορα (είτε απευθείας στην άφιξη ή στους τόπους αναχώρησης της Μέσης Ανατολής και της Υποσαχάριας Αφρικής). Γι' αυτό η συνθήκη προσέφερε γόνιμο έδαφος, ώστε το φωτογραφικό ντοκουμέντο να ξεπεράσει το μαζικό γεγονός και να επικεντρώσει στο άτομο, ως ξεχωριστή και αυθύπαρκτη οντότητα, αφετηρία και πυρήνας, με όνομα, ιστορία και προορισμό.

Οι πολιτιστικές πρωτοβουλίες που ανέδειξαν το ζήτημα μέσα από τις φωτογραφίες των δημιουργών επεδίωκαν πολλαπλές αναγνώσεις. Η ανάλυση, βάσει τεσσάρων φωτογραφικών εκθέσεων (2 αυτόνομων και 2 μεγάλων φεστιβάλ), διευκολύνει μια πιο συγκεντρωτική επισκόπησή τους, ενώ ταυτόχρονα δίνει το στίγμα της επιδραστικότητας που η συγκυρία και η φωτογραφική της αποτύπωση είχε στη δεδομένη χρονική στιγμή. Ταυτόχρονα, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφική και καλλιτεχνική παρακαταθήκη αυτών των πολιτιστικών δράσεων διατηρείται μέσα από τους καταλόγους τους, τα μόνα ουσιαστικά διαχρονικά αποτυπώματά τους, που κρατούν ζωντανές τις εικόνες και τις μνήμες που δημιουργήθηκαν στην δεδομένη κοινωνική και ιστορική συγκυρία, ώστε να δίνουν εναύσματα για στοχασμό – κοινωνικοπολιτικό, ιστορικό και καλλιτεχνικό – στο διηνεκές. Η εναλλαγή των φωτογραφιών, η επανάληψή τους και η επαναπλαισίωσή τους κάθε φορά, δίνει νέα κίνητρα στοχασμού και θέασης του ευρύτερου ζητήματος, εμπλέκοντας τον θεατή σε έναν διάλογο που δεν εξαντλείται στην ανασκόπηση του (έστω πρόσφατου) παρελθόντος, αλλά απαιτεί θέση και άποψη για το ενεργό παρόν και το αβέβαιο μέλλον.

A. Athens Photo Festival 2016 - [Mis/Dis]Placed. Το *Athens Photo Festival* (που πραγματοποιήθηκε μεταξύ 9^{ης} Ιουνίου και 31^{ης} Ιουλίου 2016), ο μακροβιότερος ετήσιος φωτογραφικός εκθεσιακός θεσμός στην Ελλάδα, ενέταξε το ζήτημα σε ένα ευρύτερο εκθεσιακό πρόγραμμα, κάτω από τον γενικό τίτλο *[Mis/Dis]Placed* που ποτέ δεν μεταφράστηκε ή αποδόθηκε στα ελληνικά. Ο τίτλος ωστόσο, παραπέμπει σε μια εκτροπή της έννοιας του *τόπου*, στον *Εκ-τοπισμό*, στον *λάθος* τόπο ή στον *καθόλου* τόπο, με ευθεία αναφορά στους ανθρώπους που βρίσκονται μακριά από την πατρίδα τους, χωρίς ακόμη να γνωρίζουν ποια χώρα θα τους υποδεχτεί και θα τους επιτρέψει να ξαναχτίσουν τις διακεκομμένες ζωές τους. Ο καλλιτεχνικός Διευθυντής επεσήμανε την ανάγκη του βλέμματος να εστιάσει στις «αντιλήψεις και

πρακτικές που καθορίζουν τη συγκρότηση της συλλογικής συνείδησης και τη θέση του ατόμου στη σημερινή εποχή, σε σχέση με έννοιες όπως ο χώρος, ο τόπος και η μνήμη» (Μωρεσόπουλος, Athens Photo Festival, 2016). Η ενότητα του φεστιβάλ που αφορούσε άμεσα στις *Προσφυγικές Διαδρομές*⁹² επισημαίνει τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε η - μέσα από τις φωτογραφίες - νέα νοηματοδότηση τόπων, που στη συλλογική συνείδηση ήταν συνυφασμένοι με τουριστικούς προορισμούς. Μέσα από τη δουλειά δεκατριών φωτογράφων⁹³, καταγράφεται οπτικά μια μεγάλη και πολύ-σημειακή διαδρομή που ξεκινάει από την Τυνησία, τη Ρουάντα, την Ερυθραία και την ευρύτερη Υποσαχάρια Αφρική, σταθμεύει σε βασανιστική αναμονή στα ξενοδοχεία των διακινητών στη Σμύρνη, καταφθάνει στα παράλια του Αιγαίου και της Ιταλίας, επιχειρεί να διαβεί την Ειδομένη, περιμένει στη Ζούγκλα του Καλαί το πέρασμα προς το Ηνωμένο Βασίλειο, καταλήγοντας συχνά να ακροβατεί μεταξύ του *πριν* και του *τώρα*, χωρίς καν να τολμάει να ονειρευτεί το *μετά*. Άνθρωποι εγκλωβισμένοι σε ενδιάμεσους σταθμούς, όπως η Σμύρνη και το Καλαί, άλλοι που έφτασαν στο Ηνωμένο Βασίλειο, αλλά ποτέ δεν ενσωματώθηκαν, και κάποιοι που υποχρεώνονται να επιστρέψουν σε μια χώρα που ποτέ δεν γνώρισαν, αλλά επισήμως τους αποδίδεται ως *πατρίδα*, μετά από την απόρριψη των αιτημάτων ασύλου των γονέων τους στη Νορβηγία.

Οι μέθοδοι καταγραφής αυτής της διαδρομής ποικίλουν. Ξεκινούν από το παραδοσιακό φωτορεπορτάζ του Πηλού, την πορτραίτιστική προσέγγιση των Κουλαλού, Gratacap, Klougart, Gjestvang και Autio, τις πιο εικαστικές παρεμβάσεις των Silvestri, Ivin και Saile και άλλοτε των νέων τεχνολογιών απεικόνισης, στην υπηρεσία της επιτήρησης, όπως η δουλειά της Saile. Αν και σε όλες σχεδόν τις φωτογραφικές εργασίες με εξαίρεση των Silvestri, Ivin και Saile, υπάρχει ένας συνδυασμός προσώπων και τόπων, επιχειρώντας ένα συνολικό κάδρο αφήγησης της ιστορίας που παρουσιάζεται ενώπιόν μας, είναι κυρίως οι δουλειές της Παπαδοπούλου, του Κουλαλού, του Gratacap, της Αλαουί και της Arvers αυτές που δίνουν στον τόπο θέση ισάξια και συμμετρική με εκείνη του προσώπου. Τα τοπία

⁹² Refugee Routes στον κατάλογο του φεστιβάλ, χωρίς μετάφραση ή απόδοση στα ελληνικά

⁹³ Samuel Gratacap (Γαλλία), Leila Alaoui (Γαλλία / Μαρόκο), Μυρτώ Παπαδοπούλου (Ελλάδα), Δημήτρης Κουλαλούς (Ελλάδα), Γιώργος Μουτάφης (Ελλάδα), Νίκος Πηλός (Ελλάδα), Isabelle Arvers (Γαλλία), Sofie Amalie Klougart (Δανία), Andrea Gjestvang (Νορβηγία), Mila Autio (Φινλανδία), Aida Silvestri (Ηνωμένο Βασίλειο), Sam Ivin (Ηνωμένο Βασίλειο) και Lia Saile (Γερμανία)

λειτουργούν σαν προεκτάσεις της προσωπικότητας των ανθρώπων, προσδιορίζουν είτε την καταγωγή τους ή την υπομονή τους στην αβέβαιη διαδρομή. Τα τοπία δεν υπακούν πια σε μια θελκτική αναπαράσταση που στοχεύει στην ανάδειξη της ομορφιάς τους, με σκοπό την προσέλκυση επισκεπτών. Αντίθετα, λειτουργούν σαν στοιχεία προσδιορισμού της συνολικής προσωπικότητας των ανθρώπων που εκτοπίστηκαν από αυτά. Οι σωστά απεικονισμένες αμμοθίνες στη δουλειά της Αλαουί (2016, 35) σηματοδοτούν το άνυδρο και σκληρό τοπίο που εξώθησε τους κατοίκους των χωρών της Υποσαχάριας Αφρικής προς τις μεταναστευτικές και προσφυγικές οδούς της Μεσογείου.

Στο *Athens Photo Festival* του 2016 συμπεριλήφθηκε η ασπρόμαυρη δουλειά του Γιώργου Μουτάφη και με τη συνειδητή επιλογή των εικόνων με βαριά αντίθεση, *μπουκωμένα* μαύρα⁹⁴ και ορατή βινιέτα, υπερθεματίζοντας τη δυσκολία των συνθηκών. «Τους βλέπω να φτάνουν στις ελληνικές ακτές και να φιλάνε το χώμα. Αγνοώντας τι τους περιμένει, σε μια χώρα που μαστίζεται από την κρίση και που δεν διαθέτει λειτουργικό σύστημα υποδοχής, οι περισσότεροι πιστεύουν ότι έχουν φτάσει στη Γη της Επαγγελίας» (Μουτάφης 2016).

Στον αισθητικό αντίποδα, ο Νίκος Πηλός, αυτή τη φορά με έγχρωμες και άμεσες εικόνες, συνδυασμένες πολλές φορές με βίντεο, επικεντρώνει το βλέμμα του και κατευθύνει το δικό μας στις δύσκολες συνθήκες στα σύνορα, από τις ακτές της Κω μέχρι τη συνοριακή γραμμή της Ειδομένης⁹⁵. Τα πορτρέτα του Πηλού παλινδρομούν μεταξύ μεμονωμένων ατόμων και ομαδικών πορτρέτων, αναδεικνύοντας την προσωπική αγωνία και τη συλλογική ταλαιπωρία. Το χρώμα είναι κορεσμένο και υπερισχύον, τονίζοντας άλλοτε άμεσα και άλλοτε έμμεσα, αφενός την πολύ-πολιτισμικότητα, αφετέρου την έκτακτη ανάγκη φροντίδας και την με κάθε τρόπο προσπάθεια επιβίωσης ενηλίκων και παιδιών. Συχνά, οι εικόνες του Πηλού επικεντρώνονται σε παιδιά ή εφήβους, χρησιμοποιώντας τόσο την ίδια την πραγματικότητα, όσο και τους συναισθηματικούς συνειρμούς που δημιουργεί σαν συναγερμό για τα συμβαίνοντα και για την προσοχή την οποία απαιτούν.

⁹⁴ Φωτογραφική έκφραση που περιγράφει τις μαύρες περιοχές μιας εικόνας χωρίς καθόλου λεπτομέρειες και διακυμάνσεις τόνων

⁹⁵ Ο Πηλός μαζί με την ομάδα *Paradox* δημιούργησαν μια σειρά βίντεο με τον τίτλο *KAOS* (Χάος) με στόχο την *οπτική ανακεφαλαίωση αυτής της θλιβερής περιόδου* (Athens Photo Festival 2016, 42)

Παρά το ότι η ρεπορταζιακή προσέγγιση του ευρύτερου θέματος του *Εκτοπισμού*, που το ίδιο το φεστιβάλ επέλεξε ως τίτλο του, ήταν ένα μόνο μικρό τμήμα του καλλιτεχνικού του προγράμματος, υπήρξε ωστόσο ένας πυλώνας που σαφώς καθόρισε τη διάδραση με το κοινό και τον νοηματικό πυρήνα, γύρω από τον οποίο οικοδομήθηκε το εικαστικό και πιο αφηρημένο περιεχόμενο που παρουσιάστηκε. Ομοίως, και στον κατάλογο του φεστιβάλ, το κεφάλαιο *Refugee routes* (προσφυγικές διαδρομές) αποτελεί μια ενότητα ενός μεγαλύτερου ψηφιδωτού που στόχευε στην ανάδειξη των ίδιων προβληματισμών, από διαφορετικές εικαστικές οπτικές και προσεγγίσεις.

Β. Πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας / MEdpHOTO Festival –

Σύνορα και Σταυροδρόμια. Σε ένα πιο απερίφραστα πολιτικό ύφος, το νεοσύστατο το 2016 *Πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας / MEdpHOTO Festival* πραγματοποιήθηκε στο Ρέθυμνο, από τον Ιούνιο μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2016. Ήδη από τον τίτλο της η διοργάνωση εξέφρασε σαφώς την αντιμετώπιση, μέσα από τη φωτογραφία, του φλέγοντος ζητήματος της επικαιρότητας της εποχής, χαρακτηρίζοντας την πρωτοβουλία σαν μια προσπάθεια να αναδειχθεί η πολυπλοκότητα του προσφυγικού ζητήματος και οι βαθύτερες πολιτικές του προεκτάσεις (Φυσάκης, *Borders|Crossroads*, 2016, 12-13). Το φεστιβάλ φιλοξένησε μια σειρά εκθέσεων, στις οποίες εναλλάσσονταν εικόνες αμιγώς ρεπορταζιακές, με εικόνες ντοκουμέντου, ενώ η συνολική προσέγγιση άγγιξε την έννοια του ξένου μέσα από μια ευρύτερη θεώρηση, όχι μόνο εστιασμένη στο προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα, αλλά και στην αποξένωση του ατόμου μέσα στην ίδια την κοινωνία στην οποία ανήκει, για λόγους που αφορούν σε προσωπικές επιλογές ή συνθήκες. Μία από τις κεντρικές εκθέσεις της διοργάνωσης, η έκθεση *Crossings* (*Περάσματα*), επικεντρώθηκε στις φωτογραφίες Ελλήνων και ξένων αναγνωρισμένων φωτογράφων ρεπορτάζ και ντοκουμέντου. Δημιουργήθηκε, μέσα από τις εικόνες, μια ενιαία αφήγηση της διαδρομής που εκκινεί από τις χώρες από τις οποίες ξεκίνησαν οι πολλές παράλληλες οδύσσειες των ανθρώπων που απαθανατίζονται. Χώρες ταλανισμένες από εμπόλεμες αναταραχές και βαθιά κοινωνική και ανθρωπιστική κρίση, διαμεσολαβητικοί σταθμοί, υδάτινες διαδρομές που μετατρέπονται σε υγρούς τάφους και άφιξη σε μια νοούμενη ως γη της επαγγελίας, που αποτελεί για

αυτούς απλώς άλλον έναν σταθμό, ασφαλέστερο, αλλά ταυτόχρονα αβέβαιο και όχι πάντα φιλόξενο.

Οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στις εκθέσεις ήταν εικόνες ήδη δημοσιευμένες στον εγχώριο και διεθνή τύπο, και είχαν ήδη επιτελέσει το ειδησεογραφικό τους καθήκον, εκείνο της καταγραφής και ενημέρωσης του κοινού, μέσω της ανάδειξης της σκληρής πραγματικότητας του απόλυτα παρόντος κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι, ενός κεφαλαίου της ανθρώπινης ιστορίας εν τη γενέσει της. Ταυτόχρονα, τόσο οι ίδιοι οι δημιουργοί όσο και η πιο στοχευμένη επιλογή των έργων που εκτέθηκαν στην έκθεση *Crossings*, καταδεικνυε μια σαφή επαναπλαισίωσή τους. Οι οπτικές και νοητικές συνδέσεις, τόσο των επιμέρους φωτογραφιών, όσο και της ίδιας της έκθεσης με τις άλλες εκθέσεις του φεστιβάλ, αποσκοπούσε στην απογύμνωση της εικόνας από οποιοδήποτε στοιχείο εντυπωσιασμού ή δέους, την συνειδητή άρνηση συμμετοχής σε οποιαδήποτε απόπειρα αισθητικοποίησης, με σκοπό την προσέλκυση της προσοχής, ώστε το κοινό να μπορέσει να απεμπλακεί από την παγίδα της αισθητικής μορφής και να οδηγηθεί σε έναν βαθύτερο προβληματισμό. Η δράση του *MEdpHOTO* στόχευε στην πρόκληση ενός διαλόγου των έργων μεταξύ τους, αλλά κυρίως των έργων με τους θεατές, υποψιασμένους ή αδαείς «μετατρέποντας εν προκειμένω ένα καθαυτό ιστορικό τεκμήριο σε αμιγές αισθητικό αντικείμενο, εκτός ιστορικού χρόνου και πολιτικού πλαισίου» (Γιανναράς, *Borders|Crossroads*, 2016, 58-9).

Το *MEdpHOTO* διαφέρει από τις άλλες διοργανώσεις, κατά το ότι δηλώνει ξεκάθαρα την πρόθεσή του να λειτουργήσει σαν εφελτήριο πολιτικού προβληματισμού και καλλιτεχνικών επαναπροσδιορισμών, όχι μόνο σχετικά με το στενά νοούμενο ζήτημα που πραγματεύεται, αλλά προς την ευρύτερη κοινωνικοπολιτική κατεύθυνση που διαφαίνεται στο Ευρωπαϊκό γίνεσθαι, μέσα στο οποίο αντιμετωπίστηκε η μεταναστευτική και προσφυγική κρίση του 2015-16. Οι φωτογραφίες δεν λειτουργούν μόνο σαν τεκμήρια μιας υπαρκτής πραγματικότητας, μπροστά στην οποία το κοινό οφείλει να δει και να ενημερωθεί, δεν εκτίθενται μόνο για να εξιστορήσουν. Σκοπός του φεστιβάλ είναι η ανάδειξη μιας συνολικής ιστορίας – μέσα από τις επιμέρους ψηφίδες αυτού του καλλιτεχνικού εγχειρήματος – που αφορά σε μια σύγχρονη πραγματικότητα με ζοφερά μηνύματα για το μέλλον. Επιδιώκει να αναδείξει την «ολότητα της εικόνας, που εμπεριέχει την καλλιτεχνική

αλλά και πολιτική αναζήτηση, και που βρίσκει τη θέση της στην κοινωνική πραγματικότητα, ενώ αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην προσωπική έκφραση και τον διάλογο με τον κόσμο που μας περιβάλλει» (Borghi, *Borders|Crossroads*, 2016, 26).

Ομοίως το βιβλίο *Borders|Crossroads*, που ακολούθησε το 2017, παρουσιάζει επιλεγμένες φωτογραφίες, από αυτές που φιλοξενήθηκαν στις εκθέσεις του φεστιβάλ, σε άμεση διάδραση και ισότιμο διάλογο με τα κείμενα που τις πλαισιώνουν, επιχειρώντας, όχι τόσο μια φωτογραφική παράθεση στιγμών και γεγονότων, αλλά μια διερεύνηση του πανανθρώπινου ζητήματος του τόπου και της σχέσης με αυτόν.

Γ. Έκθεση *The Itinerary, Tracing the Refugee Routes*. Η έκθεση *The Itinerary* (*Η διαδρομή*), που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα αρχικά μεταξύ 4 και 8 Μαΐου 2016, και σε δεύτερο χρόνο φιλοξενήθηκε και σε άλλες πόλεις της χώρας, είχε μια καθαρά και δηλωμένα ρεπορταζιακή προσέγγιση, μέσα από τη δουλειά έντεκα φωτογράφων. Κοινός τόπος και σκοπός στις εικόνες τους, έγχρωμες στην πλειοψηφία τους, με εξαίρεση την δουλειά του Andrea Bonetti, είναι η ανάδειξη του ατόμου ως κεντρικού πρωταγωνιστή γεγονότων και συγκυριών που το ξεπερνούν, ως αυτόνομη οντότητα των ρημαγμένων κοινωνιών, από τις οποίες προέρχεται. Η έμφαση δίνεται στον άνθρωπο, σε μια επίμονη προσπάθεια αφύπνισης μιας ευρύτερης κοινής γνώμης, πέραν της στενά Ελληνικής, αναφορικά με μια προσωπική πορεία επιβίωσης, μια *διαδρομή*, που για αιτίες, πέραν των δυνάμεών τους, έχουν επαναπροσδιορίσει κάθε έννοια πατρίδας, οικογένειας και φιλοξενίας. Εκτός από τους ίδιους τους δημιουργούς, με τα λιτά κείμενα και τον άμεσο και προσωπικό λόγο τους, οι Derek Hudson και Patrick Strickland, στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης, υπερθεματίζουν την ανθρώπινη διάσταση των *ειδήσεων* που οι δημιουργοί κλήθηκαν να καλύψουν. Ο πρώτος αναφέρεται επιτακτικά στον *φωτογράφο που ενδιαφέρεται* (*concerned photographer*) και στην δύναμη των φωτογραφιών να μεταφέρουν το μήνυμα εκείνο, που θα βοηθήσει σε μια πιο ρεαλιστική αντίληψη του κόσμου, σε πείσμα της πληθώρας οπτικής πληροφορίας και του κινδύνου ανοσίας του κοινού, ακόμη και σε εικόνες τις οποίες θα έπρεπε να κοιτάζει με μεγαλύτερη προσοχή. Ο δεύτερος επικεντρώνεται στην προσπάθεια των φωτογράφων να αναζητήσουν τις ανθρώπινες ιστορίες περισσότερο από τις συγκλονιστικές εικόνες

που θα τους χαρίσουν μεγαλύτερη δόξα (Itinerary 2016, 7), αν και, όπως έχει αναφερθεί σε πολλά παραδείγματα, ο παράγων της φήμης του δημιουργού συχνά ωφελεί το θέμα του.

Η συλλογή των φωτογραφιών της έκθεσης σε μια προσεκτική έκδοση, προσέδωσε τη δέουσα διαχρονικότητα τόσο στη δουλειά των έντεκα φωτογράφων⁹⁶ που προσέφεραν το υλικό τους, αλλά κυρίως στο ίδιο το ζήτημα της προσφυγικής και μεταναστευτικής κρίσης. Ένα οπτικό ντοκουμέντο χωρίς επιδίωξη θεωρητικής ανάλυσης, στερεί από τον αναγνώστη τη δυνατότητα αντεπιχειρημάτων και απαιτεί από αυτόν μια διαρκή εμπλοκή στην απεικονιζόμενη συνθήκη. Η επιλογή των εικόνων έγινε με σκοπό ο διαρκής συναισθηματικός διάλογος μεταξύ των φωτογραφιζόμενων προσφύγων και μεταναστών, όσων ήταν επιφορτισμένοι με την αρωγή προς αυτούς, αλλά και της ίδιας της φωτογραφικής πράξης να δημιουργήσει ένα λιγότερο εύπεπτο, αλλά περισσότερο στοχαστικό αποτέλεσμα, που να κατορθώσει να λειτουργήσει σαν πολιορκητικός κριός στο τείχος μεταξύ αυτών των ανθρώπων και των προκαταλήψεων που είχαν ήδη αρχίσει να βρίσκουν πρόσφορο έδαφος στην Ευρώπη (Μπούρας, Itinerary, 2016).

Δ. Έκθεση Μια άλλη ζωή, Ανθρώπινες Ροές / Άγνωστες Οδύσσειες. Η έκθεση *Μια άλλη ζωή, Ανθρώπινες Ροές / Άγνωστες Οδύσσειες* διοργανώθηκε από το Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης και παρουσιάστηκε αρχικά σε αυτό, από τις 31 Μαΐου μέχρι και τις 15 Νοεμβρίου του 2016. Φιλοξένησε τα έργα είκοσι έξι Ελλήνων φωτογράφων και φωτορεπόρτερ⁹⁷, πολλοί από τους οποίους ήταν ήδη διεθνώς αναγνωρισμένοι και βραβευμένοι. Το σκεπτικό της έκθεσης διαφοροποιείται από τις άλλες τρεις συνεξεταζόμενες πολιτιστικές δράσεις της

⁹⁶ Milos Bicanski, Andrea Bonetti, Λουίζα Γκουλιαμάκη, Γιάννης Κολεσίδης, Γιάννης Λιάκος, Δημήτριος Μπούρας, Μενέλαος Μυρίλλας, Νίκος Παλαιολόγος, Άννα Παντελιά, Φώτης Πλέγας, Ορέστης Σεφέρογλου

⁹⁷ Αλέξανδρος Αβραμίδης – Reuters / Πέτρος Γιαννακούρης – Associated Press / Λουίζα Γκουλιαμάκη – Agence France Presse / Γιώργος Καραχάλης – Associated Press / Γιώργος Κατσαγγέλος / Αλέξανδρος Κατοής / Γιάννης Κολεσίδης – Associated Press / Γιάννης Κόντος – Polaris / Άλκης Κωνσταντινίδης – Reuters / Γιώργος Μάκκας – Panos Pictures / Άρης Μεσσίνης – Associated Press / Σάκης Μητρολίδης – Agence France Presse / Δημήτρης Μιχαλάκης / Γιώργος Μουτάφης / Γιάννης Μπεχράκης – Reuters / Γιάννης Παπανίκος – Fos Photos, Associated Press / Αντώνης Πασβάντης / Νίκος Πηλός – LAIF / Λευτέρης Πιταράκης – Associated Press / Θανάσης Σταυράκης – Associated Press / Άγγελος Τζωρτζίνης / Δημήτρης Τσισίδης – INTIME / Κωνσταντίνος Τσακαλίδης – SOOC / Κώστας Τσιρώνης / Milos Bicanski – Getty Images / Enri Canaj

διετίας 2015-2016, κατά το ότι η εικαστική προσέγγιση που επιλέχθηκε συμπεριέλαβε αρκετό υλικό από προγενέστερα έτη (μέχρι και το 2008) σε μια – επιτυχή - απόπειρα περιγραφής των ροών, στις οποίες γίνεται αναφορά ήδη από τον τίτλο της. Ωστόσο, ο κύριος όγκος του τελικού εικαστικού αποτελέσματος, σαφώς δημιουργεί το αφήγημα που επικαλείται: μια οδύσσεια με αβέβαιη, άγνωστη, ενδεχομένως και ανύπαρκτη Ιθάκη.

Οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στην έκθεση αποκάλυπταν πολλαπλές πτυχές του πραγματευόμενου ζητήματος, στοχεύοντας σε μια σφαιρική ενημέρωση του κοινού, για τις συνθήκες και τις προκλήσεις που αντιμετώπιζαν οι άνθρωποι που κατέφθαναν στην Ελλάδα, ως πρόσφυγες ή μετανάστες. Παρά τον κυρίαρχο φωτορεπορταζιακό χαρακτήρα της έκθεσης, εδώ υπήρξε ένας συνδυασμός φωτορεπορτάζ και ντοκουμέντου, με πιο καλλιτεχνικές απεικονίσεις πορτρέτων, επιχειρώντας μια απεικόνιση εστιασμένη στους ανθρώπους, ως ολοκληρωμένες προσωπικότητες με όνομα, επάγγελμα και ξεχωριστές ιστορίες (Μάκκας, *Μια άλλη ζωή* 2016, 39-41 στον κατάλογο της έκθεσης). Στον θεωρητικό αντίποδα, είναι εμφανής η επίδραση της Ariella Azoulay στην τεκμηρίωση της έκθεσης και τη συνολική της επιμέλεια, με αναφορές στον ρόλο της φωτογραφικής εικόνας σαν διεκδικητή της θέσης «στη δημόσια σφαίρα για λογαριασμό όσων αποκλείονται από αυτήν» (Παπαϊωάννου, Πετσίνη, *Μια άλλη ζωή* 2016, 13), αλλά και ευθεία αναφορά από τον Γιάννη Χαμηλάκη (*Μια άλλη ζωή* 2016, 42) στο κοινωνικό της συμβόλαιο και στους δύο συμβαλλομένους, τον ίδιο σαν αρθρογράφο και τα παιδιά, ως ευνοϊκά στεκόμενα μπροστά στον φακό με τον όρο να απαθανατιστούν *χαμογελαστά, διεκδικητικά, θαρραλέα*. Οι προεκτάσεις του κοινωνικού αυτού συμβολαίου αφορούν όλους τους φωτογραφιζόμενους από όλους τους φωτογράφους. Αν και οι όροι δεν είναι οι ίδιοι με εκείνους των υποκειμένων της έρευνας της Azoulay, καθώς οι πρόσφυγες και μετανάστες του 2015 - 2016 έχουν σε πολλές περιπτώσεις δικά τους μέσα αυτοαπεικόνισης και επικοινωνίας, ο επαγγελματίας φωτογράφος παραμένει πάντα επιφορτισμένος με την ηθική ευθύνη να επικοινωνήσει τις ιστορίες που οικοδομούν το έργο του προς ένα ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό ακροατήριο, ώστε το θέμα να πάψει να είναι φωτογραφικό και να λάβει τις δέουσες διαστάσεις που απαιτούνται.

Ο κατάλογος που ακολούθησε την έκθεση δεν ακολουθεί χρονική ακολουθία, ούτε και ομαδοποίηση εικόνων ανά δημιουργό, αλλά αυστηρά εικαστική παράθεση εικόνων, ακούσια αποδυναμώνοντας το συνολικό μήνυμα. Παρά τη δυσπρόσιτη αφήγησή του, είναι πλούσιος σε φωτογραφικό υλικό και πληροφορία, με λεπτομερείς λεζάντες όχι μόνο ως προς το *πού*, *ποιος* και *πότε*, αλλά πολλές φορές και ως προς το *πριν* και τα *γιατί*, όλους δηλαδή τους γενεσιουργούς παράγοντες της απαθανατιζόμενης στιγμής κάθε λήψης.

III. Επαναλήψεις και Επαναπλαισιώσεις: η φωτογραφία ως μέσο ενημέρωσης και αφετηρία πολιτικοκοινωνικού στοχασμού

Οι παραπάνω πολιτιστικές δράσεις συγκεντρώνουν το απόσταγμα της φωτογραφικής καταγραφής που σημειώθηκε στη συγκεκριμένη περίοδο και συμπυκνώνουν τη δουλειά των φωτογράφων που διακρίθηκαν μέσα από το έργο τους. Καθώς οι δημοσιεύσεις – στον έντυπο και ηλεκτρονικό τύπο – είναι ανέφικτο και θα ήταν ακόμη περισσότερο χαοτικό να σταχυολογηθούν, η ενσωμάτωση του φωτογραφικού έργου στους καταλόγους των πολιτιστικών πρωτοβουλιών, εξασφάλισε την βιωσιμότητα του έργου, αλλά – και κυρίως – του ίδιου του μηνύματος. Ο πολιτικός και κοινωνικός προβληματισμός, σχετικά με το προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα, εξακολουθεί να είναι επίκαιρος και να αποτελεί ένα από τα πλέον φλέγοντα και αμφιλεγόμενα θέματα του 21^{ου} αιώνα. Η μαρτυρία και τα οπτικά ντοκουμέντα λειτουργούν πολυεπίπεδα: σαν πηγές ενημέρωσης, αλλά και σαν την πιο άμεση εφικτή επαφή μεταξύ του ευρέως κοινού και των προσφύγων και μεταναστών που αναζητούν νέες εστίες για την συνέχιση μιας ζωής διακεκομμένης από δεινά, που οι κοινωνίες υποδοχής δεν βιώνουν, ακόμη κι αν κάποιες από αυτές υπέστησαν – και σε μεγάλο βαθμό εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν – τις συνέπειες βαθιάς οικονομικής κρίσης και ύφεσης.

Οι τέσσερις πολιτιστικές δράσεις της χρονιάς του 2016 στη χώρα μας, που έθεσαν το προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής τους θεματικής, επεδίωκαν, είτε εκπεφρασμένα ή μέσα από τις διόδους της ευρύτερης επιμέλειάς τους, την δημιουργία μιας βαθιάς κοινωνικής και πολιτικής προβληματικής που θα ξεπερνούσε τα στενά όρια της ενημέρωσης ή της ανάδειξης

της αξίας των δημιουργών. Ταυτόχρονα, έφερναν τη φωτοδημοσιογραφία στο προσκήνιο της εικαστικής σκηνης, αναβαθμίζοντας τον ρόλο του, από ενημερωτικό μέσο σε αυτούσιο έργο τέχνης, προσελκύοντας ακόμη και τα πιο σκεπτικιστικά, ως προς την αξία του, βλέμματα. Αναδεικνύοντας τις φωτογραφίες που παράχθηκαν στο πλαίσιο ειδησεογραφικών αποστολών, σε αυτούσια ή συνομιλούντα μεταξύ τους έργα, το ίδιο το πραγματευόμενο ζήτημα επαναπλαισιωνόταν στο σύνολό του, αποχωριζόταν τον εφήμερο ενημερωτικό, επιφανειακό και κάποιες φορές συνταρακτικό του χαρακτήρα, και επαναπροσδιοριζόταν σαν ένα αυτόνομο ζήτημα, άξιο θέασης και στοχασμού, τόσο σε επίπεδο φόρμας, όσο και σε επίπεδο περιεχομένου.

Κοινός τόπος ήταν η υπέρβαση των προκαθορισμένων ορίων της εικόνας, ο συνειδητός απεγκλωβισμός από τα στεγανά των ήδη πραγματοποιημένων δημοσιεύσεων και η λειτουργία των φωτογραφιών σαν τις σελίδες και τα κεφάλαια της μεγάλης εξιστόρησης ενός ανθρώπινου δράματος, που εξελισσόταν σε ενεστώτα -τότε- χρόνο, με ανοιχτούς ακόμη ρόλους για τις κοινωνίες υποδοχής. Κάθε σελίδα του δράματος επιχειρούσε να διαμορφώσει την επόμενη, με απώτερη ευχή και σκοπό οι Ευρωπαϊκές χώρες υποδοχής να αφυπνιστούν (και) μέσα από τις εικόνες αυτές, ώστε τα επόμενα κεφάλαια να γραφτούν με λιγότερο ζοφερούς τόνους από τα προηγούμενα.

Η παρουσίαση προσώπων και γεγονότων μέσα από την αφήγηση των δύο αυτόνομων εκθέσεων, *Itinerary* και *Μια άλλη Ζωή*, προσκαλούσε τους θεατές να μάθουν και ταυτόχρονα να εμπλακούν νοητικά και συναισθηματικά με τις επιμέρους ιστορίες, τοποθετώντας το άτομο στο επίκεντρο της ευρύτερης κρίσης. Η επιμέλεια αμφότερων των εκθέσεων και τα συνοδευτικά κείμενα, θεωρητικών και φωτογράφων, περιστράφηκε γύρω από το άτομο, τους ανθρώπους που φωτογραφήθηκαν, ακόμη και σε ομαδικά πορτρέτα, και της πορείας καθενός από αυτούς. Η στόχευση ήταν η προσφυγική και μεταναστευτική κρίση να απεκδυθεί του χαρακτήρα της ως διεθνούς ζητήματος εξεταζόμενου σε θεωρητικό πλαίσιο από μακριά και με ασφάλεια. Ο θεατής καλούνταν να επικεντρώσει το βλέμμα στα πρόσωπα και όχι στα γεγονότα, στις εκφράσεις και όχι στις περιστάσεις, έτσι ώστε το προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα να αποκαθλωθεί από τη σφαίρα της μακρινής διεθνούς συγκυρίας και να συγκεκριμενοποιηθεί σε απτό και άμεσα

αντιληπτό ανθρώπινο συμβάν. Στις εκθέσεις αυτές ο διάλογος γινόταν μεταξύ του ατόμου (θεατής) με το άτομο (πρόσφυγας/μετανάστης). Η εμπλοκή του θεατή στόχευε στην ενεργοποίηση της ενσυναίσθησης.

Τα δύο φεστιβάλ, *Athens Photo Festival* και *Πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας*, στην θεωρητική τους πλαισίωση αναφέρονταν σαφώς στο άτομο και τη θέση του στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό γίνεσθαι. Μέσα από τους συσχετισμούς των φιλοξενούμενων εκθέσεων και των επιμέρους ενοτήτων τους, ανέδειξαν το ευρύτερο θέμα αυτού του σύγχρονου κοινωνικοπολιτικού και ιστορικού περιβάλλοντος σε μείζονα στόχο ενός προβληματισμού που, εκκινώντας από την τέχνη, φιλοδοξούσε να γίνει ουσιαστικά πολιτικός, επανεξετάζοντας τη συνολική στάση των κρατών και των λαών της Ευρώπης, που καλούνταν να υποδεχτούν και στην πραγματικότητα να προσφέρουν την φαινόμενη ως μοναδική ευκαιρία επιβίωσης των φωτογραφιζόμενων, χωρίς εξαιρέσεις. Στα δύο φεστιβάλ ο διάλογος γινόταν μεταξύ του ατόμου (θεατής) και της γεωπολιτικής συγκυρίας (Ευρώπη). Η εμπλοκή του θεατή στόχευε στο άνοιγμα των συνόρων.

Και στις τέσσερις αυτές πρωτοβουλίες, ο διαμεσολαβητικός ρόλος του φωτογράφου και του έργου του λάμβανε, περισσότερο από κάθε άλλη φορά στην πρόσφατη ιστορία, ενεργό δράση, μέσα σε έναν συνεχιζόμενο και διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενο πολιτικό διάλογο. Πολλοί από τους φωτογράφους, όπως οι Κολεσίδης, Μουτάφης, Μιχαλάκης και Τζωρτζίνης, φιλοξενήθηκαν σε περισσότερες από μία εκθέσεις των διοργανώσεων αυτών, άλλοτε με τις ίδιες φωτογραφίες και άλλοτε με διαφορετικές φωτογραφίες της ίδιας ενότητας. Η επαναπλαισίωση κάθε φορά χρησιμοποιούσε τις ίδιες εικόνες σε διαφορετικές θέσεις, σηματοδοτώντας άλλοτε τους σταθμούς ενός πολύπαθου ταξιδιού και άλλοτε τις πρακτικές δυσκολίες επιβίωσής του.

Η φωτογραφία του Κολεσίδα που αναπαριστά πρόσφυγες και μετανάστες που «σπρώχνονται κατά τη διανομή φαγητού σε καταυλισμό προσφύγων στα σύνορα Ελλάδας – ΠΓΔΜ, κοντά στην Ειδομένη» τον Μάρτιο του 2016, με το ιπτάμενο αυγό στο κέντρο της εικόνας να τραβάει απότομα το βλέμμα του θεατή, παρουσιάστηκε και στην έκθεση *Itinerary* (2016, 17) και στην έκθεση *Μια άλλη Ζωή* (2016, 100), στην πρώτη σαν απεικόνιση ταλαιπωρίας και αγώνα για επιβίωση, στη δεύτερη με μια πιο εικαστική τοποθέτησή της, ανάμεσα σε εικόνες που αναπαριστούν πάντα ομάδες

προσφύγων και μεταναστών να αγωνίζονται, είτε για πέρασμα ή για τροφή και βασικές παροχές επιβίωσης. Ο ίδιος ο φωτογράφος αποστασιοποιημένος από θεωρητικές και φιλοσοφικές προσεγγίσεις δηλώνει απερίφραστα «Αυτές οι φωτογραφίες δεν αποτελούν έργα τέχνης: είναι η απεικόνιση μιας σκληρής πραγματικότητας, φιλτραρισμένη μέσα από την υποκειμενική ματιά του φωτογράφου» (Κολεσίδης, *Itinerary* 2016, 84, *φωτογραφία 119*).

Ίσως η πιο χαρακτηριστική ένδειξη της διαφορετικής προσέγγισης του ίδιου θέματος από τις δύο εκθέσεις σε αντιδιαστολή με τα δύο φεστιβάλ, είναι η συμμετοχή σε αυτά του Γιώργου Μουτάφη, του μόνου φωτογράφου, το όνομα του οποίου εμφανίζεται σε τρεις από τις τέσσερις αυτές διοργανώσεις (στο *Athens Photo Festival*, στο *Πρώτο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας* και στην έκθεση *Μια άλλη Ζωή, Ανθρώπινες Ροές, Άγνωστες Οδύσσειες*). Στα φεστιβάλ επιλέχθηκε η σειρά *Europra Europra* που, με την ασπρόμαυρη προσέγγιση του δημιουργού και με έντονες αντιθέσεις λευκού και μαύρου «οι διαδρομές των ανθρώπων, η αγωνία τους, ο θάνατός τους, αναπαριστώνται σαν να είναι ένα όραμα ή μνήμες ενός εφιάλτη που έχουν ξεφτίσει στον χρόνο» (Βοργιά, *Borders | Crossroads*, 2017, 23). Ο ίδιος ο τίτλος της σειράς, η έντονη παρουσία στοιχείων όπως συρματοπλέγματα και φράχτες, αλλά και το συνοδευτικό κείμενο του ίδιου, κατευθύνουν τη σκέψη του θεατή στη συνολική ιστορική στιγμή που κρίνεται μέρα με τη μέρα, όχι τόσο βάσει των ήδη τελεσθέντων γεγονότων στη Μέση Ανατολή και την Υποσαχάρια Αφρική, αλλά των αποφάσεων που επίκεινται στην Ευρωπαϊκή πλευρά της Ευρασιατικής ηπείρου. «Αυτή είναι μια ιστορική στιγμή για την Ευρώπη» ξεκινάει το γραπτό του ο δημιουργός συνεχίζοντας «...ποτέ δεν φαντάστηκα ότι τα κράτη μέλη της ΕΕ θα ύψωναν φράχτες για να προστατεύσουν τα εδάφη τους» (Μουτάφης 2016).

Στον αντίποδα, η συμμετοχή του ίδιου φωτογράφου στην έκθεση *Μια άλλη Ζωή, Ανθρώπινες Ροές, Άγνωστες Οδύσσειες* επιτυγχάνεται, μεταξύ άλλων, με μια φωτογραφία ρεαλιστική, ενημερωτική και ταυτόχρονα έμπλεα ειρωνείας και σχολιασμού για την αδιαφορία και αναλγησία που σε περισσότερες περιστάσεις επιδείχθηκε από όσους δεν συμμερίζονται τις αγωνίες του ευρύτερου προσφυγικού και μεταναστευτικού ζητήματος. Στην φωτογραφία, μια γυναίκα πρόσφυγας με το σωσίβιο ακόμη φορεμένο και ένα μωρό στην αγκαλιά, βρίσκεται σε παραλία της Κω, τον Αύγουστο του 2015, ενώ οι λουόμενοι – τη στιγμή της απεικόνισης – εμφανώς

αδιαφορούν για την ύπαρξή της και των διασωστών, μόλις λίγα βήματα δίπλα τους (φωτογραφία 120). Η στιγμή που ο Μουτάφης έχει αιχμαλωτίσει με τη λήψη του είναι συγκλονιστική στη σύνθεση και όλα τα υπονοούμενα που πηγάζουν από αυτήν, καθώς η γυναίκα πρόσφυγας ή μετανάστρια στέκεται στη μέση ακριβώς του κάδρου, με το βλέμμα στραμμένο προς την ξαπλωμένη λουόμενη η οποία, ευτραφής και ευδαίμων, σκιάζει, τα μάτια της με το χέρι, ατενίζοντας ανενόχλητη τη θάλασσα. Η θάλασσα στο φόντο αποτελεί τον ειρωνικό ψυχολογικό συνδετικό κρίκο μεταξύ τους: η ίδια θάλασσα που για τη μία είναι τόπος θερινής ραστώνης, για την άλλη είναι η επικίνδυνη υγρή οδός μιας αμφίβολης διάσωσης από κινδύνους που εκτιμήθηκαν σοβαρότεροι από τον ενδεχόμενο πνιγμό, τον δικό της και του παιδιού. Οι διασώστες που πλαισιώνουν την εικόνα δεξιά και αριστερά υπερθεματίζουν την φαινόμενη αδιαφορία του ζευγαριού των παραθεριστών (Μια άλλη ζωή 2016, 34).

IV. Οι βραβευμένες φωτογραφίες του 2016

Η σημασία των ετήσιων διεθνών βραβεύσεων φωτορεπορτάζ είναι πολλαπλή. Αναδεικνύονται ταυτόχρονα η φωτογραφική δεινότητα των επιλεγμένων επαγγελματιών, αλλά και η σημασία των θεμάτων, τα οποία το φωτογραφικό τους έργο αποκαλύπτει ή πραγματεύεται. Πολλά διεθνή και τοπικά μέσα μαζικής ενημέρωσης αναδεικνύουν κάθε χρόνο τις σύμφωνα με τους αρχισυντάκτες και συντάκτες τους – ενίοτε και τους αναγνώστες τους – καλύτερες φωτογραφίες του έτους, ωστόσο δύο διαγωνισμοί είναι οι πιο μακροχρόνιοι και με τη μεγαλύτερη διεθνή συμμετοχή.

Οι απονομές των ετήσιων Βραβείων *Pulitzer* και *World Press Photo* έχουν κοινά χαρακτηριστικά που τους έχουν προσδώσει την εγκυρότητα και τη σταθερότητα που απαιτείται, ώστε να αποτελούν σημεία αναφοράς, τόσο για τους επαγγελματίες του τύπου, όσο και για το κοινό (Ritchin, 2013, 21,30 και Walsh, 2019, 62 και 238).

Τα βραβεία *Pulitzer* φωτογραφίας έχουν εξελιχθεί στη σημερινή τους μορφή μετά από τρεις ξεχωριστές φάσεις: από το 1942 και μέχρι το 1967 απονεμόταν ένα Βραβείο Φωτογραφίας (Photography) κάθε χρονιά. Το 1968 καθιερώθηκε η κατηγορία Επικαιρότητας (Spot News Photography), βράβευση που διήρκεσε μέχρι

το 1999. Την ίδια χρονιά (1968) καθιερώθηκε η κατηγορία Θεματικής Φωτογραφίας (Feature Photography) που διαρκεί μέχρι σήμερα και το 2000 εγκαινιάστηκε η κατηγορία Φωτογραφίας Έκτακτης Επικαιρότητας (Breaking News Photography) που επίσης διαρκεί μέχρι σήμερα.

Το *World Press Photo* εγκαινιάστηκε το 1955 και έκτοτε απονέμεται κάθε χρόνο (με κάποια χρόνια απουσίας στις δεκαετίες 1950 και 1970): το μεγάλο ετήσιο βραβείο *World Press Photo of the Year* σε μία μεμονωμένη εικόνα, που αφορά σε ένα από τα πιο φλέγοντα θέματα της διεθνούς ειδησεογραφίας, κατά τη χρονιά που πέρασε. Παράλληλα, κάθε χρονιά διακρίνονται οι πιο εμβληματικές φωτογραφίες σε οκτώ κατηγορίες με έξι βραβευμένες δουλειές. Σε κάθε κατηγορία βραβεύονται τρεις Μεμονωμένες Εικόνες (Singles) και τρία Φωτογραφικά Θέματα (Stories).

Οι δύο αυτοί διαγωνισμοί αποτελούν σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης της εικόνας, τόσο του κόσμου μας, όσο και της εξέλιξης του ίδιου του φωτογραφικού μέσου. Οι βραβευμένες φωτογραφίες χαίρουν μεγαλύτερης προβολής και κυκλοφορίας, η φήμη των δημιουργών αυτομάτως μεγαλώνει, διαμορφώνοντας έτσι τις τάσεις (αισθητικές και τεχνικές) και για τις επόμενες γενιές φωτογράφων, αλλά και θεατών. Η αισθητική του κοινού και ο τρόπος που αντιλαμβάνεται τόσο τα συμβαίνοντα στον κόσμο, αλλά και την αξία της ίδιας της φωτογραφίας, διαμορφώνεται μέσα από την προσοχή και την αξία που δίνεται στις φωτογραφίες που οι δύο αυτοί διαγωνισμοί αναδεικνύουν ως καλύτερες.

Ο αριθμός των βραβευμένων φωτογραφιών από το 1942 μέχρι σήμερα είναι τεράστιος. Μέσα σε αυτές υπάρχουν πασίγνωστες φωτογραφίες – ορόσημα και άλλες λιγότερο διαδεδομένες μέσω του τύπου (έντυπου και ηλεκτρονικού).

A. Το World Press Photo. Το 2016 τα βραβεία του Ιδρύματος *World Press Photo* ανέδειξαν το μεταναστευτικό και προσφυγικό ζήτημα με βραβεύσεις σε περισσότερες κατηγορίες. Ο Αυστραλός Warren Richardson απέσπασε το μεγάλο βραβείο της χρονιάς με τη φωτογραφία του της 28^{ης} Αυγούστου 2015 από τα σύνορα μεταξύ Σερβίας και Ουγγαρίας (φωτογραφία 104). Στην δεξιά πλευρά της εικόνας, δύο χέρια κρατούν ένα μωρό και το περνούν κάτω από ένα αγκαθωτό συρματοπλέγμα. Το μωρό, περνώντας στα χέρια ενός άντρα που βρίσκεται στην άλλη πλευρά του πλέγματος, περνάει και σε μια άλλη χώρα, καθώς το πλέγμα ήταν το

σύνορο μεταξύ Σερβίας και Ουγγαρίας⁹⁸. Από την εικόνα ο θεατής δεν μπορεί να αντιληφθεί σε ποια μεριά του συνόρου βρίσκεται ο ίδιος ο φωτογράφος. Η πληροφορία έρχεται με την επεξηγηματική λεζάντα, ωστόσο για τον θεατή αυτό είναι ένα στοιχείο μόνο πληροφοριακό και ήσσονος ουσιαστικής σημασίας. Η τραγικότητα της στιγμής αφορά στην διαδρομή και την ίδια την, ασυνήθιστη για ένα βρέφος, ταλαιπωρία. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί και η ασπρόμαυρη απόδοση της σκηνής. Τεχνικά, οι πιο εξειδικευμένοι μπορούν να θεωρήσουν, ότι επιλέχθηκε από τον δημιουργό λόγω του εξαιρετικά χαμηλού διαθέσιμου φωτός που θα καθιστούσε μια έγχρωμη φωτογραφία αισθητικά κατώτερη.

Στα βραβεία *World Press Photo* του 2016 το προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα αναδείχθηκε σε περισσότερες κατηγορίες, πέραν του πρώτου μεγάλου βραβείου.

Ο Francesco Zizola διακρίθηκε στη δεύτερη θέση των *Σύγχρονων Θεμάτων* με την φωτογραφική δουλειά *Στην ίδια θάρκα* που πραγματοποιήθηκε από τις 21 Αυγούστου μέχρι τις 3 Σεπτεμβρίου 2015. Οι φωτογραφίες του – επίσης σε ασπρόμαυρη απόδοση - περιγράφουν τη διάσωση από το σκάφος *Bourbon Argos* των *Γιατρών Χωρίς Σύνορα*, πεντακοσίων προσφύγων που επέβαιναν σε ένα ψαροκάικο, επιχειρώντας να φτάσουν από τη Λιβύη στην Ιταλία (φωτογραφία 121)⁹⁹.

Ο Sergey Ponomarev, πρώτος βραβευμένος στην κατηγορία *Γενικές Ειδήσεις*, απαθανάτισε τις κακουχίες των προσφύγων και των μεταναστών στα σύνορα της Σερβίας με την Κροατία και την Ουγγαρία, μέσα στη Σλοβενία, αλλά και κατά την έλευσή τους στις ακτές της Λέσβου (φωτογραφία 122)¹⁰⁰.

Ο Matic Zorman, απέσπασε το πρώτο βραβείο στην κατηγορία *Άνθρωποι* με τη φωτογραφία ενός μικρού κοριτσιού καλυμμένου με ένα προστατευτικό νάιλον στην αναμονή για καταγραφή στη Σερβία (φωτογραφία 123)¹⁰¹.

⁹⁸ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28728/1/2016-Warren-Richardson-SN1> ανακτήθηκε στις 15/02/2021

⁹⁹ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28729/1/2016-Francesco-Zizola-CIS2-AH> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

¹⁰⁰ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28710/1/2016-Sergey-Ponomarev-GNS1-AH> στις 20.02.2021

¹⁰¹ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28741/1/2016-Matic-Zorman-PO1> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

Οι τέσσερις αυτοί βραβευμένοι φωτογράφοι καταπιάστηκαν με το ζήτημα, όπως αυτό εξελισσόταν στα Ελληνικά παράλια και στην Βαλκανική οδό, προς την κεντρική και βόρεια Ευρώπη. Ταυτόχρονα, άλλες δύο βραβεύσεις, του Bulent Kilic¹⁰², τρίτου βραβευμένου στα *Επικαιρότητα* και του Dario Mitidieri, αντίστοιχα τρίτου βραβευμένου στην κατηγορία *Άνθρωποι*¹⁰³, ανέδειξαν φωτογραφικές αναπαραστάσεις του προσφυγικού από τη Μέση Ανατολή, ειδικότερα τα σύνορα της Συρίας με την Τουρκία και τον Λίβανο (φωτογραφίες 124 και 125).

Η ανάδειξη του προσφυγικού και μεταναστευτικού ζητήματος του 2015 και 2016 από τα βραβεία του *World Press Photo*, απέδειξε μια εξαιρετική πολυμορφία στην αισθητική προσέγγιση. Εικόνες έγχρωμες, με σαφή ενημερωτική πρόθεση, όπως του Kilic και του Zorman, έγχρωμες με περισσότερο εικαστική και προσωπική προσέγγιση, όπως του Mitidieri και του Ponomarev, ασπρόμαυρες για αντικειμενικούς τεχνικούς λόγους, όπως του Richardson και ασπρόμαυρες με μια ξεκάθαρα λυρική διάθεση, όπως του Zizola, όλες σκιαγραφούν την ίδια ανθρώπινη περιπέτεια, κάτω από διαφορετικό οπτικό πρίσμα, αλλά με κοινό εννοιολογικό και ανθρωποκεντρικό πρόσημο.

