

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



Πτυχιακή διατριβή

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΣΤΗΝ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ Β' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Χρίστος Παναγιώτου

Λεμεσός 2011

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΥΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Πτυχιακή διατριβή

ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΣΤΗΝ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ Β' ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Χρίστος Παναγιώτου
Επιβλέπουσα καθηγήτρια Δρ. Θεοπίστη Στυλιανού-
Λάμπερτ

Λεμεσός 2011

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Χρίστος Παναγιώτου, 2011

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της πτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Πολυμέσων και Γραφικών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την Δρ. Θεοπίστη Στυλιανού- Λάμερτ, για το ενδιαφέρον και την καθοδήγηση της για την εκπόνηση της Πτυχιακής Εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έρευνα εξετάζει το παράδοξο της αντίθεσης της “ξεχασμένης” ερασιτεχνικής φωτογραφίας του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου. Μέσα από τις φωτογραφίες αυτές, μπορεί κάποιος να παρατηρήσει την ένωση δύο αντιστικτικών όψεων του πολέμου είτε μέσα στην κάθε φωτογραφία ξεχωριστά είτε και ως σύνολο φωτογραφιών μέσα από ένα στρατιωτικό άλμπουμ του πολέμου. Από τη μια η καταστροφή και ο μηδενισμός εναλλάσσεται με εικόνες “αναγέννησης”, ο πόλεμος με το “παιχνίδι”, η ζωή με τον θάνατο, δημιουργώντας έτσι μια σύνθεση “παραδόξου” γεννημένη μέσα από την ιστορία του φωτογράφου στον πόλεμο.

Ξεκινώντας, η φωτογραφία μας εντάσσει σε μια “εναλλακτική” πραγματικότητα της ιστορίας του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, εκεί που κυρίαρχο ρόλο στην αναπαράσταση δεν παίζει πλέον η δημοσιογραφική “αντικειμενικότητα”, ούτε η προπαγάνδα, αλλά ο ψυχισμός του στρατιώτη – φωτογράφου που βιώνει από κοντά τον πόλεμο. Εκεί, ο στρατιώτης, διαμέσου της αναπαράστασης του περιβάλλοντός του, μας μεταφέρει ουσιαστικά στον ψυχικό του κόσμο, που σαν πiónι της χιτλερικής προπαγάνδας από τη μια και σαν ανθρώπινη ύπαρξη από άλλη, η αντίθεση μεταξύ του καλού και του κακού, του σκοταδιού και του φωτός αποκτούν νόημα συνθέτοντας την φωτογραφία. Η προσέγγιση στην έρευνα γίνεται επικαλούμενος τη βοήθεια της ψυχανάλυσης κυρίως του Carl Jung και του Jacques Lacan καθώς και της σημειολογίας του Roland Barthes, που ασχολήθηκαν κατεξοχήν με το πώς μια εικόνα μεταφέρεται από μια παγκόσμια συλλογική οντότητα όπως το συλλογικό ασυνείδητο ή η γλώσσα προς το άτομο και απ’ εκεί προβάλλεται προς τα έξω για να επικαλύψει με άλλα νοήματα την “πραγματικότητα”.

Η έρευνα διακρίνεται από τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις, με κέντρο τον στρατιώτη φωτογράφο. Στο πρώτο κεφάλαιο, “ο φωτογράφος στον χώρο”, σκοπός είναι η ερμηνεία της αντίθεσης που βρίσκουμε στη φωτογραφία του στρατιώτη σε σχέση με τον περιβάλλον κοινωνικοπολιτισμικό και πολιτικό του χώρο. Εκεί γίνεται μια αναφορά στον μοντερνισμό, με την τεχνολογία να εισαγάγει νέους τρόπους αντίληψης του κόσμου, καθώς και σε πολιτικές καταστάσεις που επηρέασαν άμεσα ή έμμεσα την εξέλιξη της ιστορίας και κατ’ επέκταση της θεματολογίας των φωτογραφιών.

Προχωρώντας, στο δεύτερο κεφάλαιο «ο φωτογράφος δίπλα από τον θεατή», σκοπός είναι η ερμηνεία της αντίθεσης και των διπλών μηνυμάτων της φωτογραφίας, με κέντρο μια

«διάδραση» και «ανταλλαγή» μηνυμάτων του θεατή και του φωτογράφου. Έτσι, η φωτογραφία λειτουργεί σαν ένα παράθυρο στον χώρο και τον χρόνο, ζωντανεύοντας το ιστορικό περιβάλλον της φωτογραφίας μέσα μας, αλλά η διαφορετικότητα του κοινωνικοπολιτικού μας περιβάλλοντός από αυτού της φωτογραφίας, αποτυγχάνει να ερμηνεύσει τελικά την φωτογραφία προσδίδοντάς της παράδοξα αντιφατικά μηνύματα. Εκεί γίνεται μια αναφορά στην κοινωνική ψυχολογία και την έννοια της «ομάδας» που λειτουργεί ως ένα θεωρητικό μέσο κατανόησης της στάσης του θεατή απέναντι στην φωτογραφία.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο, “ο φωτογράφος μέσα στον χρόνο”, γίνεται κατά κύριο λόγο μια προσπάθεια ερμηνείας των παράδοξων αντιφατικών μηνυμάτων της φωτογραφίας μέσα από παγκόσμια και διαχρονικά σύμβολα και αρχέτυπα, που σύμφωνα με την αναλυτική ψυχολογία αποτελούν μοτίβα επανάληψης κάποιων αντίστοιχων ανθρώπινων καταστάσεων και συναισθημάτων, σαν μορφές που ζουν μέσα στον χώρο και τον χρόνο και επικαλούνται τους ανθρώπους της εκάστοτε εποχής για να ξαναζωντανέψουν.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	v
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1 Ο φωτογράφος στον χώρο.....	3
1.1 Το «παιχνίδι».....	3
1.2 Η φύση.....	5
2. Ο φωτογράφος δίπλα από τον θεατή.....	9
2.1 Ο θεατής μέλος της ομάδας.....	9
2.2 “Bitte Nicht Schiessen”.....	11
3. Ο φωτογράφος μέσα στον Χρόνο.....	14
3.1 Ο Μύθος του παρελθόντος.....	14
3.2 Πίσω από τον μύθο.....	16
3.2.1 Ο θάνατος.....	20
3.2.2 Δήμητρα και Περσεφόνη.....	21
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	25
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	26

