



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. «ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ,
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Παλαιοπάνου Λαμπρινή

**Αποτυπώνοντας την Ιστορία:
Το βλέμμα του Robert Capa**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΛΑΜΠΡΟΣ ΦΛΙΤΟΥΡΗΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2026

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. «ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ,
ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Παλαιοπάνου Λαμπρινή

**Αποτυπώνοντας την Ιστορία:
Το βλέμμα του Robert Caro**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Λάμπρος Φλιτούρης, Αναπληρωτής Καθηγητής,
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (επόπτης)

Χρήστος Δερμετζόπουλος, Καθηγητής, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και
Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο (μέλος)

Αναστασία Κοντογιώργη, Επίκουρη Καθηγήτρια,
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων (μέλος)

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2026

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

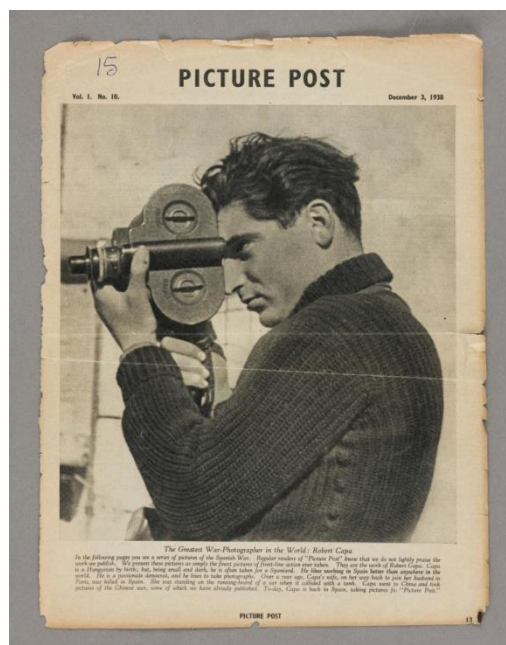
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Π.Μ.Σ. "ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ,

ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ"

Κατεύθυνση: Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία

Αποτυπώνοντας την Ιστορία: Το βλέμμα του Robert Capa



ΠΑΛΑΙΟΠΑΝΟΥ ΛΑΜΠΡΙΝΗ

Διπλωματική Εργασία

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2026

«If your pictures aren't good enough, you aren't close enough»

- Robert Capa -

Αν οι φωτογραφίες σου δεν είναι αρκετά καλές, δεν είσαι αρκετά κοντά...

- Ρόμπερτ Κάπα -

Στους ανθρώπους που με στηρίζουν σε όλα....

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με αφορμή την εκπόνηση της εργασίας αυτής, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Λάμπρο Φλιτούρη, Αναπληρωτή Καθηγητή του τομέα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, για την επιστημονική καθοδήγηση, τη σημαντική ηθική υποστήριξη και ενθάρρυνση σε όλες τις δυσκολίες που προέκυψαν, την υπομονή, το συνεχές ενδιαφέρον του για την ολοκλήρωση των μεταπτυχιακών σπουδών μου, καθώς και για τις πολύτιμες και ουσιαστικές παρατηρήσεις και διορθώσεις επί της εργασίας.

Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς τον σύζυγό μου, την αδερφή μου και τους γονείς μου που δεν σταμάτησαν να με στηρίζουν ηθικά, πνευματικά και υλικά ώστε να καταφέρω να ολοκληρώσω τις μεταπτυχιακές μου σπουδές.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ	10
ΟΠΤΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ	10
1.1. Ιστορία και εικόνα.....	10
1.2. Ιστορία και φωτογραφία.....	11
1.2.1. Οπτική τεκμηρίωση	12
1.2.2. Αφηγηματική δύναμη	14
1.2.3 Κοινωνική και πολιτική επιρροή.....	15
1.2.4. Ηθική διάσταση.....	18
1.2.5. Κοινωνία – Καθημερινή ζωή	22
1.3. Εικόνα – Φωτογραφία: Αλληλεπικαλύψεις.....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ	27
ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ	27
2.1. Ορισμός του φωτορεπορτάζ.....	27
2.2. Η ιστορική εξέλιξη του φωτορεπορτάζ.....	28
2.3. Φωτογραφία – Ντοκουμέντο	32
2.4. Πολεμικό φωτορεπορτάζ – Πολεμική φωτογραφία	37
2.5. Πολεμικοί ανταποκριτές.....	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	50
ROBERT CAPA	50
3.1. Βιογραφία	50
3.2. Η εποχή του	51
3.3. Οι συνεργασίες	55
3.4. Οι αποστολές	56
3.5. Η ίδρυση του Πρακτορείου Magnum	62
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ	66
ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΕΣ ΤΟΥ ROBERT CAPA ΠΟΥ ΕΜΕΙΝΑΝ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ	66
4.1. Ιστορικό πλαίσιο	67
4.1.1. Ισπανικός Εμφύλιος (1936-1939).....	67
4.1.2. Απόβαση στη Νορμανδία (D-Day) (6 Ιουνίου 1944).....	68
4.1.3. Γέννηση του κράτους του Ισραήλ (1948-1950).....	70

4.2. Αποτύπωση της Ιστορίας στις φωτογραφίες του Robert Capa και η απήχηση τους	71
4.2.1. Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος (1936-1939).....	72
4.2.2. Απόβαση στη Νορμανδία (D-Day) (6 Ιουνίου 1944).....	81
4.2.3. Γέννηση του κράτους του Ισραήλ (1948-1950).....	85
4.3. Αποτίμηση της προσφοράς του Capa στη σύγχρονη φωτογραφία.....	88
4.4. Επιρροή και συνεισφορά στην πολεμική φωτογραφία	94
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ	100
Η ΠΟΛΕΜΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ROBERT CAPA	100
5.1. Η εξέλιξη της πολεμικής φωτογραφίας.....	100
5.2. Φωτογραφικό υλικό σύγχρονων αξιόλογων πολεμικών ανταποκριτών	103
Μεταπολεμική και ανθρωπιστική φωτογραφία.....	103
5.2.1. Don McCullin.....	103
5.2.2. James Nachtwey	107
5.2.3. Kevin Carter	110
Σύγχρονη και ψηφιακή εποχή.....	111
5.2.4. Brian Walski.....	111
5.2.5. Lynsey Addario	112
5.2.6. Γιάννης Μπεχράκης.....	116
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	122
Παράρτημα Α: «Ο Robert Capa».....	125
Παράρτημα Β: «Φωτογραφίες - Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος»	126
Παράρτημα Γ: « Φωτογραφίες – Απόβαση Στη Νορμανδία»	129
Παράρτημα Δ: « Φωτογραφίες – Γέννηση του κράτους του Ισραήλ».....	132
Παράρτημα Ε: «The Shaved Woman of Chartres».....	136
Παράρτημα ΣΤ: «Πίνακες Ζωγραφικής»	137
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	139

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι φωτογραφίες είναι εργαλεία που απευθύνονται κυρίως στο συναίσθημα και ενεργοποιούν τις αισθήσεις μας. Η εικόνα συνδέεται με το νευρικό μας σύστημα και προκαλείται σωματική ανταπόκριση ανάλογα με αυτό που απεικονίζεται (Hartmann-Villalta, 2016: 23). Συγχρόνως, έχουμε την ευκαιρία να παρατηρήσουμε μέσω αυτών και από απόσταση, τον πόνο των άλλων ερμηνεύοντας τον ο καθένας από εμάς όπως επιθυμεί. Αποκτούμε εμπειρία οδυνηρών καταστάσεων (π.χ. πόλεμος), κατανοούμε και απομνημονεύουμε οτιδήποτε με γρήγορο και συμπυκνωμένο τρόπο ως απόρροια του αντικτύπου των εικόνων (Sontag, 2003: 20, 28-29). Μας παρουσιάζουν αφενός αντικειμενικά τα γεγονότα καταγράφοντας την πραγματικότητα μέσα από τον φωτογραφικό φακό, έχουν αφετέρου μια δόση υποκειμενικότητας αφού κάποιος επέλεξε να αποτυπώσει φωτογραφικά ως μάρτυρας εκείνο το συγκεκριμένο στιγμιότυπο (Sontag, 2003: 32). Η αποτύπωση δε του θανάτου τη στιγμή που συμβαίνει ή (μόλις πριν) είναι αποκλειστικό κατόρθωμα του φωτογραφικού φακού που τον διατηρεί για πάντα στη συλλογική μνήμη (Sontag, 2003: 65). Έτσι, οι άνθρωποι, από τη μια πλευρά, έχουν ανάγκη να ανανεώνουν τις αναμνήσεις τους βλέποντας ξανά και ξανά τις υπάρχουσες φωτογραφίες ως απόδειξη της επιβίωσης τους, από την άλλη, θέλουν να διατηρούν ζωντανή την εικονογραφημένη αφήγηση των βασάνων τους ως λαοί που υπήρξαν θύματα (Sontag, 2003: 93).

Ας μην ξεχνάμε ότι οι φωτογραφίες είναι προγραμματισμένες να χρησιμοποιηθούν για μετάδοση πληροφοριών, όπως γίνεται και με άλλες μορφές τεχνικών εικόνων, αναδεικνύοντας την αξία τους ως τα μέσα που φέρνουν στην επιφάνεια πληροφορίες που δεν θα μπορούσαν να ειπωθούν με λέξεις ή που θα αποκρύπτονταν από ένα κείμενο (Flusser, 1998: 46). Διευκολύνουν την ενημέρωση σχετικά με την οργάνωση και την έναρξη μικρών ή μεγάλων γεγονότων (μαχών, πολιορκιών, επαναστάσεων κτλ.) που λαμβάνουν χώρα καθώς αποτελούν χειροπιαστές αποδείξεις (Burke, 2003: 177). Η εξιστόρηση της πραγματικότητας, της δράσης σημαντικών προσώπων, των κυβερνητικών επιλογών, των ανθρώπινων συναισθημάτων και των συσχετισμών ισχύος στο παγκόσμιο στερέωμα αναδεικνύεται μέσα από την αλήθεια της φωτογραφίας. Η φωτογραφία αντιμετωπίζει την αλήθεια ως ελεύθερη αξία και υιοθετεί το ηθικοποιημένο ιδανικό της εξιστόρησής της, το οποίο διαμορφώθηκε στα φιλολογικά μοντέλα του 19^{ου} αιώνα

και συνδέθηκε με την εμφάνιση της ανεξάρτητης δημοσιογραφίας (Sontag, 1993: 88). Επομένως, η φωτογραφία κατέχει τη δυναμική που απαιτείται προκειμένου να παρουσιάσει γεγονότα της παγκόσμιας ιστορίας, μια δυναμική που αξίζει να παρουσιαστεί μέσω της περίπτωσης του πολεμικού ανταποκριτή Robert Capa.

Την περίοδο - από τέλη της δεκαετίας του 1930 έως τη δεκαετία του 1980 – κατά την οποία μεγάλο μέρος της φωτογραφικής αγοράς βασιζόταν στα εικονογραφημένα περιοδικά, ο Robert Capa υπήρξε ο διαλογικός διάυλος μεταξύ ευρωπαϊκής και «αμερικανικής» φωτογραφίας πολύ πριν την εμφάνιση και την κυριαρχία της ψηφιακής φωτογραφίας. Λειτουργούσε ως κόμβος διατλαντικών ανταλλαγών, έχοντας παρουσία ταυτόχρονα σε Παρίσι και Νέα Υόρκη και ενσαρκώνοντας ένα νέο επάγγελμα χωρίς σύνορα (Bouveresse, 2022). Η φωτογραφία για τον ίδιο δεν αποτελούσε απλώς ένα μέσο βιοπορισμού αλλά και μια μορφή γλώσσας και επικοινωνίας, διαφοροποιώντας τον από τους Αμερικανούς – σύγχρονους του – φωτογράφους. Οι εικόνες του ήταν ικανές να αποδώσουν όσα θεωρούνταν ανείπωτα καθώς και να παρασύρουν τον θεατή στις πολύπλοκες, πολυεπίπεδες σκηνές που αναπαριστούσε (Brown, 2013: 6). Καθόριζε με το έργο του τι είχε αξία για έναν φωτορεπόρτερ και με κάθε του λήψη έδειχνε πόσο πολύ τον απασχολούσε η ανθρώπινη μοίρα. Σε κάθε λεπτομέρεια σχετική με τις συνθήκες ζωής του ανθρώπου ενεργοποιείτο το κλείστρο και κάθε άντρας, γυναίκα ή μικρό παιδί μετατρέποταν σε ορατό σύμβολο (Rudner, 1981: 138).

Η έρευνα αυτή προέκυψε από το ενδιαφέρον μου για τη χρήση της εικόνας και των οπτικών πηγών ως τεκμήρια της ιστορικής έρευνας. Η ιστορία μπορεί να μελετηθεί μέσα από οπτικές μαρτυρίες αντί ενός τεράστιου όγκου αρχειακού υλικού, στοιβαγμένου σε ράφια βιβλιοθηκών. Η εικόνα αποτελεί προσβάσιμο μέσο γνώσης για όλους, ανεξάρτητα από το επίπεδο εκπαίδευσης ή την ερευνητική τους εμπειρία. Συνδέει το παρελθόν με το παρόν διαφυλάσσοντας πληροφορίες με ασφάλεια. Μπορεί να μελετηθεί ξανά και ξανά, κάθε φορά υπό διαφορετική οπτική γωνία. Ο τύπος της εικόνας που επιλέγεται εν προκειμένω είναι η φωτογραφία, το οποίο θεωρείται ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα των τελευταίων αιώνων.

Σκοπός της εργασίας είναι να διερευνήσει τον ρόλο της φωτογραφίας ως ιστορικού τεκμηρίου, μέσα από την ανάλυση του έργου του Robert Capa και ειδικότερα της αποτύπωσης τριών κομβικών ιστορικών γεγονότων του 20^{ού} αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, επιχειρείται η μελέτη του τρόπου αποτύπωσης της ιστορικής εμπειρίας γεγονότων όπως ο Ισπανικός Εμφύλιος, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος κ.α., του ρόλου του πολεμικού ανταποκριτή - ειδικά του φωτογράφου - στην κατανόηση των γεγονότων από το κοινό αλλά και της ευρύτερης διαμόρφωσης της κοινής γνώμης γύρω από ζητήματα της επικαιρότητας. Παρουσιάζονται οι πιο διάσημες φωτογραφίες του Robert Capa ως ελάχιστο αντιπροσωπευτικό δείγμα της δουλειάς του από τα περίπου 70.000 φωτογραφικά αρνητικά που παρήγαγε ο φωτογράφος κατά τη διάρκεια της καριέρας του, η διαθεσιμότητα των οποίων οφείλεται στην - τεραστίων διαστάσεων - προσπάθεια των Richard Whelan και Cornell Capa να συγκεντρώσουν και να ομαδοποιήσουν όλο του το υλικό (Anderson, 2015: 304).

Η εργασία διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η σχέση της ιστορίας με την εικόνα, και κατ' επέκταση, τη φωτογραφία όπως αυτή γίνεται αντιληπτή μέσα από την οπτική τεκμηρίωση, την αφηγηματική δύναμη τους, την κοινωνική και πολιτική επιρροή που ασκούν, την ηθική διάσταση του οπτικού υλικού και την καθημερινότητα των ανθρώπων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρατίθεται η συμβολή του πολεμικού φωτορεπορτάζ στα πεδία της πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας και της κοινωνικής πρόσληψης, ξεκινώντας από τον ορισμό του φωτορεπορτάζ. Καταγράφεται συνοπτικά η ιστορική εξέλιξη του και αναπτύσσεται εκτενέστερα η πολεμική φωτογραφία ως σημαίνον μέσο άμεσης ενημέρωσης και πληροφόρησης του κοινού σχετικά με πολεμικές εχθροπραξίες και συγκρούσεις. Ανάλογη έμφαση δίνεται στους πολεμικούς ανταποκριτές ως συνδεδετικοί κρίκοι του γεγονότος και της παρουσίασης του στο ευρύ κοινό.

Στο τρίτο κεφάλαιο σκιαγραφείται η ζωή και το έργο του περίφημου πολεμικού ανταποκριτή Robert Capa. Αναλύεται η εποχή που έζησε, περιγράφονται οι αξιοσημείωτες συνεργασίες του με μεγάλα εικονογραφημένα περιοδικά της εποχής, αναφέρονται οι αποστολές που ανέλαβε κατά τη διάρκεια της καριέρας του και επισημαίνεται η ίδρυση – με δική του πρωτοβουλία - του φωτογραφικού πρακτορείου Magnum.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται αναλυτικά τρεις σημαντικές αποστολές του φωτογράφου και ο τρόπος που αποτυπώθηκαν τα ιστορικά γεγονότα του

Ισπανικού Εμφυλίου, της Απόβασης στη Νορμανδία και της γέννησης του κράτους του Ισραήλ μέσω του δικού του φωτογραφικού φακού. Επιπλέον, γίνεται ιδιαίτερη μνεία στην απήχηση που είχε το συγκεκριμένο φωτογραφικό υλικό. Παράλληλα, επιδιώκεται μια αποτίμηση της προσφοράς του Robert Capa στη σύγχρονη φωτογραφία, αναλύοντας την επιρροή του γενικά, και ειδικότερα στην πολεμική.

Το πέμπτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην εξέλιξη της πολεμικής φωτογραφίας μετά τον θάνατό του, χρησιμοποιώντας ως παραδείγματα το έργο σύγχρονων αξιόλογων πολεμικών ανταποκριτών.

Η εργασία ολοκληρώνεται με ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με το ρόλο της φωτογραφικής εικόνας ως τεκμήριο της Ιστορίας και ως αρχειακό υλικό όπως αυτά προέκυψαν από τη μελέτη της διεθνούς βιβλιογραφίας και το φωτογραφικό έργο του δημιουργού.

Για την εκπόνηση της εργασίας αξιοποιήθηκε κυρίως ξενόγλωσση επιστημονική βιβλιογραφία, η οποία αντλήθηκε κατά κύριο λόγο από έγκριτες ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων, διεθνή ακαδημαϊκά περιοδικά και έντυπα βιβλία, συμπεριλαμβανομένων σημαντικών έργων του επιβλέποντος καθηγητή. Η αναζήτηση και η επιλογή των πηγών πραγματοποιήθηκε με γνώμονα την επιστημονική τους εγκυρότητα, τη συνάφεια προς το ερευνητικό αντικείμενο και την επικαιρότητα τους. Το φωτογραφικό υλικό αντλήθηκε από τη συλλογή και το φωτογραφικό αρχείο του Robert Capa που είναι διαθέσιμα στο φωτογραφικό πρακτορείο Magnum και στο International Center of Photography.

Κατά την ερευνητική διαδικασία αναδείχθηκαν ορισμένες μεθοδολογικές και γλωσσικές προκλήσεις, όπως η περιορισμένη διαθεσιμότητα ελληνόγλωσσων μελετών, η ανάγκη ακριβούς μετάφρασης και ερμηνείας εξειδικευμένης ορολογίας καθώς και η συστηματική – χρονοβόρα αξιολόγηση της ποιότητας και αξιοπιστίας των διαδικτυακών πηγών. Ωστόσο, μέσω κριτικής προσέγγισης και διασταύρωσης των ερευνητικών δεδομένων, διασφαλίστηκε η επιστημονική πληρότητα της εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΟΠΤΙΚΗ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

1.1. Ιστορία και εικόνα

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980, η συζήτηση γύρω από την έννοια της «εικόνας» είχε αρχίσει να αποκτά δυναμική στο πεδίο της θεωρίας της φωτογραφίας. Ο ελληνικός όρος *εικών*, από τον οποίο προέρχεται η λέξη, έχει ρίζα το ρήμα *εἶκω*, που σημαίνει «μοιάζω» ή «είμαι παρόμοιος», όπως εξηγούσε ο χριστιανός πατριάρχης και φιλόσοφος Νικηφόρος κατά τη διάρκεια της βυζαντινής διαμάχης για τη νομιμότητα των εικόνων. Το επίδικο ζήτημα αυτής της φιλοσοφικής και πολιτικής αντιπαράθεσης του 8^{ου} και 9^{ου} αιώνα αφορούσε τη σχέση ανάμεσα στις εικόνες και την εξουσία που αυτές προσέδιδαν σε όποιον τις ήλεγχε (Saxton, 2020: 1). Οι εικόνες δεν είναι απλώς αναπαραστάσεις αντικειμένων, αλλά πολιτιστικά αντικείμενα με «κοινωνικές βιογραφίες», δηλαδή συσσωρευμένες ιστορίες που αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές και θεσμικές διαδικασίες γύρω τους (Tucker, 2006: 113). Είναι πηγές γεγονότων ποικίλης φύσης και καταγραφές του συλλογικού φαντασιακού μιας κοινωνικής ομάδας ή μιας εποχής. Επιπλέον, εξυπηρετούν πολλαπλές λειτουργίες και κατευθύνσεις, ανάλογα με τον σκοπό και το πλαίσιο στο οποίο παράγονται· μπορούν να είναι δυναμικές ή πιο εσωτερικές, αποκαλύπτοντας πληροφορίες και συναισθήματα χωρίς λέξεις. Με αυτόν τον τρόπο, οι εικόνες λειτουργούν ταυτόχρονα ως μέσα επικοινωνίας, πολιτιστικά τεκμήρια και εργαλεία ιστορικής και κοινωνιολογικής ανάλυσης, επιτρέποντας την κατανόηση των πολύπλοκων σχέσεων ανάμεσα στην ατομική εμπειρία, την κοινωνική διαμόρφωση και την ιστορική πραγματικότητα, συγκροτώντας, πιο συγκεκριμένα, την διαδικασία οπτικής αναπαράστασης του ιστορικού παρελθόντος (Φλιτούρης, 2025: 13-15).

Η ιστορική διάσταση της εικόνας προκύπτει από τη σχέση του εικονικού στοιχείου με το κοινό στο οποίο αυτή απευθύνεται. Τα εικονογραφικά τεκμήρια συμβάλλουν ουσιαστικά στην προσέγγιση ιστορικών δεδομένων που δεν υπάγονται σε μια γραμμική ιστορική αφήγηση και τα οποία, λόγω της πολυπλοκότητας ή της

ιδιαιτερότητάς τους, αντιστέκονται σε τέτοιου είδους ερμηνευτικά σχήματα. Η σημειολογική παράδοση διατηρεί τη σημασία της ως μεθοδολογικό εργαλείο που επιτρέπει τη διάκριση και την ερμηνεία των διαφορετικών σημασιολογικών συστημάτων εντός του εικονικού πεδίου. Παρ' όλα αυτά, δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ως καθολική λύση για την ανάδειξη της ιστορικής και κοινωνιολογικής διάστασης του εικονογραφικού υλικού (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014: 84-85).

Ο οπτικοακουστικός κόσμος απευθύνεται πρωτίστως στο συναίσθημα και στις θυμικές αντιδράσεις, αποτελώντας έτσι ένα προνομιακό πεδίο για τη συγκέντρωση σχετικών ερεθισμάτων. Στις εικόνες αποτυπώνονται, με τρόπο συχνά άμεσο και ανεπεξέργαστο, εκδηλώσεις συναισθημάτων που δύσκολα μπορούν να ανιχνευθούν σε άλλες μορφές (μακροσκελούς) γραπτού λόγου ή τεκμηρίωσης. Παράλληλα, μέσα σε αυτές εγγράφονται και οι πολιτικοί, κοινωνικοί και πολιτισμικοί μηχανισμοί που προκαλούν ή διαμορφώνουν τα συναισθήματα αυτά. Οι εικονικές αναπαραστάσεις, επομένως, δύνανται να προσφέρουν πολύτιμες ενδείξεις για τη συνάντηση του αυθόρμητου με το κατασκευασμένο συναίσθημα, καθώς και για τον τρόπο με τον οποίο τα δύο αυτά επίπεδα αλληλοεπιδρούν σε συγκεκριμένα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014: 86). Σύμφωνα με τον Freedberg (1989) οι ανθρώπινες αντιδράσεις σε εικόνες είναι έντονες, καθολικές και διαχρονικές: οι άνθρωποι συγκινούνται, διεγείρονται, θυμώνουν, αγαπούν, φοβούνται και συχνά ταξιδεύουν ή ενεργούν με έντονο τρόπο μπροστά σε έργα τέχνης. Αυτές οι αντιδράσεις δεν περιορίζονται από τον πολιτισμό ή την κοινωνική τάξη και εμφανίζονται σε όλες τις εποχές και περιοχές.

Με αφορμή τη μελέτη της συλλογικής μνήμης και των «τόπων» μνήμης – που ξεκίνησε στα τέλη του 20^{ού} αιώνα – προκύπτει η ενασχόληση με την εικόνα ως κεντρικού εργαλείου έρευνας, η οποία συνδέει την άμεση οπτική εμπειρία με τη συλλογική μνήμη και τον πολιτικό αναστοχασμό (Φλιτούρης, 2025: 13).

1.2. Ιστορία και φωτογραφία

Από την εμφάνισή της τον 19ο αιώνα, η φωτογραφία λειτούργησε ως νέο μέσο οπτικής τεκμηρίωσης και επικοινωνίας, το οποίο επέτρεψε την άμεση

καταγραφή κοινωνικών και ιστορικών γεγονότων. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο για την καταπίεση και τον αποπροσανατολισμό των πολιτών, όσο και για την υπεράσπιση των δικαιωμάτων τους, τη μεταμόρφωση σε εικόνα και προβολή της πραγματικότητας και την πρόοδο της κοινωνίας. Από τα πρώτα της βήματα ως εργαλείο μαζικής επικοινωνίας χάραξε και τους βασικούς της ρόλους: να καταγράφει μεγάλα ιστορικά γεγονότα, να τεκμηριώνει κοινωνιολογικές και δημοσιογραφικές έρευνες, να υποκινεί με τη δυναμική επιρροή της στην κοινή γνώμη κοινωνικές και νομοθετικές μεταρρυθμίσεις.

Αντικατέστησε την έννοια της «έγκυρης στιγμής» της ζωγραφικής με την παροδική ή φευγαλέα στιγμή. Η φωτογραφική μηχανή Kodak, η οποία κυκλοφόρησε το 1888, επέτρεψε τη λήψη στιγμιαίων φωτογραφιών (στιγμιότυπα), οι οποίες παρουσιάστηκαν στους πρώτους θεατές ως αντίθεση στην επιλεγμένη, εμβληματική στιγμή των εικαστικών τεχνών και φάνηκαν πιο «ατελείς» σε σύγκριση με πίνακες και γλυπτά (Saxton, 2020: 21).

Η άνοδος αυτού που σήμερα αποκαλούμε «φωτοεικόνα» κατά τον 20^ο αιώνα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην επανεμφάνισή της μέσα από εφημερίδες και, κυρίως, περιοδικά — μέσα που έδιναν στο κοινό τη δυνατότητα να κρατήσει, να παρατηρήσει και να ξαναδεί τις εικόνες που το συγκινούσαν ή το στοίχειωναν (Saxton, 2020: 3). Ο ρόλος του φωτορεπορτάζ, το οποίο άνθισε στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, υπήρξε διπλός: από τη μία πλευρά συνέβαλε στην αξιόπιστη ενημέρωση, ενώ από την άλλη συμμετείχε στη διαμόρφωση μιας επικοινωνιακής πραγματικότητας.

1.2.1. Οπτική τεκμηρίωση

Από την εμφάνιση της φωτογραφίας, πολλοί πίστεψαν ότι μπορεί να αποτυπώνει την πραγματικότητα αντικειμενικά, να λειτουργεί ως νέα μορφή αφήγησης της ιστορίας του παρόντος, να μεταφέρει νοήματα και να ζωντανεύει αναμνήσεις. Το ξεκίνημα της φωτογραφίας στη μαζική επικοινωνία, έγινε από μη επαγγελματίες φωτογράφους και ήταν επαναστατικό. Η φωτογραφία κατάφερε να αποκαλύψει τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα και να υπερασπιστεί τα αδύνατα και

καταπιεσμένα κοινωνικά στρώματα, να αφυπνίσει συνειδήσεις και να συμβάλει προς την απονομή κοινωνικής δικαιοσύνης και προοδευτικών μεταρρυθμίσεων. Κατέγραψε μεγάλα ιστορικά γεγονότα τα οποία είχαν άμεσες επιπτώσεις στους πολίτες, τεκμηρίωσε κοινωνιολογικές και δημοσιογραφικές έρευνες, υποκίνησε κοινωνικές και νομοθετικές μεταρρυθμίσεις επηρεάζοντας την κοινή γνώμη.

Οι αλλαγές, που επήλθαν με τη βοήθεια της φωτογραφίας, οφείλονται στο γεγονός ότι είχε διαμορφωθεί πλέον ένας πολιτισμός πλήρως κωδικοποιημένος σε εικόνες και, κατά συνέπεια, είχε τη ευκαιρία ακόμη και ο αναλφάβητος να ενημερωθεί και να εκφράσει τη γνώμη του για την κοινωνική πραγματικότητα την οποία βίωνε. Το «κείμενο» που είχε στη διάθεση του το κοινό αποτελούνταν από απλές οδηγίες χρήσης της όρασης του και της άμεσης κριτικής του αντίληψης οι οποίες εξυπηρετούσαν τη λειτουργικότητα και την καταπίεση της κριτικής ικανότητας του κάθε ανθρώπου (Flusser, 1998: 54·Burke, 2003: 70). Η εικόνα αντικατόπτριζε με σαφήνεια τον κόσμο στον οποίο ζει ο καθένας ενώ η γραπτή λέξη ήταν αφηρημένη. Τα γεγονότα που συνέβαιναν στην ίδια τη χώρα ή ακόμη και πέρα από τα σύνορα γίνονταν οικεία ενώ πριν ο συνηθισμένος άνθρωπος δεν μπορούσε να βλέπει παρά τα γεγονότα που συνέβαιναν δίπλα του (Freud, 1996, σελ. 90). Άλλωστε, ο φωτογραφικός φακός, συχνά καταγράφοντας δευτερεύουσες λεπτομέρειες ή και στιγμές που δεν αποτελούσαν το αρχικό αντικείμενο στόχευσης, αποτυπώνει στοιχεία ικανά να αποκαλύψουν σημαντικές —έστω και λανθάνουσες— ιδεολογικές, πολιτισμικές και συμπεριφορικές τάσεις της κοινωνίας (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014: 94).

Η φωτογραφία θεωρείται συχνά ότι αποδίδει με πιστότητα την πραγματικότητα που βρισκόταν μπροστά στον φακό τη στιγμή της λήψης. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, η φωτογραφία δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως αναπαράσταση αλλά ως άμεση αποκάλυψη της πραγματικότητας (Sontag, 2003: 52). Υπό αυτή την οπτική, γεγονότα που η ιστορική ή δημοσιογραφική μνήμη έχει παραμελήσει μπορούν να αναζητηθούν στο αρχείο του φωτορεπορτάζ. Οι φωτογραφίες του Τύπου λειτουργούν έτσι ως σημαντικές πηγές για την ανασύνθεση της ιστορικής εμπειρίας (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014: 94).

1.2.2. Αφηγηματική δύναμη

Η μεγάλη δύναμη της φωτογραφίας προκύπτει από τη σχέση της με τη μνήμη και τον τρόπο που μεταδίδονται συναισθήματα μέσω των εικόνων, κάτι που επηρεάζει άτομα όλων των ηλικιών. Ωστόσο, αυτή η ίδια δύναμη ενέχει και πιθανούς κινδύνους (Europeana, 2017: 5137). Οι φωτογραφίες μπορούν εύκολα να μετατραπούν σε σύμβολα, συμπυκνώνοντας γεγονότα ή ιδεολογίες σε μία μόνο εικόνα. Ταυτόχρονα έχουν την τάση να χαράσσονται στη μνήμη του ανθρώπου και να παραμένουν στο οπτικό του περιβάλλον περισσότερο από ό, τι οι κινούμενες εικόνες. Αυτοί είναι δυο λόγοι για τους οποίους έχουν αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης προσοχής σε πολλές σύγχρονες θεωρητικές αναλύσεις για τις εικόνες. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί ο πόλεμος του Βιετνάμ, κατά τον οποίο το κοινό θυμόταν περισσότερο τις φωτογραφίες που έβλεπε σε εφημερίδες, περιοδικά ή τηλεοπτικές ειδήσεις, παρά τα ντοκιμαντέρ που πρόβαλλε η τηλεόραση από τα πεδία των μαχών. Εξάλλου, εμφανίζονταν σε χώρους όπου ζούσαν ή κινούνταν συχνά οι άνθρωποι. Η φωτογράφος και κοινωνιολόγος Gisèle Freund (όπως αναφέρεται στο Saxton, 2020) έλαβε υπόψη τη διάσημη φωτογραφία του Nick Ut (1972), που απεικονίζει τη μικρή Phan Thi Kim Phúς να τρέχει ουρλιάζοντας, αφού τα ρούχα της είχαν καεί από βόμβα ναπάλμ, ώστε να καταδείξει το ανεξίτηλο αποτύπωμα που αφήνει η φωτογραφία στη μνήμη όσων την βλέπουν. Ήταν μια από τις «εικόνες της χρονιάς», όπως χαρακτηρίστηκε από το περιοδικό *Life* και μετατράπηκε σε μέρος της συλλογικής συνείδησης. Η έκδοση του *Life* στα τέλη του 1972, που προσέφερε θεσμική αναγνώριση στη διάσημη φωτογραφία της Kim Phúς, αποτέλεσε το τελευταίο τεύχος του περιοδικού (το υπ' αριθμόν 1.864) και, ταυτόχρονα, το τέλος μιας ολόκληρης εποχής όπου οι φωτογραφίες διαμόρφωναν τη συλλογική μνήμη μέσα από τις έντυπες σελίδες (Saxton, 2020: 2-3).

Η Gisèle Freund υποστηρίζει ότι, παρά την κατανάλωση πολλών κινούμενων εικόνων, η σταθερή φωτογραφία υπερισχύει και γίνεται το σύμβολο που αντικαθιστά την πραγματικότητα. Η φωτογραφία έχει τη δύναμη να εκφράζει και να εξηγεί ένα σύνθετο γεγονός, προσδίδοντας σαφήνεια σε ό, τι διαφορετικά θα παρέμενε συγκεχυμένο (Saxton, 2020: 21). Από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, με την εμφάνιση στην Ευρώπη μιας νέας γενιάς εικονογραφημένων περιοδικών — προδρόμων του αμερικανικού *Life* — οι φωτογραφίες του φωτορεπορτάζ είχαν

αρχίσει να αποτελούν οικεία αντικείμενα, τοποθετημένα στα τραπέζια των σπιτιών ή στις αίθουσες αναμονής. Αυτές οι έντυπες εικόνες, ως υλικά αντικείμενα, πρόσφεραν μια χειροπιαστή σύνδεση με τη μνήμη, κάτι που δεν μπορούσαν να επιτύχουν οι φευγαλέες κινούμενες εικόνες των κινηματογραφικών ή τηλεοπτικών ειδήσεων (Saxton, 2020: 3). Στον αντίποδα, τα εικονογραφημένα περιοδικά της δεκαετίας του 1930 (π.χ. *Vu*, *Life*) αντλούσαν έμπνευση από τον κινηματογράφο, προβάλλοντας δυναμικές, κινηματογραφικά εμπνευσμένες φωτογραφίες που συχνά συνδυάζονταν με ταινιακά καρέ. Μέσα από αυτή τη σύνθεση, οι αναγνώστες μπορούσαν να αποθηκεύουν και να θυμούνται μόνιμα σημαντικές εικόνες και «είδωλα», ενισχύοντας τη δημιουργία της εικονικής φωτογραφίας και τη διατήρηση της ακινησίας ως μέσου συλλογικής μνήμης (Saxton, 2020: 3).

Η χρονιά κατά την οποία η δύναμη της φωτογραφίας δεν περιοριζόταν απλώς στην καταγραφή αλλά καθόριζε την πιο αποτρόπαιη πραγματικότητα, εξουδετερώνοντας κάθε σύνθετη αφήγηση, ήταν το 1945, όταν έκαναν την εμφάνιση τους φωτογραφίες από τα στρατόπεδα στο Μπέργκεν – Μπέλσεν, στο Μπουχενβάλντ και στο Νταχάου καθώς και από την αποτέφρωση των πληθυσμών της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι (Sontag, 2003: 31).

1.2.3 Κοινωνική και πολιτική επιρροή

Σύντομα εξελίχθηκε σε μια ισχυρή φωνή των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ιδιαίτερα όσον αφορά την κάλυψη πολεμικών συγκρούσεων. Παρά το γεγονός ότι η φωτογραφία πολέμου είχε αρχικά διερευνηθεί με επιφυλακτικότητα κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα εμπλεκόμενα μέρη σύντομα αναγνώρισαν τη δυναμική της ως εργαλείο κινητοποίησης. Έτσι, η φωτογραφία συνέβαλε σημαντικά στη συγκρότηση της συλλογικής αντίληψης και ερμηνείας σημαντικών γεγονότων μέσα από εμβληματικές εικόνες (π.χ. του Robert Capa). Ταυτόχρονα, λειτουργεί ως επιλεκτικό μέσο, που μπορεί να διαστρεβλώνει την πραγματικότητα, να «καδράρει» τα γεγονότα και να επηρεάζει τα συναισθήματα του κοινού. Γι' αυτό, πρέπει να αντιμετωπίζεται κριτικά, ώστε να αποφεύγεται η άκριτη αποδοχή της πειστικής της δύναμης (Europeana 2017: 5137).

Πολλές φορές, οι εικόνες, ιδίως εκείνες που κυκλοφορούν στις ειδήσεις, προσαρμόζονται συχνά στα ειδικά συμφέροντα και χρησιμοποιούνται ως ισχυρά μέσα

για να πείσουν ή να αποπλανήσουν τους πολίτες. Η δημοσίευση των εικόνων υπόκειται συχνά σε διαδικασίες επιλογής και ελέγχου, οι οποίες καθορίζουν ποια εικόνα θα προβληθεί και με ποιον τρόπο, υποδηλώνοντας ότι το οπτικό υλικό φιλτράρεται πριν φτάσει στο κοινό. Οι εικόνες μπορούν να λειτουργήσουν ως ιδεολογικοί μηχανισμοί: αμφισβητούν ή νομιμοποιούν αντιλήψεις και πρακτικές, συμβάλλοντας παράλληλα στον αποπροσανατολισμό της δημόσιας συζήτησης. Ως εκ τούτου, η αντικειμενικότητά της εικόνας δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση που μεταβάλλεται ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες. Το βλέμμα που φέρει η εικόνα δεν είναι ποτέ ουδέτερο· φέρει είτε την οπτική του δημιουργού, είτε εκείνων που την οικειοποιούνται και την επανερμηνεύουν, ανάλογα με το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται. Η παγκόσμια διάχυση των εικόνων ενισχύει αδιαμφισβήτητα τις πολιτικές, οικονομικές και πολιτισμικές δυνάμεις που ελέγχουν την πρόσβαση σε αυτές. Μια λεζάντα μπορεί να αλλάξει ολοκληρωτικά τη σημασία μιας εικόνας και να παρουσιάσει ένα διαφορετικό νόημα. Ο κόσμος των εικόνων έχει υφανθεί από τα συμφέροντα των ιδιοκτητών του Τύπου: τη βιομηχανία, την οικονομία, τις κυβερνήσεις. Δεν είναι λίγες οι φορές που μια δημοσίευση έχει προσδώσει σε φωτογραφίες - προερχόμενες από φωτορεπορτάζ - μια διαμετρικά αντίθετη άποψη από εκείνη των ίδιων των φωτογράφων, που αντιστοιχεί, όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια, στις πολιτικές προθέσεις του καθενός. Συνήθως, μερικοί φωτογράφοι έχουν την δυνατότητα να επιβάλλουν την άποψη τους και το νόημα που επιθυμούν. Χάρη σε ευρηματικούς τίτλους και υπότιτλους, ένα απλό ρεπορτάζ μπορεί να μετατραπεί σε σημαντικό οικονομικό, πολιτικό, κοινωνικό γεγονός (Freud, 1996: 132· Φλιτούρης, 2025: 17-22).

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι διάφοροι τηλεοπτικοί σταθμοί διαλέγουν να χρησιμοποιήσουν εικόνες, που αποτυπώνουν αυθεντικές μαρτυρίες, για να δώσουν εντελώς αντικρουόμενες απόψεις των γεγονότων, για να αφυπνίσουν το κοινό από πιθανές πλύσεις εγκεφάλου. Ανάλογα με το περιοδικό, την εφημερίδα, τον τηλεοπτικό σταθμό που είναι πολιτικά κατευθυνόμενα και το κοινό στο οποίο απευθύνεται, τα σχόλια της λεζάντας αλλάζουν τον τρόπο με τον οποίο προβάλλονται συγκεκριμένα γεγονότα (Freud, 1996: 133). Η παραποίηση, εντούτοις, δεν σταματά στην αναδιατύπωση της λεζάντας ή στη γραφή ενός τίτλου ικανού να επικαλεστεί το συναίσθημα του αναγνώστη. Ένας, ακόμη, αποτελεσματικός τρόπος είναι ο συνδυασμός των φωτογραφιών. Για παράδειγμα, η σύγκριση δυο φωτογραφιών που

δείχνουν, από τη μια τη λαϊκή εξαθλίωση και από την άλλη την πολυτελέστατη ζωή της βασίλισσας (πχ 1936 – ρεπορτάζ για τις προβληματικές περιοχές στην Αγγλία) λειτουργεί ικανοποιητικά ως προς την επιρροή της κοινής γνώμης. Η σκληρότητα της αντίθεσης καθιστούσε περιττή οποιαδήποτε λεζάντα (Freud, 1996: 135).

Η χρήση της φωτογραφίας στη διάρκεια ενός πολέμου αποδεικνύεται εξαιρετική επιλογή καθώς η δυναμική της παρουσία αποτελεί χρήσιμο όργανο τόσο για τα σχέδια της κυβέρνησης όσο και για τα αστυνομικά σώματα. Για παράδειγμα, στο γαλλοπρωσικό πόλεμο (1870), φωτογραφήθηκαν υποστηρικτές της Κομμούνας τους οποίους αναγνώρισαν αργότερα οι αστυνομικοί του Τιέρ. Για πρώτη φορά στην ιστορία η φωτογραφία χρησίμευσε ως πληροφοριοδότης της αστυνομίας και έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης (Freud, 1996: 92). Κατά τη διάρκεια των δυο παγκοσμίων πολέμων, ο Γερμανικός τύπος – όπως και ο τύπος των Συμμάχων – ήταν γεμάτος παραποιημένες φωτογραφίες. Δυο τόσο μεγάλα κοσμοϊστορικά γεγονότα αποτέλεσαν τον πυρήνα της παραπληροφόρησης με τη βοήθεια της εικόνας. Οι διάφοροι λογοκριτές δεν καταργούσαν μόνο όσες θα μπορούσαν να βλάψουν την άμυνα (καμουφλαρισμένα εργοστάσια, οχυρά, αυτοσχέδιες βόμβες) αλλά και τις φωτογραφίες που έδειχναν τις καταστροφές και την τραγωδία που είχαν προκαλέσει τα ίδια τους τα στρατεύματα στις αντίπαλες χώρες.

Δημοσιεύονταν ενθαρρυντικές και προσεκτικά επιλεγμένες φωτογραφίες. Δεν αποτυπώνονταν οπτικά στοιχεία της φρίκης που είχαν προκαλέσει τα ίδια τα στρατεύματα. Η δημοσίευση τέτοιων εικόνων ήταν απαγορευμένη καθότι θα μπορούσαν να ξυπνήσουν τις συνειδήσεις και να καταστρέψουν την δημοφιλή εικόνα του πολέμου. Η κοινή γνώμη διαπληθόταν με τέτοιο τρόπο ώστε να μην μπορεί να μην αναχαιτιστεί η πολεμική υστερία. Η κατήχηση των φωτογράφων περί ιερού σκοπού σε συνδυασμό με τη λογοκρισία έφερνε τα επιθυμητά αποτελέσματα που δεν ήταν άλλα από σκηνές που ευνοούσαν τις χώρες που εκπροσωπούσαν και τον πόνο που προκαλούσαν μόνο οι αντίπαλοι, λίγος πόνος, ποτέ πολύς για να μην προκαλεί τον οίκτο (Freud, 1996: 139-140). Η στάση αλλάζει, όταν ο πόλεμος χάνει τη δημοτικότητα του και οι φωτογραφίες που δημοσιεύονται ανατρέπουν τα πάντα.

Καίριο, επίσης, ρόλο κατέχει η διαφήμιση χωρίς, όμως, να αναφέρεται το προϊόν. Υπάρχει δυνατότητα να διαφημιστεί μια πολιτική προσωπικότητα, ένα πολιτικό σώμα ή ένα κρίσιμο πολιτικό γεγονός σχετικό με εσωτερικές και εξωτερικές

υποθέσεις ενός κράτους μέσω του ρεπορτάζ που αποκαλείται ψευδογεγονός. Φωτογραφικό ρεπορτάζ που επικεντρώνεται αποκλειστικά στις καλές πτυχές ενός προσώπου, στις ευχάριστες στιγμές του, στις κρίσιμες αποφάσεις του, στην ηγετική του φυσιογνωμία, στην διορατικότητα του με σκοπό να εξυψωθεί η προσωπικότητα του και να φανεί κατάλληλος εκπρόσωπος για κάθε ενδεχόμενο. Κατασκευάζεται, δηλαδή, μια ψευδοδιασημότητα επειδή αυτό απαιτεί ο σκοπός. Αντίθετα, μπορεί να γελοιοποιηθεί μια πολιτική προσωπικότητα αν είναι επιθυμητό, αρκεί να εμφανιστούν ορισμένες κακές φωτογραφίες. Ανάλογα με τη γωνία λήψης, ένας άνθρωπος μπορεί να γίνει συμπαθητικός, αντιπαθητικός ή γελοίος (Freud, 1996: 136-137). Επομένως, τα φωτογραφικά πορτρέτα δεν καταγράφουν την κοινωνική πραγματικότητα αλλά κοινωνικές ψευδαισθήσεις. Δεν απεικονίζονται σκηνές της καθημερινής ζωής όπως είναι ή της πραγματικής κατάστασης που βιώνει το πρόσωπο μέσα από ένα γεγονός αλλά στημένες, σκηνοθετημένες σκηνές που παρασύρουν τους θεατές στην ψευδαίσθηση (Burke, 2003: 35). Ενδεικτικό παράδειγμα, παρουσίασης πολιτικού προσώπου με εγκωμιαστικό τρόπο, είναι η πολιτική φυσιογνωμία του αμερικανού προέδρου John Kennedy.

Η απαθανάτιση, η προβολή και η μαζική επικοινωνία της πραγματικότητας μέσα στο πλέγμα των σχέσεων ελέγχου και χειραγώγησης των ΜΜΕ, δεν είναι ούτε εύκολη υπόθεση, ούτε δεδομένο. Η φωτογραφία ως μέσο επικοινωνίας προσπάθησε να διαφύγει από την αρνητική εξέλιξη, που μακροπρόθεσμα είχαν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, δημιουργώντας ασφυκτικά αντίξοες συνθήκες λειτουργίας για δημοσιογράφους και φωτογράφους, και βρέθηκε, τις περισσότερες φορές, απέναντι σε κάθε εξουσία χωρίς να υπηρετεί πολιτικές σκοπιμότητες.

1.2.4. Ηθική διάσταση

Η χρήση της φωτογραφικής εικόνας μεταβάλλεται σε ηθικό πρόβλημα από τη στιγμή που έχει την ικανότητα να διαστρεβλώσει τα γεγονότα. Η επιλογή αυτής της διαδικασίας, συχνά, δεν γίνεται από τον ίδιο τον φωτογράφο αλλά από τον Τύπο και τους αρχισυντάκτες, οι οποίοι θεωρούν ότι θέματα που αγγίζουν την επικαιρότητα αξίζουν της προσοχής του κοινού μέσω μια εντυπωσιακής φωτογραφίας. Κυρίως, με

φωτογραφίες που εμφανίζονται στα εξώφυλλα των περιοδικών ή έγχρωμες σελίδες που καθηλώνουν τον αναγνώστη και προκαλούν την έκπληξη ή την αποστροφή του. Δεν λείπει, όμως, και η φωτογραφία που παραποιείται μέσω της τμηματικής της δημοσίευσης ή με λίγο ρετούς (Freud, 1996: 138).