Η επιλογή διαφορετικών κάθε χρόνο επαγγελματιών της εικόνας, της τέχνης και του τύπου, για την δημιουργία των κριτικών επιτροπών, εγγυάται την πολυφωνία, αποδεικνύοντας ταυτόχρονα την σοβαρότητα και τον χαρακτήρα επείγοντος των θεμάτων που επανέρχονται στο διαγωνιστικό προσκήνιο.

Β.Το βραβείο Pulitzer: η αξία του έργου και η σοβαρότητα του ζητήματος.

ι. Το βραβείο. Το 2016 το βραβείο Pulitzer απονεμήθηκε στους φωτογράφους του ειδησεογραφικού πρακτορείου *Reuters* για φωτογραφίες που αιχμαλύναν τον θεατή¹⁰⁴, κάθε μία με τη δική της *φωνή*, ακολουθώντας τους πρόσφυγες για

¹⁰² <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28720/1/2016-Bulent-Kilic-SNS3-AH> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

¹⁰³ <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28713/1/2016-Dario-Mitidieri-PO3> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

¹⁰⁴ Ο όρος που χρησιμοποιήθηκε ήταν το *gripping*, αντί του συνηθισμένου *captivating* ώστε να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στην αίσθηση που οι εικόνες προκαλούσαν στο κοινό διεθνώς.

εκατοντάδες μίλια, μέσω αβέβαιων συνόρων προς άγνωστους προορισμούς¹⁰⁵, (Pulitzer, 2016). Το βραβείο απονεμήθηκε για την κατηγορία *Breaking News Photography* (Φωτογραφία Έκτακτης Επικαιρότητας) στους φωτογράφους Αλέξανδρο Αβραμίδη, Άλκη Κωνσταντινίδη, Γιάννη Μπεχράκη, Laszlo Balogh, Michael Dalder, Stoyan Nenov, Bernadette Szabo και Srdjan Zivulovic.

Ο Stephen J. Adler, αρχισυντάκτης του πρακτορείου *Reuters*, στην συστατική επιστολή που στάλθηκε στον οργανισμό για τη συμμετοχή στην αξιολόγηση, μετά από μια λιτή αλλά περιεκτική περιγραφή πολλών από τις φωτογραφίες που είχαν ήδη δει το φως της δημοσιότητας, και κάποιων από τις οποίες είχαν εκκινήσει ευρείες δράσεις συμπαράστασης και συνδρομής από το κοινό, ολοκληρώνει την εισήγησή του, δίνοντας έμφαση στην δοκιμασία της ενότητας της Ευρώπης που - κατά την γνώμη του- υπήρξε αυτό που αποκαλεί ιστορικό ταξίδι.

Ενώ είναι σίγουρα αυτό, είναι επίσης - και με μεγαλύτερη σημασία - η απεγνωσμένη απόδραση περισσότερων από ένα εκατομμύριο ανθρώπων. Η αναπαράσταση αυτής της φυγής με ανθρωπιά και σεβασμό απαιτεί υψηλότερου επιπέδου φωτοδημοσιογραφία. Είμαι υπερήφανος να προτείνω αυτή τη δουλειά ως υποψήφια για το Βραβείο Pulitzer στην κατηγορία της Έκτακτης Επικαιρότητας (μετάφραση της γράφουσας)¹⁰⁶.

ii. Οι φωτογραφίες: ενημέρωση και στοχασμός. Οι συνολικά 17 φωτογραφίες που απαρτίζουν τη δουλειά που διακρίθηκε, από τους παραπάνω φωτογράφους, αποτελούν έναν συνδυασμό της κοινώς αποκαλούμενης *συγκλονιστικής* εικόνας, με προσεγγίσεις περισσότερο εσωτερικές, που καλούν σε στοχασμό και προσφέρονται για πολλαπλές αναγνώσεις ως προς την ανθρώπινη κατάσταση στον 21^ο αιώνα, πέραν των μεμονωμένων περιστατικών ή και των ευρύτερων ιστορικών συγκυριών που τις προκαλούν.

Οι ίδιοι οι φωτογράφοι παλινδρομούν ανάμεσα στο άμεσο και ευανάγνωστο μήνυμα των εμφανών κακουχιών ανθρώπων που φτάνουν στις ακτές κολυμπώντας,

¹⁰⁵ For gripping photographs, each with its own voice, that follow migrant refugees hundreds of miles across uncertain boundaries to unknown destinations

<https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-reuters> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

¹⁰⁶ «This historic journey has been cast as a test of unity for Europe. While it is certainly that, it is also - and more importantly - the desperate escape of more than a million people. To depict that flight with humanity and respect calls for photojournalism of the highest order. I am proud to nominate the work for a Pulitzer Prize in breaking news photography».

σε μια απέλπιδα προσπάθεια προσωρινής σωτηρίας, πρώτα για τα παιδιά τους και μετά για τους εαυτούς τους, και αναπαραστάσεων φαινομενικά ήρεμων ή έστω ατάραχων καταστάσεων αναμονής ή μετακίνησης, που ωστόσο ωθούν τον συλλογισμό στην ευρύτερη συνθήκη που προηγείται και θα ακολουθήσει τη στιγμή της λήψης. Υπάρχει σαφής διάκριση στο έργο τους μεταξύ του μηνύματος της ενημέρωσης, του *κοίτα*, απέναντι στο λιγότερο κραυγαλέο, αλλά πιο βαθύ και διαρκές μήνυμα του στοχασμού, του *σκέψου*.

Ο Άλκης Κωνσταντινίδης (13.09.2015) αποτυπώνει με το φακό του τον Σύρο πρόσφυγα, που εναγωνίως καταφθάνει με το μωρό του μέσα στο σωσίβιο, μετά την βύθιση της φουσκωτής λέμβου, στην οποία επέβαιναν, εκατό μόλις μέτρα από την ακτή της Λέσβου. Η εικόνα είναι προφανής, στοχεύουσα στην άμεση εμπλοκή του θεατή με την είδηση και την συναίσθηση ενός παρόντος και εξελισσόμενου ανθρώπινου δράματος (*φωτογραφία 126*). Σε μια λιγότερο προφανή αλλά εξίσου παραστατική εικόνα (12.08.2015) ένα σύνολο ανθρώπων, Σύροι μετανάστες, όπως εξηγεί η λεζάντα του φωτογράφου, συνωστίζονται έξω από το στάδιο της Κω για να καταγραφούν, ενώ στο κέντρο ακριβώς, ένας από αυτούς έχει σφιχτά κλειστά τα μάτια και το πρόσωπο στραμμένο προς τα επάνω, σε μια προσπάθεια αναπνοής καθαρού αέρα (*φωτογραφία 127*). Εικόνες σαφώς ενημερωτικές, με ευανάγνωστο περιεχόμενο και άμεση εμπλοκή του θεατή στα συμβαίνοντα, εμπεριέχοντας ταυτόχρονα μια εξέλιξη, μια ελπιδοφόρα κινητικότητα. Η επόμενη στιγμή εικάζεται πιο αισιόδοξη και τόσο ο ίδιος ο απεικονιζόμενος, όσο και ο θεατής, ελπίζουν σε μια αίσια έκβαση της πορείας που έχει ήδη ξεκινήσει και αποτυπώνεται.

Ο ίδιος φωτογράφος, στις 7 Νοεμβρίου 2015, απαθανατίζει μια βραχώδη παραλία της Λέσβου. Ο θεατής βλέπει την ταραγμένη θάλασσα και διάφορα αντικείμενα ξεβρασμένα στην άνιση ακτή. Το βλέμμα μαγνητίζεται από τη λεπτομέρεια του πορτοκαλί σωσιβίου στο βάθος και πλανάται ανάμεσα στα διάφορα – άλλοτε ευδιάκριτα κι άλλοτε όχι – αντικείμενα, που έχουν αφεθεί στα βράχια από τα κύματα. Στο τέλος, και προς το κατώτερο ένα τρίτο της εικόνας, γίνεται αντιληπτό ένα σώμα που, όπως περιγράφει ο φωτογράφος στη λεζάντα του, είναι το «πτώμα ενός μετανάστη που δεν έχει αναγνωριστεί που ξεβράστηκε στην παραλία στο ελληνικό νησί της Λέσβου» (Κωνσταντινίδης, 2015). Η φωτογραφία, λιγότερο προφανής από τις άλλες δύο του ιδίου δημιουργού, λειτουργεί υποβολιμαία προς το

κοινό της. Ανατρέπει πολλά από τα δεδομένα, με τα οποία ο θεατής προσέρχεται ενώπιον της εικόνας, πρώτα και κύρια το στερεοτυπικά ειδυλλιακό τοπίο της παραλίας του ελληνικού νησιού, αποκαλύπτοντας την αφιλόξενη όψη του. Ταυτόχρονα, εμπλέκει τον θεατή σε μια αναζήτηση μορφών και νοημάτων στα ποικίλα και απροσδιόριστα αντικείμενα, που έχουν εναποτεθεί στα βράχια από τα κύματα. Η τελική αποκάλυψη, το σώμα στα βράχια, παρατημένο, ηττημένο και για πάντα στερημένο από ζωή και ελπίδα, είναι το σιωπηλό, βίαιο αφυπνιστικό μήνυμα. Εδώ δεν υπάρχει αισιοδοξία, δεν υπάρχει επόμενη φωτογραφία, ούτε και επόμενη στιγμή. Η φωτογραφία δεν έρχεται να περιγράψει την πορεία, αλλά το τέλος της και ο θεατής δεν μπορεί να ελπίζει στην απροσδιόριστη λύτρωση του απεικονιζόμενου και τον δικό του προσωπικό εφησυχασμό. Αυτή είναι η στιγμή που η εικόνα επιτυγχάνει τον απώτερό της στόχο και ο φωτογράφος, με το έργο του, ενδύεται έναν ρόλο που κανείς άλλος δεν μπορεί να ενδυθεί: γίνεται ο κήρυκας δυσάρεστων ειδήσεων, καθοριστικά ανατρεπτικών οποιασδήποτε υφιστάμενης αισιοδοξίας και ελπίδας. Ο νεκρός άνθρωπος της φωτογραφίας, δεν έχασε τη ζωή του από μια σφαίρα ή μια βόμβα ή ένα περιστατικό ενέχον κίνδυνο σε μια εμπόλεμη ζώνη, αλλά στην ύστατη προσπάθειά του για ένα καλύτερο μέλλον, αφού είχε καταφέρει να ξεφύγει ζωντανός από όλα τα προηγούμενα. Η εικόνα *απαιτεί*, η εικόνα *προκαλεί* τον αναγνώστη της σε έναν ευρύτερο στοχασμό, στερώντας του οποιαδήποτε αισιοδοξία και ταυτόχρονα ηρεμία συνείδησης, με την προοπτική μιας καλύτερης επόμενης στιγμής (φωτογραφία 128).

Στο ίδιο ακριβώς πλαίσιο, οι φωτογραφίες του τότε διευθυντή του φωτογραφικού τμήματος του πρακτορείου *Reuters* στην Αθήνα, Γιάννη Μπεχράκη, άλλοτε λειτουργούν κάτω από τον πρωταρχικό τους ρόλο, την συγκλονιστική καταγραφή μιας δύσκολης πραγματικότητας που πρέπει να αναδειχθεί, με τη σημασία που της αρμόζει, και άλλοτε προξενούν έναν σιωπηλό, αλλά πιο βασανιστικό προβληματισμό. Σε μία από τις περισσότερο δημοσιευμένες φωτογραφίες της εποχής, της 24^{ης} Σεπτεμβρίου 2015, ένας πατέρας – στο κέντρο του κάδρου – κρατάει στα χέρια και τα δύο παιδιά του, το ένα πιο μεγάλο και με πορτοκαλί σωσίβιο και το άλλο μωρό ακόμη, καθώς έχει κατέβει από τη φουσκωτή λέμβο και εναγωνίως προσπαθεί να φτάσει στην ακτή της Λέσβου. Σε παρόμοιο ύφος, χωρίς την ένταση μιας απόλυτα παρούσας αγωνίας, αλλά με προφανή τα

στοιχεία ενός σαφούς διαχωρισμού, μια ομάδα μεταναστών και προσφύγων στην Ειδομένη *ικετεύουν* – όπως αναφέρει ο φωτογράφος στην λεζάντα του - τους συνοριοφύλακες της Βόρειας Μακεδονίας να τους επιτρέψουν το πέρασμα από τα σύνορα της Ελλάδας, κατά τη διάρκεια μιας καταιγίδας. Στο κέντρο της εικόνας, πάλι τοποθετείται εύστοχα το πρόσωπο ενός από τους πρόσφυγες και μετανάστες, καθώς τα υπόλοιπα πρόσωπα που το πλαισιώνουν υπερθεματίζουν την προσπάθεια συνεννόησης με τους συνοριοφύλακες (*φωτογραφίες 129 και 130*). Η εικόνα δεν αναπαριστά ανθρώπους οργισμένους, ούτε αποκαλύπτει σωματική ένταση, ωστόσο η στιγμιαία λήψη της έκφρασης, όπως έχει αιχμαλωτιστεί από τον φακό του Μπεχράκη, επικοινωνεί με αμεσότητα και -χωρίς να χρήζει περαιτέρω επεξήγησης- τη δυσκολία, το εμπόδιο, τη διαφωνία που δημιουργεί υποσυνείδητα μια σαφή αίσθηση αβεβαιότητας και απόλυτα μετέωρης μετάβασης. Η εικόνα, και όλες οι συμπαραδηλώσεις της, ενισχύεται από το πρώτο πλάνο, στο οποίο διακρίνουμε ελαφρώς ανεστίαστες, τις στολές των συνοριοφυλάκων, με το χαρακτηριστικό στρατιωτικό πράσινο της στολής παραλλαγής. Ο οπτικός – πέραν του πραγματικού - διάλογος μεταξύ φόρμας και περιεχομένου, είναι ένας εύστοχος τρόπος ανάδειξης της διαφορετικής θέσης εξουσίας και αντίθεσης που πηγάζει από την φωτογραφία.

Και στις δύο αυτές φωτογραφίες, ο έμπειρος φωτορεπόρτερ χρησιμοποιεί το μέσον του αξιοποιώντας τον πιο δυνατό και προφανή ρόλο του και συνομιλεί, εν αγνοία του, με τους προβληματισμούς της Meiselas, σχετικά με όλους όσους δεν βρίσκονται μέσα στην εικόνα (Meiselas, στους Batchen, Gidley, Miller και Prosser, 2014, 119-20). Ο ταλαιπωρημένος άνθρωπος στο κέντρο της εικόνας, συμβολίζει και αντιπροσωπεύει όλους όσους πέρασαν πριν από αυτόν και θα ακολουθήσουν μετά, στην ιστορική στιγμή που καταγράφεται, καθώς εξελίσσεται, αξιολογείται ταυτόχρονα με την πρόοδό της και αποκαλύπτει τις ανάγκες της, την ίδια στιγμή που αυτές οι ανάγκες των μεν θα μεταφραστούν ως απειλές για τους δε. Οι άνθρωποι δεν απαθανατίζονται σαν φόρμες, αλλά με ιδιαίτερη έμφαση στα χαρακτηριστικά τους, ώστε να εντυπωθούν στη μνήμη του θεατή, όχι σαν αντιπροσωπευτικές αφηρημένες μορφές, αλλά σαν ξεχωριστά άτομα, συγκεκριμένοι άνθρωποι, τόσο ξεκάθαρα κοντινοί μας, όσο ο οικείος μας συγγενής, φίλος, γείτονας, συνεργάτης ή έστω απλώς γνωστός. Ο ίδιος δημιουργός, σε μια πιο εσωτερική προσέγγιση που απαντάται συχνά στο ευρύτερο έργο του, προσεγγίζει το θέμα του με μια διαφορετική ματιά. Ο

Αφγανός μετανάστης που μόλις έχει φτάσει στο λιμάνι του Πειραιά, μαζί περισσότερους από 2.500 άλλους πρόσφυγες και μετανάστες, στις 8 Οκτωβρίου 2015, απεικονίζεται μέσα από το τζάμι του λεωφορείου, στο οποίο επιβαίνει, ενώ ταυτόχρονα σε αυτό αντανακλώνται πρόσωπα άλλων ανθρώπων, που στέκονται μπροστά στο όχημα, τα κτίρια του λιμανιού και ένας μεγάλος γερανός. Το βλέμμα του ανθρώπου δεν μαρτυρά ένταση ή φόβο, αλλά μια μακάρια ηρεμία, ανάμεικτη με περιέργεια μπροστά στην απόλυτη αβεβαιότητα της διαρκώς μεταβαλλόμενης και ποτέ ασφαλούς κατάστασής του. Αναμειγνύοντας τις φόρμες και τις μορφές, ο Μπεχράκης κατορθώνει σε μια μόνο στιγμή να περικλείσει στην εικόνα την προσωπική πορεία του ανθρώπου στο παράθυρο και τη γενικευμένη δυστοκία της κατάστασης και των ζητημάτων που γεννώνται, τόσο για τους νεοφερμένους, όσο και για τους ήδη ευρισκόμενους στο σημείο (φωτογραφία 131).

Στην εικόνα της εβδομηντάχρονης Αμούν (φωτογραφία 132), μια τυφλής Παλαιστίνιας που έφτασε στην Κω από το Χαλέπι της Συρίας, στις 12 Αυγούστου 2015, ο Μπεχράκης επιτυγχάνει τη χρυσή τομή, μεταξύ της είδησης και του μηνύματος. Η μορφή της γυναίκας δεν προδίδει την τυφλότητα, ούτε και το προηγούμενο ταξίδι. Είναι η λεζάντα που συμπληρώνει την πληροφορία και πυροδοτεί τον συλλογισμό, ωστόσο η εικόνα της γαλήνιας, χαμογελαστής ηλικιωμένης μορφής στην παραλία του νησιού, λειτουργεί άκρως ανατρεπτικά προς την στερεοτυπική αντίληψη των προσφύγων. Η φωτογραφία δεν προδίδει αγωνία, θλίψη, ταλαιπωρία ή θυμό. Αποκαλύπτει, αντίθετα, το πιο κοντινό στην βιωμένη καθημερινότητα της Ελληνικής κοινωνίας πρόσωπο μιας γιαγιάς, που εμφανισιακά θα μπορούσε να παραπέμπει στην γιαγιά πολλών από τους σύγχρονους Έλληνες και άλλους μεσογειακούς λαούς της Νότιας Ευρώπης, κατορθώνοντας με τον τρόπο αυτό να κάνει το ξένο» απόλυτα οικείο (Σκαρπέλος, 2011, 117) . Η Αμούν, φωτογραφημένη από τον Μπεχράκη, συγκλονίζει, όχι με την ένταση της στιγμής ή του γεγονότος που αντιπροσωπεύει, αλλά ακριβώς λόγω της έλλειψής τους.

iii. Η γέννηση δύο νέων εμβληματικών φωτογραφιών. Οι φωτογραφίες που κατά καιρούς έχουν αναδειχθεί σε εμβληματικές, σύμβολα όχι μόνο των στιγμών κατά τις οποίες γεννήθηκαν, αλλά και των ευρύτερων ιστορικών, κοινωνικών και ενίοτε και φιλοσοφικών ζητημάτων που τέθηκαν μέσω αυτών, είναι αρκετές μέσα στον 20^ο αιώνα. Οι περισσότερες από αυτές απεικονίζουν στιγμιότυπα πολέμου ή ψήγματα της ανθρώπινης εμπειρίας, με τρόπο που στο κοινό της εκάστοτε εποχής δεν είχε ξαναπαρουσιαστεί.

Πολλές φορές, η δύναμή τους έγκειται στην ίδια την προσωπικότητα των προσώπων που απεικονίζονται σε αυτές και στη λάμψη τους που μαγνητίζει το κοινό και καθοδηγεί τις εξελίξεις. Τέτοιες ήταν οι φωτογραφίες του Ernesto Guevara, από τους Alberto Korda (6 Μαρτίου 1960) και Rene Burri (Ιανουάριος 1963), (φωτογραφίες 19 και 20) που πέραν από εμβληματικές για τον μετέπειτα ρόλο του Che, στην ιστορία της Κούβας, μετεξελίχθηκαν σε σύμβολα για όλες τις μελλοντικές γενιές, ακόμη και ασχέτως ιδεολογίας ή καμιά φορά και της απλής γνώσης των πεποιθήσεων και του βίου του απεικονιζομένου. Κάποιες άλλες φορές, έριξαν φως σε άγνωστες πτυχές της ανθρώπινης πραγματικότητας, συγκλονίζοντας με την αλήθειά τους, όπως η φωτογραφία του Kevin Carter από το Σουδάν τον Μάρτιο 1993 (φωτογραφία 59). Άλλοτε, έδειξαν την οδό προς έναν προβληματισμό που διαφοροποιούνταν από την πεπατημένη και έδειχνε την βιωμένη πραγματικότητα κάτω από ένα πρίσμα εξόχως διαφορετικό από την κρατούσα μέχρι τη στιγμή τους γενική θεώρηση, όπως οι φωτογραφίες των Eddie Adams (1 Φεβρουαρίου 1968) και Nick Ut (8 Ιουνίου 1972) από το Βιετνάμ (φωτογραφίες 31 και 32).

Τέλος, υπάρχει και μια κατηγορία φωτογραφιών που ανήκουν πλέον στο Πάνθεο της ιστορίας του μέσου, υπερβαίνοντας τον ενημερωτικό ή καθηλωτικό ρόλο του μηνύματός τους, αντλώντας τη δύναμη της μακροζωΐας τους από τον λυρισμό της αναπαράστασής τους. Πρόκειται για φωτογραφίες που, πέραν του περιγραφικού τους ρόλου και της παρουσίας τους σε μια συγκεκριμένη στιγμή, μιας μοναδικής συγκυρίας, εντυπώθηκαν στη συλλογική μνήμη χάρη σε μια απεικόνιση που - διαρρηγνύοντας τα στερεότυπα της αναπαράστασης πόνου, δυστυχίας, αντιθέσεων, ανισοτήτων και παραδοξοτήτων - ανέδειξαν το θέμα τους με τρόπο αισθητικό και συναισθηματικό, προσέγγισαν τη στιγμή και τη σκηνή αναζητώντας τον άνθρωπο και όχι το γεγονός. Η υπέρβαση αυτή χάρισε στους φωτογράφους τους την υστεροφημία

τους και στους φωτογραφιζόμενους την εντύπωσή τους στο συλλογικό φωτογραφικό κεκτημένο, αλλά περισσότερο από αυτά ανέδειξε τις ίδιες τις στιγμές και τις ιστορικές συγκυρίες που τις γέννησαν σε μοναδικές, και με τον τρόπο αυτό διδακτικές, όχι μόνο για την ιστορία τους, αλλά για όσα αυτές μαρτυρούν για την πορεία των λαών, τόσο αυτών μέσα, όσο και των έξω από το κάδρο του δημιουργού τους.

Ο στρατιώτης του Cerro Muriano κατά τον Ισπανικό εμφύλιο πόλεμο από τον Robert Capa (Σεπτέμβριος 1936) και η απόβαση στην Νορμανδία πάλι από τον Capa (6 Ιουνίου 1944), το ζευγάρι στην πλατεία *Times* της Νέας Υόρκης από τον Alfred Eisenstaedt (15 Αυγούστου 1945), ο στρατιώτης του Don McCullin (1968), (φωτογραφίες 10, 13 και 15), ακόμη και η μικρή Αφγανή που απαθανάτισε ο Steve McCurry για το περιοδικό *National Geographic* το 1984¹⁰⁷, είναι εικόνες που έχουν αναχθεί σε σύμβολα μιας στιγμής, μιας εποχής, ενός λαού, φωτογραφικά ορόσημα που έχουν ξεπεράσει τους δημιουργούς τους, έχουν ξεπεράσει τους ίδιους τους εικονιζόμενους σε αυτά, αντιπροσωπεύοντας πρώτα και κύρια τη δύναμη της φωτογραφίας να επικοινωνήσει μια πραγματικότητα που αξίζει προσοχής.

Σε όλες αυτές τις εικόνες κοινός παρονομαστής, είναι ο άνθρωπος μέσα σε μια δεδομένη κάθε φορά συγκυρία, που τον προσδιορίζει και ταυτόχρονα τον αποθεώνει. Το βλέμμα, η στάση του σώματος και κυρίως η προσέγγιση του φωτογράφου, που τα έχει ταιριάζει στο κλάσμα του δευτερολέπτου της λήψης του, και τα έχει εντάξει στην φωτογραφική ιστορία μιας δεδομένης ανάθεσης, είναι όλα στοιχεία που έχουν δημιουργήσει έναν διάλογο με το κοινό, όχι μόνο της εποχής κατά την οποία παρουσιάστηκαν, αλλά και κάθε εποχής μετά από αυτήν (Hariman & Lucaites, 2007). Όπως ήδη αναδείχθηκε από τα λεγόμενα σύγχρονων φωτογράφων, όπως η Lynsey Addario και ο Tim Hetherington, η αισθητική δύναμη μιας εικόνας, συντελεί στην μετάδοση του μηνύματός της, συντελεί στην σαγήνη του βλέμματος του θεατή, ώστε αυτός να μην την προσπεράσει, είτε εξαιτίας της φρίκης που του προκαλεί ή λόγω της συνηθισμένης αναπαράστασης που έχει επιφέρει την τόσο φοβούμενη αναισθητοποίηση (Sontag 2004, 73). Αντίστοιχα, οι περισσότερες από τις φωτογραφίες που αποκαλούνται *εμβληματικές* και ως τέτοιες εξακολουθούν να

¹⁰⁷ <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/afghan-girl-revealed>, ανακτήθηκε στις 22.02.2021

διαδίδονται οπτικά καθημερινά και να διδάσκονται σαν ορόσημα του φωτορεπορτάζ, εμπεριέχουν στοιχεία, που ακόμη και μέσα στην σκληρότητά τους, ξεχωρίζουν για τη δεξιότητα του δημιουργού τους να καταστήσει αιώνια μια μόνο στιγμή.

Στην διάρκεια της πολυφωτογραφημένης προσφυγικής και μεταναστευτικής κρίσης του 2015 και 2016, δύο εικόνες ξεχώρισαν μέσα από το καθημερινό *οπτικό θόρυβο* (Brennan & O'Reilly, 2017, 38) που κατάκλυζε έντυπα και ηλεκτρονικά μέσα διεθνώς. Η μία κατατάσσεται στην γενική κατηγορία τοπίου και η άλλη στην εξίσου γενική και δημοφιλή κατηγορία φωτογραφίας *δρόμου*.

Το ξημέρωμα της 11^{ης} Αυγούστου 2015, ο Γιάννης Μπεχράκης φωτογράφησε μια πορφυρή ανατολή κι έναν κόκκινο ηλιακό δίσκο πάνω από τα νερά του νοτιοανατολικού Αιγαίου, καθώς σχεδόν στη μέση της εικόνας, ελαφρώς δεξιότερα του κέντρου της, διαγράφεται η σιλουέτα ενός πλεούμενου με υπεράριθμο αριθμό ανθρώπων επάνω (*φωτογραφία 133*). Χρειάζεται ελάχιστη παρατήρηση, ακόμη και για τον αδαή, για να αντιληφθεί το πλήθος που επιβαίνει σε αυτό που αρχικά μπορεί να φανεί και σαν απλώς σχεδία. Σύμφωνα με την λεζάντα της εικόνας, πρόκειται για Σύρους πρόσφυγες, επάνω σε φουσκωτή λέμβο που πλέει παρασυρμένη από τα ρεύματα του πελάγους, καθώς η μηχανή έχει προ πολλού σβήσει. Αντίθετα, με άλλες φωτογραφίες που αναφέρθηκαν σαν εμβληματικές, εδώ ο Μπεχράκης δεν φωτογράφησε ένα πρόσωπο, ούτε μια συγκλονιστική στιγμή μιας εξελισσόμενης τραγωδίας, αλλά δημιούργησε μια άκρως αντιφατική, διχασμένη μέσα στην ίδια της την ύπαρξη εικόνα, μια εικόνα, στην οποία η φόρμα και το περιεχόμενο έρχονται σε ευθεία και ριζική αντίθεση μεταξύ τους, λειτουργώντας υποδόρια αφυπνιστικά, με τρόπο που σπάνια επιτυγχάνει η έγχρωμη εικόνα. Η ειδυλλιακή ανατολή, ο κατακόκκινος ήλιος και η θάλασσα, στοιχεία τετριμμένης επιφανειακής σύνθεσης τουριστικών ή ταξιδιωτικών αναπαραστάσεων παρωχημένης αισθητικής, διακόπτονται, οπτικά και νοητικά από την παρουσία της φουσκωτής βάρκας, με τους εμφανώς περισσότερους από το αναμενόμενο ανθρώπους επάνω της, που επιπλέον ισορροπώντας αβοήθητοι. Ο αριθμός των επιβαινόντων δεν έχει καμία σημασία, όπως αντίστοιχα δεν αλλάζει την σοβαρότητα της κατάστασης το φύλο ή η ηλικία τους. Ο ουσιαστικός προβληματισμός, ο κώδων κινδύνου που η εικόνα επιχειρεί να χτυπήσει, είναι η βαθιά αντίθεση μεταξύ του ειδυλλιακού σκηνικού, για

όσους το αντικρύζουν, και της τραγικότητάς του για τους ανθρώπους που βρίσκονται ακριβώς στο κέντρο του, την ίδια ακριβώς στιγμή. Η εικόνα έρχεται να αναιρέσει κάθε φωτογραφικό, αισθητικό και λογοτεχνικό ήδη υπάρχον στερεότυπο, καθώς η τόσο μικρή στη συνολική της σύνθεση λεπτομέρεια αυτόματα κατακερματίζει οποιαδήποτε αίσθηση γαλήνης ή ρομαντισμού θα μπορούσε να αποπνέεται από αυτήν. Η λεζάντα λειτουργεί μόνο επιβεβαιωτικά, με συμπληρωματικές πληροφορίες, που εξειδικεύουν την ταυτότητα της στιγμής. Ακόμη και για τον ανυποψίαστο θεατή, η σιλουέτα της λέμβου με τους ανθρώπους ήδη έχει σημάνει συναγερμό, ότι αυτό που αντικρύζει δεν είναι άλλη μια εντυπωσιακή ανατολή. Η φωτογραφία δημοσιεύθηκε στην πρώτη σελίδα των New York Times στις 12 Αυγούστου 2015 (φωτογραφία 134).

Ένα μήνα αργότερα, στις 10 Σεπτεμβρίου 2015, στο παραμεθόριο χωριό της Ειδομένης του Κιλκίς, ο Γιάννης Μπεχράκης απαθανάτισε έναν Σύρο πρόσφυγα, καλυμμένο με μια αυτοσχέδια κάπα, φτιαγμένη από ενωμένες μεταξύ τους σακούλες σκουπιδιών (φωτογραφία 135). Ο άντρας περπατούσε στη μέση του δρόμου, κάτω από βροχή, κρατώντας το κοριτσάκι του στην αγκαλιά του. Το πρόσωπο του παιδιού δεν φαίνεται, καθώς έχει στραμμένη την πλάτη προς το φακό, στην αγκαλιά του πατέρα, ενώ εκείνος το φιλάει στοργικά στο δεξί μάγουλο. Η φιγούρα βαδίζει προς τον φωτογράφο, περιτριγυρισμένη από το γκρίζο της ασφάλτου και του καιρού. Στην άσφαλτο, στα πόδια του ανθρώπου, διακρίνεται η λευκή διαγράμμιση του δρόμου και στο φόντο αναμμένο ένα μόνο από τα φώτα του. Όλα τα στοιχεία της εικόνας, οι ασθενείς μεσαίοι τόνοι της, η προοπτική που δημιουργούν τα κάγκελα εκατέρωθεν και τα ανεστίαστα οχήματα κάπου στο βάθος, επιτείνουν την ποιητικότητα της φιγούρας. Στη φωτογραφία του Σύρου πατέρα, του *σούπερμαν*, όπως ο ίδιος ο δημιουργός τον αποκάλεσε, συγκλίνουν όλα τα στοιχεία του δράματος των προσφύγων και μεταναστών της δεδομένης συγκυρίας, χωρίς κραυγαλέες αναπαραστάσεις, χωρίς στιγμές έντασης, πόνου ή άλλης φρίκης: η επίμονη προσπάθεια για επιβίωση του ατόμου για τον εαυτό του, με την ταυτόχρονη έκδηλη προστασία και τρυφερότητα του γονιού για το παιδί του, κάτω από συνθήκες διαρκώς και πιο δυσοίωνες. Ο ίδιος ο δημιουργός, σε μια ομιλία του στο 2017, ανέφερε ότι με αυτή τη φωτογραφία αισθανόταν ότι επιτέλους απέδειξε ότι

υπάρχουν υπερήρωες¹⁰⁸. Στην ίδια ομιλία ο Μπεχράκης ανέφερε ότι «ελπίζω ότι δεν θα χρειαστεί ποτέ να γίνουμε πρόσφυγες αλλά ποτέ δεν ξέρεις» (15.03.2017). Αυτές οι αναφορές δεν αποκτούν τη σημασία τους λόγω των προσωπικών προβληματισμών του εκάστοτε δημιουργού για τη δική του ζωή, αλλά αποδεικνύουν το σκεπτικό και τη νοοτροπία πίσω από τις φωτογραφίες, εμπλοκή και ενσυναίσθηση προς τους μεμονωμένους ανθρώπους και τη συνολική ιστορική συγκυρία και κοινωνική συνθήκη που απαθανατίζουν κάθε φορά.

Οι δύο αυτές φωτογραφίες έχουν δημοσιευθεί σε εκατοντάδες έντυπα και ιστοσελίδες τα τελευταία χρόνια, έχουν παρουσιαστεί σε ομαδικές εκθέσεις και στην αναδρομική έκθεση με τον τίτλο *Eyewitness (αυτόπτης μάρτυρας)* που διοργανώθηκε με το τριακονταετές έργο του δημιουργού, το 2019, στο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, στο πλαίσιο του νεοσύστατου τότε ετήσιου φεστιβάλ *Athens Photo World*. Στην Ελλάδα, αλλά και ευρύτερα, οι φωτογραφίες αντιπροσωπεύουν την επίπονη, αβέβαιη διαδρομή των προσφύγων και των μεταναστών, emphaticά τονίζοντας την ελάχιστη απόσταση που χωρίζει το *μακριά* της αφετηρίας τους με το *κοντά* της έλευσής τους. Οι φωτογραφίες λειτουργούν σαν υπενθύμιση της τραγικότητας, που πολλές φορές ενυπάρχει μέσα σε ένα όμορφο και εύπεπτο αρχικά τοπίο, και απορρέει από μια κίνηση τρυφερότητας που, κάτω από διαφορετικές συνθήκες, θα θεωρούνταν δεδομένη και γι' αυτό απαρατήρητη. Αποτελούν δύο από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα οπτικής επικοινωνίας, μέσα από τα οποία η κραυγαλέα αναπαράσταση απουσιάζει γιατί περιττεύει. Η εικόνα απαρτίζεται από πολλά επιμέρους στοιχεία, ένα από τα οποία αρκεί για να ανατρέψει την αρχική εντύπωση ή να λειτουργήσει ως το *punctum* του Barthes που επαναπροσδιορίζει το συνολικό *studium* (Barthes 1980, 42-3). Μια εντυπωσιακή ανατολή, μια φωτογραφία τοπίου ή ταξιδιωτικού χαρακτήρα, αυτόματα, σχεδόν βίαια, χάνει κάθε ρομαντισμό της τη στιγμή που γίνεται αντιληπτή – και αποκωδικοποιείται εγκεφαλικά – η παρουσία της υπερφορτωμένης λέμβου. Η τρυφερή κίνηση ενός πατρικού φιλιού, το ροζ ρούχο μέσα στο γκρι χειμερινό τοπίο, δημιουργούν σκέψεις και αντιδράσεις

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=mdeUt2VVGlo> ανακτήθηκε στις 21/01/2021 (21'39")

τρυφερότητας που γρήγορα αντικαθίστανται από θλίψη και ενσυναίσθηση όταν γίνει αντιληπτή η «μπέρτα» φτιαγμένη από σακούλες σκουπιδιών.

Αναμφίβολα, η αίγλη και η διάδοση των εικόνων αυτών υπερθεματίστηκε με τον πρόωρο θάνατο του δημιουργού τους¹⁰⁹, ωστόσο μέχρι το 2019 οι δύο φωτογραφίες, η ανατολή της Κω και ο πατέρας της Ειδομένης, ήδη είχαν κάνει πολλές φορές τον γύρο του κόσμου και είχαν αποτελέσει σε εξίσου πολλές περιστάσεις αντικείμενο μελέτης και ερμηνείας για την φωτογραφική αναπαράσταση ενός ανθρώπινου δράματος, που καλούσε σε εγρήγορση, δράση και επαναπροσδιορισμό αντιλήψεων και πολιτικών. Η δύναμή τους και η συνακόλουθη διαχρονικότητά τους οφείλονται σε δύο κύριους και καθοριστικούς παράγοντες της δημιουργίας τους. Αφενός, αξιοποιώντας την ίδια αισθητική που κατά καιρούς ανάγεται σε αρνητικό στοιχείο της αναπαράστασης παθών και καταστροφών, ο φωτογράφος κατορθώνει να αντιμετωπίσει το θέμα του ισότιμα και συμμετρικά, χωρίς την αίσθηση μιας ανώτερης θέσης ασφάλειας ή προνομίων απέναντι στους πάσχοντες και κατ' ανάγκη και συνθήκη πιο αδύναμους. Αποτυπώνοντας, τόσο την ανατολή όσο και τον πατέρα, με τρόπο που αρχικά προσελκύει το βλέμμα, αποφεύγει την συγκαταβατικότητα στην οποία πολλές φορές το φωτορεπορτάζ ολισθαίνει (Linfield 2010, 10). Την ίδια στιγμή, και αυτό ισχύει για τις περισσότερες από τις φωτογραφίες που αναφέρθηκαν ως εμβληματικές, ο προβληματισμός του περιεχομένου εντός του κάδρου, υποχωρεί μπροστά στον διάλογο μεταξύ του τί συμβαίνει εντός κάδρου, του ποιος κοιτάζει εκτός αυτού και της μεταξύ των δύο σχέσης και αλληλεπίδρασης. Σε φωτογραφίες που δείχνουν σαφώς και ενίοτε τρομακτικά τον άμεσο και παρόντα κίνδυνο ή τον αναπόφευκτο πόνο, το μόνο βέβαιο αποτέλεσμα είναι η λύπη για το ήδη τετελεσμένο γεγονός και η νωθρή και φρούδα ελπίδα – άνευ ουσιαστικής πράξης συνήθως – για μη επανάληψη ανάλογων σκηνών στο μέλλον. Αντίθετα, στις φωτογραφίες που δεν αναπαριστούν γεγονότα, κραυγαλέα ή μη, στις φωτογραφίες που δεν προσφέρουν πληροφορίες για το βιογραφικό του ανθρώπου, αλλά αναπαριστούν χωρίς ανάγκη επεξηγηματικών λεζαντών την ψυχή τους, όπως στην περίπτωση του πατέρα, αυτό που τελικά επιτυγχάνεται είναι μια νέα διαλεκτική για τις ισορροπίες δυνάμεων,

¹⁰⁹ Ο Γιάννης Μπεχράκης απεβίωσε στην Αθήνα στις 2 Μαρτίου 2019

εντός και εκτός κάδρου, για τη σχέση των ευρισκόμενων μέσα σε αυτό, με όλους ανεξαίρετως όσους κοιτάζουν έξω από αυτό (Linfield 2010, 201). Το επίτευγμα αυτών των φωτογραφιών δεν είναι η πρόκληση αισθημάτων λύπης ή συγκατάβασης για τους απεικονιζόμενους, αλλά η συνειδητοποίηση της τύχης και της ευδαιμονίας των έξω από αυτές. Ο σκοπός ξεπερνάει την δημιουργία τύψεων για την κατάσταση του άλλου. Σκοπός είναι η αναμόχλευση συναισθημάτων ευγνωμοσύνης για ότι είναι δικό μας, εσφαλμένα θεωρούμενο ως δεδομένο και ενσυναίσθησης για τους λιγότερο τυχερούς.

V. Μια άλλη φωτογραφία: Αϊλάν Κουρντί από τη Nilufer Demir

Ιδιαίτερη, στην εξεταζόμενη ιστορική και φωτογραφική συγκυρία, είναι η περίπτωση της φωτογραφίας που τράβηξε στις 2 Σεπτεμβρίου του 2015, η Τουρκάλα φωτογράφος Nilufer Demir, για το πρακτορείο ειδήσεων *Dogan*, στα τουρκικά παράλια, κοντά στην πόλη Μποντρούμ, όπου είχε ξεβραστεί το άψυχο σώμα ενός τριήχρονου παιδιού, του Αϊλάν Κουρντί (φωτογραφία 136). Ο μικρός Αϊλάν έχασε τη ζωή του μαζί με τη μητέρα του και τον πεντάχρονο αδερφό του, καθώς ένα κύμα ανέτρεψε την βάρκα, στην οποία επέβαιναν στο ταξίδι τους από τα παράλια της Τουρκίας προς την Κω.

Η φωτογραφία έκανε ειδησεογραφικά τον γύρο του κόσμου, εμφανίστηκε σε ιστοσελίδες, έντυπα, τηλεοπτικά κανάλια, ενώ στάλθηκε και στον διαγωνισμό για το βραβείο *World Press Photo* της επόμενης χρονιάς. Η Demir δεν απέσπασε το βραβείο που δόθηκε τότε στον Warren Richardson (φωτογραφία 104), με το σκεπτικό ότι η φωτογραφία του απέπνεε περισσότερο ελπίδα για το μέλλον παρά πόνο, θάνατο και απελπισία για ότι έχει ήδη συμβεί¹¹⁰.

Η φωτογραφία της Demir δεν είναι ιδιαίτερης τεχνικής και καμίας καλλιτεχνικής ή εικαστικής αξίας. Είναι απλώς η ωμή, άμεση και ακατέργαστη αποτύπωση μιας πραγματικότητας, που είναι τόσο σοκαριστική, ώστε οποιαδήποτε αισθητικοποίηση να είναι όχι απλώς αδύνατη ή περιττή, αλλά ενδεχομένως και υβριστική. Ωστόσο – και ενάντια σε όλα τα προηγουμένως ήδη κατατεθειμένα από

¹¹⁰ <https://www.annenbergphotospace.org/person/nilufer-demir/>, ανακτήθηκε στις 20.03.2021

θεωρητικούς και επαγγελματίες – αποτελεί μια εξαίρεση: είναι μια φωτογραφία που στην ωμότητά της, στην απουσία κάθε καλαίσθητου στοιχείου της λειτουργεί αφυπνιστικά, συγκλονίζει και αποτελεί ορόσημο στην ιστορική, κοινωνική και ανθρώπινη συγκυρία του προσφυγικού ζητήματος. Το αποτέλεσμα που προκάλεσε η φωτογραφία της Demir παραπέμπει στην προσοχή που προκλήθηκε με τις φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το 1945. Με αυτές το Βρετανικό και Αμερικάνικο κοινό άρχισε πλέον να καταγράφει σοβαρά στη συλλογική συνείδηση το εύρος της καταστροφής του πολέμου που είχε μόλις τελειώσει (Pollock, στους Batchen, Gidley, Miller και Prosser, 2012, 65).

Χωρίς στοιχεία εμφανούς βίας, όπως αίμα ή διαμελισμό, το παραδομένο μικρό σώμα λειτουργεί τόσο σαν εικόνα όσο και σαν έννοια αντιπροσωπευτικά για την κρισιμότητα και την τραγικότητα του μεταναστευτικού και προσφυγικού ζητήματος, έννοιες που μέχρι τότε διέφευγαν από το συλλογικό αφήγημα. Η εικόνα μιλάει για τον χαμό του μικρού Αϊλάν, πολύ πιο δυνατά από όσο μπόρεσε ποτέ να μιλήσει ο μόνος επιζών της οικογένειας πατέρας του. Στην εικόνα του μικρού σώματος, σε αυτή την όχι σπουδαία φωτογραφία της Demir, συσσωρεύονται οι χιλιάδες φωτογραφίες που έχουν δημοσιευθεί μέχρι τότε και όλες όσες θα ακολουθούσαν αργότερα και, με το έναυσμα που αυτή αποτελεί, αναβιώνουν όλες συνειρμικά. Όλες οι εικόνες που μέχρι τότε έχουν εμφανιστεί, λειτουργούν σαν ένα τεράστιο υποσυνείδητο ψηφιδωτό που αποτελεί το *studium*, την περιγραφή μιας γενικότητας, και η φωτογραφία αυτή γίνεται από μόνη της το *punctum* (Barthes 1980, 42-3), ώστε το βλέμμα να εστιάσει, εκκινώντας έναν βαθύτερο συλλογισμό για το μήνυμα της εικόνας, όχι αυτής, ούτε κάποιας άλλης, αλλά της συνολικής εικόνας της παρούσας ιστορικής συγκυρίας που έχει ήδη σκιαγραφηθεί μέσα από το έργο των φωτορεπόρτερ.

Συμπέρασμα

Ο ρόλος του φωτορεπορτάζ στην αντίληψη της ιστορίας εν τη γενέσει της

Ι. Ο φωτογράφος και η φωτογραφία

Η αναφορά της λέξης φωτοδημοσιογραφία / φωτορεπορτάζ είναι συνυφασμένη με εικόνες πολέμου. Υπάρχει μια παραδοξότητα σε αυτό, καθώς η ειδησεογραφική φωτογραφία, η φωτογραφία καταγραφής και ενημέρωσης, όπως και το ντοκουμέντο, μπορούν να αφορούν σε κάθε έκφανση της ανθρώπινης ζωής, καθημερινότητας και δραστηριότητας. Είναι φωτορεπορτάζ η αποτύπωση της βράβευσης ενός επιστήμονα για μια καινοτόμα ανακάλυψη που θα συντελέσει στη βελτίωση της ζωής της ανθρωπότητας. Είναι ομοίως φωτορεπορτάζ η απεικόνιση της χαράς της συμμετοχής των μικρών παιδιών στην πρώτη τους παρέλαση. Είναι φωτορεπορτάζ η αποτύπωση τοπίων του πλανήτη, η αλλαγή των οποίων σηματοδοτεί τις ραγδαίες αλλαγές του κλίματος με τις εμφανείς συνέπειές τους¹¹¹. Και είναι αναμφίβολα από τα πιο αγαπημένα στο κοινό είδη φωτοδημοσιογραφίας, οι εντυπωσιακές επιδόσεις αθλητών κάθε είδους αθλήματος ατομικού ή ομαδικού, όπως και οι αντίστοιχοι πανηγυρισμοί τους (φωτογραφία 137).

Ωστόσο, η αναφορά της λέξης φωτορεπορτάζ σχεδόν πάντα δημιουργεί συνειρμούς που παραπέμπουν σε συνθήκες επικίνδυνες και περιστατικά επώδυνα, σωματικό και ψυχικό κάματο και θάνατο. Ο όρος *φωτορεπόρτερ* δεν συνδυάζεται με έναν χαρούμενο φωτογράφο που πηγαίνει καλοντυμένος στο κινηματογραφικό φεστιβάλ των Καννών, στο Πρωτάθλημα της Φόρμουλα Ένα στη Μόντσα ή στο Καρναβάλι του Ρίο ντε Τζανέιρο. Η λέξη *φωτορεπόρτερ* φέρνει στο μυαλό το πρόσωπο του Γιάννη Μπεχράκη, τη φωτογραφία του Nick Ut από το Βιετνάμ, την κινηματογραφική ταινία *Αποστολή στη Νικαράγουα*¹¹², και το δοκίμιο της Susan Sontag για τον πόνο του άλλου (2004).

Οι φωτογραφίες και οι φωτογράφοι που μελετήθηκαν στην διαδρομή αυτής της ανάλυσης, αποτελούν ένα μικρό αλλά αντιπροσωπευτικό δείγμα της σύγχρονης

¹¹¹ <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/greenland-melting-icebergs-photos> και <https://www.noorimages.com/arctic-new-frontier>, ανακτήθηκαν στις 12.11.2023

¹¹² Πρωτότυπος τίτλος *Under fire*, 1983, σε σκηνοθεσία Roger Spottiswood με τους Nick Nolte, Gene Hackman, Joanna Cassidy και Ed Harris μεταξύ άλλων

φωτοδημοσιογραφίας. Αναλύθηκε η δουλειά ευρέως αναγνωρισμένων δημιουργών, παράλληλα με εκείνη φωτογράφων λιγότερο γνωστών. Η διαπίστωση ότι όσο μεγαλύτερη η εμβέλεια επιρροής των εμπλεκόμενων στα γεγονότα κρατών, τόσο ευκολότερα αποκτάται η φήμη όσων ασχολήθηκαν με τη φωτογραφική αποτύπωσή τους, δεν είναι πάντα ακριβής. Τα παραδείγματα της Catherine LeRoy, αλλά και το υλικό που ανέσυραν οι Tim Page και Doug Niven από τους Βιετναμέζους φωτογράφους, αποκαλύπτουν ότι η οπτική πληροφορία υπάρχει παντού, αρκεί να γνωρίζει κανείς πού να την αναζητήσει. Αντίστοιχα, και στο προσφυγικό και μεταναστευτικό ρεύμα του 2015 στη χώρα μας και την ευρύτερη Νότια Ευρώπη προσέφερε πλούσιο φωτογραφικό και άλλο οπτικό υλικό, χωρίς απαραίτητα όλοι οι φωτογράφοι να αποκτήσουν διεθνή αναγνώριση ή φήμη. Το παράδειγμα της Nilufer Demir που απαθανάτισε το άψυχο σώμα του Aylan Kurdi το πιστοποιεί (*φωτογραφία 136*). Το όνομα Aylan το θυμούνται πολλοί περισσότεροι από όσους θυμούνται το όνομα της Demir.

Η φωτογραφία και ο δημιουργός της είναι δύο ξεχωριστές οντότητες. Ο δημιουργός είναι η απαραίτητη προϋπόθεση για να γεννηθεί η εικόνα, αλλά η πορεία της μετά το κλικ εξαρτάται από μια σειρά παραγόντων και στοιχείων που υπάρχουν εντός και εκτός κάδρου, έχουν διαμορφωθεί από τις προγενέστερες γενιές και την ιστορικότητα κάθε φωτογραφίας και θα συνεχίσουν να επαναπροσδιορίζονται και να αναθεωρούνται και μετά την εμφάνιση (αναλογική ή ψηφιακή αδιάφορο), δημοσίευση και κυκλοφορία της.

Η σύνδεση δημιουργού και έργου αποτελεί την αρχική συνθήκη της έκφρασης, όμως στην περίπτωση του φωτορεπορτάζ και κυρίως του πολεμικού ή - όπως τείνει να επικρατήσει να ονομάζεται - *συγκρουσιακού*, το προϊόν της δημιουργικότητας δεν αντικατοπτρίζει μόνο την προσωπική έκφραση, αλλά αποτελεί από μόνο του μια ψηφίδα ιστορίας. Οι φωτογραφίες ερμηνεύονται κι αυτές από τις εκατέρωθεν πλευρές, όπως ακριβώς και τα γεγονότα που απεικονίζουν, αλλά αυτό δεν αναιρεί την υπόστασή τους, όπως και την πιστοποίηση των στιγμών που αιχμαλώτισαν. Ο φωτογράφος είναι ο *μάρτυρας* που προβληματίζει τον Sekula (1974 στον Burgin, 1982, 108), και ο αυτόπτης μάρτυρας που επιβεβαιώνει ότι είναι ο Μπεχράκης.

II. Η θέση και η θέαση

Οι φωτογραφίες που συμπεριλήφθηκαν στην ανάλυση αυτή έχουν δύο βασικά χαρακτηριστικά, που τις ξεχωρίζουν από την πληθώρα της οπτικής πληροφορίας που μας προσφέρεται από το φωτορεπορτάζ.