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....30

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιστορία της ερασιτεχνικής φωτογραφίας του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, ξεκινά πριν από τον πόλεμο, με μια τεχνολογική επανάσταση που προηγήθηκε στον τομέα της φωτογραφίας. Η προσαρμογή του φιλμ σε ρολό που επέτρεπε την ευκολότερη διαφύλαξή του και μεταφορά του, η παραγωγή μικρότερων σε μέγεθος και ευκολότερων στη χρήση φωτογραφικών μηχανών, έκαναν την φωτογραφική λήψη όχι προνόμιο κάποιων μόνο ειδικών (Sontheimer, 2005, σ.7) έτσι που με τις παραμονές του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, κάπου εφτά εκατομμύρια γερμανοί πολίτες κατείχαν ήδη από μια φωτογραφική μηχανή για ερασιτεχνική ενασχόληση. Με δεδομένο αυτό και με το γεγονός πώς το υπουργείο προπαγάνδας της ναζιστικής Γερμανίας ενθάρρυνε την λήψη φωτογραφιών για προπαγανδιστικούς σκοπούς, καθώς και για να ενισχύσει τον σύνδεσμο μεταξύ των πολεμικών μετώπων της εξαπλωμένης Γερμανίας με την κυρίως χώρα, (Ιστορικό Μουσείο Φρανκφούρτης, 2010) ο αριθμός των φωτογραφιών από στρατιώτες της Βερμαχτ είναι εκπληκτικά τεράστιος, σε σημείο που μέσα από την τόσο γενική εικόνα που μας παρουσιάζεται μέσα από την υποκειμενικότητα του ματιού του κάθε στρατιώτη ξεχωριστά μπορούμε να σχηματίσουμε μέσα μας μια νέα πραγματικότητα του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, μια νέα εντύπωση, αυτήν που η αντίφαση των όσων ξέρουμε για τον χαρακτήρα της ναζιστικής Γερμανίας και των προπαγανδιστικών εικόνων του Χίτλερ και των εικόνων του πολέμου από τους συμμάχους, έρχεται σε σύγκρουση με την ανθρώπινη φύση του ίδιου του φωτογράφου και κατ' επέκταση της δικής μας ανθρώπινης φύσης. Λίγο πολύ, τα γερμανικά άλμπουμ του πολέμου, έμοιαζαν με ένα είδος “κοινωνικής δικτύωσης” της εποχής που σκοπό είχε την ανταλλαγή ιδεών, εντυπώσεων και αναμνήσεων από τα μέτωπα του πολέμου. Ένα άλμπουμ δεν εξυπηρετούσε μόνο μια προσωπική ανάμνηση του πολέμου, αλλά είχε ως σκοπό να δημιουργήσει διαμέσου του συνόλου των στρατιωτών μια συλλογική ανάμνηση ολόκληρου του γερμανικού έθνους για τον πόλεμο,(Bopp, 2007, σ.37), έτσι που σύμφωνα με το υπουργείο προπαγάνδας της τότε ναζιστικής Γερμανίας, “η εμπειρία του ενός” να “έχει γίνει η εμπειρία του λαού” (Sontheimer, 2005, σ.7). Ένας στρατιώτης, αφού φωτογράφιζε ένα στιγμιότυπο της στρατιωτικής του ζωής, έστελνε το φιλμ του πίσω στην Γερμανία για εμφάνιση και απ' εκεί αναπαράγονταν έτσι ώστε να πάρουν αντίγραφα και αυτοί που δεν διέθεταν φωτογραφικές μηχανές. (Bopp, 2009, σ.37)

Αφού αποστέλλονταν πίσω στη Γερμανία, συλλέγονταν από τους φωτογράφους που εμφάνιζαν το φιλμ, το έδεναν σε άλμπουμ και το έδιναν στους στρατιώτες που ήθελαν να κρατήσουν την ανάμνηση τους αποτυπωμένα πάνω σε φωτογραφίες. Εκεί υπάρχουν αναφορές πώς ένας φωτογράφος συνέλεγε μέχρι και χίλιες φωτογραφίες από κάθε στρατιώτη, φωτογραφίες από κυρίως απλά και καθημερινά θέματα, όπως στο φαί, στις πλάκες μεταξύ τους, ή από εντυπώσεις από ξένες κουλτούρες και τοποθεσίες. (Borpp, 2009, σ.37)

Απ' εκεί, απώτερος σκοπός τους μέσα από αυτές τις φωτογραφίες, ήταν να διαφυλάξουν τις “μικρές αναμνήσεις” σαν ένα “πολύτιμο” οικογενειακό κειμήλιο που θα αντηχεί στις “επόμενες γενεές τους άντρες, γυναίκες και παιδιά που πέθαναν” στον πόλεμο. (Borpp, 2009, σ.37)

Οι φωτογραφίες μεταφερόμενες πίσω στην Γερμανία από τους στρατιώτες, και παρουσιάζοντάς τους τον πόλεμο όπως τον βίωσαν οι ίδιοι, ίσως να έπαιξε μεγαλύτερο ρόλο στην διαμόρφωση της κοινής γνώμης σε μια κοινωνία του '40, πιο ευάλωτη, αλλά συνάμα και αμόλυντη από την δύναμη της εικόνας, από όσο θα νομίζαμε ότι θα έπαιξε σήμερα σε ανάλογες περιπτώσεις. Κατ' επέκταση, οι φωτογραφίες ήταν πιθανόν, να λειτουργούσαν σαν ένα είδος έμμεσης προπαγάνδας, αφού με την αποστολή τους πίσω στη Γερμανία ο φωτογράφος που θα τις εμφάνιζε, θα λειτουργούσε άθελά του, ως ένα προπαγανδιστικό μέσο από το οποίο δεν μεταδίδονταν μόνο απλά κάποιες εντυπώσεις και εικόνες αλλά και κτιζόταν μέσα από τα “κομμάτια αναμνήσεων” του πολέμου μια συνολική εντύπωση για τον πόλεμο, απ' όπου η ιδεολογία και τα κίνητρα του πολέμου εξαπλώνονταν και ενδυναμώνονταν. Αυτό σε συνδυασμό και με το γεγονός πώς οι πλείστες φωτογραφίες είναι παρμένες από τα “παρασκήνια” του πολέμου και όχι κατευθείαν από το μέτωπο (Borpp, 2009, σ.7), προϋδεάζει πώς η εικόνα του πολέμου θα βασιζόταν πάνω στο πάζλ μιας διαστρεβλωμένης πραγματικότητας, κτισμένο από φωτογραφίες “καλοπέρασης”, “φιλίας” και ειρηνικών στιγμών, κάτι που θα λειτουργούσε ως μια ακούσια προπαγάνδα στα μάτια της γερμανικής κοινής γνώμης. Τέλος, ο αριθμός των φωτογραφιών, σύμφωνα με το ιστορικό μουσείο της Φρανκφούρτης (2010), μειώνεται σημαντικά από το 1943 – 45 σε σχέση με τις αρχές του πολέμου και ιδιαίτερα του 1940, ενώ εξαιρετικά σπάνιες είναι φωτογραφίες που λήφθηκαν από τους ίδιους ως αιχμάλωτοι πολέμου.