Στο πλαίσιο των πολεμικών συγκρούσεων, ο φωτορεπόρτερ βρίσκεται αντιμέτωπος με πλήθος ηθικών διλημάτων. Από τη μία πλευρά, καλείται να διατηρήσει αντικειμενικότητα και ουδετερότητα στο βλέμμα του, ενώ από την άλλη αναζητά τη στιγμή που θα αποδώσει με τον πιο έντονο και δραματικό τρόπο την πραγματικότητα του πολέμου. Παράλληλα, οφείλει να τεκμηριώνει ιστορικά τα γεγονότα, σεβόμενος όμως ταυτόχρονα την ιδιωτικότητα του χώρου όπου δρα και, κυρίως, τον πόνο των ανθρώπων που φωτογραφίζει. Επιπλέον, βιώνει την πίεση της έγκαιρης αποστολής του φωτογραφικού υλικού στα μέσα ενημέρωσης, συχνά θέτοντας σε κίνδυνο τη ζωή του. Ταυτόχρονα, γνωρίζει πως οι εικόνες του απευθύνονται σε ένα παγκόσμιο κοινό, γεγονός που του επιφορτίζει την ευθύνη συμμετοχής στη διαμόρφωση μιας συλλογικής, παγκόσμιας συνείδησης. Τέλος, η αποστασιοποίηση από τον συναισθηματικό αντίκτυπο του πολέμου παραμένει μια από τις πιο δύσκολες και ουσιώδεις προκλήσεις της πολεμικής φωτοδημοσιογραφίας (Κατσιγιάννη, 2015: 44).

Στο προσκήνιο αναδείχθηκαν ο πολιτισμός του ανθρωπισμού ως παγκόσμιο ιδεώδες και η έννοια της ανθρώπινης ενσυναίσθησης ως αντίβαρο απέναντι στις παγκόσμιες απειλές, ιδιαίτερα στον φόβο του πυρηνικού αφανισμού. Η οπτική θεωρία της φωτοδημοσιογραφίας καλλιέργησε μια σύνθετη «ηθική οικονομία», θεμελιωμένη στις αρχές του φιλελεύθερου ανθρωπισμού, η οποία καθόρισε κατηγορίες ανθρώπινων αναγκών και διαμόρφωσε ταυτότητες θεατών που συμπονούν και προσώπων που υποφέρουν, αξιοποιώντας τους κώδικες της οπτικής αναπαράστασης. Μέσω αυτής της διαδικασίας, η φωτοδημοσιογραφία συνέβαλε καθοριστικά στην οπτικοποίηση αυτής της ηθικής τάξης, συνδέοντας σώματα και τοπία σε ενιαίες συνθέσεις που ανέδειξαν θεμελιώδη ζητήματα ανθρώπινων σχέσεων (Κατσιγιάννη, 2015: 46).

Η Susan Sontag, Αμερικανίδα συγγραφέας, προς το τέλος του Πολέμου του Βιετνάμ, παρουσίαζε την φωτογραφία ως ένα τρόπο επικύρωσης και ταυτόχρονα απάρνησης της εμπειρίας, «μια πράξη μη παρεμβολής». Σύμφωνα με την Sontag, η

φωτογραφία, στη συνεχή αναζήτηση αποτύπωσης του δραματικού και του εντυπωσιακού, καθιερώνει μια παθολογική ηδονοβλεπτική σχέση με τον κόσμο η οποία σιωπηρά, συχνά ρητά, ενθαρρύνει «ό,τι συμβαίνει για να συνεχίσει να συμβαίνει». Η φωτογραφία, λοιπόν, γίνεται συνένοχος σε ό,τι αξίζει να αποτυπωθεί και εμπεριέχει τη θλίψη, τον πόνο ή την ατυχία ενός ατόμου. Γεγονός που επιβεβαιώνεται κατά τη διάρκεια του Πολέμου του Βιετνάμ, όταν ένας φωτογράφος διαλέγει να τραβήξει μια φωτογραφία για χάρη ενός καλού φωτορεπορτάζ έναντι μιας ανθρώπινης ζωής. Εντούτοις, η Sontag αναγνώρισε τη δημόσια αποστροφή προς στον πόλεμο που μερικές από τις εικόνες του πολέμου του Βιετνάμ κατάφεραν να προκαλέσουν και επισήμανε ότι δημιούργησαν μια «ηθική θέση ως προς την αντιμετώπιση του» καθώς έκαναν επίκληση στο συναίσθημα του κοινού. Η προσέγγιση όμως αυτή, θεώρησε ότι δεν αλλοιώνει το γεγονός ότι η υπερβολική έκθεση των ανθρώπων σε τέτοιες εικόνες αλλοιώνει τον τρόπο σκέψης τους περί πολέμου και τους συμβιβάζει με τις φρικαλεότητες του πολέμου. Η άμεση διαθεσιμότητα, επομένως, για την Sontag, των φωτογραφιών πολέμου είχε αντίθετα αποτελέσματα καθώς εξοικείωσε τον κόσμο και αφαίρεσε την αγνότητα και την ενσυναίσθηση των ανθρώπων. Εν ολίγοις, παρουσιάζει άνοδο το επίπεδο ανεκτής βίας και σαδισμού στη μαζική κουλτούρα (Paschalidis, 2015: 10· Sontag, 2003: 106).

Την ίδια αντιμετώπιση είχε η φωτογραφία πολέμου και από τον Hans Magnus Enzensberger, Γερμανό συγγραφέα, ο οποίος κατηγόρησε τα μέσα μαζικής ενημέρωσης για τη μετατροπή της σφαγής σε «μαζική ψυχαγωγία», των πολέμων σε σαπουνόπερες και των δολοφόνων σε διασημότητες. Με αυτόν τον τρόπο, θεώρησε, ότι καλλιέργησαν υποσυνείδητα την ιδέα ότι η βία και ο τρόμος είναι φυσιολογικές καταστάσεις της καθημερινότητας και το κοινό παρευρίσκεται σε ασφαλή πάντα απόσταση σε μια δημόσια «λατρεία βίας». Οι θεατές, συγκλονισμένοι από μια μάζα πληροφοριών, καταλήγουν «να αισθάνονται απελπισμένα ανίκανοι βλέποντας αυτή την πλημμύρα από ακατανόητες δολοφονίες». Ο πόλεμος καθίσταται απάνθρωπος, αποστασιοποιημένος, μακρινός, αδιάφορος. Ο άνθρωπος χάνει την ουσία και μένει στην εικόνα που παίζει ξανά και ξανά μπροστά του αφήνοντας τον παγερά αδιάφορο καθότι ξέρει ότι δεν επρόκειτο να τελειώσει ποτέ. Άλλωστε, στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, όπου επικρατεί ένας υπερκορεσμός ερεθισμάτων που διεκδικούν την προσοχή μας, θεωρείται σε μεγάλο βαθμό φυσιολογική η τάση αποφυγής

εικόνων που προκαλούν δυσάρεστα ή οδυνηρά συναισθήματα (Paschalidis, 2015: 11· Sontag, 2003: 121).

Σε μια εποχή όπου οι φωτογραφικές λήψεις δεν αποτελούσαν ακόμη συνηθισμένο φαινόμενο, επικρατούσε η αντίληψη ότι η παρουσίαση γεγονότων ή καταστάσεων που όφειλαν να γίνουν γνωστές, ιδιαίτερα όταν αφορούσαν οδυνηρές πραγματικότητες, θα οδηγούσε αναπόφευκτα το κοινό σε βαθύτερη συναισθηματική εμπλοκή. Ωστόσο, σε έναν σύγχρονο κόσμο όπου η φωτογραφία έχει επιστρατευθεί ως εργαλείο καταναλωτικής χειραγώγησης και εμπορικής προβολής, η απεικόνιση μιας σκληρής πόνου ή δυστυχίας δεν μπορεί πλέον να θεωρείται αυτονόητο ότι θα προκαλέσει γνήσια συγκίνηση ή ηθικό προβληματισμό. Κατά συνέπεια, οι φωτογράφοι με ηθική ευαισθησία, καθώς και οι θεωρητικοί της φωτογραφίας, εκφράζουν ολοένα και εντονότερη ανησυχία για την εμπορευματοποίηση του συναισθήματος στην πολεμική φωτογραφία και για τους επιφανειακούς, εύκολους τρόπους πρόκλησης συγκίνησης (Sontag, 2003: 85-86).

Στη φωτογραφική πράξη ο θεατής αποκτά τη δύναμη να μετατρέψει το βλέμμα του σε δράση, είτε ως φωτογράφος είτε ως μέλος ενός ευρύτερου κοινού που ζητά να δει. Δεν παραμένει πλέον παθητικός δέκτης· μέσω της χρήσης ψηφιακών συσκευών και μέσων κοινωνικής δικτύωσης, συχνά αναλαμβάνει τον ρόλο του παραγωγού εικόνων, συμμετέχοντας ο ίδιος στη διαμόρφωση του οπτικού πεδίου. Έτσι, ο «πολίτης της φωτογραφίας» έχει όχι μόνο το δικαίωμα, αλλά και την ευθύνη απέναντι σε ό, τι βλέπει. Με τη διάδοση της σύγχρονης τεχνολογίας, που επιτρέπει την καταγραφή και διάδοση εικόνων φρικαλεοτήτων σε παγκόσμια κλίμακα, ο σύγχρονος άνθρωπος συμμετέχει σε μια συλλογική ευθύνη απέναντι σε όσους απεικονίζονται. Η φωτογραφία, επομένως, δεν είναι απλώς μέσο θέασης, αλλά χώρος ηθικής και πολιτικής ευθύνης (Azoulay, 2008: 135). Καθώς ο δημόσιος αντίκτυπος της πολεμικής εικόνας εξαρτάται άμεσα από τους ίδιους τους κώδικές της, τον τρόπο με τον οποίο πλαισιώνεται και τις συνθήκες υπό τις οποίες γίνεται αντιληπτή από το κοινό, τίθεται υπό αμφισβήτηση ο βαθμός στον οποίο μπορεί πραγματικά να ενεργοποιήσει την ενσυναίσθηση του θεατή και να τον οδηγήσει σε μια κριτική στάση απέναντι στον πόλεμο. Τόσο ο πολεμικός φωτογράφος όσο και το κοινό του βρίσκονται αντιμέτωποι με σύνθετα ηθικά διλήμματα. Ο άρρηκτος δεσμός ανάμεσα στη φωτογραφία και τον θάνατο, καθώς και η ευάλωτη θέση του ανθρώπου απέναντι

στην καταστροφή, αποτελούν στοιχεία που διαπερνούν και στοιχειώνουν κάθε πολεμική φωτογραφική απεικόνιση (Κατσιγιάννη, 2015: 97–98· Sontag, 2003: 74· Φλιτούρης, 2025:18).

Εν κατακλείδι, τα οπτικά μηνύματα συχνά συνοδευόμενα από διδακτικά, παραινετικά ή επαινετικά κείμενα λειτούργησαν ως καίρια μέσα διαμόρφωσης και χειραγώγησης της κοινή γνώμης, συμβάλλοντας είτε στην εδραίωση ιδεολογιών και πολιτικών καταστάσεων είτε στην αποδόμηση της εξουσίας. Η οπτική προπαγάνδα, καταλαμβάνει, συνεπώς, κεντρική θέση στην πολιτική ιστορία, καθώς φωτογραφίες, σκίτσα και γελοιογραφίες, παρεμβαίνουν δυναμικά στον δημόσιο λόγο, ενεργοποιώντας την συμμετοχή των πολιτών (Burke, 2003: 98 και 235). Παράλληλα, η δύναμη της εικόνας παραμένει καθοριστική στη συγκρότηση της συλλογικής συνείδησης· ωστόσο, η συστηματική και μαζική αναπαραγωγή εικόνων από μηχανισμούς της σύγχρονης βιομηχανίας του θεάματος τείνει να περιορίζει την κριτική επεξεργασία, οδηγώντας σε μια μορφή διανοητικής υπερφόρτωσης ή «ρύπανσης» (Sontag, 1993, σελ. 33).

1.2.5. Κοινωνία – Καθημερινή ζωή

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με αισθητά βελτιωμένη την τεχνολογία της φωτογράφισης και με την ανακάλυψη της τεχνολογίας εκτύπωσης φωτογραφιών, οι δυνατότητες για τη μαζική χρήση της φωτογραφίας αυξήθηκαν αξιόλογα. Η φωτογραφία αποτέλεσε την απόδειξη για κάτι που είχε συμβεί ή που τουλάχιστον υπήρξε κάτι που έμοιαζε με αυτό το οποίο απεικόνιζε. Ήταν η δρόμος προς την ευκολότερη ερμηνεία του κόσμου (Sontag, 1993: 17). Η φωτογραφία άρχισε να χρησιμοποιείται ως μέσο τεκμηρίωσης και κοινωνικής κριτικής πρώτα από δημοσιογράφους και, στη συνέχεια, από φωτογράφους που αφιέρωσαν την επαγγελματική τους καριέρα σε αυτό το σκοπό. Ο πρώτος που δημοσίευσε άρθρα με φωτογραφίες που ανέδειξαν τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των μεταναστών στις φτωχογειτονιές της Νέας Υόρκης, ήταν ο δημοσιογράφος (κοινωνικός σχολιαστής) της New York Tribune, Jacob Riis. Το βιβλίο του με τίτλο «Πως ζει το άλλο μισό», που εκδόθηκε το 1890, συγκλόνισε κυριολεκτικά την αμερικανική κοινωνία και αυτό είναι προφανές καθότι σε μεγάλο ποσοστό οφείλεται στις φωτογραφίες που

αποτελούσαν αδιάψευστα ντοκουμέντα τεκμηρίωσης (Freud, 1996, σελ. 92) (η ρυπαρότητα των μεγάλων πόλεων έγινε ελκυστικό θέμα για τους φωτογράφους του 19^{ου} αι.).

Λίγα χρόνια αργότερα, στις αρχές του 20^{ου} αι., ο κοινωνιολόγος Lewis Hine φωτογράφησε παιδιά που δουλεύανε δώδεκα ώρες την ημέρα σε εργοστάσια και χωράφια. Οι φωτογραφίες που δημοσιεύθηκαν στο σχετικό με το θέμα βιβλίο που εξέδωσε, όχι απλά συγκλόνισαν την κοινή γνώμη, αλλά η επιρροή τους ήταν τόσο μεγάλη που οδήγησαν στην αλλαγή και βελτίωση της νομοθεσίας περί εργασίας ανηλίκων (ίδρυση του US Children's Bureau (1912) και απαγόρευση της παιδικής εργασίας (1938) (Freud, 1996: 92).

Η Κυβέρνηση των ΗΠΑ, τη δεκαετία της Μεγάλης Ύφεσης, αναγνώρισε την αξία της φωτογραφίας ως αποδεικτικό στοιχείο των κοινωνικών καταστάσεων και συνθηκών με επακόλουθο την πρόσληψη φωτογράφων από την Διεύθυνση Αγροτικής Προστασίας (FSA) που θα εργάζονταν για να αποδείξουν τις συνθήκες κοινωνικής εξαθλίωσης της αμερικανικής υπαίθρου εξαιτίας της οικονομικής κρίσης και της ξηρασίας. Η καθημερινότητα των Αμερικανών παρουσιαζόταν πλέον με φωτογραφίες αντί λέξεων.

Η δύναμη της εικόνας συμβάλλει στη διαμόρφωση της συμπεριφοράς του ψηφιακού και αναγνωστικού κοινού και αυτό αποδεικνύεται σαφέστατα από το πόσο πολύ άγγιξαν το κοινό οι εικόνες του αφρικανικού λοιμού (1984-1985). Χωρίς αυτές τις εικόνες ο πόνος δεν θα ήταν τόσο εμφανής, μόνο από την περιγραφή σε κάποιο μέσο ενημέρωσης. Η δύναμη των φωτοδημοσιογράφων είναι μακράν μεγαλύτερη από αυτή των δημοσιογράφων και γι' αυτό η κυβέρνηση της Νοτίου Αφρικής θέλησε να βοηθήσει στην προώθηση των συγκεκριμένων φωτογραφιών. Οι εικόνες είναι, ίσως, ο μοναδικός τρόπος να περιγράψουν τους γρήγορους και σημαντικούς κοινωνικούς, πολιτικούς, και οικονομικούς μετασχηματισμούς που λαμβάνουν χώρα στην Αφρική. Η μη κάλυψη τέτοιου είδους ειδήσεων συμβάλλει στην διαρκή αντιμετώπιση του αφρικανικού λαού ως εξωτικά όντα και στη διατήρηση φυλετικών και πολιτιστικών στερεότυπων που καταλήγει στη συγκεκριμένη και κοινά αποδεκτή δυτική μορφή συμπεριφοράς. Η διαδικασία της οπτικής ερμηνείας μιας κοινωνίας σε τρίτους (στο κοινό έξω από την Αφρική) προσφέρει μια πολύτιμη πηγή δεδομένων, τεκμηριώνει

τις ανάγκες της ίδιας της κοινωνίας και ευαισθητοποιεί τη δυτική κοινή γνώμη (Sontag, 1993, σελ. 27 και 69).

1.3. Εικόνα – Φωτογραφία: Αλληλεπικαλύψεις

Σύμφωνα με τον Becker (1995) οι φωτογραφίες, όπως και όλα τα έργα τέχνης, αποκτούν νόημα από τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι εμπλέκονται μαζί τους, τις κατανοούν και τις χρησιμοποιούν. Όπως η εικόνα αναλύεται σαν αναπόσπαστο κομμάτι των κοινωνικών διεργασιών και διαδικασιών που την καθορίζουν, έτσι και η φωτογραφία δεν μπορεί να ιδωθεί σαν μία οντότητα που αρχίζει και τελειώνει στο κάδρο της, παρά σαν ένα κομμάτι ενός πολυεπίπεδου «πάζλ», που εκτείνεται και πέρα από τη σύλληψη του δημιουργού, στις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής. Η κάθε εικόνα έχει την δική της πολιτιστική και πολιτισμική ιστορία, ενώ μέσα της αντανακλάται η εποχή και ο τόπος που δημιουργήθηκε καθώς και το ευρύτερο πλαίσιο που τη νοηματοδοτεί (Πάσκουα Βοργιά, 2016: 6-7). Καταργεί τις αποστάσεις και φέρνει τους ανθρώπους πιο κοντά. Εξισώνει τις γνώσεις. Είναι το σημείο εκκίνησης των μέσων μαζικής ενημέρωσης που σήμερα διαδραματίζουν έναν πανίσχυρο ρόλο στην επικοινωνία (Freud, 1996: 178).

Συγχρόνως, συνιστά μια «δέσμευση», δηλαδή μια μη αναστρέψιμη παρέμβαση τόσο στην κατανάλωση όσο και στην παραγωγή εικόνας. Οι φωτογραφίες επηρεάζουν τον θεατή, καθώς τον εντάσσουν σε μια ευρύτερη κοινότητα που καταναλώνει εικόνες (Bair, 2016: 8). Σύμφωνα με τη θεωρητικό της φωτογραφίας Vicki Goldberg (όπως αναφέρεται στο Saxton, 2020), παλαιότερα ο όρος «εικόνα» αναφερόταν κυρίως σε ιερά αντικείμενα —πίνακες ή γλυπτά— ενώ σήμερα περιλαμβάνει και κοσμικές αναπαραστάσεις. Οι «κοσμικές εικόνες», όπως τις ορίζει, είναι παραστάσεις που προκαλούν δέος ή έντονα συναισθήματα, όπως φόβο, συμπόνια ή προσδοκία, και ταυτόχρονα αποτυπώνουν μια εποχή ή ένα σύστημα αξιών. Οι φωτογραφίες, επίσης, αποτελούν ιδιαίτερα αποτελεσματικές εικόνες, επειδή αποδίδουν με ακρίβεια τα θέματά τους και αποκτούν εύκολα συμβολική διάσταση.

Μετά τη συμβολή της Goldberg, ο όρος «εικόνα» άρχισε να χρησιμοποιείται για συγκεκριμένες φωτογραφίες που, με τη συνεχή αναπαραγωγή τους, κατέληξαν να

συμβολίζουν σημαντικά ιστορικά γεγονότα — πολέμους, καταστροφές ή εξεγέρσεις — και να προκαλούν ισχυρή συναισθηματική ανταπόκριση. Αντί να γίνεται λόγος για «ιστορικά στερεότυπα», ο χαρακτηρισμός «εικόνα» καθιερώθηκε στη δημόσια συζήτηση και πλέον χρησιμοποιείται συχνά σε τίτλους φωτογραφικών συλλογών ή διαδικτυακών αρχείων. Το επίθετο «εικονική» άρχισε, επίσης, να αποδίδεται όχι μόνο σε φωτογραφίες αλλά και στους ίδιους τους φωτογράφους, επεκτείνοντας ακόμη περισσότερο τη σημασία του όρου. Την ίδια περίοδο, πληθαίνουν οι επιστημονικές μελέτες αφιερωμένες σε μεμονωμένες φωτογραφίες, οι οποίες ενίσχυσαν τη θέση τους ως «εικόνες» με ιδιαίτερη πολιτισμική βαρύτητα¹. Παράλληλα, διάφορες μελέτες επιχείρησαν να εντοπίσουν τα κοινά χαρακτηριστικά των φωτογραφιών που έχουν αναγνωριστεί ως εθνικές ή παγκόσμιες εικόνες (Saxton, 2020: 1).

Οι φωτογραφίες συνέβαλαν καθοριστικά και στη διαμόρφωση ενός άλλου, συγγενικού τύπου «εικόνας». Πέρα από τις λίγες διάσημες φωτογραφίες και, κάποιες φορές, τους δημιουργούς τους, ο όρος έχει πλέον διευρυνθεί ώστε να περιλαμβάνει και διάσημες προσωπικότητες που ενσαρκώνουν κοινά αναγνωρισμένα ιδανικά.

Η ερευνήτρια των παγκόσμιων μέσων ενημέρωσης Bishnupriya Ghosh, εισάγει τον όρο «βιο-εικόνα», για να δείξει πως η «ιστορία ζωής» μιας εικόνας —το τυπικό της βιογραφικό— συμβάλλει στη δημιουργία της ισχυρής συμβολικής της δύναμης. Ακόμα και στις προσεγγίσεις της Ghosh, που εστιάζουν στο πώς οι εικόνες κινούνται από διεθνή δίκτυα επικοινωνίας —τηλεοπτικά, κινηματογραφικά, έντυπα, προφορικά και ψηφιακά μέσα— και τονίζουν τον πολυμεσικό τους χαρακτήρα, οι φωτογραφίες εξακολουθούν να κατέχουν κεντρική θέση (Saxton, 2020: 2).

Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως μέσο γνώσης και τεκμηρίωσης, παραβλέποντας ότι από την αρχή της λειτουργεί και ως μέσο βίαιης και απρόβλεπτης καταγραφής της πραγματικότητας, που προκαλεί συμμετοχή και αμφισβήτηση. Η «κατάκτηση του κόσμου ως εικόνας» καθιέρωσε τη φωτογραφία ως τεκμήριο του «ήταν εκεί», συνδέοντάς την με επιστημολογικά κριτήρια αλήθειας και αποκόποντάς την από το πολιτικό της πλαίσιο. Έτσι, η φωτογραφία έχει μετατραπεί σε σύστημα διανομής εικόνων-προϊόντων, που απλώς κατατάσσονται ή παρουσιάζονται χωρίς κριτική εμπλοκή. Η ίδια η φωτογραφία είναι αυτονόητη και αναντίρρητη,

¹Μια από αυτές είναι και η φωτογραφία με τον «θάνατο του πιστού στρατιώτη» του Robert Capa που θα αναλυθεί παρακάτω

περιορίζοντας τη δυνατότητα κριτικής αμφισβήτησής της. Αν υπήρχε κάποτε ένα στοιχείο αλλοτρίωσης ή ανησυχίας γύρω από τη φωτογραφία, αυτό έχει πλέον εξουδετερωθεί, καθώς η φωτογραφία έχει εξαπλωθεί και αφομοιωθεί πλήρως σε όλες τις πτυχές της σύγχρονης ζωής. Παράλληλα, στους τομείς της δημοσιογραφίας, πολιτικής και ανθρωπιστικής δράσης, η φωτογραφία περιορίζεται πλέον στη λειτουργία της απλής αναφοράς, χάνοντας τη δυναμική της ως εργαλείο διαλόγου και πολιτικής συμμετοχής (Azoulay, 2008: 143-144).

Από την άλλη πλευρά, έχει οριστεί μια «αστική σύμβαση» της φωτογραφίας, δηλαδή μια άτυπη συμφωνία μεταξύ κοινού, φωτογράφου και κάμερας. Το κοινό πιστεύει ότι η φωτογραφία είναι ένα ελεγχόμενο και αξιόπιστο μέσο, όμως δεν μπορεί να εμπιστευτεί πλήρως τον φωτογράφο, ο οποίος ενδέχεται να έχει προκαταλήψεις ή συμφέροντα. Η κάμερα θεωρείται ως ουδέτερος μεσολαβητής, ικανός να «διασφαλίσει την αλήθεια» ακόμη και αν ο φωτογράφος αποτύχει. Παρ' όλα αυτά, ούτε η κάμερα είναι πραγματικά ουδέτερη ούτε ο φωτογράφος πλήρως κυρίαρχος. Η ηγεμονία της φωτογραφίας ως αναπαράστασης του πραγματικού προέκυψε μέσα από μια διπλή προσπάθεια: αφενός να απαλλαγεί η φωτογραφία από τις μαγικές ή θρησκευτικές σημασίες που της αποδίδονταν, και αφετέρου να εκκοσμικευτεί ως τεχνικό και δημοκρατικό μέσο στο πλαίσιο του φιλελεύθερου ήθους της ισότητας και προόδου. Όμως αυτή η διαδικασία γέννησε μια αντίφαση: στην προσπάθεια να αφαιρεθεί το μυστήριο της φωτογραφίας, επαναφέρθηκε έμμεσα μια μορφή πίστης στη δύναμη της ίδιας της τεχνολογίας (Azoulay, 2008: 148).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΦΩΤΟΡΕΠΟΡΤΑΖ

2.1. Ορισμός του φωτορεπορτάζ

Η φωτοδημοσιογραφία ή φωτορεπορτάζ αφορά την απεικόνιση της επικαιρότητας από τον δημοσιογράφο - φωτορεπόρτερ, με τις φωτογραφίες να διοχετεύονται στον ημερήσιο τύπο ή να δημοσιεύονται απευθείας στις διαδικτυακές εκδόσεις των μέσων, με σκοπό την ενημέρωση του κοινού. Ο όρος προέρχεται από τις λέξεις "φωτογραφία" και "ρεπορτάζ", υποδηλώνοντας τη χρήση της φωτογραφίας ως κύριου μέσου καταγραφής και παρουσίασης ειδήσεων, γεγονότων ή κοινωνικών θεμάτων.

Το φωτορεπορτάζ διακρίνεται για την ικανότητά του να αποτυπώνει αυθόρμητες και αυθεντικές στιγμές, παρέχοντας στον θεατή μια άμεση και συχνά συναισθηματική κατανόηση των γεγονότων. Οι φωτορεπόρτερ εργάζονται σε διάφορα περιβάλλοντα, από πολεμικές ζώνες και διαδηλώσεις μέχρι πολιτιστικές εκδηλώσεις και καθημερινές σκηνές της ζωής, προσπαθώντας να αποδώσουν την πραγματικότητα με αντικειμενικότητα και ακρίβεια. Η επιτυχία συνδέεται με την ικανότητα του φωτορεπόρτερ να συλλαμβάνει το ουσιαστικό στοιχείο μιας δράσης και να το μετατρέπει σε ένα φωτογραφικό στιγμιότυπο που αξίζει να διατηρηθεί στο χρόνο. Καθημερινά, αμέτρητες φωτογραφίες δημοσιεύονται σε ιστοσελίδες εφημερίδων και δημοσιογραφικά blogs λίγα δευτερόλεπτα μετά τη λήψη τους με διάφορα μέσα (smartphone, tablet, φωτογραφική μηχανή κ.ά.), ώστε να συνοδεύουν άμεσα την είδηση.

Στη σύγχρονη δημοσιογραφία, η δύναμη της εικόνας είναι εξίσου σημαντική με αυτήν του δημοσιογραφικού λόγου. Η καταγραφή ενός γεγονότος φαίνεται ελλιπής, αν δεν συνοδεύεται τουλάχιστον από φωτογραφική κάλυψη, ειδικά όταν δεν είναι δυνατή η «ζωντανή» μετάδοση. Επιπλέον, η εικόνα είναι άμεση, πανίσχυρη, ικανή να κινητοποιήσει συνειδήσεις, να προκαλέσει συζητήσεις, να προάγει την κατανόηση περίπλοκων ζητημάτων και να επιφέρει πολιτικές αλλαγές. Σε πολλές

περιπτώσεις, η ίδια η φωτογραφία γίνεται το επίκεντρο της είδησης (Ζαρουχλιώτη, 2022: 226-227)

2.2. Η ιστορική εξέλιξη του φωτορεπορτάζ

Η φωτογραφική δημοσιογραφία διαμορφώθηκε τόσο από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής όσο και από τις τεχνολογικές προόδους στις κάμερες και την αναπαραγωγή εικόνας. Το φωτορεπορτάζ εγκαινίασε μια μακρά διαδικασία εξέλιξης και καθιέρωσης ως μέσο, από την ανάδειξη κοινωνικών ζητημάτων με ανθρώπινη και συμπονετική προσέγγιση έως την απαίτηση άμεσης, στιγμιαίας κάλυψης των γεγονότων (Rudner, 1981: 134). Στον 20^ο αιώνα, στην επονομαζόμενη «χρυσή εποχή του φωτορεπορτάζ», η δημοσιογραφία καθιέρωσε την αντικειμενικότητα ως βασική της αρχή, συνδυάζοντας τεκμηρίωση και καλλιτεχνική έκφραση. Η δημοσιογραφική πρακτική της εποχής συνδύαζε το καλλιτεχνικό πάθος για την αποτύπωση των γεγονότων με μια αισθητικά προσεγμένη παρουσίαση (Jonisonά, 2022: 71).

Αρχές 20^ο αι.

Στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^ο αιώνα, η φωτογραφική δημοσιογραφία καθιερώθηκε ως μια νέα μορφή αφήγησης στα εικονογραφημένα περιοδικά. Η εμφάνιση του περιοδικού *Life*, του Henry Luce, το 1936 επιτάχυνε την ανάπτυξη του σοβαρού φωτορεπορτάζ. Το περιοδικό προώθησε την ιδέα των φωτογραφιών ως διηγηματικών στοιχείων, τοποθετημένων σε σειρά, δίνοντας στους φωτορεπόρτερ την ικανότητα να ερμηνεύουν συνειδητά τα γεγονότα, επιλέγοντας τις πτυχές που συνοψίζουν καλύτερα το νόημά τους. Παρά το γεγονός ότι τα ευρωπαϊκά φωτογραφικά περιοδικά είχαν ήδη αναδείξει τη σημασία του φωτογραφικού δοκιμίου, το όραμα του Luce ήταν η συστηματική χρήση του δοκιμίου ως μέσου για την παρουσίαση και κατανόηση του κόσμου (Rudner, 1981: 134).

Σύμφωνα με τους Lebeck και Von Dewitz (όπως αναφέρεται στο Panisselo, 2018) αυτή η εξέλιξη χαρακτηρίστηκε από την εμφάνιση χρονολογικά και θεματικά οργανωμένων φωτογραφικών ιστοριών. Ένα σημαντικό στοιχείο αυτής της περιόδου ήταν η αναγνώριση του φωτογράφου, καθώς το όνομά του άρχισε να δημοσιεύεται,

αναδεικνύοντάς τον σε αυτόνομο δημιουργό. Το περιεχόμενο των δημοσιευμάτων εκείνης της εποχής επικεντρωνόταν σε θέματα όπως καταστροφές, δραστηριότητες αναψυχής, πανοραμικές αστικές σκηνές, καθώς και τεχνολογικές και αθλητικές εξελίξεις, προσφέροντας στο κοινό έκπληξη και γνώση.

Στην Ευρώπη, η ταχεία άνοδος των φωτογραφικών περιοδικών — όπως τα *Weekly Illustrated*, *Münchner Illustrierte Presse*, *Picture Post*, *Paris Match*, *Regard* και *Vu* — δημιούργησε μεγάλη ζήτηση για φρέσκο φωτογραφικό υλικό. Καθώς αυξάνονταν ο φασισμός, η οικονομική κρίση και οι πρώιμες πολεμικές συγκρούσεις, όπως ο Ισπανικός εμφύλιος (ο οποίος συχνά θεωρείται ο προάγγελος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου), αυτά τα περιοδικά καταστάθηκαν σημαντικές πηγές ενημέρωσης για ένα περίπλοκο και επικίνδυνο πολιτικό περιβάλλον (Rudner, 1981: 134). Παράλληλα, η περίοδος αυτή αποτέλεσε γόνιμο έδαφος για την ανάδειξη πολλών φωτογράφων – αντρών και γυναικών - καθώς οι πόλεμοι παρείχαν άφθονο πεδίο δράσης. Ο φωτογράφος εξελίχθηκε σε απαραίτητο συνεργάτη του δημοσιογράφου, εφόσον μαζί κατέγραφαν τα γεγονότα από τα πεδία των μαχών (Jonisová, 2022: 71-72).

Με την έναρξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, οι μεγάλες, βαριές και δύσχρηστες κάμερες αντικαταστάθηκαν από τις φορητές, που αν και χαμηλής ποιότητας, επέτρεπαν ταχύτερους χρόνους έκθεσης και εύκολη μεταφορά στα στρατιωτικά μέτωπα. Έτσι, η πολεμική φωτογραφία εξελισσόταν ταχύτατα, παρόλο που οι στρατιωτικές διοικήσεις και των δύο πλευρών αντιμετώπιζαν με καχυποψία τη νέα τεχνολογία. Τόσο οι Σύμμαχοι όσο και η Γερμανία περιόρισαν την πρόσβαση των φωτογράφων στις ζώνες συγκρούσεων λόγω ανησυχιών για κατασκοπεία. Οι επαγγελματίες φωτογράφοι μπορούσαν να εισέλθουν στις ζώνες μάχης μόνο με γραπτή άδεια από τα πολεμικά συμβούλια (Fray, 2023· Mulvaney, 2022).

Μέσα 20^ο αι.

Στην πρώιμη μεταπολεμική περίοδο (1945–1955), η φωτογραφία υπήρξε καθοριστικός παράγοντας στη διαμόρφωση της αμερικανικής γνώσης για τον κόσμο, κυρίως μέσω εικονογραφημένων περιοδικών και άλλων μέσων προβολής. Σε αυτό το πλαίσιο, οι φωτογραφίες του Magnum προσαρμόζονταν και επαναπροσδιορίζονταν

ως ειδησεογραφικές, διαφημιστικές ή καλλιτεχνικές, αποδεικνύοντας ότι η λειτουργία και η σημασία τους ήταν προϊόν συλλογικών διαδικασιών και διαρκούς επανερμηνείας (Bair, 2016: 8-9).

Η δεκαετία του 1960 αποτέλεσε μια περίοδο κατά την οποία το φωτορεπορτάζ κατόρθωσε, σε σημαντικό βαθμό, να διατηρήσει την ανεξαρτησία του από τον εμπορικό κόσμο. Κομβικό ρόλο σε αυτό έπαιξε το πρακτορείο Magnum Photos, το οποίο χάρη στη συνεταιριστική του δομή, προσέφερε στους φωτογράφους έλεγχο επί των έργων τους και ελευθερία στην επιλογή θεμάτων. Ως απόρροια, παράχθηκαν εμβληματικά έργα απαλλαγμένα από εμπορικούς περιορισμούς, που συνδύασαν πολιτική, κοινωνική και καλλιτεχνική οπτική και έμειναν στην ιστορία ως παραδείγματα ανεξάρτητης φωτοδημοσιογραφίας (Bair, 2016: 25-26).

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το φωτορεπορτάζ της Magnum εξελίχθηκε σε μια μορφή παγκοσμιοποιημένου δικτύου, όπου η συνεργασία και η συνεχής επικοινωνία μεταξύ φωτογράφων, πελατών και προσωπικού σε Νέα Υόρκη, Λονδίνο και Παρίσι ήταν καθοριστικής σημασίας. Αυτή η οργανωτική δομή επέτρεπε την παραγωγή και διάδοση εικόνων που κάλυπταν διεθνή κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά γεγονότα, καθιστώντας το φωτορεπορτάζ ένα εργαλείο που συνέβαλε στη διαμόρφωση παγκόσμιας αντίληψης για την εποχή. Η μελέτη αυτής της διεθνούς δικτύωσης προσφέρει κρίσιμες γνώσεις για τον τρόπο με τον οποίο το μεταπολεμικό φωτορεπορτάζ συνέδεσε την τοπική δράση με την παγκόσμια ενημέρωση (Bair, 2016: 41).

Οι εικόνες πολέμου έγιναν, περισσότερο από ποτέ μέρος, αλλά και μέσο της διεξαγωγής του ίδιου του πολέμου στον αποκαλούμενο «Ψυχρό Πόλεμο» ακριβώς επειδή διεξήχθη στο επίπεδο των εικόνων, ουσιαστικά άρχισε προτού καλά-καλά τελειώσει ο προηγούμενος. Στην περίοδο αυτή, που ξεκινά με την εικόνα της έκρηξης της πυρηνικής βόμβας στη Χιροσίμα και κλείνει με τη ζωντανή τηλεοπτική κάλυψη της πτώσης του Τείχους του Βερολίνου, όλων των ειδών οι εικόνες – δημοσιογραφικές, ντοκιμενταριστικές, κινηματογραφικές, καλλιτεχνικές – αξιοποιήθηκαν συστηματικά για τη «συμβολική εξόντωση του αντιπάλου». Θα λέγαμε ότι, εκείνο το διάστημα, οι εικόνες πολέμου εντάχθηκαν σε ένα πλαίσιο αντίληψης ενός πολέμου που διεξαγόταν σε οικουμενικό επίπεδο και δεν περιοριζόταν σε συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές ή διαμάχες (Κατσιγιάννη,

2015: 38). Στο βιβλίο του (*The Vision Machine*) ο Paul Virilio επικεντρώνεται στον Ψυχρό Πόλεμο, θεωρώντας τον ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της πιο πρόσφατης εποχής της παράδοξης λογικής της εικόνας. Τον περιγράφει ως πόλεμο παραπληροφόρησης και εξαπάτησης, απόλυτης διάχυσης, υποβοηθούμενο από τις νέες μηχανές όρασης, των οποίων οι εικόνες και οι παραστάσεις μετέφεραν την σύγκρουση από το πραγματικό στον εικονικό κόσμο. Η κάλυψη του πολέμου καταλήγει να είναι μια τηλεκατευθυνόμενη ατζέντα εικόνων που αποστασιοποιεί το κοινό και αναδιαμορφώνει την πραγματικότητα με σκοπό να λειτουργήσει στην προηγμένη βιομηχανική κοινωνία ως θέαμα για τις μάζες και ως αντικείμενο επιτήρησης για τους κυβερνήτες ανά τον κόσμο (Paschalidis, 2015: 8).

Με την εισαγωγή της τηλεόρασης, του βίντεο και των ψηφιακών μέσων μειώθηκε η δύναμη του φωτορεπορτάζ, καθώς δεν λειτουργεί πλέον ως άμεσος μάρτυρας. Ενδεικτικά, αναφέρεται ο πόλεμος του Κόλπου (1991), του οποίου οι εικόνες προέρχονταν από ψηφιακά μέσα και στρατιωτικές πηγές, χάνοντας την παραδοσιακή αμεσότητα που χαρακτήριζε τη δημοσιογραφία του Βιετνάμ. Παρατηρείται ότι σήμερα οι φωτογραφίες σπάνια μεταδίδουν την είδηση αυθεντικά και αποτελούν περισσότερο δεύτερο επίπεδο ερμηνευμένης πληροφορίας (Duganne, 2007: 57).

Από τη δεκαετία του 1990, ακόμη, η μελέτη της πολεμικής φωτογραφίας έχει υπερβεί τις περιοριστικές, παραδοσιακές προσεγγίσεις, εξερευνώντας νέες διαστάσεις του πεδίου. Ο αναδύμενος τομέας των φωτογραφικών σπουδών — ένας διεπιστημονικός κλάδος που αναπτύχθηκε από τη δεκαετία του 1980 και επηρεάζεται τόσο από τις πολιτισμικές όσο και από τις οπτικές σπουδές — έχει προσεγγίσει την πολεμική φωτογραφία με κριτικό τρόπο, αμφισβητώντας την έννοια της αντικειμενικότητας και τις θετικιστικές, ηρωικές αφηγήσεις της. Η έρευνα επικεντρώνεται σε ζητήματα όπως η αληθοφάνεια, η λογοκρισία, η προπαγάνδα και η διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Παράλληλα, διερευνάται ο ρόλος της «εικονικής φωτογραφίας» στη συγκρότηση μεταπολεμικών εθνικών ταυτοτήτων και συλλογικής μνήμης καθώς και οι ηθικές ευθύνες των θεατών απέναντι στις εικόνες συγκρούσεων. Παρά την αξία αυτής της διεπιστημονικής προσέγγισης, η πλειονότητα των μελετών συνεχίζει να επικεντρώνεται σε εικόνες από τη «πρώτη γραμμή», που παράγονται από φωτορεπόρτερ και διακινούνται μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης.

Αναφορικά με τους σύγχρονους φωτογράφους, παρατηρείται μια σταδιακή απομάκρυνση από το παραδοσιακό, γρήγορο φωτορεπορτάζ με φωτογραφικές μηχανές 35mm ή φορητές ψηφιακές μηχανές, με αρκετούς δημιουργούς να στρέφονται στη χρήση φωτογραφικών μηχανών μεσαίου ή μεγάλου φορμά στοχεύοντας σε πιο αργές διαδικασίες και μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Σημαντικά γεγονότα όπως εμπόλεμες ζώνες και διεθνείς σύνοδοι, απεικονίζονται, πλέον, από απομακρυσμένη, πανοραμική προοπτική, αντί για αυθόρμητη λήψη (Duganne, 2007: 58).

2.3. Φωτογραφία - Ντοκουμέντο

Η φωτογραφία ντοκουμέντου αποτελεί ένα είδος φωτογραφίας που διαφέρει από τα υπόλοιπα ως προς το περιεχόμενο και την ιδεολογία. Βασικό της θέμα αποτελεί ο άνθρωπος και οι σχέσεις με την κοινωνία ενώ πολλές φορές στόχος της είναι να επηρεάσει και να αλλάξει καταστάσεις. Εξελίχθηκε σε ένα από τα πιο ισχυρά και αξιόπιστα μέσα παρουσίασης, απεικόνισης αλλά και τεκμηρίωσης της αλήθειας ενώ αμφισβητήθηκε, σε μεγάλο βαθμό, η αξιοπιστία της ως μέσο καταγραφής της πραγματικής ζωής. Εμφανιζόμενη ως δημοφιλής πρακτική στα μέσα επικοινωνίας μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και αναπτυσσόμενη καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ού} αιώνα, συνδέεται με την αντίληψη της πληροφόρησης ως μορφής παιδαγωγικής λειτουργίας. Δεν αντιμετωπίστηκε απλώς ως αισθητική ή ψυχαγωγική παραγωγή, αλλά ως μέσο γνωστικής πρόσβασης στην κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα. Τα μέσα επιδίωκαν να διαμορφώσουν ένα ενημερωμένο και ενδεχομένως κοινωνικά ευαισθητοποιημένο κοινό. Έτσι, λειτουργούσε ως διαδικασία «εκπαίδευσης» του θεατή απέναντι στον κόσμο που τον περιβάλλει. Στόχευε να παρουσιάσει την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων σε άλλους απλούς ανθρώπους, μια προσέγγιση που διαδόθηκε γρήγορα και παραμένει θεμελιώδες στοιχείο της σύγχρονης κουλτούρας μαζικής επικοινωνίας (Bate, 2009: 48).

Όσον αφορά την πρώιμη φωτογραφία ντοκουμέντου του 19^{ου} αιώνα συνέβαλε σε κοινωνικές αλλαγές, παρά τους τεχνολογικούς περιορισμούς που απαιτούσαν σκηνοθετικές παρεμβάσεις. Εδραιώθηκε η αντίληψη της φωτογραφίας ως φορέας αντικειμενικής και αξιόπιστης αναπαράστασης. Στη δεκαετία του 1930, φωτογραφία

και κείμενο «καταγράφονταν» και συνδυάζονταν για τη δημιουργία ζωντανών εικόνων του κοινωνικού ιστού της πραγματικής ύπαρξης των ανθρώπων, της δικής τους *πραγματικότητας* (Κατσιγιάννη, 2015: 11· Βοργιά, 2016: 10). Φωτογράφοι όπως ο Walker Evans ενίσχυσαν αυτή την παράδοση, προβάλλοντας την ιδέα της ουδέτερης οπτικής καταγραφής και συντελώντας στη διαμόρφωση ενός κώδικα φωτογραφικής ηθικής που στηριζόταν στην αυθεντικότητα και την αποφυγή χειραγώγησης (Hyatt, 2008: 75).

Στον 20^ο αιώνα, η φωτογραφία εξακολούθησε να συνδέεται με τον στόχο της «ρεαλιστικής» αναπαράστασης της πραγματικότητας. Εντούτοις, η ίδια η εικόνα δεν αρκεί για να χαρακτηριστεί ουσιαστικά ως «ντοκουμέντο»: χρειάζεται να ληφθούν υπόψη τα πλαίσια αναφοράς, οι πρακτικές παραγωγής και οι θεσμικές δομές μέσα στις οποίες εντάσσεται το έργο (Κατσιγιάννη, 2015: 11). Μια σιωπηρή παραδοχή πίσω από τον ορισμό της φωτογραφίας – ντοκουμέντου ως τεκμήριο είναι ότι περιέχει πληροφορίες που, ενδεχομένως, απαντούν σε ερωτήματα για τα καταγεγραμμένα γεγονότα. Αυτό το φαινόμενο, που μπορεί να ονομαστεί «αρχή της ανάκρισης» ή «στάση ανάκρισης», αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της φωτογραφίας – ντοκουμέντο, καθώς η αξία της εξαρτάται από την ικανότητα της να παρέχει δεδομένα που μπορούν να θεωρηθούν υποθετικά γεγονότα (Suchar, 1989: 52).

Για τον φωτογράφο ντοκουμέντου, ο οποίος ήταν πλέον απελευθερωμένος από τα φορτία της ζωγραφικής, η κοινωνική αλήθεια ήταν ενσωματωμένη στη σύγχρονη τεχνολογική πρόοδο που κατέγραφε η τεκμηρίωση. Συνεπώς, η φωτογραφία - ντοκουμέντο έγινε εργαλείο ενός ευρύτερου κινήματος κοινωνικής αλλαγής και φιλελεύθερης στάσης. Η ιδέα ήταν να ενημερωθεί ο ευρύτερος πληθυσμός, να κατανοήσει, να γίνει συμμετοχός της ζωής, σε μια εποχή που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εποχή «του καθημερινού ανθρώπου». Υπό αυτήν την έννοια, το ντοκουμέντο κατά τη δεκαετία του 1930 ήταν προσανατολισμένο στην κοινωνική και δημοκρατική γνώση. Δεδομένου ότι εκείνη την περίοδο, η παιδεία για το ευρύτερο κομμάτι του πληθυσμού αποτελούσε ακόμα ζητούμενο, υπήρχε η πεποίθηση ότι η μαζική επικοινωνία θα οδηγούσε σε έναν καλύτερο κόσμο, ότι η πληροφορία ισοδυναμούσε με την παιδεία και πως η παιδεία σήμαινε το κοινωνικό καλό (π.χ. FSA (1935-1942) και οι φωτογράφοι που εργάστηκαν σε αυτόν τον τομέα

ώστε να αποτυπώσουν τις δύσκολες συνθήκες του γεωργικού πληθυσμού της εποχής) (Βοργιά, 2016: 10).