Η πρώτη τους ιδιότητα είναι ότι είναι τραβηγμένες από μια θέση του φωτογράφου σχεδόν μέσα στις σκηνές που απαθανατίζονται. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως ο *Άντρας που Πέφτει* του Richard Drew (φωτογραφία 60), το *Ναυάγιο* της Λαμπεντούζα του 2014 του Francesco Zizzola (φωτογραφία 102) και η *Αυγή της 11^{ης} Αυγούστου 2015* του Γιάννη Μπεχράκη (φωτογραφία 133), οι φωτογράφοι βρίσκονται κοντά στους ανθρώπους και μέσα στις καταστάσεις που φωτογραφίζουν και εξ ορισμού αντιλαμβάνονται, όχι μόνο την οπτική, αλλά και την ευρύτερη συνθήκη, μέσα στην οποία εξελίσσονται οι σκηνές. Είναι η συνθήκη αυτή που καθορίζει την θέση τους και το κάδρο τους, σε διαρκή κίνηση και αλλαγή, μεταξύ αγωνίας, κινδύνου, απελπισίας και διαφυγής. Οι φωτογράφοι δεν παρατηρούν τα πράγματα, καθώς αυτά ξεδιπλώνονται μπροστά τους, αλλά βρίσκονται μέσα σε αυτά. Οι παραγόμενες φωτογραφίες δεν είναι αποτέλεσμα σκηνοθεσίας, αλλά ταχύτατης επιλογής της μοναδικής στιγμής μέσα στο εν κινήσει χάος (Shore, 2007, 37).

Υπάρχει κίνηση και λεπτομέρειες που σε κάποιες περιπτώσεις αναλύθηκαν εκτενώς για τη σημασία τους – άλλοτε προφανή και άλλοτε ως πηγή πλήθους συμπαραδηλώσεων – που μαρτυρά την εγγύτητα του/της φωτογράφου στα τεκταινόμενα. Το ζητούμενο δεν είναι η αντικειμενικότητα της θέσης των φωτογράφων αυτών, αλλά η πραγματικότητα των απεικονιζομένων. Οι φωτογράφοι δεν ευαγγελίζονται, και το κοινό δεν θα έπρεπε να απαιτεί από αυτούς, αντικειμενικότητα, στοιχείο άλλωστε που τα τελευταία χρόνια τείνει να εξωραϊστεί όλο και περισσότερο. Η αξία της δουλειάς τους και η προσφορά τους στην καταγραφή της ιστορίας την ώρα που αυτή γράφεται, είναι η μετάδοση μιας πραγματικής σκηνής, συνθήκης, περιστατικού. Η ερμηνεία του και η αξιολόγησή του ανήκει στο επόμενο στάδιο μιας ευρύτερης αξιολόγησης του ανθρώπινου γίνεσθαι.

Το δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό των φωτογραφιών αυτών είναι ότι αποτελούν το έργο επαγγελματιών φωτορεπόρτερ, επιφορτισμένων με το καθήκον

της απεικόνισης δεδομένων ιστορικών συγκυριών, κάτω από το πρίσμα όχι μόνο του οπτικά ενδιαφέροντος αποτελέσματος, αλλά και σύμφωνα με τους κανόνες της δεοντολογίας του επαγγέλματος. Δεοντολογίας προς το απεικονιζόμενο κάθε φορά πρόσωπο και την συγκυρία, και ταυτόχρονα προς το απροσδιόριστο κοινό, τον οποιονδήποτε θεατή ανεξαρτήτως φύλλου, ηλικίας, εθνικότητας, θρησκείας, φιλοσοφίας ή άλλου χαρακτηριστικού σε κάθε σημείο του πλανήτη. Σπανίως αναγνωρίζεται η ποιότητα αυτή στη δουλειά των φωτορεπόρτερ, σαν σημαντικός παράγοντας στην κριτική. Θεωρητικοί όπως η Sontag, η Linfield και ο Stallabrass φαίνεται να το αντιλαμβάνονται και να το τοποθετούν στο προσκήνιο των αναλύσεών τους.

Η εξέταση της προσφοράς της εικόνας στο ευρύτερο ανθρώπινο γνώθι *σαυτόν* πρέπει να διαφοροποιείται, διερευνώντας την πηγή της οπτικής πληροφορίας με την οποία ο σύγχρονος άνθρωπος κατακλύζεται. Υπάρχει ένα βαθύ παράδοξο και μια ελαφρότητα, που δύσκολα θα την απέδιδε κανείς σε απλή αμέλεια, στην ομαδοποίηση αυτού του υλικού, είτε προέρχεται από επαγγελματίες είτε προέρχεται από ερασιτέχνες. Οι πρώτοι λειτουργούν με προκαθορισμένες αρχές, ασχέτως του αν διαπιστώνονται περιπτώσεις παραβάσεώς τους. Οι καθορισμένες αυτές αρχές, αυτό που λέγεται *δεοντολογία* στα ελληνικά και *ethics* στα αγγλικά, υπάρχει για την προστασία όλων (Stallabrass, 2013, 48-49):

- του φωτογράφου γιατί του θέτει όρια στο *τί* (θα φωτογραφίσει), *πώς* (θα το προσεγγίσει) και *μέχρι πού* (μπορεί να φτάσει με τις φωτογραφίες του), ώστε η δουλειά του να είναι έγκυρη και αξιόπιστη
- του θέματος, ασχέτως αν πρόκειται για πρόσωπα ή ευρύτερες σκηνές, γιατί τα παραπάνω όρια εξασφαλίζουν αξιοπρέπεια
- του όποιου μέσου δημοσίευσης (έντυπου, ηλεκτρονικού, τοπικού ή διεθνούς) διαφυλάσσοντας έτσι την αξιοπιστία και την αισθητική του

Οι δεύτεροι αντιθέτως, είτε απλοί περαστικοί θεατές ενός ξαφνικού γεγονότος, είτε προνομιούχοι λόγω θέσης θεατές εκτάκτων ή μη συμβάντων και καταστάσεων, δεν έχουν ούτε τις γνώσεις, ούτε τις υποχρεώσεις μιας έγκυρης αποτύπωσης. Λειτουργούν ευκαιριακά, πολλές φορές ψυχαγωγικά και χωρίς γνώση ή συναίσθηση των συνεπειών μιας απρεπούς δημοσίευσης, καθώς αυτές δεν

φαίνεται να τους επηρεάζουν. Η προσέγγιση του ατόμου που φωτογραφίζει την επικαιρότητα, χωρίς την ιδιότητα του επαγγελματία, ενέχει μια σκληρότητα και έναν κυνισμό που απουσιάζουν από τον επαγγελματία, αλλά περισσότερο και πιο δραματικά, ενέχει μια βαθιά άγνοια, σε φωτογραφικό και πολύ περισσότερο σε ανθρώπινο επίπεδο.

Το πιο epαίσχυντο παράδειγμα τέτοιας προσέγγισης είναι οι φωτογραφίες που αποκαλύφθηκαν το 2004 και απεικονίζουν την ωμότητα της μεταχείρισης Ιρακινών κρατουμένων από κάποιους στρατιώτες των Η.Π.Α., στην φυλακή του Abu Ghraib, κοντά στην Βαγδάτη. Οι φωτογραφίες κυκλοφόρησαν πρωτίστως σαν αποδεικτικό υλικό της μεταχείρισης αυτής προκειμένου να λογοδοτήσει η πολιτική και στρατιωτική ηγεσία των Η.Π.Α. για σειρά παραβάσεων της σύμβασης της Γενεύης. Ο τύπος, τόσο ο εγχώριος των Η.Π.Α. όσο και ο διεθνής, βρήκε ένα πρόσφορο θέμα ενασχόλησης με μια διάδοση αυτών των εικόνων η αξιολόγηση της οποίας δεν είναι της παρούσης¹¹³.

Αυτό που είναι σημαντικό για την παρούσα ανάλυση, καθώς και για κάθε κριτική, σχολιασμό και ερμηνεία που αφορά στο φωτορεπορτάζ, είναι η απόλυτα απαγορευτική σύγκριση των φωτογραφιών που διέρρευσαν στην περίσταση αυτή με τις φωτογραφίες των επαγγελματιών φωτορεπόρτερ.

Ο σκοπός της φωτοδημοσιογραφίας είναι η ενημέρωση και ενίοτε η αποκάλυψη. Ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που – υπερβολικά ή συνετά – μια φωτογραφία μπορεί να υφίσταται κριτική για την παραπλανητική της γωνία ή για στοιχεία που δεν περιλαμβάνει μέσα στο κάδρο της, που ενδεχομένως να μετέβαλαν το αφήγημά της, ωστόσο εξακολουθεί να αποτελεί το έργο ενός επαγγελματία που σκοπεύει στην ενημέρωση. Οι φωτογραφίες από τα συμβάντα στο Abu Ghraib αντίθετα, είναι το αποτέλεσμα μιας epαίσχυντης διαδικασίας η απαθανάτιση της οποίας είχε αποκλειστικά και μόνο σκοπό τον εξευτελισμό όχι μόνο των ανθρώπων αλλά και του ίδιου του μέσου (Linfield, 2010, 151). Τον οποίο δυστυχώς και πέτυχε εφόσον οι εικόνες αυτές περιλαμβάνονται σε θεωρητικά έργα που ευαγγελίζονται σεβασμό στη φωτογραφία και το φωτορεπορτάζ.

¹¹³ <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>, ανακτήθηκε στις 20.08.2023

Οποιαδήποτε παράλληλη ανάλυση, ανάγνωση, ερμηνεία των φωτογραφιών που διέρρευσαν από το Abu Ghraib με εκείνες ακόμη και του πιο νέου και άπειρου φωτορεπόρτερ, δημιουργεί σύγχυση, τόσο στον έμπειρο όσο και στον νέο αναγνώστη. Κινδυνεύει με τη σειρά της να γίνει παραπλανητική, με τον ίδιο τρόπο και ενδεχομένως χειρότερα από τον τρόπο με τον οποίο η θεωρητική ανάλυση εξετάσει το φωτορεπορτάζ, ειδικά εκείνο που προέρχεται από μεγάλα ειδησεογραφικά πρακτορεία ή στο πλαίσιο της πρακτικής της *ενσωμάτωσης* των επαγγελματιών του τύπου σε στρατιωτικές μονάδες, που επιχειρούν σε μια συγκεκριμένη περιοχή, δημοσιογραφικού και τελικά ιστορικού ενδιαφέροντος. Γίνεται με τη σειρά της *αισχρή* με την έννοια της αναπαράστασης μιας απαγορευτικής συνθήκης που δεν προσφέρεται κανονικά σε κοινή θέα και ταυτόχρονα *ηδονοβλεπτική* με την χειρότερη δυνατή ερμηνεία του όρου, που έχει κατά κόρον χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει αρνητικά το πολεμικό φωτορεπορτάζ στο σύνολό του.

Το ζητούμενο δεν είναι να αποκλειστούν από τη θέαση αυτές οι εικόνες στο επίπεδο που καλώς ή κακώς αποτελούν κι αυτές προϊόν του του οπτικού πολιτισμού μιας κοινωνίας. Το ζητούμενο είναι να μην συγχέεται αυτή η οπτική αναπαράσταση, ερασιτεχνική στην δημιουργία της και εξευτελιστική, τόσο στην πρόθεση, όσο και στο περιεχόμενό της, με το φωτορεπορτάζ.

Η ενσωμάτωση του φωτογράφου. Το σύστημα της *ενσωμάτωσης*, όπως επιλέχθηκε να ονομαστεί η άδεια προς τα μέσα ενημέρωσης να παρακολουθούν τις επιχειρήσεις μέσα από μια συγκεκριμένη στρατιωτική μονάδα, εγκαινιάστηκε τον Μάρτιο του 2003 με την εισβολή των Η.Π.Α. στο Ιράκ (Paul & Kim, 2004).

Η ενσωμάτωση αποτέλεσε την μέση οδό, μετά από αυτό που επικράτησε να θεωρείται επίδραση της ελευθερίας των μέσων του τύπου στην έκβαση του πολέμου του Βιετνάμ και των αποτυχημένων αναμεταδόσεων των επιχειρήσεων στα νησιά Φώκλαντ, στον Παναμά και τη Γρανάδα, με ασαφή ημίμετρα ελεγχόμενης πρόσβασης του τύπου στα τεκταινόμενα (Brothers, 1997, 201-217).

Τόσο ο τύπος όσο και ο στρατός λειτουργούν με κάποιες κοινές συνισταμένες και στόχους που, αν και έχουν διαφορετική αφετηρία, παραμένουν όμοιοι. Οι υπηρεσίες προς το ευρύτερο κοινό και ο υψηλού επιπέδου επαγγελματισμός είναι οι

δύο βασικές παράμετροι που αμφότερα τα σώματα ευαγγελίζονται. Ήδη διακρίνει κανείς μια σημαντική διαφορά: ο *επαγγελματισμός* για τον στρατό αφορά στην ελευθερία και την άμυνα της χώρας του, ενώ αντίστοιχα των μέσων ενημέρωσης είναι η σωστή πληροφόρηση του κοινού, χωρίς διακρίσεις και προσδιορισμούς γεωγραφικούς ή άλλους. Το *κοινό* είμαστε όλοι, χωρίς διαχωρισμούς σε *δικούς μας* και *άλλους*.

Ταυτόχρονα, ο τύπος λειτουργεί σαν εγγυητική δικλείδα ασφαλείας της δημοκρατίας. Η ροή πληροφοριών και η αποκάλυψη γεγονότων, που δεν είναι πάντα θετικά για τους διενεργούντες, συντελεί στον έλεγχο των αρχών και όσων πράττουν στο όνομά τους. Η άποψη του δημοσιογράφου James Reston, ότι η άνοδος της ισχύος των Η.Π.Α. δημιουργεί στα μέσα υποχρεώσεις ακόμη περισσότερων αποκαλύψεων και κριτικής σε ακόμη μεγαλύτερο αριθμό αναγνωστών, είναι ακριβής μέσα στον ρομαντισμό της (Paul, C. & Kim, J. 2004, σημείο 256).

Η σχέση ισορροπεί σε ένα εξαιρετικά λεπτό και εύθραυστο νήμα, ακροβατεί μεταξύ της αλληλεξάρτησης προς αμοιβαίο όφελος και της καχυποψίας. Η τελευταία βρίσκεται εξ ορισμού στη φύση αμφότερων των επαγγελματικών *στρατοπέδων*. Ταυτόχρονα, η ζημία που ενδέχεται να προκληθεί στη μία ή την άλλη κατηγορία των συνεργαζόμενων αυτών επαγγελματιών, εξαιτίας σφαλμάτων, είναι ουσιαστική και σε περιπτώσεις μπορεί να αποδειχθεί μοιραία.

Οι αντιφάσεις είναι διαρκείς και παρούσες σε όλα τα στάδια της συνύπαρξης. Ο τύπος, στην αποστολή του για παρουσίαση περισσότερων και ακριβέστερων πληροφοριών, απαιτεί πρόσβαση σε υλικό, που αντίθετα ο στρατός οφείλει με τη σειρά του να διαφυλάξει, όχι χάριν μυστικότητας ή ύποπτης δραστηριότητας, αλλά για τη διατήρηση της ασφάλειας της δικής του, των επιχειρήσεών του και τελικά της χώρας που υπηρετεί.

Ταυτόχρονα, ο στρατός επιδιώκει να δώσει μια θετική αποτίμηση της δράσης του και των αποτελεσμάτων της, ώστε να διατηρείται υψηλό το φρόνημα τόσο εντός του στρατεύματος όσο και στην κοινωνία που καλείται να στηρίξει τη δράση του.

Αυτή είναι στην ουσία και η βάση των διαφωνιών και της αμοιβαία καχύποπτης στάσης των μεν προς τους δε. Οποιαδήποτε άρνηση πρόσβασης που εδράζεται στην ασφάλεια, θα εκλαμβάνεται πάντα σαν ύποπτη και η προβολή από τα μέσα θα επικεντρώνεται στην ίδια την άρνηση. Οι επαγγελματίες του τύπου δεν

θα εκφράσουν καχυποψία θα υπερθεματίσουν όμως την άρνηση με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξαχθούν ποικίλα και ανεξέλεγκτα συμπεράσματα.

Ο στρατός έχει αποδεχτεί την αναγκαιότητα των καλών σχέσεων με τον τύπο και έχει ταυτόχρονα συνειδητοποιήσει ότι μπορεί να ωφεληθεί από αυτές. Η επωδός ότι ο τύπος επιδιώκει να παρουσιάσει την εκάστοτε ιστορία αντικειμενικά ή από όλες τις πλευρές είναι μια ρομαντική και φρούδα ελπίδα. Σε πολλές περιπτώσεις οι στρατιωτικές επιχειρήσεις γίνονται σε δύσκολης πρόσβασης εδάφη ή/και με εξοπλισμό και σχεδιασμό που είναι αποτρεπτικά για έναν πολίτη να τα παρακολουθήσει, ακόμη και αν έχει λάβει την εκπαίδευση που κάποια ειδησεογραφικά πρακτορεία εξασφαλίζουν για το προσωπικό τους. Ταυτόχρονα, τόσο ο χρησιμοποιούμενος στις επιχειρήσεις εξοπλισμός, όσο και οι ακολουθούμενες τακτικές, δεν μπορούν πάντα να αποκαλύπτονται για ευνόητους λόγους.

Παρ' όλα αυτά, η κριτική για την άρνηση πρόσβασης αποτελεί πάντα την αιχμή του δόρατος των θεωριών συνωμοσίας. Την ίδια στιγμή, η ενσωμάτωση του τύπου σε στρατιωτικές μονάδες δημιουργεί καχυποψία για την ποιότητα και την αμεροληψία του παραγόμενου υλικού.

Πρόκειται για μια από τις ενδείξεις του αυτοαναιρούμενου χαρακτήρα της κριτικής που ασκείται στις φωτογραφίες πολεμικού ρεπορτάζ. Και πρόκειται για την βάση της πιο καίριας ερώτησης που έρχεται να τεθεί προς κάθε κατεύθυνση: **θέλουμε να βλέπουμε ή επειδή έχουμε εθιστεί στην αμφισβήτηση αυτού που βλέπουμε θα προτιμούσαμε να μην βλέπουμε καθόλου;**

Η πρώτη στρατιωτική επιχείρηση των Η.Π.Α., όπου επίσημα εγκαινιάστηκε το σύστημα της ενσωμάτωσης, ήταν η *Επιχείρηση Ελευθερία του Ιράκ (Operation Iraqi Freedom)*, στην οποία συμμετείχαν διαπιστευμένοι 400 δημοσιογράφοι στον Στρατό, 18 στην Αεροπορία, 150 στους Πεζοναύτες και 141 στο Ναυτικό. Ταυτόχρονα, δόθηκαν διαπιστεύσεις σε 100 ανταποκριτές μέσων εκτός Η.Π.Α. Την ίδια τακτική ακολούθησε και ο στρατός της Μεγάλης Βρετανίας, με συνολικά 128 διαπιστευμένους δημοσιογράφους από Βρετανικά μέσα. Στους αριθμούς αυτούς προστίθενται και 1.445 διαπιστεύσεις που δόθηκαν στους ονομαζόμενους με τον αγγλικό όρο *unilateral* που αποδίδεται ως *μονομερής*, ενώ στην πραγματικότητα

πρόκειται για όσους θεωρούσαν τη δουλειά τους ανεξάρτητη (Paul, C. & Kim, J. 2004, σημείο 639).

Οι ανεξάρτητοι, αλλά διαπιστευμένοι δημοσιογράφοι στις στρατιωτικές επιχειρήσεις, δεν έχουν την ίδια πρόσβαση με τους ενσωματωμένους, ωστόσο σε πολλές περιπτώσεις μπορούν να κινούνται μαζί με τις στρατιωτικές μονάδες, ενώ σε κάποιες άλλες περιπτώσεις κινούνται μόνοι τους και με δική τους ευθύνη για την ασφάλειά τους. Προκύπτει εδώ μια δεύτερη αφορμή αυτοαναίρεσης, αυτή την φορά από την πλευρά των επαγγελματιών του τύπου: αναζητούν ανεξαρτησία και απόλυτη ελευθερία για τις πληροφορίες που μεταδίδουν, ωστόσο καλοδέχονται – αν δεν απαιτούν κιόλας – την επέμβαση του στρατού σε αποστολές διάσωσης όταν κινδυνεύσουν. Οι ενσωματωμένοι εκπρόσωποι του τύπου, δημοσιογράφοι ή φωτογράφοι, μπορούν να δουν ένα πολύ συγκεκριμένο τμήμα της δράσης, αλλά αυτό μπορούν να το δουν σε βάθος και με λεπτομέρειες, που σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν εκτός των δυνατοτήτων οποιασδήποτε μετάδοσης, λεκτικής ή οπτικής. Οι αναφορές στη δουλειά του φωτογράφου Finbarr O' Reilly που έγιναν το αποδεικνύουν.

Οι μαρτυρίες των φωτογράφων που έχουν δουλέψει με το σύστημα της ενσωμάτωσης, είναι πολλές και στην πλειοψηφία τους θετικές. Όπως τόσο οι ίδιοι οι επαγγελματίες, αλλά και οι θεωρητικοί διαπιστώνουν, η συμπόρευση με μια μικρή ομάδα ανθρώπων σε αντίξοες συνθήκες κινδύνου, δημιουργεί σχέσης συντροφικότητας και κατανόησης, που σε διαφορετικό πλαίσιο δεν θα γίνονται κατανοητές (Stallabrass, Art Monthly, 456, 2022). Χωρίς αυτή η παραδοχή να αποκλείει και τις αρνητικές εμπειρίες, το απόσταγμα των συμπερασμάτων φωτίζει πολύ, όχι τόσο τη σχέση, όσο το υπόβαθρο, γνωστικό και επιτρεπτά συναισθηματικό, των παραγόμενων φωτογραφιών. Πολλές φορές, η σύγκρουση μεταξύ του επαγγελματικού καθήκοντος και της προσωπικής φιλοδοξίας με μια ηθική δέσμευση προς τη μονάδα, δεν προκύπτει μετά από άνωθεν εντολή, αλλά από συντροφική παράκληση μεταξύ ίσων.

Διαφωτιστικό είναι το έργο του Αυστραλού φωτορεπόρτερ Ashley Gilbertson. Ο Gilbertson έχει δουλέψει σαν ενσωματωμένος φωτογράφος σε μοίρα Πεζοναυτών στον πόλεμο του Ιράκ το 2004 και έχει καταθέσει τη μαρτυρία του φωτογραφικά, αλλά και γραπτώς σε ένα βιβλίο με τον συνθηματικό τίτλο *Whiskey Tango Foxtrot*. Ο

Αυστραλός φωτορεπόρτερ αρχικά στόχευσε στην απεικόνιση των ζώων των ανθρώπων που είχαν επηρεαστεί από τον πόλεμο. Η απόφαση της *ενσωμάτωσης* ήρθε όταν - μετά από αρκετές δουλειές που αφορούσαν στις επιπτώσεις του πολέμου - αναζήτησε την πηγή του προβλήματος (Gilbertson, 2007, 10). Επιβεβαιώνει τον μόνο επίσημο κανόνα της ενσωμάτωσης με στρατιωτικές μονάδες, που είναι η αναμονή δημοσίευσης ονομάτων τραυματιών ή νεκρών πριν την ενημέρωση των συγγενών τους. Επιβεβαιώνει, ότι παρά την απροθυμία του να θεωρείται μέλος μια στρατιωτικής μονάδας, η αναγνώριση της αξίας της συμμετοχής του σε αυτήν τον χαροποίησε. Επιβεβαιώνει την ασυναίσθητη *προστασία* της μοίρας στην οποία ήταν ενσωματωμένος - χάριν συντροφικότητας, όπως χαρακτηριστικά αποκαλεί το συναίσθημα - από φωτογραφίες που θα τους εξέθεταν στο κοινό (μία και μοναδική φορά, όπως μετ' επιτάσεως τονίζει). Επισημαίνει την επιμονή του διοικητή της μοίρας να εκπαιδευτούν (ο ίδιος και ο δημοσιογράφος με τον οποίο συνεργαζόταν) μαζί με τους πεζοναύτες πριν την επίθεση, ώστε να αποτελούν τον μικρότερο δυνατό κίνδυνο για τους εαυτούς τους και τους πεζοναύτες της μοίρας. Τους υποχρέωσε μάλιστα να μάθουν να χειρίζονται τα όπλα της μοίρας στην περίπτωση που θα ήταν οι τελευταίοι ζωντανοί (...just in case we were the last people standing – he explained, Gilbertson, 2007, 183).

Παρά τις παραδοχές αυτές, ο Gilbertson δεν χαρίζεται στους στρατιώτες που φωτογραφίζει. Σε αρκετές από τις λεζάντες των φωτογραφιών του υπάρχει μια ελαφριά ειρωνεία, που σε συνδυασμό με την εικόνα αφήνει τον θεατή / αναγνώστη να διερωτάται σχετικά με την νομιμότητα ή την αναγκαιότητα όσων συμβαίνουν σε αυτή. Την 1^η Απριλίου 2002 πριν την άφιξη της 173^{ης} μονάδας αλεξιπτωτιστών στον διάδρομο της Χαρίρ κοντά στην Ερμπίλ, ο φωτογράφος βίωσε μια από τις διαφωνίες εκείνες που περιγράφονται ως σύγκρουση μεταξύ τύπου και στρατού σχετικά με την αποκάλυψη – μέσω των φωτογραφιών του - μιας τοποθεσίας που θα μπορούσε να αποτελέσει στόχο. Τελικά, η πρόσβαση του επιτράπηκε και η δουλειά του δημοσιεύθηκε στην *Boston Globe* (Gilbertson, 2007, 12). Ο ίδιος εκφράζει απερίφραστα τον αποτροπιασμό του για την επικρατούσα κατάσταση στην Μοσούλη μετά την πτώση της, παρά την επίσης ξεκάθαρη μέχρι τότε γνώμη του εναντίον του Σαντάμ Χουσεΐν και υπέρ της επέμβασης των Η.Π.Α.

Πέραν όλων των εμπειριών του ωστόσο, ο Αυστραλός φωτογράφος έχει μια προσέγγιση στον *ενσωμάτωση* πολύ πιο φιλοσοφημένη, εξαγνίζοντας κατά κάποιο τρόπο την πρακτική: κάθε ιστορία στην οποία παρακολουθεί κανείς τη ζωή και τα ζητήματα που αντιμετωπίζουν τα θέματά του είναι στην ουσία μια *ενσωμάτωση*. Η ζωή μαζί με τους ανθρώπους που βρίσκονται στο επίκεντρο της εκάστοτε φωτογραφικής καταγραφής βοηθάει τον/την φωτογράφο να αποκτήσει άμεση επαφή και γνώση, ενώ ταυτόχρονα κερδίζεται ευκολότερα η εμπιστοσύνη των φωτογραφιζόμενων. Όσον αφορά στις αμφιβολίες αντικειμενικότητας, ο Gilbertson ξεκάθαρα υποστηρίζει την πίστη του στην ακεραιότητα των συναδέλφων του και στην ικανότητά τους να κυκλοφορήσουν την ιστορία όταν και όπως πρέπει.

Μια ενδεικτική καταγραφή μαρτυριών ενσωματωμένων φωτογράφων έκαναν οι Katovsky και Carlson στο βιβλίο τους *Embedded, The Media at War in Iraq, An oral history* (2003). Το βιβλίο περιλαμβάνει μια συλλογή περισσότερων από πενήντα μαρτυριών δημοσιογράφων, τηλεοπτικών παραγωγών και φωτορεπόρτερ, που δούλεψαν ενσωματωμένοι σε στρατιωτικές μονάδες των Η.Π.Α., εμπλουτισμένο και με μαρτυρίες στρατιωτικών, σε θέσεις δημοσίων σχέσεων, και ακτιβιστών. Στον πρόλογό τους, οι δύο συγγραφείς υπερθεματίζουν την αντίφαση μεταξύ ελευθερίας του τύπου και ασφάλειας των επιχειρήσεων και της αντίστροφα ανάλογης πολυτέλειας αμφοτέρων των καθεστώτων: οι *ενσωματωμένοι* είχαν την ευκαιρία να βιώσουν και να δημιουργήσουν εξαιρετικά λεπτομερείς καταγραφές – γραπτές και φωτογραφικές – αλλά μέσα στο περιορισμένο πλαίσιο των κινήσεων της μονάδας τους. Αντίθετα, οι δρώντες ανεξάρτητα, αυτοί που χαρακτηρίζονται με τον αρνητικά φορτισμένο όρο *μονομερείς (unilateral)*, έχουν ευρύτερο περιθώριο κινήσεων και τη δυνατότητα να μιλούν με πολίτες όποιας τοποθέτησης επιθυμούν, αλλά αφενός χάνουν την πρόσβαση στο πρώτο πλάνο των μαχών, αφετέρου είναι εκτεθειμένοι σε μεγαλύτερους κινδύνους.

Ο Joe Eddings, επικεφαλής φωτογράφος της *Washington Times*, εξέφρασε επιφυλάξεις σχετικά με την αποστολή, στην οποία συμμετείχε, χωρίς να τη θεωρεί την καλύτερη ή ευκολότερη δυνατή. Το πιο σημαντικό περιστατικό της εμπειρίας του αφορούσε όχι σε συμπεριφορά στρατιωτών προς αντιπάλους, άμαχους ή αιχμαλώτους, αλλά προς τους ίδιους τους πεζοναύτες της μοίρας στην οποία ήταν ενσωματωμένος. Επισημαίνει ότι είχε συμφωνήσει με το να σέβεται τον κανόνα των

72 ωρών προκειμένου να ενημερωθούν συγγενείς τραυματιών ή νεκρών, αλλά αντίστοιχα προσδοκούσε σεβασμό των κανόνων της δικής του δουλειάς, που τελικά δεν έλαβε. Όταν μετέδωσε εικόνες από το περιστατικό του πνιγμού δύο πεζοναυτών, που στάλθηκαν μέσα σε ποτάμι με όλη την εξάρτησή τους, αλλά χωρίς σχοινί ασφαλείας, βρέθηκε αποκλεισμένος από άλλες αποστολές, με τη δικαιολογία ότι δεν συνέβαινε τίποτε σημαντικό. Τελειώνει την καταγραφή του, λέγοντας ότι με το να είναι κανείς μέλος του Τύπου και να βρίσκεται μπροστά σε τόσες πολλές προοπτικές και πληροφορίες όλη την ώρα, τελικά ήταν σαν να είναι στη θέση του μέσου Πεζοναύτη. Γνώριζε μόνο ότι βρισκόταν μπροστά στα μάτια του την κάθε δεδομένη στιγμή. Ήταν αναρίθμητες οι φορές που άλλοι πεζοναύτες τον ρωτούσαν «Λοιπόν, τι συμβαίνει στον πόλεμο; Ξέρεις τί γίνεται;» (Katovsky & Carlson, 2003, 65-71).

Ο Yuri Kozzyrev, του περιοδικού *Time*, αφηγείται την ιστορία της φωτογραφίας του μικρού Ali Ismail Abbas, τον οποίο φωτογράφησε χωρίς να δείχνει τα τραύματα ή τη σοβαρότητα της κατάστασης. Στην εικόνα φαίνεται μόνο το χέρι της θείας που ακουμπά παρηγορητικά στο κεφάλι του παιδιού. Η φωτογραφία δημιούργησε αρκετές αντιδράσεις και δωρεές, ώστε το παιδί να μεταφερθεί σε ένα νοσοκομείο του Κουβέιτ και να σωθεί (Katovsky & Carlson, 2003, 103-106).

Ο Robert Galbraith, ανεξάρτητος φωτογράφος από το Μόντρεαλ, δίνει έμφαση στις μεταβατικές περιόδους που ένα έθνος ξεριζώνεται, όταν οι άνθρωποι βρίσκονται στα όριά τους και σε κακή κατάσταση. Θεωρεί ότι τότε πρέπει να βρίσκεται εκεί και να φωτογραφίζει. Σαν ελεύθερος επαγγελματίας, που αν δεν παρουσιάσει έργο δεν θα αμειφθεί, έρχεται πιο κοντά στον κίνδυνο, διαισθανόμενος την κατάσταση γύρω του (Katovsky & Carlson, 2003, 123-126).

Ο Tyler Hicks, φωτογράφος των *New York Times*, που δεν ενσωματώθηκε σε μονάδα, περιγράφει την αρνητική εμπειρία του με τους ελεγκτές του Ιρακινού καθεστώτος, που συνόδευσαν τον ίδιο και άλλα μέλη των αποστολών του δυτικού τύπου. Κλοπές εξοπλισμού και εκφοβισμοί από πρώην στελέχη του Ιρακινού στρατού που τώρα απασχολούνταν σαν συνοδοί (*fixers*) των δημοσιογράφων και φωτορεπόρτερ. Ο ίδιος ο Hicks έχασε εξοπλισμό. Οι επιφορτισμένοι με την επιτήρηση των δημοσιογράφων έκαναν τη ζωή των τελευταίων δύσκολη, καθώς τους απαγόρευαν αυθαίρετα να φωτογραφίσουν π.χ. κυβερνητικά κτήρια και εγκαταστάσεις. Ειδικά εξαιτίας της μεγάλης αναγνωρισιμότητας των *New York*

Times, ο ίδιος ο Hicks επιτηρούνταν από τους πιο αυστηρούς και σχολαστικούς επιτηρητές. Ένας άλλος μόνιμος φόβος, ήταν ότι θα κατηγορηθούν ως κατάσκοποι και θα κρατηθούν όμηροι. Ο Hicks δηλώνει ότι οι τελευταίες μέρες ενός καθεστώτος είναι αυτές που έχουν την μεγαλύτερη αξία φωτογραφικά. Παρά τις επιτηρήσεις και τις ενδεχόμενες αντιδράσεις, κατάφερε να τραβήξει φωτογραφίες που θεωρεί ότι δεν μπορούν να επαναληφθούν (Katovsky & Carlson, 2003, 245-253).

Ο δημοσιογράφος της αγγλικής *Daily Mirror*, Chris Hughes και ο ανεξάρτητος φωτογράφος Julian Andrews δεν ήταν ενσωματωμένοι σε στρατιωτική μονάδα. Στις 30 Απριλίου 2003 στην Φαλούτζα, βρέθηκαν μπροστά σε μια διαδήλωση Ιρακινών προς την βάση των ΗΠΑ. Καθώς ένα στρατιωτικό κονβόι πέρασε κατευθυνόμενο προς το αρχηγείο των στρατευμάτων των ΗΠΑ στην πόλη, κάποιος από το πλήθος της διαδήλωσης πέταξε ένα αντικείμενο προς το κονβόι και ένας επιβαίνων στο τελευταίο όχημα, ένα Bradley, άνοιξε πυρ, όπως λεπτομερώς περιγράφει ο Andrews. Ο φωτογράφος πιστεύει ότι η φωτογραφία εκείνης της ημέρας ίσως και να έκανε μια μικρή διαφορά και μετά από αυτό το περιστατικό, σε κάποια από τις στρατιωτικές ακαδημίες των ΗΠΑ, κάποιος να επισημάνει τί ήταν αυτό που πήγε στραβά στη Φαλούτζα και τί είναι αυτό που δεν πρέπει να γίνεται (Katovsky & Carlson, 2003, 355).

Στον αντίποδα των τοποθετήσεων που επιδοκιμάζουν το σύστημα της ενσωμάτωσης για την εγγύτητα που προσφέρει τα γεγονότα – αν και μέσα σε ένα πολύ στενό πλαίσιο – η Καναδή φωτογράφος και σκηνοθέτιδα Rita Leistner δίνει μια διπλή οπτική για τη μέθοδο της ενσωμάτωσης. Οι περιγραφές της στην ιστοσελίδα της από την ενσωμάτωσή της είναι εξαιρετικά λεπτομερείς, με ενσυναίσθηση για τους φαντάρους και αποδίδοντας την αξία που αρμόζει στους στρατιωτικούς των μονάδων, στις οποίες ενσωματώθηκε. Έχει μάλιστα μια ολόκληρη φωτογραφική σειρά με τον τίτλο *24 Ώρες*, στην οποία απεικονίζονται σε απλό πορτραίτο όλοι οι άντρες της μονάδας που αυτοαποκαλούνταν *Crazy Horse* στις 13 Ιουνίου 2003, μια μέρα πριν από μια εξαιρετικά δύσκολη αποστολή που θα ακολουθούσε. Ωστόσο, όταν η Leistner χρειάστηκε να ακολουθήσει μια άλλη μονάδα, βρέθηκε μπροστά σε σκηνές, τις οποίες όχι απλώς φωτογράφησε, παρά την αρνητική τους χροιά για την αμερικανική μονάδα, αλλά δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει τον τίτλο *Ενσωματωμένη*

με *φονιάδες* (*Embedded with murderers, Balad, Iraq, July 15th, 2003*), στην σχετική ανάρτησή στην ιστοσελίδα της¹¹⁴.

Η φωτογράφος απερίφραστα δηλώνει αυτό που ενδεχομένως είναι μια αυστηρή, αλλά όχι άστοχη σκέψη: *δημιούργησαν λογοκρισία με το να ελέγξουν την πρόσβαση*. Μετά από μια επίθεση με ρουκετοβομβίδα (RPG) στη μονάδα περιπολίας *Alpha Company*, οι άντρες της μονάδας εισέβαλαν σε ένα σπίτι Ιρακινών αναζητώντας τους υπαίτιους. Η Leistner δεν εμποδίστηκε από κανέναν να φωτογραφίσει τους άντρες που αιχμαλωτίστηκαν, στους οποίους πέρασαν κουκούλες στο κεφάλι, με δεμένα τα χέρια τους πίσω από την πλάτη, ενώ και οι ίδιοι οι Ιρακινοί – σύμφωνα με τη μαρτυρία της – δεν έφερναν αντίρρηση αφενός γιατί ήταν πολύ φοβισμένοι και αφετέρου γιατί ίσως και να θεωρούσαν θετική την παρουσία μιας φωτογράφου (*φωτογραφία 138*).

Η μαρτυρία της Leistner έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από πολλές πτυχές. Αφενός, η ίδια αναφέρει ότι κατά τη δημοσίευση αυτής της ανταπόκρισής της αρνήθηκε την εμφάνιση μιας από αυτές τις φωτογραφίες στο εξώφυλλο του εντύπου, γιατί θα ήταν παραπλανητική. Οι φωτογραφίες των αιχμαλώτων Ιρακινών δεν προέκυψαν από ρεπορτάζ με την βασική μονάδα ενσωμάτωσής της και δεν ήθελε να δημιουργηθούν εσφαλμένες εντυπώσεις για τους άντρες της. Και ενώ σε περισσότερες περιπτώσεις εκφράζονται σκέψεις για το πώς μεταχειρίζονται οι φωτογράφοι τις σκηνές μπροστά στην μηχανή τους, επιλεκτικά στρέφοντας τον φακό και δημιουργώντας κάδρο, που κάποια στοιχεία τα εμπεριέχει και άλλα τα αφήνει εκτός θέασης, το ίδιο ακριβώς κάνει και ο κατά τα λοιπά ψυχραιμος Julian Stallabrass όταν επιλέγει για το βιβλίο του (2013) το άρθρο με τον τίτλο *Ενσωματωμένη με φονιάδες* της δημιουργού, το μόνο άρθρο της με αρνητική χροιά και μάλιστα όχι για την βασική της μονάδα (Stallabrass, 2013, 82-99).

Οι φωτορεπόρτερ στοιχειώνονται – στην πλειονότητά τους – από την ρήση του Robert Capa, που επιτάσσει εγγύτητα στην σκηνή για την λήψη μιας καλής φωτογραφίας. Στις δεκαετίες που ακολούθησαν από την εποχή του Capa, σχεδόν κάθε πολεμικός φωτορεπόρτερ επιδιώκει την επιβράβευση στα μάτια του *πατέρα*. Η

¹¹⁴ <http://ritaleistner.com/gallerycrazyhorseiraqthirdinfantrydivisionthirdcavalry/> και <http://ritaleistner.com/geneva-convention-iraq-prisoners-of-war-detainees/> ανακτήθηκαν στις 28.09.2023

επιδίωξη της εγγύτητας στο θέμα είναι η γενεσιουργός αιτία όλων των πρακτικών που εφαρμόζουν ελεύθεροι επαγγελματίες, φωτογράφοι μεγάλων ή μικρότερων μέσων και ειδησεογραφικών πρακτορείων. Το αποτέλεσμα είναι ένα τρίπτυχο που θα σταματήσει να απασχολεί επαγγελματίες, κοινό και θεωρητικούς αναλυτές μόνο όταν κατέβει από τα μάτια και η τελευταία φωτογραφική μηχανή:

- εντυπωσιασμός ως προς την σκηνή και τις λεπτομέρειές της
- συναισθηματικός εγκλωβισμός του θεατή, ανεξαρτήτως θετικού ή αρνητικού προσήμου
- πραγματικότητα ναι, αντικειμενικότητα ίσως

Οι φωτορεπόρτερ, η δουλειά των οποίων εξετάστηκε, ανήκουν σε όλες τις κατηγορίες. Κυνικοί ελεύθεροι επαγγελματίες, ρομαντικοί ονειροπόλοι ενός καλύτερου κόσμου χάρη στη δική τους δουλειά, φωτογράφοι με εικαστικές αναζητήσεις που αναζητούν την καλή εικόνα, χωρίς φραγμούς σχετικά με τις όποιες συμπαραδηλώσεις της, υπερασπιστές των αδυνάτων της στιγμής.

Στο φωτορεπορτάζ η εικόνα πρώτα πληροφορεί και μετά ερμηνεύεται. Σε αντίθεση με τα άλλα είδη φωτογραφίας, τέχνης και τρόπων έκφρασης γενικότερα, στο φωτορεπορτάζ δεν προηγείται η αίσθηση του θεατή, η δική του *είσοδος* στην εικόνα και η αντίληψή της κατά το δοκούν. Προηγείται η πληροφορία. Η φωτοδημοσιογραφία συνοδεύεται πάντα από τη λεζάντα της, στεγνή και απογυμνωμένη από χαρακτηρισμούς, αξιολογικές κρίσεις και επιθετικούς προσδιορισμούς. *Ποιός ή τί, πού, πότε*. Τα *πώς* και κυρίως τα *γιατί* οφείλουν να απουσιάζουν, ακόμη κι αν είναι γνωστά ή προφανή. Το καθήκον του φωτογράφου, η αποστολή του, είναι να απεικονίσει με τον καλύτερο, πιο εύληπτο και πιο διαρκή στη μνήμη τρόπο τα *ποιός ή τί, πού, πότε*. Το *πώς* και το *γιατί* έρχεται η ιστορία να το συμπληρώσει. Οι συσχετισμοί δεν χωρούν μέσα στο φωτογραφικό κάδρο. Μόνο η πληροφορία ανήκει σε αυτό. Με τα λόγια του Errol Morris, οι φωτογραφίες μας δίνουν μια στιγμιαία ματιά στην ιστορία, όχι γενικά ή συμπερασματικά, αλλά την ιστορία της δεδομένης στιγμής στην οποία τραβήχτηκαν (2014), (Morris, 2014, 31). Σε μια συνέντευξη στην εφημερίδα Guardian, ο σκηνοθέτης επισημαίνει ότι έχουμε

λησμονήσει ότι οι φωτογραφίες συνδέονται με τον φυσικό (εννοείται πραγματικό, απτό) κόσμο¹¹⁵.

Η φωτογραφία, κάθε φωτογραφία, δεν διεκδικεί για τον εαυτό της τα σκύπτρα της *μίας και μοναδικής* αλήθειας, αλλά διεκδικεί για τον εαυτό της την αναμφισβήτητη σφραγίδα της ανθρώπινης στιγμής, του τόπου και του χρόνου της.

Ένα καλό – και αρκούντως χιουμοριστικό παράδειγμα – αποτελεί η φωτογραφία που τράβηξε ο Γιάννης Κολεσίδης για το ειδησεογραφικό πρακτορείο *Reuters* τον Οκτώβριο του 2012, κατά τις διαδηλώσεις διαμαρτυρίας για την επίσκεψη της Angela Merkel στην Αθήνα (φωτογραφία 139). Ο φωτογράφος βρισκόταν στην Πλατεία Συντάγματος, στην οδό Σταδίου κοιτώντας προς τη Βουλή, με το ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετάνια* στα αριστερά του. Στα πεζοδρόμια εκατέρωθεν την οδού Βασιλέως Γεωργίου Α΄ υπήρχαν άντρες των ΜΑΤ και ένας άντρας που φαινόταν να είναι φωτογράφος (αριστερά). Στο κέντρο της εικόνας, σε πρώτο πλάνο, βρίσκεται ένας γυμνός άντρας, με στραμμένα τα οπίσθιά του προς τον φωτογράφο. Ο άντρας κινείται με τα χέρια ανοιχτά μπροστά από το ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετάνια* επί της οδού Βασιλέως Γεωργίου Α΄ προς την κατεύθυνση της Λεωφόρου Αμαλίας και τους άντρες των ΜΑΤ.

Οι απαντήσεις στις ερωτήσεις που καθορίζουν την πραγματικότητα είναι απλές:

Τί: ένας γυμνός άντρας με τα χέρια ανοιχτά στη μέση του δρόμου υπό το βλέμμα περαστικών και αντρών ΜΑΤ

Ποιός: αγνώστων στοιχείων άντρας

Πού: στην Αθήνα μπροστά από το ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετάνια*, επί της οδού Βασιλέως Γεωργίου Α΄

Πότε: 9 Οκτωβρίου 2012

Γιατί: Οι απαντήσεις σε αυτό το ερώτημα είναι πολλές και αφενός καθορίζουν το γεγονός αφετέρου κατευθύνουν τις περισσότερες φαινομενικότητές του, που εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό, όχι μόνο από τις απαντήσεις στην καθεμία, αλλά και από την προσωπική στάση του κάθε θεατή προς αυτές.

¹¹⁵ <https://www.theguardian.com/commentisfree/video/2011/dec/26/errol-morris-photography-video>, ανακτήθηκε στις 29.09.2023

Πληροφορία: Ποιός είναι αυτός ο άνθρωπος; Γιατί αυτός ο άνθρωπος έβγαλε τα ρούχα του; Ξέρει τί κάνει; Διαμαρτύρεται ή είναι απλώς παράφρων; Γιατί διαμαρτύρεται; Γιατί επέλεξε αυτή τη μορφή διαμαρτυρίας; Η μορφή αυτής της διαμαρτυρίας αποτελεί απλώς μια προσβολή στη δημόσια αιδώς ή μήπως έχει κι ένα βαθύτερο νόημα; Γιατί ο φωτογράφος επέλεξε να φωτογραφίσει; Αν ο φωτογράφος στεκόταν σε άλλο σημείο και φωτογράφιζε τον άντρα από εμπρός με εμφανή τα γεννητικά του όργανα θα δημοσιευόταν η φωτογραφία;

Στάση: Πώς ο κάθε θεατής αντιλαμβάνεται την ίδια φωτογραφία; Σαν διαμαρτυρία; Σαν διαμαρτυρία στο πρόσωπο της επισκέπτριας; Σαν διαμαρτυρία στο εν γένει πολιτικό σύστημα; Σαν προσβολή; Σαν προσβολή στην γενική δημόσια αιδώς; Σαν προσβολή στο πρόσωπο της επισκέπτριας; Σαν προσβολή στο εν γένει πολιτικό σύστημα; **Ή σαν απλώς μια εύστοχη φωτογραφία, ασχέτως όλων των πραγματικών, πολιτικών και ψυχολογικών συνισταμένων της;**

Ωστόσο, όποιες κι αν είναι οι απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα, η πραγματικότητά της δεν αλλάζει: στο κέντρο της πόλης, ένας γυμνός άντρας έχει στραμμένα τα οπίσθιά του στον φωτογράφο και κινείται μπροστά από το ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετάνια*, επί της Βασιλέως Γεωργίου Α΄ προς την Λεωφόρο Αμαλίας, και τους άντρες των ΜΑΤ με το ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετάνια* στα αριστερά του. Στα πεζοδρόμια εκατέρωθεν την οδού Βασιλέως Γεωργίου Α΄ βρίσκονται άντρες των ΜΑΤ και ένας άντρας που φαίνεται σαν φωτογράφος (αριστερά). Στο βάθος φαίνεται η Βουλή. Αθήνα, 9 Οκτωβρίου 2012.

Η επίσκεψη της Άνγκελα Μέρκελ δεν αποτελεί πληροφορία που προκύπτει από την εικόνα, αλλά από τις απαντήσεις στο ερώτημα «γιατί». Οι φαινομενικότητες, ωστόσο ποικίλουν ανάλογα με τις απαντήσεις σε όλα τα ερωτήματα και σε άλλα ενδεχομένως που μπορεί να γεννηθούν. Ταυτόχρονα, μιλώντας πια για σύγχρονη φωτογραφία, δεν πρέπει να λησμονείται ούτε να παραγνωρίζεται ή να υποτιμάται ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφία χρησιμοποιείται από το εκάστοτε μέσο που την παρουσιάζει και τη σχολιάζει. Στην εποχή της εξαντλητικής υπερμετάδοσης και υπερκατανάλωσης οπτικής πληροφορίας, τόσο από άποψη ποσότητας όσο και – κυρίως – από άποψη ταχύτητας, ο φωτογράφος είναι ανήμπορος να ελέγξει ποιός θα παρουσιάσει την φωτογραφία του, αν θα παρουσιάσει ορθά τις πληροφορίες που τη συνοδεύουν και πώς θα την σχολιάσει και ερμηνεύσει. Είναι εμφανές αυτό από τις

πολλές και διαφορετικές, αντιδιαμέτρου αντίθετες απαντήσεις, που κανείς θα μπορούσε να δώσει στα παραπάνω ερωτήματα σχετικά με το είδος τις διαμαρτυρίας ή προσβολής και πώς αυτή παρουσιάζεται στο κοινό και προσλαμβάνεται από αυτό. Ένας υποστηρικτής της τότε κυβέρνησης ή/και του εν γένει πολιτικού συστήματος θα δει στην φωτογραφία μια προσβολή: έναν τρελό ή γραφικό ή ενδεχομένως και αλήτη να προσβάλει την κυβέρνηση, το πολιτικό σύστημα, την επισκέπτρια, τη δημόσια αιδώ και ενδεχομένως την πόλη την ίδια. Ένας πολιτικά αντίθετος με την τότε κυβέρνηση ή/και το εν γένει πολιτικό σύστημα θα δει μια ευφάνταστη διαμαρτυρία, προσπερνώντας ή απολαμβάνοντας όλα όσα ο προηγούμενος παρατηρητής θα θεωρήσει *προσβολή*. Ένας πιο ψυχραιμος ή και ψυχρός παρατηρητής θα δει ***απλώς μια εύστοχη φωτογραφία, ασχέτως όλων των πραγματικών, πολιτικών και ψυχολογικών συνισταμένων της*** και θα ασχοληθεί περισσότερο με την αξία του φωτογράφου, παρά με τις ψυχολογικές αντιδράσεις όσων είδαν έναν γυμνό άντρα να τρέχει στη μέση του δρόμου, στο κέντρο της πρωτεύουσας της χώρας στη δεδομένη χρονική στιγμή και ιστορική περίσταση.

Ο κάθε αποδέκτης προσεγγίζει την εικόνα μπροστά του μέσα από το προσωπικό του συναίσθημα (Linfield, 2010, 22). Η αντιδιαστολή μεταξύ πραγματικότητας και φαινομενικότητας αφορά στο βλέμμα και όχι στο έργο, αναμετράται το βλέμμα του δημιουργού της εικόνας με το βλέμμα του θεατή και του χειραγωγού της.

Αυτή η εγγύτητα στην πληροφορία και μετάδοση κάθε φορά μιας μοναδικής στιγμής της πραγματικότητας – *ακαταστασία του κόσμου* όπως την χαρακτήρισε ο Shore και *αταξία* σύμφωνα με την Hagaman – είναι την ίδια στιγμή η δύναμη και η αδυναμία της φωτοδημοσιογραφίας. Η δύναμη πηγάζει από τους τρεις παράγοντες που αναφέρθηκαν παραπάνω και η αδυναμία επίσης. Ο εντυπωσιασμός μπορεί να ενοχοποιηθεί σαν *αισθητικοποίηση*, ο συναισθηματικός εγκλωβισμός διακινδυνεύει την άρνηση του θεατή και η αποτύπωση μιας πραγματικής στιγμής δεν αποτελεί εξασφάλιση ποικίλων γνήσιων ή κατευθυνόμενων ερμηνειών.