Για εμάς, κοιτάζοντας αυτές τις φωτογραφίες, είναι σαν να κοιτάζουμε τον πόλεμο πίσω από την κλειδαρότρυπα.

1. Ο φωτογράφος στον χώρο.

1.1 Το “παιχνίδι”.

Η αντίληψη μας για τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, συνήθως συνειρμικά παραπέμπει σε εικόνες από ντοκιμαντέρ που μας παρουσιάζουν σκηνές ολέθρου και θανάτου από τη μια και σε εικόνες από την ναζιστική προπαγάνδα που μας παρουσιάζουν εικόνες απόλυτης πειθαρχίας και αφοσίωσης στο “ράιχ” από την άλλη. Παρόμοια, θα περιμέναμε να μεταφέρονται αυτές οι εικόνες και στις προσωπικές τους φωτογραφίες.

Με το άνοιγμα όμως κάποιου άλμπουμ, ερχόμαστε σε μια αντίφαση μεταξύ όλων αυτών των συλλογικών εντυπώσεων που έχουμε διαμορφώσει για τον πόλεμο, και των φωτογραφιών που τραβήχτηκαν από τους ίδιους του στρατιώτες. Από τη μια έχοντας στο μυαλό μας την ναζιστική ιδεολογία που υποστήριζε την ακραία πίστη στο πρότυπο της μηχανής και τον παραμερισμό των συναισθημάτων για χάρη της λογικής οργάνωσης – που είναι συχνά θέματα στην χιτλερική προπαγάνδα όπως της Leni Riefenstahl (εικ. 1, 2)– να έρχεται σε σύγκρουση με μια αλλόκοτη εικόνα του πολέμου μεταφερόμενη από τους ίδιους τους στρατιώτες που μας παρουσιάζουν τον πιο καταστροφικό πόλεμο αντιστικτικά με μια σχεδόν “παιδική” αφέλεια, προσδίδοντας ίσως στις φωτογραφίες μια αύρα ειρωνείας, που κάνει τις εικόνες ακόμα πιο τρομαχτικές (εικ.3,4,5,37). Σίγουρα θα ήταν λάθος να υποθέσουμε πώς οι στρατιώτες δεν είχαν κάποιες στιγμές αστείων μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της ημέρας, αλλά το παράδοξο δεν βρίσκεται στην επιφάνεια της εικόνας καθεαυτό, αλλά στην επιλογή του θέματος από τον φωτογράφο- στρατιώτη, αφού το παιχνίδι επιλέγεται από τον στρατιώτη ως μια “αξιόλογη” για καταγραφή “ανάμνηση του πολέμου”, μέσα σε άλμπουμ με γενικό τίτλο: “στη ανάμνηση της υπηρεσίας μου” (“zur Erinnerung an meine Dienstzeit”). Παράλληλα όμως, θα ήταν ξανά λάθος να μην δεχτούμε το ενδεχόμενο οι φωτογραφίες να έπαιζαν απλά ένα ρόλο π.χ. κοινωνικής δικτύωσης, όπως φαίνεται μέσα από περιοδικά της εποχής (Bopp, 2009, σ.37), και να είχαν την ανάγκη να καταγράψουν κάτι το ευχάριστο παρά δυσάρεστο ή απλά κάτι που τους έκανε εντύπωση. Ταυτόχρονα όμως, η φωτογραφία ως φορέας σημείων, μπορεί να αποκτήσει νόημα και μέσα από ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, αυτό που το συμβολικό, αντικαθιστά το αναλογικό της πραγματικότητας εκφράζοντας μια δεύτερη, εσωτερική πραγματικότητα του φωτογράφου.

Ίσως κατά κάποιο τρόπο το παιχνίδι να παίζει τον ρόλο ενός δείκτη μιας βαθύτερης κοινωνικής κατάστασης αυτής που η μοντέρνα πίστη στον θετικισμό μιας “ακμάζουσας” βιομηχανικής εποχής, παγίδευσε τον μοντέρνο άνθρωπο σε ένα “σιδερένιο κλουβί” ορθολογικής οργάνωσης, που κάθε κοινωνικό σύστημα και αντίληψη έπρεπε να απορρίψει το συναίσθημα και να υποκύψει σε μια ρασιοναλιστική δόμηση της κοινωνίας. (Reckling, 2001, σ. 163) Ως επακόλουθο, η θετικιστική στάση του μοντέρνου ανθρώπου και η απόρριψη του συναίσθηματος, δεν επέφερε μόνο μια κατάσταση ασφυκτικής υποτέλειας στην μηχανή, αλλά μαζί και ένα αίσθημα εσωτερικού κενού και μηδενισμού των ηθικών αξιών (Kaufmann, 1974, σ.96-97) που έπρεπε κάπως να αντικατασταθεί. Ίσως, το “παιχνίδι” (εικ.3,4,5) ως ένα παράδοξο καταγεγραμμένο στη φωτογραφία στο ίδιο σύνολο με τις φρικτές εικόνες θανάτου (εικ.11,12), να εξέφραζε τελικά ακριβώς αυτή τη φυσική αντίδραση προς το κατεστημένο της εποχής της μηχανής.