Με αφορμή τις δηλώσεις του πρώτου φωτογραφικού συντάκτη του περιοδικού *Life*, Wislon Hicks, ανακύπτει το ερώτημα αν η φωτογραφία - ντοκουμέντο ταυτίζεται με την φωτοδημοσιογραφία. Με τη οριοθέτηση των τριών τύπων εικόνων που παράγονται στο πλαίσιο διαφορετικών δραστηριοτήτων από τον Howard Becker, διακρίνεται και η φωτογραφία - ντοκουμέντο από το φωτορεπορτάζ και τις φωτογραφίες της οπτικής κοινωνιολογίας. Το φωτορεπορτάζ, το οποίο συνδέεται άλλοτε έμμεσα και άλλοτε άμεσα με τη φωτογραφία - ντοκουμέντο, έχει ως πρώτιστο στόχο να δείξει την πραγματικότητα με τρόπο αντικειμενικό, επικαλείται την ανάγκη για ενημέρωση και οφείλει να υπακούει στους κανόνες της επικαιρότητας. Η φωτογραφία τεκμηρίωσης συνδέθηκε ιστορικά με την εξέλιξη του Τύπου, καθώς και με τη δράση θεσμών κοινωνικής πρόνοιας, κρατικών υπηρεσιών, επιτροπών και φιλανθρωπικών οργανισμών. Το ντοκουμέντο και η φωτοδημοσιογραφία ακολούθησαν σε μεγάλο βαθμό μια παράλληλη πορεία, με αποτέλεσμα τα όριά τους να αλληλεπικαλύπτονται συχνά. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί επαγγελματίες του χώρου προσδιορίζονται εναλλακτικά είτε ως φωτοδημοσιογράφοι είτε ως φωτογράφοι ντοκουμέντου, γεγονός που αντανακλά τη στενή συνάφεια των δυο πεδίων (Κατσιγιάννη, 2015: 16-17). Εξάλλου, τόσο η φωτοδημοσιογραφία όσο και το ντοκουμέντο επιδιώκουν την ειλικρινή και αδιαμεσολάβητη αποτύπωση της πραγματικότητας (Καλλιγιάννη, 2024: 37).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι εκδότες εφημερίδων αναγνώρισαν ότι η ειδησεογραφία που πλαισιωνόταν από εικόνες, συνοδευόμενες από ευανάγνωστες λεζάντες και σύντομα κείμενα, μπορούσε να προσελκύσει ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Στο πλαίσιο αυτό, ο φωτογράφος αναδείχθηκε σε καίριο επιτόπιο καταγραφέα της επικαιρότητας, επιφορτισμένο με τη γρήγορη και περιεκτική οπτική αποτύπωση γεγονότων και προσώπων, ώστε το υλικό να είναι άμεσα διαθέσιμο για δημοσίευση στην επόμενη έκδοση (Κατσιγιάννη, 2015: 18). Η ταχύτητα ήταν πιο σημαντική σε σχέση με την τεχνική αρτιότητα της φωτογραφίας (η επιτυχία του Τύπου βασίζεται στην άμεση επικαιρότητα) (Freud, 1996: 90). Οι πρώιμες φωτογραφίες αυτού του τύπου περιορίζονταν κυρίως σε πορτρέτα, ωστόσο, η τεχνολογική βελτίωση των φακών και των φωτοευαίσθητων υλικών επέτρεψε σταδιακά την αποτύπωση σκηνών

σε κίνηση, καθιστώντας εφικτή την αναπαράσταση της δράσης. Η βαρύτητα της φωτογραφίας στον έντυπο Τύπο ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο με την εμφάνιση των εβδομαδιαίων περιοδικών. Στο νέο αυτό εκδοτικό περιβάλλον, οι φωτογράφοι είχαν στη διάθεσή τους μεγαλύτερο χώρο και περισσότερες σελίδες, γεγονός που τους επέτρεπε να αναπτύσσουν θεματικές ενότητες και να αφηγούνται οπτικά μια «ιστορία» μέσα από αλληλουχίες εικόνων, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης φωτοδημοσιογραφίας (Κατσιγιάννη, 2015: 18-19). Τα εικονογραφημένα περιοδικά ήταν αυτά που εισήγαγαν την ιδέα του “*φωτορεπορτάζ*”, δηλαδή τη διήγηση μιας ιστορίας μέσα από τη διαδοχή εικόνων, που συνοδεύονται από λεζάντες. Η εικοσαετία 1935-1955 αποτέλεσε την «χρυσή εποχή» για τα εικονογραφημένα περιοδικά (π.χ Berliner Illustrirte και Munchner Illustrirte Presse με το καθένα να κυκλοφορεί σε σχεδόν 2.000.000 αντίτυπα). Τα σκίτσα σταδιακά εξαφανίζονταν για να αντικατασταθούν από τις φωτογραφίες που απεικόνιζαν την πραγματικότητα (Freud, 1996: 97). Η επιτυχία των εβδομαδιαίων εικονογραφημένων εντύπων βασίζεται στο φαινόμενο της μεταβολής του σύγχρονου ανθρώπου και της ηθικής του ανάγκης για επιβεβαίωση. Τα έντυπα αυτά, εκτός από την επικαιρότητα, διηγούνται ιστορίες που μοιάζουν με τη ζωή της μάζας των αναγνωστών (Freud, 1996: 122).

. Από τότε και εξής, η φωτογραφία εντάσσεται συστηματικά στο πεδίο του φωτορεπορτάζ, αποκτώντας τον χαρακτήρα τεκμηρίου μέσω της φωτοδημοσιογραφικής πρακτικής. Η φωτογραφία – ντοκουμέντο θεμελιώνεται στη σχέση ανάμεσα στον φωτογράφο ως αυτόπτη μάρτυρα και στην εικόνα που μεταγενέστερα προσλαμβάνεται ως αποδεικτικό στοιχείο ενός γεγονότος. Τα μέσα που επιδιώκουν να διατηρήσουν την αξιοπιστία τους οφείλουν να πείσουν το κοινό ότι οι εικόνες που δημοσιεύουν, ανταποκρίνονται πράγματι σε όσα κατέγραψαν οι φωτογράφοι τους επιτόπου. Προηγείται η πληροφορία. Ωστόσο, παρά την άμεση σύνδεσή της με την παρουσία φωτοδημοσιογράφου στον τόπο του συμβάντος και τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα, η θέση της φωτογραφίας – ντοκουμέντου παραμένει ευάλωτη. Η εγκυρότητα της μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση όταν το πεδίο καθώς και το περιεχόμενο ή το πλαίσιο αναφοράς της είδησης, περιορίζονται, μεταβάλλονται ή επαναπροσδιορίζονται (Taylor, 2000: 131-133· Καλιγιάννη, 2024: 252).

Τα κριτήρια με βάση τα οποία επιλέγεται μια φωτογραφία για δημοσίευση στον Τύπο συνδέονται κυρίως με την ικανότητα της να προκαλεί έντονη εντύπωση και να δημιουργηθεί αίσθημα αιφνιδιασμού. Όμως, η ενημερωτική διάσταση παραμένει ουσιώδης. Μια φωτογραφία στα μέσα ενημέρωσης δεν λειτουργεί απλώς ως υπενθύμιση ενός αξιοσημείωτου περιστατικού, αλλά και ως απόδειξη ότι το γεγονός συνέβη πραγματικά. Εν ολίγοις, η αξία της έγκειται στον συνδυασμό του εντυπωσιασμού με την τεκμηρίωση. Ταυτόχρονα, για να κριθεί δημοσιεύσιμη μια εικόνα, χρήζει στοιχείων πρωτοτυπίας και μοναδικότητας, χρειάζεται να διαφοροποιείται από τις προηγούμενες αναπαραστάσεις και να αποφεύγει την αίσθηση της επανάληψης. Έτσι, η δημοσιογραφική φωτογραφία ισορροπεί ανάμεσα στην απαίτηση για αξιοπιστία και στην ανάγκη για οπτική ιδιαιτερότητα που θα τη διακρίνει μέσα στην συνεχή ροή εικόνων (Joly, 1993: 17-18).

Διαπιστώνεται η πρόκληση που αντιμετωπίζει ο φωτορεπόρτερ να διαμορφώνει μια προσωπική οπτική γλώσσα απέναντι στο λεγόμενο «αντικειμενικό» γεγονός, μέσα από επιλογές αισθητικής και ιδεολογικής φόρτισης που επηρεάζουν τον τρόπο πρόσληψης της εικόνας. Στοιχείο που θα απασχολήσει την εν λόγω εργασία καθότι οι φωτογραφίες του Cara αποτελούν, πρωτίστως, αποκύημα του ίδιου του φωτογράφου και δευτερευόντως, πηγές της φωτοδημοσιογραφίας. Επιπλέον, στο πλαίσιο της εμπορευματοποιημένης ενημέρωσης, η φωτογραφία - ντοκουμέντο συχνά αποδυναμώνεται ως φορέας κριτικού λόγου και μετατρέπεται σε τυποποιημένο οπτικό προϊόν, το οποίο αναπαράγει στερεοτυπικές μορφές αντί να διεκδικεί ουσιαστική ερμηνευτική δύναμη (Taylor, 2000: 129-130).

Οι συντάκτες γνωρίζουν ότι το κοινό δεν επιθυμεί πάντα να έρχεται αντιμέτωπο με τη σκληρή πραγματικότητα, ακόμη και μέσα από φωτογραφικές απεικονίσεις. Κατά συνέπεια, η έκθεση σε εικόνες πόνου και δυστυχίας συχνά μετριάζεται, γεγονός που αποδυναμώνει τους ηθικούς δεσμούς και περιορίζει τη συμβολή τους μέσα από τη κοινωνική ευαισθητοποίηση και την καλλιέργεια ιστορικής συνείδησης. Αν και τα ρεπορτάζ μαζικών καταστροφών φέρνουν πιο κοντά μακρινά γεγονότα. Ταυτόχρονα, μπορούν να ενισχύσουν την αίσθηση απόστασης ανάμεσα στη δράση και τα αποτελέσματά της (Taylor, 2000: 134).

Συνοψίζοντας, η φωτογραφία ντοκουμέντου υπήρξε, είναι και θα παραμείνει το μέσο που υπερτερεί του γραπτού λόγου, εξοικονομεί χρόνο στην πληροφόρηση και παρουσιάζει με ακρίβεια τα γεγονότα της ζωής. Οι κοινωνικές αναταραχές, οι προβληματισμοί, οι δύσκολες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες, καθώς και οι στιγμές που αλλάζουν τα δεδομένα, θα συνεχίσουν να αποτελούν βασικά θέματα της φωτοδημοσιογραφίας, πάντα με σεβασμό στον άνθρωπο και την κοινωνία. Η τεκμηριωτική της διάσταση τη συνδέει με κινήματα κοινωνικών μεταρρυθμίσεων και διάφορα ιδεολογικά φορτία, ανατρεπτικά ή μη, προάγοντας το αίσθημα της κοινωνικής αλληλεγγύης και αφυπνίζοντας συνειδήσεις μέσω των εικόνων. Παρά το γεγονός ότι πολλές φορές μπορεί να συνδεθεί με κρατικά προγράμματα ή κυρίαρχες ιδεολογίες, η φωτογραφία ντοκουμέντου παραμένει ένα από τα πιο ισχυρά εργαλεία κριτικής σκέψης και αμφισβήτησης (Βοργιά, 2016: 13). Μία ή μια σειρά από φωτογραφίες θα συνεχίσουν να κεντρίζουν το ενδιαφέρον των πολιτών, ξεπερνώντας τις τηλεοπτικές εικόνες, καθώς η σύλληψη μιας στιγμής αιχμαλωτίζει τον θεατή και εισχωρεί στον «κόσμο» των συναισθημάτων του. Η φωτογραφική στιγμή διατηρείται πάντα αναλλοίωτη.

2.4. Πολεμικό φωτορεπορτάζ – Πολεμική φωτογραφία

Σύμφωνα με τις κυρίαρχες ιστορίες της πολεμικής φωτογραφίας, όπως αυτές των Lewinski (1986) και Brewer (2010), η εξέλιξη του είδους παρουσιάζεται μέσα από δύο αλληλένδετες αφηγήσεις: εκείνη των ηρωικών φωτογράφων-πρωτοπόρων και εκείνη της αδιάκοπης τεχνολογικής προόδου. Και οι δύο προσεγγίσεις προωθούν μια γραμμική, τελεολογική εικόνα της ιστορίας, όπου η βελτίωση της τεχνολογίας και η δράση μεμονωμένων δημιουργών οδηγούν σε όλο και πιο ρεαλιστικές και συγκινησιακά φορτισμένες απεικονίσεις του πολέμου. Ως αποτέλεσμα, η μελέτη της πολεμικής φωτογραφίας περιορίζεται συχνά στα εντυπωσιακά και ευρέως γνωστά έργα ορισμένων εμβληματικών φωτογράφων (Allbeson & Oldfield, 2016: 96).

Η χρήση της φωτογραφίας στον πόλεμο ξεκίνησε με τις δαγκεροτυπίες της σύγκρουσης ΗΠΑ – Μεξικού το 1846, αλλά ο Κριμαϊκός Πόλεμος (1853–1856) αποτέλεσε την πρώτη περίπτωση όπου ο Τύπος έδειξε οργανωμένο ενδιαφέρον, δημοσιεύοντας εικόνες του Roger Fenton. Η αποστολή του στο μέτωπο είχε πολιτικό και προπαγανδιστικό χαρακτήρα, καθώς στόχος της βρετανικής κυβέρνησης ήταν να

βελτιώσει τη δημόσια εικόνα του πολέμου. Ορισμένες από τις εικόνες του λογοκρίθηκαν για να μην τρομάζουν τις οικογένειες των στρατιωτών και, έτσι, απέφυγε να φωτογραφίσει περισσότερες σκηνές φρίκης ή ανθρώπινης οδύνης, παρουσιάζοντας έναν εξωραϊσμένο πόλεμο. Οι φωτογραφίες του λειτούργησαν ουσιαστικά ως μέσο κυβερνητικής προπαγάνδας και, επειδή δεν προκάλεσαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ο ίδιος εγκατέλειψε τη φωτογράφιση και ξεχάστηκε με τον καιρό. Κατά τον Αμερικανικό Εμφύλιο Πόλεμο (1861-1865), πάνω από 300 φωτογράφοι κατέγραψαν γεγονότα. Ωστόσο, πολλές εικόνες αποδόθηκαν στον Matthew G. Brady, με αποτέλεσμα η συμβολή πολλών να παραμείνει άγνωστη. Η έκθεση του Brady «Incidents of the War» στη Νέα Υόρκη το 1862, παρουσίασε για πρώτη φορά στο ευρύ κοινό τις ωμές εικόνες του Αμερικανικού Εμφυλίου Πολέμου. Η δημοσίευση σχετικής φωτογραφίας στους *New York Times* προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, καθώς οι εικόνες αποκάλυπταν με ρεαλισμό τη φρίκη του πολέμου, αλλά δεν κατόρθωσαν να μειώσουν τον ενθουσιασμό των νέων για στρατολόγηση. Από το 1898 και κατά τη διάρκεια του Πολέμου της Κουβανικής Ανεξαρτησίας, τα αμερικανικά μέσα χρησιμοποιούσαν εκτενώς φωτογραφίες, συχνά σκηνοθετημένες ή αναξιόπιστες, ενισχύοντας την «κυστερία πολέμου» και την κυκλοφορία των εφημερίδων (Panisello, 2018: 238· Oldfield & Allbeson, 2016: 91· Jonisová, 2022: 71).

Κατά τη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου, η διάδοση των πολεμικών εικόνων τόσο ως ειδησεογραφικό υλικό όσο και ως προπαγάνδα ενισχύθηκε αισθητά, χάρη στην πρόοδο της φωτογραφικής τεχνολογίας και την εμφάνιση των εικονογραφημένων περιοδικών. Η ζήτηση για φωτογραφίες που αποτύπωναν τα γεγονότα της επικαιρότητας αυξήθηκε, ενώ έγινε ευκολότερη και ταχύτερη η αποστολή και δημοσίευσή τους μέσω φωτογραφικών πρακτορείων. Την ανάγκη αυτή φρόντισαν να καλύψουν ο διεθνής Τύπος και η Ισπανική Ρεπουμπλικανική κυβέρνηση. Παραδείγματα συνιστούν οι προπαγανδιστικές αφίσες, τα φυλλάδια, οι εκθέσεις. Αυτές οι προσπάθειες για τη διάδοση πληροφοριών και τη διασπορά εικόνων σε ποικίλες μορφές υπήρξαν πρωτοφανείς, αποδεικνύοντας ότι ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος αποτέλεσε μια σύγκρουση που οι ξένοι βίωσαν μέσα από μια νέα, οπτικά προσανατολισμένη εμπειρία (Hartmann-Villalta, 2016: 15· Fray, 2023· Sontag, 2003: 27).

Η φωτογραφία ως οπτικό μέσο, προσφέρει μια μοναδική και άμεση οπτική πρόσβαση στον πόλεμο, καταγράφοντας γεγονότα και εικόνες που συχνά ξεπερνούν τις δυνατότητες άλλων καλλιτεχνικών μέσων. Η αντίληψη των θεατών ότι οι φωτογραφίες απεικονίζουν πραγματικά γεγονότα ενισχύει την αυθεντικότητα της εικόνας, υπογραμμίζοντας ότι τα θύματα, οι πληγές και οι θηριωδίες υπήρχαν πραγματικά τη στιγμή της λήψης. Ως εκ τούτου, οι φωτογραφίες διαμορφώνουν την οπτική μας κουλτούρα και επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο θυμόμαστε και ερμηνεύουμε τον πόλεμο ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα (Panisello, 2018: 238· Friestad, 2012: 1).

Οι εικόνες που παράχθηκαν στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο άφησαν μόνιμο αποτύπωμα στη συλλογική μνήμη του πολέμου και κατέδειξαν την αξία της φωτογραφίας ως μέσου μαζικής επικοινωνίας. Σε αυτό συνέβαλε και η οπτική καταγραφή της γραμμής του μετώπου και των χαρακωμάτων από τους στρατιώτες. Εικόνες από τη φρίκη της μάχης ή την καθημερινή ζωή τους αποτελούν τα πιο εντυπωσιακά και υποβλητικά δείγματα του πολέμου (Fray, 2023).

Τη δεκαετία του 1930, φωτογράφοι όπως ο Robert Capa και ο Henri Cartier-Bresson, μαζί με πολλούς άλλους, προσπαθούσαν να πλησιάσουν όσο το δυνατόν περισσότερο την πραγματικότητα του πολέμου και του εκτοπισμού. Αντιλαμβάνονταν ότι το κάδρο δεν αποτελεί απλώς ένα τεχνικό όριο της εικόνας, αλλά μια κοινωνική πράξη που φανερώνει τον αποκλεισμό και την ανάγκη διαφυγής. Με τη στάση τους απέναντι στον φασισμό, τόσο στο εσωτερικό όσο και διεθνώς, μετέτρεψαν τη φωτογραφία σε πράξη συμμετοχής και ευθύνης, καλώντας το κοινό να δει την απεικόνιση του πολέμου ως ηθικό καθήκον και κοινωνική παρέμβαση (Schwartz, 2021: 9).

Ιστορικά, οι εικόνες πολέμου χρησιμοποιούνταν για να προβάλλουν μια πιο θετική, ηρωική και ελεγχόμενη εικόνα του πολέμου, ενισχύοντας τη δημόσια υποστήριξη για τη συνέχιση των συγκρούσεων ή για την αναγνώριση των θυσιών των στρατιωτών. Συχνές ήταν οι σκηνοθετημένες λήψεις όπου τα σώματα μετακινούνταν, οι στρατιώτες παρουσιάζονταν ως «χρυσά αγόρια» που υπερασπίζονταν την εθνική τιμή, οι φωτογράφοι καθοδηγούνταν για το τι να απαθανατίσουν και επιλέγονταν πιο «ελκυστικές» τοποθεσίες ως σκηνικά (Friestad, 2012: 2).

Ο πόλεμος του Βιετνάμ, ωστόσο, αποτέλεσε σημείο καμπής σε σχέση με τις προθέσεις και την ηθική των πολεμικών φωτογράφων. Αντί να αναδεικνύουν εντυπωσιακές νίκες, οι εικόνες εκείνης της περιόδου επιδιώκουν να αποκαλύψουν την πραγματική φρίκη του πολέμου. Η εμβληματική εικόνα «Εκτέλεση στη Σαϊγκόν» (1968), του Eddie Adams απέδειξε τρανά ότι η πολεμική φωτογραφία μπορούσε να επηρεάσει την αντίληψη και τη στάση του κοινού απέναντι στον πόλεμο, παρουσιάζοντας την τραγική αλήθεια της σύγκρουσης (Friestad, 2012: 2· Fray, 2023· Mulvaney, 2022). Εξάλλου ήταν ο πρώτος πόλεμος που καταγραφόταν καθημερινά από τηλεοπτικές κάμερες και είχε ως επακόλουθο την τηλε-εξοικείωση με τον θάνατο και την καταστροφή (Sontag, 2003: 28). Ταυτόχρονα, η εμφάνιση αυτών των φωτογραφιών οδήγησε σε αυξημένη συνειδητοποίηση τόσο της απανθρωπιάς που συνεπάγεται ο πόλεμος για όλους τους εμπλεκόμενους όσο και της σημασίας της δημοσιογραφικής ακεραιότητας. Παρά το ιστορικό πλαίσιο σκηνοθετημένων φωτογραφιών, στις σύγχρονες συγκρούσεις η παραμικρή αλλοίωση μιας εικόνας θεωρείται σοβαρή παραβίαση, με αποτέλεσμα οι φωτογράφοι να αντιμετωπίζουν ακόμη και απόλυση για παραποίηση στοιχείων, προκειμένου να διατηρηθεί η αλήθεια της καταγραφής (Friestad, 2012: 2).

Στον πόλεμο των Φώκλαντ (1982), η βρετανική κυβέρνηση περιοριστικά έλεγχε την πρόσβαση των μέσων ενημέρωσης, με λίγους φωτογράφους και ελάχιστες εικόνες δημοσιευμένες, αποφεύγοντας την προβολή της φρίκης του πολέμου. Παρόμοια, στον Πόλεμο του Κόλπου (1990), οι δημοσιογράφοι απομονώθηκαν και οι εικόνες επικεντρώνονταν στα όπλα και τη «μηχανική» πλευρά της σύγκρουσης, χωρίς να δείχνουν τις επιπτώσεις για τον πληθυσμό, παρουσιάζοντας τον πόλεμο ως «ανώδυνο». Η πρακτική αυτή απέσπασε την ενσυναίσθηση από τα θύματα (Fray, 2023).

Η όραση και οι οπτικές τεχνολογίες αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία για τη διεξαγωγή του πολέμου, από τηλεσκόπια και χάρτες έως αεροφωτογραφίες και ζωντανές ροές βίντεο, γεγονός που καθιστά τη φωτογραφική τεχνολογία αναπόσπαστο μέρος της σύγκρουσης. Οι εικόνες δεν περιορίζονται σε απλές καταγραφές ή εικονογραφήσεις αλλά εντάσσονται στις πρακτικές και τα εργαλεία του πολέμου, υπογραμμίζοντας την ανάγκη εξέτασης της οπτικής διάστασης πέρα από μεμονωμένους φωτογράφους ή εμβληματικές εικόνες. Η πολεμική φωτογραφία δεν πρέπει να θεωρείται απλώς μια συλλογή εικόνων αλλά ως ένα «σύμπλεγμα» οπτικών

πρακτικών που περιλαμβάνει τεχνολογίες, εικόνες, θεσμούς, επιχειρήσεις και άτομα που δραστηριοποιούνται σε πολιτισμό, εμπόριο, κυβέρνηση και στρατό, καλύπτοντας ολόκληρη την αλυσίδα παραγωγής, διακίνησης και κατανάλωσης οπτικού υλικού σε καιρό πολέμου και αναδεικνύοντας την πολεμική φωτογραφία ως ένα πολύπλευρο πολιτισμικό φαινόμενο που υπερβαίνει την παραδοσιακή απλή καταγραφή της σύγκρουσης. Ενδεικτικά, στο τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το 38% των δραστηριοτήτων της Kodak αφορούσε πολεμικά συμβόλαια, ενώ οι φωτογράφοι περιορίζονταν συχνά σε σειρές εικόνων κατάλληλες για δημοσίευση, με αποτέλεσμα το «πολεμικό φωτογραφικό σύμπλεγμα» να αναθεωρεί την παραδοσιακή κατανόηση της πολεμικής φωτογραφίας και να παρέχει ένα γόνιμο πλαίσιο για μελέτες που υπερβαίνουν συγκεκριμένα ιστορικά ή γεωγραφικά όρια (Allbeson & Oldfield, 2016: 97-99· Duganne, 2007: 60)

Παρόλο που λείπουν εκτενείς μελέτες που να εξετάζουν συστηματικά το «σύμπλεγμα της πολεμικής φωτογραφίας» και τη σχέση του με τα εμπορικά συμφέροντα, η ιστορία δείχνει ότι η φωτογραφία αξιοποίησε τον πόλεμο ως ευκαιρία κέρδους ήδη από τα πρώτα της βήματα. Από τους δαγκεροτυπιστές του Μεξικανοαμερικανικού Πολέμου, που παρήγαν πορτρέτα στρατιωτών για εμπορική χρήση, έως τον Roger Fenton και τον Mathew Brady, οι οποίοι δημιούργησαν εμπορικά φωτογραφικά εγχειρήματα γύρω από πολεμικές συγκρούσεις, η φωτογραφία λειτούργησε ως επιχειρηματική δραστηριότητα. Στην έκθεση του Brady, ειδικά, φάνηκε η διπλή φύση της εικόνας καθώς χρησιμοποίησε μια ελληνική μούσα (Κλειώ, μούσα της ιστορίας) και μια ρωμαϊκή θεά (Μινέρβα, θεά της σοφίας, των τεχνών, της δικαιοσύνης, του εμπορίου και της στρατηγικής) για να δείξει τόσο την καλλιτεχνική – ιστορική όσο και την εμπορική διάσταση του μέσου. Ιστορία, τέχνη και εμπόριο, λοιπόν, είναι παράγοντες που διαμόρφωσαν την πορεία της πολεμικής φωτογραφίας. Κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η Kodak εκμεταλλεύτηκε την αγορά στρατιωτών, προωθώντας φορητές κάμερες και αναπτύσσοντας νέα υλικά για στρατιωτική χρήση· αντίστοιχα, η Agfa στη ναζιστική Γερμανία και η Nikon στην Ιαπωνία συνδέθηκαν στενά με κρατικές και στρατιωτικές δομές. Όλες αυτές οι περιπτώσεις δείχνουν πως οι οικονομικές, κρατικές και στρατιωτικές δυνάμεις συνέβαλαν ενεργά στη διαμόρφωση της φωτογραφικής τεχνολογίας και πρακτικής, καθιστώντας την «πολεμική φωτογραφία» όχι μόνο μέσο τεκμηρίωσης, αλλά και

πεδίο εμπορικής καινοτομίας και επιχειρηματικής δράσης (Allbeson & Oldfield, 2016: 102· Oldfield, Allbeson, 2016: 91).

Όσον αφορά τα μέσα ενημέρωσης, αυτά καθιστούν τον πόλεμο απτό και κατανοητό για το κοινό, με σκοπό να τον βιώσουν μέσα από εικόνες και λόγια. Οι φωτογραφίες είναι το βασικό μέσο με το οποίο οι άμαχοι αντιλαμβάνονται τον πόλεμο. Αυτό συμβαίνει επειδή οι οπτικές αναπαραστάσεις μπορούν να αποδώσουν γραφικά την ουσία ενός γεγονότος, χρησιμοποιώντας εκφραστικά μέσα παρόμοια με εκείνα του λόγου, όπως μεταφορές και σύμβολα. Ωστόσο, είναι πιο ισχυρές από τις λέξεις, καθώς φαίνονται πιο αντικειμενικές, με δύναμη και αμεσότητα και πείθουν τους θεατές ότι βλέπουν την πραγματικότητα όπως είναι (Holiday & Cressman, 2016: 442). Επιπλέον, η χρήση της θολούρας στις εικόνες πολέμου λειτουργεί ρητορικά ώστε να δημιουργεί μια αίσθηση αλήθειας. Όταν τελειώνει ο κάθε πόλεμος, η φωτογραφία παραμένει ως μαρτυρία ενός γεγονότος που έχει συντελεστεί και η ίδια η θολούρα αποκτά νέα μνημονική λειτουργία, ενισχύοντας την εντύπωση του “ιστορικού γεγονότος” μέσα από την εικόνα. Ενδεικτική περίπτωση είναι τα γεγονότα της απόβασης στην παραλία Omaha της Νορμανδίας, τα οποία, με την πάροδο του χρόνου, γίνονται αντικείμενο μνήμης και λόγου και παράγουν μια μορφή αλήθειας που λειτουργεί ως πραγματική δύναμη (Buckley, 2018: 13).

Όταν η σύγκρουση παρουσιάζεται ως άμεσα προσβάσιμη και προσωπική, σε αντίθεση με τις τραγωδίες του αρχαίου κόσμου ή του 19^{ου} αιώνα, η αντιμετώπισή της γίνεται ιδιαίτερα απαιτητική. Αυτό οφείλεται εν μέρει στον φόβο και στην ενοχική δυσφορία που προκαλεί η παρακολούθηση του πόνου και της αγωνίας των άλλων, καθώς και η συνειδητοποίηση ότι τα θύματα έχουν προσωπική ταυτότητα. Οι θεατές αισθάνονται ηθική υποχρέωση να αντιδράσουν και να αναλογιστούν τι θα μπορούσαν να είχαν πράξει για να αποτραπεί η βλάβη, ενώ στην πραγματικότητα η κύρια δυνατότητα δράσης τους περιορίζεται στη διερεύνηση και τη διατύπωση ερωτημάτων (Friestad, 2012: 3).

Αξίζει να αναφερθεί, επίσης, το γεγονός ότι οι πολεμικές εικόνες έχουν πλέον μετατραπεί σε «εικόνες που πουλάνε» καθώς εμπορευματοποιούνται όλο και συχνότερα τα μέσα ενημέρωσης. Ως συνακόλουθο, αλλάζουν οι κανόνες της δημοσιογραφίας εφόσον οποιοσδήποτε με κινητό μπορεί να λειτουργήσει ως δημοσιογράφος, και έτσι να ενισχυθεί η διάδοση εικόνων βίας και σύγκρουσης.

Άλλωστε ο πόλεμος είναι από μόνος του μια ελκυστική και «γραφική» είδηση, ενώ κάθε μορφή βίας —από την οικογενειακή έως τη διεθνή— τραβά το μεγαλύτερο ενδιαφέρον του κοινού. Η πρόσβαση σε αυθεντικές εικόνες, τόσο από επαγγελματίες όσο και από μη επαγγελματίες, επιτρέπει μια πιο πλήρη και ισορροπημένη κατανόηση των πολεμικών καταστάσεων, αναγνωρίζοντας ότι κάθε εικόνα φέρει μια συγκεκριμένη οπτική γωνία. Το άτομο, από την πλευρά του, παραμένει θεατής και οδηγείται σταδιακά σε απάθεια για ο, τι συμβαίνει γύρω του. Εκτίθεται υπερβολικά σε εικόνες πολέμου με αποτέλεσμα να περιορίζεται η συνειδητοποίηση - εκ μέρους του - του ανθρώπινου πόνου. Ας έχουμε υπόψη ότι η εικόνα έχει σημαντικό ηθικό ρόλο και μας υπενθυμίζει τις φρικαλεότητες που είναι ικανοί οι άνθρωποι να διαπράξουν. Λειτουργεί, επίσης, και ως υπενθύμιση του πόνου και της βίας είτε προέρχεται από μακρινούς «εξωτικούς» τόπους είτε από αμερικανικά – ευρωπαϊκά εδάφη. Όσο άνιση και αν είναι η μεταχείριση στην απεικόνιση του ανθρώπινου πόνου, δεν παύει να είναι προβολή ανθρώπινης οδύνης (Friestad, 2012: 6-9· Mulvaney, 2022· Sontag, 2003: 25, 115).

Οι πολεμικές εικόνες, ολοκληρώνοντας, δεν είναι ποτέ μόνο «πολεμικές εικόνες» και δεν είναι ποτέ όμοιες, ακόμη και όταν είναι οι ίδιες. Αντιθέτως, είναι ετερογενείς και αντικρουόμενες, αντανακλώντας μια ποικιλία ιδεολογικών και ερμηνευτικών προοπτικών. Συχνά, στην πραγματικότητα, οι πολεμικές εικόνες δεν είναι παρά μια συνέχιση (ή μια προετοιμασία για) τον πόλεμο, ή του πολέμου κατά του πολέμου (Paschalidis, 2015: 15).

2.5. Πολεμικοί ανταποκριτές

Η υψηλή ζήτηση για φωτογραφικά δοκίμια ανάγκασε τους εκδότες να προσλάβουν ελεύθερους φωτορεπόρτερ, καθώς οι μόνιμοι φωτογράφοι των περιοδικών δεν μπορούσαν να καλύψουν όλες τις ανάγκες. Αυτοί οι φωτορεπόρτερ ανέλαβαν να καλύψουν γεγονότα όπως η διπλωματική ένταση στην Ευρώπη και ο Ισπανικός εμφύλιος, συχνά με αποστολές ασαφώς καθορισμένες και διάρκειας αρκετών μηνών. Καθώς ο εμφύλιος στην Ισπανία θεωρήθηκε προάγγελος μιας ευρύτερης ευρωπαϊκής σύγκρουσης, αποτέλεσε σημαντική ευκαιρία για νέους φωτορεπόρτερ, όπως ο Robert Capa, οι οποίοι αργότερα κάλυψαν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και μεταπολεμικές συγκρούσεις (Rudner, 1981: 135).

Οι σωματικές απαιτήσεις που συνεπάγεται η άσκηση του φωτορεπορτάζ είχαν συχνά ως αποτέλεσμα την υποτίμηση του επαγγελματικού του κύρους, ιδίως στο πλαίσιο των ιστορικά λογοκεντρικών συντακτικών αιθουσών. Η έμφαση που δινόταν στον γραπτό λόγο ενίσχυε την αντίληψη ότι η εργασία των φωτορεπόρτερ ήταν περισσότερο «τεχνικής» ή «εργατικής» φύσης, παρά δημοσιογραφικής δημιουργίας, γεγονός που οδήγησε στην κατηγοριοποίησή τους σε κατώτερη θέση σε σχέση με τους συντάκτες κειμένου. Από την οπτική των ίδιων των φωτορεπόρτερ, αυτή η ιεράρχηση υπήρξε διαβόητη, καθώς εξέφραζε τη συστηματική υποβάθμιση του ρόλου της εικόνας στην παραγωγή ειδησεογραφικού περιεχομένου.

Ωστόσο, η ανάπτυξη του πολεμικού φωτορεπορτάζ αναβάθμισε το ρόλο τους και το επαγγελματικό τους κύρος, καθώς ο πόλεμος αποτέλεσε ένα από τα πρώτα και σημαντικότερα πεδία θεματοποίησης, όπως μαρτυρούν οι πρωτοποριακές εργασίες του Roger Fenton στον Κριμαϊκό Πόλεμο και των Matthew Brady και Alexander Gardner στον Αμερικανικό Εμφύλιο. Η εστίαση σε πολεμικές συγκρούσεις προσέδωσε στο μέσο μια ιδιαίτερη βαρύτητα, συνδέοντάς το τόσο με την τραγική αισθητική του πολέμου όσο και με τις αξίες της αντοχής, της σωματικής δύναμης, της τόλμης, του θάρρους και της αυτοθυσίας που κωδικοποιούνται πολιτισμικά ως «αρρενωπές» (Assaf & Bock, 2022: 86).

Το στερεότυπο του πολεμικού φωτορεπόρτερ ως κεντρικής φιγούρας τόσο στην ιστορία της πολεμικής φωτογραφίας όσο και στη δημόσια πρόσληψη του πολέμου, διαμορφώθηκε συνειδητά από τα εικονογραφημένα περιοδικά του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπως το *Life*, τα οποία προώθησαν τον φωτορεπόρτερ ως ηρωικό και ελκυστικό πρόσωπο των εκδοτικών τους στρατηγικών. Η ιδέα του ανεξάρτητου και τολμηρού φωτογράφου απέκρυπτε ότι οι περισσότερες φωτογραφίες σχεδιάζονταν, οργανώνονταν και εγκρίνονταν από τους συντάκτες. Έτσι, αναδεικνύεται η ανάγκη κριτικής θεώρησης των παραδοσιακών αφηγήσεων για τον ρόλο και την αυτονομία των πολεμικών φωτογράφων (Allbeson & Oldfield, 2016: 108)

Παρά την ευρέως διαδεδομένη εικόνα της δημοσιογραφίας ως «φιλελεύθερου» επαγγέλματος, ο θεσμός της χαρακτηρίζεται από την αναπαραγωγική μορφή ηγεμονικής αρρενωπότητας, οι οποίες διαπερνούν τόσο τις εσωτερικές ιεραρχίες των επαγγελματιών όσο και τους τρόπους κάλυψης των γεγονότων. Το

φαινόμενο αυτό καθίσταται ιδιαιτέρως εμφανές στο πεδίο του πολεμικού ρεπορτάζ, όπου η εργασία συνδέεται άμεσα με τη σωματική καταπόνηση, τον κίνδυνο και την έκθεση στη βία. Ο πόλεμος, ως κατεξοχήν χώρος ανδρικής κωδικοποίησης, προσφέρει το υπόβαθρο για τη συγκρότηση του «πολεμικού ανταποκριτή» ως ηρωικής και αρρενωπής φιγούρας, που ενσαρκώνει την ιδεολογία της δημοσιογραφίας ως δημόσιας υπηρεσίας μέσω της ανάληψης ρίσκου και της αυτοθυσίας. Η συμβολική αυτή κατασκευή συνδέεται με αυστηρούς κώδικες επαγγελματικής αναγνώρισης. Η εκδήλωση φόβου ή αδυναμίας στο μέτωπο δεν θεωρείται απλώς επαγγελματική αποτυχία, αλλά ισοδυναμεί με διάρρηξη της ανδρικής ταυτότητας και, κατ' επέκταση, με περιθωριοποίηση ή αποκλεισμό. Ακόμη και γυναίκες που διεκδίκησαν θέση στο ιστορικά ανδροκρατούμενο πεδίο του πολεμικού ρεπορτάζ, σύμφωνα με ερευνητικά ευρήματα, υιοθέτησαν συχνά συμπεριφορές που έχουν κοινωνικά κωδικοποιηθεί ως «ανδρικές», όπως η επιθετικότητα και η ανάληψη κινδύνων. Ο πολεμικός ανταποκριτής, συνεπώς, δεν αποτελεί απλώς μια επαγγελματική κατηγορία, αλλά ένα κοινωνικό κατασκεύασμα, διαμορφωμένο μέσα από πρακτικές, αφηγήσεις και πολιτισμικές προσδοκίες. Επιπλέον, το κύρος αυτής της ελίτ επαγγελματικής ομάδας δεν απορρέει μόνο από την πρόσβασή της στη φρίκη και το τραύμα του πολέμου, αλλά και από την ικανότητα των μελών της να διατηρούν την ψυχραιμία τους και να καταστέλλουν την έκδηλη συναισθηματική αντίδραση. Η σιωπηλή διαχείριση του φόβου και της αγωνίας λειτουργεί ως μηχανισμός ενίσχυσης της ανδρικής ταυτότητας, αποδίδοντας στον πολεμικό ανταποκριτή το προνόμιο της αξιοπιστίας και την αίγλη του ηρωισμού (Assaf & Bock, 2022: 86 - 87).

Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, από την πλευρά τους, συνέβαλαν στη δημιουργία μυθολογιών γύρω από την ίδια τη δημοσιογραφία, με έναν από τους πιο δημοφιλείς μύθους, λοιπόν, να αφορά τον πολεμικό ανταποκριτή. Αυτός, επηρεασμένος από κινηματογραφικές και λογοτεχνικές αναπαραστάσεις, παρουσιάζεται συνήθως ως φωτογράφος ή χειριστής κάμερας που είναι δυνατός, περιπετειώδης, κομψός και σαγηνευτικός, διακινδυνεύοντας συνεχώς τη ζωή του, και όχι απλά ως ένας «τεχνικός της εικόνας». Μετατρέπεται σε μια ηρωική φιγούρα που εκπληρώνει το καθήκον της τεκμηρίωσης και της ενημέρωσης. Στη γέννηση του μύθου του πολεμικού φωτογράφου συνέβαλε και η κάλυψη του κουβανικού πολέμου, κατά την οποία ο ίδιος εξελίχθηκε «από καλλιτέχνη σε φωτογράφο» καθώς

δημιούργησε μια διαδοχική αφήγηση του πολέμου, ξεκινώντας με εικόνες από το μέτωπο και καταλήγοντας με τη μεταφορά των τραυματιών. Ο μύθος λειτουργεί ως μήνυμα και μέσο σηματοδότησης και η εικόνα του πολεμικού φωτορεπόρτερ μεταδίδει συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτιστικές αξίες μέσω αυτής της μυθοποίησης (Panisello, 2018: 238-239).

Σήμερα, οι φωτογράφοι συγκρούσεων εργάζονται είτε ως μέλη δημοσιογραφικών ομάδων είτε ως ανεξάρτητοι, συχνά ενσωματωμένοι με στρατιωτικές δυνάμεις για την κάλυψη μαχών. Λόγω της αυξημένης επικινδυνότητας πολλών σύγχρονων συγκρούσεων, η ανεξάρτητη κάλυψη στο περιθώριο είναι συχνά αδύνατη, με τους φωτογράφους να διατρέχουν κίνδυνο αιχμαλωσίας ή θανάτου. Ως αποτέλεσμα, η καταγραφή ακραίων γεγονότων και βιαιοτήτων τείνει να τραβά μεγαλύτερη προσοχή και αναγνώριση από την κοινή γνώμη (Friestad, 2012: 4). Στόχος κάθε πολεμικού ανταποκριτή είναι να τεκμηριώσει τη σύγκρουση ώστε να επιστήσει την προσοχή του παγκόσμιου κοινού στις θηριωδίες (Friestad, 2012: 4) που διαπράττονται από τις εκάστοτε εξουσίες, οι αποφάσεις των οποίων προκαλούν μαζική ταλαιπωρία όπως αναφέρει και η Susan Sontag (2003).

Μέσα από τις συνεργασίες των πολεμικών ανταποκριτών φαίνεται ότι συντάκτες και πολεμικοί φωτογράφοι συνεργάζονται με τρόπο που μπορεί να αποβεί αμοιβαία επωφελής. Ο ένας καταγράφει τα γεγονότα δημιουργώντας εικόνες και ο άλλος τις σχολιάζει και τις διανέμει κάνοντας τον πόλεμο πιο «δημοσιογραφικό», συναισθηματικό και προσιτό στο κοινό. Ενδεικτικό παράδειγμα μιας τέτοιας συνεργασίας αποτελεί ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος κατά τον οποίο δημιουργήθηκαν εικόνες που αποτύπωσαν το θάρρος, τη βία και την ανθρωπιά του πολέμου, επηρεάζοντας βαθιά τη συλλογική μνήμη και την αντίληψη των επόμενων γενεών για τη σύγκρουση. Παρόλο που ο πόλεμος ήταν πέρα από την άμεση εμπειρία των περισσότερων ανθρώπων, οι φωτογραφίες τον κράτησαν ζωντανό στη συνείδηση και την οπτική κουλτούρα της κοινωνίας (Holiday & Cressman, 2016: 442-443, 463).

Η ιστορία της φωτογραφίας δείχνει ότι οι φωτορεπόρτερ συχνά μεταφέρουν στα έργα τους προσωπικές προκαταλήψεις, συναισθήματα και πολιτικές ή αισθητικές απόψεις. Φωτογράφοι όπως ο Mathew B. Brady και ο Alfred Eisenstaedt, δείχνουν ότι η αξία τους έγκειται στην ικανότητά τους να αισθανθούν, να καταγράψουν και να μεταφέρουν τη σημασία ενός γεγονότος, είτε πρόκειται για χαρά είτε για απόγνωση,

επιτρέποντας στο κοινό να βιώσει την εμπειρία άλλων, με τον φωτογράφο να λειτουργεί ως ενεργός παρατηρητής και αφηγητής (Rudner, 1981: 137). Ειδικά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο ρόλος του φωτογράφου άλλαξε ριζικά. Στη μεταπολεμική εποχή έγινε προσωπικός παρατηρητής, δηλαδή έδινε έμφαση στη δική του ματιά, στα συναισθήματα και στην ερμηνεία του για τα γεγονότα. Το ενδιαφέρον μετακινήθηκε από το «τι συμβαίνει» στο «πώς το βλέπει ο φωτογράφος». Οι φωτογραφίες πλέον δεν αποσκοπούσαν μόνο στην αντικειμενική τεκμηρίωση, αλλά εξέφραζαν το υποκειμενικό βίωμα και την καλλιτεχνική ευαισθησία του δημιουργού (Schwartz, 2021: 7). Ωστόσο, τα περιθώρια προσωπικής έκφρασης και επεξεργασίας παραμένουν περιορισμένα, καθότι η φωτοδημοσιογραφία κρίνεται με βάση την εγκυρότητα της πληροφορίας που αναπαριστά (Καλιγιάννη, 2024: 28).

Χαρακτηριστική περίπτωση είναι το φωτορεπορτάζ την περίοδο του Πολέμου του Βιετνάμ, το οποίο επέτρεψε σε πολλούς φωτορεπόρτερ, να κυκλοφορούν και να εξερευνούν ελεύθερα, επιτρέποντάς τους να αναπτύξουν τις δικές τους προσωπικές ερμηνείες για το τι συνέβαινε, ερμηνείες που συχνά αποκλίνουν ριζικά από εκείνες που προσφέρονται από την κυβέρνηση και τους στρατιωτικούς εκπροσώπους. Έτσι, υπήρξαν περιπτώσεις κατά τις οποίες οι εικόνες των φωτορεπόρτερ (π.χ Nick Ut) άρχισαν αποτελεσματικά να αμφισβητούν τη νομιμότητα του πολέμου που η κοινωνία είχε πλασάρει. Ο ισχυρός και δημόσιος αντίκτυπος αυτών των εικόνων οδήγησε, στη συνέχεια, σε ένα εντατικό πολιτικό και στρατιωτικό έλεγχο που δεν αφορούσε αποκλειστικά την κάλυψη ενός πολέμου (Paschalidis, 2015: 14-15).

Επομένως, οι πολεμικοί φωτογράφοι επωμίζονται σημαντικό βάρος όταν οφείλουν να καταγράψουν τη σκληρή και ωμή πραγματικότητα σε συνδυασμό με την ακρίβεια, την ειλικρίνεια και την αντικειμενικότητα που απαιτεί η δημοσιογραφική δεοντολογία. Η ευθύνη αυτή εξουθενώνει την ψυχική τους υγεία και δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που σημαντικοί φωτορεπόρτερ έχουν διαγνωστεί με Διαταραχή Μετατραυματικού Στρες. Η τραυματική εμπειρία του πολέμου προκαλεί άγχος και κατάθλιψη που μπορεί να αντιμετωπίζονται ακόμα και με σιωπή ή ντροπή. Ενδεικτικό παράδειγμα των δραματικών συνεπειών που μπορεί να έχει η συνεχής έκθεση στη βία και την ανθρώπινη δυστυχία είναι η περίπτωση του φωτογράφου, Kevin Carter². Ο νευροψυχίατρος Anthony Feinstein συμμετείχε στη δημιουργία ενός

² Η περίπτωση του Kevin Carter αναλύεται εκτενέστερα στο 5^ο κεφάλαιο της εργασίας

ντοκιμαντέρ που εξετάζει το έργο και τις εμπειρίες των πολεμικών φωτογράφων από τις πρώτες γραμμές. Στο υλικό του περιλαμβάνονται μαρτυρίες επαγγελματιών που βίωσαν σύνδρομο επαγγελματικής εξουθένωσης ή αίσθηση απώλειας σκοπού, θέτοντας ερωτήματα για τη χρησιμότητα και τη σπουδαιότητα της δουλειάς τους. Μέσα από το ντοκιμαντέρ αλλά τη μελέτη του, *Shooting War: 18 Profiles of Conflict Photographers*, αναδεικνύονται οι βαθιές ψυχολογικές πληγές που φέρουν όσοι ζουν τον πόλεμο από κοντά. Σύμφωνα, επίσης, με τον Anthony Feinstein, τα μέσα ενημέρωσης και τα φωτογραφικά πρακτορεία επιβάλλεται να αναγνωρίσουν την ηθική τους ευθύνη απέναντι στους φωτογράφους, παρέχοντάς τους στήριξη όχι μόνο σωματική αλλά και συναισθηματική, καθώς το επάγγελμα γίνεται ολοένα και πιο επικίνδυνο, με τους φωτορεπόρτερ να μετατρέπονται σε στόχους ενόπλων ομάδων το ίδιο συχνά όσο και οι στρατιώτες (Jonisonά, 2022: 69-70).