Επιμένουν οι δημιουργοί ότι η καλή φωτογραφία, σωστή τεχνικά και ελκυστική αισθητικά, παρέχει πολύ περισσότερες εγγυήσεις εμπλοκής του θεατή με το θέμα. Το φωτορεπορτάζ παρουσιάζει την δύσκολη πλευρά της ζωής και αν αυτό το κάνει με έναν καλαίσθητο τρόπο, αν μη τι άλλο θα δημιουργήσει μια αρχική

περιέργεια. Αν αυτή συνοδεύεται και με θαυμασμό, προφανώς είναι πιο εύκολη η ενασχόληση του θεατή με τη λεζάντα και αργότερα με το θέμα. Η εικόνα του παιδιού στο Σουδάν του Kevin Carter (φωτογραφία 59) είναι μια άρτια τεχνικά και σωστά δομημένη εικόνα. Η αντιπαράθεση της άγριας ζωής με τον άνθρωπο, με ρόλους αντεστραμμένους, η ανθρώπινη παρουσία σε θέση θηράματος, αντίθετα από την εικόνα του ανθρώπου θηρευτή, και το αυξημένο ενδιαφέρον που προκαλεί κάθε φωτογραφία παιδιού, εξακόντισαν τη δημοφιλή της εικόνας και προκάλεσαν διεθνές ενδιαφέρον, όχι μόνο για τη συγκεκριμένη περιοχή, αλλά για την φτώχεια στην Αφρικανική ήπειρο γενικότερα. Είναι έγκυρη η ανησυχία της Sontag για την αναισθητοποίηση του θεατή με τον καταιγισμό των εικόνων που μπαίνουν στο οπτικό και εγκεφαλικό του πεδίο κάθε μέρα. Και αποτελεί έναν παραπάνω λόγο για τον οποίο οι φωτογραφίες επικαιρότητας επιβάλλεται να είναι με κάποιο τρόπο ελκυστικές. Για να ξεχωρίσουν από τη μαζικότητα και να κινηθούν το ενδιαφέρον, έστω και μόνο για να ξέρει ο θεατής / αναγνώστης τί συμβαίνει.

Οι όροι που χρησιμοποιούνται για τεθεί κάτω από το σκιά της αμφισβήτησης η αξία των φωτογραφιών ρεπορτάζ αφορούν τόσο τους δημιουργούς όσο και τους θεατές. Η *αισθητικοποίηση*, όπως και η *χειραγώγηση* (αποδίδοντας τον τεχνικό όρο *manipulation* που στην πραγματικότητα σημαίνει *επεμβατική επεξεργασία*), αφορούν τους δημιουργούς και εκδότες της εικόνας, ενώ η *αναισθητοποίηση* αφορά πρωτίστως τους θεατές.

Οι απόψεις του Benjamin είναι σημαντικές και αποκαλυπτικές, αλλά μπορούν την ίδια στιγμή να λειτουργήσουν αποτρεπτικά και ευνοώντας εικόνες που εξ ορισμού δεν σέβονται κανέναν κανόνα, όχι μόνο αισθητικής αλλά και ηθικές. Ο Benjamin επέμενε στην συμβατική ιδέα ότι η δημοκρατική πολιτική εκ φύσεως δεν βασίζεται στην αισθητική και ότι οποιαδήποτε διασταύρωση πολιτικών στόχων με αισθητικές πρακτικές είναι εξ ορισμού απειλητική για την κοινωνία (Hariman και Lucaites, 2007, 302).

Ενώ οι επαγγελματίες σαφώς και εμπεριστατωμένα, μέσα από το ίδιο το έργο τους, τάσσονται υπέρ της συνεισφοράς της – αν όχι πάντα *ωραίας* όμως σίγουρα – *ενδιαφέρουσας* εικόνας στην πρόκληση προβληματισμού και εμπλοκής του θεατή, οι θεωρητικές προσεγγίσεις διχάζονται. Ομοίως με τον Benjamin, και η Martha Rosler επιμένει σε μια άκρως επιφυλακτική στάση απέναντι σε εικόνες που χαρακτηρίζονται

για την αισθητική τους, θεωρώντας ότι ελέγχεται η πραγματική πρόθεση του φωτογράφου να δημιουργήσει αντιδράσεις κατανόησης της πραγματικής κατάστασης των απεικονιζόμενων θεμάτων. Πραγματικότητα και ομορφιά θεωρούνται – κατ’ αρχάς – ασύμβατες για τον δημιουργό που επιδιώκει και ευαγγελίζεται μια ειλικρινή καταγραφή των συμβαινόντων. Η Rosler με προσεκτικό λόγο χρησιμοποιεί παραδείγματα αναγνωρισμένων για το έργο του παλαιότερων φωτογράφων, όπως οι Riis και Hine, θεωρώντας τη δουλειά του πρώτου πιο *ωμή* και γι’ αυτό πιο ουσιαστική και εύστοχη από την πιο ενδιαφέρουσα σύνθεση των εικόνων του Hine. Την ίδια στιγμή σχεδόν αποκάλυπτα στέκεται αρνητικά προς το έργο της Susan Meiselas, όχι μόνο για τις ίδιες τις φωτογραφίες αλλά και για την *υψηλού προϋπολογισμού* και *υψηλού προφίλ* έκδοση, όπως χαρακτηρίζει το βιβλίο της για τη Νικαράγουα (Rosler, 2004, 207-258).

Στον αντίποδα και πιο κοντά στην θέση των επαγγελματιών του πεδίου βρίσκονται ο καθηγητής φωτογραφίας Mark Durden και ο επιμελητής Mark Haworth – Booth που υποστηρίζουν ότι η προσπάθεια απεικόνισης αλλά και παρουσίασης των θεμάτων της φωτοδημοσιογραφίας με τρόπο αισθητικά ενδιαφέροντα ή όμορφο εξυμνεί τους φωτογραφιζόμενους και τις δυσκολίες τους, του αναγάγει σε σύμβολα της γενιάς ή της ομάδας στην οποία ανήκουν και εμπλέκει τον θεατή με μεγαλύτερη ένταση (Durdén, στους Batchen, Gidley, Miller & Prosser, 2014, 241)

Επιβαρύνοντας τη σύγχρονη φωτογραφία επικαιρότητας, το φωτορεπορτάζ, και το ντοκουμέντο μαζί με αυτό, με την ενοχή της σκοπούμενης αισθητικής, οδηγούμαστε σταδιακά - σε κάποιες περιπτώσεις ακραίων θεωρητικών προσεγγίσεων, έχουμε ήδη φτάσει προ πολλού - σε μια εποχή στην οποία η έλλειψη αισθητικής και οποιασδήποτε τεχνικής αρτιότητας αποτελεί από μόνη της απόδειξη αμεροληψίας και γνήσιας φωτογραφικής αποτύπωσης. Κάθε εφαρμογή γνώσης, τεχνικής, επιμέλειας στη σύνθεση και στο φωτογραφικό έργο σαν τέτοιο, ερμηνεύεται σαν επιτήδευση, ενοχοποιείται σαν *αισθητικοποίηση* του πόνου, της φτώχειας, της συμφοράς ή και του φασισμού και ακυρώνεται ή αντιμετωπίζεται με καχυποψία και σχολαστικότητα. Η ίδια η δουλειά του φωτογράφου, η αλήθεια της είδησης και η ποιότητα του περιεχομένου της εικόνας, κινδυνεύουν να ακυρωθούν κάτω από ένα ανακριτικό πρίσμα σχολιαστών που αισθάνονται να απειλούνται από

μια άρτια πόσο μάλλον ωραία φωτογραφία, ανεξαρτήτως των συναισθημάτων πόνου, οργής ή συμπόνοιας που προκαλούνται από αυτήν.

Η τάση αυτή αυτομάτως εξουδετερώνει χρόνια σπουδών, μελέτης, πρακτικών εφαρμογών και άπειρων ρολό φιλμ παλιότερα, ψηφιακών καρτών τώρα, που έχουν κοπιαστικά χρειαστεί για να διδαχθεί η φωτογραφία σαν μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, οι κώδικές της και η δεοντολογία της. Αντικαθίσταται η γνώση, η μελέτη και η προσπάθεια από το κάθε τυχαίο χέρι που τράβηξε μια τυχαία φωτογραφία, μόνο και μόνο επειδή δεν το έπραξε κάτω από συνθήκες επαγγελματικής σχέσης, σχέσης βιοπορισμού.

III. Η γνώση και η γνώμη

Το φωτορεπορτάζ, πολεμικό ή συγκρουσιακό, είναι η φωτογραφία που καταγράφει και αναφέρει τα γεγονότα, στενότερης ή ευρύτερης εμβέλειας, δημοσίου ενδιαφέροντος. Καταγράφει και αναφέρει τις στιγμές, ψηφίδες της μεγάλης τοιχογραφίας που είναι σε κάθε δεδομένη ιστορική συγκυρία ο κόσμος. Ο σύγχρονος κόσμος για την κάθε εποχή. Για το φωτορεπορτάζ, ο κόσμος όλος είναι το *studium* και κάθε μεμονωμένη φωτογραφία του το *punctum* (Barthes, 1980) ή τα πολλά *puncta* της κάθε δεδομένης εποχής.

Κάθε τοπίο – εύφορο ή άγριο – μπορεί να είναι όμορφο, μια πρόσκληση για επίσκεψη και κάθε πρόσωπο, ασχέτως των προτύπων και προτιμήσεων ομορφιάς – είναι ενδιαφέρον κατά το ότι έχει μια ιστορία να πει (*studium*). Όμως η παρουσία του αίματος, μιας πληγής, ενός σκισμένου ρούχου, μιας κραυγής, αντικειμένων χαμένων σε μια παραλία, και κάθε λογής στοιχείο που είτε κραυγάζει ή απλώς υπονοεί μια σημαντική στιγμή στον χρόνο, στην εξέλιξη του ιστορικού και ανθρώπινου γίνεσθαι, αποτελεί αιτία και αφορμή για αναλογισμό, αμφισβήτηση και δράση (*punctum*).

Το έργο του φωτορεπορτάζ πρώτα και κύρια είναι η πληροφορία και ο σκοπός του, αν υποτεθεί ότι οφείλει να εξυπηρετεί έναν, η ενημέρωση. Σε επόμενο επίπεδο η ενημέρωση θα γίνει γνώση για όσους το επιθυμούν, ενδιαφέρον για κάποιους λιγότερους και πράξη για ελάχιστους. Όλα όμως αρχίζουν από την ενημέρωση, την οπτική επαφή με σκηνές από τις ζωές άλλων ανθρώπων, αλλού στον κόσμο ακόμη κι αν πρόκειται για μια άλλη συνοικία της πόλης εκάστου θεατή.

Οι μαρτυρίες των φωτογράφων που παρουσιάστηκαν και των χιλιάδων συναδέλφων τους, αποτελούν μικρές ψηφίδες γνώσης των γεγονότων – με την εξαιρετικά στενή τους έννοια – που οι εικόνες τους περιγράφουν. Είτε επιλέγουν να αναπτύξουν τις εμπειρίες τους σε ευρύτερα συγγραφικά εγχειρήματα, είτε αρκούνται στις απαραίτητες για το έργο τους κειμενολεζάντες, σαφώς μας δείχνουν μια πρώτη, αφιλτράριστη ίσως, γνώση των γεγονότων που η φωτογραφική τους μηχανή αιχμαλωτίζει. Των στιγμών της ακαταστασίας και της αταξίας του κόσμου που το φωτογραφικό μέσο επιχειρεί να βάλει σε μια σειρά, ώστε ο μακρινός, και συχνά ευδαίμων, θεατής να γνωρίσει και – κατά το δυνατόν – να κατανοήσει.

Στον πρόλογο μιας πολύ πρόσφατης έκδοσης (2023), με τον τίτλο *This is War, Photographs from a Decade of Conflict* (**Αυτός είναι ο Πόλεμος**, Φωτογραφίες από μια Δεκαετία Συγκρούσεων, μετάφραση της γράφουσας) της πρώην φωτορεπόρτερ Corinne Dufka, ο συγγραφέας και αρθρογράφος John Lee Anderson¹¹⁶ τονίζει τη σημασία των οπτικών μαρτυριών από μικρότερης εμβέλειας πολέμους και συγκρούσεις, που ο περισσότερος κόσμος δεν θυμάται πια ή δεν έμαθε ποτέ. Τόποι όπως η Λιβερία και το Ελ Σαλβαδόρ αποτελούν σημεία στον χάρτη, για τα οποία λίγοι γνωρίζουν αυτά που οι φωτογραφίες αποκαλύπτουν. Μικρότερης – σε διεθνές ενδιαφέρον – εμβέλειας θερμές ζώνες που δεν έτυχαν της κινηματογραφικής προσοχής μεγάλων παραγωγών, ώστε να συγκινήσουν – μέσα από τη μυθοπλασία της περιπέτειας και της γενναιότητας – το ευρύ κοινό, όπως η Ρουάντα ή το Κονγκό. Μόνοι μάρτυρες του μαρτυρικού για τους πληθυσμούς τους παρελθόντος, ενός καθόλου επουλωμένου παρόντος και ενός απόλυτα επισφαλούς μέλλοντος, οι φωτογραφίες (Dufka, 2023, 7-11).

Η ίδια η δημιουργός, πρώην φωτορεπόρτερ και μετέπειτα διευθύντρια του Παρατηρητηρίου Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων για τη Δυτική Αφρική¹¹⁷, δίνει μία από τις αιτίες της πληθώρας δυτικών ή εν γένει ξένων φωτογράφων από τους οποίους παράγεται σε πολλές περιπτώσεις το μεγαλύτερο φωτογραφικό έργο. Οι ντόπιοι δημοσιογράφοι και φωτογράφοι υφίστανται την ίδια βία και τους ίδιους τεράστιους κινδύνους με τον υπόλοιπο πληθυσμό μιας εμπόλεμης ή έστω θερμής ζώνης. Οι ξένοι

¹¹⁶ <https://www.newyorker.com/contributors/jon-lee-anderson> ανακτήθηκε στις 30.10.2023

¹¹⁷ <https://www.hrw.org/about/people/corinne-dufka>, ανακτήθηκε στις 03.11.2023

ανταποκριτές απολαμβάνουν μία σχετική προστασία, καθώς αμφότερες οι πλευρές μιας διαμάχης επιθυμούν να δείξουν στον κόσμο το *δίκιο τους*. Η Dufka, στο έτος 2023, δίνει μια περιγραφή της δουλειάς του φωτορεπόρτερ που, εμπεριέχοντας πολλά χρόνια εμπειρίας και επαφής όχι μόνο με την εικόνα, αλλά και με τις πηγές της δημιουργίας της, τις περιοχές έντονων συγκρούσεων και δυστυχίας, συνοψίζει όλα όσα η παρούσα ανάλυση επεδίωξε – μέσα από τα επιμέρους παραδείγματα – να τεκμηριώσει.

Το να είναι κανείς ο τελευταίος άνθρωπος στην Γη που αντικρύζει μια γυναίκα που πεθαίνει ή ένας καταδικασμένος άντρας, δημιουργεί τρομερή ηθική αβεβαιότητα, αλλά επίσης, και πιο σημαντικά, μια διαύγεια και έναν βαθμό ευθύνης. Οι φωτογράφοι πολέμου είναι ιστορικοί, καλλιτέχνες, εισβολείς και συναισθηματικοί τυχοδιώκτες με περίπλοκα και αντιφατικά κίνητρα, κάποια αγνά και κάποια όχι.

Αλλά, είτε συνειδητά είτε όχι, οι εικόνες τους, ακόμη και εκείνες που δείχνουν σκληρή βία και οξύ πόνο, αποτελούν μαρτυρία της ανθρωπιάς που όλοι μοιραζόμαστε, της καθολικότητάς μας. Η δουλειά τους, η δουλειά μου, επιδιώκει να αναδείξει την πραγματική ουσία των συγκρούσεων, αναλύοντάς την για βαθύτερο προβληματισμό, τόσο σε συναισθηματικό, όσο και σε εγκεφαλικό επίπεδο. Αυτές οι εικόνες μας ικετεύουν να δουλέψουμε πιο σκληρά, ώστε να τιμήσουμε αυτούς που χάθηκαν και να προστατεύσουμε τους υπόλοιπους από εμάς, από την μεγαλύτερη και αθλιότερη αποτυχία της ανθρωπότητας: την ικανότητά της για πόλεμο (Dufka, 2023, 17, μετάφραση της γράφουσας).

IV. Το κοινό των φωτογράφων και το κοινό των θεατών

Το ερώτημα αν η φωτογραφία μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, εκτός από παρωχημένο και ρομαντικό, είναι και περιττό. Ο κόσμος άλλαζε και πριν το 1839. Όταν οι κοινωνίες ήταν έτοιμες και οι συνθήκες ώριμες, η ζωή εξελισσόταν. Η μετάβαση από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση δεν χρειάστηκε τη φωτογραφία, αντιθέτως η κοινωνική μετάβαση ήταν αυτή που ώθησε σε άνθηση των τεχνών και οδήγησε σταδιακά στην εποχή του *Ορθού Λόγου*. Όπως εύστοχα καυτηρίασε ένας από τους σπουδαιότερους εν ζωή φωτορεπόρτερ, ο Αμερικανός James Natchwey, κανείς δεν εναποθέτει στις πλάτες των φιλοσόφων, ανθρωπιστών και δημοσίων προσώπων την ευθύνη για την αποτυχία τερματισμού της βίας στον κόσμο, γιατί λοιπόν να υπάρχει μια τέτοια προσδοκία από τη φωτογραφία; (Linfield, 2010, 60).

Κάθε φωτογραφία, όπως κάθε έργο τέχνης και έκφρασης γενικότερα, δημιουργεί αυτόματα μια τριγωνική σχέση μεταξύ του δημιουργού του, του ίδιου του έργου και του θεατή, όλων των θεατών που ποτέ θα το δουν. Ο θεατής, με οποιαδήποτε προσωπικά χαρακτηριστικά και σε οποιοδήποτε γεωγραφικό μήκος και πλάτος, είναι η τρίτη πλευρά μιας σχέσης που δεν παύει ποτέ να γεννιέται, ξανά και ξανά, κάθε φορά που έναν νέος θεατής ανακαλύπτει το έργο. Το ίδιο ισχύει και για τη φωτογραφία, ενώ στο φωτορεπορτάζ το θέμα είναι οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές του, οι άνθρωποι και οι ιστορικές συγκυρίες που απαθανατίζονται κάθε φορά. Στο φωτορεπορτάζ ως κοινό των θεατών νοείται ολόκληρη η κοινωνία, μεταξύ όλων όσων στέκονται προβληματιζόμενοι μπροστά σε μια εικόνα, ανακαλύπτοντας ή επαναπροσδιορίζοντας το παγκόσμιο γίνεσθαι και τα μείζονα ή ελάσσονα ζητήματα που κάθε φωτογραφία επισημαίνει. Γίνεται πιο εύκολα αντιληπτή αυτή η σύνδεση μεταξύ διαφορετικών ατόμων στην ανάπτυξη των ιδιοτήτων των εμβληματικών φωτογραφιών από τους Hariman και Lucaites. Αυτό που διευκολύνει τον χαρακτηρισμό μιας φωτογραφίας ως εμβληματικής, σύμφωνα με τους συγγραφείς, είναι ότι αυτή δεν χρειάζεται πια λεζάντα, γιατί το ευρύ κοινό τη γνωρίζει και την αναγνωρίζει. Ωστόσο, οι ιδιότητες των εικόνων και η νοερή σχέση που δημιουργούν ανάμεσα σε όλους τους κοινωνούς του μηνύματός τους ισχύει για το φωτορεπορτάζ στο σύνολό του.

Οι φωτογραφίες της Λουίζας Γκουλιαμάκη που εξετάστηκαν στο Τέταρτο Κεφάλαιο (φωτογραφίες 72, 73 και 74) είναι ένα άριστο παράδειγμα αυτής της σχέσης, κυρίως γιατί – όπως αναλύθηκε – μπορούν να λειτουργήσουν εποικοδομητικά για τους θεατές όλων των τοποθετήσεων, ωθώντας τους – αν μη τι άλλο – σε μια απομνημόνευση των γεγονότων των ημερών, κατά τις οποίες τραβήχτηκαν. Ομοίως, η φωτογραφία του Γιάννη Κολεσίδη, για όλους λόγους που αναφέρθηκαν ανωτέρω.

Η σχέση μεταξύ της τεχνολογίας της επικοινωνίας και του σύγχρονου πολιτισμού είναι βέβαιη αφενός, πολύπλοκη αφετέρου. Οι κοινωνικοί παράγοντες λειτουργούν αντιδρώντας περισσότερο σε οπτικές παρά σε ακουστικές παραστάσεις ή αναγνώσματα, αν και η διάκριση είναι δύσκολο να οριοθετηθεί. Αυτά που απεικονίζει το φωτορεπορτάζ αποτελούν επιλογή συμπεριφορών που καθορίζουν την δεδομένη κάθε φορά ιστορική συγκυρία και συνθήκη. Αυτός είναι ο

γενεσιουργός λόγος της επιτυχίας πολλών φωτορεπόρτερ, ακόμη και όταν τα συναισθήματα που γεννούν οι φωτογραφίες τους είναι φρίκη και αποτροπιασμός. Το επόμενο – ευκαίριο – στάδιο είναι να προκύψει μια αντίδραση, που να οδηγήσει σε πράξεις βελτίωσης μέσα σε μια κοινωνία που αναγνωρίζει έναν εαυτό που δεν εγκρίνει. Μέσα από το φωτορεπορτάζ ο κόσμος μπορεί να αναγνωρίσει την ύπαρξή του και την ίδια στιγμή να ανακαλύψει την ανάγκη για δράση και αλλαγή.

Το φωτορεπορτάζ, κάθε φωτογραφία και κάθε ιστορία του, αποτελεί πάντα μια συμπυκνωμένη περίληψη ενός κοινωνικού κεφαλαίου της ανθρωπότητας. Οι άνθρωποι που απεικονίζονται στις φωτογραφίες και οι ενέργειες μέσα σε αυτές είναι μεμονωμένες για αυτούς, αντιπροσωπευτικές όμως ευρύτερων διαδικασιών, σε μεγαλύτερες ή μικρότερες κοινωνίες που αποτελούν υπαρκτό τμήμα του κόσμου. Οι αντιδράσεις που ευελπιστούν οι δημιουργοί να προκληθούν από τις φωτογραφίες τους δεν είναι σαφώς καθορισμένες. Άλλοι θα περίμεναν άμεση και έμπρακτη αντίδραση με διαδηλώσεις και εκδηλώσεις βίας κατά του ονομαζόμενου συστήματος, άλλοι θα περίμεναν αλληλέγγυα δράση προς συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, άλλοι περιμένουν μια αλλαγή σε όσα το εκπαιδευτικό σύστημα διδάσκει και άλλοι αντιλαμβάνονται την αντίδραση σαν αλλαγή στην ψήφο. Ωστόσο, όλοι οι δημιουργοί και όλες οι φωτογραφίες καλούν πρώτα σε γνώση – «ΚΟΙΤΑ» - και μετά στην συνειδητοποίηση ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην κοινωνική ευπρέπεια και την αδιαφορία για τα δεινά που απεικονίζονται σε αυτές.

Κάποιες φωτογραφίες – όπως του Eddie Adams (*φωτογραφία 32*), του Nick Ut (*φωτογραφία 32*) και του Richard Drew (*φωτογραφία 60*) - παραβιάζουν κάποιους κανόνες, ώστε να υπερθεματίσουν σημαντικά ζητήματα που προκύπτουν από όσα απεικονίζονται σε αυτές.

Κάθε φωτογραφία παραπέμπει σε έναν κόσμο που ξεπερνά το κάδρο της. Καθώς η φωτογραφική αισθητική αλλάζει, έτσι επαναπροσδιορίζεται και το κοινό. Το αποτέλεσμα μπορεί να είναι πιο δεκτικές ή πιο συμπονετικές μορφές υπηκοότητας ή θα σημάνει τον ολοκληρωτικό εκτοπισμό της υπηκοότητας, του ανήκειν σε ένα κοινωνικό σύνολο (Hariman και Lucaites, 2007, 304).

Οι επαγγελματίες που ερωτήθηκαν στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, επαγγελματίες του τύπου (οι φωτογράφοι Γιάννης Κολεσίδης, Ορέστης Σεφέρογλου και Λούλου D'Áki, ο δημοσιογράφος της εφημερίδας Καθημερινή Γιάννης

Παπαδόπουλος, ο εκδότης Μενέλαος Μελετζής και ο διευθυντής εκδόσεων Κωνσταντίνος Φλώρος), στελέχη ανθρωπιστικών οργανισμών, όπως η Διευθύντρια του Ελληνικού Τμήματος των *Γιατρών Χωρίς Σύνορα*, Χριστίνα Ψαρρά, και ο πρώην Διευθύνων Σύμβουλος της οργάνωσης *Solidarity Now* που έδρασε κατά την προσφυγική και μεταναστευτική κρίση του 2015, Επαμεινώνδας Φαρμάκης, Παράρτημα II) όλοι συμφωνούν στην θετική επίδραση του φωτορεπορτάζ στην εμπλοκή του κοινού. Άλλοτε σε μεγαλύτερες περιόδους κρίσης, όπως το Μεταναστευτικό/Προσφυγικό και η οικονομική κρίση και άλλοτε με συγκεκριμένες φωτογραφίες που αντιπροσωπεύουν σημαντικές στιγμές, η εικόνα εντυπώνεται και δημιουργεί ενδιαφέρον, ακόμη και σε μικρά παιδιά (Επαμεινώνδας Φαρμάκης, *Solidarity Now*, 2017)

Ο Κολεσίδης, δουλειά του οποίου αναλύθηκε στην παρούσα έρευνα, δηλώνει βεβαιότητα σχετικά με την επιδραστικότητα των φωτογραφιών, σε συνδυασμό με έναν προβληματισμό για τον τρόπο παρουσίασής τους:

Ναι, ο κόσμος επηρεάζεται αλλά ανάλογα με δύο βασικούς παράγοντες: αφενός το κατά πόσο τον αφορά αυτό που βλέπει ή το πρόβλημα που ο φωτογράφος έχει απαθανατίσει και αφετέρου από το τί θα συμβεί αμέσως μετά. Το πρόβλημα σήμερα είναι ότι οι ειδήσεις διαδέχονται η μία την άλλη με μεγάλη ταχύτητα. Τη μία μέρα απασχολεί το κοινό ένα θέμα και την άλλη «σκάει» κάποιο άλλο και όλοι διαβάζουν ειδήσεις και βλέπουν φωτογραφίες από το νέο συμβάν. Η εναλλαγή από το ένα θέμα στο άλλο είναι πολύ γρήγορη με αποτέλεσμα να μην «μένει» κανείς σε ένα μόνο θέμα ενώ μπορεί να συντελεί και σε μια – κατά κάποιο τρόπο – ανοσία των ανθρώπων σε αυτά που συμβαίνουν. Όσον αφορά στην Ελλάδα ειδικότερα, ίσως ακόμη το κοινό να είναι αρκετά «χειραγωγήσιμο». Η διαμόρφωση της κοινής γνώμης εξαρτάται πολύ από το τί θα παρουσιάσουν τα μέσα ενημέρωσης και πώς θα το παρουσιάσουν.

Ο σύμβουλος έκδοσης των φωτογραφικών περιοδικών PHOTOnet και PHOTOnet Professional, Μενέλαος Μελετζής, επικυρώνει την σημασία της φωτογραφίας στην αντίληψη του κοινού για τα συμβαίνοντα σε πραγματικό χρόνο:

Λειτουργεί [η εικόνα] στο να συνειδητοποιήσεις λίγο περισσότερο το ότι σε τέσσερις ώρες με το πλοίο από το σπίτι σου υπάρχουν όλοι αυτοί οι ξεριζωμένοι άνθρωποι. Αν δεν είχαμε την αμεσότητα του φωτορεπορτάζ και την τόσο επίμονη κάλυψή του

δεν θα ήταν εύκολο να το κατανοήσει ο πολύς κόσμος. Υπάρχει πάντα μερίδα κόσμου που θα τα περάσει αδιάφορα όλα αυτά. Το φωτορεπορτάζ σίγουρα κάνει μια μεγάλη προσπάθεια. Από εκεί και πέρα τα υπόλοιπα εναπόκεινται στην κουλτούρα και την κοσμοθεωρία του καθενός.

Στο ίδιο πλαίσιο και ο Διευθυντής Εκδόσεων της Nexus Publications A.E., Κωνσταντίνος Φλώρος, υπερθεματίζει την υπεροχή της φωτογραφίας έναντι του video «Η φωτογραφία δεν είναι video: παγώνει μια πολύ συγκεκριμένη στιγμή και δίνει τη δυνατότητα να σκεφτεί κανείς λίγο παραπάνω, τον κρατάει σε ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο που έχει επιλεγεί από τον φωτογράφο».

Ο Ορέστης Σεφέρογλου, φωτογραφίες του οποίου επίσης εξετάστηκαν, ανήκει σε μια φρέσκια νέα γενιά, γαλουχημένη στις ταχύτητες της ψηφιακής εποχής και της αστραπιαίας μετάδοσης της πληροφορίας. Παρ' ότι εμφανίζεται σκεπτικός σχετικά με το βασικό ερώτημα, επισημαίνει όμως μια διάσταση που ενθαρρύνει την αισιοδοξία: βοηθάει το φωτορεπορτάζ μακροπρόθεσμα στο να έχει ο κόσμος, αυτό που λέμε το κοινό, περισσότερη και καλύτερη εικόνα για το *τί γίνεται*; Υπάρχει έστω και μικρή μερίδα κόσμου που με αφορμή αυτά που βλέπει από το φωτορεπορτάζ μπαίνει στη διαδικασία πιο ενεργής εμπλοκής με το θέμα που βλέπουν;

Είναι τελείως προσωπικό στον καθένα και σίγουρα και πρακτικό. Αν κάποιος βλέπει φωτορεπορτάζ από την Ουγκάντα μάλλον δεν θα μπορεί να εμπλακεί πολύ, αν βλέπει κάποιος φωτογραφίες από κάπου κοντά σου, το φωτορεπορτάζ βοηθάει να μεγεθύνει και να δραματοποιήσει αυτό που συμβαίνει δίπλα σου άρα μπορεί να βοηθήσει στον να εμπλακεί ο θεατής περισσότερο.

Η Σουηδή φωτογράφος Loulou d' Aki, που ζει και εργάζεται στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, δίνει μια ξεχωριστή διάσταση στο θέμα, αναφορικά με την επαφή μικρότερων θεατών με τις εικόνες ρεπορτάζ «Σκέφτομαι και τα ανίψια μου που είναι 6 και 8 ετών που δεν ξέρουν ακριβώς τι κάνω αλλά πιστεύω ότι τα παιδιά που ζουν σε ήρεμες κοινωνίες είναι καλό να βλέπουν τι γίνεται σε άλλα μέρη».

Ο Albert Masias, φωτορεπόρτερ ο ίδιος και υπεύθυνος φωτογραφικής πλατφόρμας (photo editor) στους *Γιατρούς Χωρίς Σύνορα* από το 2015 είναι σαφής:

Όσον αφορά στην επιρροή σε αυτούς που λαμβάνουν τις σημαντικές αποφάσεις, μιλώντας και σαν φωτορεπόρτερ, δεν είμαι σίγουρος ότι αλλάζουμε πολλά πράγματα, αλλά πιστεύω ότι αν δεν κάναμε αυτό που κάνουμε τα πράγματα θα ήταν ακόμη χειρότερα από ότι είναι. Οπότε το να δείχνει κανείς τις φωτογραφίες, είτε σαν φωτογράφος είτε σαν οργανισμός όπως οι ΓΧΣ είναι σαν να λέμε “Αυτό συμβαίνει και δεν μπορείτε να πείτε ότι δεν το ξέρατε (μετάφραση της γράφουσας).

Ο Γιάννης Παπαδόπουλος, δημοσιογράφος της εφημερίδας *Καθημερινή*, σε μια χειμαρρώδη περιγραφή της αλληλεπίδρασης δημοσιογραφίας – φωτογραφίας – κοινού, αναφέρει μεταξύ άλλων:

Εκτός από τη φωτογραφία του Κουρντί, έπαιξαν πολύ μεγάλο ρόλο και φωτογραφίες που έδειχναν ότι έφταναν στα ελληνικά παράλια οικογένειες με βρέφη και μικρά παιδιά. Γιατί μέχρι τότε, ειδικά μέχρι και το 2014, οι προσφυγικές και μεταναστευτικές ροές που έφταναν στην Ελλάδα αποτελούνταν κατά βάση από νεαρούς άντρες και από χώρες όπως το Πακιστάν ή το Μπαγκλαντές. Τα πράγματα έγιναν διαφορετικά με την κρίση και τον πόλεμο στη Συρία γιατί πλέον έφταναν στην Ελλάδα – κατά την πρώτη τουλάχιστον φάση του πολέμου – μεσοαστικές οικογένειες, οικογένειες με παιδιά. Όσο κυνικό κι αν ακούγεται ήταν πιο εύκολο για την κοινή γνώμη - μέσα από αυτές τις εικόνες - να αισθανθεί μια ταύτιση και όχι μια υποτιθέμενη απειλή. Άρα σίγουρα αυτές οι φωτογραφίες έπαιξαν ρόλο και στους ανθρώπους που δεν βρίσκονταν εκεί, δηλαδή στην πρώτη γραμμή υποδοχής, αλλά σε άλλα μέρη της χώρας που μπορεί να μην είχαν ξαναδεί πρόσφυγα στη ζωή τους. Από αυτή την άποψη κατά βάση οι εικόνες (το video και οι φωτογραφίες) έπαιξαν σημαντικό ρόλο.

Η Χριστίνα Ψαρρά, Διευθύντρια του Ελληνικού Τμήματος των *Γιατρών Χωρίς Σύνορα* είναι πεπεισμένη ότι το φωτογραφικό υλικό συνεισφέρει στην δράση των ανθρωπιστικών οργανισμών:

... οι φωτογραφίες σε πολλές περιπτώσεις λειτουργούν σαν εργαλείο τεκμηρίωσης για την ύπαρξη ανάγκης της παρουσίας και της δράσης οργανισμών όπως οι ΓΧΣ. Πολλοί άνθρωποι που δεν βρίσκονται σε καταγεγραμμένες επίσημες δομές δεν μπορούν να εντοπιστούν, ούτε οι ίδιοι και συνεπώς ούτε οι ανάγκες τους. Η ύπαρξη φωτογραφικού υλικού από αφοσιωμένους φωτορεπόρτερ βοηθάει στην απόδειξη της

ύπαρξής τους ώστε να μπορούμε κι εμείς να πιέσουμε για την ανάγκη της παρουσίας μας και της δράσης μας στις εκάστοτε περιοχές με σοβαρή ανθρωπιστική κρίση.

Στον αντίποδα φωτογράφων, δημοσιογράφων και αναλυτών της εικόνας, ο Anthony Feinstein, ψυχίατρος με έρευνα στον τομέα της δημοσιογραφίας και των επιπτώσεων των βιωμάτων της στους επαγγελματίες τόσο του λόγου όσο και της εικόνας¹¹⁸ (22), εμφατικά επισημαίνει

...όταν συναντάτε φωτογραφίες πολέμου ή συγκρούσεων και θαυμάζετε το περιεχόμενο, ή ξαφνιάζεστε από αυτό, ή ίσως και να αποστρέφετε το βλέμμα, ανάλογα με τις ευαισθησίες σας, σταματήστε για μια στιγμή και στοχαστείτε τους άνδρες και τις γυναίκες πίσω από τον φακό και τί χρειάστηκε για να τραβήξουν τις εικόνες που έχετε μπροστά σας (μετάφραση της γράφουσας, Feinstein, 2018, 21).

Η φωτογραφία επικαιρότητας θέτει εμάς, το κοινό, τους θεατές και αποδέκτες της, από τον/την πιο σημαντικό/ή και επιδραστικό/ή πολιτικό, μέχρι τον απλό και φαινομενικά ανήμπορο πολίτη, μπροστά στην πραγματικότητα της εποχής μας. Μας ενημερώνει, μας δείχνει τον κόσμο, μέσα στον οποίο ζούμε και – αν επιτύχει τον πραγματικό της σκοπό – προκαλεί αισθήματα ενσυναίσθησης και προβληματισμού, ενδεχομένως και ενοχής, ανάλογα με την παιδεία, την αντίληψη και την αισθητική του κάθε αποδέκτη. Το φωτορεπορτάζ είναι σαν τον μάρτυρα στην αίθουσα του δικαστηρίου: δεν αξιολογεί και δεν χαρακτηρίζει, απλώς περιγράφει τα γεγονότα. Το φωτορεπορτάζ, η φωτοδημοσιογραφία, μας δείχνει αυτά που δεν ξέρουμε ή που δεν θέλουμε να ξέρουμε ότι υπάρχουν και συμβαίνουν και οι φωτορεπόρτερ, οι φωτοδημοσιογράφοι, είναι τα μάτια μας στα μέρη που φοβόμαστε ή είμαστε πολύ αδύναμοι για να πάμε εμείς οι ίδιοι.

Η πεμπτούσια του φωτορεπορτάζ, η αξία του και ο ρόλος του βρίσκεται στη φράση του αείμνηστου Γιάννη Μπεχράκη: ***Η αποστολή μου είναι να εξασφαλίσω ότι κανείς δεν θα μπορεί να πει ότι δεν ήξερε.***

¹¹⁸ <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/contributing-authors/anthony-feinstein>, ανακτήθηκε στις 04.07.2023

Παράρτημα Ι
Συνεντεύξεις (με χρονολογική σειρά)

Γιάννης Κολεσίδης, φωτογράφος / φωτορεπόρτερ, 31 Ιανουαρίου 2017

Επαμεινώνδας Φαρμάκης, πρώην Γενικός Διευθυντής της *Solidarity Now, Greece*, 1 Ιουνίου 2017

Μενέλαος Μελετζής, Σύμβουλος εκδόσεων και Κωνσταντίνος Φλώρος, Διευθυντής Εκδόσεων της *Nexus Publications A.E.*, 26 Ιουλίου 2017

Ορέστης Σεφέρογλου, Φωτογράφος, 10 Αυγούστου 2017

Λουλου d' Aki, φωτογράφος, 16 Οκτωβρίου 2017

Albert Masias, Photo Editor, Γιατροί Χωρίς Σύνορα, 19 Απριλίου 2018

Γιάννης Παπαδόπουλος, Δημοσιογράφος, Εφημερίδα *Καθημερινή*, 17 Μαρτίου 2021

Χριστίνα Ψαρρά, Γενική Διευθύντρια του Ελληνικού Τμήματος των *Γιατρών Χωρίς Σύνορα*, 17 Μαρτίου 2021

Γιάννης Κολεσίδης, φωτογράφος / φωτορεπόρτερ

31 Ιανουαρίου 2017

Ο Γιάννης Κολεσίδης είναι ίσως ο Έλληνας φωτορεπόρτερ που περισσότερο από όλους αυτή τη στιγμή συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά που μας ενδιαφέρουν στην νέα γενιά Ελλήνων φωτογράφων. Με μακροχρόνια εμπειρία στους δρόμους της Αθήνας και σε πολλά άλλα μέρη της χώρας, έχοντας εργαστεί εννέα χρόνια σε ένα από τα μεγαλύτερα ειδησεογραφικά πρακτορεία (*Reuters*) συνεχίζει να προσφέρει στην τρέχουσα ειδησεογραφία μέσω της συνεργασίας του με το *Αθηναϊκό Πρακτορείο Ειδήσεων* και το *European Pressphoto Agency*. Παράλληλα έχει προσφέρει τη δουλειά του σε μια από τις πιο ενεργές και αποτελεσματικές ανθρωπιστικές οργανώσεις, τους *Γιατρούς Χωρίς Σύνορα* (*Medecins Sans Frontieres*). Ο Γιάννης Κολεσίδης είναι πολύ έμπειρος ώστε να γνωρίζει την αξία της σωστής μετάδοσης της είδησης μέσα από τις φωτογραφίες αλλά αρκετά νέος ακόμη ώστε να συμβαδίζει με το κοινωνικό-πολιτικό γίγνεσθαι της χώρας, τις εξελίξεις των καιρών (εγχώριες και διεθνείς) και να ανήκει στις γενιές που επηρεάζονται από αυτές.

Ο ίδιος έχει δηλώσει «επιδιώκω να εμβαθύνω την προσέγγισή μου στα θέματά μου. Προσπαθώ να μην εστιάζω μόνο στο να τραβήξω μια ωραία, μεμονωμένη φωτογραφία, αλλά να πω μια ιστορία μέσα από τις εικόνες μου»¹¹⁹.

Ο Κολεσίδης έχει την ικανότητα και τη διάθεση να κινείται ασφαλώς τόσο στην έγχρωμη όσο και στην ασπρόμαυρη εικόνα, καταθέτοντας σαφή δείγματα εικαστικής προσέγγισης της ειδησεογραφίας που ενίοτε έχουν μεγαλύτερο και πιο μακροχρόνιο αντίκτυπο στην αισθητική του κοινού στο οποίο στοχεύουν και συνακόλουθα στη μνήμη του (*φωτογραφία 140*).

Οι βραβεύσεις της δουλειάς του από το *World Press Photo*, το *Picture of the Year International*, το *Photography Masters Cup* και το *Editor's Choice Contest* της *Canon*¹²⁰, επιβεβαιώνουν ότι η ματιά του στα γεγονότα που απαθανατίζει αφενός

¹¹⁹ <https://widerimage.reuters.com/photographer/john-kolesidis>, ανακτήθηκε στις 07.02.2017

¹²⁰ 1^η θέση στο *Editor's Choice Contest* της *Canon* το 2017, Πρώτο Βραβείο στην *Alliance of Mediterranean news Agencies* για την καλύτερη φωτογραφία του 2016, 3^η θέση στην κατηγορία "Natural Disaster" (Φυσικές Καταστροφές) στον διαγωνισμό *Picture of the Year International* (POYi) το 2013, 3^η θέση στην κατηγορία "Photojournalism" (Φωτοδημοσιογραφία) στο 6ο *Photography Masters Cup* το 2013, 1^η θέση στην κατηγορία "General News" (Γενικά Νέα) στον διαγωνισμό *Pictures of the Year International* (POYi) το 2011, 2ο βραβείο στην κατηγορία "People in the News" (Άνθρωποι στις Ειδήσεις) στον διαγωνισμό *World Press Photo* το 2009, *Award of Excellence* (Βραβείο Αριστείας)

στρέφεται στην ειδησεογραφική τους «ουσία» αφετέρου συμβαδίζει με την τάση των καιρών ως προς την κυκλοφορία της εικόνας στο κοινό, την αναγνωρισιμότητά της και την επίδραση που αυτή έχει στην καλύτερη αποτύπωση των ειδήσεων και της εντύπωσής τους στην μνήμη του εκάστοτε αναγνώστη (έντυπου ή ηλεκτρονικού τύπου).

Από την μέχρι τώρα φωτογραφική του πορεία ο ίδιος ξεχωρίζει τις ακόλουθες τρεις φωτογραφικές στιγμές :

1. Την φωτογραφία από τα επεισόδια στην Αθήνα το 2008, μετά τη δολοφονία του Α. Γρηγορόπουλου. Η φωτογραφία αυτή απέσπασε το 2ο βραβείο στην κατηγορία «People in the News» (*Άνθρωποι στην Επικαιρότητα*) στον διαγωνισμό *World Press Photo* το 2009 (φωτογραφία 141).

2. Μία φωτογραφία που τραβήχτηκε κατά τη διάρκεια έντονων βροχοπτώσεων και πλημμυρών στην περιοχή του Χαλανδρίου το Φεβρουάριο του 2013, όταν μια γυναίκα παρασύρθηκε από το ρεύμα των όμβριων υδάτων. Ο χείμαρρος ήταν δυνατός και η γυναίκα σε απόσταση που ο ίδιος ο φωτογράφος δεν μπορούσε να της παράσχει κάποια βοήθεια, ωστόσο τόσο η ίδια η σκηνή (όχι συνηθισμένη για την αστική περιοχή της πρωτεύουσας) όσο και το σαστισμένο ύφος της κατά την ώρα που παρασυρόταν εντυπώθηκαν ιδιαίτερα στη μνήμη του (η γυναίκα διασώθηκε τελικά). Η φωτογραφία βραβεύθηκε στην 3η θέση στην κατηγορία “Natural Disaster” (*Φυσικές Καταστροφές*) στον διαγωνισμό *Picture of the Year International (POYi)* το 2013 (φωτογραφία 142).

3. Μία φωτογραφία από τη Ειδομένη κατά την έλευση των προσφύγων το 2016 που ο ίδιος ο Γιάννης Κολεσίδης θεωρεί πολύ χαρακτηριστική όλου του μεταναστευτικού προβλήματος, των δύσκολων συνθηκών που οι πρόσφυγες αντιμετώπιζαν κατά το 2016 στα σημεία συγκέντρωσής τους και της δουλειάς του ίδιου σχετικά με αυτό (φωτογραφία 143).

“Newspaper/Division Portrait” (Εφημερίδες/Τομέας Πορτρέτων) στον διαγωνισμό *Pictures of the Year International (POYi)* το 2004 και το 1ο Εθνικό Βραβείο στην κατηγορία “Feature” (Θέματα) του Διαγωνισμού *FUJI Film Euro Press Photo Awards’ 1999*

Η συγκεκριμένη φωτογραφία απεικονίζει την απεγνωσμένη προσπάθεια μιας ομάδας προσφύγων να φτάσουν σε διανεμόμενα τρόφιμα και συμπεριλήφθηκε στις πιο 100 αντιπροσωπευτικές φωτογραφίες της χρονιάς από τους *New York Times*¹²¹.

Η εμπειρία του Γιάννη Κολεσίδη ως προς την επιρροή της εικόνας στον κόσμο, πέραν των άμεσα ενδιαφερομένων ή ασχολούμενων με τη φωτογραφία και την ειδησεογραφία, προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από την αναγνωρισιμότητα του ίδιου σε στενό ή ευρύτερο κύκλο. Διευκρινίζει ότι το «δικό του» κοινό αποτελείται από τριών κατηγοριών αποδέκτες: τους απαρτίζοντες τον επαγγελματικό και προσωπικό του κύκλο που σαφώς γνωρίζουν τις φωτογραφίες του, τους λιγότερο κοντινούς του που όμως γνωρίζοντάς τον έχουν εικόνα της δουλειάς του και των πιο σημαντικών φωτογραφικών του στιγμών αλλά και μια άλλη κατηγορία αποτελούμενη από αγνώστους που ωστόσο τον προσέγγισαν (κυρίως διαδικτυακά, μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου ή social media) για να εκφράσουν τον θαυμασμό τους για μια συγκεκριμένη φωτογραφία.

Σε αυτούς τους τελευταίους είναι που κρύβεται πάντα η ουσία και η επιτυχία της επιρροής του φωτορεπορτάζ. Στους τυχαίους αναγνώστες/θεατές στους οποίους εντυπώθηκε τόσο πολύ μια εικόνα ώστε να μπουν στη διαδικασία να αναζητήσουν τον φωτογράφο και επιπλέον να επικοινωνήσουν μαζί του.

Ποια είναι η φωτογραφία σας που περισσότερο έχει κάνει εντύπωση στον κόσμο που δεν είναι της δουλειάς (φωτογράφοι/δημοσιογράφοι);

«Η φωτογραφία με το αίμα στο χέρι του κυρίου, από τα επεισόδια στην Αθήνα το 2008. Για δύο λόγους: αφενός γιατί ο κόσμος ενδιαφερόταν πολύ για αυτά, αφετέρου γιατί η ίδια η φωτογραφία δεν ήταν από αυτές που «κραυγάζουν». Υπονοούσε πολύ περισσότερα από όσα “έδειχνε”».

Συνυπογράφει τη διαπίστωση ότι στη σύγχρονη εποχή μεγαλύτερο αντίκτυπο έχουν οι φωτογραφίες όταν δημοσιεύονται στον ηλεκτρονικό τύπο λόγω της σαφώς μεγαλύτερης διάδοσής τους.

¹²¹ https://www.nytimes.com/interactive/2016/12/22/sunday-review/2016-year-in-pictures.html?_r=0, ανακτήθηκε στις 27.02.1017

«Οι εικόνες φτάνουν αμέσως και φτάνουν παντού. Παλιότερα ήταν σαφώς πιο περιορισμένος ο κόσμος που έβλεπε ότι δημοσιευόταν σε μια εφημερίδα ή ένα περιοδικό»

Ωστόσο αναφορικά με την επιρροή τους και την επίδρασή τους διατηρεί τις αμφιβολίες του.

«Ναι, ο κόσμος επηρεάζεται αλλά ανάλογα με δύο βασικούς παράγοντες: αφενός το κατά πόσο τον αφορά αυτό που βλέπει ή το πρόβλημα που ο φωτογράφος έχει απαντήσει και αφετέρου από το τί θα συμβεί αμέσως μετά. Το πρόβλημα σήμερα είναι ότι οι ειδήσεις διαδέχονται η μία την άλλη με μεγάλη ταχύτητα. Τη μία μέρα απασχολεί το κοινό ένα θέμα και την άλλη «σκάει» κάποιο άλλο και όλοι διαβάζουν ειδήσεις και βλέπουν φωτογραφίες από το νέο συμβάν. Η εναλλαγή από το ένα θέμα στο άλλο είναι πολύ γρήγορη με αποτέλεσμα να μην «μένει» κανείς σε ένα μόνο θέμα ενώ μπορεί να συντελεί και σε μια – κατά κάποιο τρόπο – ανοσία των ανθρώπων σε αυτά που συμβαίνουν. Όσον αφορά στην Ελλάδα ειδικότερα, ίσως ακόμη το κοινό να είναι αρκετά «χειραγωγήσιμο». Η διαμόρφωση της κοινής γνώμης εξαρτάται πολύ από το τί θα παρουσιάσουν τα μέσα ενημέρωσης και πώς θα το παρουσιάσουν».

Τονίζοντας ακριβώς τον τρόπο παρουσίασης των φλεγόντων θεμάτων αξίζει κανείς να σταθεί σε μια εικόνα του Γιάννη Κολεσίδη που, όπως άλλωστε και αρκετοί συνάδελφοί του, κυρίως από άλλες χώρες, κατάφερε να κινήσει την περιέργεια και τελικά το ενδιαφέρον του κοινού μέσα από τον χιουμοριστικό τρόπο απεικόνισης μιας καθόλα *σοβαρής* κατάστασης. Χωρίς να είναι πάντα ηθελημένη, η δυνατότητα ταχείας αντίληψης της πραγματικότητας και η ικανότητα να αιχμαλωτίσει κανείς στιγμές απροσδόκητες και εκτός των συνηθισμένων προτύπων αναπαράστασης αναδεικνύει όχι μόνο ταλέντο αλλά και ευφυΐα. Η εικόνα ενός γυμνού άντρα που τρέχει «προκαλώντας» τις παραταγμένες δυνάμεις των ΜΑΤ μπροστά στο ξενοδοχείο *Μεγάλη Βρετανία* στην Πλατεία Συντάγματος κατά τη διάρκεια διαδηλώσεων για την επίσκεψη της Γερμανίδας Καγκελαρίου Angela Merkel στην Αθήνα το 2012 όχι μόνο κυκλοφόρησε σε πολλά ηλεκτρονικά μέσα ενημέρωσης (σε έναν διαδικτυακό τόπο μάλιστα χωρίς καν αναφορά στο συγκεκριμένο περιστατικό, αλλά ως ταιριαστή εικονογράφηση άλλων τρεχόντων θεμάτων της κοινωνικο-οικονομικής

επικαιρότητας¹²²), αλλά προκάλεσε και αρκούντως μεγαλύτερο ενδιαφέρον από όσο θα προκαλούσε άλλη μια φωτογραφία διαδηλώσεων από μια πόλη που ήδη ήταν γνωστή πλέον στη διεθνή ειδησεογραφία για την ταραχώδη κοινωνικό-οικονομική της κατάσταση.

Όπως ο ίδιος ο φωτογράφος αναφέρει:

«Όταν επισκέφθηκε την Αθήνα η Α. Μέρκελ γίνονταν επεισόδια αλλά όχι μεγάλα, της έκτασης που γίνονταν τις προηγούμενες χρονιές. Είχαν πέσει πέτρες, είχαν πέσει μοτότοπ και υπήρχε ένα γενικότερο κλίμα κυνηγητού. Οι αστυνομικοί κυνηγούσαν τους διαδηλωτές και εμείς κυνηγούσαμε την εικόνα. Κάποια στιγμή βρίσκoμουν μπροστά στα τρία ξενοδοχεία της Πλατείας Συνάγματος και αντιλήφθηκα μια κινητικότητα προς την κάτω μεριά της πλατείας. Μέχρι να φτάσω στο σημείο είδα έναν γυμνό άντρα να έρχεται κατά επάνω μου, Δεν είχα προλάβει καν να φτάσω στο σημείο που καταλάβαινα ότι «κάτι» γινόταν. Και ενώ εγώ τραβούσα και ο άνθρωπος ερχόταν προς εμένα, όταν πια με προσπέρασε και στεκόμουν ακριβώς από πίσω του είδα την εικόνα να «φτιάχνεται». Πλησίαζε ο άνθρωπος τους αστυνομικούς, στο φόντο μπήκε η Βουλή και άρχισα πια να τρέχω από πίσω και να φωτογραφίζω. Αν θυμάμαι καλά ο άνθρωπος δεν έλεγε τίποτε, δεν φώναζε κάτι, απλά είχε σηκώσει τα χέρια ψηλά, όπως άλλωστε φαίνεται και έκανε τη δική του σιωπηλή μεν, γυμνή δε, διαμαρτυρία. Ο κόσμος τον χειροκροτούσε αλλά από ότι έμαθα μετά τον συνέλαβαν. Θεωρώ ότι είναι μια συμβολική φωτογραφία γιατί είναι ένα άνθρωπος που εν τω μέσω της κρίσης τρέχει γυμνός μπροστά στην αστυνομία και στη Βουλή, με τα χέρια σηκωμένα και με όλα όσα συμβολίζει η στάση του φωνάζει «είμαι γυμνός και άοπλος» (φωτογραφία 139).