Η οποιαδήποτε ερμηνεία όμως που θα αποδοθεί στην φωτογραφία, εφ’ όσον αφορά την θέση του στρατιώτη φωτογράφου μέσα στο κοινωνικό του σύνολο, θα ήταν πιο έγκυρο ίσως να προέρχεται από μια προσέγγιση της φωτογραφίας του σαν να είναι το μέσο καταγραφής των εσωτερικών του εντυπώσεων παρά των εξωτερικών, έτσι που στην φωτογραφία να γίνεται αναζήτηση των ιδεολογικών αντιλήψεων του στρατιώτη παρά των άμεσα οπτικών.

Έτσι, επικαλούμενος την ψυχολογία που ασχολείται κατεξοχήν με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου θα προσπαθήσω να αναλύσω τη φωτογραφία, όπως παίρνει μορφή από τις εσωτερικές του εντυπώσεις παρά τις εξωτερικές.

Σύμφωνα με την αναλυτική ψυχολογία, η διαδικασία της τέχνης ίσως να αποτελεί την διαδικασία μεταφοράς βαθύτερων ψυχολογικών καταστάσεων του καλλιτέχνη, σε οντολογικές αρχετυπικές μορφές του συλλογικού ασυνειδήτου. Ως επακόλουθο, οποιεσδήποτε μορφές εμφανίζονται στην τέχνη έχουν τις ρίζες τους σε ένα αρχετυπικό μοτίβο που αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη εσωτερική εμπειρία. (Jung, 1993, σ.78-79) Έτσι, στη τεχνοκρατική κοινωνία των αρχών του 20ου αιώνα και ιδιαίτερα σε ένα απολυταρχικό ναζιστικό καθεστώς, οι φωτογραφίες ίσως να αποτέλεσαν την μεταφορά της ανάγκης για απελευθέρωση του συναίσθηματος, με παρόμοιο τρόπο που το παιδικό συναίσθημα καταπιεσμένο από την λογική της ενηλικίωσης, βρίσκει διέξοδο μέσα από τη τέχνη (Weiss, 1947). Για τον Jung πιο χαρακτηριστικά, αυτή η πίεση απελευθερώνεται μέσα από πρωτόγονες και νηπιακές, ενέργειες του ενήλικα ανθρώπου (Jung, 1993, σ.79-80) , που κατ’

επέκταση ως “πρωτόγονες” αποκτούν ένα αρχετυπικό χαρακτήρα κάτι που συνάδει με την απεικόνιση του “παιχνιδιού” ως αποτέλεσμα της καταπίεσής τους.

Οι προηγούμενες προσεγγίσεις με όρους της αναλυτικής ψυχολογίας όμως ίσως να ανήκουν περισσότερο στην ψυχανάλυση ή την θεωρία της τέχνης, και κατ’ επέκταση να μπορούσαν να αμφισβητηθούν ως η καταλληλότερη μέθοδος προσέγγισης για την ερασιτεχνική φωτογραφία που η δημιουργία τέχνης δεν είναι σκοπός του φωτογράφου, ωστόσο όμως πιστεύω πώς η προσέγγιση επικυρώνεται αν σκεφτεί κανείς πώς η τέχνη έχει αποκτήσει το προνόμιο της προσωπικής έκφρασης μόλις στα τελευταία διακόσια περίπου χρόνια. Έτσι η εικόνα φέρει μαζί της, έννοιες και ιδέες του φωτογράφου, προσωπικές απόψεις και εντυπώσεις, χωρίς να είναι αυτοσκοπός.

Συνοψίζοντας στα προηγούμενα, ίσως η απεικόνιση αυτής της παράδοξης όψης του πολέμου, κατά κάποιο τρόπο να είναι η συμβολική αναπαράσταση μιας καταπιεσμένης ψυχολογικής κατάστασης και να λειτουργεί σαν ένα είδος “κάθαρσης” των καταπιεσμένων συναισθημάτων, με ανάλογο τρόπο που και ένας μοντέρνος καλλιτέχνης, ή ένας ποιητής, “παίζει” με αφηρημένα σύμβολα. (Weiss, 1947) Ίσως το παράδοξο που βλέπουμε μέσα από την φωτογραφία, που η ολοκληρωτική ιδεολογία του ναζισμού αντιπαραβάλλεται με εικόνες παιχνιδιού, να ανήκει στο ίδιο μοτίβο που πολλές από τις εικόνες αρμονίας με την φύση (εικ. 7,8,19) αντιπαραβάλλονται με εικόνες από τον τρόπο του πολέμου. (εικ. 9,3,39)

1.2 Η φύση.

Γενικά, οι ιδέες του ναζισμού φαίνεται από τη μια να συνάδουν με τις γενικότερες αντιλήψεις του μοντερνισμού, αλλά από την άλλη υπάρχει και μια τάση προς την απόρριψη του μοντέρνου θετικισμού και μια νοσταλγία για τον προμοντέρνο ιρασιοναλισμό, (Cobley, 2002, σ. 4) που καθρεφτίζεται στα θέματα των φωτογραφιών. Ίσως αν αποδεχτούμε τις φωτογραφίες ως φορείς κάποιων κοινωνικοπολιτικών ιδεών, που αντηχούν τις κοινωνικές συνθήκες του περιβάλλοντος που δημιουργήθηκαν, ίσως η αντιστικτική θεματολογία τους να αποκτά νόημα μέσα από την ερμηνεία της φωτογραφίας ως καθρέφτη της ιδεολογίας του στρατιώτη σε σχέση με το κοινωνικό και κατ’ επέκταση το πολιτικό του περιβάλλον.

Η μεσοπολεμική γερμανική κοινωνία και ιδιαίτερα η νεολαία χαρακτηρίστηκε από μια αντίδραση προς την δημοκρατία της Βαϊμάρης που θεωρούσαν υπεύθυνη για την πολιτισμική

κατάρρευση της χώρας, και εξέφραζαν την αντιπάθειά τους αυτή μέσα από κινήματα νέων παρόμοια με αυτά των χίπις, που ζητούσαν την επιστροφή στο φυσικό, παλιό, παραδοσιακό, προμοντέρνο παρελθόν της Γερμανίας. (Rees, 1997) Αργότερα, οι διάφορες άλλες πολιτικές συνθήκες - π.χ. οι ξένες πιστώσεις προς την δημοκρατία της Βαϊμάρης - ενέπνευσαν το πολιτικό κίνημα του ναζισμού να ασπαστεί αυτές τις ιδέες των κινήματων της νεολαίας αυτών για επιστροφή στο φυσικό, παλιό, παραδοσιακό καθαρά γερμανικό παρελθόν – ο ναζισμός όμως έχοντας μια πιο ακραία, απολυταρχική ιδεολογία που δεν εξέφραζαν τα προηγούμενα κινήματα - δίνοντάς τους ένα πολιτικό πλέον χαρακτήρα.