Είναι εκατοντάδες, αν όχι χιλιάδες οι φωτογραφίες που έγιναν παγκόσμια γνωστές απεικονίζοντας σημαντικά γεγονότα, αναδεικνύοντας κοινωνικά προβλήματα, ξύνοντας πληγές και μεταμορφώνοντας τις σε εικόνες. Οι πραγματικοί λειτουργοί της ενημέρωσης έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους, πολλές φορές με πολύ ακριβό τίμημα, ακόμα και την ίδια τη ζωή τους και υπερασπίστηκαν με την πένα τους οι δημοσιογράφοι, με το φακό τους οι φωτογράφοι τους απλούς ανθρώπους, τους αδικημένους και κατατρεγμένους. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι ίδιοι οι φωτογράφοι προσπάθησαν να υπερασπιστούν το ρόλο τους και την επαγγελματική τους αξιοπρέπεια και να μην ξεπέσουν σε ρόλους εκτελεστικών οργάνων αυτών που έχουν κάθε συμφέρον να ελέγχουν τα ΜΜΕ προκειμένου να χειραγωγούν την κοινή γνώμη προασπιζόμενοι κυβερνητικά συμφέροντα (Flusser, 1998: 54· Burke, (2003): 70). Κάθε φωτογράφος που βρισκόταν μέσα στο φωτογραφικό σύμπαν πλημμυρισμένος από γεγονότα, συμφέροντα, πιέσεις εργοδότη, ανάγκη πληροφόρησης όφειλε να βιώνει, να γνωρίζει και να αξιολογεί τον κόσμο σαν συνάρτηση των φωτογραφιών. Κάθε εμπειρία, κάθε αξία, κάθε πράξη έπρεπε να αναλυθεί σε συγκεκριμένες φωτογραφίες ως πρότυπα που άλλοτε ευνοούσαν και άλλοτε αντιτίθεντο στις απαιτήσεις της κοινωνίας (Flusser, 1998: 63).

Το φωτορεπορτάζ, παρά τις τεχνολογικές και θεσμικές μεταβολές που έχουν επέλθει στο πεδίο της οπτικής επικοινωνίας, εξακολουθεί να αναπροσαρμόζεται δυναμικά, διατηρώντας τον ρόλο του ως καίριο μέσο τεκμηρίωσης, ερμηνείας και

διαμεσολάβησης των ιστορικών γεγονότων. Όμως, η κατανόηση της πολεμικής φωτογραφίας οφείλει να υπερβεί τα στενά όρια του δημοσιογραφικού λόγου και να ενταχθεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ανάλυσης των φωτογραφικών πρακτικών και τεχνολογιών σε καιρό πόλεμου. Οι φωτογραφικές εικόνες λειτουργούν τόσο ως μαρτυρίες του πολεμικού βιώματος όσο και ως επιχειρησιακά εργαλεία αναγνώρισης και επιτήρησης (Allbeson & Oldfield, 2016: 94). Στο πλαίσιο αυτό, η πολεμική φωτογραφία αναδεικνύεται ως μέσο αναπαράστασης της σύγκρουσης και ταυτόχρονα ως ενεργό στοιχείο της ίδιας της πολεμικής διαδικασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ROBERT CAPA

3.1. Βιογραφία

Με τέσσερις λέξεις:

Εβραίος, πρόσφυγας, αριστερός, δημοκράτης
(Linfield, 2010: 175).

Ο Andre Friedmann, γνωστός με το ψευδώνυμο Robert Capa, γεννήθηκε το 1913 σε μια εβραϊκή μεσοαστική οικογένεια στη Βουδαπέστη της Ουγγαρίας. Ως έφηβος επηρεάστηκε από τις κομμουνιστικές ιδέες, εξαιτίας των οποίων αναγκάστηκε τελικά να εγκαταλείψει τη γενέτειρά του. Εντάχθηκε, επίσης, σε ομάδα νεαρών φοιτητών που κατέκριναν και διαδήλωναν κατά της δικτατορικής πολιτικής του φασίστα ηγέτη της Ουγγαρίας, ναυάρχου Miklós Horthy.

Κατά τη διάρκεια των σπουδών του, εργαζόταν περιστασιακά στο εργαστήριο φωτογραφίας του πανεπιστημίου και αργότερα ενσωματώθηκε στο προσωπικό ενός γερμανικού φωτογραφικού πρακτορείου, του Dephot, που ιδρύθηκε από τον Ούγγρο μετανάστη Simon Guttman, ο οποίος και έγινε ένας από τους πολλούς και πιο σημαντικούς μέντορες του Capa. Εργάστηκε, ακόμη, στην Ullstein Enterprises, έναν όμιλο γερμανικών περιοδικών που ειδικεύονταν στη νέα τέχνη του φωτορεπορτάζ. Ο Capa στράφηκε στη φωτογραφία καθώς θεωρούσε ότι βρισκόταν κοντά στο αντικείμενο της δημοσιογραφίας, χωρίς να απαιτείται η γνώση μιας ευρέως ομιλούμενης γλώσσας. Εξάλλου, φαινόταν εύκολη υπόθεση με την εισαγωγή των νέων, ελαφρών φωτογραφικών μηχανών.

Ωστόσο, η επικράτηση του ναζισμού στη γερμανική κοινωνία, τον ανάγκασε να εγκαταλείψει το Βερολίνο το 1933 και να εγκατασταθεί στο Παρίσι. Η φασιστική πολιτική και ο λυσσαλέος αντισημιτισμός, που είχαν ενσωματωθεί στα κοινωνικά και πολιτικά προγράμματα της Ουγγαρίας και, αργότερα, της Γερμανίας, δεν είχαν θέση στη ζωή του Capa (Rudner, 1981, 136· Assaf & Bock, 2022, 88· Linfield, 2010: 178, 180· Whelan, 2001).

Η καριέρα του ως φωτορεπόρτερ άρχισε με την δημοσιογραφική κάλυψη της ομιλίας του εξόριστου σοβιετικού ηγέτη Leon Trotsky στην Κοπεγχάγη. Η εικόνα του παθιασμένου σοβιετικού που «καρφώνει» το ακροατήριο της αντιφασιστικής ομάδας δημοσιεύτηκε από την Ullstein μετατρέποντας τον Capa σε φωτορεπόρτερ (Rudner, 1981, 136).

Σύντομα ο Capa έγινε φίλος με τη Γερμανοεβραία Gerda Taro, τον Πολωνοεβραίο David “Chim” Seymour και τον Henri Cartier-Bresson. Όλοι μαζί εντάχτηκαν στο δυναμικό του πρακτορείου Alliance Photo (Mukherjee, 2020, 14· Bair, 2020: 240). Ο Capa άλλαξε το όνομα του μαζί με τη σύντροφο του Gerta Pohorylle (Gerda Taro) με σκοπό να πουλήσουν τις φωτογραφίες τους σε καλύτερη τιμή χρησιμοποιώντας το όνομα ενός επισημένου βορειοαμερικανού φωτογράφου (Panisello, 2018, 240). Το όνομα πιθανότατα προέρχεται από τον σκηνοθέτη ταινιών Frank Capra. Το όνομα ενός πλούσιου, διάσημου, "μυθικά επιτυχημένου" Αμερικανού φωτογράφου ήταν σαφώς πιο ελκυστικό για τους εκδοτικούς κύκλους από εκείνο ενός φτωχού και ανώνυμου Ούγγρου (Linfield, 2010: 182). Η υποχρεωτική αυτή αλλαγή υπαγορεύτηκε, μεταξύ άλλων, και από τις ασφυκτικές πολιτικές συνθήκες της εποχής, οι οποίες δεν επέτρεπαν την ανοιχτή έκφραση ή διατήρηση της εβραϊκής τους ταυτότητας. Με λίγα λόγια, οι νέες ταυτότητες αποτέλεσαν ένα μέσο προστασίας, ασφάλειας και κοινωνικής αποδοχής απέναντι σε αντισημιτικές εκδηλώσεις που δημιουργούσαν ένα εχθρικό και καταπιεστικό περιβάλλον (Assaf & Bock, 2022· Rudner, 1981, 136).

Διακινδύνευε συνεχώς τη ζωή του επιλέγοντας να φωτογραφίζει πάντα στην πρώτη γραμμή των συγκρούσεων. Απεβίωσε στις 25 Μαΐου του 1954, σε ηλικία σαράντα ετών, σε μια μικρή επαρχιακή πόλη της Ινδοκίνας, όπου πάτησε μια νάρκη κατά προσωπικού κατά τη διάρκεια της κάλυψης του Πρώτου Πολέμου της Ινδοκίνας (Holiday & Cressman, 2016, 463· Capa, Cartier-Bresson & Whelan, 2005).

3.2. Η εποχή του

Ο Robert Capa έφτασε στο Βερολίνο όταν η Δημοκρατία της Βαϊμάρης κατέρρεε. Οι συνέπειες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου βύθισαν την Ευρώπη σε

γενικευμένη αστάθεια – οικονομική, πολιτική, κοινωνική – καθώς ο πληθωρισμός ανέβαινε, η νομισματική αξία υποτιμόταν, οι κοινοβουλευτικές δημοκρατίες δεν ήταν ικανές να διαχειριστούν το κράτος σε περιόδους κρίσεως και η χρεοκοπία των κατόχων σταθερών εισοδημάτων επήλθε σύντομα με αποτέλεσμα τη δημιουργία νεόπλουτων και νεόπτωχων ομάδων. Επωφελούμενος, λοιπόν, από τη βαθύτατη κρίση που έπληττε τη Δημοκρατία της Βαϊμάρης – η οποία είχε γνωρίσει σχετική ευημερία μετά το 1924 - ο Χίτλερ ανήλθε στην εξουσία για να εφαρμόσει τις ρατσιστικές του δοξασίες, προτείνοντας απλουστευτικές συνταγές ως απάντηση στην κρίση και προβάλλοντας τον αυταρχισμό ενός χαρισματικού αρχηγού που κυβερνά στο όνομα ενός «ανώτερου λαού». Έτσι, μέσα σε λίγους μήνες εγκαθίδρυσε ένα ολοκληρωτικό καθεστώς που ήλεγχε και διείπε κάθε πλευρά της ανθρώπινης ζωής, φιλοδοξώντας να διαπλάσει έναν «νέο άνθρωπο» (Berstein & Milza, 1997: 63-64).

Άλλωστε, στις αρχές της δεκαετίας του 1930 οι δυσαρεστημένες μάζες – λαϊκά και μεσαία στρώματα – αποσταθεροποιημένες από τον πόλεμο και τις δυο διαδοχικές κρίσεις – ήταν έτοιμες να υποστηρίξουν οποιονδήποτε τους υποσχόταν βελτίωση της θέσης τους. Αυτές – σε συνδυασμό με την εμμονή στην απόρριψη των ταπεινωτικών όρων της συνθήκης των Βερσαλλιών – θα προσέδιδαν στο εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα την εκλογική βάση που του έλειπε ώστε να εξορμήσει με σκοπό την άλωση της εξουσίας. Παράλληλα, βρέθηκε ο αποδιοπομπαίος τράγος – ο εβραϊκός λαός – στον οποίο θα έριχνε τις ευθύνες των συμφορών του ο απεγνωσμένος λαός (Berstein & Milza, 1997: 73-74· 77). Η δημοκρατία φαινόταν σε πολλούς νωθρή, υλιστική, ανιαρή και ανίκανη να εμπνεύσει την υποστήριξη των μαζών. Η κατάρρευση της στην Ευρώπη είχε αρχίσει ήδη από το 1918 καθότι υπήρχαν όλο και λιγότεροι αφοσιωμένοι δημοκράτες ικανοί να αντισταθούν στη μετατροπή του αντισημιτισμού σε πολιτική πρακτική. Μέσα σε αυτή την ατμόσφαιρα που διαμόρφωσαν οι ντόπιες παραδόσεις αντισημιτισμού σε μεγάλο μέρος της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης ανήλθε στην εξουσία και ο Χίτλερ (Mazower, 2013: 38-39· 70-71).

Ενδεικτικές εικόνες από τα περίχωρα του Βερολίνου δείχνουν μάχες σώμα με σώμα μεταξύ κομμουνιστών, ναζί και αστυνομίας, τον ανταγωνισμό μεταξύ σοσιαλδημοκρατών και κομμουνιστών και την απελπισία των ανθρώπων σχετικά με την έλλειψη τροφίμων.

Το 1918 στη Γερμανία είχε καταργηθεί η λογοκρισία του Τύπου με αποτέλεσμα να εμφανιστούν εφημερίδες, περιοδικά και φυλλάδες που θα στόλιζαν τα γερμανικά περίπτερα. Οι φωτογραφίες αποτέλεσαν βασικό μέρος της νέας δημοσιογραφίας, η οποία κατέγραφε τα πάντα, από την τελευταία μόδα και τους αστέρες του κινηματογράφου μέχρι τα κοινωνικά προβλήματα, τις φυσικές καταστροφές και τις πολιτικές συγκρούσεις. Δεν άργησαν, όμως, να επικριθούν ως μέσο που αναζητούσε τον εντυπωσιασμό παρά την πληροφόρηση. Παρ' όλα αυτά, τα εικονογραφημένα περιοδικά έδωσαν την ευκαιρία στο αναγνωστικό κοινό να γνωρίσει γεγονότα μακρινών περιοχών, να ενημερωθεί άμεσα για τις πολιτικές εξελίξεις (π.χ. κομμουνιστική εξέγερση του 1919) και να παρακολουθήσει σχεδόν σε πραγματικό χρόνο πολιτικές διαδηλώσεις, επαναστάσεις, ακόμη και εκτελέσεις αλλά και καθημερινές στιγμές από ορυχεία, εργοστάσια, καταφύγια αστέγων και κλινικές ναρκωτικών (Linfield, 2010: 179).

Λίγο πριν το θρίαμβο της βαρβαρότητας, ο Cara γαλουχήθηκε με την πειραματική, δημοκρατική κουλτούρα της δημοσιογραφίας: μια κουλτούρα όπου λέξεις και εικόνες, ριζοσπαστική πολιτική και πρωτοπορία, δημοσιογράφοι και διανοούμενοι αναμειγνύονται εύκολα. Φυσικά, ένας τέτοιου είδους Τύπος τέθηκε στο στόχαστρο από το Χίτλερ, ο οποίος στόχευε να εξαλείψει οτιδήποτε θεωρούσε εβραϊκό: σκεπτικισμό, δημιουργικότητα, προσωπικό, ιδιοκτησία (Linfield, 2010: 181). Ας μην ξεχνάμε ότι, ο επικεφαλής του Υπουργείου Πολιτισμού και Προπαγάνδας, Joseph Goebbels, αξιοποιούσε όλα τα μέσα ενημέρωσης και μαζικής κινητοποίησης (τύπο, αφίσες, κινηματογράφο, ραδιόφωνο) προκειμένου να φανατίσει τον γερμανικό λαό και να επιβάλει μια «λαϊκή» κουλτούρα με κέντρο τη βιολογία (Berstein & Milza, 1997: 81·119·156).

Μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία, εκατοντάδες χιλιάδες εβραίοι έφυγαν από τη Γερμανία, Αυστρία και Τσεχοσλοβακία και αναζήτησαν καταφύγιο αλλού, δεδομένου ότι κυβερνούσε ένας άνθρωπος που είχε μεγαλώσει διαποτισμένος από τον αντισλαβικό και αντισημιτικό παγγερμανικό εθνικισμό της ύστερης αυτοκρατορίας των Αψβούργων. Αυτό το κύμα προσφύγων κατέδειξε τόσο την αξία όσο και τα όρια του καθεστώτος που ίσχυε τότε για τα δικαιώματα των μειονοτήτων (Mazower, 2013: 74· 79). Ως φυσικό επακόλουθο, από τις αρχές του 1933, πολλοί από τους δημοσιογράφους και τους φωτογράφους του Βερολίνου στιγματίστηκαν με αποτέλεσμα να οδηγηθούν σε μαζικές εκκαθαρίσεις. Αρκετά μέλη της

δημοσιογραφικής κοινότητας είχαν την ευκαιρία να μεταναστεύσουν στην Παλαιστίνη, την Αγγλία ή τις Ηνωμένες Πολιτείες. Την ίδια εποχή ο Capa, μόλις δεκαεννέα ετών, κινήθηκε προς τη Βιέννη, όπου συνάντησε την ισχυροποίηση του φασισμού. Στη συνέχεια, επέστρεψε στη Βουδαπέστη, όπου, όμως, παρέμεινε για μικρό χρονικό διάστημα εξαιτίας του έντονου αντισημιτισμού και έπειτα πήγε στο Παρίσι, όπου ωρίμασε ηλικιακά και επαγγελματικά (Linfield, 2010: 181).

Κατά την περίοδο της ανάληψης της εξουσίας από το Μουσολίνι στη Ρώμη και του ελέγχου της Ρηνανίας από το Χίτλερ, οι άνθρωποι άρχισαν να αισθάνονται ότι ο φασισμός σφίγγει την Ευρώπη. Ως φωτορεπόρτερ, φιλελεύθεροι και αντιφασίστες, ήταν προφανές ότι οι Capa, Seymour και Cartier-Bresson ένιωσαν την ανάγκη να καλύψουν τα γεγονότα του ισπανικού εμφυλίου με σκοπό την προώθηση του δημοκρατικού αγώνα (Mukherjee, 2020, 14). Εξάλλου, ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος καλύφθηκε ευρέως από τα παγκόσμια μέσα ενημέρωσης (παρόλο που στην αρχή έμοιαζε για πραξικόπημα που θα κατέστειλε σύντομα η κυβέρνηση). Τέθηκε, επίσης, ως πρότυπο για το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και βρέθηκε μπροστά σε μια πρωτοποριακή χρήση – για τα δεδομένα - του ραδιοφώνου και των ηχητικών ταινιών ως προπαγανδιστικά εργαλεία. Εκτός αυτού, διανύοντας τη χρυσή εποχή του φωτορεπορτάζ, ο ισπανικός εμφύλιος ήταν το γεγονός στο οποίο η κάμερα έγινε πρωταγωνιστής σε αναπαραστάσεις πολέμου. Χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά μικρές φωτογραφικές μηχανές με τις οποίες φωτορεπόρτερ από τη Μαδρίτη και τη Βαρκελώνη βγήκαν στους δρόμους από τον Ιούλιο του 1936 και μετά. Κατά την εποχή αυτή προέκυψε μια νέα σχέση μεταξύ φωτογράφου, κάμερας και τραγωδίας. Σύμφωνα με αυτή, λοιπόν, ο φωτογράφος άρχισε να διαμορφώνει άποψη σχετικά με το πως μπορεί να συνδυαστεί η ανθρώπινη υπόσταση και το τεχνικό μέσο ώστε να αποδοθεί η τέλεια φωτογραφική στιγμή και η ομορφιά της ευκαιρίας που είχε μπροστά του (Panisello, 2018, 240).

Ο Robert Capa ήταν, κατεξοχήν, πολεμικός φωτογράφος της προτηλεοπτικής εποχής, της εποχής του φωτορεπορτάζ. Απαθανάτισε σημαντικά πολεμικά γεγονότα από τη δεκαετία του 1930 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1950 (Linfield, 2010: 176).

3.3. Οι συνεργασίες

Συνεργάστηκε άψογα με τους εκδότες όλων των φωτοειδησεογραφικών περιοδικών με τα οποία ήρθε σε επαφή, όπως αναφέρει και ο βιογράφος του (Freeman, 2010, 60). Παρόλο που οι ιδεολογικές του αναφορές διέφεραν, μπόρεσε να συνεργαστεί και αποδώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την δική του οπτική για κάθε αποστολή που του ανέθεταν. Με όλους είχε ιδιαίτερη σχέση και όλοι τον θεωρούσαν «δικό τους». Δημοσίευαν με μεγάλη ευχαρίστηση τις φωτογραφίες του και αφιέρωναν πολλά εξώφυλλα στα κατορθώματά του (Linfield, 2010; 176). Εξάλλου, κάθε επιτυχία των φωτογράφων - συμπεριλαμβανομένου του Capa – συντελούσε τόσο στην αύξηση του αναγνωστικού κοινού όσο και στην ενίσχυση του κύρους των περιοδικών (Bair, 2020: 240).

Συνεπώς, οι καλές σχέσεις, οι προσεκτικά επιλεγμένες συνεργασίες και οι επιτυχίες που προσέφερε στα περιοδικά μέσα από το έργο του, συνέβαλαν καθοριστικά τόσο στην εξέλιξη του ως φωτορεπόρτερ όσο και στην εξέλιξη του ίδιου του φωτορεπορτάζ.

Η πρώτη του επαφή με τα ειδησεογραφικά πρακτορεία ήταν η συνεργασία του με το Βρετανικό Περιοδικό *Picture Post*. Τον Δεκέμβριο του 1938 το έγκριτο βρετανικό περιοδικό δημοσίευσε οκτώ σελίδες με εικόνες του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου από τον τότε εικοσιπεντάχρονο Robert Capa ανακηρύσσοντάς τον, παράλληλα, τον «μεγαλύτερο πολεμικό φωτογράφο στον κόσμο» (Capa, Cartier-Bresson & Whelan, 2005).

Με το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, άρχισε να εργάζεται ως πολεμικός ανταποκριτής για το αμερικανικό περιοδικό *Life*, στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αφρική (Jonisova, 2022: 72). Στην τελευταία του αποστολή εκπροσωπούσε το περιοδικό *Life* στην περιοχή της Ινδοκίνας (Bair, 2020: 237). Η ευρεία κυκλοφορία του περιοδικού λειτούργησε προς όφελος του Robert Capa καθώς του προσέφερε ένα κοινό, έτοιμο να απορροφήσει το φωτογραφικό υλικό που παρήγαγε. Η συντακτική του ομάδα δε, διάνθισε τις εικόνες του με μια συγκεκριμένη εκδοτική γραμμή (Brown, 2013: 19).

Όταν ο Henry Luce ίδρυσε το περιοδικό το 1936, σίγουρα δεν ήταν το πρώτο έντυπο που εστίαζε στη φωτογραφία ως τρόπο αναφοράς εβδομαδιαίων εθνικών και διεθνών γεγονότων. Κατάφερε, ωστόσο, να προβλέψει τον αντίκτυπο της αυξανόμενης οπτικής κουλτούρας στην κοινωνία και διοχέτευσε την επιθυμία του κοινού για εικόνες στο περιοδικό, αναδεικνύοντας το μέσο της φωτογραφίας. Επομένως, η εστίαση του *Life* στη φωτογραφία είναι σημαντική για την κατανόηση του τρόπου λειτουργίας του περιοδικού. Οι εικόνες σε κάθε τεύχος αντιμετώπιζονταν σαν να επρόκειτο για έργα τέχνης και όχι για συμβατικά οπτικά αποδεικτικά στοιχεία ειδήσεων. Οι φωτογραφίες που επιλέγονταν ήταν ικανές να μεταδώσουν την είδηση με έναν οπτικά διεγερτικό και συναρπαστικό τρόπο. Σε αυτού του είδους την έκδοση, οι εικόνες του Capa ακροβατούσαν μεταξύ δύο ταυτοτήτων, του φωτορεπορτάζ και της καλλιτεχνικής φωτογραφίας (Brown, 2013: 19).

Επόμενος σταθμός στην πορεία του υπήρξε η συνεργασία του με αμερικανικό περιοδικό *Collier's*. Ο Robert Capa, την άνοιξη του 1942, επιβιβάστηκε σε ένα εμπορικό πλοίο με προορισμό το Λονδίνο. Έμεινε στη Βρετανία μέχρι το χειμώνα του 1942, εν αναμονή στρατιωτικών επιχειρήσεων εκτός της χώρας. Στο μεταξύ φωτογράφιζε καθημερινές στιγμές και έκανε καινούριες γνωριμίες (Holiday & Cressman, 2016, 446-447).

3.4. Οι αποστολές

Ισπανικός Εμφύλιος (1936-1939)

Ήταν μόλις 25 ετών, όταν κλήθηκε να καλύψει τα γεγονότα του Ισπανικού Εμφυλίου. Έφτασε στην Ισπανία ως ανταποκριτής του Παρισιού με σκοπό να αναφέρει όσα λαμβάνουν χώρα στο εξωτερικό (Panisello, 2018: 248). Οι φωτογραφίες από την Ισπανία είχαν πολύ μεγάλη ζήτηση (Jonisová, 2022: 72). Ο ίδιος, όντας παθιασμένος αντιφασίστας, δέχθηκε να παρευρεθεί στο πεδίο της ισπανικής διαμάχης, σκεπτόμενος ότι η έκβαση αυτού του πολέμου θα είχε αντίκτυπο έξω από τα σύνορα της φτωχής, περιθωριακής Ισπανίας (Linfield, 2010: 175).

Ενώ ήταν η πρώτη πολεμική σύγκρουση στην οποία βρέθηκε ως ανταποκριτής (Panisello, 2018: 240), η φωτογραφία, που αποτυπώνει έναν θανάσιμο

τραυματισμό από τέτοια κοντινή απόσταση, του χάρισε διεθνή αναγνώριση και έγινε ισχυρό σύμβολο του πολέμου (Mukherjee, 2020: 14). Ο πιστός στρατιώτης που πυροβολείται στο πεδίο μάχης (*The Falling Soldier*, 1936) έγινε ένα από τα πρώτα «πλάνα δράσης» του πολέμου στον κόσμο (Assaf & Bock, 2022: 84).

Απέκτησε το μύθο του πολεμικού φωτογράφου χάριν ενός μέσου που βρισκόταν σε συνεχή τεχνολογική εξέλιξη και ενός κοινού που γοητευόταν από εικόνες που αναπαράγονταν μαζικά (Panisello, 2018, 240). Προς τα τέλη του 1938, το αγγλικό περιοδικό *Picture Post* τον ανακήρυξε «τον καλύτερο πολεμικό φωτογράφο του κόσμου» για το έργο αναφορικά με τη Μάχη του Σέγκρε, τα γεγονότα στη Μαδρίτη, την Αραγονία και τη Μάχη του Έβρου (Panisello, 2018, 240· Bair, 2020: 237). Κατά κάποιο τρόπο, επισκίασε τη δουλειά και το ρόλο που διαδραμάτισαν, εξίσου, η Taro και ο Chim στην καταγραφή του ισπανικού πολέμου (Bair, 2020: 240). Κατά συνέπεια, άνοιξε ο δρόμος για την πετυχημένη του εισαγωγή στην ελίτ του νεοσύστατου φωτορεπορτάζ (Assaf & Bock, 2022, 84).

Το εμφύλιο μακελειό της Ισπανίας καλλιέργησε το έμφυτο ταλέντο του Capa και οι τρομερές εικόνες του δημιούργησαν το αίσθημα της ανάγκης κάλυψης πολεμικών γεγονότων. Ο ίδιος δήλωσε το 1947 ότι έγινε πολεμικός φωτογράφος κατά τη διάρκεια της ισπανικής εμφύλιας σύγκρουσης (Rudner, 1981: 135).

Παρά τη διασημότητα και τη φήμη που απέκτησε η φωτογραφία του πολιτοφύλακα, γίνεται συχνά λόγος για τη γνησιότητά της (Jonisová, 2022: 72).

Έζησε την έναρξη του εμφυλίου αλλά και την άσχημη έκβαση του (ήττα της Δημοκρατίας). Είχε, επίσης, πολλές προσωπικές απώλειες, φίλους στρατιώτες και απλούς πολίτες αλλά κυριότερη ήταν ο θάνατος της Gerda Taro. Μολονότι, η εμπειρία του πολέμου τον «μούδιασε», ήταν σίγουρος για την αξία της δουλειάς του (Rudner, 1981:139).

Πόλεμος Κίνας – Ιαπωνίας (1938)

Ο Robert Capa πέρασε έξι μήνες στην Κίνα το 1938 φωτογραφίζοντας την αντίσταση των Κινέζων ενάντια στην ιαπωνική εισβολή (Capa, Cartier-Bresson & Whelan, 2005).

Απόβαση στη Νορμανδία (D-Day) (6 Ιουνίου 1944)

Με το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, φωτογράφοι, εικονολήπτες και δημοσιογράφοι κατέκλυσαν την Ευρώπη σε μια προσπάθεια να καταγράψουν εικόνες από τις μάχες που βρίσκονταν σε εξέλιξη. Μια από τις αξιοσημείωτες μάχες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν η απόβαση των αμερικανικών στρατευμάτων στην παραλία Ομάχα της Νορμανδίας, στη Γαλλία με σκοπό την απελευθέρωση της ηπειρωτικής Ευρώπης από τη Γερμανική Κατοχή.

Η διάσημη D-Day καταγράφηκε από τον Robert Capa, απεσταλμένο από το περιοδικό Life, και αποτέλεσε αφορμή για να αναδειχθεί το ωμό και ακραίο χάος της εισβολής. Οι φωτογραφίες αυτής της αποστολής αναπαράχθηκαν πολλές φορές δεδομένου ότι αποτύπωσε με εξαιρετικό τρόπο την αυθεντικότητα της μάχης. Σε αυτό, φυσικά, συνέβαλε το γεγονός ότι ήταν ένας από τους λίγους αυτόπτες μάρτυρες της απόβασης. Η D-Day αποτέλεσε έμπνευση για τον τίτλο των απομνημονευμάτων του (Jonisonά, 2022: 72· Brown, 2013: 4).

Απελευθέρωση του Παρισιού (25 Αυγούστου 1944)

Τα χρόνια στο Παρίσι ήταν καθοριστικά για την προσωπικότητα, το χαρακτήρα και τον επαγγελματισμό του Capa. Η γαλλική πόλη ήταν το καταφύγιο του και επιθυμούσε διακαώς να την δει ελεύθερη. Μαζί με παλιούς Ισπανούς Δημοκρατικούς συντρόφους εισήλθε στο απελευθερωμένο Παρίσι και απαθανάτισε τη χαρά και την ευτυχία των ανθρώπων που πλέον απολάμβαναν την ελευθερία τους (Linfield, 2010: 182).

Απελευθέρωση Ιταλικών πόλεων

Τον Σεπτέμβριο του 1943 κατέφτασε στην Ιταλία και έγινε «ο πρώτος φωτογράφος που κατέγραψε την απελευθέρωση της πρώτης μεγάλης ευρωπαϊκής πόλης» την 1^η Οκτωβρίου καθώς συμμετείχε στην τελευταία επιδρομή της 82^{ης} Αερομεταφερόμενης Μεραρχίας στη Νάπολη. Αποτύπωσε ένα φρικιαστικό θέαμα από διασκορπισμένα πτώματα και ερείπια τα οποία, ο ίδιος ο Capa, χαρακτήρισε ως

«η μεγαλύτερη φρίκη του πολέμου» αλλά και «οι πιο αληθινές εικόνες νίκης [του]» (Holiday & Cressman, 2016, 448).

Μάχη του Bulge (16 Δεκεμβρίου 1944 - 25 Ιανουαρίου 1945)

Συμμετείχε σε μια από τις τελευταίες μεγάλες γερμανικές επιθέσεις στο Δυτικό Μέτωπο κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ως απεσταλμένος του αμερικανικού περιοδικού *Life*. Κατέγραψε τη μεγαλύτερη επιχείρηση στην ιστορία του στρατού των ΗΠΑ, καθώς και τη σφοδρότερη μάχη του Δυτικού Μετώπου κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Συγκεκριμένα, λίγες μέρες πριν από τα Χριστούγεννα του 1944, κατά τη διάρκεια του σκληρού χειμώνα στη Μάχη των Αρδεννών (Battle of the Bulge), επισκέφτηκε το διοικητήριο των Αμερικανών στο χωριό Arlon του Βελγίου. Περιγράφεται με χαρακτηριστικά στρατιώτη: ένα κράνος GI (τυπικό στρατιωτικό κράνος που φορούσαν οι Αμερικανοί στρατιώτες), σκούρα μάτια, τσιγάρο, και ένα μακρύ γούνινο παλτό που είχε «δανειστεί» από γερμανική αποθήκη. Βοηθός του στο έργο της καταγραφής των γεγονότων των Αρδεννών ήταν ένας αμερικανός αξιωματικός πληροφοριών (G-2) και ρεπόρτερ εφημερίδων που είχε αναλάβει το ρόλο του υπεύθυνου δημοσίων σχέσεων (PRO)—γι' αυτό και τον αναζήτησε ο Cara.

Στόχος του Cara, όπως και άλλων πολεμικών ανταποκριτών, ήταν η οπτική τεκμηρίωση - για λογαριασμό του περιοδικού - των σκληρών μαχών που έλαβαν χώρα στην πόλη *Bastogne*, όπου οι Αμερικανοί αμύνθηκαν ηρωικά, ιδιαίτερα η 101η Αερομεταφερόμενη Μεραρχία, έχοντας περίπου 89.000 απώλειες (νεκροί, τραυματίες, αγνοούμενοι).

Μεγάλη παρεξήγηση αποτέλεσε το παλτό που φορούσε, παρότι ήταν κατάλληλο για το ψύχος. Εξαιτίας αυτού θεωρήθηκε γερμανός στρατιώτης, αιχμάλωτος ακόμη και πράκτορας και κινδύνευσε να χάσει τη ζωή του δυο φορές – ανάμεσα στα στρατεύματα και στο πεδίο της μάχης. Η παρέμβαση, ωστόσο, του Αμερικανού αξιωματικού – βοηθού του αποσόβησε τον κίνδυνο. Ο ίδιος αναγνώρισε την εμμονή του Cara με την αυθεντική αποτύπωση της πραγματικότητας.

Οι φωτογραφίες από τη Μάχη των Αρδεννών δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά στο τεύχος της 15^{ης} Ιανουαρίου 1945 του περιοδικού *Life*. Στο συνοδευτικό κείμενο,

υπό τον τίτλο «Life's Pictures», καταγραφόταν η ανησυχία του φωτογράφου μήπως δεχθεί πυρά από φίλιες δυνάμεις, λόγω της έντονης ξενικής του προφοράς. Επιπλέον, παρά την ενδεχόμενη λογοτεχνική απόχρωση στον λόγο του, η ανάγκη του να βρίσκεται διαρκώς στο επίκεντρο της μάχης φαίνεται να υπήρξε τόσο εσωτερική παρόρμηση όσο και επαγγελματική επιδίωξη (Koyen, 2001: 379-381).

Απελευθέρωση της Λειψίας

Μια από τις τελευταίες αποστολές του Capa που σχετίζεται με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Σε αυτή την αποστολή ήλπιζε ότι θα αιχμαλώτιζε την τέλεια εικόνα της φθίνουσας παγκόσμιας πολεμικής σύγκρουσης. Η επιθυμία του πραγματοποιήθηκε όταν συνέλαβε με τον φωτογραφικό του φακό τη πτώση ενός Αμερικανού λοχία από ελεύθερο σκοπευτή την ώρα που επάνδρωνε το πολυβόλο σε ένα μπαλκόνι. Ο θάνατος του λοχία ακόμη και την τελευταία μέρα του πολέμου σημάδεψε το φωτογράφο (Holiday & Cressman, 2016: 462).

Γέννηση του κράτους του Ισραήλ (1948-1950)

Ο Robert Capa κατέγραψε τον σχηματισμό του κράτους του Ισραήλ, κατά τη διάρκεια του οποίου αποτυπώθηκαν οι ελπίδες και οι προσδοκίες των μεταναστών Εβραίων (Mukherjee, 2020, 14). Ο αγώνας για την ανεξαρτησία του Ισραήλ κατέστη παγκοσμίως αναγνωρίσιμος μέσω της φωτοδημοσιογραφικής καταγραφής του Robert Capa και άλλων συναδέλφων του (Ewen, 1950, 84). Οι εικόνες που δημοσιεύθηκαν διεθνώς ανέδειξαν αφενός την τραγική κατάσταση των εβραίων προσφύγων της Ευρώπης, στοιβαγμένων σε υποτυπώδη και εξαθλιωμένα στρατόπεδα, και αφετέρου το πρόσωπο της νέας σιωνιστικής πραγματικότητας: νέοι ιδεαλιστές αγρότες στα Κιμπούτζιμ, οι οποίοι συμμετείχαν ενεργά στις πολεμικές συγκρούσεις, με σημαντικές ανθρώπινες απώλειες και από τα δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα (Rudner, 1981: 141· Capa, Cartier-Bresson & Whelan: 2005).

Τα απομεινάρια αυτά θύμισαν στον Capa τους Ισπανούς νομιμόφρονες και τον αγώνα για την Ισπανία. Η αίσθηση της συντροφικότητας, τα έντονα πολιτικά επιχειρήματα, η ανεπίσημη μορφή του στρατού, η απελπιστική έλλειψη όπλων ήταν

μερικά, ακόμη, κοινά στοιχεία ανάμεσα στον Ισραήλ και την Ισπανία. Κατά συνέπεια, πολλές φωτογραφίες του θύμιζαν ή αναπαρήγαγαν ισπανικές φωτογραφίες.

Επιπλέον, ο αγώνας του Ισραήλ για την ανεξαρτησία ήταν «ο πιο προσωπικός πόλεμος του Capa», σύμφωνα με έναν βιογράφο του. Έτσι, πραγματοποίησε τρία ταξίδια μεταξύ 1948 και 1950 προκειμένου να είναι παρών στην ίδρυση του κράτους. Αν και τραυματίστηκε ελαφρά κατά τη διάρκεια μιας μάχης, γεγονός που τον σόκαρε συνειδητοποιώντας ότι θα σκοτωνόταν από Εβραίους, δεν σταμάτησε την αποστολή του.

Ορισμένες από τις φωτογραφίες του Ισραήλ δημοσιεύθηκαν το 1948 στο βιβλίο με τίτλο «This Is Israel» του I. F. Stone, ενός επιφανούς αριστερού δημοσιογράφου. Άλλες δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο «Report on Israel» του Irwin Shaw, φίλου του Robert Capa. Μέσα από το βιβλίο του I. F. Stone, ασκείται έντονη κριτική για τις μπεριαλιστικές, αντισιωνιστικές πολιτικές της Βρετανίας και των ΗΠΑ, και υπενθυμίζεται ότι το Ισραήλ ήταν, σε μεγάλο βαθμό, αίτιο της Αριστεράς (Linfield, 2010; 192).

Πρώτος Πόλεμος της Ινδοκίνας (1946-1954)

Την άνοιξη του 1954 ο Robert Capa βρέθηκε στην Ινδοκίνα απεσταλμένος από το αμερικανικό περιοδικό Life μαζί με τον συγγραφέα John Mecklin. Σκοπός του ήταν να συντάξει ένα φωτογραφικό δοκίμιο που θα ονομαζόταν «Bitter Rice». Σε αυτό το δοκίμιο θα αναδείκνυε την αντίθεση της παρουσίας των τανκς δίπλα σε αγρότες που εργάζονταν στους ορυζώνες ή σε άνδρες που πέθαιναν κατά τη συγκομιδή του ρυζιού. Εντούτοις, η αποστολή του δεν ολοκληρώθηκε ποτέ καθώς σκοτώθηκε εν ώρα εργασίας. Ήταν ο πρώτος αμερικανός ανταποκριτής που σκοτώθηκε με μια κάμερα στο χέρι καταγράφοντας τον απελευθερωτικό αγώνα της Γαλλικής Ινδοκίνας, τον πόλεμο μεταξύ των Γάλλων αποικιοκρατών και των Βιετμίνχ (Rudner, 1981, 136· Jonisová, 2022: 72· Whelan, 2001).

Ενώ βρισκόταν στην ασφάλεια της αυτοκινητοπομπής, προσπάθησε να φωτογραφίσει στρατεύματα που προέλαυναν στο πεδίο μάχης. Καθώς άρχισε να ανεβαίνει τη χορταριασμένη πλαγιά ενός αναχώματος, πάτησε πάνω σε μια νάρκη

κατά προσωπικού των Βιετμίνχ. Οι Γάλλοι στρατιώτες τον μετέφεραν εσπευσμένα σε έναν Βιετναμέζο γιατρό, ο οποίος διαπίστωσε το θάνατο του (Whelan, 2001).

Οι παραπάνω αποστολές στάθηκαν αφορμή ανάδειξης και απεικόνισης της τόσο άσχημης αλλά και τόσο αληθινής φύσης του πολέμου. Ρεαλιστικές εικόνες που καταγράφηκαν σε απόσταση αναπνοής και αποτελούν μέχρι και σήμερα έμπνευση για κάθε πολεμικό φωτογράφο. Ο τρόπος με τον οποίο ο Capa αντιμετώπιζε κάθε πολεμική σύγκρουση αποκαλύπτει μια σχεδόν εσωτερική παρόρμηση να βρίσκεται στο επίκεντρο των γεγονότων, γεγονός που προσέδιδε στο έργο του έναν ιδιαίτερα δραματικό και ανθρώπινο χαρακτήρα. Γι' αυτό, ίσως, οι εικόνες του έφεραν τον θεατή τόσο κοντά στην πραγματικότητα και επηρέασαν αφενός τη κοινή γνώμη και αφετέρου τις μελλοντικές γενιές πολεμικών φωτογράφων (Mukherjee, 2020, 15).

Παράλληλα, πολλές από τις φωτογραφίες του έγιναν εργαλεία προπαγάνδας, συνδεδεμένα είτε με «έννοιες συνέχειας» είτε με έννοιες «διατάραξης και αλλαγής», ανάλογα με την πολιτική άποψη των εφημερίδων που τις δημοσίευαν (Möller, 2019: 90).

3.5. Η ίδρυση του Πρακτορείου Magnum

Κατά την περίοδο της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης, πολλές ριζοσπαστικές ομάδες με αντισυστημική και φιλελεύθερη κατεύθυνση, επηρεασμένες από τις αξίες της αριστεράς και με βασική επιδίωξη τον αυτοκαθορισμό, επιδίωκαν μορφές συνεργασίας που θα ενσάρκωναν αυτά τα ιδανικά μέσα από τις δράσεις τους. Στο επίκεντρο βρισκόταν πλέον ο άνθρωπος και οι ανάγκες του, ως αντίβαρο στη φρίκη του ολοκληρωτισμού (Mukherjee, 2020: 10).

Στην Γαλλία, λοιπόν, το 1947 οι τέσσερι φωτογράφοι Robert Capa, George Rodger, Henri Cartier-Bresson και David «Chim» Seymour ίδρυσαν το μεγάλο φωτοειδησεογραφικό πρακτορείο *Magnum* (Μαριώλος, 2017: 45· Assaf & Bock, 2022: 92· Rudner, 1981: 141· Jonisová, 2022: 72).

Στόχος του πρακτορείου ήταν η προώθηση της δουλειάς των μελών της (κάλυψη του μεταπολεμικού κόσμου) σε έντυπα της δικής τους επιλογής και η

πώληση των εικόνων αυτών σε διεθνή μέσα Τύπου (Μαριώλος, 2017: 45· Bair, 2016: 2-3). Οι φωτογραφίες θα άνηκαν, στο εξής, πρώτα στους δημιουργούς τους και έπειτα στα περιοδικά που θα τις δημοσίευαν. Έτσι, θα προστατεύονταν, πρωτίστως, τα δικαιώματα των φωτογράφων. Επιπλέον, τα έργα θα περιείχαν μια πιο ανθρωπιστική προσέγγιση της θεώρησης του κόσμου (Mukherjee, 2020, 12-13· Holiday & Cressman, 2016, 463).

Σύμφωνα με μαρτυρίες, το σχέδιο ίδρυσης ενός πρακτορείου – που θα λειτουργούσε ως συνεταιρισμός - προϋπήρχε στο μυαλό των ιδρυτών εδώ και μια δεκαετία, ωστόσο υλοποιήθηκε με αφορμή την απελευθέρωση του Παρισιού. Πόλη – σταθμός για όλα τα μέλη καθώς στη γαλλική πρωτεύουσα είχε γίνει η πρώτη σύλληψη του σχεδίου μετά από συνάντηση των Cara, Cartier-Bresson και Chim τη δεκαετία του 1930. Κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας οι δρόμοι τους διασταυρώνονταν αρκετές φορές σε εφημερίδες, περιοδικά, φωτογραφικά πρακτορεία και στην πρώτη γραμμή χάριν του ιδίου επαγγέλματος, της κοινής αντιφασιστικής πολιτικής και της διαρκούς περιπλανώμενης ζωής τους (Bair, 2016, 2-3· Mukherjee, 2020, 10).

Ο Robert Cara ήταν ο βασικός εμπνευστής του φωτογραφικού πρακτορείου και διευθυντής του μέχρι τον πρόωρο θάνατό του. Εγκαταλείποντας την Ουγγαρία λόγω μιας πολιτικής περιπέτειας στην οποία ενεπλάκη αρκετά νέος, μετέβη στο Παρίσι όπου γνώρισε τον David Seymour, έναν σπουδαστή που τραβούσε φωτογραφίες για τα προς το ζην. Επόμενη γνωριμία ήταν ο Γάλλος διανοούμενος Henri Cartier-Bresson που τον είχε κερδίσει τελικά ο κόσμος της φωτογραφίας έναντι της ζωγραφικής. Μέσω του περιοδικού *Life* ο Cara είχε γίνει φίλος και με τον George Rodger, όταν κάλυπταν και οι δυο τον πόλεμο στην Ιταλία (Mukherjee, 2020, 12· Holiday & Cressman, 2016, 463).

Στα καφέ του Παρισιού μεταξύ 1933-1934, οι συζητήσεις γύρω από κοινωνικό - πολιτικά θέματα πύκνωναν και οι David Seymour, Henri Cartier-Bresson και Robert Cara συναντιόνταν για αυτές ακριβώς τις συζητήσεις. Η εμφάνιση και η εδραίωση πολιτικών δογμάτων όπως ο κομμουνισμός, ο φασισμός, ο ναζισμός και ο σοσιαλισμός, άρχισαν να απασχολούν και τους φωτογράφους. Τόσο ο Cara όσο και ο Seymour ήταν Εβραίοι που εγκατέλειψαν την πατρίδα τους - την Ουγγαρία και την Πολωνία αντίστοιχα - πριν από την έναρξη του ανερχόμενου ναζιστικού καθεστώτος.

Το Λαϊκό Μέτωπο σηματοδότησε ουσιαστικά τη γέννηση του σύγχρονου φωτορεπορτάζ και στάθηκε η αφορμή για να αναγνωριστεί η δύναμη της φωτογραφικής μηχανής ως πολιτικού μέσου (Mukherjee, 2020, 10, 14).

Κύριος συνδετικός κρίκος μεταξύ τους, παρ' όλα αυτά, ήταν η αγάπη και το πάθος για τη φωτογραφία όπως γράφει και ο Russell Miller (1997). Τέσσερις άνδρες διαφορετικής εθνικότητας και με πολύ διαφορετικό υπόβαθρο, των οποίων οι δρόμοι δεν θα είχαν ποτέ διασταυρωθεί αν δεν μοιράζονταν αυτό το συναίσθημα που προκαλεί ο φωτογραφικός φακός.

Ο ρόλος της φωτογραφίας για τα μέλη του πρακτορείου ήταν πολλαπλός: επάγγελμα, τεχνολογία, εμπόρευμα, ώθηση για παγκόσμιο ταξίδι, μορφή επικοινωνίας και ψυχαγωγίας, τρόπος έκφρασης. Πολλές διαστάσεις που αλληλεπιδρούσαν ταυτόχρονα και προσέγγισαν τη φωτογραφία ως συλλογικό σύστημα πάνω στο οποίο βασιζόταν όλη η οργάνωση αυτής της συνεταιριστικής επιχείρησης (Bair, 2016, 7-8).

Η επιτυχία του πρακτορείου βασίζεται στον επαναπροσδιορισμό του φωτορεπορτάζ μεταξύ του τέλους της δεκαετίας του '40 και των αρχών της δεκαετίας του '60, τόσο σε συντακτικό όσο και σε γεωγραφικό επίπεδο. Το γεγονός, ότι βρέθηκαν σε ένα κόσμο χωρίς την ανάγκη κάλυψης μιας πολεμικής σύγκρουσης που αναπόφευκτα δημιουργεί βαρυσήμαντους τίτλους ειδήσεων, λειτούργησε περισσότερο ως έμπνευση παρά ως παραίτηση. Τα μέλη του πρακτορείου εκμεταλλεύτηκαν τη διεθνή του δομή για να στρέψουν το ενδιαφέρον σε ανθρώπινες ιστορίες και αφηγήσεις απλών καθημερινών γεγονότων που θα καλύπτονταν σε παγκόσμια κλίμακα. Η συνεργασία δε με ισχυρούς εκδοτικούς οίκους διεθνούς φήμης συντέλεσε στην περαιτέρω ανάδειξη του εφαρμόζοντας νέες αισθητικές και αξίες στην ειδησεογραφική φωτογραφία (Bair, 2016, 5-6). Επιπλέον, το πρακτορείο ήταν εξαιρετικό στην ικανότητά του να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της αγοράς και να αναπτύσσει ένα παγκόσμιο δίκτυο φωτογράφων που θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι συμβαδίζει με τις αλλαγές του μεταπολεμικού κόσμου (Bair, 2016, 6).