Μέσα στον όγκο της δουλειάς του νέου (σε ηλικία) φωτογράφου ξεχωρίζουν ενόητες αφιερωμένες σε μεγάλα θέματα, της διεθνούς ειδησεογραφίας, με χρονική διάρκεια και όχι απλώς αποτελούμενα από «στιγμιότυπα» της καθημερινότητας. Τέτοια είναι τα θέματα που κάλυψε για χάρη της οργάνωσης των Γιατρών Χωρίς Σύνορα ή κάποιες προσωπικές φωτογραφικές επιλογές που έχει κάνει, όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει «από την ανάγκη για δημιουργικότητα»¹²³.

¹²² <http://newsfeed.time.com/2012/10/10/reading-while-eating-for-oct-10-freedom/>, ανακτήθηκε στις 27.02.1017

¹²³ Συνέντευξη στο περιοδικό PHOTOnet (Nexus Publications A.E.), Νο183, 2-2015, σελ. 84-92

Η δουλειά που έχει προσφέρει στους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα χαρακτηρίζεται από διάρκεια και αντίκτυπο, τόσο για την ίδια την οργάνωση και τους σκοπούς της όσο και για τον φωτογράφο και το ευρύτερο κοινό της εικόνας. Ο Γιάννης Κολεσίδης συνεργάστηκε με τους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα σε τρεις περιπτώσεις μέσα στο 2008: αρχικά στον Νίγηρα, στην αποστολή τους για την καταπολέμηση του υποσιτισμού, αργότερα στη Ζάμπια για την καταπολέμηση του HIV και τέλος στην Ινδία σε μια αποστολή με σκοπό την καταπολέμηση του Καλά-Αζάρ. Για την προσφορά του στις αποστολές αυτές ο ίδιος αναφέρει:

«Η συνεργασία σε αυτές τις περιπτώσεις έχει θετικά αποτελέσματα και για τις δύο πλευρές. Αφενός ο φωτογράφος έχει έναν τρόπο να γίνει γνωστή η δουλειά του σε ευρύτερο κοινό διεθνώς, αφετέρου η εκάστοτε οργάνωση που τον καλεί να συνεργαστεί αψιλοκερδώς μαζί της έχει ένα πρωτογενές υλικό ώστε να διαδώσει και το πρόβλημα με του οποίου την καταπολέμηση έχει καταπιαστεί και τη δουλειά που η ίδια κάνει με αυτό το σκοπό».

Από τις αποστολές των Γιατρών Χωρίς Σύνορα ο ίδιος ξεχωρίζει την αποστολή του στον Νίγηρα καλύπτοντας το θέμα του υποσιτισμού.

«Ήταν για εμένα σοκαριστικό γιατί ποτέ μέχρι τότε δεν είχα βρεθεί αντιμέτωπος με κάτι τέτοιο. Ήταν το πρώτο μου ταξίδι με τους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα αλλά ακόμη πιο σημαντικό είναι ότι επρόκειτο για μια αποστολή που δεν είχε σχέση με ασθένειες. Με τις ασθένειες τα πράγματα είναι διαφορετικά: υπό συγκεκριμένες κακές συνθήκες μπορεί οποιοσδήποτε να προσβληθεί από μια ασθένεια όπως το AIDS και το Καλά Αζάρ. Όμως, και τότε το έλεγα μόλις είχα επιστρέψει, δεν μπορούσα και δεν μπορώ να διανοηθώ ότι ένας άνθρωπος στον 21^ο αιώνα δεν έχει να φάει και πεθαίνει από την πείνα. Ιδίως όσον αφορά στα μωρά και στα μικρά παιδιά, η εμπειρία όπως και όσα έμαθα από τους ίδιους τους γιατρούς ήταν για εμένα συγκλονιστικά. Ωστόσο δεν θεωρώ ότι από τα μέσα στην Ελλάδα δόθηκε ποτέ η έμφαση και το βάρος που άρμοζε σε ένα τέτοιο θέμα».

Παράλληλα, επιτυγχάνοντας να συνδυάσει την φωτογραφική πτυχή του ρεπορτάζ με μια πιο εικαστική προσέγγιση, ο Κολεσίδης δημιούργησε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα σειρά φωτογραφιών με θέμα τους λιγνιτωρύχους της ΔΕΗ στην

Πτολεμαΐδα. Σε μια μακροχρόνια φωτογραφική δουλειά που ξεκίνησε το 2000 και αφορούσε εν γένει βαριά βιομηχανικά επαγγέλματα (εργαζόμενους σε ναυπηγεία, ορυχεία βωξίτη κλπ) ο Κολεσίδης συνδυάζει πορτρέτα των ανθρώπων της δουλειάς (μέσα από πολλές ώρες παραμονής μαζί τους κατά τις εναλλασσόμενες βάρδιες) μέσα στον χώρο εργασίας, επιτυγχάνοντας οι φωτογραφίες να διατηρούν τον χαρακτήρα ντοκουμέντου που αποκαλύπτει όχι μόνο τις φυσιognωμίες αλλά και τις συνθήκες εργασίας σε αυτά τα επαγγέλματα. Ο θεατής κατά συνέπεια αποκομίζει μια ολοκληρωμένη εικόνα ενός θέματος που έμμεσα τον αφορά (παραγωγή ηλεκτρικής ενέργειας) μέσα από τις φωτογραφίες, χωρίς απαραίτητα την ανάγκη κάποιου δραματικού ή με άλλο τρόπο εντυπωσιακού «συμβάντος» που να έχει απασχολήσει την ειδησεογραφία.

«Δεν νομίζω ότι θέλησα ποτέ να κάνω κάτι άλλο. Αν και πολλές φορές, ανάλογα με την περίοδο, υπάρχει αρκετή ειδησεογραφία που πρέπει να καλυφθεί και που μπορεί να μην φαίνεται φωτογραφικά ενδιαφέρουσα, ωστόσο το κομμάτι εκείνο στο οποίο ο φωτορεπόρτερ μπορεί να καλύψει σημαντικά γεγονότα είναι πάντα εξαιρετικά πολύτιμο και για τον ίδιο και για τους ανθρώπους που θα δουν τις φωτογραφίες και αυτό δίνει πάντα ένα ξεχωριστό κίνητρο».

Επαμεινώνδας Φαρμάκης, Γενικός Διευθυντής, Solidarity Now, Greece

1 Ιουνίου 2017

Τον Μάιο του 2016 η φιланθρωπική οργάνωση Solidarity Now οργάνωσε μια μεγάλη φωτογραφική έκθεση που φιλοξενήθηκε στο μουσείο Μπενάκη (19 με 29 Μαΐου) με τίτλο «Το Ταξίδι – Μετακινούμενοι Πληθυσμοί» (The Journey – People on the Move). Κεντρικό θέμα της έκθεσης ήταν το πρόσφατα τότε ανακύψαν προσφυγικό ζήτημα στη Μεσόγειο και ειδικότερα οι συνθήκες στις ακτές των Ελληνικών νησιών. Την έκθεση επιμελήθηκε η Δώρα Κομνηνού και σε αυτή συμμετείχαν μεγάλα ονόματα του ελληνικού φωτορεπορτάζ και νεότεροι φωτογράφοι: Άλκης Κωνσταντινίδης, Γιώργος Μουτάφης, Γιάννης Μπεχράκης, Μυρτώ Παπαδοπούλου, Ορέστης Σεφέρογλου, Άγγελος Τζωρτζίνης, Enri Canaj και Chloe Krithara - Davienne

Πολλές από τις φωτογραφίες που εκτέθηκαν είχαν ήδη δημοσιευθεί τόσο στον ελληνικό όσο και ξένο τύπο.

Ο Επαμεινώνδας Φαρμάκης, Γενικός Διευθυντής της Solidarity Now, εξηγεί το σκεπτικό που οδήγησε στην απόφαση οργάνωσης της έκθεσης, τον αντίκτυπο που αυτή είχε αλλά και την επίδραση που ο ίδιος αντιλαμβάνεται και ελπίζει να έχει το φωτορεπορτάζ και η δουλειά των Ελλήνων φωτορεπόρτερ στα φλέγοντα θέματα του καιρού μας.

1. Με ποιά κριτήριο επιλέχθηκε το The Journey για την χορηγία πέρυσι; Αυτό που κίνησε το ενδιαφέρον της οργάνωσης ήταν το θέμα ή οι συμμετέχοντες φωτογράφοι;

Η έκθεση ήταν μια δική μας ιδέα και οργάνωση καθώς η επιμελήτρια Δώρα Κομνηνού είναι συνάδελφός μας. Η ιδέα προέκυψε γιατί το 2015 όταν και ξεκινήσαμε να ασχολούμαστε με το προσφυγικό ζήτημα και ειδικά στη Λέσβο όπου οι ροές ήταν μεγάλες, είδαμε ότι υπήρχε μεγάλο ενδιαφέρον με την κίνηση των ανθρώπων. Στο The Journey προσπαθήσαμε να δείξουμε όλη αυτή τη διαδρομή: από τη στιγμή που φεύγει κάποιος από την Τουρκία – υπήρχε και συγκεκριμένο ντοκυμαντέρ σχετικά του Χ. Πεχλιβανίδη – και μετά μέσα από τις δουλειές των φωτορεπόρτερς να φανεί όλη αυτή η κίνηση, πώς έφευγαν, πώς έφταναν, πώς από

τη Λέσβο έφταναν στον Πειραιά και τί έκαναν στην Αθήνα. Πώς έφταναν στην Ειδομένη, είτε με τα πόδια ή με το τραίνο ή με οποιοδήποτε μέσον και πώς τελικά περνούσαν τα σύνορα. Αυτό ήταν για εμάς συγκλονιστικό. Πράγματι αρκετές από τις φωτογραφίες είχαν ήδη εκτεθεί, είχαν δημοσιευθεί και είχαν ήδη αρχίσει να βραβεύονται, ήταν με τον τρόπο τους πολυδιαφημισμένες. Δύο από τους συμμετέχοντες φωτογράφους βραβεύτηκαν με το βραβείο Pulitzer συμπτωματικά εκείνη την περίοδο, γεγονός που οφέλησε την έκθεση. Δύο άλλωστε από τους συμμετέχοντες φωτογράφους βραβεύτηκαν με το βραβείο Pulitzer συμπτωματικά εκείνη την περίοδο, γεγονός που οφέλησε την έκθεση. Όμως ακόμη κι έτσι δεν φανταζόμαστε την προσέλευση που θα είχε τελικά.

2. Τι ανταπόκριση είχε αυτό το εγχείρημα σαν χορηγία, σαν πρωτοβουλία, τόσο για τη δράση της ίδιας της Οργάνωσης όσο και αναφορικά με το «стіγμα» της στο κοινό;

Υπήρξε μεγάλη αναγνώριση και συνειδητοποίηση από τον κόσμο και αυτό είναι κάτι που μας επιβεβαίωσαν και όσοι είδαν την έκθεση: ενώ κράτησε μόνο δέκα ημέρες είχε τελικά από 10.000 επισκέπτες, χίλιους μόνο στα εγκαίνια. Υπήρξε αναγνώριση προς τους φωτορεπόρτερ, αλλά και αναγνώριση του απλού κόσμου σχετικά με το τί γίνεται ακριβώς. Αυτό που μας ενθουσίασε και μας συγκλόνισε ήταν ότι και πολλοί συνάδελφοί μας και από άλλες ΜΚΟ όταν ήρθαν και είδαν την έκθεση έκλαιγαν από συγκίνηση γιατί μέχρι τότε δεν είχαν δει μαζεμένη όλη αυτή τη διαδρομή. Ο καθένας από εμάς αντιλαμβανόταν κάποιο κομμάτι της διαδρομής αλλά όχι το σύνολό της.

Ο στόχος μας ήταν η ευαισθητοποίηση του κοινού και παρά το ότι δεν είναι εύκολα μετρήσιμο το μέγεθος αυτό, πιστεύουμε τον πετύχαμε. Το ίδιο το μουσείο μας ενημέρωσε ότι πέρασαν περισσότεροι από δέκα χιλιάδες επισκέπτες. Δεν υπήρχε αντίτιμο εισόδου, ήταν δωρεάν, αλλά κοβόταν ένα μηδενικό εισιτήριο για να μετρηθεί η επισκεψιμότητα. Εμείς επικοινωνήσαμε πολύ την έκθεση και στα κοινωνικά δίκτυα όπως Facebook και είδαμε ότι υπήρχε μεγάλη ανταπόκριση και από κάθε κατεύθυνση ακούγαμε το ίδιο σχόλιο περί της αναγνώρισης του θέματος που προκάλεσε η έκθεση. Μετά ήρθαν και οι βραβεύσεις Pulitzer που ήταν μια ευκαιρία για να γίνει εκ νέου αναφορά στην έκθεση. Υπήρχε αρκετή ρητορική σχετικά με την διέλευση αυτών των ανρθώπων, με πολλές ανακρίβειες και γενικεύσεις. Εμείς

θέλαμε να δείξουμε ακριβώς το φαινόμενο: είναι άνθρωποι, περνάνε από εδώ, έχουν συγκεκριμένες και σοβαρές δυσκολίες. Η ευαισθητοποίηση του κοινού πιστεύουμε ότι επιτεύχθηκε σε μεγάλο βαθμό.

Σε δεύτερη φάση δημιουργήθηκαν αρκετά προβλήματα σε αυτούς τους ανθρώπους με το κλείσιμο των συνόρων στο Βορά αλλά πια η έκθεση είχε ολοκληρωθεί πια τότε.

3. Πιστεύετε ότι το κοινό «κλονίζεται» με τα φωτογραφικά ντοκουμέντα; Από το feedback που είχατε εσείς υπήρξε επίδραση στην αντίληψη του κοινού σχετικά με το προσφυγικό ζήτημα χάρη σε αυτή την έκθεση ή χάρη στο τρέχον εκείνη την εποχή φωτορεπορτάζ γενικότερα;

Ναι, κλονίζεται οπωσδήποτε. Το είδαμε αυτό σε όλη τη διάρκεια του προσφυγικού αλλά και γενικά πιστεύω συμβαίνει αυτό. Έχοντας μια μεγαλύτερη σχέση και επαφή με τα συμβαίνοντα στο προσφυγικό σίγουρα μπορούμε να πούμε ότι φωτογραφίες όπως του Αϊλάν, οι φωτογραφίες των αμέτρητων εγκαταλελειμμένων σωσιβίων στις παραλίες της Λέσβου, όλες οι φωτογραφίες πόνου, φωτογραφίες μανάδων με παιδιά, φωτογραφίες παιδιών που εκφράζουν ανακούφιση μόλις έχουν φτάσει ή και στις περιπτώσεις που οι ίδιοι οι φωτορεπόρτερ άφηναν κάτω τις μηχανές τους είτε από συγκίνηση ή για να βοηθήσουν επειδή δεν υπήρχε κάποιος άλλος πέρασαν το μήνυμα στον κόσμο. Ήταν συγκλονιστικό και στην έκθεση και γενικά στα social media η απήχηση είναι μεγάλη. Υπάρχει ωστόσο και ο παράγων της κούρασης του κοινού μετά από λίγο καιρό.

4. Κούραση ή η αίσθηση της αδυναμίας για ουσιαστική και αποτελεσματική δράση;

Και τα δύο. Έχουμε δει όλα τα στάδια και της κούρασης από τον βομβαρδισμό με εικόνες σχετικές με το προσφυγικό και της κούρασης που πηγάζει μέσα από τη σκέψη «είμαι ανήμπορος να κάνω κάτι» και της κούρασης που σχετίζεται με τις μεγάλες συνέπειες της οικονομικής κρίσης που οι ίδιοι οι άνθρωποι που αποτελούν το «κοινό» έχουν υποστεί τα τελευταία χρόνια και δεν μπορούν πια να κάνουν κάτι για τους άλλους. Το μεγαλύτερο αρνητικό που έχουμε συναντήσει είναι ότι υπάρχει πια μια αποδοχή αυτής της κατάστασης. Ακόμη και το νεκρό παιδί στην παραλία πλέον ναι μεν εξακολουθεί να συγκινεί αλλά ο κόσμος θεωρεί αυτά τα περιστατικά

αναπόφευκτα χωρίς να πιστεύει ότι μπορεί να κάνει κάτι ώστε να τα αποτρέψει ή να βοηθήσει ώστε η κατάσταση να μη φτάσει μέχρι εκεί.

5. Έχετε κάποια στοιχεία που να δείχνουν μια έμπρακτη εμπλοκή του κοινού στην αντιμετώπιση των προβλημάτων των προσφύγων μετά το The Journey;

Το The Journey ήταν μια ιδέα δική μας και μια πρωτοβουλία δική μας καθώς είχαμε τη δυνατότητα να το υλοποιήσουμε χωρίς αντίτιμο εισιτηρίου και χωρίς να ζητάμε από τον κόσμο να κάνει οτιδήποτε, ούτε κάποια προσφορά, ούτε κάποια δωρεά, ούτε οτιδήποτε άλλο πέρα από το να έρθει να δει την έκθεση. Είδαμε όμως και μάθαμε ότι υπήρξε αρκετός κόσμος που μπήκε στη διαδικασία να ενεργοποιηθεί και να θελήσει να κάνει κάτι, να προσφέρει κατά το δυνατόν. Υπήρξαν και κάποιοι, και από το εξωτερικό που βλέποντας την έκθεση online επικοινωνήσαν μαζί μας για να πάνε στη Λέσβο και εμείς με τη σειρά μας τους φέραμε σε επαφή τόσο με δικούς ανθρώπους όσο και με άλλους οργανισμούς για να μπορέσουν να πάνε εκεί ως εθελοντές.

Οι φωτογραφίες αυτές ωστόσο ήταν πολύ κρίσιμες, ειδικά στην αρχή. Βοήθησαν πολύ στην προβολή του προβλήματος για τον κόσμο που ζει στις πόλεις. Για όσους ζουν στα νησιά, σε αυτά τα νησιά, ήταν πια μια καθημερινότητα. Όμως για κάποιον που δεν ήταν εκεί όλη αυτή η διαδρομή ήταν αδιανόητη.

6. Παρά την τόσο έντονη τηλεοπτική κάλυψη; Τελικά οι φωτογραφίες έχουν μεγαλύτερη επίδραση στην συνείδηση του κοινού από ότι η τηλεοπτική προβολή του ίδιου θέματος;

Ναι μεγαλύτερο. Θα έλεγα ότι δεν συγκρίνεται. Γιατί η τηλεοπτική κάλυψη μέσα από τις ειδήσεις μπορεί να ήταν καθημερινή, αλλά διαρκούσε μερικά μόνο δευτερόλεπτα και ήταν μόνο ένα κομμάτι της ειδησεογραφίας. Την φωτογραφία την έχει κανείς μπροστά του, μπορεί να την αναλύσει κατά κάποιο τρόπο. Για εμάς μετέφερε πολλά: από τα συναισθήματα των προσφύγων, τη διαδρομή, το τί περνάνε, τους ντόπιους. Η τηλεόραση δεν έχει το χρόνο να ασχοληθεί με όλες αυτές τις πτυχές του προβλήματος. Μόνο η φωτογραφία μπορούσε να το κάνει αυτό.

Και φωτογραφίες που δεν είναι πολύ γνωστές, από Έλληνες φωτορεπόρτερς που προβλήθηκαν στο TIME και σε άλλα περιοδικά, μετέφεραν στο εξωτερικό την Ελληνική σχέση με την προσφυγική κρίση στο εξωτερικό. Ακόμη και το CNN ή άλλα ειδησεογραφικά δίκτυα δεν είχαν καταφέρει να το κάνουν. Είχαμε δει πιο πολλή

ανταπόκριση από μια δημοσιευμένη σε ένα μέσο του εξωτερικού παρά από ένα ρεπορτάζ του CNN που έχουν γίνει κατά καιρούς. Η τηλεόραση έχει γίνει ένας τρόπος άμεσης επικοινωνίας μεν, αλλά ταυτόχρονα δεν μένει στη μνήμη κάποιου για πολύ, καθώς βομβαρδίζεται με εικόνες και ρεπορτάζ από διάφορα μέρη της γης. Πολλές ΜΚΟ χρησιμοποιούν τη φωτογραφία σαν ένα μέσο συνειδητοποίησης, εύρεσης πόρων και όχι video ή άλλα μέσα. Το επίκεντρο του ενδιαφέροντος είναι οι φωτογραφίες.

7. Έχει άρα νόημα και αξία η δουλειά του φωτορεπορτάζ να εκτίθεται σε μεγάλους εκθεσιακούς χώρους που αρχικά μοιάζουν προορισμένοι για πιο «καλλιτεχνικές» εκφάνσεις δημιουργικότητας; Θα βοηθήσει στην μεγαλύτερη εμπλοκή του κοινού με τα συμβαίνοντα η έκθεση αυτών των φωτογραφιών σε μουσειακούς χώρους;

Όχι απλώς έχει νόημα, αλλά είναι και πολύ σημαντικό. Για να δώσω κι ένα παράδειγμα που κι εμάς μας εξέπληξε θα αναφερθώ στα παιδιά. Είχαμε κανονίσει ορισμένα σχολεία να επισκεφθούν την έκθεση. Και τα δικά μας παιδιά επίσης δεν περιμέναμε ότι θα είχαν αυτή την ανταπόκριση. Είχαμε θεωρήσει κι εμείς ότι το φωτογραφικό υλικό θα είχε ένα ενδιαφέρον για όσους περισσότερο ασχολούνται. Αλλά είδαμε το ακριβώς αντίθετο: ενώ πιστεύαμε ότι για ένα παιδί θα ήταν πιο χρήσιμες οι νέες τεχνολογίες τελικά τα παιδιά εντυπωσιάστηκαν από τις φωτογραφίες και δούλεψαν επάνω σε αυτά που είδαν και μετά στα τμήματά τους. Αν αυτό δεν είχε γίνει σε έναν μουσειακό χώρο, οποιονδήποτε μουσειακό χώρο όχι απαραίτητα μεγάλος αλλά σίγουρα μουσειακός, η επίδραση δεν θα ήταν η ίδια. Η επίδραση στα παιδιά ήταν εντυπωσιακή.

Ανακαλύψαμε παράλληλα ότι το ελληνικό κοινό δεν έχει την έννοια του φωτορεπόρτερ και ήταν πολύ σημαντικό για εμάς. Ο χώρος αδικείται και δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ φωτογράφου και φωτορεπόρτερ. Οι περισσότεροι συνδέουν τη δουλειά του φωτορεπόρτερ με το κοινωνικό κομμάτι της φωτογραφίας. Ήταν μια ευκαιρία και πάλι για τα παιδιά να γνωρίσουν και αυτή την πτυχή που δεν θα μπορούσαν να τη δουν από την τηλεόραση ή από το YouTube για παράδειγμα. Αν δεν το έβλεπαν στο μουσείο δεν θα μπορούσαν να αναρωτηθούν «μα ποιοί είναι αυτοί οι έξι», και «τί κάνουν» και «γιατί λέγονται φωτορεπόρτερς» και «τί σημαίνει αυτό». Και για πολλούς από εμάς ήταν αποσπασματικό το τί έκανε ο καθένας. Από όσο

γνωρίζω δεν είχαν γίνει ατομικές εκθέσεις μέχρι εκείνο το χρονικό σημείο. Αυτή η συλλογική έκθεση ανέδειξε το πρόβλημα από πάρα πολλές πτυχές και ανέδειξε και τους ίδιους, καθώς καθένας τους επικεντρωνόταν σε ένα θέμα: ένας έκανε την Ειδομένη, κάποιος έκανε τα νησιά, κάποιος έκανε τις γυναίκες, κάποιος έκανε τα παιδιά. Ήταν θεματικά χωρισμένο. Αυτό έκανε εντύπωση στο κοινό αλλά και στα παιδιά, που δεν θα μπορούσαν να το βιώσουν τόσο καλά ούτε μέσα από ένα άλμπουμ ούτε μέσα από μια τηλεοπτική μετάδοση. Το είδαν στο μουσείο και μετά το συνέχισαν και στα τμήματά τους με τη βοήθεια ενός οδηγού που είχε βγει. Είχαμε ιδιαίτερος καλό feedback από τους δασκάλους.

7. Βοηθάει το φωτορεπορτάζ να αντιληφθεί ο κόσμος τί συμβαίνει έξω από την πόρτα του;

Είναι πολύ κρίσιμο. Για εμάς είναι το πιο σημαντικό αυτή τη στιγμή. Δεν έχουν περιβάλλον πολέμου στην Ελλάδα αλλά πολλοί φωτορεπόρτερ μέσα στο 2016 σκοτώθηκαν σε διάφορα πεδία. Πρόσφατα είχαμε περιστατικά στο Ιράκ και στο Αφγανιστάν όπου μέσα στα θύματα ήταν κι ένας Αμερικάνος φωτορεπόρτερ. Για τον χώρο των ΜΚΟ είναι ένα κρίσιμο κεφάλαιο: τώρα στην Τουρκία έχουν αρχίσει να φυλακίζονται οι φωτορεπόρτερς, στην Ελλάδα δεν φυλακίζονται ακόμη (ίσως να γίνει κάποια στιγμή κι αυτό) αλλά παραμένει πολλές φορές και η μόνη πηγή πληροφόρησης και για τις ΜΚΟ και για την κοινωνία των πολιτών. Ένα παράδειγμα είναι ότι πλέον από τον Ιούνιο στα νησιά δεν θα επιτρέπεται οι ΜΚΟ να βρίσκονται μέσα στα λεγόμενα προ-αναχωρησιακά κέντρα που στην ουσία είναι κλειστά κέντρα κράτησης και έτσι δεν έχουμε κανέναν τρόπο να μάθουμε τί γίνεται εκεί μέσα. Το Υπουργείο Μεταναστευτικής Πολιτικής δηλώνει ότι επιτρέπει στους δημοσιογράφους ή τους φωτορεπόρτερς να πάνε, αλλά όταν ένας φωτορεπόρτερ ζητάει άδεια να πάει δεν του απαντάνε καν. Οπότε όσοι φωτορεπόρτερ έχουν καταφέρει να πάνε, κανονικά με άδεια, όπως πρόσφατα ο Γιώργος Μουτάφης που έκανε ένα φωτορεπορτάζ από τη Σάμο, είναι πια ο μόνος τρόπος για να καταλάβεις την εμπειρία που έχει κάποιος που βρίσκεται εκεί και άρα δεν έχεις και την αίσθηση για το πώς μπορείς να τον βοηθήσεις αν δεν καταλαβαίνεις τι γίνεται μέσα σε ένα κλειστό κέντρο. Μόνο λοιπόν ο φωτορεπόρτερ έχει τη δυνατότητα να δώσει την εικόνα. Και οι φωτορεπόρτερ είναι και για την απέναντι πλευρά, για τους ίδιους τους πρόσφυγες, σημαντική βοήθεια καθώς δεν περιορίζεται ο ρόλος τους στο

φωτορεπορτάζ αλλά είναι και γι' αυτούς μια επαφή και ένας τρόπος επικοινωνίας με τον έξω κόσμο. Αυτό μόνο με τη φωτογραφία μεταφέρεται. Ακόμη και το video η τηλεόραση, πέραν του ότι είναι πολύ δύσκολο σχεδόν απαγορευτικό το να μπει με μια κάμερα μέσα, η φωτογραφία μεταφέρει τα πάντα προς τα έξω.

8. Πιστεύετε ότι οι σκοποί της οργάνωσης και το φιλανθρωπικό της έργο μπορεί να βοηθηθεί από τους φωτορεπόρτερ και το έργο τους στις διάφορες περιοχές του κόσμου;

Οπωσδήποτε. Το 70% των προγραμμάτων μας αυτή τη στιγμή είναι επικεντρωμένο αποκλειστικά στους πρόσφυγες. Το υπόλοιπο 30% έχει να κάνει με Έλληνες και παλιότερους μετανάστες μέσα από τα δύο κέντρα μας, ένα στην Αθήνα και ένα στη Θεσσαλονίκη. Εμείς και πολλές ΜΚΟ έχουμε βάλει σαν ένα πολύ σημαντικό μέσο για την ανάδειξη των προβλημάτων και τη συνειδητοποίηση του κόσμου τη φωτογραφία και το φωτορεπορτάζ. Είναι πολύ κρίσιμο για εμάς.

9. Στο παρελθόν και προ της έναρξης του μείζονος ζητήματος της προσφυγικής κρίσης, έχει τύχει, τόσο σε προσωπικό επίπεδο όσο και από τη λειτουργική σας θέση, να δείτε μια φωτογραφία και να σας κινηθεί το ενδιαφέρον για ένα συγκεκριμένο θέμα μέσα από αυτήν; Το ενδιαφέρον ώστε να ασχοληθείτε λίγο παραπάνω ή να ερευνήσετε την πιθανότητα να λάβετε δράση σχετικά με αυτό;

Πολλές φορές. Πιο πρόσφατα αυτό συνέβη με τις φωτογραφίες που βγήκαν από την Υεμένη πάλι από φωτορεπόρτερ για το θέμα των παιδιών με χολέρα. Αλλά και προηγουμένως φωτογραφίες αστέγων μας έχουν κινητοποιήσει. Πολλές φορές μια φωτογραφία έχει ξεκινήσει να αναγνωρίζει το πρόβλημα και να μας ωθεί στο να αναλάβουμε δράση για να βοηθήσουμε.

Μενέλαος Μελετζής: Σύμβουλος εκδόσεων

Κωνσταντίνος Φλώρος: Διευθυντής Εκδόσεων

Nexus Publications A.E.

26 Ιουλίου 2017

Στην Ελλάδα οι εκδόσεις περιοδικών φωτογραφίας είναι μια μακρά αλλά όχι ιδιαίτερα επιτυχής ιστορία. Ήδη από τη δεκαετία του '70 η «Φωτογραφία» (1977-2002) επιχείρησε να μυήσει το κοινό στην τέχνη και την τεχνική του μέσου ενώ μεταγενέστερες απόπειρες έγιναν με τον «ΦΩΤΟΓΡΑΦΟ»(1989 -) και το «PHOTOnet» (1997 -) που αμφότερα εξακολουθούν να κυκλοφορούν με μικρότερη (το πρώτο) ή μεγαλύτερη περιοδικότητα (το δεύτερο). Μαζί με αυτά και το «φωτογραφικό Είδωλο» (1996 -) επιχειρεί να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στην καλλιτεχνική (κυρίως ασπρόμαυρη) φωτογραφία (Μαρκίδου, 2015, 21-24).

Το πρόβλημα των φωτογραφικών εκδόσεων στη χώρα μας έχει πολλές και διαφορετικές κατά καιρούς παραμέτρους η μελέτη και ανάλυση των οποίων δεν ανήκει στην παρούσα έρευνα. Ωστόσο μπορούν να διατυπωθούν εν τάχει οι εξής διαπιστώσεις:

Οι ελληνικές εκδόσεις ήταν θύματα αλλά εν πολλοίς και δημιουργοί ενός νοερού διχασμού μεταξύ «ποιοτική» ή «καλλιτεχνικής» και εμπορικής φωτογραφίας. Εφόσον ένα έντυπο προέβαλε το ένα «είδος» δεν καταδεχόταν να προβάλλει το άλλο και αντίστροφα. Κι ενώ στην περίπτωση των εντύπων που επικεντρώνονταν στην «καλλιτεχνική» φωτογραφία αυτή η τάση ήταν ουσιαστική πεποίθηση και εν τέλει αποτέλεσμα, στην περίπτωση των εντύπων που προέβαλαν την εμπορική φωτογραφία η λιγότερη ενασχόλησή τους με την ονομαζόμενη «καλλιτεχνική» ήταν περισσότερο θέμα σελίδων και διαφημιστικού αντικρίσματος παρά κάποιας αρνητικής στάσης προς άλλες φωτογραφικές εκφράσεις. Ίσως το μόνο έντυπο που μπόρεσε να συνδυάσει τις δύο αυτές τάσεις να ήταν η «Φωτογραφία» κι αυτό ενδεχομένως είχε να κάνει με την ίδια την προσωπικότητα του εκδότη της, Σταύρου Μωρεσόπουλου, ο οποίος έχοντας εμπλοκή και στην φωτογραφική εκπαίδευση, είχε μια ενδεχομένως πιο ισορροπημένη αντιμετώπιση κάθε φωτογραφικού κλάδου.

Σήμερα η κυκλοφορία των εκδόσεων αυτών πλήττεται ακόμη περισσότερο όχι μόνο από την γενικότερη οικονομική συγκυρία αλλά – και κυρίως – από την επέλαση

των χιλιάδων διαδικτυακών τόπων που προσφέρουν άφθονη πληροφορία, αμέσως από τις πηγές (φωτογραφικές εταιρίες, οργανισμοί διαγωνισμών κλπ). Και ακόμη και αν τα ελληνικά περιοδικά έχουν τη δυνατότητα και την επιθυμία να δημιουργήσουν αντίστοιχης δυναμικής και ποιότητας ιστοσελίδες, έχουν πάντα να αντιμετωπίσουν το «εμπόδιο» της γλώσσας: το κοινό ενός ελληνικού ιστότοπου – ακόμη και εξαιρετικά δυνατού – θα είναι πάντα πεπερασμένο, ενώ η απασχόληση των απαραίτητων μεταφραστών συνεπάγεται αφενός κόστος αφετέρου σημαντική απώλεια χρόνου.

Το φωτορεπορτάζ είναι ένα είδος φωτογραφικής δημιουργίας που ενίοτε μπορεί να σταθεί επάξια και στα δύο στρατόπεδα που προαναφέραμε. Άλλωστε η περίοδος της έκδοσης και άνθησης των φωτογραφικών περιοδικών στην Ελλάδα συνέπεσε και με την περίοδο της μεγάλης ανόδου των ονομάτων Ελλήνων φωτογράφων ντοκουμέντου (Νίκος Οικονομόπουλος) και ρεπορτάζ (Γιάννης Μπεχράκης) στο διεθνές φωτογραφικό στερέωμα.

Όλα τα περιοδικά έχουν κατά καιρούς φιλοξενήσει τόσο τις φωτογραφίες όσο και συνεντεύξεις με όλους τους αναγνωρισμένους Έλληνες φωτορεπόρτερς, ενώ η συμμετοχή τους και οι διακρίσεις τους στους μεγάλους φωτογραφικούς διαγωνισμούς είναι από μόνες τους σοβαρές αφορμές για να τους αφιερώνονται κατά καιρούς αρκετές σελίδες.

Το περιοδικό «PHOTOnet» εκδίδεται στην Ελλάδα από το 1997 και αν και είναι κατά βάση επικεντρωμένο στην τεχνολογική εξέλιξη των φωτογραφικών μηχανών και του εν γένει εξοπλισμού που θα βοηθήσει τον χρήστη (επαγγελματία ή ερασιτέχνη) να βελτιώσει τη δουλειά του, έχει πάντα αγκαλιάσει με θέρμη τους φωτορεπόρτερς και τη δουλειά τους.

Ο σύμβουλος εκδόσεων Μενέλαος Μελετζής και ο διευθυντής Κωνσταντίνος Φλώρος εξηγούν πως έχουν επιδράσει οι νέες τεχνολογίες στην πρόοδο του φωτορεπορτάζ, στη διάδοσή τους και τελικά στην επίδραση που αυτό μπορεί να έχει στις αντιλήψεις του κοινού.

Πώς επηρέασε η ραγδαία εξέλιξη της τεχνολογίας την φωτογραφία μέσα στα τελευταία είκοσι χρόνια;

Κωνσταντίνος Φλώρος: Θα χρησιμοποιήσω ένα παράδειγμα που έδωσε πρόσφατα ο Βασίλης Κουτρουμάνος αναφορικά με τις τεχνολογικές εξελίξεις, σε μια συνέντευξη που μας έδωσε πρόσφατα. Θα πάει να φωτογραφίσει το πρωτάθλημα στίβου που θα γίνει το Λονδίνο 4-13 και θα πάει στο ταξίδι χωρίς εξοπλισμό. Θα του δώσει όλα εκεί η Νίκον με την οποία έχει μια συνεργασία και με βάση τη συμφωνία που έχει κάνει και η οποία θα ισχύει από εδώ και πέρα στο διηνεκές δεν θα ασχολείται πια με την επιλογή των πιο καινούριων – από άποψη εξοπλισμού – προϊόντων, και κυρίως με τα firmware updates που απασχολούν πολύ τους φωτορεπόρτερς. Ο εξοπλισμός που θα πάρει θα έχει τα πιο πρόσφατα περασμένα χαρακτηριστικά διευκολύνοντας πάρα πολύ τη δουλειά του ως προς αυτό το κομμάτι. Αυτό είναι στοιχείο που όλοι οι φωτορεπόρτερς το βρίσκουν μπροστά τους και τους βοηθάει, στην ουσία τους λύνει τα χέρια. Επομένως όσον αφορά στο τεχνολογικό κομμάτι, η κατάσταση είναι καλύτερη από ποτέ. Πέραν του γεγονότος ότι βοηθιούνται πολύ στο να κάνουν τις λήψεις τους, χάρη στην τεχνολογία έχει εκμηδενιστεί και το πρόβλημα της αποστολής των φωτογραφιών. Εάν το κομμάτι της λήψης είναι ένα σοβαρό τμήμα της δουλειάς του, ένα εξίσου σοβαρό τμήμα είναι το να μπορεί να στείλει τις φωτογραφίες εγκαίρως να πάνε εκεί που πρέπει. Για πολλούς από τους φωτορεπόρτερς δεν ισχύουν τα δεδομένα που ισχύουν για φωτογράφους άλλων κατηγοριών. Θα επικαλεστώ τον Δημήτρη Μεσσήνη ο οποίος σε μια παλιά, ίσως και προ 15ετίας συνέντευξή του ,μας είχε πει ότι είναι καλό πράγμα να υπάρχουν διαγωνισμοί φωτογραφίας, δεν τους αγνώω, δεν τους παραγνωρίζω, όμως στο κομμάτι της δικής μου δουλειάς «φωτογραφικός διαγωνισμός» υφίσταται κάθε μέρα και το έπαθλο είναι η ανάρτηση στην εφημερίδα. Στη σημερινή εποχή ενδεχομένως και σε ένα site. Επομένως για το φωτορεπόρτερ, το βασικότερο κριτήριο είναι να δει τη φωτογραφική δουλειά του δημοσιευμένη ή αναρτημένη στο διαδίκτυο. Σε όσα περισσότερα μέσα μπορεί, τόσο το καλύτερο. Κομβικό στοιχείο που διαφοροποιεί τη δουλειά είναι αν είναι μια φωτογραφία αρκετά καλή για να μπει σε μια εφημερίδα. Η συζήτηση για το εάν μια φωτογραφία είναι καλή ή όχι μπορεί να διαρκέσει ώρες. Σε αυτό το επίπεδο η επιτυχία της κρίνεται από τη δημοσίευσή της. Στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια παρατηρούμε ότι ονόματα του

φωτορεπορτάζ που είχαν ξεκινήσει πολύ δυνατά και ελπιδοφόρα, πριν από δέκα ή δεκαπέντε χρόνια, λόγω των δεδομένων συνθηκών βρίσκονται σε μια φάση όπου είτε ανέπτυξαν παράλληλες δραστηριότητες, για να μπορέσουν να στηρίξουν το οικονομικό κομμάτι των αναγκών τους, παρ' ότι είχαν καλές συνεργασίες με ειδησεογραφικά πρακτορεία, παρ' ότι είχαν διακρίσεις σε διαγωνισμούς τα δεδομένα έχουν οδηγήσει πολλούς από αυτούς να μην απασχολούνται αποκλειστικά με το φωτορεπορτάζ, αλλά να κάνουν και παράλληλα πράγματα. Εξαίρεση σε αυτό – ανεξαρτήτως του πόσο αρέσει ή όχι στον καθένα – αποτελεί η περίπτωση Μπεχράκη, που φαίνεται να είναι ένας άνθρωπος εμμονικός με τη φωτογραφία. Πολλές φορές σε συνεντεύξεις έχει πει ότι αυτά που φωτογραφίζει τον επηρεάζουν ακόμη και στον ύπνο του. Η πραγματικότητα παραμένει ότι ενώ σε κάποια φάση φαινόταν να συντελείται μια έκρηξη στο ελληνικό φωτορεπορτάζ, στις αρχές της δεκαετίας του 2000, τελικά το αυτό που ξεκίνησε πολύ ελπιδοφόρα, κάπως σαν να μάζεψε λίγο. Ίσως να σχετίζεται και με το γεγονός ότι στη δεκαετία του 2000 ξεκίνησε και η κρίση και ίσως να επηρέασε.

Μενέλαος Μελετζής: Να κάνω κι εγώ δύο επισημάνσεις: αφενός οι εταιρίες δεν δίνουν σε όλους τους φωτορεπόρτερ δωρεάν εξοπλισμό παρά μόνο σε επιλεγμένους φωτορεπόρτερς. Αυτό φέρνει σε άνιση θέση μια μεγάλη μερίδα φωτορεπόρτερς. Το δεύτερο στοιχείο που πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας είναι ότι η απασχόληση σε άλλους τομείς αφορά κυρίως την μεταπήδηση από το κατεχοχόν κομμάτι του φωτορεπορτάζ κάνοντας άλλες φωτογραφικές δουλειές, όπως διαφήμιση ή video για εμπορικούς σκοπούς.

Μετά από όλες αυτές τις διαπιστώσεις για την εξέλιξη της τεχνολογίας και την νέα κατάσταση γενικώς και ειδικώς στη χώρα μας, η ίδια η ουσία της φωτογραφίας πιστεύετε ότι έχει αλλάξει;

ΚΦ: Ναι πρόκειται για ένα πολύ κομβικό κομμάτι γιατί μπαίνουμε πλέον στο κεφάλαιο που λέει ότι σήμερα όλοι μας είμαστε δυνητικοί φωτογράφοι χρησιμοποιώντας τα smartphones. Αυτό το θέμα παίζει κομβικό ρόλο πλέον και στο φωτορεπορτάζ γιατί πολλές φορές προς χάριν της ταχύτητας είναι πολύ πιο εύκολο να πάρει κανείς υλικό από απλούς ανθρώπους που τραβάνε φωτογραφίες με το κινητό τους απλά σαν αυτόπτες μάρτυρες παρά να περιμένεις το υλικό που θα σου

φέρει ο επαγγελματίας. Υπάρχουν κι άλλες παράμετροι: πρώτον η περίοδος αναμονής του φορέα δημοσίευσης. Αν μια εφημερίδα έχει 24 ώρες αναμονή για να φτιάξει το φύλλο της, το site δεν έχει καθόλου. Επομένως για τους ειδησεογραφικούς οργανισμούς που έχουν ιστοσελίδες, πλέον στην ουσία όλοι, ακόμη και καθιερωμένα έντυπα μέσα όπως οι *Times*, δεν υπάρχει χρόνος αναμονής. Είναι λοιπόν εύκολο να υποκύψει κάποιος στον πειρασμό να πάρει υλικό από τον αυτόπτη μάρτυρα, έστω κι αν δεν έχει την τέλεια ποιότητα, στοιχείο μάλιστα που ενδυναμώνεται από το γεγονός ότι οι ειδησεογραφικοί οργανισμοί σήμερα πληρώνουν πολύ λιγότερα χρήματα για φωτογραφίες σε σχέση με οποτεδήποτε στο παρελθόν. Αυτό βέβαια πρέπει να το συνδέσουμε με τη γενικότερη κρίση που έχει προκαλέσει στα ΜΜΕ η έλευση του online κομματιού της ενημέρωσης. Πάρα πολλές εφημερίδες, σοβαρές και με ιστορία όπως η *Guardian*, η *Telegram*, αναφέρουν ότι σήμερα τις διαβάζουν περισσότεροι άνθρωποι από ποτέ αλλά από τη στιγμή που αυτό δεν αποφέρει και τα ανάλογα έσοδα χρειαζόμαστε τη βοήθεια των αναγνωστών. Δημιουργούν “κλήσεις” στο ύφος και στο στυλ της Wikipedia ώστε να πάρουν μια συνεισφορά για προσφέρουν με τη σειρά τους το προϊόν τους με τη δημοσιογραφική τους ταυτότητα. Όσον αφορά λοιπόν στους χρήστες smartphone που φωτογραφίζουν – είτε μας αρέσει είτε όχι – έχει επιφέρει μια αλλοίωση στα αισθητικά κριτήρια που συνοδεύουν τη φωτογραφία. Όσο κι αν προσπαθούμε να το καμουφλάρουμε ή να πούμε ότι υπάρχει υποκειμενικότητα στην κρίση μιας φωτογραφίας είναι σαφώς πολύ διαφορετικό το μάτι ενός επαγγελματία που έχει την εμπειρία και την ψυχραιμία που προκύπτει από αυτήν την εμπειρία να αντιμετωπίσει και να καλύψει ένα έκτακτο γεγονός σε σχέση με έναν απλό χρήστη. Είναι πολύ διαφορετική ματιά που θα πάρουμε από εκείνον, ματιά που πολλές φορές μπορεί να εμπεριέχει και άποψη. Όταν λέμε “άποψη” δεν εννοούμε υποχρεωτικά “θέση”, είναι όμως διαφορετικό να δούμε τη δίκη του ματιά από τη ματιά του ερασιτέχνη, που εντυπωσιάζεται από αυτό που του φαίνεται το πιο προφανές κάθε φορά είτε είναι το αίμα, είτε είναι τα φώτα των περιπολικών και κινδυνεύει εύκολα να χάσει την ουσία. Αυτό και πάλι συνδέεται με το γεγονός ότι τα μέσα επικαλούνται τη γενικότερη κρίση του τύπου – που ξεπερνάει κατά πολύ τα ελληνικά μόνο όρια και δεδομένα - και συνεπακόλουθα την ανάγκη τους να πληρώνουν λιγότερα χρήματα και άρα βοηθούνται πολύ από τους ανθρώπους που θα κάνουν μια λήψη με ένα

smartphone και θα ζητήσουν από ελάχιστα έως και καθόλου χρήματα. Έτσι η τεχνολογική έκρηξη έχει τα μειονεκτήματά της, όπως το γεγονός ότι επέρχεται μια πτώχευση στην ποιότητα του τελικού αποτελέσματος. Και όλο αυτό ακουμπάει και επηρεάζει το κομμάτι της φωτοειδησεογραφίας.

Όσον αφορά την αξιοπιστία όμως; Δεν είναι πιο έμπειρος στην μετάδοση ακριβούς πληροφορίας ο επαγγελματίας φωτογράφος ή φωτορεπόρτερ από τον περαστικό με το smartphone;

ΚΦ: Σαφώς και σε αυτό πρέπει να συμπληρωθεί και κάτι άλλο: ακριβώς επειδή δεν μπορείς να εμπιστευτείς απόλυτα αυτόν που σου μεταφέρει μια τέτοια πληροφορία παίζει κομβικό ρόλο να έχει πια ο ίδιος ο ειδησεογραφικός οργανισμός πολλές δικλίδες ασφαλείας όταν θα διοχετεύσει την εικόνα. Ένα μεγάλο πρόβλημα της εποχής είναι τα άπειρα κυριολεκτικά site – πολλά εξ' αυτών μάλιστα διατείνονται ότι είναι δημοσιογραφικά sites – τα οποία έχουν μηδενική δική τους δομή και οργάνωση, δεν έχουν συνεργάτες, δεν έχουν μηχανισμούς ελέγχου μιας είδησης και επιβιώνουν απλώς ανακυκλώνοντας ειδήσεις από αλλού. Μπορείς να δεις την ίδια ημέρα την ίδια είδηση να «περιφέρεται» από το ένα site στο άλλο και ταυτόχρονα η είδηση αυτή γίνεται copy – paste. Το Αθηναϊκό Πρακτορείο (ΑΠΕ / ΜΠΕ) το οποίο είναι η μήτρα για άπειρες ειδήσεις, οι οποίες επαναλαμβάνονται από πολύ σοβαρούς οργανισμούς (π.χ. η *Huffington Post* χρησιμοποιεί κατά κόρον τις ειδήσεις του ΑΠΕ) που δεν κάνουν καν τον κόπο να το αναφέρουν πρώτο, παρά μόνο στο τέλος της (ανα)δημοσίευσης και αν κανείς δει την είδηση όπως έχει δημοσιευθεί από το ΑΠΕ και μετά και την αναδημοσίευσή της σε άλλα μέσα, θα διαπιστώσει ότι είναι ακριβώς αντιγραφή – επικόλληση. Ακόμη κι αν τύχει και υπάρχει κάποιο ορθογραφικό ή εκφραστικό λάθος στο άρθρο του ΑΠΕ, θα έχει επαναληφθεί αυτούσιο και στην όποια αναδημοσίευση. Αν αυτό γίνεται σε σοβαρούς φορείς, που έχουν από πίσω τους υποδομές και συνεργάτες, σκέφτεται κανείς με τρόμο τί γίνεται όταν αναφερόμαστε σε χαμηλότερης ποιότητας ιστοσελίδες. Όταν συνδέσει λοιπόν κανείς δύο φορείς που δεν έχουν το εχέγγυο της εγκυρότητας, όπως ο απλός χρήστης με το smartphone και αυτός που αναμεταδίδει την είδηση, ενδεχομένως και από το σπίτι του, που θα πουλήσει την είδηση αυτή ως δική του, μπορεί να προκύψουν μεγάλα προβλήματα.

ΜΜ: Από την έρευνα που έκανα παλιότερα, είδα ότι πολλοί φωτορεπόρτερς έχουν συγκεκριμένη ματιά η οποία ενέχει μέσα της μια πολιτική χροιά και άποψη. Ο χρήστης του smartphone από την άλλη που θα βρεθεί τυχαία σε ένα γεγονός πολλές φορές έχει μια ακατέργαστη και όχι καλλιτεχνική σαφώς ματιά, αλλά από άποψη καταγραφής ντοκουμέντου πολύ πιο ουδέτερη και γι' αυτό πιο πειστική, από εκείνη του εντεταλμένου φωτορεπόρτερ. Αυτό έχει συμβεί σε αρκετές περιπτώσεις και βλέπουμε αισθητικά και τεχνικά να μην είναι καλό το αποτέλεσμα, αλλά σαν ντοκουμέντο είναι αυθεντικό. Και στα ειδησεογραφικά μέσα, έντυπα και ηλεκτρονικά, υπάρχουν «θέσεις» και προβαλλόμενες τάσεις. Άρα το πρόβλημα για εμένα αναφορικά με το κομμάτι της φωτοειδησεογραφίας είναι κατά πόσο η φωτογραφία του ρεπορτάζ είναι αυθεντικό κάθε φορά ντοκουμέντο ή δεν είναι. Γι' αυτό άλλωστε και οι ιστορικοί είναι πολύ επιφυλακτικοί στο να δεχτούν σαν αποδεικτικό στοιχείο την φωτογραφία ντοκουμέντου.

Πόσο επηρέασαν οι φωτογραφικοί διαγωνισμοί την εξέλιξη και τη διάδοση της φωτογραφίας; Μήπως μέσα από τους διαγωνισμούς φωτογραφίας δημιουργείται εμμέσως πλην σαφώς πολιτική θέση;

ΜΜ: Οι φωτογραφικοί διαγωνισμοί είναι πολύ σημαντικοί, αρχικά γιατί δικαιώνουν ηθικά τους φωτορεπόρτερς, γιατί συνήθως αυτοί που βραβεύονται είναι φωτογράφοι που έχουν ρισκάρει προκειμένου να πετύχουν μια πολύ καλή εικόνα, κάτω από πολύ δύσκολες συνθήκες. Έχουν ρισκάρει τον εξοπλισμό τους, τη ζωή τους, έχουν υποστεί τραυματισμούς κλπ. Από την άλλη πλευρά υπάρχει και το στοιχείο ότι κάποιος από τους φωτορεπόρτερς που έχει βραβευθεί σε περισσότερους διαγωνισμούς να «καβαλήσει το καλάμι» για να το πούμε λαϊκά. Τώρα το ότι τα πάντα πλέον και κάθε κίνηση στη ζωή μας κρύβει και «πολιτική» είναι ένα ενδεχόμενο.