Σύμφωνα με την φιλοσοφία του κινήματος του ναζισμού, η ανάγκη για επιστροφή στην παράδοση, στη φύση και στις ρίζες του γερμανικού έθνους, και κατ' επέκταση η "απελευθέρωση" από τον νέο τρόπο ζωής – και κατ' επέκταση της μοντέρνας ορθολογικής τάσης- που θεωρούσαν υπεύθυνο για την πολιτισμική κατάρρευση, δεν είναι κάτι που πρέπει να καταπιέζουν ασπαζόμενοι τις μοντέρνες τάσεις και τις αντιλήψεις του μοντερνισμού (Cobley, 2002, σ.4) αλλά αντίθετα, είναι αυτή η έμφυτη ταύτιση του γερμανικού λαού με την φύση (η αναβίωση του γερμανικού παγανισμού ένα στοιχείο έντονο στον ναζισμό) είναι που τους κάνει να "υπερέχουν" έναντι των υπόλοιπων λαών. Ως εκ τούτου, ο Χίτλερ έγινε ένα είδος μέσου που παραδόξως, μέσα από την υποταγή τους προς το πρόσωπο του οι Γερμανοί έβρισκαν την "ελευθερία" μιας νοσταλγικής προμοντέρνας εποχής. Έτσι βλέπουμε σε φωτογραφίες να απεικονίζονται θέματα από στιγμές στην φύση και η νοσταλγία ενός παλιότερου προμοντέρνου καιρού (εικ.8) δίπλα από φωτογραφίες που παρουσιάζουν τις ίδιες τις συνέπειες του ολοκληρωτισμού και της καταστροφής.(εικ. 16, 9, 10, 39) Ίσως έτσι να εξηγείται και το γεγονός πως οι φωτογραφίες του πολέμου από τους ίδιους τους γερμανούς, μας παρουσιάζουν ένα κόσμο όπου η υποδούλωση και η ελευθερία της φύσης, συνυπάρχουν ως αίτιο και αποτέλεσμα η μια της άλλης. (εικ.27)

Ίσως ακόμα, το πραγματικό πρόσωπο του Χίτλερ να αντικαταστάθηκε από μια έννοια που παρέπεμπε στις υποσχόμενες αξίες του κινήματος του ναζισμού, έτσι που οι γερμανοί έβλεπαν στο πρόσωπο του Χίτλερ, όχι την πραγματική του εικόνα (ολοκληρωτισμός), αλλά μια έννοια που χαρακτήριζε τα "ιδανικά" που διακήρυττε. Παράλληλα, η γενικότερη επικρατούσα ιδεολογία, που ήταν σαν αποτέλεσμα μιας δυνατής τάξης ευγενών και μιας αδύναμης αστικής τάξης στην Γερμανία του 19ου και 20ου αιώνα, δεν ήθελε αξίες όπως η προσωπική ελευθερία, αλλά διακήρυττε την υποταγή στον κáιζερ και το ράιχ. (Laqueur , 1984, σ. 5) Κατ' επέκταση, ο Χίτλερ λειτούργησε αφ' ενός ως το είδωλο πάνω στο οποίο

στηρίχτηκε ο μύθος της υποταγής στον Κάιζερ και αφ' ετέρου ήταν το είδωλο πάνω στο οποίο οι έννοιες της ιδεολογίας του ναζισμού –και η αντίδραση στην επικρατούσα ιδεολογία - αποκτούσαν μορφή, προκαλώντας έτσι ένα είδος παραδόξου που η υποταγή στον ολοκληρωτισμό συνυπάρχει με μια εντύπωση απελευθέρωσης από τον “συναισθηματικό έλεγχο” (Brewis & Linstead, 2000, σ.156) και την καταπίεση που τους ασκούσε η υψηλή τάξη.

Προχωρώντας, ίσως οι αντιφάσεις που βλέπουμε στις φωτογραφίες, σημειολογικά να αποτελούν μια συνεκδοχή ολόκληρης της διαφορούμενης ναζιστικής ιδεολογίας. Η Γερμανική αστική τάξη, σε αντίθεση με αυτή άλλων Ευρωπαϊκών χωρών ήταν αποδυναμωμένη, ενώ η υψηλή τάξη αποτελούνταν από τους ευγενείς που ελάχιστοι είχαν πρόσβαση σε θέσεις που να επωφελούνται από αυτούς, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του Γερμανικού πληθυσμού αποτελούνταν από ένα δυσαρεστημένο πληθυσμό που μεγάλωσε με τις κούφια αξίες της πρωσικής τάξης των ευγενών, όπως η “υποταγή στον Κάιζερ” (Laqueur, 1984, σ. 5). Παράλληλα και αφού η αστική τάξη που σε άλλες χώρες εξέφραζε τον λιμπεραλισμό, και που στην Γερμανία ήταν η μειοψηφία, εύκολα θα μπορούσε κανείς να διακρίνει μια αντιπάθεια της επικρατούσας τάξης αφ' ενός για τους ευγενείς και αφ' ετέρου για τον λιμπεραλισμό που εξέφραζε η αστική τάξη, κάτι που ίσως να αντανακλάται και στις φωτογραφίες. Έτσι, εξοχή και φύση σαν θέμα στις φωτογραφίες ίσως να λειτουργεί σαν ένας δείκτης δυσαρέσκειας προς μια “παρακμάζουσα πολιτισμικά” γερμανική αστική τάξη και μέσα από αυτή να επικαλούνται την ανάγκη για επιστροφή στο αρχέγονο, καθαρά γερμανικό και παραδοσιακό σχεδόν μεσαιωνικό. (Laqueur, 1984, σ. 4) (εικ.7, 18, 19, 20) Επιπρόσθετα, απορρίπτοντας από την άλλη και τους ευγενείς που εξέφραζαν τις συντηρητικές “Πρωσικές Αρετές” που είχαν την αρχή τους στον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό, οι γερμανοί δεν είχαν ούτε τον “προοδευτικό” χαρακτήρα της αστικής τάξης, αλλά ούτε και τον “συντηρητικό” χαρακτήρα της τάξης των Ευγενών. Ως αποτέλεσμα, ήθελαν να γυρίσουν σε μια εποχή πίσω από τον “Διαφωτισμό”, σε μια μεσαιωνική γερμανική κουλτούρα όπου ένιωθαν ότι ανήκαν. Οι φωτογραφίες ως φορείς της ιδεολογίας που απορρίπτει από τη μια τον λιμπεραλισμό της αστικής τάξης και από την άλλη τον συντηρητισμό της υψηλής τάξης, λειτουργούν εν μέρη σαν η μοντέρνα μετενσάρκωση του κινήματος του Ρομαντισμού, που γεννημένες μέσα σ' ένα παράδοξο, ζητούν να ξεφύγουν από την πολιτική και πολιτισμική δυσαρέσκεια του 20ου αιώνα, αλλά συνάμα οικειοποιούνται τον ακραίο “θετικισμό” της μοντέρνας φιλοσοφίας που το θέλει να αγνοεί τα ίδια της τα συναισθήματα.