Ενώ οι θρυλικοί ιδρυτές του πρακτορείου τράβηξαν μερικές από τις emblematicότερες φωτογραφίες όλων των εποχών, στα αρχεία του θα συναντήσει κανείς πλήθος φωτογράφων – συνεργατών οι οποίοι μαζί με το υπόλοιπο προσωπικό (υπάλληλοι στη Νέα Υόρκη και στο Παρίσι) διαμόρφωσαν ένα μεγαλύτερο,

καθοριστικό δίκτυο που συνέβαλε στην ανάδειξη, την ισχυροποίηση, τη δημιουργική και οικονομική επιτυχία (Bair, 2016, 6-7).

Με την άνοδο του νέου μέσου μαζικής ενημέρωσης στα τέλη της δεκαετίας του 1960, την τηλεόραση, επήλθε παρακμή στην έντυπη δημοσιογραφία με αποτέλεσμα μεγάλα ειδησεογραφικά πρακτορεία (π.χ. Getty Image, Corbis) να αναγκαστούν να κλείσουν και να πουλήσουν τις φωτογραφικές συλλογές τους σε παρόχους οπτικού περιεχομένου. Εντούτοις, το πρακτορείο Magnum κατάφερε να αντιμετωπίσει αυτή τη κρίση και να επιβιώσει μέχρι και σήμερα. Λειτουργεί ως διεθνές πρακτορείο που περιλαμβάνει μεγάλο αριθμό φωτογράφων - ελεύθερων επαγγελματιών αλλά και μια τεράστια βιβλιοθήκη φωτογραφικού υλικού προερχόμενων τόσο από φωτογράφους εν ζωή όσο και από θανόντες (Bair, 2016, 3-4). Για κάθε φωτογράφο αποτελεί μια από τις ύψιστες διακρίσεις η συμπερίληψη στο πρακτορείο και η ιδιότητα του μέλους (Mukherjee, 2020, 10).

Πλέον διαθέτει γραφεία σε Παρίσι, Νέα Υόρκη, Λονδίνο και Τόκιο αναλαμβάνοντας παραγγελίες χιλιάδων δολαρίων. Παράγει φωτογραφίες για τον Τύπο, τους εκδότες, τη διαφήμιση, την τηλεόραση σε όλο τον κόσμο. Μουσεία απ' όλο το κόσμο αναζητούν και συλλέγουν το φωτογραφικό υλικό του αναγνωρισμένου και καταξιωμένου πρακτορείου που συνεχίζει να ανταπεξέρχεται στις τεχνολογικές, οικονομικές και πολιτιστικές αλλαγές οι οποίες συντελούνται στην παραγωγή εικόνων ειδήσεων τα τελευταία εξήντα χρόνια (Bair, 2016, 3-4). Ο Russell Miller στο βιβλίο του "Magnum: Fifty Years at the Front Line of History" γράφει ότι η φωτογραφική μηχανή για ένα φωτογράφο του Magnum είναι ένα μέσο διαφώτισης και ενημέρωσης, μια κινητήρια δύναμη που μπορεί να επηρεάσει την κοινή γνώμη αλλά και να την εκπροσωπήσει, ένας τρόπος σύνδεσης με τον κόσμο μέσα στον οποίο ζουν και αλληλεπιδρούν (Mukherjee, 2020, 10).

Η συνεχής παρουσία του Magnum παρά την παρακμή του έντυπου φωτορεπορτάζ είναι αξιοπρόσεκτη. Ωστόσο, παραμένει ασαφές πως το πρακτορείο κατόρθωσε να επηρεάσει πραγματικά τη βιομηχανία του φωτορεπορτάζ και να επεκτείνει το πεδίο και το ρόλο του επαγγέλματος του φωτορεπόρτερ στα χρόνια που ακολούθησαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Bair, 2016, 3-4).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΕΣ ΤΟΥ ROBERT CARA ΠΟΥ ΕΜΕΙΝΑΝ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

Ο νεαρός Ούγγρος φωτογράφος επιθυμούσε διακαώς την επιτυχία και κατάλαβε ότι ο πιο σίγουρος τρόπος για να την πετύχει ήταν να φτιάξει φωτογραφίες καλύτερες από οποιουδήποτε άλλου. Αλλά για να το πετύχει αυτό, έπρεπε, τουλάχιστον εν μέρει, να πάρει μεγαλύτερα ρίσκα από αυτά που ήταν διατεθειμένος να πάρει οποιοσδήποτε άλλος. Ωστόσο, τα ρίσκα που έπαιρνε ήταν προσεκτικά μελετημένα, ποτέ απερίσκεπτα. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οι στρατηγοί Matthew Ridgway και James Gavin επαίνεσαν τον Cara για την εξαιρετική κριτική του ματιά όσον αφορά τον στρατιωτικό κίνδυνο. Φωτογράφησε πέντε καίριους πολέμους από το 1936 έως το 1954 και έθεσε το πρότυπο βάσει του οποίου κρίνονται οι μετέπειτα φωτορεπόρτερ (Whelan, 2001).

Οι φωτογραφίες του Robert Cara δείχνουν τη σουρεαλιστική κανονικότητα της συνηθισμένης ζωής σε εξαιρετικούς καιρούς σε χώρες που βρίσκονται σε πόλεμο. Η ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση του είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους οι συζητήσεις στο χώρο του φωτορεπορτάζ τον υποδεικνύουν ως τον παραδειγματικό πολεμικό φωτογράφο. Τιμάται τόσο για μεμονωμένες φωτογραφίες, πολλές από τις οποίες θεωρούνται «εικόνες» της πολεμικής φωτογραφίας - όσο και για τον επαναπροσδιορισμό ολόκληρου του είδους (Möller, 2019: 89).

Μιας και η ισπανική σύγκρουση ήταν η πρώτη που κάλυψε ως φωτογράφος πολέμου, θεωρείται αναμενόμενο να καθορίσει και τα «βήματα» που θα ακολουθούσε στη επαγγελματική του πορεία: α) παθιασμένη δέσμευση, β) ετοιμότητα να πάρει θέση, γ) προθυμία να μοιραστεί τις δυσκολίες των ανθρώπων που φωτογράφησε και δ) ικανότητα να συμφιλιώσει μεγάλα ιδανικά με συμπάθεια και σεβασμό προς τα άτομα (Whelan, 2001).

4.1. Ιστορικό πλαίσιο

4.1.1. Ισπανικός Εμφύλιος (1936-1939)

Ο Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος διεξήχθη ανάμεσα σε δύο ευρέως καθορισμένες πολιτικές ιδεολογίες και αποτελούνταν κυρίως από δύο κύριες ομάδες. Οι Εθνικιστές (γνωστοί και ως Επαναστάτες), από τη μια μεριά, με επικεφαλής τον στρατηγό Francisco Franco, υποστηρίχθηκαν και αποτελούνταν κυρίως από τον Ισπανικό στρατό. Ήθελαν μια καθολική, φασιστική ιδεολογία για να κυβερνήσει την Ισπανία. Οι Ρεπουμπλικάνοι, από την άλλη μεριά, ήταν ένα συγκρότημα δημοκρατικών και αριστερών ομάδων, όπως οι σοσιαλιστές, οι κομμουνιστές, οι αναρχικοί... αλλά και το ανεξάρτητο κίνημα των Βάσκων. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, αποκαλούνταν επίσης «Πιστοί» επειδή ήταν πιστοί στην εκλεγμένη κυβέρνηση. Οι Ρεπουμπλικάνοι, γενικά, υποστήριζαν τη νόμιμη εκλεγμένη Ισπανική Δημοκρατία, που ψηφίστηκε να λάβει την εξουσία το 1931. Με τις αλλαγές στην εθνική πολιτική – όπως η εκκοσμίκευση της εκπαίδευσης – η συντηρητική καθολική δεξιά, ο στρατός και εκείνοι που υποστήριζαν μια φασιστική πολιτική ατζέντα ήταν όλο και πιο δυσαρεστημένοι με τη Ρεπουμπλικανική κυβέρνηση και, κατά συνέπεια, αμφισβήτησαν τη νομιμότητά της.

Στις αρχές του 1936 διεξήχθησαν εθνικές εκλογές και το αριστερό Λαϊκό Μέτωπο κέρδισε και πάλι και σχημάτισε κυβέρνηση με άλλα κόμματα. Αυτό δεν εμπόδισε τους συντηρητικούς υποστηρικτές από το να διεκδικήσουν την εξουσία. Η Ισπανία βρισκόταν σε αναταραχή, με βίαιες συγκρούσεις στο δρόμο μεταξύ νέων από διαφορετικά πολιτικά κόμματα. Τον Ιούλιο του 1936, μια σειρά πολιτικών δολοφονιών, η μία αντίποινα για την άλλη, οδήγησαν τη χώρα στα άκρα. Ένας εμφύλιος πόλεμος φαινόταν επικείμενος.

Ο πόλεμος ξεκίνησε στις 17 Ιουλίου 1936, όταν οι εθνικιστικές στρατιωτικές δυνάμεις εισέβαλαν μέσω των ισπανικών εδαφών στο Μαρόκο και αποβιβάστηκαν στη χώρα στις 18 Ιουλίου (στρατιωτικό πραξικόπημα κατά της εκλεγμένης κυβέρνησης). Ακολούθησε εμφύλιος πόλεμος, καθώς άτομα και άλλες ομάδες πιστές στη Δημοκρατία αντέδρασαν. Οι Εθνικιστές κέρδισαν τον πόλεμο την 1η Απριλίου 1939, βαδίζοντας επίσημα στη Μαδρίτη, μετά από τριετή σύγκρουση.

Βρισκόμενες σε ανησυχία οι μεγάλες ευρωπαϊκές δυνάμεις για την μετατροπή του ισπανικού πολέμου σε έναν πόλεμο αντιπροσώπων προερχόμενων από διάφορες ιδεολογικές ομάδες της Ευρώπης, στην αρχή της σύγκρουσης, υπέγραψαν ένα σύμφωνο μη επέμβασης. Αυτή η πολιτική απαγόρευε την αποστολή πολεμικού υλικού (π.χ. όπλα, στρατιώτες) σε κάθε πλευρά της σύγκρουσης στην Ισπανία, αλλά αυτός ο περιορισμός δεν ίσχυε για ιατρικές προμήθειες και τρόφιμα. Η πολιτική της μη παρέμβασης ήταν κατάφωρα αναποτελεσματική. Ήταν ανοιχτό μυστικό ότι η Γερμανία και η Ιταλία υποστήριζαν την εθνικιστική πλευρά με στρατεύματα, χρήματα, αεροπλάνα και όπλα. Ήταν η γερμανική Luftwaffe που διέπραξε τη φρίκη των αεροπορικών βομβαρδισμών στη Γκουέρνικα και σε άλλες ισπανικές πόλεις. Πολλοί νέοι άνδρες και γυναίκες στην Ευρώπη και την Αμερική, προς υποστήριξη της ρεπουμπλικανικής πλευράς, θεώρησαν ότι οι κυβερνήσεις τους δεν έκαναν αρκετά για να υποστηρίξουν τη νόμιμα εκλεγμένη δημοκρατία και ανέλαβαν δράση: οι Διεθνείς Ταξιαρχίες αποτελούνταν από τέτοια άτομα. Χιλιάδες μετανάστες εθελοντές προσήλθαν στα ισπανικά εδάφη για να υποστηρίξουν την Ισπανική Δημοκρατία μεταξύ 1936-1939.

Οι καλλιτέχνες σε αυτό το έργο χρησιμοποίησαν τις τέχνες τους για να διαμαρτυρηθούν για την πολιτική μη παρέμβασης και για να κινητοποιήσουν την υποστήριξη της Ρεπουμπλικανικής Ισπανίας (Hartmann-Villalta, 2016: 16· Whelan, 2001· Bair, 2020: 238).

4.1.2. Απόβαση στη Νορμανδία (D-Day) (6 Ιουνίου 1944)

Η απόβαση στη Νορμανδία, μια από τις μεγαλύτερες αμφίβιες στρατιωτικές επιχειρήσεις στην ιστορία, πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η γνωστή και ως Επιχείρηση Overlord σηματοδότησε την αρχή της κατάρρευσης της ναζιστικής κυριαρχίας του Χίτλερ. Ξεκίνησε στις 6 Ιουνίου 1944, όταν οι συμμαχικές δυνάμεις αποβιβάστηκαν στις ακτές της Νορμανδίας στη Γαλλία. Η μέρα της έναρξης των πολεμικών συγκρούσεων ονομάστηκε D-Day και περιέκλειε τη συγκέντρωση 156.000 πεζικών στρατιωτών. Οι συμμαχικές δυνάμεις περιελάμβαναν σχετικά μεγάλο αριθμό αεροσκαφών, αλεξιπτωτιστών και πλοίων με σκοπό την ταυτόχρονη επίθεση μέσω ξηράς και θάλασσας. Χαρακτηριστικά, ο

στρατός των ΗΠΑ έστειλε 7 εκατομμύρια τόνους προμηθειών, συμπεριλαμβανομένων 450.000 τόνων πυρομαχικών.

Οι μαζικές αποβάσεις στη Νορμανδία απαιτούσαν βέλτιστες καιρικές συνθήκες, γεγονός που δεν ίσχυε στις 5 Ιουνίου (την αρχική επιλεγμένη ημέρα επίθεσης). Η κακοκαιρία καθυστέρησε την ημερομηνία έναρξης της εισβολής και έδωσε την ευκαιρία σε χίλια βρετανικά βομβαρδιστικά αεροπλάνα να ρίξουν 5.000 τόνους πυρομαχικών σε ναζιστικές πυροβολαρχίες κατά μήκος της ακτής της Νορμανδίας για να ακρωτηριάσουν την άμυνα της Γερμανίας πριν από την επικείμενη εισβολή. Καίριο σημείο της επιχείρησης ήταν η διαίρεση των παραλιών της Νορμανδίας σε πέντε ζώνες: Utah, Omaha, Gold, Juno και Sword. Οι αμερικανικές δυνάμεις αποβιβάστηκαν στις παραλίες Utah και Omaha, οι βρετανικές δυνάμεις στις παραλίες Gold και Sword και τέλος οι канаδικές δυνάμεις στη παραλία Juno. Η επιχείρηση κατείχε εξέχουσα στρατηγική σημασία καθότι άνοιξε νέο μέτωπο στη δυτική Ευρώπη αναγκάζοντας τη Γερμανία να πολεμήσει παράλληλα δυο μέτωπα: το δυτικό και το ανατολικό. Απόρροια της επιτυχούς απόβασης ήταν η απελευθέρωση της Γαλλίας αλλά και η εξαιρετική νίκη των συμμαχικών δυνάμεων στο ευρωπαϊκό έδαφος.

Άξια αναφοράς είναι η παραπλάνηση που υπέστησαν οι Γερμανοί καθώς οι σύμμαχοι τους έπεισαν ότι η απόβαση θα γινόταν στο νομό Pas-de-Calais της βόρειας Γαλλίας (το στενότερο σημείο μεταξύ Βρετανίας και Γαλλίας) και όχι στη Νορμανδία. Χρησιμοποιήθηκαν πολλές τακτικές για την πραγματοποίηση της εξαπάτησης, συμπεριλαμβανομένου του πλαστού εξοπλισμού. Παρά την υποχώρηση των Γερμανών και την ανατροπή του ναζιστικού καθεστώτος, οι σύμμαχοι είχαν σοβαρές απώλειες, φτάνοντας τους 10.000 περίπου άνδρες από τη πρώτη κιόλας ημέρα. Οι απώλειες ήταν περισσότερες στην παραλία Omaha, δεδομένου ότι εκεί η αντίσταση των Γερμανών υπήρξε ισχυρότερη. Η Απόβαση στη Νορμανδία κατέστρεψε τις γερμανικές αμυντικές γραμμές και άνοιξε τον δρόμο για την απελευθέρωση της δυτικής Ευρώπης από τη ναζιστική κατοχή (Roos, 2019· Hendy· Klein, 2014· <https://www.history.com/topics/world-war-ii/d-day>).

4.1.3. Γέννηση του κράτους του Ισραήλ (1948-1950)

Με τη λήξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου η Μεγάλη Βρετανία είχε αποφασίσει να αποσύρει όλα τα στρατεύματά της από τη Μέση Ανατολή και τα Ηνωμένα Έθνη, πρόθυμα να δώσουν στους Εβραίους ένα καταφύγιο μετά τους διωγμούς του Χίτλερ, ενέκριναν τη δημιουργία του κράτους του Ισραήλ.

Δεδομένου ότι η Μεγάλη Βρετανία αντιμετώπισε αυξημένες εντάσεις και βία στην Παλαιστίνη, αναζήτησε λύση μέσω του ΟΗΕ. Ο Οργανισμός Ηνωμένων Εθνών, λοιπόν, ενέκρινε το Σχέδιο Διαμερισμού της Παλαιστίνης (29 Νοεμβρίου 1947), βάση του οποίου θα δημιουργούνταν δύο κράτη, ένα εβραϊκό και ένα αραβικό, με την Ιερουσαλήμ υπό διεθνή έλεγχο. Η αραβική πλευρά το απέρριψε ενώ η εβραϊκή το έκανε αποδεκτό. Τότε είναι που ξεκίνησε ο πόλεμος του Ισραήλ, ή αλλιώς Αραβοϊσραηλινός Πόλεμος, μια σύγκρουση που βασιζόταν σε κοινωνικές, εθνικές και πολιτικές εξελίξεις της περιοχής της Παλαιστίνης.

Στις 14 Μαΐου 1948, ανακηρύχθηκε η ίδρυση του κράτους του Ισραήλ. Η νεογέννητη χώρα δέχτηκε εισβολή από διάφορα γύρω αραβικά έθνη την ημέρα που αποχώρησαν οι Βρετανοί. Στρατιωτικές δυνάμεις από την Αίγυπτο, την Ιορδανία, το Ιράκ, τη Συρία και το Λίβανο εισέβαλαν και ανέπτυξαν συγκρούσεις σε διάφορα μέτωπα του νέου κράτους. Ο πόλεμος διήρκησε από το Μάιο του 1948 έως τον Ιούλιο του 1949, έχοντας πολύπλευρες φάσεις επιθέσεων και αντεπιθέσεων μεταξύ των αραβικών και των ισραηλινών δυνάμεων. Στη τελική φάση του πολέμου, οι Ισραηλινοί αντιμετώπισαν τις επιθέσεις, παρά το αριθμητικό μειονέκτημα, και υπέγραψαν συμφωνία κατάπαυσης του πυρός με τις αραβικές χώρες. Με το τέλος του πολεμικής σύρραξης, το Ισραήλ κατάφερε να επιβιώσει και να εδραιωθεί ως κράτος. Απέκτησε εδαφική υπεροχή καθώς κατέλαβε περισσότερα εδάφη από αυτά που προβλέπονταν στο Σχέδιο Διαμερισμού του ΟΗΕ. Τα προσωρινά σύνορά του καθορίστηκαν από την γραμμή κατάπαυσης πυρός, γνωστή και ως « Πράσινη Γραμμή».

Αποτέλεσμα του πολέμου ήταν το γεγονός ότι αρκετές χιλιάδες Άραβες Παλαιστίνιοι εκτοπίστηκαν ή έφυγαν από τα σπίτια τους, δημιουργώντας το προσφυγικό ζήτημα των Παλαιστινίων. Επηρεάστηκαν, επίσης, οι διεθνείς σχέσεις της περιοχής, εφόσον ο πόλεμος δημιούργησε νέες ισορροπίες στη Μέση Ανατολή.

Τέλος, δεν έπαψαν να δημιουργούνται εντάσεις μεταξύ Ισραήλ και αραβικών γειτόνων, με συνέπεια να οδηγούνται όλο και πιο συχνά σε συνεχείς πολέμους και μακροχρόνιες συγκρούσεις. Μια εξ αυτών είναι η σύγκρουση του Ισραήλ με την Παλαιστίνη που ξεκίνησε και συνεχίζεται έως και σήμερα. Το ζήτημα της Παλαιστίνης αποτελεί κεντρικό σημείο της πολιτικής στη Μέση Ανατολή αφού πολλά κράτη τάσσονται υπέρ ή κατά των αραβικών κρατών και του Ισραήλ. Ωστόσο, το ζήτημα παραμένει άλυτο (Hauzer, 2013: 57-58· Morris, 2008· <https://www.jewishvirtuallibrary.org/israeli-war-of-independence>·https://www.history.com/topics/middle-east/history-of-israel#section_7).

4.2. Αποτύπωση της Ιστορίας στις φωτογραφίες του Robert Capa και η απήχηση τους

Πλούσιο φωτογραφικό υλικό έχει παραχθεί πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτή η περίοδος αντιπροσωπεύει τη θεμελιώδη στιγμή κατά την οποία αποκρυσταλλώθηκε η επίγνωση του στρατιωτικού βιομηχανικού συγκροτήματος. Επιπλέον, είναι μια περίοδος που έχει συγκεντρώσει μεγάλη προσοχή στις συμβατικές αφηγήσεις της πολεμικής φωτογραφίας προσφέροντας οικείο έδαφος για ανάδειξη του πολεμικού φωτογραφικού συγκροτήματος.

Είναι σαφές ότι ο πόλεμος επηρέαζε τη φωτογραφική παραγωγή, τα υλικά, τα προϊόντα, τη διανομή και τις πωλήσεις. Τα είδη των εικόνων διαμόρφωναν εταιρικά συμφέροντα, μάρκετινγκ και προϊόντα. Ακόμη, η φωτογραφική τεχνολογία επέτρεπε, διαμόρφωνε ή ενίσχυε τη δίωξη του πολέμου. Και, ίσως το πιο κρίσιμο, πως κατανεμόταν η δύναμη και η επιρροή μεταξύ των επιχειρήσεων, του στρατού, των ευρύτερων κρατικών παραγόντων και των καταναλωτών ή του κοινού της φωτογραφίας; Οι επιχειρήσεις και η φωτογραφία, αναφερόμενες στην εν λόγω εποχή, έχουν επηρεάσει από κοινού τον πόλεμο (Allbeson & Oldfield, 2016: 107).

4.2.1. Ισπανικός Εμφύλιος Πόλεμος (1936-1939)

Ο Robert Capa μαζί με τη σύντροφο του Gerda Taro ταξίδεψαν μέχρι τη Βαρκελώνη, τη Μάλαγα, τη Βαλένθια, τη Μαδρίτη και την Ανδαλουσία, ως εκπρόσωποι του γαλλικού περιοδικού Vu, με σκοπό να καλύψουν όλες τις πτυχές του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου (Panisello, 2018: 242· White, 2021: 129). Άλλωστε, τόσο ο φωτογράφος όσο και η σύντροφός του, ήταν πρόθυμοι να χρησιμοποιήσουν τις κάμερές τους για να κερδίσουν την παγκόσμια υποστήριξη για την Ισπανική Δημοκρατία και τον αντιφασιστικό σκοπό (Whelan, 2001).

Από την άλλη μεριά, ορισμένες φιλοφρανκικές εφημερίδες - Le Matin, L'Illustration, Paris-Soir, Match στη Γαλλία και Daily Mail, Illustrated London News στην Αγγλία - έστειλαν φωτογράφους για να καταγράψουν τον πόλεμο, αλλά κανένας φιλοφρανκικός φωτογράφος δεν μπορεί να συγκριθεί με τον Capa ή άλλους συγχρόνους του που είχαν την ίδια αποστολή. Παρά ταύτα, οι φωτογράφοι που υποστήριζαν τη φασιστική πλευρά απεικόνιζαν τους στρατιώτες τους ως θαρραλέους, αφοσιωμένους, δυνατούς και στωικούς: πολεμούσαν για έναν σκοπό (Linfield, 2010: 197· Bair, 2020: 239).

Μια από τις εικόνες αυτού του πολέμου, που έγινε παγκοσμίως γνωστή, είναι η φωτογραφία που απεικονίζει έναν Ισπανό στρατιώτη (πολιτοφύλακα) να πυροβολείται και να πέφτει στο έδαφος με ένα τουφέκι στο χέρι (Jonisonά, 2022: 72· Capa, Cartier-Bresson & Whelan, 2005) (παράρτημα Β). Έχουν δοθεί διάφορα ονόματα σε αυτή. Τα πιο γνωστά από αυτά είναι: «The falling soldier»/ «Death of a Spanish loyalist militiaman»/ «Ο θάνατος ενός πιστού στρατιώτη»/ «Ο θάνατος ενός πολιτοφύλακα». Παριστάνεται η «στιγμή του θανάτου» ενός στρατιώτη, η ώρα που μια σφαίρα διαπερνά το κεφάλι του, στο μέτωπο της Ανδαλουσίας, στο χωριό Cerro Muriano. Είναι φανερή η προσπάθεια του φωτογράφου να πλησιάσει όσο το δυνατόν πιο κοντά στο κεντρικό συναίσθημα αυτού του γεγονότος. Είναι μια από τις πιο συγκινητικές απεικονίσεις της εκστρατείας πιστών του Ισπανικού Εμφυλίου (Hauzer, 2013: 52), καθώς επίσης και το πιο εμβληματική στιγμιότυπο της σύγκρουσης (Panisello, 2018: 242). Οφείλει τη μακροζωία και την εμβληματικότητά του στη σπάνια απεικόνιση της στιγμής του θανάτου (Saxton, 2020: 180).

Η στιγμή που ένας άνδρας πέφτει μόνος στο πεδίο της μάχης αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα της Ισπανίας που διαλύθηκε κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου: ένας άντρας απέναντι σε έναν αόρατο εχθρό, κομμάτι ενός πολέμου όπου τα πάθη και η πολιτική είναι αδιαχώριστα. Παράλληλα, το πεσμένο σώμα του πολιτοφύλακα ενσαρκώνει την Ισπανική Δημοκρατία στο σύνολό της που καταρρέει μπροστά στη «θηρίο» του φασισμού, τον στρατηγό Φράνκο. Έτσι, μέσω αυτής της στιγμής του θανάτου δεν γίνεται μνεία στις απώλειες του πόλεμου, αλλά μάλλον παρουσιάζεται ο θρήνος μιας ακόμη άσκοπης απώλειας που θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί (White, 2021: 130).

Καταλαμβάνοντας πάνω από τη μισή σελίδα, δίχως άλλες εικόνες, στο τεύχος της 12^{ης} Ιουλίου 1937 του περιοδικού *Life*, ο ανώνυμος στρατιώτης αντιπροσωπεύει το μισό εκατομμύριο πολιτών που, σύμφωνα με τον τίτλο του συνοδευτικού κειμένου, έχασαν τη ζωή τους τον πρώτο χρόνο του πολέμου (Saxton, 2020: 24). Έφτασε να συμβολίζει μια αντίληψη του πολέμου που υπερβαίνει την ατομική εμπειρία (Saxton, 2020: 33). Άνδρες και γυναίκες που πολεμούν και σκοτώνουν για να υπερασπιστούν αυτό που αγαπούν. Σνηθησιμένοι άνθρωποι που αναγκάστηκαν να εισέλθουν στη μάχη και να προβούν σε απάνθρωπες ενέργειες, δεν αποτελούν πηγή υπερηφάνειας ή εξύψωσης του θανάτου αλλά κραυγή διαμαρτυρίας (Linfield, 2010: 197).

Επιπλέον, ανεξάρτητα από τη συμπάθειά του για τους νομιμόφρονες, έβλεπε την παγκόσμια σημασία των δεινών και για τις δύο πλευρές. Προσκολλήθηκε σε διάφορες στρατιωτικές μονάδες των Ρεπουμπλικανών, καθώς και σε παράτυπες, βιαστικά οργανωμένες ομάδες πολιτοφυλακής. Τον γοήτευσαν οι τρόποι, με τους οποίους μεμονωμένοι στρατιώτες και πολίτες, αντιμετώπιζαν τις καταστροφές του εμφυλίου πολέμου και, αμέσως μετά την άφιξή του στην Ισπανία, άρχισε να αφιερώνει την προσοχή του στη μελέτη αυτών των αντιδράσεων που αργότερα θα δημοσιοποιούσε σε όλη την υφήλιο (Rudner, 1981: 137).

Οι φωτογραφίες του Cara περιέχουν την οπτική γλώσσα της στρατιωτικής συμμαχίας και φροντίδας, ιδιαίτερα εκείνες οι πολυάριθμες φωτογραφίες με Ρεπουμπλικάνους στρατιώτες που βοηθούν ο ένας τον άλλον στη μάχη. Κάθε εστίαση στον τραυματισμό και την απειλή ανταλλάσσεται με το θέμα της συντροφικότητας και της αδελφοσύνης. Σε μια παρόμοια εικόνα, αυτή τη φορά που τραβήχτηκε κοντά

στο Φράγκα στο μέτωπο της Αραγονίας, ένας πιστός μαχητής φέρει στην πλάτη του τον τραυματισμένο σύντροφό του. Η πιο αξιομνημόνευτη από αυτές τις εικόνες, ωστόσο, είναι μια άλλη από την ίδια μάχη στο Φράγκα. Η φωτογραφία του Cara με έναν Ρεπουμπλικανό στρατιώτη να αποσπά τα τελευταία λόγια του θανάσιμα τραυματισμένου συντρόφου του είναι ο απόλυτος συνδυασμός ηθικής και αισθητικής. Ενώ ο επίδεσμος του ετοιμοθάνατου μπορεί να είναι ελαφρώς ματωμένος, το επίκεντρο της φωτογραφίας στρέφει την προσοχή μας σε μια εναλλακτική προοπτική, αυτή του σημειωματάριου του στρατιώτη στο οποίο γράφει τις τελευταίες δηλώσεις του ετοιμοθάνατου. Σε αυτή τη μοναδική εικόνα, το πάθος για τον ετοιμοθάνατο υπηρετεί τις ηθικές υποχρεώσεις του Cara, ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζει την αποφυγή του άμεσου τραυματισμού για χάρη της διεθνούς άρνησης. Η λάμψη του επίδεσμου που μοιάζει με φωτοστέφανο που αντικατοπτρίζεται στη λευκότητα του σημειωματάριου δημιουργεί μια συνολική απεικόνιση της ανθρώπινης αθωότητας που καταστράφηκε από τον απάνθρωπο πόλεμο (White, 2021: 131).

Οι τελευταίες φωτογραφίες, που τράβηξε στον πόλεμο, ήταν κοντινές λήψεις των ατελείωτων φαλαγγών των προσφύγων που διέσχιζαν τα σύνορα της Γαλλίας - όπου τα απομεινάρια των δυνάμεων των Loyalists οδηγήθηκαν μαζικά σε αυτοσχέδιους καταυλισμούς από τις γαλλικές αρχές - και των εγκαταλελειμμένων περιουσιών που άφησαν κατά μήκος των δρόμων (Rudner, 1981: 139). Στο βιβλίο του με θέμα την Ισπανία, ο Cara έγραφε ότι «ο πόλεμος έχει γίνει ρουτίνα και, όπως πάντα, το αφύσικο έχει γίνει φυσιολογικό». Σε ένα τέτοιο βίαιο κόσμο, πάσχιζε να παρατηρήσει, να φιλτράρει, να φωτογραφίσει και να μεταφράσει την εμπειρία του μέσω της φωτογραφικής του μηχανής (Rudner, 1981: 138). Κατά συνέπεια, μπορεί να λεχθεί ότι οι φωτογραφίες του λειτουργούσαν, κατά κάποιο τρόπο, ως προπαγανδιστικό εργαλείο υπέρ της ειρήνης διαδίδοντας, συγχρόνως, διεθνώς τον αντιφασισμό. Στο μεταξύ, η οπτικοποίηση της φρίκης στην Ισπανία παρείχε ένα αποτελεσματικό μέσο, μέσω του οποίου μια διεθνής ειρηνιστική ατζέντα θα μπορούσε να αρθρωθεί σε εφημερίδες και περιοδικά σε όλο τον κόσμο. Τέλος, η πολιτική φύση των φωτογραφιών του παρέχει τη δυνατότητα επιθεώρησης της φύσης της ηγεμονίας εξουσίας αφενός σε εθνικό, αφετέρου σε διεθνές επίπεδο, που επικοινωνείται μέσω της γλώσσας του πολέμου και του αρρενωποποιημένου ηρωισμού (White, 2021: 129-130).

Λαμβάνοντας υπόψη τις συνθήκες εργασίας του διάσημου φωτογράφου κατά τη διάρκεια του ισπανικού εμφυλίου, αντιλαμβανόμαστε ότι η δουλειά του είναι εξαιρετική και επάξια θεωρείται ο καλύτερος πολεμικός ανταποκριτής της ισπανικής σύγκρουσης. Προφανώς υπόκειτο σε έλεγχο και λογοκρισία των αρχών, υποχρεωτική τήρηση των νόμων που είχε θεσπίσει η κυβέρνηση το Δεκέμβριο του 1936 και παραχώρηση κάθε φωτογραφικού εξοπλισμού που είχε στην κατοχή του με οτιδήποτε αυτό συνεπάγεται (Panisello, 2018: 241).

Η εικόνα του «Πεσόντα Στρατιώτη» (Εικ. 2-3, Παράρτημα Β) δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο γαλλικό εβδομαδιαίο έντυπο *Vu* (Σεπτέμβριος 1936) και απαθανατίστηκε στη βορειοαμερικανική έκδοση του περιοδικού *Life* (Ιούλιος 1937) (Panisello, 2018: 242· Saxton, 2020: 22). Οι λεζάντες του *Life* διαμορφώθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτευχθεί η άμεση κατανόηση και παρουσίαση των σκηνών του πολέμου. Σχεδιάστηκαν για να αποδοθεί αφηγηματική σαφήνεια και να νιώσει ο θεατής την παρουσία του φωτογράφου καθ' όλη τη διάρκεια της μάχης. Κινείται με τα στρατεύματα και τους απαντά. Το κοινό νιώθει τη σχέση του Capa με τους άντρες και το γεγονός ότι είναι μαζί τους σε όλη την εκστρατεία. Είναι πραγματικά εντυπωσιακή η επιλογή του περιοδικού να αποδώσει με τόσο παραστατικό τρόπο τις πραγματικές κινήσεις του Capa σε ένα ευρύ ιστορικό πλαίσιο αντίθετα με την επιλογή των Whelan και Cornell Capa στο έργο τους «Robert Capa: The Definitive Collection» (Anderson, 2015: 305).

Παρόμοιο στόχο ήθελε να εκπληρώσει και η γαλλική εβδομαδιαία *Regards* (τεύχος 10^{ης} Δεκεμβρίου 1936), όταν αναγόρευσε τον Capa «ειδικό απεσταλμένο στη Μαδρίτη». Επιλέγοντας τον νεαρό Ούγγρο να μεταβεί στην ισπανική πρωτεύουσα, αποσκοπούσε στη μετάδοση της πιστής και αδιάψευστης εικόνας της τραγικής ζωής των κατοίκων μιας πόλης που βομβαρδιζόταν από φασίστες. Δεν υπήρχε η παραμικρή αμφιβολία ότι θα τα κατάφερνε ένας τόσο καταρτισμένος και τολμηρός φωτογράφος, ο οποίος προφανώς έλαβε τη φήμη του γενναίου πολεμικού ρεπόρτερ, ικανού να φτάσει στη σκηνή της δράσης εγκαίρως και με οποιοδήποτε τίμημα, έπειτα από τη δημοσίευση του «Falling Soldier» (Whelan, 2001· Bair, 2020: 243).

Σημαντικές, για τη διάδοση των φωτογραφιών του Capa, υπήρξαν οι εξελίξεις στη φωτογραφική τεχνολογία. Διευκόλυναν, κατά πολύ, την ικανότητα όλων των φωτογράφων, πλέον και των γυναικών, να καταγράφουν τη δράση του πολέμου

δεδομένου ότι τώρα δεν χρειάζονταν τη σωματική δύναμη για να μεταφέρουν μια μεγάλη, δυσκίνητη κάμερα ή την εκτεταμένη εξειδικευμένη γνώση για να τη χειριστούν. Με άλλα λόγια, η εξέλιξη συντέλεσε στη σύλληψη, καταγραφή και αναμετάδοση πολλών περισσότερων γεγονότων και στιγμών (Hartmann-Villalta, 2016:14). Ειδικότερα, η Leica 35 mm ήταν διακριτική, προσφέροντας μέγιστη κινητικότητα, με αποτέλεσμα να δημιουργήσει αληθινές κινητικές εικόνες πολέμου σε αντίθεση με τις στατικές και αποστασιοποιημένες του παρελθόντος (Cara, Cartier-Bresson, & Whelan, 2005).

Ο Ισπανικός Εμφύλιος ήταν ο πόλεμος των πολλών πρωτοφανών γεγονότων. Ήταν ο πρώτος πόλεμος που «καλύφθηκε» από φωτογράφους Τύπου με τη σύγχρονη έννοια. Ήταν ο πρώτος πόλεμος που διέδωσε εικόνες θηριωδίας. Ήταν ο πρώτος ευρωπαϊκός πόλεμος που παρουσίασε εκτενώς αεροπλάνα και στον οποίο οι αεροπορικοί βομβαρδισμοί στόχευαν άμαχους πολίτες, συχνά γυναίκες και παιδιά. Οι εικαστικές αναπαραστάσεις, επομένως, προερχόμενες από το πεδίο μάχης, και όχι μόνο, έλκυαν συναισθηματικά και πολιτικά τους Βρετανούς, τους Αμερικάνους, τους Γάλλους αλλά και τους Ισπανούς θεατές και αναγνώστες. Οι εικόνες αυτού του πολέμου ήταν οι πρώτες εικόνες του πολεμικού ρεπορτάζ, τις οποίες κατέγραψε και ο ίδιος ο Cara. Είχε ενεργό συμμετοχή στην αρχή μιας νέας εποχής, ενός νέου είδους που θα κατέκλυζε όλο τον κόσμο. Επίσης, για πρώτη φορά είχαν τεθεί ηθικά ερωτήματα σχετικά με τη γνώση, τη διαχείριση της βίας αλλά όχι ακόμη για τον τερματισμό της (Hartmann-Villalta, 2016:14-15).

Παράλληλα, ο Cara ήθελε, μέσα από τις εικόνες του, να μεταφέρει την εμπειρία του. Εκτός, λοιπόν, από τις πραγματικές μάχες κάλυψε και τον πόνο των γυναικών που αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν αποδεκατισμένα χωριά, αναδεικνύοντας και άλλα μέτωπα του πολέμου (Rudner, 1981: 137). Σκόπευε να συγκεντρώσει σε ένα τόμο αρκετές από τις καλύτερες φωτογραφίες του οι οποίες θα συνοδεύονταν από δικά του προσωπικά σχόλια. Μέσα από το έργο του, «Death in the Making», προσπάθησε να μεταφέρει στο κοινό του το γεγονός των «κρίσιμων στιγμών». Η κρίσιμη στιγμή για τον Cara ήταν εκείνη η στιγμή που ένας φωτογράφος κατέγραψε στο φιλμ το παραμορφωμένο πρόσωπο ενός ετοιμοθάνατου στρατιώτη, τις φρενήρεις εκφράσεις του προσώπου γυναικών προσφύγων που έτρεχαν να ξεφύγουν από έναν βομβαρδισμένο δρόμο, ένα παιδί που χάθηκε μέσα στα ερείπια ενός καμένου χωριού. Πλησίαζε όσο πιο κοντά μπορούσε τα θέματά του, ελπίζοντας να

εστιάζει σε ένα πρόσωπο ή ένα ζευγάρι χέρια. Δεν τον ενδιέφερε να φωτογραφίζει ομάδες ατόμων γιατί, όπως έγραψε, το μεμονωμένο "παιδί" ή "πρόσφυγας" ή "στρατιώτης" ήταν εκείνος που θα μπορούσε να συμβολίσει καλύτερα τις σκληρές εικόνες της αιματοχυσίας των πολιτών στην Ισπανία (Rudner, 1981: 138).

Η παραμονή του στην Ισπανία ήταν μια ευκαιρία για τον Ούγγρο φωτογράφο να μεταφέρει στο κοινό τα συναισθήματα που βίωνε ο ίδιος με σκοπό οι αναγνώστες να εξοικειωθούν με το ευρύτερο νόημα κάθε ιστορικού γεγονότος που αποκαλύπτεται μέσα από τα πρόσωπα των θυμάτων της ιστορίας. Μια απόπειρα άμεσης συναίσθησης και ένα νέο είδος ευαισθησίας που άγγιζε όσους διάβαζαν τις φωτογραφικές του ιστορίες. Κατά συνέπεια, το όραμα της συναισθηματικής εμπειρίας συνδυασμένο με την προβολή του πραγματικού γεγονότος, έγινε πραγματικότητα μέσω της δημοσίευσης των εικόνων του έξω από τα ισπανικά όρια (Rudner, 1981: 138).

Το σώμα του ετοιμοθάνατου μετατράπηκε σε κεντρικό χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου, καθώς και σε έμβλημα του αντιπολεμικού λόγου χρόνια αργότερα (White, 2021: 130). Εκτός αυτού, πριν από τις εικόνες του Capa, σπάνια το κοινό είχε δει στρατιώτες από κοντά σε μάχη (Saxton, 2020: 19). Παραδόξως, το στιγμιότυπο του πολιτοφύλακα συνοδεύεται από διάφορες διαμάχες που επικεντρώνονται στη γνησιότητα του από τη πρώτη κιόλας μέρα της δημοσίευσης του (12 Ιουλίου 1937). Ο πρώτος δημοσιογράφος που αμφισβήτησε την αυθεντικότητα του ήταν ο Phillip Knightley, επειδή, παρά τη φήμη της, κανείς δεν είχε κάνει κανένα σχόλιο, κανείς δεν είχε αναλύσει το πρόσωπο του εθνοφρουρού, ούτε τη στάση του, ούτε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ο Capa φωτογράφησε το στιγμιότυπο. Έτσι, αποφάσισε να αλλάξει τη λεζάντα που συνόδευε την εικόνα και παρατήρησε ότι το νόημα της άλλαζε ανάλογα με το είδος της λεζάντας και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο δημοσιογραφικός κόσμος ήταν δεκτικός απέναντι σε μια εικόνα που εξαρτιόταν άμεσα από το κείμενο αναφοράς για την αυθεντικότητα της (Susperregui, 2016: 20). Ωστόσο, το κύρος του Robert Capa ως φωτογράφου δεν είχε αφήσει περιθώρια αμφισβήτησης. Ο βιογράφος του, Richard Whelan, αναφέρθηκε χαρακτηριστικά, στην ασημαντότητα της διερεύνησης της εγκυρότητας μιας εικόνας που απεικονίζει έναν άνθρωπο τη στιγμή που τραυματίζεται από σφαίρα (Susperregui, 2016: 17).

Αποδείχθηκε μόνο η λανθασμένη ταύτιση περιοχής καθώς ο πολιτοφύλακας δεν βρισκόταν στο Cerro Muriano αλλά στην πόλη Espejo της Κόρδοβας, από όπου είχε περάσει ο Cara και είχε φωτογραφήσει μια ομάδα πολιτοφυλάκων στην ύπαιθρο, μεταξύ των οποίων και εκείνον της διάσημης φωτογραφίας (Susperregui, 2016: 18). Κατά τη διάρκεια των λίγων ημερών που έμεινε εκεί δεν υπήρχε καμία στρατιωτική δράση, ούτε υπήρχαν θάνατοι μεταξύ των υπερασπιστών, όπως προκύπτει από την σχετική έρευνα (Susperregui, 2016: 24).

Παρά το γεγονός ότι η εμβληματική υπόσταση του εικονιζόμενου άνδρα επιτρέπει τη μερική διατήρηση της προγενέστερης συμβολικής του φόρτισης, οι πολιτικές συνέπειες που απορρέουν από την αποκάλυψη μεταβάλλουν ριζικά την ερμηνεία της φωτογραφίας. Στην αμόλυντη εκδοχή του, το πρόσωπο αυτό ενσαρκώνει ένα παγκόσμιο πρότυπο αξιοπρεπούς αυτοθυσίας. Δεχόμενος δύο μορφές «πυροβολισμού» —της σφαίρας και του φωτογραφικού φακού— μέσα σε ένα λιτό, σχεδόν θεατρικά κενό σκηνικό, ο θάνατός του αποκτά νόημα μέσω της φωτογραφικής αποτύπωσης και της συναισθηματικής της απήχησης. Η πιθανότητα αυθεντικότητας της εικόνας, ακόμη κι αν αμφισβητείται, διασφαλίζει σε μεγάλο βαθμό τη διατήρηση της ισχύος και της επιδραστικότητάς της. Παρόλο που δεν τεκμηριώνει πλέον μια «πραγματική» στιγμή του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου, η φωτογραφία εξακολουθεί να λειτουργεί ως ουσιώδες τεκμήριο για τη φύση της σύγκρουσης και για τον ανεξίτηλο αντίκτυπό της στη συλλογική ιστορική συνείδηση. Επιπλέον, συνιστά μαρτυρία της θυσίας που πραγματοποιήθηκε στο όνομα ενός ιδεαλιστικού οράματος, για την προάσπιση του οποίου δόθηκε αγώνας (White, 2021: 133).

Ακόμα και μετά την αποκάλυψη της σκηνοθετημένης φύσης της, η ιστορία της εικόνας είναι αρκετά ισχυρή ώστε να διατηρεί την αύρα της. Επίσης, η ιδιότητα του ως φωτογράφου, αναβαθμίζεται σε αυτή του καλλιτέχνη, του οποίου οι σκηνοθετημένες εικόνες μπορούν ακόμα να αποκαλύψουν τόσα πολλά για τους μύθους που περιβάλλουν τις συγκρούσεις όσο και τα γεγονότα. Αναγκαστικά, ο φωτογράφος έγινε δημιουργικός στην προσπάθειά του και με αυτόν τον τρόπο άμβλυσε τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας, ανυψώνοντας τη θέση του από φωτογράφου για ντοκιμαντέρ σε σκηνοθέτη, καλλιτέχνη ή ακόμη και «οργανικό διανοούμενο». Κατά τη σύλληψη στρατιωτών και πολιτών, κτιρίων και

εκκλησιών, ο Capa χρησιμοποίησε την κάμερα για να προβάλλει τόσο νέες όσο και μυθοποιημένες απεικονίσεις κοινωνικών ρόλων στο εγχώριο και διεθνές κοινό (White, 2021: 134).

Η δημοτικότητα των εικόνων του Capa με αμάχους να τρέχουν από αεροπορικές επιδρομές στους δρόμους του Μπιλμπάο συνέβαλε επίσης στην κατανόηση του φασισμού ως ευρωπαϊκού φαινομένου (εικόνα 5 - παράρτημα Β). είχε αναπαραστήσει στο βιβλίο του, το 1938, τις επιδρομές του Μπιλμπάο με φωτογραφία δύο γυναικών να τρέχουν κατευθείαν προς το μέρος του, την οποία τράβηξε καθώς στεκόταν στις ράγες του τρόλεϊ. Παρόμοια με αυτή που αναπαριστά μια μητέρα και μια κόρη να διασχίζουν έναν δρόμο. Ενώ το παιδί κοιτάζει στο πλάι και προσπαθεί να συμβαδίσει, η μητέρα σηκώνει το βλέμμα της αυστηρά και με προσήλωση, πιάνοντας σταθερά το χέρι της κόρης της. Η εικόνα περιέχει ελάχιστες πληροφορίες για τις συνθήκες, αλλά το βλέμμα της γυναίκας προς τα πάνω προκαλεί τους θεατές να φανταστούν το θέαμα των αεροπλάνων από πάνω τους ή να ακούσουν τον ήχο των βομβαρδισμών που περιέγραφε ο Capa (Bair, 2020: 250).

Οι αεροπορικοί βομβαρδισμοί στην Ισπανία ήταν οι πρώτοι που μπορούσαν εύκολα να καλυφθούν, να δραματοποιηθούν στον Τύπο και να διατεθούν σε κυκλοφορία τα χρόνια που ακολούθησαν. Προηγούμενα περιστατικά, όπως ο ιαπωνικός βομβαρδισμός της Σαγκάης, καλύφθηκαν σε κινηματογραφικά δελτία ειδήσεων και με φωτογραφίες στον Τύπο, αλλά η κάλυψή τους δεν μπορεί να συγκριθεί με την περίφημη φωτογραφική τεκμηρίωση του ισπανικού εμφυλίου (Bair, 2020: 252).