ΚΦ: υπάρχουν κάποιες βασικές αρχές που «πρέπει να», «οφείλουν να» παραμένουν ανεξάρτητες στο πέρασμα του χρόνου. Διαφορετικά θα ισοπεδωθούν όλα. Αν όλα είναι ευκαιριακά και συγκυριακά, επειδή σήμερα ο άνεμος φυσάει και αύριο αλλιώς, δεν μπορεί να γίνει ποτέ σοβαρή δουλειά. Όταν μιλάμε για έναν φωτογραφικό διαγωνισμό πρέπει να δούμε τί περιμένουμε από αυτόν. Μπορεί να υπηρετήσει πολλαπλούς ρόλους και κάποιοι από αυτούς είναι ότι μπορεί να

λειτουργήσει ως ένας φυσικός χώρος ανάδειξης νέων ταλέντων. Παράλληλα, καθώς τα αποτελέσματα των φωτογραφικών διαγωνισμών, οι φωτογραφίες που βραβεύονται αποκτούν πρόσβαση σε ευρεία δημοσιότητα στα ΜΜΕ, επομένως τα θέματα – τονίζω τα θέματα και όχι οι δημιουργοί – επιλέγονται να αναδειχθούν μέσα από τους διαγωνισμούς είναι ένας κρίσιμος παράγοντας. Διότι επιλέγεις να βραβεύσεις μια εικόνα κάθε φορά επειδή ενδεχομένως επιλέγεις να αναδείξεις το χώρο στον οποίο έγινε αυτή η εικόνα ως πολύ σημαντικό, θέλεις να ευαισθητοποιήσεις τον κόσμο προς αυτή την κατεύθυνση. Κατά συνέπεια υπάρχει ο φωτογραφικός διαγωνισμός παίζει κι έναν «παιδευτικό» ρόλο ή «οφείλει να», «πρέπει να» παίζει κι έναν τέτοιο ρόλο. Από εκεί και πέρα υπάρχουν δύο πάρα πολύ κρίσιμες παράμετροι. Η μία είναι με ποιό τρόπο λειτουργεί, το πλαίσιο δηλαδή των κανόνων, που διέπουν έναν οργανισμό, που πρέπει να είναι πολύ σαφείς και πολύ αυστηροί και πολύ ξεκάθαροι προς όλες τις κατευθύνσεις. Η άλλη παράμετρος είναι η εκάστοτε κριτική επιτροπή. Τα τελευταία χρόνια έχουμε εδώ στο περιοδικό βοηθηθεί πολύ στο να δώσουμε μια αιτιολογία στις αποφάσεις διαφόρων κριτικών επιτροπών διαφόρων διαγωνισμών αφού ενσκήψαμε στα βιογραφικά των ανθρώπων [που απάρτιζαν την κριτική επιτροπή]. Πιστεύω ότι αυτό βοηθάει πάρα πολύ. Δεν μπορούμε πια να μένουμε στη διαπίστωση μόνο του διαγωνισμού, π.χ. του *World Press Photo*. Γιατί και το *World Press Photo* κάθε χρόνο επιλέγει διαφορετικούς ανθρώπους για την κριτική επιτροπή. Όταν λοιπόν βλέπεις κάποιες αποφάσεις που μπορεί αρχικά να σε προβληματίζουν ή να σε κάνουν να απορείς, αν ενσκήψεις επάνω στις αντιλήψεις που έχουν σχηματιστεί στο μυαλό των ανθρώπων που πήραν τις αποφάσεις είναι πολύ πιο εύκολο να βγάλεις συμπεράσματα. Στα φετινά βραβεία μιλούσε ένας φωτορεπόρτερ για το ότι η ανθρωπότητα έχει ωθηθεί στο χείλος ενός γκρεμού. Αιωρείται επάνω εκεί και είναι έτοιμη να κάνει άλμα προς τα κάτω, με όλο αυτό το πλαίσιο του τρόμου που έχει δημιουργηθεί. Αυτό όταν το ακούς το εισπράττεις με έναν άλφα ή βήτα τρόπο. Αν διαβάσεις στο βιογραφικό αυτού του ανθρώπου ότι ήταν φωτορεπόρτερ και πριν μπει στην τέταρτη δεκαετία της ζωής του έχασε και τα δύο του πόδια σε ατύχημα το οποίο αντιμετώπισε κατά τη διάρκεια της δουλειάς του τότε είναι πολύ πιο εύκολο να καταλάβεις ότι αυτός ο άνθρωπος μιλάει και λέει όσα λέει (ότι είμαστε στο χείλος του τρόμου και σας το λέω εγώ που αν κοιτάξω κάτω τα πόδια μου τελειώνουν στα γόνατά μου) τότε γίνεται πιο εύκολο να

ακούσεις και να αντιληφθείς. Γιατί πολλά πράγματα στη σημερινή εποχή της μαζικής κατανάλωσης περνούν με τη δυναμική της φούσκας. Τη μία στιγμή βλέπουμε τρομοκρατική επίθεση στο Παρίσι, τόσοι νεκροί, και την επόμενη στιγμή διαβάζουμε και ακούμε για τους παίκτες του *Survivor*. Όλο αυτό γίνεται ένας αχταρμάς όπου τελικά τα πάντα ισοπεδώνονται. Όταν λοιπόν ερευνήσουμε λίγο στο ποιοί είναι άνθρωποι που πήραν τις συγκεκριμένες κάθε φορά αποφάσεις είναι ευκολότερο να τις αντιληφθούμε. Με αυτή την έννοια λοιπόν και επικαλούμενος και πάλι τον Δημήτρη Μεσσήνη – με το οποίο εν πολλοίς συμφωνώ - η ύπαρξη των διαγωνισμών είναι μια πολύ βοηθητική παράμετρος μέσα στη φωτογραφία. Ότι από ένα σημείο και μετά τα τελευταία χρόνια έχουν μπει και αυτοί στο ανελέητο κυνήγι της δημοσιότητας που επηρεάζει τους πάντες (αν θέλετε γιατί χρειάζονται τους σπόνσορες, ή γιατί χρειάζονται τα νούμερα επισκεψιμότητας στα sites κλπ) και ότι κάνουν και αυτοί κάποιες πιο εμπορικές ίσως – εντός και εκτός εισαγωγικών – επιλογές, ναι, μπορούμε να πούμε ότι κι αυτό ισχύει. Από την άλλη πλευρά οφείλουμε όλοι να αντιλαμβανόμαστε ότι όταν μιλάμε για φωτογραφικό διαγωνισμό συνεπάγεται ότι αποδεχόμαστε εκ προοιμίου ότι η φωτογραφία μας κρίνεται από μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων η οποία δημιουργήθηκε χωρίς να ερωτηθούμε εμείς ποιοί είναι και ποιόν ρόλο παίζουν και τι προϋπηρεσία έχουν κ.ο.κ. από τη στιγμή που ένας φωτογράφος αποδέχεται να μπει στον διαγωνισμό, πρέπει να αποδεχτεί και τους όρους του για τους συμμετέχοντες. Από εκεί και πέρα για το ευρύ κοινό υπάρχει η δυνατότητα να παρακολουθήσει έναν διαγωνισμό σε βάθος χρόνου και αν κάποια συγκεκριμένη χρονιά βλέπει κάτι που του φαίνεται παράταιρο, περίεργο ή αδικαιολόγητο, μπορεί να ενσκήψει στην ιστορία του φορέα και να δει αν αυτό ήταν ένα τυχαίο περιστατικό ή αν κάτι αρχίζει να πηγαίνει καλύτερα ή χειρότερα.

ΜΜ: Το ερώτημα είναι εδώ κατά πόσο ο «καταναλωτής – αποδέκτης» της εικόνας είναι διατεθειμένος να ασχοληθεί περισσότερο όταν βομβαρδίζεται από εκατομμύρια εικόνες καθημερινά, είναι δύσκολο να αφιερώσει περισσότερο χρόνο και σκέψη στον προβληματισμό του γιατί βραβεύτηκε η μία ή άλλη εικόνα. Πολλές φορές λειτουργούν στοιχεία εντυπωσιασμού που πολλές φορές αποδεικνύονται αδύναμα στην τελική τους ανάλυση.

Πόσο έχουν παίξει ρόλο τα social media;

ΚΦ: Πρέπει να αποδεχτούμε το γεγονός ότι το on line και το social media δεν είναι δύο ίδια πράγματα. Στο Web αναφερόμαστε την εποχή που μπαίναμε στα sites. Πληκτρολογούσαμε συγκεκριμένες διευθύνσεις και μπαίναμε στο web. Ήδη η ιστορία έχει καταγράψει την εποχή των social media ως την εποχή του web2. Τη διάκριση την κάνουμε διότι ο χρήστης των social δεν μπαίνει στο [υπόλοιπο] internet. Είναι πολύ κομβικό το να το αντιληφθούμε αυτό. Ο χρήστης των social μπαίνει στη σελίδα του στο Facebook. Βασικά όταν λέμε social εννοούμε *Facebook*. Ακόμη και τώρα είναι αστρική η διαφορά χρήσης που έχει το Facebook από όλα τα ανταγωνιστικά μέσα. Ενδιαφέρον αναμφίβολα έχει και το Instagram το οποίο δυναμώνει αρκετά και είναι και καθαρά φωτογραφικό μέσο. Όμως ο χρήστης ανοίγει τη σελίδα του στο Facebook και βλέπει τα πάντα μέσα από εκεί. Πολλοί περνούν όλο το 24ωρο βρισκόμενοι μεν online αλλά αποκλειστικά και μόνο στη σελίδα τους. Άρα το σε τί θα επιλέξεις να κάνεις κλικ – γνωρίζουμε πια καλά τους μηχανισμούς και αν κάνεις κλικ σε μια κατηγορία είδησης το FB θα σε τροφοδοτήσει μετά με ανάλογες ειδήσεις – αμέσως δημιουργεί ένα προκάτ πλαίσιο στο οποίο εσύ – ο χρήστης – εθελοντικά αυτοτοποθετείσαι. Αν λοιπόν είσαι διατεθειμένος να δώσεις μια σειρά από επιλογές στο FB, μετά αυτό θα σε «κροπάρει» μέσα σε ένα πλαίσιο καθορισμένο από αυτές τις επιλογές και τι τί συμβαίνει έξω από αυτό το πλαίσιο – όσο εσύ δεν αποφασίζεις να μετακινηθείς – δεν θα το μάθεις ποτέ. Είναι γεγονός ότι όλοι οι μεγάλοι φορείς είναι αυτή τη στιγμή στο Facebook θέλοντας και μη. Το ερωτηματικό είναι αν ο χρήστης επιλέγει να ακολουθήσει. Επίσης υπάρχει και άλλη μία πάρα πολύ σημαντική παράμετρος: σήμερα πάρα πολλοί πομποί ειδήσεων δεν χρειάζονται διαμεσολάβηση των MME για να πουν αυτό που θέλουν. Ο φωτογράφος μπορεί αν θέλει να βγάλει την εικόνα του κατευθείαν στο FB χωρίς να περιμένει ούτε το ειδησεογραφικό πρακτορείο ούτε την εφημερίδα ούτε οτιδήποτε άλλο. Είναι στη διακριτική του ευχέρεια. Ο οποιοσδήποτε από εμάς λοιπόν μπορεί να «δημοσιεύσει» τον εαυτό του χωρίς την παραμικρή διαμεσολάβηση. Αυτό είναι κάτι που δεν υπήρχε παλιά. Και όταν αυτό το κάνεις μέσω του Facebook – το οποίο αυτή τη στιγμή που μιλάμε είναι παντοδύναμο, διότι και παλιά μπορούσες να φτιάξεις ένα blog, αλλά ποιός θα το έβλεπε; Το *Facebook* όμως δεν είναι έτσι. Και ζούμε την εποχή στην οποία επίσημοι δημοσιογραφικοί φορείς είναι υποχρεωμένοι να πουν ότι «έγινε το τάδε

γεγονός και το μάθαμε γιατί ο άνθρωπος που εμπλέκεται σε αυτό το γεγονός έκανε δήλωση στην προσωπική του σελίδα». Όχι γιατί κάποιος μίλησε σε άλλο ειδησεογραφικό μέσο, δεν κάλεσε κανάλια για συνέντευξη, δεν έκανε τίποτε από όλα αυτά, αλλά ανέβασε μια δήλωση στην σελίδα του στο Facebook, πράγμα που μας υποχρεώνει – μας αρέσει δε μας αρέσει – να αντιληφθούμε ότι το μέσο αυτή τη στιγμή είναι κυρίαρχο. Είναι απολύτως κυρίαρχο, επιβάλλει τους δικούς του κανόνες, τρόπους συμπεριφοράς και ενίοτε και λογοκρισία. Και αυτό όπως και κάθε άλλη κατάσταση που είναι εν πολλοίς μονοπωλιακή επισύρει πολλούς κινδύνους και είναι πια ατομική ευθύνη εκάστου εξ ημών να τους διαχειριστεί με τον τρόπο που θεωρεί ότι είναι ο καλύτερος.

Μιλώντας ειδικότερα για τους φωτογράφους και τους φωτορεπόρτερς θεωρώ ότι το αποτέλεσμα τελικά είναι θετικό. Θεωρώ θετικό το να έχει τη δυνατότητα οποιοσδήποτε άνθρωπος να μεταφέρει τις ιδέες του έχοντας στη διάθεσή του ένα δημόσιο βήμα και κατ' επέκταση σε ένα κοινό που να είναι κυριολεκτικά ευρύ και όχι η πλατεία του χωριού του. Για εμένα αυτό είναι σαφώς καλό! Εν γένει η τεχνολογία από μόνη της είναι ένα εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο, και όταν κάνουμε εμείς κακή χρήση ή όταν εξελίσσεται σε παθογένεια δεν φταίει η φύση της. Η φύση της μια χαρά πολύ ωραία είναι. Για παράδειγμα ένας νέος φωτογράφος δεν πρέπει να είναι υποχρεωμένος να περιμένει εμένα στο *PHOTO.net* για να δείξω τη δουλειά του. Αν πιστεύει ότι είναι αρκετά καλός να προβάλει μόνος του τη δουλειά του υποβάλλοντάς τη ταυτόχρονα στην κρίση όσων τη βλέπουν. Το πρόβλημα σε όλη αυτή τη διαδικασία είναι ότι κανείς μας δε μπορεί να είναι επαΐων στα πάντα. Είναι χρήσιμο πολλές φορές να διαμεσολαβεί η κρίση κάποιων που να είναι πιο εξειδικευμένοι στα επιμέρους αντικείμενα, ώστε πολύ απλά να μας βοηθήνε. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε υπάρχουν οι κριτικοί κινηματογράφου, τέχνης κ.ο.κ. ακριβώς γιατί κανείς δεν μπορεί να είναι «ειδικός» στα πάντα.

Έχετε διακρίνει τον φόβο που εκφράζεται από τους θεωρητικούς της φωτογραφίας περί κορεσμού και «αναισθησίας» του κοινού λόγω της πληθώρας των εικόνων που βλέπει πια;

ΚΦ: Πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας δύο στοιχεία. Το πρώτο όπως ανέφερε κι ο κύριος Μελετζής προηγουμένως είναι η πληθώρα των φωτογραφιών: σήμερα ένας άνθρωπος βλέπει σε μία εβδομάδα περίπου πολύ περισσότερες φωτογραφίες από ότι οι άνθρωποι μιας ή έστω δύο γενεών πριν έβλεπαν σε όλη τους τη ζωή. Για το δεύτερο προσφέρεται η ιδέα ενός χρήστη ο οποίος πήρε από μία συγκεκριμένη ημέρα σε ένα συγκεκριμένο social media πόσες φωτογραφίες ανέβηκαν. Τις πήρε όλες αυτές και τις εκτύπωσε. Αυτό το έκανε έκθεση και όταν έμπαινες μέσα στις gallery έβλεπες σωρούς εικόνων. Δεν έβλεπες τυπωμένες φωτογραφίες αναρτημένες. Έβλεπες βουνά ολόκληρα από τυπωμένες φωτογραφίες. Είναι πρόβλημα και είναι υπαρκτό. Ο όγκος της πληροφορίας σήμερα είναι περισσότερος από ποτέ. Η απάντηση στο ερώτημα είναι ότι δεν υπάρχει εύκολη λύση: είναι εκεί, αυτή η κατάσταση θα εξακολουθήσει να υπάρχει και μάλιστα θα μεγαθύνεται ο αριθμός των φωτογραφιών που τραβιούνται ανά ημέρα σε όλο τον πλανήτη και η μόνη δυνατότητα αντίδρασης είναι κάθε ένας από εμάς να δημιουργεί τις δικές του δικλίδες ασφαλείας και να δημιουργεί τον δικό του τρόπο διαχείρισης. Υπάρχει υπερ-πληθώρα προσφοράς φωτογραφιών. Να επιλέξει ο καθένας μας να βλέπει φωτογραφίες από συγκεκριμένες πηγές οι οποίες έχουν με τη σειρά τους να σου δώσουν συγκεκριμένα πράγματα. Μπορείς να βρεις άφθονη φωτογραφία κάθε μέρα σε ιστοσελίδες όπως το Bored Panda και την ίδια στιγμή μπορείς να μπεις στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης και να δεις κι εκεί φωτογραφία. Κατά καιρούς πολύ σοβαροί φορείς της φωτογραφίας ανακοινώνουν ότι έχουν ψηφιοποιήσει τα αρχεία τους και τα έχουν θέσει στη διάθεση οποιουδήποτε ενδιαφέρεται να τα δει. Άρα υπάρχουν όλα εκεί, παλιότερα δεν υπήρχαν και αυτό πρέπει να το εκτιμήσουμε ως πλεονέκτημα της εποχής μας. Σήμερα οποιοσδήποτε, με μόνη ανάγκη μια σύνδεση internet, έχει διαθέσιμη την παγκόσμια επιστήμη. Όμως πρέπει να θυμόμαστε και το ρητό «*με την μεγάλη δύναμη έρχονται και μεγάλες ευθύνες*». Ο καθένας μας ας θέσει τα όριά του και τις δικλίδες του.

ΜΜ: Το θέμα πάντα θα είναι πόσο εκπαιδευμένο είναι το κοινό στο να βλέπει τη φωτογραφία και να την ερμηνεύει. Και εδώ μπαίνει και το στοιχείο του ποιοί θα εκπαιδεύσουν αυτό το κοινό, τον κόσμο, να μάθει να βλέπει τις φωτογραφίες και να ξεχωρίζει την καλή από την κακή και το μήνυμα που περνάει κάθε φορά.

ΚΦ: Εδώ υπεισέρχεται πολύ η αξία του θεωρητικού υποβάθρου. Αν σου αρέσει η φωτογραφία θα πρέπει πια να ψάξεις να ανακαλύψεις αυτά που θα επιμορφώσουν σε θεωρητικό επίπεδο ώστε να μπορείς να «βλέπεις» πιο σωστά και να διακρίνεις μέσα από τον καταιγισμό των εικόνων. Αλλά και αυτό σήμερα είναι ευκολότερο από ποτέ άλλοτε. Όλη η μεγάλη γενιά των Ελλήνων. Μελετζής, Μπαλάφας κλπ ήταν απαίδευτοι και αυτοδίδακτοι. Και να ήθελαν δεν υπήρχε πρόσβαση ενώ σήμερα υπάρχει η πρόσβαση στη γνώση. Αν ο Μελετζής του 1900 ερχόταν το 2020 με το ίδιο ταλέντο αλλά ταυτόχρονα και με πρόσβαση στη γνώμη σκέψου τι επίπεδο δουλειάς θα βλέπαμε. Όμως πρέπει να υπάρχει η αντίστοιχη διάθεση και να προσπερνάμε την τάση της εποχής που είναι να μένουμε στην επιφάνεια ώστε να έχουμε καλύτερα αποτελέσματα.

ΜΜ: Ταυτόχρονοι με τον Μελετζή, τον Τλούπα και τον Μπαλάφα ήταν οι Παπαϊωάννου και Χαρισιάδης. Αυτοί οι δύο είχαν και την οικονομική επιφάνεια και τις γνώσεις, είχαν ανοιχτεί στην Ευρώπη παρακολουθούσαν τις τάσεις που επικρατούσαν και τα κινήματα που γεννιόνταν και παρακολουθούσαν και την τεχνολογική εξέλιξη, ενώ οι άλλοι τρεις δεν τα είχαν. Σε αυτούς τα κενά τα κάλυψε το έμφυτο ταλέντο.

ΚΦ: Έχει ενδιαφέρον και το πώς προσέγγιζε ο καθένας από αυτούς τα θέματά του. Ο Μελετζής και ο Μπαλάφας είχαν μια διαφορετική προσέγγιση στο πως θα αναδείξουν την περίπτωση του αντάρτη. Ο μεν Μελετζής ήθελε να δείξει τον αντάρτη σαν «μικρό Θεό» και γι' αυτό επέλεγε τις χαμηλές γωνίες και τη στάση στο άλογο, ενώ από την πλευρά του ο Μπαλάφας ήθελε να δείξει τις δυσκολίες: τη σκισμένη στολή, τη βρώμα, την κακουχία. Αυτές οι διαφορές ήταν προϊόν της κοσμοθεωρίας του καθενός τους. Είχαν διαφορετική κουλτούρα και άρα προσέγγιση και άποψη παρ' ότι ανήκαν στον ίδιο ευρύτερο ιδεολογικό χώρο. Εκ των υστέρων απαιτείται ψυχρότητα και ψυχραιμία ώστε στη μελέτη να αναδειχθούν αυτά τα στοιχεία και να μεταφερθεί η γνώση που προκύπτει από αυτά.

Από την επαφή σας με το κοινό – αυτό που είναι στην Ελλάδα – που ασχολείται με τη φωτογραφία είτε μέσω του περιοδικού είτε μέσω της ιστοσελίδας του αντιλαμβάνεστε το φωτορεπορτάζ (για όποιο θέμα κι αν είναι) να αγγίζει τους

ανθρώπους και αν ναι σε τί επίπεδο; Στο επίπεδο της «πληροφορίας» ή και στο επίπεδο της ουσιαστική ευαισθητοποίησης και πράξης;

ΜΜ: Ναι, πιστεύω ότι υπάρχει. Λειτουργεί στο να συνειδητοποιήσεις λίγο περισσότερο το ότι σε τέσσερις ώρες με το πλοίο από το σπίτι σου υπάρχουν όλοι αυτοί οι ξεριζωμένοι άνθρωποι. Αν δεν είχαμε την αμεσότητα του φωτορεπορτάζ και την τόσο επίμονη κάλυψή του δεν θα ήταν εύκολο να το κατανοήσει ο πολύς κόσμος. Υπάρχει πάντα μερίδα κόσμου που θα τα περάσει αδιάφορα όλα αυτά. Το φωτορεπορτάζ σίγουρα κάνει μια μεγάλη προσπάθεια. Από εκεί και πέρα τα υπόλοιπα εναπόκεινται στην κουλτούρα και την κοσμοθεωρία του καθενός.

ΚΦ: Συμφωνώ κι εγώ. Υπάρχει ένα στοιχείο που λειτουργία επ' οφελεία του φωτορεπορτάζ: έχει ένα φορμά για να μεταφέρει το μήνυμά του που είναι πάρα πολύ φιλικό στην κουλτούρα που επικρατεί σήμερα στον περισσότερο κόσμο. Δηλαδή, έχουμε πάντα μια φωτογραφία που συνοδεύεται από μια μικρή ιστορία, ένα μικρό λεζαντοκείμενο. Ο συνδυασμός είναι συνδυασμός που σήμερα έχει τη μεγαλύτερη πέραση. Αν το κείμενο είναι μεγάλο δεν θα διαβαστεί. Αν οι φωτογραφίες είναι «εντυπωσιακές» - κατά τεκμήριο ένα στοιχείο του φωτορεπορτάζ - και συνοδεύονται από μια μικρή ιστορία μέχρι 100 λέξεις άμεσα έχει κερδηθεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη/αποδέκτη. Αυτός ο συνδυασμός δίνει ένα σημαντικό αβαντάζ σε σχέση με άλλα μέσα που προσπαθούν να μεταφέρουν ειδήσεις. Άλλωστε ζούμε σε μια εποχή που ο κόσμος έχει εθιστεί στην εικόνα. Παλιά το κυρίαρχο «φωτορεπορτάζ» ήταν το αστυνομικό. Όμως το δημοσίευσαν εφημερίδες όπως η *Απογευματινή* και η *Ακρόπολη*, κυρίως δηλαδή οι λεγόμενες «λαϊκές» εφημερίδες. Οι «σοβαρές» λεγόμενες εφημερίδες δημοσίευαν μικρές και κακής ποιότητας συνήθως φωτογραφίες γιατί η «σοβαρή» εφημερίδα έπρεπε κυρίως να δημοσιεύει «γνώμες» και «απόψεις» κλπ. Και μιλάμε για τη δεκαετία του 1970, όχι και πάρα πολύ παλιά δηλαδή. Αντίθετα με όλα αυτά, στη σημερινή εποχή οι άνθρωποι είναι απόλυτα ταυτισμένοι με την εικόνα υπάρχει μεγάλη εύνοια για το φωτορεπορτάζ, για την εικόνα με άποψη. Όταν ο κόσμος συναντά την εικόνα αυτή, ναι μένει και την παρακολουθεί. Ο τρόπος της εν συνεχεία αποκωδικοποίησης είναι ένα ερωτηματικό. Στα πλαίσια της εποχής που σήμερα διανύουμε - και λόγω της γενικότερης παρακμής που υφίσταται γύρω μας, καθώς το πρόβλημα γύρω μας δεν είναι μόνο οικονομικό αλλά πρόβλημα παρακμής θεσμών, προσώπων, ιδεολογιών κλπ - παρατηρούνται

οξυμένα πάθη, τα οποία παρατηρούνται κυρίως όταν υπάρχει έλλειμμα γνώσης. Η γνώση όπου υφίσταται βοηθάει στο να οπισθοχωρήσουν τα πάθη. Η φωτογραφία ερεθίζει αλλά η ανάλυσή της – που είναι το δύσκολο σημείο – μπορεί εύκολα να είναι εσφαλμένη διότι ξεκινάμε ο καθένας από την προκατάληψη η οποία τον διέπει. Είναι δύσκολο να επιστρατεύσουμε την ψυχραιμία ή και την ψυχρότητα που χρειάζεται και έτσι γίνεται ένα πεδίο για συζήτηση ή και αντιπαράθεση τελικά που όμως τελικά ίσως είναι και προτιμότερο από το να μην συμβαίνει τίποτε, να μην υπάρχει καμία αντίδραση σε αυτά που συμβαίνουν γύρω μας.

Η φωτογραφία δεν είναι video: παγώνει μια πολύ συγκεκριμένη στιγμή και δίνει τη δυνατότητα να σκεφτεί κανείς λίγο παραπάνω, τον κρατάει σε ένα συγκεκριμένο χρονικό σημείο που έχει επιλεγεί από τον φωτογράφο.

Ορέστης Σεφέρογλου

Φωτογράφος

10 Αυγούστου 2017

«..... Το φωτορεπορτάζ βοηθάει να μεγεθύνει και να δραματοποιήσει αυτό που συμβαίνει δίπλα σου...».

Ο Ορέστης Σεφέρογλου είναι νέος φωτογράφος με έντονη παρουσία σε εκθέσεις και φεστιβάλ τα τελευταία χρόνια. Γεννημένος το 1990, γνώρισε τη φωτογραφία και το φωτορεπορτάζ όταν οι Έλληνες φωτορεπόρτερς είχαν ήδη κάνει μεγάλες επιτυχίες και είχαν δημιουργήσει όνομα και φήμη. Η εποχή της οικονομικής κρίσης που ξεκίνησε να γίνεται πρακτικά αντιληπτή από το 2010 δημιούργησε συνθήκες και καταστάσεις που «ευνοούσαν» τους νέους Έλληνες φωτογράφους που ήθελαν να εξερευνήσουν αυτό το είδος φωτογραφίας. Τα «γεγονότα» βρίσκονταν στο κέντρο της Αθήνας, δεν χρειαζόταν να φύγουν σε αποστολή σε εμπόλεμη ζώνη ανά τον κόσμο για να φωτογραφίσουν.

«Το φωτορεπορτάζ το “βρήκα” περίπου δύο χρόνια αφού είχα αρχίσει να ασχολούμαι με τη φωτογραφία. Δύο με δυόμισυ χρόνια, στην αρχή της κρίσης, περί το 2010 με 2011 και αρχικά το φοβόμουν πολύ, μέχρι να το πάρω απόφαση. Αυτό που κυρίως με φόβιζε ήταν ότι δεν ήξερα πώς θα είμαι μπροστά στην εξέλιξη των γεγονότων. Εκείνη την εποχή το 90% των γεγονότων της καθημερινότητας ενός φωτορεπόρτερ ήταν πορείες, διαδηλώσεις, η κρίση, οι αγανακτισμένοι και όλα αυτά τα φαινόμενα εκείνης της εποχής. Κάποια στιγμή γινόταν κάτι στο Σύνταγμα, το είδα στην τηλεόραση και αποφάσισα ότι θέλω να το φωτογραφίσω. Χωρίς όμως να έχω ακριβώς συνειδητοποιήσει τί σημαίνει να το φωτογραφίσω και χωρίς ποτέ να έχω σκεφτεί την πιθανότητα να πάνε οι φωτογραφίες μου κάπου αλλού, να βγουν προς τα έξω, να δημοσιευθούν. Κατέβηκα και το έκανα, όχι καλά κατά τη γνώμη μου τώρα, αλλά το έκανα για εμένα. Πήγαινα κάθε μέρα. Όταν επέστρεφα σπίτι, μετά τη δεύτερη τρίτη φορά άρχισα να σκέφτομαι ότι αυτή τη στιγμή που η Ελλάδα είναι πρώτη είδηση στα διεθνή νέα ίσως θα μπορούσα να δείξω τη δουλειά μου κάπου, να μου κάποιος αρχικά μια γνώμη. Ο καθένας όταν τραβάει κάτι που δεν έχει ξανατραβήξει νομίζει ότι είναι το καλύτερο πράγμα που έχει κάνει ποτέ. Σε πρώτη φάση έστειλα τις φωτογραφίες σε ένα site και τις είχαν πάρει. Ήταν ένα από τα sites

που ανεβάζουν χωρίς αμοιβή galleries από διάφορες πηγές: από πρακτορεία μέχρι και απλούς ιδιώτες. Ένα χρόνο μετά έδειξα τη δουλειά μου στον Σπύρο Τσακίρη που τότε είχε ακόμη τον τίτλο του chief photographer της «Ελευθεροτυπίας» - κι ως είχε πάψει πια να βγαίνει η εφημερίδα – την είδε και μου πρότεινε να δουλέψουμε μαζί για την «Ελευθεροτυπία» όταν ξανάνοιξε. Για εμένα ήταν πολύ ωραίο το να μου προτείνουν να δουλέψω στην εφημερίδα που διάβαζα μικρός και έμπαινε και πολύ στο σπίτι μας.

Τότε πια άρχισα να συνειδητοποιώ ότι το φωτορεπορτάζ με εκφράζει περισσότερο και ταυτόχρονα με βάζει στην κατηγορία του επαγγελματία φωτογράφου. Τα χρόνια που δούλευα για την «Ελευθεροτυπία» οι ρυθμοί δεν επέτρεψαν να κάνω κάτι ολοκληρωμένο προσωπικό. Όταν όμως σταμάτησα προέκυψαν δύο σειρές σχετικά με τους άστεγους στην Αθήνα. Αυτές είχαν βγει από πιο πριν για το «Ε» και για την εφημερίδα αλλά μετά έκανα μια νέα επιλογή και τη συνδύασα και με video και κατέληξε σε ένα πιο προσωπικό κομμάτι δουλειάς. Οπότε σταδιακά κατάλαβα ότι με ενδιέφερε να συνδυάσω την επικαιρότητα με μια πιο ιδιαίτερη δική μου ματιά».

Στο κομμάτι εκείνο της δουλειάς του φωτογράφου όπου είναι σαφής η «ταυτότητα» του ρεπόρτερ, υπάρχουν τέσσερα «κεφάλαια» που στην ουσία υπάγονται σε δύο ευρύτερες κατηγορίες: από τη μία πλευρά συναντάμε ιστορίες από την Ειδομένη και τη Λέσβο, καταστάσεις που φαίνονται να βρίσκονται διαχρονικά πλέον εν εξελίξει και να σηματοδοτούν πολύ σημαντικά γεγονότα και από την άλλη βλέπουμε περισσότερο λαογραφικές απεικονίσεις όπως τα Αιθιοπικά Χριστούγεννα και οι Ελληνικές εκλογές του 2015.

«Το κομμάτι με τους Αιθιοπες και τις θρησκευτικές γιορτές τους το είχα ανακαλύψει μέσα από ένα ρεπορτάζ και είχα πάει μερικές φορές ήταν από εκείνα τα θέματα που από την αρχή σκεφτόμουν ότι θέλω να το κάνω. Ήθελα να εστιάσω στο ότι υπάρχει αυτή η κοινότητα που κάνει αυτές τις εκδηλώσεις σε αυτή την εκκλησία με αρκετά λαογραφικά χαρακτηριστικά. Τις εκλογές τις έκανα απλά σαν δουλειά.

Όσον αφορά στην Ειδομένη και τη Λέσβο και στα δύο μέρη δεν πήγα με κάποια ανάθεση αλλά μόνος, για δική μου δουλειά. Έκανα μια δουλειά για το προσφυγικό και τους μετανάστες μέσα στην οποία μπήκαν εικόνες και από την Ειδομένη και από τη Λέσβο. Από την Ειδομένη μάλιστα προέκυψε και μια πιο

συγκεκριμένη και αυτόνομη σειρά φωτογραφιών με τις σκηνές. Ήθελα να έχω δύο σειρές εικόνων πιο «ρεπορταζιακές» από τα δύο αυτά σημεία. Όπως το έβλεπα το προσφυγικό τότε, το 2015, ήταν τα δύο σημεία που στην ουσία αντιπροσώπευαν την αρχή και το τέλος του δράματος μέσα στη χώρα κατά μια έννοια. Ξεκινούσαν από τη Λέσβο και έφταναν στην Ειδομένη, από όπου πια έφευγε το θέμα από τον Ελλαδικό χώρο».

Ωστόσο υπολογίζοντας το χρονικό διάστημα που έχει μεσολαβήσει από την εποχή των λήψεων αυτών και αναλογιζόμενος αν σύμφωνα και με όλα όσα έχουν συμβεί εντωμεταξύ υπηρέτησε το θέμα του όπως θα ήθελε, ο φωτογράφος αναφέρει:

«Πιστεύω ότι τηρουμένων των αναλογιών θα προσπαθούσα να βρεθώ εκεί περισσότερες φορές, να έχω μεγαλύτερη διάρκεια παραμονής σε εκείνα τα μέρη. Αλλά καθώς – όπως είπα – δεν το έκανα με κάποια ανάθεση ήταν απολύτως αυτοχρηματοδοτούμενη η ενασχόλησή μου οπότε αυτομάτως περιοριζόταν ο χρόνος που μπορούσα να διαθέσω.

Κάποιες από αυτές τις φωτογραφίες έχουν δημοσιευθεί, έχουν μπει σε δύο βιβλία και έχουν φιλοξενηθεί και σε ένα φεστιβάλ».

Η δουλειά του Σεφέρογλου έχει λάβει αρκετές διακρίσεις τα τελευταία χρόνια, που παίρνουν μεγαλύτερη διάσταση αν κανείς συνυπολογίσει το νεαρό της ηλικίας του¹²⁴. Η προσέγγισή του δεν εξαντλείται σε αυτό που θα αποκαλούσαμε μάχιμο φωτορεπορτάζ. Αποτελείται περισσότερο από ενότητες που αν και με διαφορετική θεματολογία, ωστόσο μαρτυρούν σαφώς το βλέμμα πίσω από την κάμερα, την προσέγγιση πίσω από το βλέμμα. Ακόμη και σε πιο στατικές δουλειές, γεννημένες από προσωπικό ενδιαφέρον, κοινωνικό και εικαστικό, διαβλέπει κανείς έναν επιτυχημένο συνδυασμό μεταξύ του αστικού τοπίου και των ανθρώπων μέσα σε αυτό, των ανθρώπων που τελικά, από πιο κοντά ή από πιο μακριά, αποτελούν το κεντρικό θέμα του ενδιαφέροντος και της «μελέτης». Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν οι σειρές «Abtahaar» και «Uniformity», αμφότερες αποτελούμενες από λήψεις στο

¹²⁴ Kythera Photographic Encounters, Young Greek Photographers - 2015 Grand Prix du Jury, Association Arrimage Festival Territoires en Images - 2015 Honorable Mention, PX3, Prix de La Photographie Paris - 2013 Honorable Mention, PX3, Prix de la Photographie Paris – 2012

Qatar που είναι ίσως οι εικόνες με την πιο αισθητά προσωπική σφραγίδα του νέου φωτογράφου. Ο ίδιος εξηγεί:

«Βρέθηκα εκεί για οικογενειακούς λόγους. Πάντα όταν είμαι σε ένα μέρος όπου δεν έχω ξαναβρεθεί με ενδιαφέρει να το φωτογραφίσω. Η αλήθεια είναι ότι λειτουργώ λίγο παρορμητικά, δηλαδή πρώτα θα τραβήξω τις φωτογραφίες και σε δεύτερη φάση θα δω αν μπορεί να βγει κάτι με «συνέχεια». Αυτό κάποιες φορές μπορεί να είναι και πρόβλημα επειδή η «όρεξη» πηγάζει από το φωτορεπορτάζ αλλά τελικά ίσως να μην μπορείς να δομήσεις τόσο καλά αυτό που επιχειρείς να φτιάξεις. Κυρίως δεν μπορείς να οργανώσεις αυτό που φωτογραφίζεις όταν είσαι «εκεί».

Βρέθηκα σε καταστάσεις που δεν είχα ξαναβρεθεί ποτέ μέχρι τότε και γεωγραφικά καθώς ποτέ δεν είχα ξανανέβει σε ουρανοξύστη. Έτσι κάπως γεννήθηκε η ιδέα του Uniformity. Εικόνες τραβηγμένες από ουρανοξύστη, με συγκεκριμένη οπτική γωνία, χωρίς καμία ρεπορταζιακή διάθεση ή σχεδιασμό. Σχεδόν σαν την ικανοποίηση μιας παιδικής περιέργειας του πώς είναι να βλέπεις τον κόσμο από έναν ουρανοξύστη. Όταν τελείωσε το δεύτερο project, το πιο πρόσφατο, σκέφτηκα ότι ίσως θα ήθελα αυτό να το επιχειρήσω και για τις υπόλοιπες χώρες του Κόλπου, που δεν έχουν πόλεμο. Με ενδιαφέρει να δω μια περιοχή που όλοι την έχουμε στο μυαλό μας σαν μια «εμπόλεμη ζώνη» πώς δομούνται οι κοινωνίες αυτές που δεν ζουν με τις άμεσες επιπτώσεις του πολέμου. Πώς γίνεται να βρίσκονται τόσο κοντά στο πόλεμο και ταυτόχρονα να ευημερούν τόσο πολύ».

Θεωρείτε ότι οι δουλειές που έχετε κάνει μέχρι τώρα έχουν προκαλέσει «συζήτηση» πέραν της φωτογραφικής τους ποιότητας; Έχει υπάρξει κόσμος, από όσο ξέρετε εσείς, είτε σε επίπεδο δουλειάς ή σε επίπεδο φίλων ή γνωστών που να έχει προβληματιστεί για ότι δείχνουν πια αυτές οι φωτογραφίες;

Σε έναν βαθμό ναι έχει υπάρξει μια τέτοια αντίδραση. Αναφορικά με το προσφυγικό και λόγω διάρκειας και λόγω άμεσης επαφής με τους ανθρώπους αυτούς με ρωτούσαν πολλοί, και ανάμεσα από τους φίλους μου, παρ' ότι μαζί τους δεν συζητάω πολύ φωτογραφικά θέματα. Για το θέμα κάνει με τους άστεγους είχε γίνει μια ωραία συζήτηση πέρυσι στο Φεστιβάλ της Βαρκελώνης όπου είχαν εκτεθεί κάποιες εικόνες μου από το project μου μαζί με το video γενικότερα για τις συνθήκες των αστέγων στην πόλη.

Κάποιες φωτογραφίες από το θέμα “No Home” περιλήφθηκαν στον φάκελο της Ελληνικής συμμετοχής της Biennale Αρχιτεκτονικής της Βενετίας στην υπο-ενότητα που λεγόταν “Urban Crisis” και μπήκαν και στον κατάλογό τους.

Από το 2011 μέχρι και το 2017 συμμετείχατε σε πολλά δρώμενα: στο TEDex, σε εκθέσεις, σε φεστιβάλ, στο Medphoto στο Ρέθυμνο, στη Βαρκελώνη και σε αρκετά άλλα σημαντικά για την εικαστική πια αντιμετώπιση της φωτογραφίας. Η δουλειά του φωτορεπόρτερ – πέραν του αν αναβαθμίζεται καλλιτεχνικά – λαμβάνει μεγαλύτερες διαστάσεις στα μάτια των επισκεπτών / θεατών από τη στιγμή που θα εκτεθεί σε έναν εκθεσιακό χώρο εκτός του τύπου (εντύπου και ηλεκτρονικού); Κάνει καλό στο ρεπορτάζ το να μπει σε μια έκθεση ή σε ένα μουσείο; Αυξάνει την «εμπλοκή» του με το θέμα;

«Ναι, το πιστεύω ειδικά τα τελευταία χρόνια που έχουν αυξηθεί τα φεστιβάλ και έχει μπει πολύ το ρεπορτάζ μέσα σε αυτά. Βέβαια υπάρχει πάντα μια «προκατάληψη», υπάρχει μια επιφυλακτικότητα στα φεστιβάλ ως προς το να δείξουν ότι βάζουν ρεπορτάζ και γι’ αυτό βρίσκουν κι άλλες «λύσεις» βαφτίζοντάς το documentary λόγου χάρη. Δεν ξέρω αν οι επισκέπτες ενός φεστιβάλ δουν τις φωτογραφίες ενός φωτορεπόρτερ κρεμασμένες σε έναν τοίχο θα εμπλακούν περισσότερο με το θέμα ως ενεργοί πολίτες, αλλά θα επηρεαστούν σίγουρα περισσότερο γιατί τους το τοποθετείς σε μια διαφορετική διάσταση και κατάσταση. Όταν δημοσιεύεται η δουλειά σε ένα περιοδικό, όποιο κι αν είναι αυτό, από ένα καλό ελληνικό μέχρι το Newsweek ή το TIME, πάντα στο πίσω μέρος του μυαλού του αναγνώστη υπάρχει η σκέψη ότι αυτό που βλέπει είναι μια επαγγελματική δουλειά, μια ανάθεση ή ένα πληρωμένο θέμα και έτσι έχει αρχή, μέση και τέλος, αίτιο και αιτιατό με την έννοια ότι κάποιος ανέθεσε στο φωτογράφο να φωτογραφίσει το συγκεκριμένο θέμα. Αν όμως δεις τις ίδιες φωτογραφίες σε ένα φεστιβάλ αυτομάτως ο θεατής αυτομάτως το περιγράφει στο μυαλό του και το βλέπει σαν κάτι που έχει διαφορετική σημασία και μια αυτόνομη οντότητα. Δεν είναι πια στα πλαίσια ενός περιοδικού, είναι η δουλειά του φωτορεπόρτερ αυτόνομη ως έργο, όχι κατ’ ανάγκη καλλιτεχνικό, αλλά ως έργο γενικότερα. Οπότε αυτό αυτομάτως βάζει τον θεατή στη διαδικασία να σκεφτεί περισσότερο αυτό που βλέπει. Και μετά έρχεται και το αυστηρά διαδικαστικό σκέλος: είναι άλλο να ξεφυλλίζεις ένα περιοδικό και να δεις

τη δουλειά έστω του καλύτερου φωτορεπόρτερ στον κόσμο και άλλο να πρέπει να σταθείς μπροστά στην εικόνα. Τότε λες «εδώ κάτι υπάρχει». Αναγκάζεσαι να διαβάσεις και το κείμενο και μπαίνεις σε άλλο πλαίσιο, και τελικά ο ίδιος ο θεατής τοποθετείται διαφορετικά ως προς τον φωτογράφο. Είναι καλό κατά τη γνώμη μου το ότι γίνεται αυτό πλέον και μπαίνουν οι φωτογραφίες του ρεπορτάζ σε αυτά τα πλαίσια [εκθέσεις / φεστιβάλ]. Ήταν μια φυσιολογική εξέλιξη αυτό αν κανείς παρατηρήσει λίγο την ιστορία του φωτορεπορτάζ διεθνώς από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μετά και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά βελτιώθηκαν και οι φωτορεπόρτερς αυξήθηκαν μεν αλλά ταυτόχρονα είναι πια πιο σπουδαγμένοι και περισσότερο «σκεπτόμενοι» και όχι μόνο «χειριστές» της κάμερας. Αυτομάτως έτσι οδηγηθήκαμε στο να βλέπουν με διαφορετικό μάτι τις δουλειές και οι ίδιοι οι επιμελητές. Υπάρχει ασφαλώς και το marketing μέσα σε όλα αυτά, αλλά δεν πρέπει να κάνουμε το λάθος της σύγχυσης της φωτογραφίας ρεπορτάζ με την τέχνη, μόνο και μόνο επειδή η φωτογραφία εκτίθεται σε ένα μουσείο, αλλιώς κινδυνεύουμε να πάμε στο άλλο άκρο. Δεν πρέπει το φωτορεπορτάζ να χάσει την έννοια και την ταυτότητα της φωτοειδησεογραφίας επειδή υπάρχει η πιθανότητα να πάει σε ένα μουσείο ή σε μια έκθεση και να κερδίσει ίσως και ένα βραβείο».

Ο Σεφέρουλου συμμετείχε στην έκθεση «Η διαδρομή / The Itinerary» που οργανώθηκε από την Υπηρεσία Ασύλου και φιλοξενήθηκε στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων στο Γκάζι από τις 4 μέχρι τις 8 Μαΐου 2016¹²⁵. Μετά την έκθεση η συλλογή των φωτογράφων της «Διαδρομής» εκδόθηκε σε φωτογραφικό λεύκωμα.

Όλα ξεκίνησαν από την έκθεση και την ημερίδα της Υπηρεσίας Ασύλου. Μετά από αυτά προέκυψε η ιδέα να μπουν όλα αυτά σε μία έκδοση. Δημιούργησε διάλογο και συζήτηση για το ίδιο το θέμα πρώτον γιατί ήταν συμπυκνωμένη πληροφορία σε ένα βιβλίο 100.... σελίδων μέσα στις οποίες βλέπει κανείς πολλά πράγματα από την ιστορία του προσφυγικού. Έπειτα λόγω του τρόπου με τον οποίο προσπαθήσαμε να το διαδώσουμε έφτασε σε ανθρώπους ετερόκλητους μεταξύ τους που δεν είχαν άμεση εικόνα του τί είναι το προσφυγικό. Έφτασε και στο εξωτερικό,

¹²⁵ Στην έκθεση συμμετείχαν οι [Milos Bicanski](#), [Andrea Bonetti](#), [Δημήτρης Μπούρας](#), Λουίζα Γκουλιαμάκη, Γιάννης Κολεσίδης, [Γιάννης Λιάκος](#), [Μενέλαος Μυρίλλας](#), Νίκος Παλαιολόγος, Άννα Παντελιά, Φώτης Πλέγας και Ορέστης Σεφέρουλου. Η έκθεση αποτέλεσε προπομπό της ημερίδας «Το Μέλλον του Ασύλου στην Ευρώπη» με την διοργάνωση της Υπηρεσίας Ασύλου στις 9 Μαΐου, στο Αμφιθέατρο της Τεχνόπολης και χορηγήθηκε από την SolidarityNow

στην Αγγλία σε μια παρουσίαση, όπου από όσο ξέρω αφενός ήταν καλές οι κριτικές για το θέμα και τις φωτογραφίες και έγινε κι ένας ενδιαφέρων διάλογος σχετικά με το θέμα».

Η μαρτυρία του Σεφέρογλου και η οπτική του για την επίδραση του φωτορεπορτάζ στην αντίληψη του κοινού έχει σημασία λόγω του νεαρού της ηλικίας του. Ο Σεφέρογλου ανήκει σε μια φρέσκια νέα γενιά, γαλουχημένη στις ταχύτητες της ψηφιακής εποχής και της αστραπιαίας μετάδοσης της πληροφορίας. Μια γενιά που δεν μεταφέρει μνήμες εμπόλεμων περιόδων όπως ο πόλεμος του Βιετνάμ ή η διάσπαση της Γιουγκοσλαβίας, «ενηλικιώνεται» όμως επαγγελματικά μέσα στην ακμή της μεγάλης μεταναστευτικής κρίσης των αρχών του 21^{ου} αιώνα και μάλιστα βιώνοντάς την μέσα στην ίδια του τη χώρα, θα μπορούσε ίσως κανείς να μιλήσει οριακά κυριολεκτικά αν έλεγε «έξω από την πόρτα του». Επιπρόσθετα λόγω ακριβώς της εισόδου τεραστίων αριθμών προσφύγων και μεταναστών στην Ευρώπη μέσω της Ελλάδας, η εποχή ευνοεί τους Έλληνες φωτογράφους και φωτορεπόρτερς να βρίσκονται στα σημεία ενδιαφέροντος. Ωστόσο παρ' ότι ο ίδιος εμφανίζεται σκεπτικός σχετικά με το βασικό ερώτημα, επισημαίνει όμως μια διάσταση που ενθαρρύνει την αισιοδοξία: *βοηθάει το φωτορεπορτάζ μακροπρόθεσμα στο να έχει ο κόσμος, αυτό που λέμε το «κοινό», περισσότερη και καλύτερη εικόνα για το «τί γίνεται»; Υπάρχει έστω και μικρή μερίδα κόσμου που με αφορμή αυτά που βλέπει από το φωτορεπορτάζ μπαίνει στη διαδικασία πιο ενεργής εμπλοκής με το θέμα που βλέπουν;*

«Δεν είμαι σίγουρος. Είναι τελείως προσωπικό στον καθένα και σίγουρα και πρακτικό. Αν κάποιος βλέπει φωτορεπορτάζ από την Ουγκάντα μάλλον δεν θα μπορεί να εμπλακεί πολύ, αν βλέπει κάποιος φωτογραφίες από κάπου κοντά σου, το φωτορεπορτάζ βοηθάει να μεγεθύνει και να δραματοποιήσει αυτό που συμβαίνει δίπλα σου άρα μπορεί να βοηθήσει στον να εμπλακεί ο θεατής περισσότερο».

Loulou d' Aki, φωτογράφος

16 Οκτωβρίου 2017

Η Loulou D'Aki είναι Σουηδέζα φωτογράφος με πλούσιο βιογραφικό τόσο σε δημοσιευμένες διεθνώς φωτογραφικές δουλειές¹²⁶, όσο σε συμμετοχές σε φωτογραφικές εκθέσεις¹²⁷, ενώ η δουλειά της έχει διακριθεί και βραβευθεί σε σημαντικούς φωτογραφικούς διαγωνισμούς και φεστιβάλ¹²⁸.

Χάρη στη φωτογραφική της πορεία η D'Aki είναι σήμερα μέλος του πρακτορείου Agence Vu. Μετά από μια πενταετία στην Μ. Ανατολή, τα τελευταία χρόνια η φωτογράφος έχει σαν βάση της την Ελλάδα

Η Loulou D'Aki και της που αποτελεί έναν από τους «σταθμούς» αυτής της μελέτης για περισσότερους λόγους: αφενός η γυναικεία ματιά στα φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα των καιρών χαρακτηρίζεται συνήθως από μια πιο ήρεμη εξωτερικά αλλά περισσότερο διεισδυτική εσωτερικά προσέγγιση, τόσο στις καταστάσεις εν γένει όσο και στα μεμονωμένα άτομα ειδικότερα. Αφετέρου είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το ότι με κουλτούρα και νοοτροπία βορειοευρωπαίου πολίτη, η D'Aki έχει αφιερώσει μεγάλα κομμάτια του έργου της σε χώρες της Μέσης Ανατολής εξερευνώντας το πώς ο κοινωνικός περίγυρος επηρεάζει τους ανθρώπους και διαμορφώνει τα όνειρα και τις φιλοδοξίες τους. Παρά το ότι το portfolio της φιλοξενεί εικόνες από σειρά περιοχών που πλήττονται από πολεμικές συγκρούσεις και πολιτικοκοινωνικές αναταραχές, η φωτογράφος δεν εστιάζει αποκλειστικά στις συνέπειες του πολέμου, αλλά εμβαθύνει περισσότερο σε μια σειρά κοινωνικών φαινομένων στις περιοχές όπου έχει περάσει αρκετό καιρό φωτογραφίζοντας. Το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται κυρίως στους νέους ή σε ανθρώπους σε διαρκή κίνηση προς αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής.