Μια άλλη παράδοξη αντίθεση που φαίνεται να συνδέεται και ίσως να επιβεβαιώνει την αποτύπωση της αντίδρασης του κινήματος του ναζισμού προς τον μοντερνισμό στις φωτογραφίες, είναι οι εικόνες από την Σοβιετική Ένωση. Θέματά τους, είναι από τη μια, μοντέρνα κτίρια (εικ.29, 30) και από την άλλη αντιστικτικά, εικόνες από μια «τριτοκοσμική» Σοβιετική ένωση. (εικ.31,32,33) Τα μοντέρνα κτίρια ίσως να λειτουργούν συμπαραδηλωτικά, ως τα “σύμβολα”, ή δείκτες του “νέου κόσμου”, κάτι που αν τις δούμε σε ένα σύνολο μαζί με φωτογραφίες εξαθλίωσης, υποδηλώνει ίσως την “παρακμή” του μοντέρνου τρόπου ζωής. Επιπρόσθετα, στο ίδιο κατακτημένο μοντέρνο περιβάλλον της Σοβιετικής Ένωσης, σε φωτογραφίες όπως στη (εικ.32) ίσως ο στρατιώτης φωτογράφος να θέλει να υποδηλώσει, συνειδητά ή ασυνείδητα, την “ανωτερότητα” της ναζιστικής ιδεολογίας, έτσι παράλληλα η φωτογραφία λειτουργεί προπαγανδιστικά πίσω στη Γερμανία.

2. Ο φωτογράφος δίπλα από τον θεατή.

Αφού, η έννοια για την φωτογραφία, κατασκευάζεται μέσα από μια “συλλογική αναπαράσταση” του κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος του θεατή (Barthes, 2007, σ. 161), τότε ίσως να ψάχναμε την ερμηνεία της αντίθεσης μέσα στον τρόπο που η φωτογραφία μπροστά από τον θεατή γίνεται ο “πραγματικός” χώρος μέσα στον οποίο οι “χαρακτήρες” της φωτογραφίας “αλληλεπιδρούν” με τον θεατή.

Ο Jacques Lacan, μιλώντας για το “στάδιο του καθρέφτη”, θεωρεί πώς στα πρώτα στάδια της ζωής του κάποιος βλέποντας τον εαυτό του στον καθρέφτη, μαθαίνει να διαχωρίζει το “εγώ” του από τον “άλλο” και να ξεχωρίζει την διαφορετική του ξεχωριστή οντότητα από το περιβάλλον του. Έτσι, η εσωτερική “εντύπωση” του εαυτού του, “προσωποποιείται” και αποκτά εικονική υπόσταση μέσα από την ταύτισή του με το είδωλο του στον καθρέφτη. (Loos, 2002) Μια εικόνα, ίσως να μπορούσε να παρουσιαστεί ως ένα είδος “καθρέφτη”, όπου αναπαριστά την “αντανάκλαση” του “πραγματικού” κόσμου, με την διαφορά πώς το είδωλο του σώματος του θεατή απουσιάζει από την “αντανάκλαση”. Όταν ο θεατής αναληφθεί, πώς το είδωλο του απουσιάζει από την εικόνα, ψάχνοντας για την αντανάκλασή του, ίσως να ταυτίζεται αναπόφευκτα με τους χαρακτήρες που βλέπει (Beneden, 1998).

2.1 Ο θεατής μέλος της ομάδας.

Στην εικόνα από άλμπουμ Γερμανού στρατιώτη φωτογραφία με τίτλο “bitte nicht schiessen”(εικ.3), “παρακαλώ μη πυροβολείτε”, μας παρουσιάζεται ένας Γερμανός στρατιωτικός, να ποζάρει μπροστά από ένα όπλο. Αν και με την παρουσία του μπροστά από το όπλο γίνεται κατανοητό πώς πρόκειται για ένα αστείο μεταξύ των στρατιωτικών στην φωτογραφία, εντούτοις κάτι σαν ενοχλητικό αγκάθι μέσα μας, μας προκαλεί ένα αίσθημα αστάθειας και σκοτεινότητας.

Κοιτάζοντας σ’ ένα δεύτερο επίπεδο την φωτογραφία, μας μεταφέρεται η έννοια της φιλίας, η συντροφικότητα, και οι δεσμοί μεταξύ των ανθρώπων, αλλά μολαταύτα πάλι δεν μας ικανοποιούν την αίσθηση της αστάθειας που περιβάλλει σαν αύρα την φωτογραφία.

Το συναίσθημα της αστάθειας που κυριαρχεί στη φωτογραφία, προκύπτει κατά κύριο λόγο από δύο αντίθετα μηνύματα που εκπέμπονται ταυτόχρονα προς τον θεατή και που το ένα αναιρεί το άλλο. Ο Θεατής ανταποκρινόμενος στο ένα μήνυμα αυτόματα αναιρεί το προηγούμενο έτσι που ανεξαρτήτως ποιου μηνύματος επιλέξει έχει πάντα άδικο, αφήνοντας τον θεατή σε μια κατάσταση διλλήματος και παράδοξου, κάτι που η ψυχολογία ονομάζει “διπλό δεσμό” (Bateson, Jackson, Haley & Weakland, 1956).