Τέλος, ο Capa όντας υπέρ της δικαιοσύνης, θέλησε να κερδίσει πολιτική και στρατιωτική υποστήριξη για την ισπανική κυβέρνηση. Γι' αυτό το λόγο, παρήγαγε εικόνες που αποκάλυπταν όχι μόνο το θάρρος και την αποφασιστικότητα των στρατιωτών της, αλλά και το σθένος τους κάτω από άθλιες συνθήκες. Τόνισε ότι αυτοί οι ήρωες ήταν απλοί άνδρες και γυναίκες και έτσι οδήγησε, όσους έβλεπαν τις φωτογραφίες του, να ταυτιστούν μαζί τους. Εστιάζοντας σε πρόσωπα και χειρονομίες, επέτρεψε στους θεατές να βιώσουν μια αίσθηση εμπλοκής, σαν να ήταν ξαφνικά παρόντες στον πόλεμο (Capa, Cartier-Bresson, & Whelan 2005). Χρησιμοποίησε, με άλλα λόγια, ένα διαφορετικό τρόπο πειθούς: επιδίωξε να «επαναπροσωποποιήσει τον πόλεμο» και όχι να θαμπώσει με τη δύναμη του στρατού

ή τον θρίαμβο της θέλησης, όπως επιδιώκουν οι φασιστικές εικόνες. Ήταν η δύναμη ενός συγκεκριμένου είδους πνεύματος, και όχι η δύναμη των συντριπτικών αριθμών ή των εξελιγμένων όπλων, με την οποία ο Capa ήλπιζε να εντυπωσιάσει τους αναγνώστες του. Προτιμούσε οι θεατές να βοηθήσουν τον αγώνα του ισπανικού κράτους, συναισθανόμενοι την πεζή πραγματικότητα των ατόμων που εμπλέκονται σε αυτόν (Linfield, 2010: 198).

Είτε προερχόμενες από το μέτωπο είτε αντλημένες από στιγμές της καθημερινότητας των πολιτών, οι φωτογραφίες του Robert Capa από την Ισπανία συνιστούν έναν ύμνο στον αυθορμητισμό ως μορφή αντίστασης. Αποκαλύπτουν πως η ανθρώπινη εμπειρία — ακόμη και υπό τις πιο ακραίες συνθήκες του πολέμου — παραμένει δυναμική, απρόβλεπτη και συχνά ευχάριστα απροσδόκητη. Η οπτική γλώσσα του Capa δεν αναπαριστά απλώς τα γεγονότα, αλλά αναδεικνύει την εγγενή δυναμική της ζωής που συνεχίζεται παρά την καταστροφή. Κατά συνέπεια, η καταγραφή αυτών των «στιγμών ελευθερίας» μέσα στη δίνη της βίας καθιστά τις φωτογραφίες όχι απλώς τεκμήρια της ιστορικής πραγματικότητας, αλλά φορείς μιας βιωματικής αλήθειας, η οποία υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση. Ειδικά κατά τις πρώτες φάσεις του Ισπανικού Εμφυλίου, όταν ακόμη κυριαρχούσε ένα αίσθημα ελπίδας, η φωτογραφική ματιά του Capa μεταφέρει μια σχεδόν σωματική ενέργεια· μια μεταδοτική αίσθηση κινητικότητας και συλλογικού παλμού. Ενδεικτική είναι η φωτογραφία του 1936, όπου απεικονίζονται κυβερνητικά στρατεύματα πάνω σε ένα όχημα στη Μαδρίτη — μια σκηνή που συμπυκνώνει το πνεύμα αυτών των πρώιμων ημερών³. Η σκηνή, με τη φαινομενικά αυθόρμητη σύνθεσή της, ενσαρκώνει όχι μόνο την κοινωνική ρευστότητα της στιγμής, αλλά και τη δύναμη της εικόνας να αποτυπώνει ένα ιστορικό παρόν σε όλη του την ανθρώπινη ένταση. Η φωτογραφία, ως φορέας μνήμης, δεν λειτουργεί απλώς τεκμηριωτικά, αλλά αποδίδει με ενσώματο τρόπο τη συναισθηματική και πολιτική δυναμική της περιόδου — καταδεικνύοντας, τελικά, πώς η αισθητική της φωτοδημοσιογραφίας διασταυρώνεται με το ηθικό της βάρος (Linfield, 2010: 199). Μπορεί κάλλιστα να ήταν αυτή η αίσθηση της

³ Η περιγραφή της εικόνας προέρχεται από Linfield, S. (2010). *The Cruel Radiance: photography and political violence*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, σ. 199 καθώς δεν είναι διαθέσιμη στο ευρύ κοινό.

αμεσότητας της κατάστασης που ξεσήκωσε πολλούς να συνεισφέρουν χρήματα ή να συμμετάσχουν σε πολιτικές διαδηλώσεις (Cara, Cartier-Bresson, & Whelan 2005).

4.2.2. Απόβαση στη Νορμανδία (D-Day) (6 Ιουνίου 1944)

Ένα συγκλονιστικό αρχείο από την παραλία Ομάχα της Νορμανδίας περιελάμβανε 72 φωτογραφίες, τραβηγμένες από τον Cara, που κάλυπταν την προέλαση των αμερικανικών δυνάμεων πεζικού και τεθωρακισμένων στη γαλλική ύπαιθρο και στην ενδοχώρα. Με ακραίο κίνδυνο για τη ζωή του, στάθηκε μπροστά σε μια από τις πιο καθοριστικές στιγμές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Hauzer, 2013: 52). Αν και πριν από την απόβαση, υπήρξε μια συντονισμένη προσπάθεια απόκρυψης των προετοιμασιών που γίνονταν στη νοτιοανατολική Αγγλία, στη συνέχεια σημειώθηκαν ενέργειες να καταστεί η εισβολή, ορατή, στο κοινό των συμμαχικών κρατών. Το έργο της διάδοσης διευκολύνθηκε από διαπιστευμένους φωτογράφους που είχαν ενσωματωθεί στο στρατό για να καλύψουν την εισβολή (Allbeson & Oldfield, 2016: 95). Μεταξύ αυτών των οπτικοποιήσεων βρισκόταν και ο Robert Cara. Συνόδευσε τα αμερικανικά στρατεύματα καθώς προχωρούσαν εναντίον των Γερμανών σε ανεξάρτητη αποστολή από το περιοδικό *Life* (Assaf & Bock, 2022: 91). Η αποστολή περιλάμβανε ρεπορτάζ, σχετικό με την προετοιμασία και την επιβίβαση των στρατευμάτων, καθώς και τη διάσχιση της Μάγχης. Στη συνέχεια, θα προστίθονταν η κάλυψη της μάχης στην παραλία Ομάχα αλλά και εικόνες γιατρών, που φρόντιζαν τους τραυματίες στο ταξίδι της επιστροφής στο πλοίο *Chase* (Coleman, 2019). Οι εικόνες του απεικονίζουν την αίσθηση του πως «μοιάζει» η εισβολή μέσω της ατμοσφαιρικής θολούρας και ορισμένων λεπτομερειών (παρά την έλλειψη συνολικής ευκρίνειας), όπως το αφρισμένο νερό, τα οδοντωτά ξύλινα εμπόδια που προεξέχουν βίαια στον ουρανό και η συγκεντρωμένη έκφραση ενός στρατιώτη που κολυμπάει στην ακτή (Brown, 2013: 23).

Το φωτογραφικό υλικό της απόβασης είχε κάνει αίσθηση όταν πρωτοκυκλοφόρησε. Δικαιωματικά λειτούργησε ως πρότυπο του ίδιου του Robert Cara, αλλά και των υπόλοιπων πολεμικών φωτορεπόρτερ. Ο ίδιος ως φωτογράφος αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο για την κατανόηση της διαχρονικής επιρροής της σειράς D-Day. Το περιοδικό *Life* δημοσίευσε τις πέντε καλύτερες εικόνες 35

χιλιοστών από τις δέκα συνολικά του φιλμ «Omaha Beach» στο τεύχος D-Day, με ημερομηνία 19 Ιουνίου 1944 (οι άλλες πέντε ήταν όλες μέτριες παραλλαγές από αυτές που δημοσίευσαν). Τα κείμενα που συνόδευαν αυτές τις φωτογραφίες γράφτηκαν από του συντάκτες του περιοδικού, που διατηρούσαν μια απόσταση από το πραγματική σκηνή, με κίνδυνο να παρουσιάσουν ασάφειες και αναλήθειες.

Η δουλειά του ήταν εξαιρετική και τόσο εκδηλωτική που ακόμη και ο σύγχρονος θεατής είναι σε θέση να φανταστεί τις εικόνες και τους ήχους μιας ζώνης μάχης του 1944. Πιο συγκεκριμένα, οι φωτογραφίες του είναι ωμές και εκφραστικές στην απεικόνιση του ακραίου χάους της εισβολής. Το διαβόητο θολό κοντινό πλάνο ανακαλεί μια τέτοια σκηνή χάους που ανεβάζει την αδρεναλίνη - καθώς ένας Αμερικανός στρατιώτης δέχεται πυρά ενώ κολυμπάει και σέρνεται μέσα στο κύμα (εικόνα 9 – Παράρτημα Γ). Στο βάθος της εικόνας διακρίνονται αμυδρά οι σιδερένιοι "σκαντζόχοιροι" που χρησιμοποιούσαν οι γερμανικές άμυνες για να διαπερνούν τα εχθρικά αποβατικά σκάφη. Η μοίρα του στρατιώτη δεν απεικονίζεται αλλά υπονοείται (Buckley, 2018: 12-13· Brown, 2013: 6). Η λήψη, πιθανότατα, έγινε ένα μέτρο μακριά από τον στρατιώτη μέσα στο φουρτουνιασμένο κύμα, ώστε να παρουσιαστεί η πραγματική προσπάθεια του εικονιζόμενου. Γι' αυτό αποτελεί μια από τις πιο επιδραστικές εικόνες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ταυτόχρονα, συμπληρώνεται από την δραματική αφήγηση του ίδιου του Cara που δίνει έμφαση στη δυσκολία της φωτογράφισης δεδομένου ότι «οι σφαίρες τον κυνηγούν» (Buckley, 2018: 12-13).

Απέναντι ακριβώς σε αυτό το χάος αγωνίζεται τόσο ο στρατιώτης όσο και ο φωτογράφος, ο καθένας με τη δική του ιδιότητα. Η θολή εικόνα υποδεικνύει αφενός την επείγουσα ανάγκη του πυροβολισμού έναντι του αντιπάλου αφετέρου τον παραμερισμό των «επαγγελματικών» προτύπων. Ταυτόχρονα, αυτή η θαμπάδα πείθει περισσότερο τους αναγνώστες για τη γνησιότητα της σύγκρουσης και τη πραγματική μάχη που εξελίσσεται στο πεδίο παρά η αναπαριστώμενη σκηνή. Υποδηλώνεται η έγνοια του φωτογράφου να παραμείνει ζωντανός από τα πυρά που δέχεται και παραγκωνίζεται η μέριμνα για σκηνοθεσία ή πιθανή χειραγώγηση των απεικονιζόμενων γεγονότων (Buckley, 2018: 12-13). Ωστόσο, με την πάροδο των ετών, αμφισβητείται η ύπαρξη τη θολούρας στη φωτογραφία του Cara, όπως αποδιδόταν από το περιοδικό *Life*. Η λεζάντα της φωτογραφίας αναφερόταν στον τεράστιο ενθουσιασμό [της] στιγμής ή, εναλλακτικά, στο θαλασσινό νερό που είχε

εισχωρήσει στις φωτογραφικές μηχανές του Cara. Τα επόμενα χρόνια, έγινε ευρέως αποδεκτό ότι η θολούρα προκλήθηκε από ένα κοινότυπο ατύχημα στο σκοτεινό θάλαμο, έχοντας ως αποτέλεσμα το λιώσιμο του γαλακτώματος του φιλμ (αν και υπήρξε έντονη αμφισβήτηση και για αυτή τη θεωρία) (Buckley, 2018: 14· Coleman, 2019).

Έκτοτε, οι ισχυρές εικόνες του φωτογράφου - ιδιαίτερα εκείνη ενός στρατιώτη που βγαίνει στην ακτή κάτω από πυρά - έχουν γίνει σύμβολα τόσο εκείνης της σημαδιακής ημέρας, όσο και του είδους της πολεμικής φωτογραφίας. Εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι, από την πρώτη εμφάνιση των φωτογραφιών μέχρι και σήμερα, επαναλαμβάνεται η εκδοχή της Απόβασης (D-Day) στα μέσα μαζικής ενημέρωσης με ιδιαίτερη συχνότητα, ειδικά σε ημέρες μνήμης και εορτασμών (επέτειοι). Έχει αποκτήσει, εν ολίγοις, την ιδιότητα του θρύλου (Coleman, 2019· Allbeson & Oldfield, 2016: 95). Έχει γίνει έμβλημα της αμερικανικής νίκης - μια εισβολή που εδραίωσε έναν μελλοντικό θρίαμβο των Συμμάχων επί των Ναζί (Brown, 2013: 5).

Φαίνεται πως η επιλογή της δημοσίευσης των φωτογραφιών της Απόβασης (D-Day) στο περιοδικό *Life* - περιοδικό ευρείας και εθνικής κυκλοφορίας - επέδρασαν καταλυτικά στην απόκτηση φήμης και κύρους. Έγιναν μέρος της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας μέσω ενός εικονογραφημένου μέσου που προωθούσε φιλοαμερικανικές πολιτικές απόψεις σε κάθε του τεύχος. Κατά συνέπεια, δόθηκε έμφαση σε φωτογραφίες που αναδείκνυαν τον αμερικανικό θρίαμβο σε εθνικό αλλά και διεθνές επίπεδο. Ως απόρροια αυτού, η γνώση και οι γνώμη των ανθρώπων για ένα τόσο σπουδαίο γεγονός, όπως η Απόβαση, επηρεάζεται άμεσα από τη συνάφεια των φωτογραφιών με την εθνική κουλτούρα και ταυτότητα της Αμερικής (Brown, 2013: 6-7). Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί ότι κατά τα χρόνια της αμερικανικής εμπλοκής στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η κυκλοφορία του περιοδικού αυξήθηκε κατά τρία εκατομμύρια συνδρομητές. Στην αύξηση αυτή συντέλεσε η δημοσιοποίηση συναρπαστικού φωτορεπορτάζ με σκοπό το περιοδικό να ανταγωνιστεί άλλα ειδησεογραφικά μέσα (π.χ. ραδιόφωνο). Οι εικόνες σε συνδυασμό με τα εισαγωγικά κείμενα και τις λεζάντες λειτουργούσαν προς όφελος του Αμερικανού εκδότη Henry R. Luce που γνώριζε πολύ καλά τον παλμό του κοινού και μπόρεσε να χρησιμοποιήσει κάθε πιθανό τρόπο εδραίωσης του (Brown, 2013: 20).

Μέρος αυτής της ερμηνευτικής κατεύθυνσης ήταν άθελα του και ο Robert Capa. Υποστήριξε μια διαφορετική οπτική του πολέμου η οποία ερμηνεύτηκε από τον Luce ως αναγκαίο κακό προκειμένου να προστατευτούν και να διασφαλιστούν οι αμερικανικές αξίες. Από τη μια πλευρά, ο Capa φωτογράφιζε σκηνές μάχης ώστε να αναδυθεί η ανάγκη του τερματισμού ενός πολέμου, και από την άλλη ο Luce χρησιμοποιούσε αυτές τις εικόνες για να εκμαιεύσει την υποστήριξη όλων για τη νίκη ενός απαραίτητου πολέμου, παρά την τρομακτική του φύση. Η εισβολή της D-Day δεν ήταν απλώς ένα ειδησεογραφικό γεγονός προς αναμετάδοση, αλλά μια δραματική ιστορία προς αναδιήγηση μέσω εικόνων και λέξεων (Brown, 2013: 22-24). Άλλωστε, δεν είναι τυχαία η τοποθέτηση των φωτογραφιών πάνω από τις λεζάντες, δείχνοντας την σημαντικότητα της εικόνας έναντι του κειμένου. Οι συντάκτες ήθελαν να επικεντρωθεί ο αναγνώστης στην εικόνα παρά σε σύντομες περιγραφές. Η δύναμη της εικόνας ήταν συντριπτικά ισχυρότερη στη μετάδοση του συναισθήματος των στρατιωτών. Μια οπτική μαρτυρία θα εξασφάλιζε στο Luce τη στήριξη των πολεμικών ενεργειών από αναγνώστες που θα έρχονταν σε άμεση επαφή με τη πραγματική θυσία των αμερικανών στρατιωτών. Το κείμενο απλώς πλαισίωσε και μετέφερε κάποιες λεπτομέρειες που ενίσχυαν το νόημα πίσω από τις εικόνες ή την αναγνώριση αντικειμένων και φιγούρων σε περίπτωση θολών, μη εστιασμένων εικόνων (Brown, 2013: 25). Κατά κάποιο τρόπο, κατείχαν και τη θέση της προπαγάνδας δεδομένου ότι εμπεριείχαν πολιτικό τόνο βασισμένο στην ιδέα ότι η επικράτηση της ειρήνης απαιτεί κακουχίες, αγώνες και θανάτους (Brown, 2013: 28-29). Παράλληλα, η αμμόδης, κοκκώδης, γκρίζα ποιότητα ενισχύει τη δύναμη των σπάνιων και εξαιρετικών φωτογραφιών, οι οποίες κατοικούν αντιπροσωπευτικά και δημιουργούν μια αίσθηση πραγματικότητας στο μυαλό του θεατή (Assaf & Bock, 2022: 91). Επιπλέον, στο ίδιο εκδοτικό σχήμα εκδόθηκε, εξίσου, διαφήμιση της εταιρείας Boeing, η οποία περιλάμβανε μια αεροφωτογραφία αναγνώρισης που απεικονίζει ένα αεροσκάφος να πετά πάνω από το αεροδρόμιο Tempelhof στο κεντρικό Βερολίνο. Συνεπώς εξάγεται το συμπέρασμα ότι, το φωτορεπορτάζ που παρήχθη από φωτογράφους μεγάλου βεληνεκούς, όπως ο Ούγγρος ρεπόρτερ, συνδυάστηκε σε καιρό πολέμου με την προπαγάνδα, τη διαφήμιση και την αναγνώριση. Φωτογραφικό υλικό κυκλοφόρησε και καταναλώθηκε έχοντας ως φόντο, ταυτόχρονα, τη πολεμική σύρραξη (Allbeson & Oldfield, 2016: 95).

4.2.3. Γέννηση του κράτους του Ισραήλ (1948-1950)

Η ταχύτητα των γεγονότων στο Ισραήλ, που γιόρταζε την πρώτη επέτειο της εθνικής του υπόστασης τον Μάιο του 1949, κατέστησε σχεδόν αδύνατη για τον Cara την αποφυγή καταγραφής τόσο σημαντικών πολιτικών ζητημάτων. Κατέφτασε στην περιοχή ακριβώς ένα χρόνο αφότου είχε αποσύρει τα στρατεύματα της η Μεγάλη Βρετανία (Hauzer, 2013: 57). Μπροστά στη νέα ανήσυχη πραγματικότητα, ο Cara συνεργάστηκε με τον Irwin Shaw και μαζί ανέλαβαν ένα ιδιαίτερο έργο: να κάνουν ρεπορτάζ για τους λαβύρινθους του πολέμου στο νεοεμφανιζόμενο κράτος στη Μέση Ανατολή. Το έργο τους, λοιπόν, «Report on Israel» είναι μια ισχυρή απεικόνιση τεσσάρων πολέμων σε ένα κοινό σταυροδρόμι: ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Ψυχρός Πόλεμος, ο πόλεμος για την ανεξαρτησία και ένας προσωπικός πόλεμος (Hauzer, 2013: 57).

Δημοσίευσαν την έκθεση τους το 1950 με σκοπό να παρουσιαστεί μια συγκεκριμένη στιγμή κατά την οποία «τίποτα [δεν ήταν] ασφαλές». Περιελάμβανε μια σειρά από φωτογραφίες στις οποίες αποτυπώνονταν θέματα όπως: η ανοικοδόμηση, η καθημερινή ζωή, η μετανάστευση και η άφιξη, ο πολιτισμός, η αγροτική ανάπτυξη και η μελέτη της Τορά (του Ιουδαϊκού Νόμου). Η πολωμένη χρήση του «εβραίου» και του «άραβα» εμφανιζόταν τακτικά στην έκθεση (Underwood, 2012: 132 -133). Επιπρόσθετα, το οπτικό υλικό του φωτογράφου, εξυμνούσε, όπως και στην Ισπανία, την οικοδόμηση δημοκρατικών και πολιτιστικών θεσμών, τη δημιουργία ενός λαϊκού στρατού, τη σωματική εργασία και τη στρατιωτική ανδρεία (Linfield, 2010: 193). Οι δημοσιευμένες φωτογραφίες προήλθαν από τρία ταξίδια που έκανε ο Cara στο Ισραήλ. Σύμφωνα με το βιογράφο του, Kershaw, συνήθιζε να φωτογραφίζει Εβραίους με αποκλεισμό των Αράβων κατά τη διάρκεια των ταξιδιών του στο Ισραήλ, καθώς φαινόταν πολύ επικίνδυνο να καλύψει την αραβική πλευρά όντας ο ίδιος Εβραίος, και μάλιστα διάσημος Εβραίος.

Η ιδιότητα του ως Εβραίου, του οποίου πολλοί συγγενείς είχαν πέσει θύματα του ναζιστικού Ολοκαυτώματος, επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο προσέγγιζε τα σχετικά, με το Εβραϊκό έθνος, θέματα (Underwood, 2012: 132 -133). Ως εξόριστος και αιώνιος περιπλανώμενος, είχε καταγράψει τα βάσανα αμέτρητων προσφύγων και στο Ισραήλ ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τους μετανάστες του νέου έθνους - ειδικά από

τη στιγμή που αυτοί οι πρόσφυγες κινούνταν με ελπίδα προς μια νέα ζωή αντί να φεύγουν τρομοκρατημένοι από το θάνατο. Διέθεταν ένα είδος επίμονης ελπίδας που έπρεπε οπωσδήποτε να καταγράψει, από τη στιγμή κιόλας που φώτιζε τα πρόσωπα όλων. Από τους γεμάτους αυτοπεποίθηση Σαμπρά⁴ μέχρι τους σκυφτούς, πρόωρα γερασμένους επιζώντες των στρατοπέδων (Linfield, 2010: 193).

Η ουσία των ισραηλινών φωτογραφιών του Cara βρίσκεται στα μεμονωμένα πορτρέτα ανθρώπων, που δεν φαίνονταν πάντα ευτυχισμένοι, αλλά ήταν πάντα ανοιχτοί απέναντι του και, συνεπώς, στον θεατή (Linfield, 2010: 194).

Όσον αφορά το υλικό από τον πόλεμο του Ισραήλ η ρητορική των φωτογραφικών αφηγήσεων του Cara δείχνει μια λαμπερή εσωτερική πάλη, όπως ακριβώς επικρατεί ανταγωνισμός για τον έλεγχο της εξωτερικής πολιτικής του Ισραήλ. Από τη μια πλευρά, υπήρχαν τάσεις υπέρ της Ανατολής ή υπέρ της Δύσης στην παγκόσμια διπλωματία. Από την άλλη, υπήρχαν αντίποινα ή διαπραγματεύσεις στη σύγκρουση με τους Άραβες. Ο Cara, ως Εβραίος βετεράνος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και παθιασμένος ιδεαλιστής, φωτογράφησε τη γέννηση μιας εβραϊκής πατρίδας και τον πόλεμο για την ανεξαρτησία που προέκυψε με προσωπική καθαρά συμμετοχή, αν λάβουμε υπόψη ότι τον θεωρούσε «προσωπικό του πόλεμο». Οι εικόνες, τραβηγμένες κάτω από πυρά ελεύθερου σκοπευτή, παρέχουν λυρική και δυναμική κάλυψη μιας περιοχής που φαινόταν ήσυχη. Ενώ, το 1948, το διεθνές κοινό ήταν συντονισμένο στην εποχή της ειρήνης, ο Cara έφερε στο προσκήνιο την ατμόσφαιρα του Πολέμου των Αγίων Τόπων, τη δυστυχία του θανάτου, τον κίνδυνο που προέρχεται από τη σφαίρα ενός ελεύθερου σκοπευτή. Σύμφωνα με τους συντάκτες του περιοδικού «Illustrated», στο οποίο παρουσιάζονταν περισσότερες από είκοσι φωτογραφίες του, η κάμερα του απαθανάτιζε ακόμη έναν πόλεμο που είχε εντοπίσει ο ίδιος (Hauzer, 2013: 60).

⁴ Σάμπρας (sabra) είναι ένας σύγχρονος εβραϊκός όρος που ορίζει κάθε Εβραίο που γεννιέται στο Ισραήλ. Ο όρος άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως τη δεκαετία του 1930 για να αναφέρεται σε έναν Εβραίο που είχε γεννηθεί στο Ισραήλ, συμπεριλαμβανομένης της Βρετανικής Εντολής της Παλαιστίνης και της Οθωμανικής Συρίας, αν και μπορεί να εμφανίστηκε νωρίτερα. Από την ίδρυση του Κράτους του Ισραήλ το 1948, οι Ισραηλινοί χρησιμοποίησαν τη λέξη για να αναφερθούν σε έναν Εβραίο που γεννήθηκε οπουδήποτε στη Γη του Ισραήλ (Apel, 2012: 196. Kaschl, 2003: 60).

Στα πρόσωπα των Ισραηλινών, ο Capa ξανά βρήκε τους ιδεαλιστές της Βαρκελώνης του 1936, πριν ο φασισμός σκοτώσει τα όνειρά τους για ένα νέο, δημοκρατικό έθνος. Οι χιλιάδες Ισραηλινοί νεαροί σοσιαλιστές προσπαθούσαν να οικοδομήσουν ένα νέο κράτος από την αρχή (Underwood, 2012: 132). Όπως είναι λογικό, πολλοί κριτικοί παρατήρησαν την πτώση της αντικειμενικότητας του Capa ως ρεπορτάζ σε αυτό που έγινε ο «προσωπικός του πόλεμος». Η αφήγηση του Capa αποκαλύπτει μια συνεπή ρητορική άποψη. Είναι αξιοσημείωτο ότι η φωτογραφική του καλλιτεχνία είναι εμφανής σε πλάνα από τα οποία «η χαρά εκπέμπεται από πρόσωπα, μικρά και μεγάλα» που δείχνουν μεγαλύτερη προσοχή στους Ισραηλινούς πρωτοπόρους από τους ακτήμονες Παλαιστίνιους πρόσφυγες. Στην πραγματικότητα, η ανταγωνιστική προσέγγιση για καλύτερες λεκτικές και εικονογραφικές αναπαραστάσεις της «αλήθειας» τον παρέσυρε. Η αδυναμία της έκθεσης για το Ισραήλ έγκειται στα οικεία φωτογραφικά δοκίμια του δημιουργού που μυθολογούν τους προγόνους του, τον Ισραηλινό, του οποίου το πολιτισμένο βλέμμα στρατιώτη-πρωτοπόρου-υπερασπιστή μετριέται με τον Άραβα νομά που κατοικεί στην έρημο. Η εβραϊκή προοπτική για τον πόλεμο και συνεπώς η φιλοϊσραηλινή στάση του Capa υπονοείται στις λεζάντες του περιοδικού *Illustrated* (τεύχος 3^{ης} Ιουλίου 1948) όπου αναφέρεται στους Εβραίους ως «υπερασπιστές», υποδηλώνοντας ποια φατρία είναι το θύμα και ποια ο θύτης.

Σε γενικές γραμμές, οι φωτογραφικές ιστορίες του υποστηρίζουν το νέο κράτος, δοξάζοντας τις ισραηλινές προσπάθειες για εγκατάσταση, ή μάλλον, ανάκτηση της γης. Επιπλέον, ήταν πολύ πιο εύκολο για τον ίδιο να φωτογραφήσει ισραηλινούς πολίτες παρά Άραβες λόγω της εβραϊκής του καταγωγή (Hauzer, 2013: 61). Σε κάθε περίπτωση, το μήνυμα της έκθεσης του Capa για το Ισραήλ είναι μια υπενθύμιση της αστάθειας της μεταπολεμικής εποχής και της ανθρώπινης διάστασης των πολιτικών αλλαγών. Χρησιμοποιεί ως ιστορικό ντοκουμέντο και πολύτιμη απεικόνιση των μεταπολεμικών χωρών και πολιτισμών που παλεύουν μεταξύ πολέμου και ειρήνης (Hauzer, 2013: 62).

Συμπερασματικά, ο Robert Capa δεν μπορεί να ενταχθεί απλώς στους φωτογράφους πολέμου δεδομένου ότι οι εικόνες του αποτυπώνουν, εκτός των άλλων,

με ζεστασιά και εξυπνάδα, τις χαρές της ειρήνης. Το περίπλοκο φωτορεπορτάζ του συναγωνίζεται τη δουλειά των πιο συνειδητά καλλιτεχνικών φωτογράφων σε ευαισθησία, συναισθηματική δύναμη και οπτική αντήχηση (Cara, Cartier-Bresson & Whelan, 2005).

Οι φωτογραφίες του έκαναν το γύρο του κόσμου αφήνοντας έναν ηθικό και πολιτικό αντίκτυπο που δύσκολα αντιλαμβάνεται ο σύγχρονος θεατής, όντας εξοικειωμένος με τέτοιες φρικαλεότητες. Αντίθετα, οι θεατές των εικόνων του Cara ζούσαν στην εποχή της αλλαγής καθότι για πρώτη φορά «παραγόταν» τόσο μαζικά ο θάνατος. Επομένως, συναντούσαν τα μέτωπα της μάχης και όχι μόνο με τρόπο ριζικά νέο, νευραλγικό, τρομακτικό. Οι φωτογραφίες του ήταν πιο κοντινές, πιο γρήγορες, πιο πυκνές από ό, τι είχε δει κανείς στο παρελθόν, δίνοντας την αίσθηση του οπτικού συμμετέχοντα και όχι απλά ενός μάρτυρα πολέμου (Linfield, 2010: 190).

Αξίζει, επίσης, να αναφερθεί ότι η ευκαιρία που είχε ο Cara να εμπλακεί σε σπουδαία πολεμικά γεγονότα, οφείλεται στις αντιλήψεις και πολιτικές του εκάστοτε περιοδικού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα περιοδικά *Vu*, *Regards* και *England's Picture Post* (βλ. παραπάνω) που υπηρετούσαν τον σκοπό των Δημοκρατικών κατά τη διάρκεια του ισπανικού εμφυλίου. Χρησιμοποίησαν μια νέα γενιά νεαρών, αριστερών φωτορεπόρτερ, πολλοί από τους οποίους ήταν Εβραίοι μετανάστες στη Γαλλία από την Ανατολική Ευρώπη με στόχο να καλύψουν τον αγώνα κατά του φασισμού στην Ισπανία (Bair, 2020: 239).

4.3. Αποτίμηση της προσφοράς του Cara στη σύγχρονη φωτογραφία

Υπήρξε από τους πρώτους πολεμικούς φωτογράφους που κατέγραψε εικόνες οι οποίες προσέφεραν στον κόσμο άμεση ματιά στις ωμότητες του πολέμου. Καλύπτοντας πέντε διαφορετικούς πολέμους (Ισπανικός Εμφύλιος, Σινοϊαπωνικός Πόλεμος, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Άραβο - Ισραηλινός Πόλεμος, Πόλεμος της Ινδοκίνας), φωτογράφησε στιγμιότυπα που έγιναν σύμβολα της τραγωδίας που προκαλούν οι πολεμικές συγκρούσεις (Holiday & Cressman, 2016:444).

Μέσα από το έργο του προσπάθησε να αναδείξει την ανθρώπινη πλευρά των συγκρούσεων δίνοντας στη φωτοδημοσιογραφία ανθρωπιστική οπτική. Η αποτύπωση αφενός των μαχών και αφετέρου των επιπτώσεων αυτών σε απλούς ανθρώπους συνέβαλε στην ανάπτυξη μιας προσέγγισης που περιλαμβάνει, όλο και συχνότερα, τον ανθρώπινο και συναισθηματικό παράγοντα. Ειδικότερα, απέκτησε μια βαθιά εμπειρική επίγνωση των ηθικών ορίων της φωτοδημοσιογραφίας όταν, επιχειρώντας να απαθανάτισει τα θύματα μιας αεροπορικής επιδρομής, ήρθε αντιμέτωπος με τα επικριτικά και θυμωμένα βλέμματα των επιζώντων. Η αντίδραση αυτή τον οδήγησε σε μια κρίση αυτοσυνείδησης: ένιωσε ότι ενεργούσε ως καιροσκόπος, ακόμη και ως δειλός παρατηρητής, και θεώρησε ότι το φωτογραφικό του έργο απευθυνόταν περισσότερο σε «νεκροθάφτες» παρά στον ζώντα άνθρωπο. Το περιστατικό αυτό αποτέλεσε σημείο καμπής στην επαγγελματική και ηθική του στάση. Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα, ο Capa αντιλήφθηκε ως αναγκαία προϋπόθεση της δουλειάς του την απόκτηση της εμπιστοσύνης και του σεβασμού των ίδιων των μαχητών. Για τον λόγο αυτό, επέλεξε να συνοδεύει ενεργά τους στρατιώτες σε στρατιωτικές επιχειρήσεις — τις οποίες αποκαλούσε χαρακτηριστικά «πομπές» — ώστε να βιώνει τον πόλεμο όχι μόνο ως καταγραφέας, αλλά και ως συμμετέχων (Underwood, 2012:134· Holiday & Cressman, 2016: 447).

Μέσα από τις εικόνες της Μαδρίτης, αναδεικνύεται ότι είχε αντιληφθεί ότι η αλήθεια δεν κρύβεται μόνο στις μάχες αλλά και στα πρόσωπα των στρατιωτών που υπέφεραν από το κρύο, την κούραση και την ανία πίσω από τις γραμμές και των αμάχων που μαστιζόνταν από το φόβο, τον πόνο και την απώλεια (Whelan, 2001). Επίσης, σε ορισμένες εικόνες από τον Ισπανικό Εμφύλιο αποκρύφτηκαν η φρίκη του πολέμου και οι επώδυνοι τραυματισμοί με σκοπό ο θεατής να εστιάσει, λόγου χάρη, στην ταπεινότητα και την αθωότητα ενός παιδιού μαζί με τον γονέα (πρόσφυγες και κατατρεγμένοι) που έχουν παγιδευτεί άθελά τους στον πόλεμο (Brothers, όπως αναφέρεται στο White, 2021: 131). Γίνεται, επομένως, αντιληπτό ότι ο Capa ήταν πρωτίστως φωτογράφος ανθρώπων. Πολλές από τις φωτογραφίες πολέμου του είναι συμπονετικές μελέτες ανθρώπων υπό ακραίο στρες. Επικεντρωνόταν κυρίως στους επιζώντες που συνέχιζαν τη ζωή τους παρά τις συντριπτικές απώλειες και τις συνταρακτικές καταστροφές, υψώνοντας το θρίαμβο του αδάμαστου ανθρώπινου πνεύματος (Whelan, 2001· Capa, Cartier-Bresson & Whelan, 2005).

Επέλεξε να φωτογραφήσει τη βιωμένη εμπειρία απλών ανθρώπων – ανθρώπων που έχουν «περιορισμένο έλεγχο» σε ό, τι συμβαίνει μέσα και πέρα από την περιοχή τους, που αρνούνται να εμφανιστούν ως θύματα και προσπαθούν να διατηρήσουν μια κάπως φυσιολογική ζωή σε αντίξοες συνθήκες. Έτσι, οι φωτογραφίες του Cara βοηθούν τους παρατηρητές να δουν την ειρήνη σε "ένα ευρύ φάσμα "καθημερινών" πρακτικών: τις φαινομενικά τετριμμένες, συχνά επαναλαμβανόμενες δραστηριότητες μέσω των οποίων οι άνθρωποι διατηρούν τη ζωή τους και τις κοινωνικές δομές". Η καθημερινή ζωή δεν είναι κατ' ανάγκη ειρηνική: "το πραγματικό φαινόμενο της σύγκρουσης συχνά διεξάγεται, διαμεσολαβείται ή ενσωματώνεται στις πρακτικές, τις συνήθειες, τα πρότυπα και τις δομές της καθημερινής ζωής", συμπεριλαμβανομένης της καθημερινής ζωής σε μια χώρα που βρίσκεται σε πόλεμο (Möller, 2019: 93 – 94· Linfield, 2010: 182).

Ο ανθρωπισμός στο έργο του Cara ενισχύεται και από την επιλογή, την περικοπή και τη διάταξη των εικόνων στα αφιερώματα του περιοδικού *Vu*. Το περιοδικό έδινε τη δέουσα προσοχή σε ανθρώπους που βρέθηκαν στο επίκεντρο της βίας στην Ισπανία και τους υποστηρικτές του γαλλικού Λαϊκού Μετώπου (*Front Populaire*) την ίδια περίοδο. Οι εικόνες του Cara ήταν, εν ολίγοις, η ευκαιρία να διαδοθούν οι τραγωδίες του πολέμου και να εκμαιευθεί η υποστήριξη της δημοκρατικής πλευράς (Saxton, 2020: 22). Σε κάθε περίπτωση, οι φωτογραφίες του είτε δείχνουν στρατιώτες είτε πολίτες, χαρακτηρίζονται από οικειότητα και αμεσότητα, από συμπόνια και ενσυναίσθηση. Εν αντιθέσει με τη σύγχρονη εποχή στην οποία κυριαρχεί η απανθρωποποίηση του πολέμου, η στρατηγική του Cara ήταν να επαναπροσωποποιήσει τον πόλεμο, να τονίσει ότι εκείνοι που υφίστανται τις επιπτώσεις του είναι άτομα με τα οποία ο θεατής των φωτογραφιών δεν μπορεί παρά να ταυτιστεί. Κατά συνέπεια, να νιώσει τον πόνο ή την ανάγκη και αυθόρμητα να «απλώσει το χέρι του» να συνδράμει (Cara, Cartier-Bresson & Whelan, 2005).

Διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στην εξέλιξη της φωτοδημοσιογραφίας με την ίδρυση του πρακτορείου *Magnum Photos*. Η δυνατότητα που παρείχε το πρακτορείο στους φωτογράφους να διατηρούν τον έλεγχο στη δουλειά τους αλλά και να διανέμουν τις φωτογραφίες όπως εκείνοι επιθυμούν, προώθησε κατά ένα μεγάλο βαθμό την ανεξάρτητη δημοσιογραφία. Όταν πέθανε ο Cara, το πρακτορείο κατέβαλε προσπάθειες να αποδείξει ότι θα μπορούσε να παραμείνει ο κορυφαίος προμηθευτής εικόνων παρά την απώλεια του πιο επιχειρηματικού φωτογράφου του. Στο πλαίσιο

αυτής της προσπάθειας, προσάρμοσε τη ρητορική του ανθρωπισμού στα διαφημιστικά της άρθρα για τον βιομηχανικό τύπο (Bair, 2020: 245).

Παράλληλα, η φήμη του και ο τρόπος ζωής του διαδόθηκαν σε αρκετούς σύγχρονους δημοσιογράφους μετά το 1945, μετατρέποντας τη γραφική δημοσιογραφία⁵ σε λαμπερό και γοητευτικό μέσο ενημέρωσης (Panisello, 2018: 242). Εντυπωσιακό παραμένει το γεγονός ότι ο ίδιος ο φωτογράφος στόχευε στη συγκρότηση της δικής του και μόνο εικόνας. Παράλληλα, όμως, εισέπραξε τη δέουσα προσοχή από εκείνους που απέβλεπαν στην καρποφορία της επιτυχίας του με αποτέλεσμα να τον βοηθήσουν να εξελιχθεί και να παραμείνει επίκαιρος πολύ περισσότερο απ' όσο υπολόγιζε. Επίσης, συνέβαλε εξίσου στην διάδοση του και η χρονική στιγμή της άμεσης προόδου του φωτορεπορτάζ γενικότερα, το οποίο διεκδικούσε μια θέση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης των αρχών του 20^{ου} αι. (Assaf & Bock, 2022: 87-88).

Όσον αφορά το περιοδικό *Vu*, οι συντάκτες εκμεταλλεύτηκαν τις εικόνες του για να υλοποιήσουν την αντιφασιστική και ειρηνική εκδοτική γραμμή του περιοδικού την εποχή του φωτογράφου (Saxton, 2020: 22). Από την άλλη πλευρά, το περιοδικό *Life* επένδυσε στην ικανότητα του φωτογράφου αλλά και της φωτογραφικής μηχανής να αναπαραστήσει «τον θάνατο ως δράση» αποδεικνύοντας ότι ο Cara, ουσιαστικά, εφηύρε «τη φωτορεπορτερνιστική ιδέα της αποφασιστικής στιγμής» (Saxton, 2020: 25).

Θεωρήθηκε πρωτοπόρος αναφορικά με τεχνικά και αισθητικά ζητήματα δεδομένου ότι η προσέγγιση του ήταν άμεση και γεμάτη ένταση. Το θάρρος της πρώτης γραμμής των μαχών του επέτρεψε να τραβήξει δυναμικές και αληθινές φωτογραφίες οι οποίες επαλήθευαν την φιλοσοφία του περί άμεσης επαφής με το σχετικό θέμα (Anderson, 2015: 304). Επηρεάστηκε η κοινή γνώμη όσον αφορά την πολιτιστική αντίληψη του πολέμου. Ο κόσμος ευαισθητοποιήθηκε και προβληματίστηκε με τις φρικαλεότητες που αντίκριζε στις εικόνες του Cara με αποτέλεσμα να ενισχυθούν το ειρηνικό αίσθημα και οι ειρηνιστικές κινητοποιήσεις και εκδηλώσεις.

⁵ Η γραφική δημοσιογραφία είναι ένα ολόενα και πιο ορατό μέσο που χρησιμοποιεί ένα συνδυασμό εικονογράφησης και κειμένου για να αφηγηθεί μια επίκαιρη, αναφερόμενη, μη μυθοπλαστική ιστορία (<https://www.commart.com/columns/graphic-journalism>)

Παράδοξη, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και η ελπίδα του να μείνει άνεργος ως φωτογράφος πολέμου. Ενώ επέμενε στην αναγκαιότητα να τεκμηριωθεί ο πόλεμος οπτικά, δεν γιόρτασε τον πόλεμο ως κοινωνικό θεσμό. Πολλές από τις φωτογραφίες του παραπέμπουν στην ειρήνη ως δυνατότητα, καλλιεργώντας την πεποίθηση - και την ελπίδα - ότι η ειρήνη μπορεί να επιστρέψει μόλις σταματήσει η βία. Απεικονίζουν αντιθετικά ζεύγη «καταστροφή και δημιουργία», «τραγωδία και πιθανότητα» και, ταυτόχρονα, διατηρούν μια πολιτική ατζέντα και αυτή είναι η ατζέντα της ειρήνης (Möller, 2019: 90). Ενδιαφερόταν για τη συνέχιση κάποιας μορφής συνηθισμένης, καθημερινής ζωής, σε συνθήκες κατά τις οποίες όλα τριγύρω του κατέρρεαν. Σίγουρα, τράβηξε πολλές φωτογραφίες της «αναποδογυρισμένης καθημερινότητας», αλλά τον ενδιέφερε επίσης η – προσωρινή - απουσία βίας σε ένα περιβάλλον που κατά τα άλλα κυριαρχείται από τον πόλεμο και την καταστροφή. Εικόνες δράσης αντιπαραβάλλονται με εικόνες χωρίς δράση οι οποίες, ωστόσο, δεν μπορούν να υπάρξουν χωρίς τον πόλεμο, μιας και αποτελεί προϋπόθεση (π.χ. εικόνες προσφύγων ή αμάχων που αναζητούν καταφύγιο). Ο πόλεμος διεισδύει, διακόπτει και καταστρέφει τον κοινωνικό ιστό της ζωής των πολιτών ακόμη και μακριά από την πρώτη γραμμή. Οι φωτογραφίες που έδειχναν τη «συνέχεια μεταξύ της καθημερινής ζωής και του ένοπλου αγώνα» είχαν σκοπό να αναπαραστήσουν την υπεράσπιση της Δημοκρατίας ως δημοφιλή και νόμιμη, ενισχύοντας έτσι την αλληλεγγύη μεταξύ των φιλοδημοκρατικών δυνάμεων (Möller, 2019: 90). Η θέση του, ως αντιπολεμικού φωτογράφου, απαντούσε, με τρόπο σαφή και ξεκάθαρο, στο δίλημμα της σύλληψης συμπαθητικών εικόνων που θα ικανοποιούσαν το διεθνές κοινό, ενώ παράλληλα θα ικανοποιούσαν τόσο το αισθητικό ύφος όσο και το αντιφασιστικό μήνυμα (White, 2021: 134).

Ο τρόπος που έζησε τη ζωή του αποτέλεσε μέχρι και πηγή έμπνευσης για τους κινηματογραφιστές, όπως ο Alfred J. Hitchcock, ο οποίος ενσωμάτωσε σε μια από τις ταινίες του – «Rear Window», 1954 – τη ζωή του διάσημου φωτορεπόρτερ. Τα ταξίδια, απ' άκρη σε άκρη, η κάλυψη επικίνδυνων θεμάτων, η ριψοκίνδυνη μα και συναρπαστική ζωή ανάμεσα σε περιπέτειες, ρίσκα, ελευθερίες και ανεξαρτησία, υποδήλωναν μια ολοφάνερη ορατότητα που είχε αποκτήσει το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ και δη του πολεμικού. Μετατράπηκε σε «μεγάλο Αμερικανό φωτογράφο», καθώς ήταν αρκετά διάσημος, χάρη στις στρατηγικές αυτοπροβολής του και το ενδιαφέρον της κινηματογραφικής βιομηχανίας, ώστε να εμφανίζεται σε

ρόλους ταινιών του *Hollywood* (Bouveresse, 2022). Έχει παρατηρηθεί, επίσης, εμφανής αναφορά στην εικόνα του Cara «Ο στρατιώτης που πέφτει» από την ταινία του Chris Marker, «*La Jetée*» (1962), παράλληλα με άλλες φωτογραφικές «μορφές» που εντοπίζει ο Raymond Bellour στον κινηματογράφο στις αρχές της δεκαετίας του '60 (Saxton, 2020: 9). Ο «πιστός πολιτοφύλακας» αλλιώς, διένυσε ένα ταξίδι από τον «χάρτινο κινηματογράφο» που εκτυλισσόταν στα διάφορα περιοδικά σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας, πολεμικές ή και ντοκιμαντέρ. Η εικόνα της θυσίας εξελίχθηκε σε πρότυπο διαλογισμού σχετικά με την έντονη βία και την αποκαλυπτική καταστροφή, επιβεβαιώνοντας, την ίδια στιγμή, την αρρενωπότητα και τη λευκότητα ως σωματικές νόρμες συγγέοντες ηρωικές χειρονομίες με σταυροειδείς πόζες (Saxton, 2020: 11).

Επιπρόσθετα, σκηνοθετημένα μέρη συγκεκριμένης σκηνής της ταινίας «*Overlord*» (1975), του Stuart Cooper, αντλούν έμπνευση από τα σωζόμενα στιγμιότυπα του Cara στα οποία απεικονίζονται τα αμερικανικά στρατεύματα να φτάνουν στη παραλία Ομάχα καθώς και από τα απομνημονεύματα του στα οποία αναφέρεται η σπουδαία προσγείωση των μαχητικών. Σύμφωνα με το σκηνοθέτη, οι εικόνες του Cara έμοιαζαν με καρέ ταινιών καθότι άφηναν την αίσθηση της κινούμενης εικόνας. Η μορφή του πρωταγωνιστή της ταινίας που τρέχει στα κύματα φαίνεται να βγήκε από τα πλάνα της απόβασης του Cara (Saxton, 2020: 34). Εξίσου εμβληματική ταινία, επηρεασμένη και αναφερόμενη στα γεγονότα της απόβασης στη Νορμανδία, με πολύ μεγάλη απήχηση, είναι η «*Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν*» (1998), του Steven A. Spielberg. Οι φωτογραφίες του Cara εξακολουθούν να είναι άμεσες στο αμερικανικό κοινό δεκαετίες μετά την πραγματική εισβολή αιχμάλωτες σε μια ταινία αποτελεί ισχυρό δεσμό με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Brown, 2013: 7).