¹²⁶ Δουλειές της Loulou D'Aki έχουν δημοσιευθεί στις εφημερίδες και τα περιοδικά Le Monde, die Zeit, Omvärlden, Dagens Nyheter, Sydsvenskan, Le Journal du dimanche, New York Times, Marie Claire, Bloomberg Businessweek, Time Lightbox, National Geographic Proof, New York Magazine, VICE, Annabelle, Aftenposten Innsikt μεταξύ άλλων

¹²⁷ Lodz photofestival, Lofoten photofestival, Prix Bayeux Calvados des correspondants de guerre, Noorderlicht Photofestival, Singapore Photofestival, The Other hundred, Foto Leggendro, Mois de la photo, Portraet nu, Medphoto Festival 2016

¹²⁸ Project Grant from Swedish Art Society (2017), Burn Magazine's Emerging Photographer Fund, finalist (2016), IPP Award, winner, news category (2016), Il Reportage, finalist (2016), Moscow photo awards, honorable mention (2016), Mediterraneo tra terra et mare, winner (2015), Portraet nu!, finalist (2009)

Μία από τις κύριες εν εξελίξει φωτογραφικές της δουλειές, το “Make a Wish” / «Κάνε μια ευχή» εξετάζει μέσα από τον φακό τον τρόπο με τον οποίο ο τόπος και η κοινωνία στην οποία γεννιούνται οι άνθρωποι διαμορφώνει τελικά τα όνειρα και τις φιλοδοξίες της νεότητάς τους. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της δουλειάς η D’Aki φωτογράφησε και την πρόσφατη προσφυγική κρίση και την έλευση των προσφύγων στα ελληνικά παράλια, καταδεικνύοντας την προσπάθεια των νέων, ακόμη και κάτω από τόσο αντίξοες συνθήκες, να δημιουργήσουν ένα μέλλον, μακριά πια από ότι μέχρι τότε ονειρεύονταν. Όπως η ίδια αναφέρει

«...Συνήθιζα να λέω ότι η νεότητα είναι η ηλικία που οι ελπίδες μας δεν έχουν ακόμη ρυθμιστεί από την εμπειρία. Δουλεύοντας στο project «Κάνε μια ευχή» κατάλαβα πόσο οι ελπίδες μας ρυθμίζονται από την κοινωνία μέσα στην οποία ζούμε και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες μεγαλώνουμε. Το μεγαλύτερο μέρος του “Κάνε μια ευχή” έχει γίνει στη Μ. Ανατολή και σε καταστάσεις συνδεδεμένες με την Αραβική Άνοιξη ή σε εμπόλεμες ζώνες όπου η νεότητα πολλές φορές στερείται το δικαίωμα του να είναι κανείς νέος. Για να αναδειχθεί πώς οι περιστάσεις έχουν σημασία άλλα τμήματα τραβήχτηκαν σε ήσυχα μέρη όπου η “σύγκρουση” έχει διαφορετικό νόημα»¹²⁹.

Χάρη στη δουλειά της αυτή και στις φωτογραφίες που τραβήχτηκαν στη Λέσβο η Loulou D’Aki συμμετείχε και στο 1^ο Μεσογειακό Φεστιβάλ Φωτογραφίας – Medphoto Festival «Borders | Crossroads» το καλοκαίρι του 2016 και στην έκθεση *Crossings (6)*, με μία χαρακτηριστική «σιωπηλή» εικόνα εκατοντάδων σωσιβίων πεταμένων σε μια βραχώδη παραλία της Λέσβου (φωτογραφία 95).

Η φωτογραφία αποτελούσε μέρος της έκθεσης «Crossings», μιας με εικόνες περιγραφόμενης διαδρομής με αφετηρία τα βάθη της Μ. Ανατολής και της υπερσαχάριας Αφρικής και κατάληξη στα hot spots της Ευρώπης. Η έκθεση επιχειρούσε να μεταδώσει στον θεατή την εικόνα αλλά και την αίσθηση του ταξιδιού των προσφύγων όχι μέσα από δραματικές συγκινησιακές εικόνες αλλά μέσα από τις εικόνες μιας πραγματικότητας που έμοιαζε «καθημερινή» ενώ δεν ήταν, με πρόσωπα και τοπία αλληλεπιδρόντα σε μια διάσταση που υπερέβαινε τόσο το «ποιός» και το «που» μια και οι δύο αυτοί παράγοντες βρίσκονταν σε μια προσωρινή και δύσκολη

¹²⁹ <http://www.dakiloulou.com/about>, ανακτήθηκε στις 10.04.2017

μεταξύ τους σχέση. Η εικόνα της D'Áki, «ουρλιάζει» ακριβώς λόγω της απουσίας: μια παραλία χωρίς ανθρώπινη παρουσία, που κάτω από άλλες συνθήκες θα μπορούσε οριακά να αποτελεί σελίδα ενός ταξιδιωτικού οδηγού, ένα χειμερινό παραθαλάσσιο τοπίο που θα μπορούσε να δίνει τροφή σε μυθιστορηματικές εμπνεύσεις, τώρα χρωματίζεται με μια απουσία που συνοψίζει μέσα της τη δυσκολία της πορείας μέχρι εδώ και την αβεβαιότητα της πορείας από εδώ και πέρα. Το τοπίο δεν είναι πια τουριστικό, το ελληνικό νησί δεν είναι ένας προορισμός για να «ζήσεις τον μύθο σου» αλλά ένας σταθμός, μια μετάβαση από έναν αγώνα επιβίωσης προς έναν άλλο.

Ποιό ήταν το βασικό σου κίνητρο για να γίνεις φωτογράφος;

Μου φάνηκε ένα καλό μέσο επικοινωνίας. Όταν ήμουν νεότερη ασχολιόμουν πολύ με τη μουσική. Με τη φωτογραφία ασχολιόμουν σε ερασιτεχνικό επίπεδο, και σε σκοτεινό θάλαμο και σταδιακά άρχισε να μου αρέσει η διαδικασία της φωτογραφικής δουλειάς. Στη μουσική παίζεις εσύ αλλά είσαι και στο επίκεντρο ενώ με τη φωτογραφία καθορίζεις καλύτερα τον ρυθμό σου. Σπούδασα στη Ρώμη και τελείωσα το 2005 αλλά δεν ξεκίνησα να δουλεύω αμέσως. Δεν ξεκίνησα σαν φωτορεπόρτερ αλλά περισσότερο σε προσωπικό επίπεδο. Ζούσα στο Παρίσι και δούλευα επάνω στο project “Make a Wish” (Κάνε μια Ευχή) που ξεκίνησε εκεί και μετά αποφάσισα να πάω στο Ισραήλ και την Παλαιστίνη γιατί πίστευα ότι θα είχε ενδιαφέρον περισσότερο από ότι η Ευρώπη. Τότε ξεκίνησα να κάνω δημοσιογραφία περισσότερο.

Επικεντρώνεις το ενδιαφέρον σου περισσότερο στους νέους και στις γυναίκες. Είναι αυτός ένας λόγος που δουλεύεις στα μέρη που επιλέγεις; Επειδή εκεί οι άνθρωποι και κυρίως αυτές οι κατηγορίες έχουν διαφορετικά προβλήματα από αυτά που έχουν στην Ευρώπη;

Από την αρχή το ενδιαφέρον μου για τους νέους είχε να κάνει με τις προοπτικές του για τη ζωή τους. Και το πως μετατοπίζονται ανάμεσα στις διαφορετικές κοινωνίες μεταξύ της Ευρώπης και των χωρών τους. Στην Ευρώπη ξεκινάς πάντα από διαφορετική βάση και σε αυτά τα μέρη καταλαβαίνεις ότι οι άνθρωποι μπορεί να μην έχουν ούτε σπίτι να μείνουν. Αυτές οι διαφορές σου δίνουν διαφορετική προοπτική. Γι' αυτό ξεκίνησα να κάνω και δημοσιογραφία γιατί

θεώρησα ότι είναι πιο σημαντικό να πω τις ιστορίες τους γιατί βλέπουν και πολλές αδικίες και καταστάσεις που ο κόσμος δεν γνωρίζει και αυτά ήθελα να τα πω, να επικοινωνήσω κάτι που ήταν σημαντικό. Έτσι ξεκίνησα τη φωτογραφία σαν έναν δημιουργικό τρόπο επικοινωνίας που δεν έλεγε κάτι σημαντικό για τον άλλο κόσμο και μετά βρήκα ενδιαφέρον σε κάτι παραπάνω και μου φάνηκε πιο σημαντικό.

Παίρνεις αυτή την ανταπόκριση; Πιστεύεις ότι μέσα από τις ιστορίες σου και όλα όσα προσπαθείς να επικοινωνήσεις για τις ζωές αυτών των ανθρώπων υπάρχει επίδραση στο κοινό;

Δεν πιστεύω ότι αλλάζει κάτι πάρα πολύ. Σπάνια γίνεται αυτό, αλλά μπορεί αφυπνίσει. Αυτό μάλιστα έχω δει να γίνεται πολύ με το Instagram. Πριν δεν υπήρχε κάποια πλατφόρμα για να διαδόσεις τη δουλειά που δεν είχε δημοσιευθεί. Εκτός αν κάποιος αγόραζε [εφημερίδα ή περιοδικό] κανείς δεν θα το έβλεπε. Τώρα το Instagram το χρησιμοποιώ πολύ και το βρίσκω ένα πολύ καλό μέσο επικοινωνίας γιατί έχω προσέξει ότι ο κόσμος δεν έχει πολλή υπομονή. Αν τους στείλεις κάτι δεν θα καθίσουν να το διαβάσουν αλλά μόνο θα δουν τις φωτογραφίες. Δεν διαβάζει πολύ ο κόσμος γιατί δεν έχει υπομονή και με το Instagram δεν χρειάζεται να διαβάσεις πολύ απλά βλέπουν τις φωτογραφίες. Αλλά και πάλι δεν πιστεύω ότι επιφέρει μεγάλες αλλαγές. Κάποια θέματα έχουν επίδραση αν ο κόσμος γνωρίζει ανθρώπους που εμπλέκονται σε αυτά. Για να κάνεις κάποιον να εμπλακεί ενεργά πρέπει να υπάρχει κάποιου είδους προσωπική σύνδεση με το θέμα.

Υπάρχει κάποιο θέμα ειδικά από όσα έχεις κάνει που δημιούργησε εντονότερη αντίδραση;

Νομίζω η δουλειά που έκανα στη Γάζα το 2014 επειδή ήταν πολύ έντονη. Μετά έκανα το θέμα με τις γυναίκες που γεννούσαν και σε αυτό είχα πολλή ανταπόκριση. Οι περισσότεροι κυρίως εξέφραζαν έκπληξη που αυτές οι γυναίκες γεννούσαν μέσα στον πόλεμο. Ενώ υπήρχε αυτός ο τρομερός πόλεμος και βομβαρδισμοί κάθε μέρα ταυτόχρονα γεννιόνταν διαρκώς μωρά, ένδειξη ότι η ζωή συνεχίζεται. Είχα και μεγάλη ανταπόκριση από ανθρώπους που ήδη γνώριζα. Και στον πρώτο πόλεμο στη Γάζα είχα πολλή ανταπόκριση γιατί τότε έγραφα για μια Σουηδική εφημερίδα και στο θέμα μου υπήρχε μια οικογένεια που είχε ζήσει στη

Σουηδία και επέστρεψε στη Γάζα και είχα από εκεί πολλή ανταπόκριση και από ανθρώπους που δε γνώριζα. Αλλά κι εδώ υπάρχει το στοιχείο της σύνδεσης. Κάποιοι που τους ήξεραν.

Συμμετέχεις και διαγωνισμούς. Πιστεύεις ότι η συμμετοχή και ακόμη περισσότερο η βράβευση σε έναν διαγωνισμό βοηθάει μόνο το φωτογράφο ή και τα θέματα επάνω στα οποία δουλεύει;

Κυρίως τον φωτογράφο. Οι μεγάλοι διαγωνισμοί όπως το World Press ίσως επειδή πολύ περισσότερος κόσμος μαθαίνει. Ασφαλώς υπάρχουν και οι κριτικές μετά τις βραβεύσεις, όταν για παράδειγμα δίνονται πολλά βραβεία σε ένα θέμα όπως ο πόλεμος στη Γάζα ή δεν δίνονται καθόλου βραβεία σε γυναίκες φωτογράφους. Υπήρξε κάποτε μια στροφή ως προς τη ματιά και τα βραβεία και προσπάθησαν να κάνουν λίγο διαφορετικές επιλογές και να ξεφύγουν από το κλασικό στυλ φωτογραφιών που βραβεύονταν αλλά υπήρξαν πολλές συζητήσεις και σκάνδαλα μετά οπότε επέστρεψαν σε πολύ κλασσικά μονοπάτια.

Όμως αυτή η κριτική που ασκείται στην πραγματικότητα αφορά μόνο όσους ασχολούνται ειδικά με το θέμα φωτογραφία – φωτοειδησεογραφία. Το ευρύ κοινό απλά ξέρει ποιός βραβεύτηκε και βλέπει τις φωτογραφίες και το θέμα το οποίο απεικονίζουν.

Ναι, πιστεύω ότι το ευρύ κοινό ασχολείται μόνο με τους μεγάλους διαγωνισμούς και δεν γνωρίζουν καν τους άλλους. Και δεν είναι και εύκολο να τους ξέρει κανείς όλους. Άλλωστε δεν συμφωνώ και με τα ποσά που απαιτούνται για να συμμετάσχει κανείς. Προτιμώ τους διαγωνισμούς στους οποίους ο φωτογράφος δεν υποχρεούται να πληρώσει συμμετοχή, γιατί ήδη δίνεις τόσα πολλά χρήματα για να κάνεις τη δουλειά σου. Και κάποιες φορές διαφημίζουν διαγωνισμούς για ανερχόμενους και όχι ήδη καθιερωμένους φωτογράφους αλλά στο τέλος βλέπεις ότι το βραβείο δίνεται σε πολύ καθιερωμένους φωτογράφους.

Ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η συμμετοχή σου στο Medphoto Festival του 2016. Πιστεύεις ότι αλλάζει ο τρόπος που το κοινό βλέπει τη φωτογραφία όταν παρουσιάζεται σαν έργο τέχνης σε μια έκθεση;

Ναι το ελπίζω κιόλας. Πολύ ενδιαφέρον είχε και η εμπειρία μου από το φεστιβάλ της Πολωνίας. Είχαμε portfolio reviews και μετά έπρεπε να κάνουμε και μια παρουσίαση και αυτό αμέσως δημιουργούσε συζήτηση για τη δουλειά και την ιστορία που αυτή έλεγε. Στο Medphoto μου άρεσε ο τρόπος που εκτέθηκε η δουλειά του Antoine D'Agata. Δεν την είχα δει ποτέ πριν να εκτίθεται και μου άρεσε πολύ. Οπότε αν το φωτογραφικό έργο εκτίθεται με ωραίο τρόπο τότε είναι καλό για όλους. Για εμένα η φωτογραφία ήταν πάντα ένας τρόπος επικοινωνίας. Πιστεύω ότι η φωτογραφία είναι τέχνη, αλλά εγώ δεν κάνω τέχνη για να κάνω “όμορφες” εικόνες. Μπορεί να είναι και “όμορφες” αλλά συνήθως τις τραβάω για κάποιο λόγο, υπάρχει κάτι από πίσω από την ομορφιά ή από ότι μπορεί να βλέπει κανείς. Θα ήθελα να διαβάσει ο κόσμος και όσα γράφονται στις λεζάντες. Γράφω πάντα κάτι για τις φωτογραφίες και όσα αυτές αφορούν.

Οπότε η συνολική σου εκτίμηση είναι ότι υπάρχει μια κάποια επίδραση απλά αργή;

Δεν θα έχει σε όλους, αλλά κάπου θα έχει. Στο Perpignan έχουν πολλούς μαθητές σχολείων που επισκέπτονται τις εκθέσεις και κάποια παιδιά έκαναν σκίτσα από τις φωτογραφίες που έβλεπαν και ήταν πολύ ωραία. Τους νεότερους μπορείς να τους προτρέψεις να κοιτάζουν και να δουν πιο προσεκτικά.

Είναι καλό για τα παιδιά να βλέπουν φωτογραφίες τέτοιου είδους; Ντοκουμέντου; Ίσως όχι τις πιο βίαιες, ακόμη κι αν δεν καταλαβαίνουν πλήρως τί είναι αυτό που βλέπουν ;

Ναι σίγουρα. Σκέφτομαι και τα ανίψια μου που είναι 6 και 8 ετών που δεν ξέρουν ακριβώς τι κάνω αλλά πιστεύω ότι τα παιδιά που ζουν σε ήρεμες κοινωνίες είναι καλό να βλέπουν τι γίνεται σε άλλα μέρη.

Φωτογραφίζεις περισσότερο με το μυαλό ή με το συναίσθημα;

Σε πολλές περιπτώσεις ξέρω τι είναι αυτό που αναζητώ.

Albert Masias

Photo Editor (υπεύθυνος φωτογραφικής πλαisiώσης)

Γιατροί Χωρίς Σύνορα

19 Απριλίου 2018

[Η εικόνα] είναι μέρος της δουλειά μας, καθώς όπως ξέρετε οι ΓΧΣ δημιουργήθηκαν από γιατρούς και δημοσιογράφους. Είναι μια οργάνωση που ανταποκρίνεται σε ιατρικές έκτακτες ανάγκες, αλλά ένα από τα πράγματα που οι ΓΧΣ πάντα λαμβάνουν υπ' όψιν είναι, ότι μέρος της δουλειάς μας είναι να επικοινωνούμε ότι βλέπουμε και να το συζητάμε.

Συνεπώς, η δημοσιογραφική πλευρά του οργανισμού συμβαδίζει με την ιατρική δράση. Ιστορικά, οι ΓΧΣ είναι συνδεδεμένοι με φωτογράφους και [αυτή η συνεργασία] αποτελεί μέρος του να δίνεις μαρτυρία για ότι βλέπεις. Μέσα στα χρόνια έχουν γίνει αλλαγές συγκριτικά με το τί έβλεπα και πριν αρχίσω να δουλεύω με τους ΓΧΣ. Δουλεύαμε και με φωτογράφους μεγάλων πρακτορείων που έχουν ένα είδος συμφωνίας με τους ΓΧΣ, αλλά και με ανεξάρτητους φωτογράφους, όπως ο Sebastiao Salgado. Οι ΓΧΣ χρησιμοποιούν ένα μέρος των φωτογραφιών και οι φωτογράφοι ένα άλλο μέρος των εικόνων που τράβηξαν.

Στη σύγχρονη εποχή έχουν αλλάξει λίγο τα πράγματα, αλλά υπάρχει πάντα μια στενή σχέση με τους δημοσιογράφους και τους φωτογράφους με τον οργανισμό

Είναι σημαντικό να συνεργαζόμαστε με τους φωτογράφους γιατί μπορεί να στέλνουμε δελτία τύπου για ενημέρωση, αλλά πάντα η δύναμη της εικόνας είναι μεγάλη. Συνήθως έχει μεγαλύτερο αντίκτυπο μιας εικόνα από ότι ένα κείμενο.

Υπάρχουν διαφορετικές παράμετροι: το κοινό αλλά και οι δωρητές στους οποίους πρέπει να εξηγήσεις τί κάνεις, ώστε να σου έχουν εμπιστοσύνη. Οι φωτογραφίες στους ΓΧΣ παίζουν σημαντικό ρόλο στην ανεύρεση κονδυλίων και στις εκστρατείες χρηματοδότησης. Είναι πάντα ένα ζητούμενο στις ανθρωπιστικές οργανώσεις το τί θα δείξουν σε αυτούς από τους οποίους ζητούν πόρους. Αυτό είναι και εσωτερική συζήτηση στις ανθρωπιστικές οργανώσεις. Εγώ για παράδειγμα δεν συμφωνώ πάντα στο είδος των εικόνων που χρησιμοποιούνται για την ανεύρεση κονδυλίων. Βρισκόμαστε ακόμη στο στυλ του «*Η Ευρώπη θα σώσει την Αφρική*» και κατά τη γνώμη μου αυτή η προσέγγιση πρέπει να αλλάξει. Ωστόσο, υπάρχουν πολλοί

οργανισμοί που χρησιμοποιούν αυτό το είδος της εικόνας, γιατί από την άλλη πλευρά φαίνεται να λειτουργεί. Η εσωτερική συζήτηση αφορά στο να προσεγγίζουμε τα ζητήματα περισσότερο από την πλευρά του ντοκουμέντου και όχι με την κλασσική εικόνα των ΜΚΟ : *η λευκή νοσοκόμα που σώζει το πεινασμένο μαύρο παιδάκι*. Όμως αυτό ακόμη λειτουργεί για την ανεύρεση κονδυλίων.

Όσον αφορά στην επιρροή σε αυτούς που λαμβάνουν τις σημαντικές αποφάσεις, μιλώντας και σαν φωτορεπόρτερ, δεν είμαι σίγουρος ότι αλλάζουμε πολλά πράγματα, αλλά πιστεύω ότι αν δεν κάναμε αυτό που κάνουμε τα πράγματα θα ήταν ακόμη χειρότερα από ότι είναι. Οπότε το να δείχνει κανείς τις φωτογραφίες, είτε σαν φωτογράφος είτε σαν οργανισμός όπως οι ΓΧΣ είναι σαν να λέμε «*Αυτό συμβαίνει και δεν μπορείτε να πείτε ότι δεν το ξέρατε*».

Η δική μου εμπειρία – ξεκίνησα να δουλεύω στους ΓΧΣ όταν ξέσπασε η μεταναστευτική και προσφυγική κρίση και όταν έκλεισε η Βαλκανική Οδός – είναι ότι δεν ξέρω αν αλλάξαμε κάτι, αλλά τουλάχιστον μπορέσαμε να δείξουμε τι συνέβαινε. Οι πολιτικές στα Βαλκάνια και στη Μεσόγειο είναι λίγο χειρότερες από ότι ήταν πριν τρία χρόνια, και ίσως αρχικά να φαίνεται ότι δεν καταφέραμε πολλά, ωστόσο αν βάλεις την κατάσταση σε μια ζυγαριά, αναρωτιέσαι αν δεν είχαμε κάνει τίποτε πού θα ήμασταν τώρα.

Η σύγχρονη τάση στην εικόνα και την παγκοσμιοποίηση της είδησης μας βοηθάει. Δεν τίθεται θέμα καλύτερης ή χειρότερης κατάστασης ωστόσο, αλλά πώς χρησιμοποιείς τα νέα εργαλεία που έχεις στη διάθεσή σου. Προφανώς οι ΓΧΣ κάνουν τεράστια χρήση των κοινωνικών δικτύων, χωρίς όμως ένα κεντρικό κανάλι κοινωνικής δικτύωσης. Υπάρχουν πολλοί λογαριασμοί Facebook και Instagram, σχεδόν σε κάθε χώρα. Αλλά ναι πιστεύω ότι βοηθάει. Είναι ευκολότερο τώρα, ειδικά για τους νέους να γνωρίσουν τους ΓΧΣ, τί είναι και τί κάνουν και να έχουν ένα παράθυρο στην πραγματικότητα. Εξαρτάται από αυτούς αν θα το αναζητήσουν ή όχι αλλά έχουν πολύ μεγαλύτερη πρόσβαση από ότι υπήρχε πριν ας πούμε 30 χρόνια ή όταν δημιουργήθηκαν οι ΓΧΣ, όταν υπήρχαν μόνο εφημερίδες και μεγάλα περιοδικά.

Ο κόσμος πρέπει να καταλάβει ότι ο καθένας έχει μια δουλειά να κάνει. Οι φωτογράφοι είναι σε ένα μέρος για να γίνουν μάρτυρες και να καταγράψουν μαρτυρίες των γεγονότων. Συμφωνώ ότι κάποιες φορές πρέπει να αφήσεις την φωτογραφική μηχανή και να βοηθήσεις. Έχει να κάνει με την ηθική του καθενός. Για

εμένα ο φωτογράφος είναι εκεί για να καταγράψει το τί συμβαίνει, να δώσει μια καλή μαρτυρία. Προφανώς, αν προκύψει μια εκτός ελέγχου κατάσταση θα αποφασίσεις να αφήσεις τη μηχανή και να βοηθήσεις, ακόμη κι αν υπάρχουν άλλοι που βοηθούν.

Γιάννης Παπαδόπουλος

Δημοσιογράφος, Εφημερίδα Καθημερινή

17 Μαρτίου 2021

Για εμένα η πιο κομβική στιγμή ήταν μία φωτογραφία που έκανε τη μεγάλη διαφορά, η φωτογραφία του Αϊλάν Κουρντί στα τουρκικά παράλια. Ήταν το μικρό αγόρι που έχασε τη ζωή του σε ένα ναυάγιο. Από τη στιγμή που δημοσιεύθηκε και έκανε τον γύρο του κόσμου αυτή η φωτογραφία και υπήρξε ξεκάθαρη η εικόνα ενός πολύ μικρού ηλικιακά θύματος, τότε ουσιαστικά άρχισε να μεταστρέφεται το κλίμα στην κοινή γνώμη, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Ίσως μάλιστα αυτό να εξηγεί σε ένα βαθμό και την μετέπειτα πολιτική των «ανοιχτών συνόρων» που ακολούθησε η Γερμανία. Οπότε αν θέλουμε να εντοπίσουμε μία φωτογραφία που έπαιξε σημαντικό ρόλο ήταν αυτή και αυτό είναι αρκετά ξεκάθαρο τόσα χρόνια μετά. Ήταν μια φωτογραφία ντοκουμέντο και όχι μια φωτογραφία στην οποία η φωτογράφος προσπάθησε να δει αν ο φωτισμός ήταν σωστός, αν το κάδρο ήταν σωστό ή λάθος ή να την προσεγγίσει με άλλο τρόπο ή με κάποιο καλλιτεχνικό κριτήριο. Ήταν κάτι πολύ συγκεκριμένο αυτό που αποτύπωνε.

Στην Ελλάδα η εικόνα που είχα ήταν ότι με αφετηρία τη δημοσίευση εκείνης της φωτογραφίας άρχισε το κλίμα κάπως να αλλάζει και αυτό μπορούσε κανείς να το διαπιστώσει και από τον τρόπο με τον οποίο και οι ίδιοι οι δημοσιογράφοι - από διάφορα έντυπα - προσέγγιζαν τον θέμα. Ξεκίνησε δηλαδή να γίνεται περισσότερο λόγος για πρόσφυγες και σταμάτησε - σε πολύ μεγάλο βαθμό - να χρησιμοποιείται η λέξη «λαθρομετανάστες». Χρησιμοποιούνταν ελάχιστα έως καθόλου και αργότερα απέμεινε να χρησιμοποιείται ως όρος σε ακροδεξιά κυρίως μέσα. Ακόμη και στις επίσημες ανακοινώσεις και στα Δελτία Τύπου του Λιμενικού Σώματος και της Αστυνομίας σταμάτησε να γίνεται λόγος για «λαθρομετανάστες», όπως γινόταν λίγο παλιότερα. Θα αναφέρονταν πια σε αυτούς σαν «παράνομους» ή «παράτυπους» μετανάστες. Αυτό μάλιστα υιοθετήθηκε και από τη Νέα Δημοκρατία τότε – παρ’ ότι πιο συντηρητικό κόμμα – αλλά γενικότερα από ένα ευρύ φάσμα της δημοσιογραφίας στη χώρα μας. Άλλαξε το λεξιλόγιο και πιστεύω ότι σε αυτό έπαιξε ρόλο και η εικόνα.

Εκτός από τη φωτογραφία του Κουρντί, έπαιξαν πολύ μεγάλο ρόλο και φωτογραφίες που έδειχναν ότι έφταναν στα ελληνικά παράλια οικογένειες με βρέφη

και μικρά παιδιά. Γιατί μέχρι τότε, ειδικά μέχρι και το 2014, οι προσφυγικές και μεταναστευτικές ροές που έφταναν στην Ελλάδα αποτελούνταν κατά βάση από νεαρούς άντρες και από χώρες όπως το Πακιστάν ή το Μπαγκλαντές. Τα πράγματα έγιναν διαφορετικά με την κρίση και τον πόλεμο στη Συρία γιατί πλέον έφταναν στην Ελλάδα – κατά την πρώτη τουλάχιστον φάση του πολέμου – μεσοαστικές οικογένειες, οικογένειες με παιδιά. Όσο κυνικό κι αν ακούγεται ήταν πιο εύκολο για την κοινή γνώμη - μέσα από αυτές τις εικόνες - να αισθανθεί μια ταύτιση και όχι μια υποτιθέμενη απειλή. Άρα σίγουρα αυτές οι φωτογραφίες έπαιξαν ρόλο και στους ανθρώπους που δεν βρίσκονταν εκεί, δηλαδή στην πρώτη γραμμή υποδοχής, αλλά σε άλλα μέρη της χώρας που μπορεί να μην είχαν ξαναδεί πρόσφυγα στη ζωή τους. Από αυτή την άποψη κατά βάση οι εικόνες (το video και οι φωτογραφίες) έπαιξαν σημαντικό ρόλο.

Όσον αφορά την εμπειρία στο πεδίο ξέρω πολλούς φωτογράφους, και έχω πολλά παραδείγματα που δείχνουν την προσέγγιση και την ηθική τους. Έχω και καλές και λιγότερο καλές εντυπώσεις. Στη Λέσβο μόλις είχε καταφθάσει μία από τις βάρκες γεμάτη με οικογένειες. Υπήρχαν εκεί εθελοντές που βοηθούσαν τους ανθρώπους που κατέφθαναν με τις βάρκες και υπήρχε και ένας φωτογράφος που εκνευριζόταν με τους εθελοντές που έμπαιναν στο κάδρο του γιατί του χαλούσαν το πλάνο που ήθελε να έχει. Εύλογα ήθελε να εστιάσει στους πρόσφυγες αλλά εκείνη τη στιγμή και οι εθελοντές ήταν μέρος της ιστορίας και δεν θα έπρεπε να τον ενοχλεί η παρουσία τους. Στη Λέσβο πάλι σε μέρα με καλό καιρό που δεν ήταν ταραγμένη η θάλασσα έλεγε χαρακτηριστικά «Βενετία είναι σήμερα» με μια στενοχώρια γιατί δεν θα υπήρχαν αρκετά δραματικές λήψεις λόγω καιρού ή άλλης έντασης. Στην Ειδομένη μπορούσες επίσης να βρεις στον καταυλισμό πάρα πολλούς δημοσιογράφους και φωτογράφους και οπερατέρ από κάθε χώρα. Η προσέλευση ήταν τόσο μεγάλη που ήταν σαν να βγαίνει ένα μικρόφωνο από κάθε σκηνή. Αν ήθελες να μιλήσεις με κάποιον ήδη κάποιος άλλος δημοσιογράφος θα ήταν εκεί πριν από εσένα και θα έπαιρνε μια συνέντευξη. Αυτό ήταν κουραστικό και για τους ίδιους τους ανθρώπους αυτούς γιατί έμοιαζε όλο αυτό σαν ένα τεράστιο σκηνικό και σαν κι εκείνοι να επιτελούσαν έναν ρόλο ή και να έμπαιναν και οι ίδιοι σε έναν ρόλο, χωρίς πια να υπάρχει η φυσικότητα που κανείς θα ήθελε γιατί κι αυτοί ήθελαν να ξεμπερδεύουν. Κι εκεί υπήρχαν φωτογράφοι από το εξωτερικό. Κάποιοι ήταν και αρκετά

επιτηδευμένοι ως προς τη δουλειά που ήθελαν να κάνουν με μια πιο στουντιακή προσέγγιση. Όμως και χωρίς να είναι κανείς επαγγελματίας φωτογράφος αντιλαμβάνεται ότι η εικόνα που δίνεις εσύ σε αυτόν που θα φωτογραφίσεις έχει κι αυτή τη σημασία της.

Πέρα από όλα αυτά κάποιοι φωτογράφοι που έχουν καλύψει το προσφυγικό κατά καιρούς βάζουν μέσα στη δουλειά τους και το κριτήριο της αισθητικής λειτουργίας μιας φωτογραφίας. Σαν εξωτερικός παρατηρητής θεωρώ ότι ίσως είναι λάθος, γιατί το ζητούμενο δεν είναι μια άσχημη στιγμή να αποτυπωθεί με τον καλύτερο καλλιτεχνικό τρόπο αλλά να πεις την ιστορία και να δείξεις την ιστορία γι' αυτό που είναι. Δεν εννοώ να βγει μια τεχνικά λάθος εικόνα, ας πούμε καμένη. Προφανώς είναι επαγγελματίες φωτογράφοι άρα θα πρέπει να βγάλουν μια σωστή εικόνα και να δείξουν αυτό που βλέπουμε. *Αλλά υπάρχουν στοιχεία που καμιά φορά οδηγούν στο να χαθεί λίγο η ουσία της αποστολής. Για παράδειγμα επιλογές όπως αν μια φωτογραφία θα είναι έγχρωμη ή ασπρόμαυρη ή για το πώς θα γίνει μετά ή επεξεργασία ή η επιλογή [editing] για να τονιστεί περισσότερο το φως ή κάποιο άλλο στοιχείο. Επίσης το γεγονός ότι υπάρχουν όλοι αυτοί οι διεθνείς διαγωνισμοί για τους φωτογράφους που πολλές φορές λειτουργούν ως αυτοσκοπός τους κάνει να ανταγωνίζονται μεταξύ τους. Θέλουν να βγάλουν καλύτερες φωτογραφίες για να πάρουν κάποια χρηματοδότηση ή για να γίνει πιο δημοφιλής η δουλειά τους και έτσι τελικά ίσως χάνεται το νήμα και ουσιαστικά η αποστολή τους. Φυσικά δεν μιλάμε για λειτούργημα, όλοι επαγγελματίες είμαστε και πληρωνόμαστε για να κάνουμε μια δουλειά σε ένα μέσο αλλά από ένα σημείο και μετά - ειδικά στο προσφυγικό - όλο αυτό το κλίμα ήταν πολύ έντονο και ίσως χάθηκε η ισορροπία. Κάνοντας δηλαδή την αισθητική αυτοσκοπό χανόταν ίσως ο στόχος. Αυτό σε επόμενο στάδιο αγγίζει και τη δική μου δουλειά, δηλαδή πολλές φορές είναι εύκολο να τα πλαισιώσεις όλα με το ωραίο αφήγημα, με τη σκέψη ότι θέλεις να αλλάξεις τον κόσμο αλλά στην ουσία πολλές φορές ο αντίκτυπος που έχει η δουλειά μας μπορεί να είναι πολύ πιο μικρός από όσο εμείς πιστεύουμε ή προσδοκούμε.*

Εξίσου επιδραστική με τη φωτογραφία του μικρού Αϊλάν ήταν η φωτογραφία που τράβηξε ο Λευτέρης Παρτσάλης με τις γιαγιάδες στη Λέσβο, γιατί απαθανάτισε κάτι που δεν ήταν ένα μεγάλο γεγονός, ήταν ένα στιγμιότυπο που έτυχε. Αλλά αυτή

η εικόνα μετά έκανε το γύρο του κόσμου και ευαισθητοποίησε αρκετούς. Ήρθε και η δημοσιότητα για τις γιαγιάδες και ήταν αυτή για εμάς μια φωτογραφία ορόσημο.

Για εμένα προσωπικά η συνεργασία μου με τους φωτογράφους που έχω δουλέψει μαζί (τον Enri Canaj και τον Γιώργο Μουτάφη) ήταν πολύ σημαντική γιατί πέρα από το να αποδώσεις με τις λέξεις το ρεπορτάζ είναι σημαντικό να πλαισιωθεί με την κατάλληλη εικόνα. Στην εποχή μας δεν αρκεί το κείμενο και είναι σημαντικό να κάνεις αυτή τη δουλειά με ανθρώπους με τους οποίους μπορείς να συνεννοηθείς, να συνεργαστείς καλά και ο καθένας να ξέρει ποια είναι τα όριά του ώστε να μην μπει ο ένας μέσα στη δουλειά του άλλου. Ταυτόχρονα πολλές φορές δουλεύουμε και σαν ομάδα όταν βρισκόμαστε κάπου. Με τον Enri - που έχω δουλέψει περισσότερο και έχω κάνει και περισσότερες αποστολές στο πεδίο - χρειάστηκε πολλές φορές να βοηθήσει ο ένας τον άλλο. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ήταν μια αποστολή στη Σμύρνη το 2015 με λίγες μέρες διαθέσιμες. Θέλαμε να μιλήσουμε με πρόσφυγες που ετοιμάζονταν να κάνουν το ταξίδι και να περάσουν απέναντι και ήταν δύσκολο με τους διερμηνείς που είχαμε να κάνουμε αυτή τη δουλειά. Έτσι αποφασίσαμε να χωριστούμε και να ψάξει ο καθένας αυτόνομα ανθρώπους που θα δέχονταν να μας μιλήσουν γιατί στη Σμύρνη υπήρχε μια περιοχή - το Μπασμανέ- με φθηνά ξενοδοχεία όπου εκεί κυρίως έμεναν οι πρόσφυγες πριν περάσουν απέναντι στην Ελλάδα. Πηγαίναμε από ξενοδοχείο σε ξενοδοχείο και από δωμάτιο σε δωμάτιο ώσπου σταθήκαμε τυχεροί και βρήκαμε μια οικογένεια που ήθελε να μας μιλήσει και η μητέρα της οικογένειας ήξερε και κάποιες λέξεις στα Ελληνικά γιατί μια γιαγιά της είχε καταγωγή από την Κρήτη. Και ήταν τρομερό να έχεις την εικόνα και μετά και το video μιας γυναίκας από τη Συρία η οποία μιλούσε για τον γιο της και χρησιμοποιούσε τη λέξη «κοπέλι». Έδινε άλλη αξία και στο ρεπορτάζ. Αυτό όμως έγινε εφικτό γιατί δουλέψαμε μαζί και χωριστήκαμε και μοιράσαμε έτσι τη δουλειά και ο ένας βοήθησε τον άλλον. Οπότε είναι πολύ σημαντικό για έναν δημοσιογράφο να έχει στο πλευρό του έναν φωτογράφο με τον οποίο μπορεί να συνεννοηθεί, να καταναείμουν τους ρόλους και να συνεργαστούν για ένα κοινό αποτέλεσμα.

Πιστεύω ότι και οι φωτογράφοι και οι δημοσιογράφοι ουσιαστικά είμαστε αλεξιπτωτιστές στις ζωές των ανθρώπων. Θα τους συναντήσουμε για λίγο, ίσως να κρατήσουμε με κάποιους κάποια επαφή, έχουν γίνει και project που κάποιοι δημοσιογράφοι ή φωτογράφοι ακολούθησαν κάποιες οικογένειες σε διάφορα

στάδια, αλλά το ζήτημα είναι ότι ο ρόλος μας είναι πολύ συγκεκριμένος, δεν θα τους αλλάξουμε εμείς τη ζωή ούτε θα τους υποδείξουμε τί πρέπει να κάνουν. Αυτό είναι κάτι που πάντα προσπαθώ να έχω υπόψιν μου στη δουλειά αλλά το ίδιο και οι φωτογράφοι με τους οποίους έχω δουλέψει μαζί.

Πολύ σημαντικό είναι ασφαλώς και το θέμα της προσέγγισης. Και ο Enri και ο Γιώργος [Μουτάφης] είναι και οι δύο έμπειροι αλλά έχοντας και τις δικές τους αξίες ξέρουν πώς θα κάνουν τον άνθρωπο απέναντί τους να τους εμπιστευτεί, γιατί δεν είναι εύκολο να δέχεται κάποιος να τον φωτογραφίσουν. Η αμηχανία του μπορεί να περάσει στην εικόνα. Εκεί που χρειάζεται παίρνουν κι αυτοί τον χρόνο τους, δεν είναι φωτογράφοι που θα σηκώσουν τη μηχανή αμέσως για να κάνουν το κλικ αλλά ξέρουν που, πότε και πως. Ειδικά σε τέτοιες περιπτώσεις που οι άνθρωποι – ανάλογα με το πότε τους μιλάς και σε τι στάδιο του ταξιδιού τους βρίσκονται – μπορεί να είναι πολύ φοβισμένοι. Αυτοί που βλέπαμε στην Τουρκία ήταν ακόμη πολύ φοβισμένοι γιατί δεν είχαν ολοκληρώσει το ταξίδι, δεν ήξεραν τι θα γίνει, πώς θα περάσουν απέναντι. Στην Ελλάδα ήταν αλλιώς να συναντάς κάποιον σε ένα καταυλισμό και αλλιώς να τον συναντάς στην Αθήνα, σε μια πλατεία ή σε ένα σπίτι. Οπότε πάντα παίζει ρόλο η προσέγγιση και από τις δύο πλευρές.

Χριστίνα Ψαρρά

Γενική Διευθύντρια του Ελληνικού Τμήματος των Γιατρών Χωρίς Σύνορα

17 Μαρτίου 2021

Η Χριστίνα Ψαρρά, Γενική Διευθύντρια του Ελληνικού Τμήματος των Γιατρών Χωρίς Σύνορα, επιβεβαιώνει την συνεργασία μεταξύ των φωτορεπόρτερ και των οργανισμών όπως οι ΓΧΣ και την αποτελεσματική αλληλεπίδραση μεταξύ τους.

Η κάλυψη κρίσιμων συγκυριών ανθρωπιστικής κρίσης, όπως πρόσφατα η προσφυγική και μεταναστευτική κρίση του 2015-2016 υπήρξε άλλος ένας σημαντικός σταθμός στη συνεργασία μεταξύ των δύο φορέων που στην πλειοψηφία των περιπτώσεων εργάστηκαν με κοινό στόχο τη διάσωση και την παροχή βοήθειας στους αφιχθέντες στα Ελληνικά παράλια. Η εικόνα έρχεται να συμπληρώσει την προσπάθεια των ανθρωπιστικών οργανώσεων κατά το ότι επικοινωνεί στο ευρύ - και πολλές φορές ανυποψίαστο - κοινό την εκάστοτε περίσταση που χρήζει συνδρομής, είτε σε πόρους είτε σε υλικοτεχνικές παροχές ή και σε πρακτική βοήθεια σε καθημερινές συνθήκες. Κάποιες φορές είναι οι οργανισμοί που ενημερώνουν τους φωτορεπόρτερ για την ύπαρξη «θέματος» και άλλες φορές η διαδρομή της πληροφορίας είναι αντίστροφη αλλά σε όλες τις περιπτώσεις τόσο η παροχή ανθρωπιστικής συνδρομής όσο και η κάλυψη του γεγονότος κινούνται παράλληλα προς κοινό προορισμό.

Ωστόσο, δεν είναι πάντα όλες οι κρίσεις ίδιες, δεν είναι όλες τόσο δημοφιλείς στους φωτορεπόρτερ. Η ασφάλεια του μέρους καθώς και αρκετοί αστάθμητοι παράγοντες όπως η ύπαρξη άλλων περιοχών πιο εύκολα προσβάσιμων ενδέχεται να δημιουργήσει απροθυμία φωτογραφικής κάλυψης.

Την ίδια στιγμή οι φωτογραφίες σε πολλές περιπτώσεις λειτουργούν σαν εργαλείο τεκμηρίωσης για την ύπαρξη ανάγκης της παρουσίας και της δράσης οργανισμών όπως οι ΓΧΣ. Πολλοί άνθρωποι που δεν βρίσκονται σε καταγεγραμμένες επίσημες δομές δεν μπορούν να εντοπιστούν, ούτε οι ίδιοι και συνεπώς ούτε οι ανάγκες τους. Η ύπαρξη φωτογραφικού υλικού από αφοσιωμένους φωτορεπόρτερ βοηθάει στην απόδειξη της ύπαρξής τους ώστε να μπορούμε κι εμείς να πιέσουμε για την ανάγκη της παρουσίας μας και της δράσης μας στις εκάστοτε περιοχές με σοβαρή ανθρωπιστική κρίση.

Παράρτημα II

Κατάλογος Φωτογραφιών

1. © *Eugene Atget*, Κατάστημα ανδρικών ενδυμάτων, Λεωφόρος des Gobelins, Παρίσι, 1926
2. © *Alfred Stieglitz*, Πέμπτη Λεωφόρος, Νέα Υόρκη, 1893
3. © *Felix Bonfils*, Παλμύρα, περί το 1867-1876
4. © *Francis Firth*, Οι Πυραμίδες του Ντασούρ από τα ανατολικά, περί το 1858
5. © *Roger Fenton*, Η σκιά της Κουιάδας του Θανάτου, Κριμέα, 1855
6. © *Timothy O'Sullivan*, Γκέττυσπεργκ, Η συγκομιδή του θανάτου, 1863
7. © *Alexander Gardner*, Lewis Payne, 1865
8. *Αγνώστου Φωτογράφου*, στα κρατικά αρχεία του Αυτοκρατορικού Πολεμικού Μουσείου του Ηνωμένου Βασιλείου
9. © *David Seymour/Magnum Photos*, Ισπανικός Εμφύλιος πόλεμος, Εστρεμαδούρα, 1936
10. © *Robert Capa/ Magnum Photos*, Ο Στρατιώτης που πέφτει, Cerro Muriano, Ισπανία, Σεπτέμβριος 1936
11. © *George Rodger/ Magnum Photos*, Λονδίνο, 1940
12. © *Alfred Eisenstaedt*, O Joseph Goebbels και αριστερά ο γραμματέας του Walter Werner Naumann και τον διερμηνέα του Χίτλερ, Dr Paul Schmidt στο περιθώριο της 15^{ης} Διάσκεψης της Κοινωνίας των Εθνών, Γενεύη, Σεπτέμβριος 1933
13. © *Robert Capa / Magnum Photos*, Η απόβαση των συμμαχικών δυνάμεων στην κωδικά ονομαζόμενη Παραλία Όμαχα, στην Νορμανδία της Βόρειας Γαλλίας, 6 Ιουνίου 1944
14. (A+B) © *Robert Capa / Magnum Photos*: Αμερικανός πυροβολητής αμέσως πριν πέσει νεκρός από σφαίρα οπισθοχωρούντων Γερμανών και η επόμενη ακριβώς στιγμή, Λειψία, 17 Απριλίου 1945
15. © *Alfred Eisenstaedt*, Times Square, Νέα Υόρκη, 15 Αυγούστου 1945
16. © *David Douglas Duncan*, Χωρίς τίτλο, εξώφυλλο περιοδικού Life, 25 Δεκεμβρίου 1950 (από τον πόλεμο της Κορέας)
17. © *Werber Bischof/Magnum Photos*, Sanyang-ri, Σύνορα Βόρειας & Νότιας Κορέας, Νότια Κορέα, 1951

18. © *Joseph Koudelka/Magnum Photos*, Πλατεία Wenceslas, Πράγα, 22 Αυγούστου 1968
19. © *Alberto Korda*, Ο Ernesto “Che” Guevara κατά τη διάρκεια ομιλίας του Fidel Castro, Αβάνα, Κούβα, 6 Μαρτίου 1960
20. © *Rene Burri / Magnum Photos*, Ο Ernesto “Che” Guevara κατά τη συνέντευξή του στην Laura Berquist για το περιοδικό Look, Αβάνα, Κούβα, Ιανουάριος 1963
21. © *Freddy Alborta*, Το σώμα του νεκρού Che Guevara στο νοσοκομείο Νουέστρο Σενιόρ ντε Μάλτα, στο Βαλλιεγκράντε της Βολιβίας, Οκτώβριος 1967
22. *Rembrandt*, Μάθημα ανατομίας του καθηγητή Τουλπ, Άμστερνταμ, 1632
23. © *Horts Faas*, Ένας απελπισμένος πατέρας κρατάει το σώμα του παιδιού του καθώς Νοτιο-Βιετναμέζοι φύλακες τον κοιτούν από το τεθωρακισμένο όχημά τους, Βιετνάμ, 19 Μαρτίου 1964
24. © *Robert Capa*, Κοντά στο Ναμντίν, Ινδοκίνα (Βιετνάμ), Μάιος 1954
25. © *Robert Capa*, Στον δρόμο από το Ναμντίν στο Ταϊμπίν, Ινδοκίνα (Βιετνάμ), 25 Μαΐου 1954
26. © *Robert Capa*, Κοντά στο Ναμντίν, Ινδοκίνα (Βιετνάμ), Μάιος 1954
27. © *Marc Ribou*, Η Jan Rose Kasmir μπροστά στην Εθνοφυλακή κατά τη διάρκεια μιας αντιπολεμικής διαδήλωσης, Ουάσιγκτον, 21 Οκτωβρίου 1967 (μαζί με την 28)
28. © *Marc Ribou*, Η Jan Rose Kasmir μπροστά στην Εθνοφυλακή κατά τη διάρκεια μιας αντιπολεμικής διαδήλωσης, Ουάσιγκτον, 21 Οκτωβρίου 1967
29. © *John Paul Filo*, Φοιτητής μόλις έχει πέσει νεκρός από πυρά της Εθνοφυλακής στο Πανεπιστήμιο του Πολιτειακού Πανεπιστημίου του Kent, Οχάιο, 4 Μαΐου 1970
30. © *Phillip Jones Griffiths / Magnum Photos*, Τραυματισμένη γυναίκα με ταμπέλα «Βιετναμέζα πολίτης», Βιετνάμ, 1967
31. © *Eddie Adams/AP*, Ο Στρατηγός Nguyen Loan, αρχηγός της εθνικής αστυνομίας του Ν. Βιετνάμ, πυροβολεί στο κεφάλι τον ύποπτο ως Βιετκόνγκ Nguyen Van Lem, Σαϊγκόν, Βιετνάμ, 1 Φεβρουαρίου 1968

32. © *Nick Ut/AP*, Παιδιά, σοβαρά καμένα από αεροπορική επίθεση με ναπάλμ, τρέχουν φωνάζοντας για βοήθεια στην Διαδρομή 1 (Route 1) κοντά στο χωριό Trang Bang, καθώς στρατιώτες της 25^{ης} μοίρας του στρατού του Ν. Βιετνάμ, 8 Ιουνίου 1972
33. © *Joe McNally*, Η Kim Phuc, φωτογραφημένη το 1995 σε στάση που να αποκαλύπτει τα σημάδια του εγκαύματος στο σώμα της, αποδεικνύοντας και πάλι, μετά από πολλά χρόνια, τη βασιμότητα των ισχυρισμών για τους λόγους που προκάλεσαν τη γύμνια του εννιάχρονου τότε παιδιού
34. © *Horst Faas/AP*, Κοντινό πορτρέτο ενός Αμερικανού στρατιώτη της 173^{ης} Ιπτάμενης Ταξιαρχίας, στο αεροδρόμιο της Phuoc Vinh, 1965
35. © *David Douglas Duncan*, το εξώφυλλο του βιβλίου του με φωτογραφία Αμερικανού στρατιώτη από την *Κον Τιέν*, Βιετνάμ, 1967
36. © *Don McCullin*, Πορτρέτο σοκαρισμένου στρατιώτη κατά την πολιορκία της Hue, Βιετνάμ, 1968
37. © *Ronald L. Haeberle*, Η σφαγή στο Μυ Λάυ, Βιετνάμ, 16 Μαΐου 1968
38. © *Vo Anh Khanh*, Αυτοσχέδιο χειρουργείο στο δάσος Γιου Μιν, Βόρειο Βιετνάμ, 15 Σεπτεμβρίου 1970
39. © *Vo Anh Khanh*, Δύο ηλικιωμένες γυναίκες, από το Βόρειο και Νότιο Βιετνάμ, αγκαλιάζονται για πρώτη φορά από το 1954. Μάιος 1975
40. © *Horst Faas/AP*, Ο στρατιώτης John Stanaback από το Ανατολικό Πατεрсον του Νιου Τζέρσεϊ, μεταφλέρει έναν στρατιώτη Βιετ Κονγκ σε έναν σταθμό πρώτων βοηθειών κοντά στο Μπάου Μπανγκ, τριάντα χιλιόμετρα βόρεια της Σαϊγκόν, 5 Μαρτίου 1965.
41. © *J. Walter Green/AP*, Μέλη της ομάδας *Hell's Angels* έχουν δημιουργήσει ανθρώπινη πυραμίδα, με ένα μέλος τους στην κορυφή με την αμερικάνικη σημαία, σε αντιπολεμική διαδήλωση στο Γουέικφιλντ της Μασαχουσέτης, 19 Οκτωβρίου 1967
42. © *Malcom Browne/AP*, Στην πρώτη από μια σειρά άγριων αυτοκτονιών Βουδιστών μοναχών, ο Τιχ Κουανγκ Ντουκ αυτοπυρπολείται μέχρι θανάτου σε έναν δρόμο της Σαϊγκόν σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τις διώξεις Βουδιστών από την Κυβέρνηση του Νοτίου Βιετνάμ, 11 Ιουνίου 1963