Η φωτογραφία, (εικ.3) μέσα από την στάση των στρατιωτών, σε ένα πρώτο επίπεδο συμπαραδηλώνει πράγματι συναισθήματα φιλίας, συντροφικότητας και διασκέδασης, ενώ διαμέσου του όπλου που λειτουργεί σαν δείκτης θανάτου, μας μεταδίδει μηνύματα εχθρότητας και μοχθηρότητας. Έτσι βλέποντας την φωτογραφία επιχειρούμε αρχικά να νιώσουμε θετικά συναισθήματα “παραβλέποντας” τα άσχημα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την μη δικαιολόγηση των αρνητικών συναισθημάτων που λαμβάνουμε όταν το όπλο σημαδεύει τον στρατιωτικό μπροστά. Έτσι, τα αρνητικά συναισθήματα που θα λάβουμε αφού παρατηρήσουμε το όπλο, ούτε αυτά δεν θα δικαιολογηθούν διότι στην φωτογραφία το χαμόγελο, η στάση του σώματος τους και η σωματική επαφή υπαινίσσονται την συντροφικότητα που καταρρέει ξανά όταν το μάτι μας πέσει πάνω στο όπλο, εντάσσοντας μας σ’ ένα κύκλο που δεν μπορούμε να ξεφύγουμε. Θα μπορούσαμε όμως να υποθέσουμε πώς η φωτογραφία κατασκευάστηκε από την συγκεκριμένη απεικονιζόμενη ομάδα για να λειτουργήσει ως φορέας ευχάριστων παρά δυσάρεστων συναισθημάτων για το κοινό που προοριζόταν, τους ίδιους και τους συμπατριώτες τους δηλαδή, πίσω στην Γερμανία. Στην περίπτωση όμως που η φωτογραφία πέσει στα χέρια κάποιου έξω από την ομάδα, το μήνυμα της προορίζεται προς τον “άλλο” μιας ξένης “επικοινωνιακής οντότητας” με διαφορετικές συμβάσεις μεταξύ του κοινωνικού του περιβάλλοντος και της προσωπικής ταυτότητας του (Δ. Πάνος, προσωπική επικοινωνία, Απρίλιος, 2011), έτσι που η ιστορία που πλάθεται γύρω από την φωτογραφία χρησιμοποιεί διαφορετικές συμβάσεις για να ερμηνευτεί αποκτώντας ένα δεύτερο συμπαραδηλωτικό μήνυμα, ή “μύθο”, (Barthes, 2007, σ.161), αντικρουόμενο προς το πρώτο συμπαραδηλωτικό της μήνυμα που είναι η ομαδικότητα και η φιλία.

Έτσι, εμείς ως “άλλοι”, βλέποντας την φωτογραφία, η φωτογραφία για εμάς αποκτά ένα δεύτερο επίπεδο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ένας άλλος κύκλος παραδόξου με κέντρο εμάς να νιώθουμε πως χαθήκαμε μέσα σ’ ένα λαβύρινθο μη δικαιολογημένων μηνυμάτων.

Ένας θεατής που παρατηρεί μια φωτογραφία, μπαίνει σε μια κατάσταση “ελέγχου των σκέψεων” από τον φωτογράφο, αφού ο φωτογράφος είναι που ουσιαστικά επιλέγει το τι θα δει ο θεατής. Έτσι παρατηρώντας την φωτογραφία, ο θεατής βλέπει μέσα από τα μάτια του ίδιου του φωτογράφου και κατ’ επέκταση ο φωτογράφος αποκτά και πάλι “υπόσταση” για την δεδομένη στιγμή που έχει φωτογραφίσει, μέσα από τον ίδιο τον θεατή που “στέκει” στο ίδιο σημείο με τον φωτογράφο και παρατηρεί τα ίδια πράγματα την ίδια στιγμή στον ίδιο χώρο και χρόνο. Ο θεατής, αποκτά κατά κάποιον τρόπο ένα δεύτερο εαυτό διαμέσου της φωτογραφίας, και καλείται να “ενταχθεί” μέσα στην ομάδα που του παρουσιάζεται και κατ’ επέκταση να ταυτιστεί με ένα από τους ρόλους που του παρουσιάζονται μέσα από την ομάδα. Αφού όμως η φωτογραφία ανακατασκευάζεται μέσα μας, από προσωπικές και κοινωνικοπολιτισμικές αντιλήψεις (Garnson, Croteau, Hoynes & Sasson, 1992) και δεδομένα που έχουμε για την δεδομένη ομάδα στην ευρύτερη της ιδεολογία (ναζισμός), νιώθουμε ιδεολογικά να διαχωριζόμαστε από το “Εμείς” της συγκεκριμένης ομάδας. Έτσι, αφού η “ομάδα” προϋποθέτει το “αίσθημα μιας κοινής ταύτισης” για να συγκροτηθεί (Maisonneuve, 2001, σ.117), νιώθουμε αποξενωμένοι ως προς την ομάδα. Παρόλα αυτά όμως, καλούμαστε να παρατηρήσουμε την δεδομένη στιγμή από το δεδομένο οπτικό και ιδεολογικό σημείο του φωτογράφου, ξεκινώντας έτσι και πάλι η κυκλική πορεία απροσδιοριστίας ως προς το που ανήκουμε και του τι νιώθουμε, προκαλώντας μας ένα είδος άγχους, που μεταφράζεται σε:

“αν βλέπεις την φωτογραφία, τότε ανήκεις στην ομάδα (στέκεις στη θέση του φωτογράφου). Αν όμως “στέκεις στη θέση του φωτογράφου”, δεν ανήκεις στην ομάδα. (διαχωρίζεσαι ιδεολογικά από την ομάδα.”