Εντυπωσιάζει, στον ίδιο βαθμό, η αντιπαραβολή και ο συνδυασμός του «Πιστού πολιτοφύλακα» με άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική και η λογοτεχνία. Η εμβληματική εικόνα παρομοιάζεται με τον θρυλικό πίνακα του Francisco Goya «*Third of May, 1808*» (1814) στο μυθιστόρημα της Susana Fortes, *Waiting for Robert Cara* (2012). Ο στρατιώτης του Cara αντιπαραβάλλεται με τον δραματικό Ισπανό πατριώτη που, με υψωμένα χέρια, αντιμετωπίζει τα τουφέκια του εχθρού κατά τη διάρκεια ενός πολέμου (εικόνα 24 – Παράρτημα ΣΤ) (Saxton, 2020: 20). Ομοίως, η διάσημη φωτογραφία της νεαρής γυναίκας του Σαρτρ (1944) (φωτογραφία 22-23 - Παράρτημα Ε), της οποίας το κεφάλι ξυρίστηκε ως τιμωρία

επειδή είχε ένα μωρό από έναν Γερμανό στρατιώτη, τη μεταμορφώνει σε μια Μαντόνα που βασανίζεται από δαίμονες. Κατά σύμπτωση, αυτή η φωτογραφία απηχεί παραδοσιακές αναπαραστάσεις «της Σφαγής των Αθών» (1611-12), του Peter Paul Rubens (εικόνες 25-26 – Παράρτημα ΣΤ) . Η ομοιότητα, αν και ασυνείδητη, φαίνεται απόλυτα σύμφωνη με τις προθέσεις του φωτογράφου, δηλαδή να δείξει τη συμπάθεια του στο θύμα και το μωρό που κρατά στην αγκαλιά της (Cara, Cartier-Bresson & Whelan, 2005). Ζωγραφική και φωτογραφία, αντίστοιχα, δημιουργούν μοναδικές στιγμές με μεγάλη διάρκεια και αντιπροσωπεύουν κομμάτια της ιστορικής εμπειρίας (Saxton, 2020: 20).

4.4. Επιρροή και συνεισφορά στην πολεμική φωτογραφία

Ο Robert Cara, ως φωτογράφος, διέθετε κάποια βασικά χαρακτηριστικά που μεταπήδησαν και στις επόμενες γενιές φωτογράφων επηρεάζοντας σημαντικά την άποψή τους για την πολεμική φωτογραφία. Πασίγνωστη ήταν η φιλοσοφία του για την εγγύτητα των γεγονότων μέσα από τη φράση που είχε διατυπώσει ο ίδιος «Αν οι εικόνες σου δεν είναι καλές, δεν είσαι αρκετά κοντά». Πίστευε ότι κάθε φωτογράφος όφειλε να βρίσκεται όσο το δυνατόν πιο κοντά στη δράση ώστε να μπορεί να αποδώσει την πραγματικότητα και την ανθρώπινη διάσταση των γεγονότων.

Όπως είχε αναφέρει και ο Αμερικανός δημοσιογράφος, Elmer Lower, «ο Cara ήταν ικανός να είναι εκεί που λαμβάνει χώρα η μεγάλη δράση». Εξυπηρετούσε, μάλιστα, την ανάγκη του Lower για εξασφάλιση εντυπωσιακών εικόνων δράσης από την πρώτη γραμμή ενός πολέμου, έτοιμων προς δημοσίευση, σε εφημερίδες όλου του κόσμου. Οι δυο τους είχαν μια εξαιρετική συνεργασία η οποία επισφραγίστηκε με την παραγωγή εκπληκτικών φωτογραφιών - εκ μέρους του Cara - και την παροχή υλικοτεχνικής και συντακτικής υποστήριξης - εκ μέρους του Lower - που του εξασφάλισε ευρύτερη έκθεση (Holiday & Cressman, 2016: 445, 463· Möller, 2019: 89).

Άλλο ένα βασικό στοιχείο του φωτογραφικού του στυλ ήταν η ειλικρίνεια και ο ρεαλισμός του πολέμου. Δεν επιθυμούσε να ωραιοποιήσει καταστάσεις αλλά να συλλάβει την ωμή πραγματικότητα του πολέμου χωρίς εξωραϊσμούς. Αυτού του

είδους η ειλικρίνεια επηρέασε τις επόμενες γενιές και τις ώθησε να αναζητήσουν και να καταγράψουν την αλήθεια, ακόμα και αν είναι δυσάρεστη (Linfield, 2010: 182).

Αξιοσημείωτο είναι το θάρρος που επέδειξε παρά τον κίνδυνο της πρώτης γραμμής, διακινδυνεύοντας πολλές φορές τη ζωή του για να καταγράψει, άοπλος, τα γεγονότα. Ένωθε πάντα ότι θα ήταν ανήθικο να φωτογραφίζει άνδρες σε μάχη χωρίς να μοιράζεται τους κινδύνους και τις δυσκολίες τους. Αυτή η στάση εξυπηρέτησε σημαντικά τη δουλειά του, γιατί η εμπιστοσύνη και ο σεβασμός που του απέφερε, του επέτρεψε να πάρει πιο προσωπικές και αποκαλυπτικές φωτογραφίες από ό,τι θα μπορούσε να πάρει με άλλο τρόπο. Ακόμη, είχε το θάρρος να ακολουθήσει και να υποστηρίξει τις πεποιθήσεις του. Είχε έντονο προσωπικό και ιδεολογικό ενδιαφέρον για την έκβαση του Ισπανικού εμφυλίου και, ως εκ τούτου, ήταν πρόθυμος να πεθάνει, αν χρειαζόταν, για να εκπληρωθεί ο σκοπός του. Άλλωστε, ήταν υπέρ της κάλυψης ενός πολέμου που τοποθετεί, αναπόφευκτα, τον φωτορεπόρτερ στη μια από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές (Whelan, 2001).

Έθεσε πολύ υψηλά πρότυπα για τους μελλοντικούς πολεμικούς φωτογράφους, οδηγώντας τους σε επικίνδυνες και ενδεχομένως θανατηφόρες καταστάσεις μόνο και μόνο για να ακολουθήσουν τα βήματά του. Ας μην ξεχνάμε ότι και ο ίδιος πέθανε κατά τη διάρκεια κάλυψης πολέμου. Ως επακόλουθο, πολλοί φωτορεπόρτερ προσπάθησαν να μιμηθούν τη γενναιότητα και τον ηρωισμό του cult-ήρωα Capa με όπλο μια φωτογραφική μηχανή. Οικειοποιήθηκαν στοιχεία της ηγεμονικής του αρρενωπότητας για εδραιώσουν το επάγγελμά τους στο χώρο της δημοσιογραφίας κατά μεγάλο μέρος του 20^{ού} αιώνα (Assaf & Bock, 2022: 94)

Επιπλέον, αξιοποίησε αποτελεσματικά την προηγμένη τεχνολογία της εποχής του στην καταγραφή πολεμικών γεγονότων κάτι που, σαφέστατα, του έδωσε προβάδισμα. Η ευφυΐα του να εντάξει στη δουλειά του τις τεχνολογικές καινοτομίες των μικρότερων και πιο ευέλικτων φωτογραφικών μηχανών (Leica και Contax) τού πρόσφερε την ικανότητα να κινηθεί γρήγορα και να καταγράψει στιγμές που άλλοι φωτογράφοι μπορεί να έχαναν (Panisello, 2018: 248). Πιο συγκεκριμένα, η εικόνα του Ισπανικού Εμφυλίου οφείλει στην ικανότητα της μηχανής Leica – που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1920 - να διαγραμμίζει κινούμενα σώματα σε δράση που συνεχίζεται σε πολλές εικόνες, αυξάνοντας την ελευθερία κινήσεων του χρήστη της (Saxton, 2020: 20).

Είτε εκούσια είτε ακούσια, μέσω της ίδρυσης του πρακτορείου Magnum Photos, προώθησε την επικοινωνία και τη συνεργασία μεταξύ των φωτογράφων, δημιουργώντας μια κοινότητα που μοιραζόταν την ίδια δέσμευση και τις ίδιες ανησυχίες σχετικά με την καταγραφή της αλήθειας και της δικαιοσύνης. Το πρακτορείο λειτουργούσε υποστηρικτικά για κάθε φωτογράφο που ήθελε να διατηρήσει την ανεξαρτησία του και να παράξει έργο αντίστοιχο των ιδρυτών του. Το πρακτορείο περιγράφεται από αρκετούς μελετητές ως «η μεγαλύτερη προσφορά του» και ως «άγιο δισκοπότηρο» για επαγγελματίες φωτογράφους (Assaf & Bock, 2022: 92). Εξάλλου, η αγορά της φωτογραφίας, μετά τον πόλεμο, παγκοσμιοποιήθηκε, ειδικά όσον αφορά το πρακτορείο Magnum, και οι φωτογράφοι δεν «ανήκαν» σε ένα συγκεκριμένο μέρος. Πολλοί ήταν κοσμοπολίτες και δεν είχαν μόνιμη κατοικία, όπως ακριβώς ο Capa, που «αμερικανοποιήθηκε» μεν, συνέχιζε δε να ταξιδεύει από περιοχή σε περιοχή, όπως και οι συνάδελφοί του (Bouveresse, 2022)

Είναι σημαντικό να επισημανθεί η επίδραση που άσκησε ο μύθος του Capa στις γυναίκες επαγγελματίες φωτογράφους. Ο ηγεμονικός ανδρισμός του Capa και τα χαρακτηριστικά του εξυψώθηκαν τόσο πολύ που παραμέρισε αξιόλογη δουλειά γυναικών ανταποκριτών όπως η Gerda Taro⁶ ή η Lynsey Addario. Οι γυναίκες φωτογράφοι συχνά απορρίπτονται λόγω στερεοτύπων που συνδέουν τη θηλυκότητα με τη συναισθηματικότητα και τη φροντίδα, αντί να αξιολογούνται για το ταλέντο και τις δεξιότητές τους. Αρκετοί άντρες φωτογράφοι, βασισμένοι στο πρότυπο του Capa, κρατούσαν απόσταση από συναδέλφους γυναίκες υποδηλώνοντας την εναντίωσή τους στην παρουσία των γυναικών στο χώρο της πολεμικής φωτογραφίας. Μεταξύ πολλών γυναικών που παραγκωνίστηκαν σε περιπτώσεις φωτογραφικών καλύψεων, ήταν και η Lynsey Addario, όπως περιγράφεται στα απομνημονεύματά της και δίνοντας έμφαση στο ρητό του Capa «...αρκετά κοντά...». Όσο ευεργετικός ήταν ο μύθος του Capa για τους εκκολλαπτόμενους επαγγελματίες φωτογράφους στα χρόνια που ακολούθησαν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, άλλο τόσο υπονομεύει τις

⁶ Αποτέλεσε αντικείμενο εκτεταμένης συζήτησης η ανακάλυψη της «Μεξικάνικης Βαλίτσας» το 2007, ένα σύνολο περίπου 4.500 φωτογραφικών αρνητικών των Robert Capa, Gerda Taro & David Seymour, τα οποία καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου. Είχαν χαθεί στις αρχές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και βρέθηκαν στην πόλη του Μεξικού. Η μελέτη αυτών των αρνητικών αποκαλύπτει, επίσης, ποιες φωτογραφίες ανήκουν στον Capa και ποιες στην Taro. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. «Στο φως η «μεξικάνικη βαλίτσα» του Ρόμπερτ Κάπα», *The New York Times* (<https://www.kathimerini.gr/world/311911/sto-fos-i-mexikaniki-valitsa-toy-rompert-kapa/>). Ziff, T. (2011). *The Mexican Suitcase*.

προσπάθειες των γυναικών φωτογράφων που επιθυμούν να ενταχθούν στο δυναμικό των πολεμικών φωτορεπόρτερ, παρόλο που κάλυψε τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο με μια γυναίκα που ήταν, από κάθε άποψη, όμοιά του σε ταλέντο και γενναιότητα (Assaf & Bock, 2022: 94-95· Taylor-Lind, 2017). Εξαιρετική πολεμική ανταποκρίτρια υπήρξε επίσης η Francoise Demulder. Ήταν στην πρώτη γραμμή του μετώπου στο Βιετνάμ, στο Λίβανο, στο Ιράκ, στην Καμπότζη και στην Αιθιοπία. Το 1976, μάλιστα, ήταν η πρώτη γυναίκα που κέρδισε το βραβείο World Press Photo (Jonisová, 2022: 73).

Η κληρονομιά του Robert Capa παραμένει ζωντανή, τόσο μέσω των φωτογραφιών του όσο και μέσω της επιρροής που άσκησε στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και καταγράφουμε την ιστορία μέσω της εικόνας. Οι πιο πρόσφατες εκθέσεις με τίτλους «In Our Time» (1989) και «This Is War!» (2007) παρουσιάστηκαν διεθνώς, υποδηλώνοντας ότι ο Capa πέτυχε να απαθανατίσει τις πιο σημαντικές στιγμές του 20^{ου} αιώνα – που οι ίδιες θεωρήθηκαν σημαντικές ακριβώς επειδή φωτογραφήθηκαν (Bair, 2020: 252). Πολλά είναι τα εκπαιδευτικά εγχειρίδια και τα διδακτικά βιβλία που κάνουν αναφορά στο Capa ως τον καλύτερο ή έναν από τους καλύτερους, διαιωνίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον «μύθο» του πολεμικού φωτογράφου (Assaf & Bock, 2022: 93)

Συνεχίζει να επηρεάζει και να εμπνέει φωτογράφους παγκοσμίως. Έχει διαμορφώσει ένα πρότυπο που ακολουθείται και επεκτείνεται από τους σημερινούς πολεμικούς ανταποκριτές, στοιχεία του οποίου παραμένουν η τεχνική, το θάρρος, το ρίσκο, η ανθρωπιστική του προσέγγιση και η συναισθηματική απόσταση (Assaf & Bock, 2022: 92). Δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι, ακόμη και σήμερα, μνημονεύεται ως ο μοναδικός ανταποκριτής του Ισπανικού Εμφυλίου (αν και δεν ήταν ο μόνος) και έχει μετουσιωθεί σε μυθική φιγούρα των παγκόσμιων Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, αποκτώντας ακόμη και το τίτλο του «Ισπανικού Capa» ή «Καταλανού Capa». Επισκίασε ακόμα και γηγενείς ανταποκριτές, οι δουλειές των οποίων γνωστοποιούνταν με αναφορά και πάλι στο όνομα του Capa (Panisello, 2018: 239).

Η δημοτικότητά του δεν υπέστη καμία βλάβη παρά τις έντονα αμφιλεγόμενες και εκτενείς ακαδημαϊκές συζητήσεις για την αυθεντικότητα της εικόνας του Ισπανού στρατιώτη, η οποία έχει αναπαραχθεί όσο καμία άλλη και συνιστά την πρώτη μεγάλη επιτυχία του Ούγγρου φωτογράφου από την οποία ο ίδιος επωφελήθηκε. Πράγματι, ορισμένα στοιχεία καταρρίφθηκαν χωρίς, ωστόσο, να μειώσουν το ενδιαφέρον γύρω από την προσωπικότητα και το χαρακτήρα του Cara (Panisello, 2018: 242). Οι ρωγμές στην ιστορία του «ήρωα» δεν χρειάζεται να καταστρέψουν τα ιδανικά του φωτορεπορτάζ ως μια θαρραλέα προσπάθεια να πει την αλήθεια. Η πραγματικότητα του Robert Cara ανοίγει την πόρτα σε λιγότερο θράσος, περισσότερη ανθρωπιά, λιγότερη επιθετικότητα, περισσότερη τέχνη, λιγότερη ύβρις και περισσότερη σύνδεση με το θέμα. Η επαναδημιουργία της εικόνας του Cara ως πιο ρεαλιστικού, ειλικρινούς και ευάλωτου ανθρώπου μπορεί να μεταφέρει καλύτερα το επάγγελμα στον επόμενο αιώνα (Assaf & Bock, 2022: 95).

Σήμερα, είναι δύσκολο να προσεγγίσει κανείς το έργο του Robert Cara έξω από δύο αφηγήσεις που τις πλαισιώνουν: η μία αφορά την «ανήσυχη φωτογραφία» και η άλλη τον μύθο του Robert Cara ως «του μεγαλύτερου πολεμικού φωτογράφου στον κόσμο». Η πρώτη αφήγηση συσκοτίζει την ιστορική και πολιτική ιδιαιτερότητα των εικόνων του και μετατρέπει τον Cara σε έναν απολιτικό ανθρωπιστή. Αντιθέτως, η δεύτερη τοποθετεί το έργο του αποκλειστικά στα πλαίσια ενός περιπετειώδους και θαρραλέου ρεπορτάζ σχετικό με διεθνείς συγκρούσεις για χάρη του εικονογραφημένου Τύπου, αρχής γενομένης από τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο (Baïr, 2020: 238). Τέλος, η αντιφασιστική ιδεολογία του Ούγγρου φωτογράφου και η δέσμευση αυτού στο δημοκρατικό ιδεώδες, συνέβαλε σημαντικά στην εξέλιξη της καριέρας του, αν ληφθεί υπόψη ότι «αναδυόταν» σε μια εποχή έντονης πολιτικής ανισορροπίας. Το αντίθετο, ως προς το φασιστικό κατεστημένο της περιόδου, πρώιμο έργο του απέκτησε φήμη παγκόσμιας κλίμακας και έμελλε να μείνει στη συλλογική μνήμη επί σειρά δεκαετιών (Panisello, 2018: 248).

Εξάλλου, θα ήταν δύσκολο να κατανοήσουμε την οπτική ιστορία του φασισμού χωρίς να λάβουμε υπόψη τις συνεισφορές του Cara μολονότι η πολυπλοκότητα αυτής της ιστορίας δεν κρίνεται μόνο από τη δουλειά ενός φωτογράφου. Οι εμβληματικές φωτογραφίες του ανοίγουν τον δρόμο για μια ευρύτερη κατανόηση της ιστορίας των εγκλεισμών και των αποκλεισμών στην

οπτικοποίηση του φασισμού τη δεκαετία του 1930 και τις επόμενες δεκαετίες. Ανήκουν στα σημαντικά οπτικά κληροδοτήματα των μεταγενέστερων γενεών μαζί με πολλές ακόμη εικόνες της παγκόσμιας Δεξιάς (Bair, 2020: 252). Για τον λόγο αυτόν, με την επανεμφάνιση των φασιστικών κινημάτων, ξανά αποκτά ενδιαφέρον ο τόμος που είχε γράψει ο ίδιος ο Capa, «Death in the Making» το 1938 και επανεκδόθηκε το 2020 (<https://www.icp.org/exhibitions/death-in-the-making-reexamining-the-iconic-spanish-civil-war-photobook>)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Η ΠΟΛΕΜΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ROBERT CARA

Ο Robert Cara, όντας ένας από τους διασημότερους πολεμικούς φωτογράφους του 20^{ου} αιώνα, άφησε ανεξίτηλο σημάδι στο πεδίο του πολεμικού ρεπορτάζ και της φωτογραφίας γενικότερα. Η σύγχρονη πολεμική φωτογραφία, είναι μια σύνθετη σχέση πολιτισμικά συγκεκριμένων προσδοκιών μεταξύ των εξιστορήσεων των φωτογράφων, του σχεδίου των εκδοτών τους και του βλέμματος των αναγνωστών. Σε αυτό το είδος συνέβαλε καθοριστικά και ο Cara μαζί με τη σύντροφο του Gerda Taro (Hardt, όπως αναφέρεται στο White, 2021: 129).

Οι φωτογραφίες του κοντά στη «δράση» θεωρούνται γενικά «εξαιρετικές» εικόνες. Αναπαράγονται σε αμέτρητα βιβλία και παρουσιάζονται σε πολυάριθμες εκθέσεις, έχουν επηρεάσει γενιές επαγγελματιών και μη φωτογράφων. Βεβαίως, το φωτογραφικό «μεγαλείο» είναι μια κοινωνική κατασκευή και επομένως επιρρεπής σε αλλαγές. Στην περίπτωση της πολεμικής φωτογραφίας, ωστόσο, αυτό που θεωρείται «σπουδαίο» και «εμβληματικό» εμφανίζεται εξαιρετικά σταθερό, που σημαίνει ότι δεν υφίσταται δίχως τον Robert Cara (Möller, 2019: 89).

Η διατήρηση του μύθου του φωτογράφου είναι αποτέλεσμα της επιθυμίας του αδελφού του, Cornell Cara, να προστατεύσει και να κάνει γνωστό το έργο και το πρόσωπο του Cara στις επόμενες γενιές. Ίδρυσε το 1974 το Διεθνές Κέντρο Φωτογραφίας (ICP) στη Νέα Υόρκη, το οποίο φιλοξενεί αρχείο που περιλαμβάνει πολλές από τις φωτογραφίες του Cara και προσφέρει πληροφορίες για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες τραβήχτηκαν (Panisello, 2018: 243· Bair, 2020: 246). Παρ' όλα αυτά, το ICP, πολλές φορές, εμπόδιζε έρευνες για τη ζωή και το έργο του Cara που δεν συμμορφώνονταν με τις λογοκριτικές απαιτήσεις του Cornell Cara και του Richard Whelan (Coleman, 2019).

5.1. Η εξέλιξη της πολεμικής φωτογραφίας

Αναμφίβολα, έχουν παρατηρηθεί αλλαγές στον κόσμο της πολεμικής φωτογραφίας και του πολεμικού ρεπορτάζ από την εποχή του Robert Cara μέχρι και

σήμερα. Οι πολεμικές συγκρούσεις ανά την υφήλιο δεν παύουν και οι φωτογράφοι δεν σταματούν να παράγουν υλικό καλύπτοντας κάθε σημαντικό πολεμικό γεγονός. Τεχνικά, ηθικά, αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίο καλύπτονται οι πόλεμοι η πολεμική δημοσιογραφία έχει εξελιχθεί σε μεγάλο βαθμό επιτρέποντας στους πολεμικούς ανταποκριτές να δίνουν εξαιρετικά αποτελέσματα από κάθε άποψη.

Από την εποχή του Capa και μετά παρατηρούνται δύο κατηγορίες φωτογράφων: οι ενσωματωμένοι και οι ανεξάρτητοι. Μια κομβική αλλαγή για τους φωτορεπόρτερ προέκυψε με την ίδρυση του πρακτορείου Magnum. Άνοιξε ο δρόμος για το δικαίωμα της επιλογής του ίδιου του φωτογράφου. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ενσωματωμένου φωτογράφου αποτελεί η κάλυψη του Πολέμου του Κόλπου (1991) καθώς και των πολέμων στο Ιράκ και το Αφγανιστάν από φωτογράφους που ενσωματώθηκαν στις στρατιωτικές μονάδες προσφέροντάς τους πρόσβαση σε περισσότερες πληροφορίες. Ωστόσο, οι στρατιωτικές αρχές ασκούσαν αντίστοιχο έλεγχο στη ροή και διάδοση αυτών των πληροφοριών. Από την άλλη μεριά, υπήρχαν οι ανεξάρτητοι δημοσιογράφοι που είχαν την ανάγκη να παραμείνουν εκτός συγκεκριμένου πλαισίου και να διατηρήσουν την αντικειμενικότητά τους. Η επιλογή αυτή, όμως, εμπειρείχε κινδύνους εφόσον η ακεραιότητα δημιουργούσε συχνά εχθρούς των οποίων τα συμφέροντα διαταράσσονταν.

Στην καταγραφή των πολέμων, σημειώθηκαν συζητήσεις για την ηθική πλευρά της εκάστοτε κάλυψης. Η δημόσια συζήτηση ξεκίνησε με αφορμή το παραγόμενο υλικό του Capa. Συγκεκριμένα το φωτογραφικό υλικό της απόβασης στη Νορμανδία (D-Day) παρουσίασε τις λεπτές ισορροπίες που οφείλει να κρατά ένας φωτογράφος μεταξύ της ανάγκης να καταγράψει την πραγματικότητα του πολέμου και του σεβασμού προς τα θύματα και τις οικογένειές τους. Οι εικόνες βίας και θανάτου, αν και σκληρές, πρέπει να προσαρμόζονται ηθικά και ανθρωπιστικά, ώστε οι θεατές να έρχονται αντιμέτωποι με την πραγματικότητα των πολέμων και των συγκρούσεων, που συχνά παραμένουν απρόσωπες μέσα από στατιστικά στοιχεία και ψυχρές αναφορές. Κάθε εικόνα οφείλει να αποκαλύπτει την ανθρώπινη πλευρά του πολέμου, υπενθυμίζοντάς μας ότι πίσω από κάθε αριθμό και κάθε γεγονός, υπάρχουν πραγματικά άτομα που ζουν, υποφέρουν και επηρεάζονται βαθύτατα (Pellegrini-Bettoli, 2017· Chakrabarti, 2024· Coleman, 2016).

Μια ακόμη σπουδαία εξέλιξη του πολεμικού ρεπορτάζ είναι η ταχύτατη διασπορά της πληροφορίας. Στον καιρό του Cara η λήψη και η δημοσίευση των εικόνων πολέμου αποτελούσαν μια χρονοβόρα διαδικασία. Η ενημέρωση του κοινού απαιτούσε πολύωρη εργασία και πολλές φορές, το γεγονός δημοσιευόταν με λίγες ημέρες καθυστέρηση. Με τη διάδοση των ψηφιακών και κοινωνικών μέσων, οι εικόνες φτάνουν στο κοινό σε πραγματικό χρόνο, έχοντας τόσο θετικές όσο και αρνητικές επιπτώσεις στη δημόσια γνώμη, την πολιτική σκηνή και την κοινωνία. Άλλωστε, η πολεμική φωτογραφία, κατά τη διάρκεια των ετών, δεν έπαψε να δραματίζει κρίσιμο ρόλο στην ευαισθητοποίηση του κοινού και στην ανάδειξη των δεινών των συγκρούσεων συνθέτοντας το ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής επίδρασης (Thorne, 2020· Chakrabarti, 2024).

Ενδιαφέρον προκαλεί ο αντίκτυπος του έργου των πολεμικών ανταποκριτών στα συναισθήματα και τη συμπεριφορά τους. Σαφέστατα, και ο ίδιος ο Cara είχε επηρεαστεί συναισθηματικά από τις φρικαλεότητες που έβλεπε βρισκόμενος στην πρώτη γραμμή του μετώπου αλλά δεν υπήρχε δυνατότητα να συζητηθούν ανοιχτά οι συνέπειες όπως συμβαίνει σήμερα. Πολλοί πολεμικοί φωτογράφοι ρισκάρουν ή και χάνουν τη ζωή τους, βρίσκονται σε εχθρικές λίστες, αντιμετωπίζουν απαξίωση ή νιώθουν ότι η δουλειά τους είναι άσκοπη όταν δεν έχουν την αναμενόμενη ανταπόκριση. Συνθήκες που επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό την ψυχική υγεία των φωτορεπόρτερ δημιουργώντας τους μέχρι και μετατραυματικό στρες (Jonisonά, 2022: 81-83· Thorne, 2020· Chakrabarti, 2024). Αντίκτυπο, βέβαια, αφήνουν οι βίαιες εικόνες και στους θεατές οι οποίοι, πλέον, δύνανται να επιλέξουν οι ίδιοι αν θέλουν να προχωρήσουν στη θέαση ή μη της πολεμικής εικόνας. Τόσο στην αρχή των άρθρων σε περιοδικά όσο και στα κοινωνικά δίκτυα, υπάρχει προειδοποίηση για ευαίσθητο περιεχόμενο το οποίο το κοινό αποφασίζει αν αντέχει να δει ή όχι. Εντούτοις, αληθεύει ότι είναι περισσότερο εξοικειωμένο με εικόνες βίας και θανάτου λαμβάνοντας υπόψη πόσο εύκολη πρόσβαση έχει, σήμερα, σε εικόνες πολέμου συγκριτικά με την εποχή του Cara. Ορισμένες φορές, μάλιστα, είναι σχεδόν αδύνατο να παρακολουθήσει σε βάθος τα βάσανα των άλλων καθότι κατακλύζεται από την ταχύτητα των πληροφοριών που δέχεται (Jonisonά, 2022: 82-83).

Έχει διεθνώς αναγνωριστεί η καλλιτεχνική και δημοσιογραφική αξία των εικόνων πολέμου αφού συνιστούν αξιόλογα δείγματα τέχνης αλλά και καταγραφής

ιστορικών γεγονότων. Τέλος, σήμερα, οι εικόνες έχουν εξελιχθεί σε σημαντικά εργαλεία επιρροής, χάρη στην τεχνολογική πρόοδο και τη δύναμη των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και του διαδικτύου. Ως επακόλουθο, η αυξανόμενη δύναμη της εικόνας να διαμορφώνει απόψεις και να επηρεάζει γεγονότα καθιστά τους φωτορεπόρτερ πιο ευάλωτους, καθώς η δουλειά τους αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα και επιρροή. Πολλοί πολεμικοί φωτορεπόρτερ βρίσκονται στην πρώτη γραμμή αυτής της εξέλιξης, αναλαμβάνοντας μεγαλύτερους κινδύνους καθώς γίνονται στόχοι σε συγκρούσεις, πολιτικές αναταραχές και άλλες επικίνδυνες καταστάσεις. Ο κίνδυνος απαγωγής είναι ιδιαίτερα αυξημένος, με φωτορεπόρτερ να γίνονται στόχοι από διάφορες ένοπλες ομάδες που επιδιώκουν λύτρα, προπαγάνδα ή ανταλλαγές. Άλλωστε, οι πόλεμοι και οι συγκρούσεις σήμερα είναι πιο περίπλοκες και οι τύποι όπλων που χρησιμοποιούνται είναι πιο καταστροφικοί και προηγμένοι, καθιστώντας, για άλλη μια φορά, το έργο των φωτορεπόρτερ εξαιρετικά υψηλού κινδύνου (Pellegrini-Bettoli, 2017).

Η κληρονομιά του Robert Capa ζει μέσα από τους σύγχρονους πολεμικούς φωτογράφους που συνεχίζουν να καταγράφουν την πραγματικότητα του πολέμου με θάρρος και αφοσίωση, χρησιμοποιώντας τις πιο προηγμένες τεχνολογίες και μεθόδους της εποχής τους.

5.2. Φωτογραφικό υλικό σύγχρονων αξιόλογων πολεμικών ανταποκριτών

Μεταπολεμική και ανθρωπιστική φωτογραφία

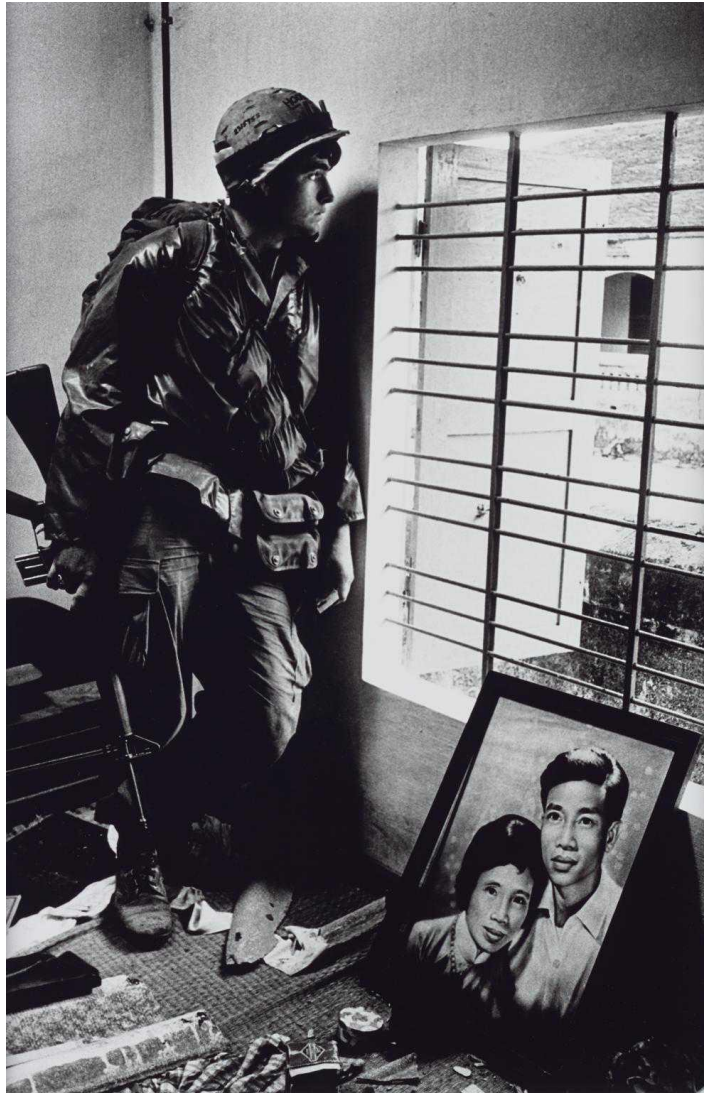
5.2.1. Don McCullin

Διάσημος Βρετανός φωτογράφος και θρύλος του φωτορεπορτάζ που κατέγραψε τις συγκρούσεις στο Βιετνάμ, την αναταραχή στη Βόρεια Ιρλανδία, την αιματηρή σύγκρουση στην Κύπρο και άλλες περιοχές, είναι ο Don McCullin.

Η πρώτη φωτογραφία του Donald McCullin, που δημοσιεύθηκε στη κυριακάτικη βρετανική εφημερίδα The Observer, απεικόνιζε μια συμμορία του Βόρειου Λονδίνου, τους Gvnors. Εργάστηκε κυρίως για τους Sunday Times και στη δεκαετία του '60 θεωρήθηκε ο σημαντικότερος φωτογράφος πολέμου του Ηνωμένου

Βασιλείου. Πρώτη αποστολή ήταν η περιοχή της Κύπρου και έπειτα ακολούθησαν οι υπόλοιπες στο Σουέζ, το Βιετνάμ, τη Μπιάφρα, τη Συρία. Μετέφερε εικόνες που προκάλεσαν δέος με τον ρεαλισμό τους στους αναγνώστες των εφημερίδων. Ανάμεσα σε επικίνδυνες αναθέσεις σε εμπόλεμες ζώνες, μέριμνά του ήταν και η ανάδειξη της ταξικής εξαθλίωσης, καταγράφοντας και «κοινωνικούς πόλεμους». Σκηνές, λόγω χάρη, από την εργατική τάξη στον βιομηχανικό βορρά της Βρετανίας.

Έχει περιγράψει τον εξαναγκασμό να ταξιδεύει σε τόπους δυστυχίας ως μια μορφή «αρρώστιας» από την οποία δεν μπορεί να απαλλαγεί. Δηλώνει φωτογράφος και όχι καλλιτέχνης, παρότι επιθυμεί οι φωτογραφίες του να αναγνωρίζονται ως έργα τέχνης. Έχει αποτυπώσει μέσα από τον φωτογραφικό του έργο μερικές από τις πιο έντονες σκηνές που έχουν καταγραφεί σε πολεμικές ζώνες και αστικές συρράξεις, αποδίδοντας τα ανθρώπινα συναισθήματα με απρόσμενο βάθος. Οι εικόνες του χαρακτηρίζονται από έντονη ψυχική φόρτιση, συχνά ισχυρότερη ακόμη και από την απεικόνιση ενός πεδίου μάχης ή μιας σφαγής. Αναδεικνύεται η ενσυναίσθηση που επιδεικνύει απέναντι στα ανθρώπινα δεινά, δίνοντας στον θεατή τη δυνατότητα να κατανοήσει και να συμπονέσει τα πρόσωπα που φωτογραφίζει. Παρά την ώριμη ηλικία του, συνεχίζει μέχρι και σήμερα το έργο του, παραμένοντας ανοιχτός σε νέα πεδία αναζήτησης (Sheehan, 2019· Μποζώνη, 2020· McCullin, 2002).



Επίθεση Τέτ, Μάχη του Ηυέ, Βιετνάμ, Φεβρουάριος 1968, Don McCullin. Πηγή: [Tate](#)



Νωρίς το πρωί, West Hartlepool, County Durham, 1963, Don McCullin. Πηγή: [Artsy](#)



Αμερικανοί στρατιώτες βασανίζουν έναν πολίτη στην παλιά πόλη Hué κατά τη διάρκεια της επίθεσης Tet, Hué, 1968, Don McCullin. Πηγή: [Artsy](#)



Διαδηλωτής, κρίση πυραύλων της Κούβας, Whitehall, Λονδίνο, 1963, Don McCullin. Πηγή: [Tate](#)

5.2.2. James Nachtwey

Ένας από τους πιο διάσημους σύγχρονους πολεμικούς φωτογράφους, είναι ο James Nachtwey, γνωστός για το έργο του σε πολλές σύγχρονες συγκρούσεις και ανθρωπιστικές κρίσεις. Ο James Nachtwey έχει περάσει περισσότερες από τέσσερις δεκαετίες καταγράφοντας στρατιωτικές συγκρούσεις. Εμπνεύστηκε από πολεμικές φωτογραφίες προερχόμενες από το Βιετνάμ καθώς και από το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα στις ΗΠΑ.

Στην αρχή της καριέρας του, εργάστηκε σε ένα μικρό περιοδικό στο Νέο Μεξικό, ενώ αργότερα έγινε φωτογράφος για το περιοδικό *Time*. Φωτογραφίες του, που διατηρούν το στυλ εμβληματικών παραδοσιακών φωτογράφων, όπως ο Capa, έχουν δημοσιευτεί σε όλο τον κόσμο. Βρίσκεται πάντα στο σωστό μέρος την σωστή στιγμή απαθανατίζοντας στιγμές που άλλοι θα έχαναν. Έχει λάβει πολλά βραβεία (Word Press Photo Award, Martin Luther King Award, Cannon Photo Award).

Ως φωτογράφος, πήγαινε από πόλεμο σε πόλεμο και το γεγονός αυτό επηρέασε και την ψυχική του κατάσταση. Σε συνέντευξη του έχει δηλώσει ότι διαχειρίζεται με δυσκολία όσα έχει βιώσει και προτιμά να μην συζητά τις εμπειρίες του με όσους δεν έχουν βρεθεί σε παρόμοιες καταστάσεις. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι σε κάθε του αποστολή ελλοχεύουν όχι μόνο φυσικοί κίνδυνοι αλλά και συναισθηματικοί και κάθε φωτογράφος που έχει την επιθυμία να ασχοληθεί με αυτό το επάγγελμα, πρέπει να λαμβάνει υπόψη όλους τους κινδύνους. Η ζωή του και η συμβολή του στον κόσμο της φωτογραφίας περιγράφονται σε ένα ντοκιμαντέρ που γυρίστηκε από τον σκηνοθέτη Christian Frei. Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα εικόνα ενός ανθρώπου που έχει αφιερώσει ολόκληρη τη ζωή του στη δουλειά του. Ταυτόχρονα, επισημαίνει την ευθραυστότητα της ψυχολογικής κατάστασης, παρόλο που πρόκειται για έναν επαγγελματία φωτογράφο.

Στο ντοκιμαντέρ, θέτει στον εαυτό του ερωτήματα που τον προβληματίζουν. Διερωτάται κατά πόσο ο πόνος των άλλων γίνεται το κλειδί της δικής του επιτυχίας αλλά και κατά πόσο είναι σωστό να κερδίζει χρήματα από αυτόν τον πόνο (Jonisonά, 2022: 75· Hamilton, 2020· Ainsley DS, 2024).

Παρόμοια ερωτήματα απασχολούσαν και τον Robert Capa σχετικά με την ηθική διάσταση της καταγραφής του πολέμου, καθώς αντιλαμβανόταν ότι δεν ήταν ο μόνος φωτογράφος που δίσταζε, πολλές φορές, να αποτυπώσει τον ανθρώπινο πόνο που προκαλούσαν οι ανθρώπινες συγκρούσεις.



Επιζών από στρατόπεδο θανάτου των Χούτου, Ρουάντα, 1994, James Nachtwey. Πηγή: jamesnachtwey.com



Εθνοκάθαρση στο Μόσταρ. Κροάτης πολιτοφύλακας πυροβολεί τους μουσουλμάνους γείτονές του, Βοσνία, 1993, James Nachtwey. Πηγή: jamesnachtwey.com



Κατάρρευση του νότιου πύργου του Παγκόσμιου Κέντρου Εμπορίου, Νέα Υόρκη, 2001, James Nachtwey. Πηγή: jamesnachtwey.com



Παλαιστίνιοι πολεμούν τον ισραηλινό στρατό, Δυτική Όχθη, 2000, James Nachtwey. Πηγή: jamesnachtwey.com

5.2.3. Kevin Carter

Ο Kevin Carter ήταν ακόμη ένας διάσημος πολεμικός φωτογράφος, ο οποίος κατέγραφε τις συνέπειες του Απαρτχάιντ στη Νότια Αφρική. Είχε γίνει μάρτυρας της αδικίας που είχε υποστεί η μαύρη κοινότητα. Του απονεμήθηκε το βραβείο Pulitzer για τη λήψη της εικόνας με το πεινασμένο κοριτσάκι να στέκεται μπροστά από ένα γύπα στο Σουδάν. Η εικόνα δημοσιεύτηκε στο εξώφυλλο της εφημερίδας New York Times στις 26 Μαρτίου 1993, επιφέροντας, μεν, μεγάλη φήμη στο δημιουργό, αποσπώντας, δε, έντονη κριτική και σχόλια μίσους από το κοινό. Τα σχόλια περιελάμβαναν ερωτήματα αναφορικά με το κορίτσι που αντί να το βοηθήσει, το φωτογράφισε. Αν και το κορίτσι επέζησε, δεν είναι γνωστό τι της συνέβη στη συνέχεια. Ο Carter, πάντως, αυτοκτόνησε λίγους μήνες αφότου είχε τραβήξει τη φωτογραφία. Κλειδώθηκε στο αυτοκίνητό του και δηλητηριάστηκε με καυσαέρια. Η δημόσια πίεση και ο θάνατος του συναδέλφου του Ken Oosterbroek απλώς ενίσχυσαν τα καταθλιπτικά επεισόδια που είχε υποστεί. Το σημείωμα αυτοκτονίας του αποδεικνύει μόνο την κακή ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρισκόταν. Έγραφε

ότι τον στοίχειωναν οι αναμνήσεις του πολέμου και ότι ήλπιζε να συναντήσει τον φίλο του, Ken, «εκεί πάνω» (Jonisová, 2022: 75-76· Lesak, 2015· Harvey, 2024).



Ο γύπας και το μικρό κορίτσι (Αρχικός τίτλος: Struggling Girl), Σουδάν, 26 Μαρτίου, 1993, Kevin Carter. Πηγή: [Rare Historical Photos](#)

Σύγχρονη και ψηφιακή εποχή

5.2.4. Brian Walski

Θύμα της ψηφιοποίησης της φωτογραφίας έπεσε ο φωτογράφος Brian Walski. Εμφανίστηκε στο πρωτοσέλιδο της εφημερίδας Los Angeles Times, στις 31 Μαρτίου 2003, φωτογραφία του φωτογράφου που απεικόνιζε έναν Αμερικανό στρατιώτη να προειδοποιεί μια ομάδα Ιρακινών να καλυφθούν και έναν πολίτη να κρατά στην αγκαλιά του το παιδί του. Η λήψη είχε γίνει στο Ιράκ, κατά τη διάρκεια του πολέμου μεταξύ ΗΠΑ - Ηνωμένου Βασιλείου και Ιράκ. Η συγκεκριμένη φωτογραφία γνώρισε μεγάλη επιτυχία και διαδόθηκε ταχύτατα αλλά, έπειτα από λεπτομερή εξέταση, διαπιστώθηκε ότι επρόκειτο για σύνθεση δύο διαφορετικών εικόνων. Ο Walski ζήτησε δημόσια συγγνώμη και δήλωσε ότι δεν είχε σκεφτεί την ηθική σε αυτή την περίπτωση, επειδή ήθελε να δείξει στον κόσμο την καλύτερη δυνατή λήψη. Η εφημερίδα για να αποκαταστήσει τη φήμη της, τον απέλυσε πάραυτα. Το γεγονός αυτό ξεκίνησε μια αμφιλεγόμενη συζήτηση σχετικά με την αξιοπιστία του επαγγέλματος του πολεμικού φωτορεπόρτερ δεδομένου ότι μια ψηφιακή εικόνα

μπορεί να παραπλανήσει και να μεταφέρει λάθος μηνύματα (Jonisová, 2022: 76· Irby, 2003· Thorne, 2020).



Επεξεργασμένη εικόνα. Πηγή: [Alexander F. Yuan](#)



Πραγματικές εικόνες. Πηγή: [Alexander F. Yuan](#)

5.2.5. Lynsey Addario

Η αμερικανίδα φωτορεπόρτερ Lynsey Addario είναι γνωστή για το έργο της σε περιοχές συγκρούσεων όπως Αφγανιστάν, το Ιράκ, την Κούβα, την Ινδία, το Πακιστάν, το Ισραήλ και τη Λιβύη, καθώς και για την κάλυψη της πρόσφατης σύγκρουσης στην Ουκρανία, δίνοντας έμφαση στις ανθρωπιστικές επιπτώσεις του πολέμου. Έχει περάσει τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια παρακολουθώντας το πραγματικό ανθρώπινο κόστος των ένοπλων συρράξεων, ιδιαίτερα για τις γυναίκες σε όλο τον κόσμο.

Ξεκίνησε την καριέρα της ως ελεύθερη επαγγελματίας για το Associated Press στα τέλη της δεκαετίας του 1990, φωτογραφίζοντας συγκρούσεις και ανθρωπιστικά ζητήματα. Κάλυψε για πρώτη φορά το Αφγανιστάν όταν ήταν μόλις 26 ετών και

έκτοτε εργάστηκε στις περισσότερες μεγάλες συγκρούσεις του 21^{ου} αιώνα. Έχει συνεργαστεί με μεγάλα ειδησεογραφικά μέσα όπως το TIME, το New York Times, ενώ πολλές φωτογραφίες της έχουν εμφανιστεί στο National Geographic. Ήταν μέλος του φωτογραφικού ρεπορτάζ της εταιρείας Getty Images.

Η διπλή απαγωγή της, στο Ιράκ (2004) και στη Λιβύη (2011) καθόρισε τη καριέρα της ως γυναίκα φωτογράφο και έκανε γνωστό το έργο της παγκοσμίως ωθώντας την να καταγράψει στο χαρτί τις εμπειρίες της και να δημιουργήσει ένα φωτογραφικό άλμπουμ. Στα απομνημονεύματά της αμφισβητεί πολλά από τα επικρατέστερα αρχέτυπα και διαταράσσει θεμελιώδη στοιχεία του μυθοποιημένου πολεμικού φωτογράφου. Αντιμετωπίζει με θάρρος και αποφασιστικότητα τις διακρίσεις μεταξύ των φύλων στην ανδροκρατούμενη βιομηχανία του φωτορεπορτάζ και πασχίζει να αλλάξει την άποψη ότι η θηλυκότητα θεωρείται απόδειξη αδυναμίας ή ανικανότητας. Ελπίζει ότι η εξιστόρηση της δικής της εμπειρίας, που κινείται ανάμεσα στην προσωπική και την επαγγελματική της ζωή, θα ενθαρρύνει άλλες γυναίκες να ορίσουν τους δικούς τους δρόμους.

Χαρακτηρίζεται από έντονη διάθεση για γνώση, ικανότητα δημιουργίας ισχυρών οπτικών αφηγήσεων, αλλά και από επιμονή και ανθεκτικότητα. Στόχος της είναι η κινητοποίηση της διεθνούς κοινότητας αναφορικά με τον ανθρώπινο πόνο, γεγονός που την ανάγει σε σημαντική πολεμική φωτορεπόρτερ. Εργάζεται περισσότερο στον μουσουλμανικό κόσμο, η κοινωνία του οποίου είναι διαχωρισμένη κατά φύλο. Κατά συνέπεια, έχει αμεσότερη πρόσβαση σε γυναίκες και παιδιά που αποτελούν και τα βασικά θύματα ενός πολέμου ενισχύοντας την κατανόηση των κοινωνικών και ανθρωπιστικών διαστάσεων αυτού, πέρα από το ίδιο το πεδίο της μάχης (Laurent, 2014· King & Laurent, 2015· Luscombe, 2015· Taylor-Lind, 2017· Addario, 2015).

Η Lynsey Addario, συμπερασματικά, επιδιώκει να βρίσκεται κοντά στα γεγονότα, όπως και ο Robert Capa, καταγράφοντας την πραγματικότητα των συγκρούσεων από την οπτική των ανθρώπων που τις βιώνουν. Ωστόσο, το έργο της δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις εμπειρίες γυναικών και αμάχων, προβάλλοντας πτυχές του πολέμου που συχνά παραμένουν αόρατες.