43. © *Catherine Leroy*, Ένας πεζοναύτης ουρλιάζει από τον πόνο κατά την επιχείρηση *Prairie* κοντά στην διαχωριστική γραμμή Βορείου και Νοτίου Βιετνάμ, 1967
44. © *Catherine Leroy*, Μια μητέρα κρατάει το πληγωμένο παιδί της, Βιετνάμ, 1968
45. © *Catherine Leroy*, Ένας άνδρας του λόχου φροντίζει έναν πληγωμένο πεζοναύτη, Βιετνάμ, 1968
46. © *Catherine Leroy*, Βορειοβιετναμέζος στρατιώτης στην κορυφή της κρυψώνας του, Βιετνάμ, 1968
47. © *Catherine Leroy*, Βορειοβιετναμέζος υπολοχαγός και οι άντρες του φυλάνε μια θέση στον Καθεδρικό της Χουέ, πριν την επίθεση του Τετ, Βιετνάμ, 1968
48. © *Gilles Peress/Magnum*, Τα γεγονότα της Ματωμένης Κυριακής στην Ιρλανδία. Ο Paddy Walsh κινείται προς τον Patrick Doherty αφού έχει χτυπηθεί, 30 Ιανουαρίου 1972
49. © *Susan Meiselas*, Γυναίκα της φυλής Μονίμπο, μεταφέρει το σώμα του νεκρού συζύγου της στο σπίτι τους για να ταφεί στην αυλή τους, Νικαράγουα 1978-1979
50. © *Susan Meiselas*, Επιστροφή στο σπίτι, Μασάουα, Νικαράγουα 1978-1979
51. © *Susan Meiselas*, Οι Σαντινίστας στα τείχη του αρχηγείου της Εθνικής Φρουράς του Εστελί, ο άντρας που έμεινε στην ιστορία ως «Ο άντρας με τη Μολότοφ», Πάμπλο Αραούθ, γνωστός με το ψευδώνυμο Μπαρέτα, Νικαράγουα 1978-1979
52. © *Susan Meiselas*, Κουέστα ντελ Πλόμο, λόφος έξω από τη Μανάγκουα, γνωστός για τις δολοφονίες που διαπράχθηκαν από την Εθνική Φρουρά, όπου πολλοί άνθρωποι πήγαιναν σε αναζήτηση εξαφανισμένων συγγενών τους, Νικαράγουα 1978
53. © *Susan Meiselas*, Νέοι εξασκούνται στη ρίψη βομβών επαφής σε δάσος γύρω από το Μονίμπο, Νικαράγουα 1978-1979
54. © *Ron Havin*, Ο παραστρατιωτικός ηγέτης Zeljko Raznatovic, γνωστός και ως Arkan, ποζάρει με τους άντρες του κρατώντας ένα μωρό λιονταράκι, 1991
55. © *Ron Havin*, Σέρβοι στρατιώτες χτυπούν ανθρώπους πεσμένους στο έδαφος έξω από ένα τζαμί στη Βοσνία, 2 Απριλίου 1992

56. © *Ron Haviv*, Ένα παιδί από την Κροατία κλαίει στην κηδεία του πατέρα του, αστυνομικού που σκοτώθηκε από Σέρβους σε μια ενέδρα στην αρχή του πολέμου για την ανεξαρτησία της Κροατίας, Αύγουστος 1991
57. © *Greg Marinovich*, Πυρπόληση νεαρού Νοτιοαφρικανού Ζουλού από υποστηρικτές του ANC, Σοβέτο, Σεπτέμβριος 1990
58. © *Greg Marinovich*, Ο Ζουλού Lindsaye Tshabalala φλέγεται και δέχεται και χτύπημα από έναν υποστηρικτή του ANC, ενώ ένα νεαρότερο αγόρι βγαίνει τρέχοντας από τη σκηνή, Σοβέτο, Σεπτέμβριος 1990
59. © *Kevin Carter*, Κορίτσι στο Σουδάν που λιμοκτονεί ή όπως η φωτογραφία έμεινε στην δημοσιογραφική ιστορία «Το Όρνεο και το Κορίτσι», Σουδάν, Μάρτιος 1993
60. © *Richard Drew/AP*, φωτογραφία που έμεινε στην δημοσιογραφική ιστορία με τον τίτλο *Ο Άνθρωπος που πέφτει*, Βόρειος Πύργος, Παγκόσμιο Κέντρο Εμπορίου, Νέα Υόρκη, 11 Σεπτεμβρίου 2001
61. © *Γιάννης Μπεχράκης/Reuters*, Αφغانοί χωρικοί στην κορυφή ενός λόφου παρακολουθούν τις κινήσεις των μονάδων της Βόρειας Συμμαχίας, στα περίχωρα της Γκουλμπαλάλ, περίπου 70χλμ βόρεια της Αφγανικής πρωτεύουσας Καμπούλ, αργά το απόγευμα, 4 Νοεμβρίου 2001
62. © *Γιάννης Μπεχράκης / Reuters*, Αφغانοί άμαχοι παρατηρούν νεκρούς μαχητές Ταλιμπάν που σκοτώθηκαν νωρίς το πρωί στον αυτοκινητόδρομο τρία χιλιόμετρα βόρεια της Καμπούλ, καθώς οι μαχητές της Βόρειας Συμμαχίας προσέγγιζαν την αφγανική πρωτεύουσα Καμπούλ, 13 Νοεμβρίου 2001.
63. © *Γιάννης Μπεχράκης / Reuters*, Μια νεαρή Αφγανή γυναίκα δείχνει το πρόσωπό της δημόσια, μετά από 5 χρόνια επιβολής του νόμου της Σαρία από τους Ταλιμπάν, ενώ περιμένει σε ένα κέντρο διανομής φαγητού, στην κεντρική Καμπούλ, Αφγανιστάν, 14 Νοεμβρίου 2001.
64. © *Lynsey Addario*, Δύο νεαρές γυναίκες κινούνται μέσα σε μια αμμοθύελλα στο Μπαχάι του Τσαντ, σε απόσταση επτά περίπου χιλιομέτρων από τα σύνορα με το Σουδάν, 18 Αυγούστου του 2004
65. © *Lynsey Addario*, Πλήθος Σουδανέζων γυναικών που περιμένουν την διανομή τροφής και άλλων ειδών πρώτης ανάγκης από ανθρωπιστικές οργανώσεις, στο χωριό Σελέα, στο δυτικό Νταρφούρ, 28 Φεβρουαρίου του 2008

66. © Lynsey Addario, Μπιμπιάν, είκοσι οκτώ ετών από το Νότιο Κιβού της Δημοκρατίας του Κονγκό
67. © Lynsey Addario, Βουμίλα, τριάντα οκτώ ετών από την Κανιόλα, στην νότια άκρη της Δημοκρατίας του Κονγκό
68. © Lynsey Addario, Η εικοσάχρονη Καλίντο, στο σπίτι της με τα δύο παιδιά, και τα δύο παιδιά βιασμών, στην επαρχία του Βόρειου Κιβού, στο ανατολικό Κονγκό, τον Απρίλιο 2008.
69. © Lynsey Addario, Η δεκαοχτάχρονη Μάμμα Σεσσέυ, από τη Σιέρρα Λεόνε, που πέθανε από αιμορραγία πριν από το τοκετό του δεύτερου από τα δίδυμα μωρά της, στο νοσοκομείο της Μαγκμπουράκα, 20 Μαΐου 2010
70. © Finbarr O'Reilly, Ο Dustin Moons ρίχνει μια οβίδα ενώ η μονάδα είναι καθηλωμένη σε ένα στενό κατά την πρώτη περιπολία του φωτογράφου μαζί τους, Κανταχάρ, Αφγανιστάν, 23 Οκτωβρίου 2010
71. © Finbarr O'Reilly, Ο γιατρός Howard ελέγχει τον σφυγμό των στρατιωτών που κάθονται ζαλισμένοι μετά από πολλαπλές εκρήξεις από ρουκετοβομβίδες που δέχτηκαν από τους Ταλιμπάν σε μια ενέδρα που τραυμάτισε και τους τέσσερις, στο Νότιο Αφγανιστάν, την 1 Νοεμβρίου 2010
72. © Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP, Διαδηλωτής δέχεται καπνογόνα από άντρα των ΜΑΤ, Πλατεία Συντάγματος, Αθήνα, 15 Ιουνίου 2011
73. © Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP, Άντρες ΜΑΤ, έχουν κυκλώσει έναν διαδηλωτή και τον ακινητοποιούν στο έδαφος, Πλατεία Συντάγματος, Αθήνα, 15 Ιουνίου 2011
74. © Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP, Μια νέα γυναίκα καθισμένη στο σιντριβάνι με σκυμμένο το κεφάλι της, αφού έχει εισπνεύσει δακρυγόνα, Πλατεία Συντάγματος, Αθήνα, 15 Ιουνίου 2011
75. © Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP, Συγκρούσεις διαδηλωτών – αστυνομίας στο Κίεβο, Ουκρανία, 20 Φεβρουαρίου 2014
76. © Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP, Ένας διαδηλωτής κάθεται πάνω σε ένα άγαλμα, ενώ άλλοι κάθονται σε ένα χαράκωμα κατά τη διάρκεια συγκρούσεων με την αστυνομία στο Κίεβο, Ουκρανία, 20 Φεβρουαρίου 2014
77. © Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP, Αυτοσχέδιο μνημείο στην Πλατεία Ανεξαρτησίας, Κίεβο, Ουκρανία, 28 Φεβρουαρίου 2014

78. © *John Stanmeyer / VII* για το *National Geographic*, Αφρικανοί μετανάστες στην ακτή του Τζιμπουτί σηκώνουν τα κινητά τους σε αναζήτηση φτηνού δικτύου από την γειτονική Σομαλία ώστε να επικοινωνήσουν με τους συγγενείς τους, 26 Φεβρουαρίου 2013
79. © *Άλκης Κωνσταντινίδης/Reuters*, Σύριοι πρόσφυγες από το Κομπάνι ποζάρουν για μια selfie, λίγες στιγμές αφότου το φουσκωτό τους έφτασε στη Λέσβο, 23 Αυγούστου 2015
80. © *Αντώνης Πασθάντης*, Μια γυναίκα τακτοποιεί τη σκηνή που μένει με την οικογένειά της στην Ειδομένη, 10 Μαρτίου 2016
81. © *Γιάννης Κολεσίδης/ΑΠΕ*, Μετανάστες περνούν έναν ποτάμι σε μια εναλλακτική διαδρομή μεταξύ Ελλάδα και ΠΓΔΜ, κοντά στην Ειδομένη, 124 Μαρτίου 2016
82. © *Ορέστης Σεφέρογλου*, Πρόσφυγες και μετανάστες αναμένουν για λεωφορεία μετά την αποβίβασή τους στο λιμάνι του Πειραιά, Σεπτέμβριος 2015
83. © *Alessandro Penso*, Μια γυναίκα με ένα παιδί, τυλιγμένοι σε θερμική κουβέρτα, μετά την άφιξή τους στην παραλία Καγιά, στη βόρεια Λέσβο, 18 Οκτωβρίου 2015
84. © *Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP*, Μητέρα από τη Συρία προσπαθεί να ζεστάνει την κόρη της κατά την άφιξή τους στη Λέσβο, Ιούνιος 2015
85. © *Ορέστης Σεφέρογλου*, Μια μητέρα κρατάει το παιδί της μέσα σε λεωφορείο μετά την αποβίβασή τους στο λιμάνι του Πειραιά, Σεπτέμβριος 2015
86. © *Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP*, Μητέρα από τη Συρία αγκαλιάζει τα παιδιά της μετά την άφιξή τους σε υπεράριθμη λέμβο στην Κω, Αύγουστος 2015
87. © *Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP*, Πρόσφυγας από τη Συρία κρατάει στην αγκαλιά τον γιο του κατά την άφιξή τους στη Λέσβο, Ιούνιος 2015
88. © *Νίκος Παλαιολόγος*, Ένας νεαρός πατέρας, κρατώντας στην αγκαλιά τον γιο του, κάνει νόημα στην υπόλοιπη οικογένειά του να βιαστεί ώστε να προλάβουν το επόμενο τρένο για Αυστρία στο τελευταίο σημείο της Βαλκανικής Διαδρομής, τον Σιδηροδρομικό σταθμό του Κελέτι, στην Βουδαπέστη, Ουγγαρία, Σεπτέμβριος 2015
89. © *Αντώνης Πασθάντης*, Σύριος πατέρας περιποιείται την κόμη του γιου του στον καταυλισμό της Ειδομένης, 2 Μαρτίου 2016

90. © Νίκος Παλαιολόγος, Πρόσφυγας σε παραλία της Λέσβου λίγο μετά την άφιξη βάρκας, 13 Οκτωβρίου 2016
91. © Γιώργος Μουτάφης, από τη σειρά *Euroa Europa*, 2015
92. © Γιάννης Λιάκος/*INTIME*, Ένας άντρας από τη Συρία προσεύχεται κατά την άφιξή του στο νησί της Χίου
93. © Άρης Μεσσήνης/*AFP*, Κουφάρια λέμβων και χιλιάδες σωσίβια χρησιμοποιημένα από πρόσφυγες και μετανάστες που διέσχισαν το Αιγαίο, σε χωματερή έξω από τη Μόλυβο, Λέσβος, 19 Φεβρουαρίου 2016
94. © *Andrea Bonetti*, 2015
95. © *Loulou D'Aki*, από τη σειρά «*Make a wish*», 2015
96. © Ορέστης Σεφέρογλου, Ένα σωσίβιο επιπλέει κοντά στις ακτές της Λέσβου, τον Οκτώβριο του 2015
97. © Ορέστης Σεφέρογλου, Ένας άντρας στέκεται στην ακτή της Λέσβου, τυλιγμένος με μια θερμική κουβέρτα, καθώς πρόσφυγες και μετανάστες καταφθάνουν αφού έχουν διασχίσει το Αιγαίο από την Τουρκία, Οκτώβριος 2015
98. © Άννα Παντελιά, Εθελοντής προσπαθεί να ζεστάνει ένα κορίτσι από το Αφγανιστάν με θερμική κουβέρτα μετά την άφιξή της βρεγμένη στις ακτές της Λέσβου
99. © *Andrea Bonetti*, Αφού έλαβαν τις πρώτες βοήθειες στην παραλία, οι πρόσφυγες στέλνονται στους προσφυγικούς καταυλισμούς των νησιών. Πηγαίνουν εκεί περπατώντας, κάποιες φορές για χιλιόμετρα
100. © Γιώργος Μουτάφης, Χαμένο ντοκουμέντο από Σομαλή πρόσφυγα, ακτή Φερόγια, Λέσβος, 17 Αυγούστου 2008
101. © Γιάννης Λιάκος/*INTIME*, Φωτογραφίες μεταναστών στο έδαφος της Λέσβου, Οκτώβριος 2015
102. © *Francesco Zizola/NOOR*, Το σκάφος που βυθίστηκε έξω από το νησί της Λαμπεντούζα το 2013, όπως το φωτογράφησε ο Francesco Zizola, σε υποβρύχια αποστολή έξω από τις ακτές του νησιού τον Σεπτέμβριο του 2014
103. Άποψη από την έκθεση *Critical Archives I: Ruins*, στο πλαίσιο του Πρώτου Μεσογειακού Φεστιβάλ Φωτογραφίας / *MEdpHOTO Festival*, τον Ιούνιο του 2016, στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης με την δουλειά των Davide Monteleone και Francesco Zizola από το ναυάγιο της Λαμπεντούζα του 2013.

104. © *Warren Richardson*, Ένα μωρό δίνεται μέσα από μια τρύπα σε ενισχυμένο συρματοπλέγμα σε έναν Σύρο πρόσφυγα που έχει ήδη καταφέρει να περάσει τα σύνορα από τη Σερβία στην Ουγγαρία, κοντά στο Ρόζκε, 28 Αυγούστου 2015
105. © *Δημήτρης Τοσίδης/INTIME*, Τρία προσφυγόπουλα παίζουν δίπλα στον συρμάτινο φράχτη στα σύνορα Ελλάδας – ΠΓΔΜ, καθώς ένα τεθωρακισμένο όχημα του στρατού της τότε ΠΓΔΜ επιτηρεί τον χώρο, Ειδομένη, 7 Μαρτίου 2016
106. © *Δημήτρης Μπούρας*, «Δεν θα είσαι μαζί μου αύριο». Πρόσφυγες έξω από τον καταυλισμό του Domiz συγκεντρώνονται έξω από το συρματοπλέγμα. Οι περισσότεροι προσφυγικοί καταυλισμοί στο Ιράκ δεν δέχονται νέες αφίξεις, εκτός από περιπτώσεις επανένωσης οικογενειών.
107. © *Λουίζα Γκουλιαμάκη/AFP*, Ένας πρόσφυγας αρπάζει το ενισχυμένο συρματοπλέγμα στο κλειστό πέρασμα στα σύνορα Ελλάδας – τότε ΠΓΔΜ, Μάρτιος 2016
108. © *Γιώργος Μουτάφης*, Στιγμιότυπο από τη σειρά Europa-Europa, 2015
109. © *Θανάσης Σταυράκης / AP*, Αφغانοί μετανάστες ξεκουράζονται δίπλα σε καΐκι, σε αποθήκη που λειτουργεί ως καταφύγιο προσφύγων και μεταναστών στον Πειραιά, 29 Φεβρουαρίου 2016
110. © *Πέτρος Γιαννακούρης / AP*, Αφганές νεαρές περιμένουν σε κέντρο καταγραφής στα Ταμπάκικα της Χίου, 15 Ιανουαρίου 2016
111. © *Γιάννης Κολεσίδης, ΑΠΕ/ΕΡΑ*, Πρόσφυγες περπατούν μέσα σε καπνούς στις ράγες, στον προσφυγικό καταυλισμό στα σύνορα μεταξύ Ελλάδας και της τότε ΠΓΔΜ, κοντά στην Ειδομένη, 10 Μαρτίου 2016
112. © *Milos Bicanski*, Ένα μεγάλο πλοίο φέρνει πρόσφυγες και μετανάστες στην ηπειρωτική Ελλάδα. Χαμογελούν καθώς σκέφτονται ότι «εδώ» είναι η Ευρώπη. Δεν φαίνεται αν έχουν επίγνωση της ταλαιπωρίας που τους περιμένει, Πειραιάς, 2015
113. © *Δημήτρης Μπούρας*
114. © *Γιάννης Λιάκος/INTIME*, Πρόσφυγες από αυτοσχέδιο καταυλισμό κοντά στην Ειδομένη προσπαθούν να περάσουν τα σύνορα μεταξύ Ελλάδας και της τότε ΠΓΔΜ, 14 Μαρτίου 2016
115. © *Νίκος Παλαιολόγος*, Πρόσφυγες περνούν τις σιδηροδρομικές γραμμές, το ξημέρωμα, ώστε να φτάσουν στην Ουγγρική συνριοιογραμμή, στο Χόργκος, στη Σερβία, τον Σεπτέμβριο 2015

116. © *Νίκος Παλαιολόγος*, Ένα αγόρι παίζει με μια μπάλα έξω από το κέντρο καταγραφής της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες (UNHCR), κοντά στο χωριό της Γεβγέλια, στα σύνορα της τότε ΠΓΔΜ με την Ελλάδα, τον Σεπτέμβριο 2016
117. © *Νίκος Πηλός/ πρότζεκτ του Ινστιτούτου Γκαίτε*, Επτά Σύριοι πρόσφυγες πνίγηκαν και δύο αγνοούνται, σε ένα από τα πιο θανατηφόρα ναυάγια από τις αρχές του 2015, Κως, 17 Νοεμβρίου 2015
118. © *Γιώργος Μουτάφης*, Στιγμιότυπο από τη σειρά Eurora-Eurora, 2015
119. © *Γιάννης Κολεσίδης / ΑΠΕ/ΕΡΑ*, Πρόσφυγες και μετανάστες προσπαθούν να φτάσουν κοντά σε μια διανομή φαγητού σε έναν προσφυγικό καταυλισμό, στα σύνορα μεταξύ Ελλάδας και της τότε ΠΓΔΜ, κοντά στην Ειδομένη, στις 10 Μαρτίου 2016
120. © *Γιώργος Μουτάφης*, Τουρίστες κάνουν ηλιοθεραπεία, καθώς πρόσφυγας από τη Συρία φτάνει στην παραλία με φουσκωτό από τις τουρκικές ακτές, κουβαλώντας το μωρό της, Κως, 3 Αυγούστου 2015
121. © *Francesco Zizola για τους Γιατρούς χωρίς Σύνορα*, Μετά από δύο μέρες και δύο νύχτες επάνω σε ένα διασωστικό σκάφος, πρόσφυγες ακόμη τυλιγμένοι με θερμικές κουβέρτες βλέπουν τις Ιταλικές ακτές, 23 Αυγούστου 2015
122. © *Sergey Ponomarev / NYT*, Πρόσφυγες φτάνουν με βάρκα στη Λέσβο, 16 Νοεμβρίου 2015
123. © *Matic Zorman*, Προσφυγόπουλα, καλυμμένα με αδιάβροχα, περιμένουν στη σειρά ώστε να καταγραφούν. Οι περισσότεροι πρόσφυγες που πέρασαν από στη Σερβία συνέχισαν το ταξίδι τους βόρεια, προς τις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, 7 Οκτωβρίου 2015
124. © *Bulent Kilic*, Άνθρωποι περνούν στην Τουρκία μέσα από σπασμένο συρματοπλέγμα, κοντά στο επίσημο συνοριακό πέρασμα, 14 Ιουνίου 2015
125. © *Dario Mitidieri*, Μια οικογένεια από τη Συρία, σε προσφυγικό καταυλισμό, στην κοιλάδα Μπεκάα, κοντά στα σύνορα της Συρίας, ποζάρει δίπλα σε μια άδεια καρέκλα που αντιπροσωπεύει ένα μέλος της που αγνοείται, 15 Δεκεμβρίου 2015

126. © Άλκης Κωνσταντινίδης / Reuters, Σύριος πρόσφυγας κολυμπάει με σωσίβιο προς την ακτή, κρατώντας ένα μωρό, μετά την βύθιση της λέμβου τους, περί τα 100 μέτρα από τις ακτές της Λέσβου, 13 Σεπτεμβρίου 2015
127. © Άλκης Κωνσταντινίδης / Reuters, Σύριος πρόσφυγας προσπαθεί να αναπνεύσει, καθώς περιμένει μαζί με πολλούς άλλους στη σειρά, για να καταγραφεί στο στάδιο της Κω, 12 Αυγούστου 2015
128. © Άλκης Κωνσταντινίδης / Reuters, Το πτώμα ενός μη αναγνωρισμένου μετανάστη αφού ξεβράστηκε στην ακτή της Λέσβου, 7 Νοεμβρίου 2015
129. © Γιάννης Μπεχράκης / Reuters, Σύριος πρόσφυγας κρατάει σφιχτά τα παιδιά του καθώς αγωνίζεται να βγει από μια λέμβο στη Λέσβο, αφού έχει διασχίσει το Αιγαίο από την Τουρκία, 24 Σεπτεμβρίου 2015
130. © Γιάννης Μπεχράκης / Reuters, Μετανάστες και πρόσφυγες ικετεύουν τους αστυνομούς της ΠΓΔΜ να τους επιτρέψουν να περάσουν τα σύνορα από την Ελλάδα στην τότε ΠΓΔΜ κατά τη διάρκεια καταιγίδας, κοντά στην Ειδομένη, 10 Σεπτεμβρίου 2015
131. © Γιάννης Μπεχράκης / Reuters, Ένας Αφγανός μετανάστης, μέσα στο λεωφορείο, μετά την άφιξή του με το επιβατικό πλοίο *Ελευθέριος Βενιζέλος*, με περισσότερους από 2.500 μετανάστες και πρόσφυγες, από την Λέσβο στον Πειραιά, 8 Οκτωβρίου 2015
132. © Γιάννης Μπεχράκης / Reuters, Η εβδομηντάχρονη Αμούν, Παλαιστίνη πρόσφυγας, που ζούσε στο Χαλέπι της Συρίας, ξεκουράζεται στην παραλία, λίγα λεπτά μετά την άφιξή της, μαζί με άλλα σαράντα άτομα σε μια λέμβο, στην Κω, αφού διέσχισε μέρος τους Αιγαίου, από την Τουρκία προς την Ελλάδα, 12 Αυγούστου 2015
133. © Γιάννης Μπεχράκης / Reuters, Μια φουσκωτή βάρκα με υπεράριθμους επιβάτες, Σύριους πρόσφυγες, επιπλέει μόνη της στο Αιγαίο Πέλαγος, μεταξύ της Τουρκίας και της Ελλάδας, αφού χάλασε η μηχανή της, στη θαλάσσια περιοχή της Κω. 11 Αυγούστου 2015
134. Το εξώφυλλο της εφημερίδας New York Times με τη φωτογραφία 132 του Γιάννη Μπεχράκη

135. © Γιάννης Μπεχράκης / Reuters, Σύριος πρόσφυγας φυλάει την κόρη του, καθώς προχωράει μέσα σε καταιγίδα, προς τα σύνορα της Ελλάδας με την τότε ΠΓΔΜ, κοντά στο χωριό της Ειδομένης, 10 Σεπτεμβρίου 2015
136. © Nilüfer Demir / Dogan, Το σώμα του μικρού Αϊλάν Κουρντί, στα τουρκικά παράλια κοντά στην πόλη Μποντρούμ, 2 Σεπτεμβρίου 2015
137. © Θανάσης Σταυράκης/ΑΡ, Οι παίκτες της εθνικής ομάδας της Αργεντινής πανηγυρίζουν στο τέλος του ημιτελικού αγώνα με την Ολλανδία, στο Στάδιο Λουσαίλ, στο Λουσαίλ του Κατάρ, 10 Δεκεμβρίου 2022
138. © Rita Leistner, Ένας από τους Ιρακινούς που η ομάδα Alpha Company έδεσε πισθάγκωνα προκειμένου να τον ανακρίνει μετά από μια επίθεση με ρουκετοβομβίδα (RPG) στη μονάδα, Ιράκ, 2003
139. © Γιάννης Κολεσίδης / Reuters, Ένας άντρας διαμαρτύρεται γυμνός στο κέντρο της Αθήνας κατά την επίσκεψη της Γερμανίδας Καγκελαρίου Άνγκελα Μέρκελ, Οκτώβριος 2012
140. © Γιάννης Κολεσίδης, Ζάμπια για τους Γιατρούς Χωρίς Σύνορα, 2008
141. © Γιάννης Κολεσίδης / Reuters, Στιγμιότυπο από τα επεισόδια στην Αθήνα το 2008, μετά τη δολοφονία του Α. Γρηγορόπουλου
142. © Γιάννης Κολεσίδης / Reuters, Μια γυναίκα έχει παρασυρθεί από το ρεύμα των όμβριων υδάτων κατά τη διάρκεια έντονων βροχοπτώσεων και πλημμυρών στην περιοχή του Χαλανδρίου, στην Αθήνα, τον Φεβρουάριο του 2013
143. © Γιάννης Κολεσίδης / ΕΡΑ, Μια ομάδα προσφύγων προσπαθεί απεγνωσμένα να φτάσει σε διανεμόμενα τρόφιμα, στην Ειδομένη, στις 11 Μαρτίου 2016
144. © Γιάννης Κολεσίδης, Στο λιγνιτωρυχείο της Πτολεμαΐδας, 2014

ΠΗΓΕΣ

Βιβλιογραφία

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αρχιμανδρίτης, Γ., *Γιάννης Μπεχράκης, Με τα μάτια της ψυχής*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2022
- Μαρκίδου, Ν., *Εισαγωγή, στο Φωτογραφία, Κριτικές Αναγνώσεις*, Αθήνα 2015
- Μπαμπινιώτης, Γ., *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Δεύτερη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2002
- Μπούρας, Δ., (επιμ.), *The Itinerary, Tracing the Refugee Routes*, Αθήνα, 2016
- Παπαϊωάννου, Η., Πετσίνη, Π., (επιμ.), «*Μια άλλη ζωή: Ανθρώπινες ροές / Άγνωστες Οδύσσειες*», Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Ιδιαίτερο Τμήμα του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2016
- Ρόμπερτ Κάπα, *Η Τελική Συλλογή*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2001
- Σκαρπέλος, Ι., *Εικόνα και Κοινωνία*, εκδόσεις ΤΟΠΟΣ, 2011
- Φίλης, Κ., *Η Ελλάδα στη γειτονιά της*, Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2020
- Ψυχογιός, Δ., *Τα έντυπα μέσα επικοινωνίας – Από τον πηλό στο δίκτυο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, 2004

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Adam, H.C., (ed.), *Eugene Atget*, TASCHEN 2008
- Addario, L., *It's What I do*, Penguin, 2016
- Alvarado, M., Buscombe, E. & Collins, R., (eds), *Representation and Photography, A screen education reader*, palgrave macmillan, 2000
- Aperture Conversations*, Aperture foundation, Νέα Υόρκη, 2018
- Aronson, M. & Budhos, M., *Eyes of the World, Robert Capa, Gerda Taro and the invention of photojournalism*, Henry Holt and company, 2017
- Associated Press, *September 11, The 9/11 Story, Aftermath and Legacy, reports and recollections by journalists of the Associated Press*, Sterling, New York, 2021
- Associated Press, Vietnam, *The Real War, A photographic history by the Associated Press*, Abrams, New York, 2013
- Assouline, P., *Henri-Cartier Bresson – A biography*, Thames & Hudson, 2013
- Athens Photo Festival*, 2016, Hellenic Center for Photography, Αθήνα, 2016

- Azoulay, A., *The Civil Contract of Photography*, ZONE BOOKS, Νέα Υόρκη 2008
- Bach, S., *Leni, The Life & work of Leni Riefenstahl*, Little Brown, 2007
- Bajac, Q., *The Invention of Photography*, Discoveries, Harry N. Abrams inc., Publishers, 2002
- Barthes, R., *Camera Lucida, Reflections on Photography*, Μετάφραση στα αγγλικά Richard Howard, Hill and Wang, 1982
- Batchen, G., Gigley, M., Miller, N.K. και Prosser J. (eds), *Picturing Atrocity, Photography in Crisis*, Reaktion Books, 2012
- Benjamin, W., *On Photography*, Μετάφραση και απόδοση Esther Leslie, Reaktion Books Ltd, 2015
- Borders/Crossroads*, Kolektiv8, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Κρήτης, Ρέθυμνο 2017
- Boot, C., (ed), *MAGNUM Stories*, PHAIDON, 2004.
- Brennan, T.J (Ret.) and O'Reilly, F., *Shooting Ghosts, A U.S. Marine, a Combat Photographer, and their journey back from war*, Viking, New York, 2017
- Brothers, C., *War and Photography, a cultural history*, Routledge, London and New York, 1997
- Burgin, V., (ed), *Thinking Photography*, Palgrave macmillan, 1982
- Burke, C., *Lee Miller, on both sides of the camera*, Bloomsbury, 2006
- Campany, D., *On Photographs*, Thames and Hudson, 2020
- Capa, R., *Slightly out of Focus*, Modern Library, 2001
- Dyer, G., (ed.), John Berger, J., *Understanding a photograph*, Penguin Books, 2013
- Dufka, C., *This is War, Photographs from a Decade of Conflict*, G Editions, 2023
- Eisenstaedt on Eisenstaedt*, Abbeville Press Publishers, 1985
- Emerson, G., *Winners and Losers, Battles, Retreats, Gains, Losses, and Ruins from the Vietnam War*, W.W. Norton & Company, Inc, 1992
- Emery M. & Emery E., *The Press and America: An interpretive history of the mass media*, Allyn and Bacon, 8η έκδοση 1996
- Farrell, M. C., *Close-up on War: the story of pioneering Photojournalist Catherine Leroy in Vietnam*, Amulet Books, New York, 2022, Kindle edition
- Feinstein, A., *Shooting War, 18 Profiles of Conflict Photographers*, Glitterati Editions, New York, 2018

- Garcia, D.F. & Sola, O., eds, *Che, Εικόνες Μιας Ζωής*, METAIXMIO 2000/2017, μετάφραση Χριστίνα Θεοδωροπούλου
- Gilbertson, A., *Whiskey Tango Foxtrot, A photographer's chronicle of the Iraq war*, The University of Chicago Press, 2007
- Griffiths, P.J., *Vietnam INC.*, PHAIDON, 2001
- Hagaman, D., *How I learnt not to be a photojournalist*, The University Press of Kentucky, 1996, Kindle edition
- Hariman, R. & Lucaites, J.L., *No caption needed, Iconic photographs, public culture and liberal democracy*, The University of Chicago Press, 2007
- Howe, P., *Shooting under Fire, the World of the War Photographer*, Artisan, 2002
- Jeffrey, I., *Στιγμιαίες Φωτογραφίες, στο Φωτογραφία, Συνοπτική Ιστορία*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, 1997, Εκδόσεις ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ
- Johnson, W., Rice, M. & Williams, C., *1000 Photo Icons*, George Eastman House, TASCHEN, 2002
- Just Yannis*, G Arts, Νέα Υόρκη, 2019
- Katovsky, B. & Carlson, T., *Embedded, The Media at War in Iraq, An oral history*, The Lyon Press, Guilford, Connecticut, 2003
- Koetzle, H.M., *René Burri Photographs*, PHAIDON, 2004
- Lewinski, J., *The Camera at War, War Photography from 1848 to the present day*, W.H. Allen & Co, Λονδίνο 1978
- Linfield, S., *The Cruel Radiance, Photography and Political Violence*, The University of Chicago Press, 2010
- Luben, K. (ed.), *Magnum Contact Sheets*, Thames & Hudson, 2011
- Lutz, C. & Collins, J., *The Photograph as an Intersection of Gazes*, στο *The Photography Reader*, Wells, L., (ed), Routledge, 2003
- Marien, M.E., *Photography, A Cultural History*, Laurence King Publishing, 2002
- Marinovich, G. & Silva, J. *The Bang Bang Club, Snapshots from a Hidden War*, Arrow Books, 2001
- McCullin, D., *Unreasonable Behaviour*, Vintage Books, 1992, 2002
- McCullin, D., *Shaped by War*, Jonathan Cape London, 2010
- Meiselas, S., *Nicaragua*, Aperture, ed. With Claire Rosenberg, 2016

- Miller, R., *Magnum, Fifty years at the front line of history – the story of the legendary photo agency*, Pimlico 1999
- Morris, E., *Believing is Seeing (observations on the mysteries of photography)*, Penguin Books, 2014
- Paul, C. & Kim, J., *Reporters on the Battlefield, The Embedded Press System in Historical Context*, RAND, 2004, Kindle Edition
- Ritchin, F., *Bending the Frame, Photojournalism, Documentary and the Citizen*, Aperture, 2013
- Rosler, M., *Decoys and Disruptions, selected writings, 1975-2001*, MIT Press, 2004
- Stallabrass, J., (ed), *The Power and Impotence of Images, στο Memory of Fire: Images of War and the War of Images*, Photoworks, Brighton, 2013
- Susan Meiselas, *Mediations*, damiana, 2018
- Miller, R., *Magnum, Fifty years at the front line of history – the story of the legendary photo agency*, Pimlico 1999
- Morris, J., *Get the Picture, A personal history of photojournalism*, Random House, New York, 1998, σελ. 154
- Sandeen, E.J., *Picturing an Exhibition, The Family of Man and 1950s America*, University of New Mexico Press, 1995
- Sekula, A., *Photography Against the Grain, Essays and Photo Works 1973-1983*, MACK, 2016
- Shore, S., *The nature of photographs*, PHAIDON, 2007
- Sontag, S., *On Photography*, Picador, 1977
- Sontag, S., *Regarding the pain of Others*, Penguin Books, 2004
- Stepan, P. (ed.), *Photos that changed the world*, Prestel 2000
- Szarkowski, J., *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York 1966, 1980, 2007
- Tagg, J., *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, 1988
- Walsh, L., *Conversations on Conflict Photography*, Bloomsbury, 2019
- War and Crisis στο 60 Years of Photojournalism*, Black Star Picture Collection, Könemann, 1997
- Warnen Marien, M., *Photography, A Cultural History*, Laurence King Publishing, 2002

Welch, C.A., *Margaret Bourke-White, Racing with a Dream*, Carolrhoda Books
Inc/Minneapolis, 1998

Wells, L. (ed.), *Photography: A critical introduction*, Taylor & Francis Group, 1996

Wells, L. (ed.), *Photographic seeing*, στο *The Photography Reader*, Routledge, 2003

Whelan, R. & Greenough, S., *Stieglitz on Photography, his selected essays and notes*,
Aperture, 2000

Διαδικτυακές πηγές

9/11 Memorial & Museum, *Module 1: Events of the day*,

<https://www.911memorial.org/learn/resources/911-primer/module-1-events-day> ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Addario, L., *What it's like to cover "unbearable" stories of rape in Congo*, Women's Media Center, Women Under Siege,

<https://womensmediacenter.com/women-under-siege/what-its-like-to-cover-the-unbearable-stories-of-rape-in-congo> ανακτήθηκε στις 17.04.2023

Annenberg Space for Photography,

<https://www.annenbergphotospace.org/person/nilufer-demir/> , ανακτήθηκε στις 20.03.2021

Arbuckle, A., *Astonishing rare images of the Vietnam war from the winning side*, Mashable.com, Φεβρουάριος 2016,

<https://mashable.com/2016/02/05/another-vietnam-photography/?europe=true>, ανακτήθηκε στις 30.03.2020

Banijay Documentaries, *Unforgettable image of 9/11 | 9/11 The Falling Man / All Documentary*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ME7oToyD9QE> ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Bischof, W., *The Korean War behind the battlefield*, Magnum Photos,

https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/werner-bischof-korean-war/?utm_source=fb-social&utm_medium=social&utm_campaign=Editorial, ανακτήθηκε στις 31.07.2018

Brownrigg, Sir Douglas, Rear-Admiral, Bt. *Indiscretions of the Naval Censor* GASSELL AND COMPANY, LTD London, New York, Toronto and Melbourne 1920

https://archive.org/stream/indiscretionsofn00brow/indiscretionsofn00brow_djvu.txt , ανακτήθηκε στις 10.03.2018

Burger, J., *Che Guevara Dead*, aperture Archive, Άνοιξη 1968,

<https://issues.aperture.org/article/1968/1/1/che-guevara-dead>, ανακτήθηκε στις 22.06.2018

CBS News, The National, *War photographer Lynsey Addario on what drives her into danger*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=YID2lrhetqA>, ανακτήθηκε στις 17.04.2023

Chicago University Press, <https://press.uchicago.edu/ucp/books/author/M/J/au5705679.html>, ανακτήθηκε στις 23.04.2020

Cowell, A., *50 Years on, Bloody Sunday's wounds are still felt*, The New York Times, Φεβρουάριος 2022, <https://www.nytimes.com/2022/01/29/world/europe/bloody-sunday-ireland.html>, ανακτήθηκε στις 11.08.2022

Curry, A., *Flower Child*, Smithsonian Magazine, Απρίλιος 2004, <https://www.smithsonianmag.com/history/flower-child-102514360/>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

Dickerman, K., *Five powerful stories from this year's Visa Pour L'Image: International Festival of Photojournalism*, The Washington Post, Σεπτέμβριος 2019, <https://www.washingtonpost.com/photography/2019/09/06/five-powerful-stories-this-years-visa-pour-limage-international-festival-photojournalism/>, ανακτήθηκε στις 17.04.2023

The Famous Pictures Collection, *And Babies?*, 1000 words behind a photo, Μάιος 2013, <http://www.famouspictures.org/and-babies> ανακτήθηκε στις 19.04.2020

ForeignPolicy.com, *Kiev in Flames*, Φεβρουάριος 2014, <https://foreignpolicy.com/slideshow/kiev-in-flames/> ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Goldberg, S., *For decades, our coverage was racist. To Rise above our past, we must acknowledge it*, National Geographic, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2018/04/from-the-editor-race-racism-history>, ανακτήθηκε στις 14.03.2018

Goodman, E., *5 photographers reflect on their images of 9/11*, ARTSY.net, Σεπτέμβριος 2021, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-5-photographers-reflect-images-911>, ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Grimaldi, F., *Blood in the Streets*, CAIN, <https://cain.ulster.ac.uk/events/bsunday/grimaldi.htm>, ανακτήθηκε στις 11.08.2022

The Guardian, Ιανουάριος 2022, <https://www.theguardian.com/uk/gallery/2010/jun/10/bloodysunday-northernireland>, ανακτήθηκε στις 18.08.2022

Hersh, S., *I sent them a good boy and they made him a murderer*, Pulitzer Prizes, <https://www.pulitzer.org/article/i-sent-them-good-boy-and-they-made-him-murderer>, ανακτήθηκε στις 19.04.2020

Hersh, S., *Torture at Abu Ghraib*, The New Yorker, Απρίλιος 2004, <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib>, ανακτήθηκε στις 20.08.2023

Howling Infinite, *Tim Page's War – a photographer's Vietnam journey*, Σεπτέμβριος 2021, <https://howlinginfinite.com/2021/09/16/tim-pages-war/> ανακτήθηκε στις 20.07.2022

Human Rights Watch, <https://www.hrw.org/about/people/corinne-dufka>, ανακτήθηκε στις 03.11.2023

Imperial War Museums, Vest pocket Kodak autographic, <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30004850> ανακτήθηκε στις 09.03.2018

International Women's Media Foundation, *Louisa Gouliamaki, Honorable Mention – 2017 Anja Niedringhaus Courage in Photojournalism Award*, <https://www.iwmf.org/2017/04/louisa-gouliamaki/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Ingram, S., *A photographic eulogy for Greenland's departing icebergs*, National Geographic, Μάιος 2023, <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/greenland-melting-icebergs-photos> ανακτήθηκε στις 12.11.2022

Isaacs, A., *The soldier Photographers of Vietnam*, SF GATE, Νοέμβριος 1997, <https://www.sfgate.com/books/article/the-soldier-photographers-of-vietnam-2820845.php> ανακτήθηκε στις 12.11.2022

- Johann, B., *Revolution of Dignity*, DEUTSCHE WELLE (DW), Νοέμβριος 2014,
<https://www.dw.com/en/opinion-revolution-of-dignity-in-ukraine/a-18077223>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023
- Jones, E. Dr., *Shell Shocked*, American Psychological Association, Ιούνιος 2012,
<https://www.apa.org/monitor/2012/06/shell-shocked>, ανακτήθηκε στις 23.03.2020
- Jones, S., Ahmetasevic, N., Pantovic, M., *The DJ and the War Crimes*, Rolling Stone,
<https://investigation.rollingstone.com/dj-photo-war-crimes-bosnia/>
ανακτήθηκε στις 24.01.2023
- Junod, T., *The Falling Man*, Esquire Classic,
<https://classic.esquire.com/article/2003/9/1/the-falling-man> ανακτήθηκε
στις 05.02.2023
- Laughland, O., Galaher, A., & Sprenger, R., *Errol Morris: 'We've forgotten that photographs are connected to the physical world'* (video), The Guardian, Δεκέμβριος 2011,
<https://www.theguardian.com/commentisfree/video/2011/dec/26/errol-morris-photography-video>, ανακτήθηκε στις 29.09.2023
- Leica, *A history of Success*, <https://www.leica.pt/leica-a-history-of-success/?lang=en>,
ανακτήθηκε στις 10.11.2023
- Leica Camera Blog, <https://www.leica-camera.blog/2012/09/18/nick-ut-the-amazing-saga-and-the-image-that-helped-end-the-vietnam-war/> ανακτήθηκε στις 20.03.2020
- Leistner, R., *Crazy Horse in Iraq*,
<http://ritaleistner.com/gallerycrazyhorseiraqthirdinfantrydivisionthirdcavalry/>,
ανακτήθηκε στις 28.09.2023
- Leistner, R., *Prisoners of War, Iraq, 2003*, <http://ritaleistner.com/geneva-convention-iraq-prisoners-of-war-detainees/>, ανακτήθηκε στις 28.09.2023
- McFadden, R., *David Douglas Duncan, 102, Who Photographed the Reality of War, Dies*, The New York Times,
<https://www.nytimes.com/2018/06/07/obituaries/david-douglas-duncan-j74102-who-photographed-the-reality-of-war-dies.html> ανακτήθηκε στις 19.06.2018

McLeod, S., *The Life and Death of Kevin Carter*, TIME, Σεπτέμβριος 1994,
<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,981431-1,00.html>

ανακτήθηκε στις 23.08.2022

Meiselas, S., <https://www.susanmeiselas.com/nicaragua-rh>, ανακτήθηκε στις
22.10.2022

Ming, Y., *Lampedusa Shipwreck: From the Depths of the Mediterranean Sea*, TIME,
Νοέμβριος 2014 [https://time.com/3594604/lampedusa-shipwreck-from-the-
depths-of-the-mediterranean-sea/](https://time.com/3594604/lampedusa-shipwreck-from-the-depths-of-the-mediterranean-sea/) ανακτήθηκε στις 04/02/2021

MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/7272> ανακτήθηκε στις 19.04.2020

Newman, C., *A life revealed*, NATIONAL GEOGRAPHIC, Απρίλιος 2002,
<https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/afghan-girl-revealed>,
ανακτήθηκε στις 22.02.2021

New York Time Events, *NYT Art for Tomorrow 2017: Boundaries and Identity #1: The
Refugee*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=mdeUt2VVGlo>
ανακτήθηκε στις 21/01/2021 (21'39")

The New Yorker, <https://www.newyorker.com/contributors/jon-lee-anderson>,
[ανακτήθηκε στις 30.10.2023](#)

Peltz, J., *AP photos, 20 images that documented the enormity of 9/11*,
APNEWS.COM, [https://apnews.com/article/september-11-photos-
80f1c7348e93ea7532a23e1afc23eacf](https://apnews.com/article/september-11-photos-80f1c7348e93ea7532a23e1afc23eacf), ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Pictures of the Year International, https://www.poy.org/69/13/ae01_01.php,
ανακτήθηκε στις 18.04.2023

Radnor, A., *That's me in the picture: Jan Rose Kasmir at an anti-Vietnam war rally, at
the Pentagon, in 1967*, The Guardian, Νοέμβριος 2014,
[https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/07/jan-rose-kasmir-
anti-vietnam-rally-pentagon](https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/07/jan-rose-kasmir-anti-vietnam-rally-pentagon), ανακτήθηκε στις 20.03.2020

Rawlings, N., *Russia condemns Ukraine's "Extremists"*, TIME, Φεβρουάριος 2014,
<https://time.com/8945/russia-ukraine-extremists-yanukovych/>, ανακτήθηκε
στις 19.04.2023

Reuters Institute for the Study of Journalism,
[https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/contributing-authors/anthony-
feinstein](https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/contributing-authors/anthony-feinstein), ανακτήθηκε στις 04.07.2023

Riboud, M., Magnum Photos,

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/behind-the-image-protesting-vietnam-war-with-flower/>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

Rukeyser, W.L., CAIN, Φεβρουάριος 2012,

<https://cain.ulster.ac.uk/rukeyser/index.html>, ανακτήθηκε στις 11.08.2022

Sikainga, A., *The World's worst humanitarian crisis: Understanding the Darfur conflict*, Origins, Ohio State University, Φεβρουάριος 2009,

https://origins.osu.edu/article/worlds-worst-humanitarian-crisis-understanding-darfur-conflict?language_content_entity=en, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

Stetler, P., *Franz Roh and the Art History of Photography*,

<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Stetler.pdf> , ανακτήθηκε στις 20.01.2017

Sudan Signs Peace deal with rebel groups from Darfur, Aljazeera.com, Αύγουστος

2020, <https://www.aljazeera.com/news/2020/8/31/sudan-signs-peace-deal-with-rebel-groups-from-darfur>, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

Taylor, A., *Kiev truce shattered, dozens killed*, The Atlantic, Φεβρουάριος 2014,

<https://www.theatlantic.com/photo/2014/02/kiev-truce-shattered-dozens-killed/100685/> , ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Taylor, A., *World War I in photos, Introduction*, The Atlantic,

<https://www.theatlantic.com/photo/2014/04/world-war-i-in-photos-introduction/507185/> ανακτήθηκε στις 09.03.2018

Theiss, E., *The photographer who showed the world what really happened at My Lai*,

TIME, Μάρτιος 2018, <https://time.com/longform/my-lai-massacre-ron-haeberle-photographs/> ανακτήθηκε στις 19.04.2020

Times Insider, *The photographs of 9/11*, The New York Times, Σεπτέμβριος 2021,

<https://www.nytimes.com/2021/09/11/us/9-11-photos-images.html>, ανακτήθηκε στις 05.02.2023

Traynor, I. & Walker, S., *Ukraine violence: dozens killed as protesters clash with armed police*, The Guardian, Φεβρουάριος 2014,

<https://www.theguardian.com/world/2014/feb/20/ukraine-protesters-force->

[riot-police-independence-square-kiev-battle-control](#), ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Trieste Photo Days, *Trieste Photo Days 2021 @ Mythography Vol. 01, Accademia Scaglia*, <https://www.triestephotodays.com/en/trieste-photo-days-2021-mythography-vol-1-scaglia/>, ανακτήθηκε στις 20.04.2023

Van Lohuizen, K. & Kozyrev, Y., για το Fondation Carmignac, *Arctic: New Frontier*, NOOR, <https://www.noorimages.com/arctic-new-frontier>, ανακτήθηκε στις 12.11.2023

The Vault, TIME, Απρίλιος 1992, <https://time.com/vault/issue/1992-04-20/page/74/> ανακτήθηκε στις 24.01.2023

Visa Pour L'Image, *The ShockWave in Greece*, <https://www.visapourlimage.com/en/festival/exhibitions/l-onde-de-choc-grecque>, ανακτήθηκε στις 18.04.2023

The Washington Post, *Crisis in Kiev*, https://www.washingtonpost.com/world/crisis-in-kiev/2014/02/22/d4226c5a-9bda-11e3-ad71-e03637a299c0_gallery.html, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Βραβεία Pulitzer:

<https://www.pulitzer.org/winners/horst-faas>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

<https://www.pulitzer.org/winners/kyoichi-sawada>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

<https://www.pulitzer.org/winners/john-paul-filo>, ανακτήθηκε στις 3.4.2020

<https://www.pulitzer.org/winners/greg-marinovich>, ανακτήθηκε στις 5.10.2019

<https://www.pulitzer.org/winners/kevin-carter-free-lance-photographer>,

ανακτήθηκε στις 23.08.2022

<https://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-reuters>, ανακτήθηκε στις 20.02.2021

Βραβεία World Press Photo:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1965/kyoichi-sawada/1>, ανακτήθηκε στις 20.03.2020

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37707/1/Finbarr-O-Reilly> ανακτήθηκε στις 5.10.2019

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/29628/1/2014-John-Stanmeyer-CI1> ανακτήθηκε στις 25.01.2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28728/1/2016-Warren-Richardson-SN1> ανακτήθηκε στις 15/02/2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28728/1/2016-Warren-Richardson-SN1> ανακτήθηκε στις 15/02/2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28729/1/2016-Francesco-Zizola-CIS2-AH> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28710/1/2016-Sergey-Ponomarev-GNS1-AH> στις 20.02.2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28741/1/2016-Matic-Zorman-PO1> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28720/1/2016-Bulent-Kilic-SNS3-AH> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28713/1/2016-Dario-Mitidieri-PO3> ανακτήθηκε στις 20.02.2021

Καλλιγιάννη, Χ., *DAYS JAPAN: Διάκριση για την Λουίζα Γκουλιαμάκη*, PHOTOnet, <https://www.nexusmedia.gr/days-japan-gouliamaki/>, ανακτήθηκε στις 19.04.2023

Μπεχράκης, Γ., *The ghost factories of Greece*, Reuters, The Wider Image, <https://widerimage.reuters.com/story/ghost-factory-vvvvvies-of-greece>, ανακτήθηκε στις 05.03.2018

Αρθρογραφία

- Biernoff, S., & Tynan, J., *Making and remaking the civilian soldier: The World War I photographs of Horace Nichols*, *Journal of War and Culture Studies*, V.5 No3, 2012
- Cate, F.H., *Through a glass darkly*, Harvard University Asia Center, Συνέδριο Natural Disasters and Policy Response in Asia: Implications for Food Security, 1999
- Hann, E., *Photographs and "truth" during the Northern Ireland Troubles, 1969-1972*, *Journal of British Studies*, 54 (Απρίλιος 2015), σελ. 457-480
- Pozorski, A. *Journalism's Falling Man: On Documentation and Truth Telling* Polysèmes [διαδικτυακά], 2018, <http://journals.openedition.org/polysemes/3416> ; DOI : 10.4000/polysemes.3416, ανακτήθηκε στις 05.02.2023
- Stallabrass, J., *The Look of War*, στο *Art Monthly*, τεύχος 456, Μάιος 2022, σελ. 6-9
- Witko, C., *Pulitzer Prize photograph brings awareness at a price*, *Scholarly Commons*, James Madison University, <https://commons.lib.jmu.edu/evison/vol12/iss1/10/> ανακτήθηκε στις 23.08.2022
- Wolf, E., *The Context of Early soviet Photojournalism, 1923-32*, *Zimmerli Journal*, Φθινόπωρο 2004, No 2
- Wolf, E., «*The Economy of Forced Labor. Alexander Rodchenko and the White Sea – Baltic Canal*» στο «*Picturing Russia. Explorations in Visual Culture*» των Valerie A. Kivelson & Joan Neuberger (ed.), Yale University Press / New Haven & London, 2008
- Τριανταφυλλίδου, Α., *Migration in Greece, Recent Developments*, Report prepared for the OECD Network of International Migration Experts, Παρίσι, 12-14 Οκτωβρίου 2015.