Αφганές γυναίκες προστατεύουν τα πρόσωπά τους για μια φωτογραφία στο νοσοκομείο γυναικών Rabia Balkhi στην Καμπούλ, Αφγανιστάν, Μάιος 2000, Lynsey Addario. Πηγή: lynseyaddario.com



Ένας Ιρακινός άνδρας ακουμπά στον τοίχο καθώς περπατάει κατά μήκος σειρών με λείψανα πτωμάτων που ανακαλύφθηκαν σε ομαδικό τάφο νότια της Βαγδάτης και βρίσκονται σε ένα κτίριο στο Ιράκ, 29 Μαΐου 2003, Lynsey Addario. Πηγή: lynseyaddario.com



Ο Αμερικανός στρατιώτης (πρώτος λοχίας) Robert Stratton, 35 ετών, επισκέπτεται έναν τραυματισμένο στρατιώτη μετά την αποστολή ανεφοδιασμού που είχε αναλάβει, η οποία δέχτηκε όλμο στο δρόμο της προς το βορρά. Και οι δύο στρατιώτες ανήκουν στην Εθνική Φρουρά του Οχάιο, Lynsey Addario. Πηγή: lynseyaddario.com



Χιλιάδες Σύριοι πρόσφυγες περνούν από τη Συρία στην κουρδική περιοχή του Βόρειου Ιράκ κοντά στο συνοριακό σημείο Peshkhabour στο Dohuk του Ιράκ. Το ιρακινό Κουρδιστάν έχει υποδεχτεί Σύριους πρόσφυγες, ιδίως εκείνους που έχουν κουρδική καταγωγή, από την αρχή της έναρξης της σύγκρουσης το 2011. Lynsey Addario. Πηγή: lynseyaddario.com



Ιταλοί ναύτες του πλοίου Uraniam του Πολεμικού Ναυτικού διασώζουν 109 Αφρικανούς μετανάστες από την Γκάμπια, το Μάλι, τη Σενεγάλη, την Ακτή Ελεφαντοστού, τη Γουινέα και τη Νιγηρία από λαστιχένια βάρκα στη θάλασσα μεταξύ Ιταλίας και Λιβύης, 4 Οκτωβρίου 2014. Lynsey Addario. Πηγή: lynseyaddario.com

5.2.6. Γιάννης Μπεχράκης

Εμβληματική μορφή του ελληνικού φωτορεπορτάζ υπήρξε ο διεθνούς αναγνώρισης φωτορεπόρτερ και επικεφαλής του φωτογραφικού τμήματος του ειδησεογραφικού πρακτορείου Reuters στην Ελλάδα, Γιάννης Μπεχράκης. Ξεκίνησε την καριέρα του ως επαγγελματίας φωτογράφος ελεγχόμενου χώρου (στούντιο) στα μέσα της δεκαετίας του 1980 προτού πραγματοποιήσει το όνειρό του να γίνει φωτορεπόρτερ. Μια ταινία, μάλιστα, τον ώθησε να ασχοληθεί με το πολεμικό φωτορεπορτάζ. Το 1988 εντάχθηκε στην ομάδα του πρακτορείου Reuters στην Αθήνα όπου και εργάστηκε για πάνω από 30 χρόνια. Η πρώτη του δουλειά στο εξωτερικό ήταν η κάλυψη της κρίσης στη Λιβύη τον Ιανουάριο του 1989.

Στη διάρκεια της καριέρας του είχε καλύψει πολέμους σε διάφορα μέρη του κόσμου, τη μεταναστευτική και προσφυγική κρίση, καθώς και σημαντικά πολιτικά και αθλητικά γεγονότα. Ειδικότερα, κάλυψε πολεμικές συγκρούσεις στην Κροατία, Βοσνία, Κόσοβο, Τσετσενία, Σιέρα Λεόνε, Σομαλία, Αφγανιστάν, Λίβανο,

τεκμηρίωσε οπτικά τους σεισμούς στο Κασμίρ, καθώς και τις εξεγέρσεις της Αραβικής Άνοιξης σε Αίγυπτο (2011), Τυνησία και Λιβύη. Επιπλέον, συμμετείχε στην καταγραφή των γεγονότων της Ευρωπαϊκής Μεταναστευτικής Κρίσης το 2015, κατέγραψε εικόνες από την ελληνική οικονομική κρίση και απαθανάτισε στιγμές των Ολυμπιακών Αγώνων και του Παγκόσμιου Κυπέλλου.

Το 2000, ταξίδευε με τρεις συναδέλφους του στη Σιέρα Λεόνε, όταν η αυτοκινητοπομπή τους έπεσε σε ενέδρα ένοπλων, πιθανότατα ανταρτών. Στην επίθεση σκοτώθηκαν ακαριαία ο στενός του φίλος και δημοσιογράφος του Reuters Kurt Schork και ο εικονολήπτης του AP Miguel Gil Moreno. Ο Μπεχράκης και ο Mark Chisholm γλίτωσαν, κρυμμένοι για ώρες στη ζούγκλα. Μετά τη διάσωση, ο Μπεχράκης κατέγραψε μια αυτοφωτογραφία που αποτυπώνει το σοκ του. Η εμπειρία και η απώλεια του καλύτερου του φίλου τον άλλαξαν βαθιά. Ωστόσο, επέστρεψε στην πολεμική φωτογραφία, την οποία θεωρούσε κορυφαία μορφή φωτορεπορτάζ. Το 2017 ξεκίνησε μια προσπάθεια στο Reuters για τη δημιουργία πιο ποικιλόμορφης ομάδας φωτογράφων ειδήσεων, ενώ οι δημόσιες εμφανίσεις του ενέπνευσαν νέους δημοσιογράφους να διεκδικήσουν υποτροφίες. Συνέχισε να αναζητά και να υποστηρίζει νέα ταλέντα μέχρι τον θάνατό του.

Η έμπνευση του Μπεχράκη αντλούνταν από την ικανότητα της φωτογραφίας να αποτυπώνει και να μεταδίδει την ανθρώπινη εμπειρία με ένταση και αλήθεια, αφήνοντας ισχυρό αντίκτυπο στη συλλογική μνήμη. Στόχος του ήταν να αναδείξει τι συνέβαινε σε ζώνες συγκρούσεων και σε χώρες που βρίσκονταν σε κρίση. Ο ίδιος δήλωνε: «Η αποστολή μου είναι να δείξω την ιστορία και μετά εσείς αποφασίζετε», «να μην μπορεί κανείς να πει: Δεν γνώριζα». Εκτός αυτού, του άρεσε η δυνατότητα να ταξιδεύει μέσω της δουλειάς του, να αντιμετωπίζει προκλήσεις και νέες περιπέτειες, να γνωρίζει νέους ανθρώπους και να καταγράφει την ιστορία εν μέσω της δημιουργίας. Οι συνάδελφοί του, των οποίων είχε κερδίσει τον αμέριστο σεβασμό, τον σκιαγραφούσαν ως έναν συγκεντρωμένο, αφοσιωμένο και προσηλωμένο επαγγελματία, ο οποίος αφιερώθηκε πλήρως στην αναζήτηση της τέλει φωτογραφίας. Ορισμένοι μάλιστα τον αποκάλεσαν «τυφώνα», αναφερόμενοι στην ένταση και τη δυναμική παρουσία του στο πεδίο. Άλλοι είχαν εστιάσει στην ενσυναίσθησή του που μετέτρεπε τις φωτογραφίες σε έργα τέχνης. Για τη δουλειά του έχει βραβευτεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Το 2015 απέσπασε το βραβείο Pulitzer για τη φωτογραφική κάλυψη της προσφυγικής κρίσης στην Ευρώπη

εκπροσωπώντας το πρακτορείο Reuters. Μεταξύ άλλων έχει κερδίσει τα βραβεία Φωτογράφος της Χρονιάς από την Guardian (2015), World Press Photo (2000), Bayeux-Calvados (2016) και τις πρώτες θέσεις του Pictures of the Year International (2012/2015).

Αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της φωτοδημοσιογραφίας στην Ελλάδα καθότι η συμβολή του υπήρξε καθοριστική σε ό,τι αφορά την ανάδειξη διεθνών ανθρωπιστικών κρίσεων. Απέκτησε ιδιαίτερη αναγνώριση για το ρεαλισμό και την ανθρωποκεντρική ματιά των έργων του, στοιχεία που έγιναν σημεία αναφοράς για την εξέλιξη της ελληνικής φωτοδημοσιογραφίας. Οι εικόνες του λειτουργούν ως ιστορικά και ηθικά τεκμήρια σύγχρονων παγκόσμιων κρίσεων, υπενθυμίζοντας τη διαρκή ευθύνη της δημοσιογραφίας να κάνει φωνή τα γεγονότα. Αποτύπωναν τον τρόμο της μάχης, τον φόβο, τον θάνατο, την αγάπη, τον εκφοβισμό, την πείνα, την αστεγία, τον θυμό, την απελπισία και το θάρρος. Εικόνες που διέθεταν χαρακτηριστικά τα οποία επαναλαμβάνονται στο έργο του: απλότητα στη σύνθεση, εκφραστική αμεσότητα, επιλογή της καθοριστικής στιγμής, σεβασμός στην ακεραιότητα του γεγονότος. Το έργο του παρουσιάστηκε, μεταξύ άλλων, στην έκθεση "Eyewitness / Yannis Behrakis" στο MOMus – Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης το 2023.

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη την τεράστια προσφορά του στο πολεμικό ρεπορτάζ και την κληρονομιά ενός μεγάλου φωτογραφικού υλικού, ο Μπεχράκης είναι άξιος συνεχιστής του Robert Capa μεταφέροντας τη φλόγα του ήρωα της πρώτης γραμμής στον 21^ο αι. και προσθέτοντας μια διάσταση ανθρωπιάς, διδασκαλίας και συστηματικής καλλιέργειας νέων ταλέντων (Elshamy, 2019· Behrakis, 2016· Yannis Behrakis, χ.η· MOMus· ΕΦΣΥΝ· Award-winning photographer Yannis Behrakis dies aged 58, 2019).



Σύριος πρόσφυγας φιλάει την κόρη του καθώς περπατάει μέσα στη βροχή με μαύρη σακούλα για «κάπα» προς τα σύνορα της Ελλάδας με τη Μακεδονία, Ειδομένη, Ελλάδα, 10 Σεπτεμβρίου 2015, Γιάννης Μπεχράκης. Πηγή: reuters.com



Ένα πεινασμένο παιδί από τη Σομαλία λαμβάνει νερό κοντά σε καταυλισμό προσφύγων στην Μπαϊντόα, Σομαλία, 14 Δεκεμβρίου 1992, Γιάννης Μπεχράκης. Πηγή: reuters.com



Μια γυναίκα από αφρικανική ισλαμική χώρα (με λευκά) στέκεται ανάμεσα σε Ιρανές γυναίκες κατά τη διάρκεια του εθνικού ύμνου του Ιράν κατά την εναρκτήρια συνεδρίαση της 8ης συνόδου κορυφής της Ισλαμικής Διάσκεψης στο νέο συνεδριακό κτίριο της Τεχεράνης. Τεχεράνη, Ιράν. Γιάννης Μπεχράκης. Πηγή: [reuters.com](https://www.reuters.com)



Απεγνωσμένοι Κούρδοι πρόσφυγες παλεύουν για ένα καρβέλι ψωμί κατά τη διάρκεια διανομής ανθρωπιστικής βοήθειας στα ιρακινoturκικά σύνορα, Isikveren, Τουρκία, 5 Απριλίου 1991, Γιάννης Μπεχράκης. Πηγή: [reuters.com](https://www.reuters.com)



Ο Μπεχράκης βγάζει τον εαυτό του φωτογραφία μετά την επιβίωσή του από ενέδρα ανταρτών του Επαναστατικού Ενιαίου Μετώπου στη ζούγκλα της Σιέρα Λεόνε, όπου σκοτώθηκαν οι Kurt Schork και Miguel Moreno, Σιέρα Λεόνε, Αφρική, 24 Μαΐου 2000, Γιάννης Μπεχράκης. Πηγή: [reuters.com](https://www.reuters.com)

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ισχύς της φωτογραφίας είναι αδιαμφισβήτητη και συνδέεται άμεσα με τα συναισθήματα που μπορεί να προκαλέσει. Με την εξάπλωσή της κατήργησε τις γεωγραφικές αποστάσεις και συνέβαλε στην ευρύτερη κατανόηση του κόσμου από τον άνθρωπο. Παράλληλα, αποτέλεσε σημείο εκκίνησης για την ανάπτυξη των μέσων μαζικής ενημέρωσης, τα οποία σήμερα διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της δημόσιας επικοινωνίας (Freund, 1996: 178). Στη σύγχρονη εποχή η φωτογραφία αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας και σημαντικό εργαλείο γνώσης και επικοινωνίας.

Η παρουσίαση των ιστορικών γεγονότων που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια της ζωής του Robert Capa μέσω των φωτογραφιών του ανέδειξε με εξαιρετικό τρόπο ότι η εικόνα πολλές φορές ξεπερνά την απλή απεικόνιση. Η φωτογραφία φέρνει στο φως λεπτομέρειες που δημιουργούν αίσθηση εγγύτητας και αναπαράγουν την σκληρή πραγματικότητα. Η εμφάνιση της στον Τύπο ως το πρώτο οπτικό μέσο υπήρξε η αφετηρία για τον κόσμο της φωτοδημοσιογραφίας. Η ιδιαιτερότητα της φωτογραφίας έγκειται στην ικανότητά της να αποκαλύπτει νέες πτυχές της πραγματικότητας και να αποτυπώνει στιγμιαίες καταστάσεις. Η δυνατότητα αυτή προκαλούσε συχνά έντονη εντύπωση στο κοινό, ενώ ταυτόχρονα ενίσχυε την περιέργεια για την κατανόηση άγνωστων τόπων και γεγονότων (Sontag, 1993: 89).

Η παρουσίαση φωτογραφιών σε εικονογραφημένα περιοδικά σε συνδυασμό με τα συνοδευτικά κείμενα δημιουργούσαν μια αίσθηση διαρκούς παρουσίας στο πεδίο ενώ, παράλληλα, λειτουργούσαν ως μια στοχαστική εμπειρία ανάγνωσης. Ο αναγνώστης είχε την δυνατότητα να παρακολουθήσει την εξέλιξη του πολέμου, το βίωμα αφενός του στρατιώτη αφετέρου του ίδιου του φωτογράφου. Λέξεις και εικόνες αντιμετωπίζονταν ως μια σχέση αλληλένδετη και ήταν το πρωταρχικό ερμηνευτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούσαν οι φωτογραφίες (Anderson, 2015: 304). Άλλωστε, η φωτογραφία ξεπερνά τον δημιουργό της με την ειλικρίνεια της (Mitchell, 2009: 7).

Οι φωτογραφίες του Robert Capa αποδεικνύουν ότι η φωτογραφία, παρότι αρχικά θεωρήθηκε κατάλληλη κυρίως για την απεικόνιση τοπικών γεγονότων, εξελίχθηκε σε μέσο με παγκόσμια επιρροή. Η αναβάθμιση αυτή προκύπτει από τη

λεπτομερή κατανόηση της μεθοδολογίας του φωτογράφου παρά από το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εργάστηκε. Απολάμβανε να αφηγείται ιστορίες με συνοχή, ενότητα και καλή ροή (Freeman, 2010: 60). Αναμφισβήτητα, ωστόσο, η εβραϊκή του ταυτότητα έπαιξε ουσιαστικό ρόλο στις προσωπικές και επαγγελματικές του επιλογές καθώς και στην ερμηνεία των εξαιρετικών εικόνων του (Underwood, 2012). Οι εικόνες που παρήγαγε εξυπηρετούν τον σκοπό της φωτογραφίας σχετικά με την παρουσίαση του κόσμου και την κατανόηση του από τον άνθρωπο. Έδωσαν μορφή στα κείμενα και νόημα στις λέξεις που περιέγραψαν συνταρακτικά για την ανθρωπότητα γεγονότα.

Ασχολήθηκε με ένα πραγματικά τολμηρό και καινοτόμο επάγγελμα, το οποίο επηρέασε όχι μόνο το κοινό αλλά και τον ίδιο τον φωτογράφο (Bair, 2016: 37). Αντιπροσωπεύει, αναμφίβολα, έναν πρωτότυπο δημιουργό, ο οποίος άφησε βαθιά και μοναδική σφραγίδα στον τρόπο που απεικονίζεται ο πόλεμος και η ανθρώπινη εμπειρία μέσα σ' αυτόν (Freeman, 2010: 60). Ο Ισπανικός Εμφύλιος – μια σύγκρουση που αποτελεί σημείο αναφοράς για τη μελέτη της οπτικής επικοινωνίας του 20^{ου} αιώνα – ήταν αφορμή να εκσυγχρονιστεί ο μύθος του πολεμικού ανταποκριτή μέσα από το πρόσωπο του Cara. Ο μύθος γύρω από το πρόσωπο του Cara συνεχίζει να αναπαράγεται μέχρι σήμερα, παρότι βασίστηκε αρχικά σε μια σχετικά απλή και εν μέρει κατασκευασμένη αφήγηση. Μνημονεύεται κάθε χρονιά, επετειακά, είτε πρόκειται για τη περίφημη φωτογραφία του Στρατιώτη είτε για το συγκινησιακό στιγμιότυπο των στρατιωτών στις ακτές της Νορμανδίας (Panisello, 2018: 250). Είναι από τα λίγα ονόματα που διακρίθηκε με τέτοια λαμπρότητα στην ιστορία του φωτορεπορτάζ. Έθεσε τις βάσεις για το επάγγελμα και διαμόρφωσε ένα πρότυπο ανταποκριτή που χαρακτηρίζεται από θάρρος, διάθεση για ρίσκο και σωματική αντοχή (Assaf & Bock, 2022: 84). Το μοναδικό και πιο σπουδαίο που κατέχει ο φωτογράφος είναι το μάτι του. Ο φωτογράφος καλείται να παρατηρήσει τον κόσμο με τη δική του ματιά και να τον αναδείξει μέσα από τη φωτογραφική του μηχανή (Ριβέλλης, 2000: 115).

Ωστόσο, οι τεχνολογικές εξελίξεις έχουν επηρεάσει βαθιά τόσο τον τρόπο παραγωγής των φωτογραφιών όσο και τον τρόπο με τον οποίο τις αντιλαμβανόμαστε. Επιπλέον, το περιβάλλον μέσα στο οποίο δημιουργούνται οι πολεμικές εικόνες έχει αλλάξει ριζικά. Η χρήση των κινητών, η πρόσβαση στο διαδίκτυο και η δυναμική των κοινωνικών δικτύων έχουν εγκαινιάσει μια περίοδο αδιάλειπτης ενημέρωσης. Πλέον,

οποιοσδήποτε μάρτυρας ενός γεγονότος μπορεί να το φωτογραφήσει και να το δημοσιεύσει, καθιστώντας το άμεσο σε όλον τον κόσμο. Έτσι, η πολεμική φωτογραφία έχει πάψει να είναι αποκλειστικό πεδίο των επαγγελματιών φωτορεπόρτερ, χωρίς όμως να σημαίνει ότι ο ανταποκριτής περιθωριοποιείται. Κανένα προσωπικό «κλικ» δεν μπορεί να αντικαταστήσει εξ ολοκλήρου τη δουλειά του φωτογράφου που βρίσκεται στην πρώτη γραμμή (Mulvaney, 2022).

Η φωτογραφία υπήρξε και θα συνεχίσει να αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινής ζωής. Συμβάλλει στην καταγραφή γεγονότων, στη διάδοση της γνώσης και στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, καθώς συχνά αντιμετωπίζεται ως αξιόπιστο τεκμήριο της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας. Οι εικόνες τόσο του Cara όσο και των υπόλοιπων προαναφερθέντων ανταποκριτών αποτελούν ισχυρά δείγματα της απήχησης της φωτογραφίας, της καταγραφής της ως ιστορικό τεκμήριο και του ρόλου της ως μέσο επικοινωνίας και διάδοσης σημαντικών ιστορικών εξελίξεων, στενά συνδεδεμένη πάντοτε με τον δημιουργό της.

Συνολικά, η συγκεκριμένη μελέτη καταδεικνύει ότι οι φωτογράφοι που υιοθετούν μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση συμβάλλουν καθοριστικά στην καταγραφή της ανθρώπινης εμπειρίας, ιδιαίτερα σε συνθήκες πολέμου και κρίσης. Χάρη σε αυτούς, ιστορίες που διαφορετικά θα παρέμεναν άγνωστες συνεχίζουν να επηρεάζουν τη συλλογική μνήμη. Στην εποχή της ταχύτατης κυκλοφορίας των εικόνων και της υπερπληροφόρησης, η φωτογραφία εξακολουθεί να αποτελεί ένα ισχυρό μέσο διάδοσης γνώσης και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης.

Παράρτημα Α: «Ο Robert Capa»



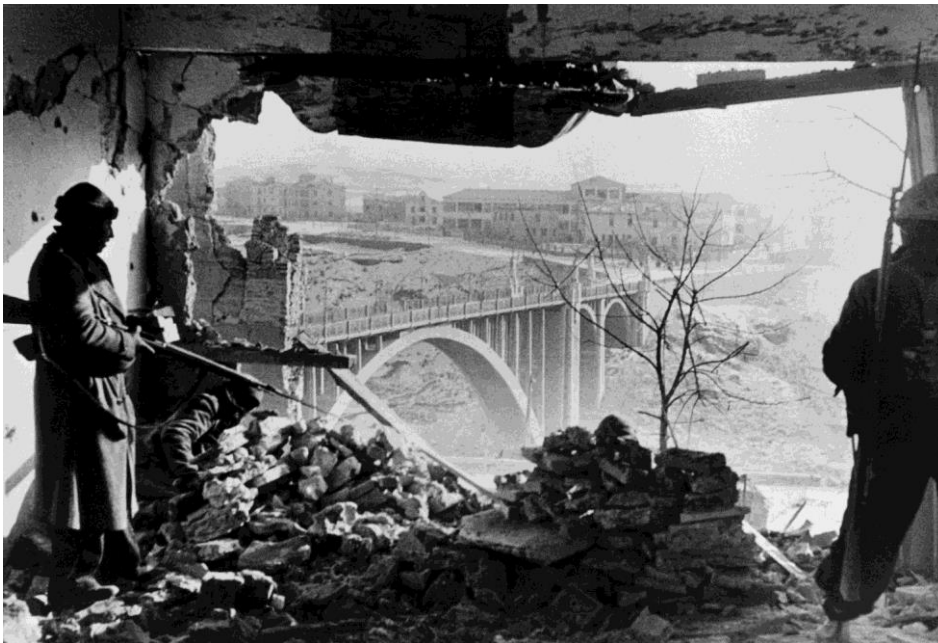
Φωτογραφία 1: Ο Robert Capa καλύπτει τον Ισπανικό Εμφύλιο Πόλεμο. Πηγή: [National Museum Wales](#)



Φωτογραφία 2: Ο Robert Capa καθ' οδόν για τη Νορμανδία. Πηγή: [The Eye of Photography](#)



Φωτογραφία 6: Πλήθος ανθρώπων τρέχει για καταφύγιο καθώς ακούγεται ο συναγερμός αεροπορικής επιδρομής, Μπιλμπάο, Ισπανία. Μάιος 1937. Πηγή: Magnum photos



Φωτογραφία 7: Ρεπουμπλικάνοι στρατιώτες μέσα στο Παλάτι του Κυβερνήτη, το τελευταίο προπύργιο της φασιστικής αντίστασης. Νωρίτερα εκείνη την ημέρα οι Ρεπουμπλικάνοι είχαν πυροδοτήσει νάρκες αρκετά ισχυρές ώστε να ανατινάξουν έναν ολόκληρο τοίχο. Μάχη της Τερουέλ, μέτωπο της Αραγονίας, Ισπανία. 3 Ιανουαρίου 1938. Πηγή: Magnum photos



Φωτογραφία 8: Πιστοί πολιτοφύλακες πηδούν πάνω από μια ρεματιά. Μέτωπο της Κόρδοβα, Ισπανία. Αρχές του 1936. Πηγή: [Magnum photos](#)

Παράρτημα Γ: « Φωτογραφίες - Απόβαση Στη Νορμανδία»



Φωτογραφία 9: Στρατιώτες στο πλοίο Samuel Chase, σχεδιάζουν την απόβασή τους σε ένα αντίγραφο της παραλίας Ομάχα. Weymouth, Dorset, Μεγάλη Βρετανία. 1 - 5 Ιουνίου 1944.
Πηγή: Magnum Photos



Φωτογραφία 10: Αμερικανικά στρατεύματα εισβάλλουν στην παραλία Ομάχα κατά τη διάρκεια της απόβασης της D-Day (πρώτη επίθεση). Νορμανδία, Γαλλία, 6 Ιουνίου 1944.
Πηγή: Magnum Photos



Φωτογραφία 11: Αμερικανικά στρατεύματα εισβάλλουν στην παραλία Ομάχα κατά τη διάρκεια της απόβασης της D-Day. Νορμανδία, Γαλλία, 6 Ιουνίου 1944. Πηγή: Magnum Photos



Φωτογραφία 12: Αμερικανικά στρατεύματα εισβάλλουν στην παραλία Ομάχα κατά τη διάρκεια της απόβασης της D-Day. Νορμανδία, Γαλλία. 6 Ιουνίου 1944. Πηγή: Magnum Photos



Φωτογραφία 13: Αμερικανικά στρατεύματα εισβάλλουν στην παραλία Ομάχα κατά τη διάρκεια της απόβασης της D-Day. Νορμανδία, Γαλλία. 6 Ιουνίου 1944. Πηγή: Magnum Photos



Φωτογραφία 14: Τα πρώτα θύματα της απόβασης, επί του αμερικανικού πλοίου "Henrico". Παραλία Ομάχα, Νορμανδία, Γαλλία. 6 Ιουνίου 1944. Πηγή: Magnum Photos

Παράρτημα Δ: « Φωτογραφίες - Γέννηση του κράτους του Ισραήλ»



Φωτογραφία 15: Ο ιδρυτής του κράτους του Ισραήλ, David Ben-Gurion, διαβάζει τη διακήρυξη με την οποία το Ισραήλ ανακηρύσσεται ανεξάρτητο κράτος, Τελ Αβίβ, 14 Μαΐου 1948. Πηγή: ICP



Φωτογραφία 16: Στρατιώτες σκύβουν πίσω από σάκους με άμμο σε μια ταράτσα. Ο πόλεμος για την ανεξαρτησία του Ισραήλ. Ισραήλ, Μάιος – Ιούνιος 1948. Πηγή: ICP



Φωτογραφία 17: Στρατεύματα, Ισραήλ, 1948-1950. Πηγή: ICP



Φωτογραφία 18: Στρατεύματα, Ισραήλ, 1948. Πηγή: ICP



Φωτογραφία 19: Στρατιώτες που τρώνε, Ισραήλ, 1948-1950. Πηγή: International Center of Photography



Φωτογραφία 20: Μετανάστες που μεταφέρουν σκελετούς κρεβατιών και στρώματα, καταυλισμός του Αγίου Λουκά, Ισραήλ, 1949-1951. Πηγή: ICP



Φωτογραφία 21: Γυναίκες που φεύγουν από το στρατόπεδο περνώντας από τρύπες στο συρματοπλέγμα, Shaar Alyjah, Ισραήλ, 1949-1951. Πηγή: ICP

Παράρτημα Ε: «The Shaved Woman of Chartres»



Φωτογραφία 22: Γαλλίδα, κρατώντας το μωρό που είχε αποκτήσει από έναν Γερμανό στρατιώτη, τιμωρήθηκε με το ξύρισμα του κεφαλιού της, Σαρτρ, Γαλλία, 18 Αυγούστου 1944. Πηγή: [ICP](#)



Φωτογραφία 23: Γαλλίδα, η οποία είχε αποκτήσει παιδί από Γερμανό στρατιώτη, και η μητέρα της (αριστερά). Τιμωρήθηκαν και οι δυο με το ξύρισμα των κεφαλιών τους, Σαρτρ, Γαλλία, 18 Αυγούστου 1944. Πηγή: [ICP](#)

Παράρτημα ΣΤ: «Πίνακες Ζωγραφικής»



Εικόνα 24: The Third of May 1808. Μαδρίτη, Ισπανία, 1814. Francisco Goya. Πηγή: wikipedia.org



Εικόνα 25: The Massacre of the Innocents, between 1609 and 1611. 1610. Peter Paul Rubens. Πηγή: wikipedia.org



Εικόνα 26: The Massacre of the Innocents. 1638. Peter Paul Rubens. Πηγή: wikipedia.org

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

1. Βαμβακάς, Β. & Παναγιωτόπουλος, Π. (2014). Η εικόνα ως τεκμήριο στις κοινωνικές επιστήμες. Η περίπτωση της δεκαετίας του '80 στην Ελλάδα. Στο Μ. Κομνηνού & Μ. Ρήγου (Επιμ.), *Πολιτικές της εικόνας μεταξύ εικονολατρίας και εικονομαχίας* (σσ. 79-108). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση
2. Berstein, S. & Milza, P. (1997). *Ιστορία της Ευρώπης (3): Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης. 1919 έως σήμερα*. (Μ. Κοκολάκης, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
3. Burke, P. (2003), *Αυτοψία: οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* (Α. Π. Ανδρέου, Μετ.). Αθήνα: Μεταίχμιο
4. Flusser, V. (1998). *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*. (Η. Παπαϊωάννου, Μετ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
5. Freund, G. (1996), *Φωτογραφία και κοινωνία* (Ε. Μαυροειδή, Μετ.). Αθήνα: Φωτογράφος
6. Καλλιγιάννη, Χ. (2024). *Η συμβολή του φωτορεπορταζ στη γνώση της ιστορίας εν τη γενέσει της: Από τον πόλεμο του Βιετνάμ μέχρι την προσφυγική κρίση του 2015* (Διδακτορική διατριβή). Ανάκτηση από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών
7. Κατσιγιάννη, Ι. (2015), *Φωτογραφία πολέμου και φωτορεπορτάζ: στόχοι, περιορισμοί και ανθρωπιστικό αφήγημα* (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανάκτηση από:
<http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:8374>
8. Mazower, M. (2013). *Σκοτεινή ήπειρος: Ο ευρωπαϊκός Εικοστός Αιώνας* (Κ. Κουρεμένος, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
9. Μποζώνη, Α. (2020). *Don McCullin: Ωδή σε ένα φωτογράφο που συνέλαβε το ανθρώπινο βλέμμα στη φρίκη των πολέμων*. Ανακτήθηκε από:

<https://elculture.gr/don-mccullin-odi-se-ena-fotografo-pou-synelave-to-anthropino-vlemma-sti-friki-ton-polemon/>

10. Φλιτούρης, Λ. (2025). Εισαγωγή. Στο Ο. Levy & Ε. Ταϊεβ (Επιμ.), *Η πολιτική δύναμη των εικόνων* (σσ. 11-24). Αθήνα: Πεδίο.
11. Πάσκου Β. (2016), *Η φωτογραφία ντοκουμέντου ως σύγχρονη τέχνη μέσα από τη μελέτη περίπτωσης ενός διεθνούς φεστιβάλ φωτογραφίας με θέμα το προσφυγικό και την κρίση* (Μεταπτυχιακή εργασία). Ανάκτηση από: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:17183>
12. Πέθανε ο πολυβραβευμένος φωτογράφος Γιάννης Μπεχράκης. (2019, 3 Μαρτίου). Ανακτήθηκε από: [ΕΦΣΥΝ](#)
13. Σκαρπέλος, Γ. (2011). *Εικόνα και κοινωνία: από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*. Αθήνα: Τόπος.
14. Sontag, S. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων* (μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, τίτλος πρωτοτύπου: Regarding the pain of others), Αθήνα: Scripta
15. Ζαρουχλιώτη, Μ. Α. (2022). *Νομική Προστασία του Δημοσιογράφου* (Διδακτορική Διατριβή). Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

Ξενόγλωσση

1. Addario, L. (2015). *It's What I Do: A Photographer's Life of Love and War*. New York: Penguin Press
2. Allbeson, T. & Oldfield, P. (2016) War, Photography, Business: New Critical Histories, *Journal of War & Culture Studies*, 9(2), pp. 94-114, doi: 10.1080/17526272.2016.1190203

3. Anderson, D. (2015). Robert Capa. [Κριτική του βιβλίου *Robert Capa: The Definitive Collection*, του R. Whelan]. *History of Photography*, 28(3), pp. 304-305. doi: [10.1080/03087298.2004.10441330](https://doi.org/10.1080/03087298.2004.10441330)
4. Ainsley DS (2024). 22 Famous War Photographers From History And Today. Ανακτήθηκε από: <https://greatbigphotographyworld.com/famous-war-photographers/>
5. *Apel, D. (2012). War Culture and the Contest of Images. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.*
6. Assaf, T. C. & Bock, M. A. (2022). The Robert Capa Myth: Hegemonic Masculinity in Photojournalism's Professional Indoctrination. *Communication, Culture and Critique*, 15, pp. 84–101. doi:10.1093/ccc/tcab049
7. Award-winning photographer Yannis Behrakis dies aged 58. (2019, 3 Μαρτίου). Ανακτήθηκε από: <https://www.aljazeera.com/gallery/2019/3/3/award-winning-photographer-yannis-behrakis-dies-aged-58>
8. Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone books
9. Bair, N. (2016). *The decisive network: magnum photos and the art of collaboration in postwar photojournalism* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: <https://digitallibrary.usc.edu/archive/The-decisive-network--Magnum-Photos-and-the-art-of-collaboration-in-postwar-photojournalism-2A3BF16TDLIN.html>
10. Bate, D. (2009). *Photography: The key concepts*. London & New York: Bloomsbery

11. Bouveresse, C. (2022). *Was “American” Photography a European Invention?*. Ανακτήθηκε από: <https://transatlantic-cultures.org/en/catalog/la-photographie-americaine-une-invention-europeenne>
12. Buckley, B. (2018). The Politics of Photobooks: From Brecht’s War Primer (1955) to Broomberg & Chanarin’s War Primer 2 (2011). *Humanities*, 7(2). pp. 1-30. doi: <https://doi.org/10.3390/h7020034>
13. Burke, P. (2003). *Αυτοψία: οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* (μτφρ. Αντρέας Π. Ανδρέου, τίτλος πρωτοτύπου: Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence), Αθήνα: Μεταίχμιο.
14. Capa, C., Cartier-Bresson, H. & Whelan, R. (2005). *Robert Capa: Photographs*. New York: Aperture
15. Capa, R. (2015). *Slightly Out of focus*. New Zealand: Pickle Partners Publishing
16. Chakrabarti, P. (2024). *War Photography: A Detailed Guide*. Ανακτήθηκε από: <https://clickstory.in/war-photography-a-detailed-guide/>
17. Coble, M. P. (2009). [Κριτική του βιβλίου *Wuhan, 1938: War, Refugees, and the Making of Modern China*, του S. R. MacKinnon & R. Capa]. *The China Journal*, 61, pp. 209-211. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/20648083>
18. Coleman, A. D. (2019). Alternate History: Robert Capa on D-Day. Ανακτήθηκε από: <https://medium.com/exposure-magazine/alternate-history-robert-capa-on-d-day-2657f9af914>
19. Coleman, A. D. (2016). Ethics in Photojournalism Then and Now: The Case of Robert Capa. *Media Ethics*, 27 (2)

20. Duganne, E. (2007). Photography after the fact. Στο M. Reinhardt, H. Edwards & Erina Duganne (Επιμ.), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain* (σ. 57-74). Illinois: Chicago University Press
21. Elshamy, M. (2019). *Remembering photographer Yannis Behrakis*. Ανακτήθηκε από: [Remembering photographer Yannis Behrakis | CNN](#)
22. Ewen, F. (1950). [Κριτική των βιβλίων: *British Rule in Palestine*, του B. Joseph, *This Is Israel*, του I. F. Stone και *The Embers Still Burn*, της I. A. Hirschmann]. *Science & Society*, 14(1), pp. 82-85. Ανακτήθηκε από: <http://www.jstor.org/stable/40399989>
23. Eyewitness / Yannis Behrakis. (2023) Ανακτήθηκε από: [MOMus](#)
24. Fray, C. (2023). *War Photography Through the Ages*. Ανακτήθηκε από: <https://www.historyisnowmagazine.com/blog/2023/10/20/war-photography-through-the-ages>
25. Freedberg, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press
26. Freeman, J. (2010). This is War: Robert Capa at work (Richard Whelan). *The Art Book*, 17 (2), pp. 60-61
27. González, V. C. (2019). Κριτική του βιβλίου *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*, του S. Faber. *MLN* 134 (2), 500-502.
28. Hamilton, S. R. (2020). "I believe in the power of information": James Nachtwey in conversation with Hilary Roberts (Interview). Ανακτήθηκε από: <https://www.canon-europe.com/pro/stories/james-nachtwey-memoria-interview/>

29. Hartmann-Villalta, L. (2016). Witness to war: photography, anglophone women's writing, and the spanish civil war (Διατριβή), Διαθέσιμο από: ProQuest LLC. (No. 10102341)
30. Hauzer, H. (2017). Remembering the past, predicting the future: John Steinbeck's explorations of Cold War Russia in A Russian Journal. *Explorations: A Journal of Language and Literature*, 5, pp. 37-46. doi: 10.25167/EXP13.17.5.4
31. Hauzer, K. (2013). So This Is Peace? The Postwar Ventures by John Steinbeck, Irwin Shaw and Robert Capa. *Journal of American Studies*, 14, pp. 51-62. doi: 10.12797/AdAmericam.14.2013.14.04
32. Harvey, A. (2024). How 'The Vulture And The Little Girl' Captured The Utter Devastation Of The 1993 Sudan Famine. Ανακτήθηκε από: <https://allthatsinteresting.com/the-vulture-and-the-little-girl>
33. Hendy, D. On 6 June 1944, it was from the BBC that the world learned that D-Day was finally happening. Ανακτήθηκε από: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/100-voices/ww2/d-day>
34. Holiday, S. & Cressman, L. D. (2016). "What Deepest Remains": How Photojournalistic Mutualism between Robert Capa and Elmer W. Lower Shaped Modern Concepts of World War II. *American Journalism*, 33(4), pp. 442-464. doi: 10.1080/08821127.2016.1241644
35. Hyatt, K.S. (2008). Documentary Images: Visual Information Made to Order. *Visual Sociology*, 7(1), pp. 68-79. doi: <https://doi.org/10.1080/14725869208583695>
36. Irby, K. (2003). *L.A. Times Photographer Fired Over Altered Image*. Ανακτήθηκε από: <https://www.poynter.org/reporting-editing/2003/l-a-times-photographer-fired-over-altered-image/>

37. Joly, M. (1993). Information and argument in press photographs. *Visual Sociology*, 8(1). pp. 16-22. doi: <https://doi.org/10.1080/14725869308583709>
38. Jonisová, E. (2022). The Importance and Consequences of War Photography. *Cultural Intertexts*, 12, pp. 68-85. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/99997215/The_Importance_and_Consequences_of_War_Photography
39. Kaschl, E. (2003). *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*. Leiden, Netherlands and Boston, Massachusetts: Brill Publishers.
40. Kershaw, A. (2003). *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa*. UK: Pan Macmillan
41. King, C & Laurent, O. (2015). *Meet the Photographer Who Found How to Balance a Life of Love and War*. Ανακτήθηκε από: <https://time.com/3699030/lynsey-addario-war-photographer/>
42. Klein, C. (2014). The Weather Forecast That Saved D-Day. Ανακτήθηκε από: <https://www.history.com/news/the-weather-forecast-that-saved-d-day>
43. Laurent, O. (2014). *Lynsey Addario joins Reportage by Getty Images*. Ανακτήθηκε από: <https://time.com/3810058/lynsey-addario-joins-reportage-by-getty-images/>
44. Lesak, D. (2015). How the Vulture and the Little Girl Ultimately led to the Death of Kevin Carté. Ανακτήθηκε από: <https://medium.com/@denislesak/how-the-vulture-and-the-little-girl-ultimately-led-to-the-death-of-kevin-carter-d9871c4137f2>
45. Linfield, S. (2010). *The Cruel Radiance: photography and political violence*. Chicago/ London: The University of Chicago Press

46. Luscombe, B. (2015). *10 Questions With Lynsey Addario*. Ανακτήθηκε από: <https://time.com/3733125/10-questions-with-lynsey-addario/>
47. Manguiera Soares, M. C. & Fava, F. (2017). Photography through the process files: reflections on the publication of the contact sheets. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS*, 22 (36), pp.1-6.doi: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80109>
48. McCullin, D (2002). *Unreasonable Behaviour: An Autobiography*. London: Vintage Books
49. Mendelson, L. A. & Smith, C. Z. (2006). Vision of a new state: Israel as mythologized by Robert Capa. *Journalism Studies*, 7(2), pp. 187-211. doi: 10.1080/14616700500533494
50. Miller, Russell. 1997. *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*. London: Secker & Warburg, Kindle Edition
51. Mitchell, K. (2009). Do Men and Women Take Different Photos?. Ανακτήθηκε από: <https://www.popphoto.com/how-to/2009/03/do-men-and-women-take-different-photos/>
52. Möller, F. (2019). *Peace Photography: Rethinking Peace and Conflict Studies*. Cham: Palgrave Macmillan
53. Morris, B. (2008). *1948: A History of the First Arab-Israeli War*. Yale University Press
54. Mulvaney, K. (2022). *How photography has shifted our perspective of war*. Ανακτήθηκε από: <https://www.lightrocket.com/blog/how-photography-has-shifted-our-perspective-of-war>

55. Mukherjee, S. (2020). *Magnum Chronicles: How Photographers of Magnum Photos Represented Post-World War Two Migration Through Documentary Photography* (Μεταπτυχιακή εργασία). Διαθέσιμο από: Academia.edu
56. Oldfield, P. & Allbeson, T. (2016). The Business of War Photography, from the Second World War to the Cold War. *Journal of War & Culture Studies*, 9(2), pp. 91-93, doi: 10.1080/17526272.2016.1190169
57. Panisello, F. T. (2018). The photojournalist as a myth: Robert Capa and Agustí Centelles against the backdrop of the Spanish Civil War. *Comunicación y Sociedad*, 33, pp. 237-254. doi:<https://doi.org/10.32870/cys.v0i33.6913>
58. Paschalidis Gregory (2015), Images of War and the War of Images, *Academia*, pp. 1-22. Ανάκτηση από:
[https://www.academia.edu/313951/Images of War and the War of Images](https://www.academia.edu/313951/Images_of_War_and_the_War_of_Images)
59. Pellegrini-Bettoli, G. (2017). *The evolution of war photography: From Lebanon's civil war to ISIL's takeover of Mosul and Aleppo, how has war photography changed over the years?* Ανακτήθηκε από:
<https://www.aljazeera.com/features/2017/8/19/the-evolution-of-war-photography>
60. Romano, G. (1950). [Κριτική του βιβλίου: *Report on Israel*, των I. Shaw & R. Capa]. *La Rassegna Mensile di Israel*, 16(11), pp. 383-384. Ανακτήθηκε από:
<https://www.jstor.org/stable/41285063>
61. Roos, D. (2019). D-Day: Facts on the Epic 1944 Invasion That Changed the Course of WWII. Ανακτήθηκε από: <https://www.history.com/news/d-day-normandy-wwii-facts>
62. Rudner, L. (1981). The Involved Eye: Robert Capa as Photojournalist 1936-54. *Journal of American Culture*, 4(1), pp. 134-143. doi:
https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1981.0401_134.x

63. Saxton, L. (2020). *No Power Without an Image: Icons Between Photography and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press
64. Schwartz, S. (2021). Street Photography Reframed. *Arts*, 10(2), 29, pp. doi:<https://doi.org/10.3390/arts10020029>
65. Sheehan, S. (2019). *Don McCullin: Photographs you can't look away from: Great British photojournalist is celebrated in major Tate retrospective*. Ανακτήθηκε από: <https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/visual-art/don-mccullin-photographs-you-can-t-look-away-from-1.3792696>
66. Steinbeck, J. (2018). *Diario Russo con le fotografie di Robert Capa*. Italy: Bompiani
67. Suchar, S.C. (1989). The sociological imagination and documentary still photography: The interrogatory stance. *Visual Sociology*, 4(2), pp. 51-62. doi: <https://doi.org/10.1080/14725868908583637>
68. Taylor, J. (2000). Problems in Photojournalism: realism, the nature of news and the humanitarian narrative. *Journalism Studies*, 1(1), pp. 129-143. doi: <https://doi.org/10.1080/146167000361212>
69. Taylor-Lind, A. (2017). *Women Photographers Are Being Written Out of the War Narrative*. Ανακτήθηκε από: <https://time.com/4694204/women-war-photographers/>
70. Thorne, J. S. (2020). *The evolution of war photography*. Ανακτήθηκε από: <https://legionmagazine.com/the-evolution-of-war-photography/>
71. Tucker, J. (2006). The Historian, the Picture, and the Archive. *Isis*, 97 (1), pp. 111-120. doi:<https://doi.org/10.1086/501104>

72. Underwood, N. (2012). Cynthia Young, ed., *The Mexican Suitcase*. New York: International Center of Photography, 2010. Richard Whelan, *This is War! Robert Capa at Work*. New York: International Center of Photography, 2007. Richard Whelan, *Robert Capa: The Definitive Collection*. New York: Phaidon Press, 2001., *IMAGES*, 5(1), pp. 132-135. doi: <https://doi.org/10.1163/187180011X604571>
73. Whelan, R. (2001). *Robert Capa and the Spanish Civil War: Courage, Loyalty and Empathy*. Στο R. Giles, R. W. Snyder & L. DeLisle (επιμ.), *Profiles in Journalistic Courage*. New Jersey: Transaction Publishers
74. White, N. (2021). “Propaganda for peace”: A Gramscian Reading of Irish and Spanish Civil War Photography. *Estudios Irlandeses*, 16, pp. 125-138. doi: <https://doi.org/10.24162/EI2021-10072>
75. Winkler, J. (2021). Review: Libby Saxton, *No Power Without an Image: Icons Between Photography and Film*. *Frames Cinema Journal*, 18, pp. 277-280. doi: 10.15664/fcj.v0i18.2283
76. Yannis Behrakis. (χ.η.). Ανακτήθηκε από: <https://widerimage.reuters.com/photographer/yannis-behrakis>
77. Yannis Behrakis, award-winning Reuters photographer, dies aged 58. (2019, 6 Μαρτίου). Ανακτήθηκε από: <https://widerimage.reuters.com/story/yannis-behrakis-award-winning-reuters-photographer-dies-aged-58>

Οπτικοακουστικό υλικό

1. Frei, C. (Παραγωγός). (2001). *James Nachtwey: War Photographer* (Ντοκιμαντέρ). Switzerland: Christian Frei Filmproductions

2. Makepeace, A. (Παραγωγός - Σκηνοθέτης). (2003). *Robert Capa: in love and war* (Ντοκιμαντέρ). United States: American Masters production, Muse Film and Television
3. Behrakis, Y. (2016, 24 Μαΐου). *Please No More Big Stories in Greece* [Συνέντευξη από Α. Παπαποστόλου]. *Greek Reporter*. <https://greekreporter.com/2016/05/24/yannis-behrakis-please-no-more-big-stories-in-greece-video-interview/>
4. Ziff, T. (Παραγωγός - Σκηνοθέτης). (2011). *The Mexican Suitcase* (Ντοκιμαντέρ). 212 Berlin, Mallerich Films, Alicorn Films

Ιστοσελίδες

<https://www.bbc.co.uk/teach/articles/zrrs7nb>

<https://thedaystory.com/>

<https://www.history.com/topics/world-war-ii/d-day>

<https://www.britannica.com/event/Normandy-Invasion>

https://www.history.com/topics/middle-east/history-of-israel#section_7

<https://www.bbc.com/news/world-middle-east-29123668>

<https://www.jewishvirtuallibrary.org/israeli-war-of-independence>

<https://www.commart.com/columns/graphic-journalism>

https://contact.photoshelter.com/gallery/Don-McCullin-Vietnam-War/G00006F_YxXXkvas

<https://www.lynseyaddario.com/>

<https://artviews.gr/sothebys-to-aristourgima-tou-roubens-pou-klevei-tin-parastasi-se-megali-dimoprasia/>

<https://www.liberal.gr/agores/oi-pio-akriboi-old-masters-poy-allaxan-heria-se-dimoprasia>

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97_3%CE%B7_%CE%9C%CE%B1%CE%90%CE%BF%CF%85_1808

<https://www.protagon.gr/themata/poia-itan-i-ksyrismeni-gynaika-tis-sartr-44342836746>

<https://iconicphotos.wordpress.com/2012/12/11/lepuration-robert-capa/>

<https://www.icp.org/exhibitions/death-in-the-making-reexamining-the-iconic-spanish-civil-war-photobook>

International Center of Photography (ICP):

[International Center of Photography | Photography School and Museum \(icp.org\)](https://www.icp.org)

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-capa?all/all/all/all/0>

Magnum Photos:

[Magnum Photos | Iconic images, authentic visual storytelling](https://www.magnumphotos.com)

National Archives

<https://www.archives.gov/>