2.2 „Bitte Nicht Schiessen”

Αν μπορούμε να θεωρήσουμε έγκυρο τον παραλληλισμό αυτό της λακανικής θεωρίας του “φαντασιακού” με την θεωρία της ταύτισης με την εικόνα και μπορούμε όντως να πούμε πώς η “παρουσία” μας στον καθρέφτη της “φωτογραφίας” αποτελεί για εμάς ανάλογη εμπειρία με την Λακανική ταύτιση του παιδιού με το κατοπτρικό του είδωλο, τότε ίσως να μπορούσαμε να εντάξουμε στην ανάλυση της φωτογραφίας και τη θεωρία του Lacan για το “συμβολικό”. Για τον Lacan, η ταύτιση του παιδιού με το είδωλό του “αναιρείται” όταν το βρέφος εισέρχεται στην “συμβολική” αναπαράσταση των σημειομένων της γλώσσας, όταν δηλαδή αρχίσει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του μέσα από την γλώσσα (Loos, 2002). Εκεί η

ταυτότητά του κτίζεται όχι βάση της αναπαράστασης του ειδώλου του, μα από το δίκτυο των σημειωμένων της γλώσσας που το περιβάλλουν και που προϋπήρχαν αυτού. Με παρόμοιο τρόπο τότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πώς ο τίτλος ως φορέας των συμπαραδηλωτικών ιδιοτήτων της γλώσσας ίσως να παρεμβαίνει στην ταύτισή μας με το περιβάλλον της φωτογραφίας όπως η γλώσσα για τον Lacan επεμβαίνει στον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας, έτσι που οι έννοιες του τίτλου να “αναιρούν” με παρόμοιο τρόπο την υποθετική ταυτότητα που αποκτήσαμε βλέποντας μόνο την “εικόνα”, όπως η συμβολική “αναπαράσταση” της γλώσσας αναιρεί την πρωταρχική μας ταυτότητα που αποκτούμε διαμέσου του καθρέφτη στην βρεφική ηλικία. Έτσι, ασπαζόμενοι τώρα την νέα “συμβολική τάξη” που μας εισήγαγε ο τίτλος, η έννοια της “ταυτότητας” μας ίσως μεταφέρεται σε κάποιο άλλο μέρος της φωτογραφίας, προκαλώντας μας άλλα διαφορετικά συναισθήματα.

Αν βλέποντας την φωτογραφία αρχικά επιχειρήσουμε να αγνοήσουμε τα αρνητικά συναισθήματα που μας προκαλεί η θέα του όπλου, με πρόφαση τα θετικά συναισθήματα που μας προκαλεί η θέα και η συντροφικότητα της ομάδας, θα πρέπει να φορτώσουμε τα αρνητικά συναισθήματα σε μια τρίτη αόρατη οντότητα που “παρακαλεί να μην πυροβοληθεί” προκειμένου η φωτογραφία να αποκτήσει νόημα. Για να “δικαιολογηθεί” όμως και να αποκτήσει νόημα ο τίτλος πρέπει να βρεθεί αυτό το τρίτο “άτομο”, αυτό που “παρακαλεί να μην πυροβοληθεί”. Ψάχνοντας το, υποθέτουμε πώς αυτό το άτομο για να θέλουν να το “σκοτώσουν”, δεν θα ανήκει στην ομάδα αφού η ομάδα το απορρίπτει “εκτελώντας” το. Το μοναδικό άτομο στο περιβάλλον φωτογραφίας - φυσικής πραγματικότητας που δεν φαίνεται στην εικόνα και που δεν ανήκει στην ομάδα, είναι ο “ξένος” ιδεολογικά θεατής. Έτσι, αφού ως θεατές, ψάχνουμε να βρούμε τον εαυτό μας μέσα από την εικόνα, αυτόματα αντιλαμβανόμαστε πώς το “διπλό είδωλο” του εαυτού μας δεν βρίσκεται τελικά στην θέση του φωτογράφου, αλλά στην θέση του “ξένου”, αυτού που η ομάδα απορρίπτει, και “πυροβολεί”.

Αν πάμε σε ένα ακόμα πιο βαθύ επίπεδο, αυτός που φαίνεται στην φωτογραφία πώς θα εκτελεστεί, δεν είναι παρά ο στρατιωτικός που βρίσκεται μπροστά από το όπλο. Ταυτιζόμενοι τότε με τον “χαρακτήρα” που έχουμε τα περισσότερα κοινά (Άδωνης Φλωρίδης, προσωπική επικοινωνία, Μάρτιος, 2011) σύμφωνα με τον τίτλο, ίσως μεταφέρουμε την αίσθηση του εαυτού μας στον στρατιωτικό αυτό που βρίσκεται εκεί. Εκεί δημιουργείται ακόμα ένας διπλός δεσμός, αφού παρατηρούμε το άτομο που “ταυτιστήκαμε” και που έπρεπε κανονικά να είναι έντρομο μπροστά από το όπλο, να χαμογελά και να

διασκεδάσει μαζί με την υπόλοιπη ομάδα, να φορεί τα χαρακτηριστικά ρούχα της συγκεκριμένης ομάδας με τις ανάλογες συμπαραδηλωτικές, “συμβολικές”, ερμηνείες, να είναι τελικά μέλος της ομάδας που μας “απορρίπτει”, έτσι που ουσιαστικά είναι σαν να βλέπουμε το είδωλο του εαυτού μας στην θέση του να μας χλευάζει.

Με λίγα λόγια το μήνυμα της φωτογραφίας “μεταφράζεται” ως: “Αν βλέπεις την φωτογραφία, γίνεσαι “μέλος” της ομάδας που σου παρουσιάζεται (μέσω του φωτογράφου). Αν όμως γίνεις μέλος της ομάδας η ομάδα σε απορρίπτει (θέλει να σε “σκοτώσει”). Αν η ομάδα σε απορρίπτει τότε ανήκεις στην ομάδα (μέσω του προσώπου μπροστά στο όπλο), αν όμως είσαι το άτομο μπροστά στο όπλο τότε αφού τα “ρούχα σου” (στην φωτογραφία, αν “γίνεσαι το άτομο αυτό”) συμπαραδηλώνουν την ομάδα τους, τότε δεν ανήκεις στην ομάδα, πάλι “απροσδιοριστία”.

3. Ο φωτογράφος μέσα στον χρόνο.

3.1 Ο μύθος του παρελθόντος

Η δυσαρέσκεια αυτή προς το μοντέρνο και το νεωτερικό σε μια απογοητευμένη Γερμανία που έψαχνε για ταυτότητα, έχει σαν αποτέλεσμα να εμφανίζεται στην θεματολογία των ερασιτεχνικών φωτογραφιών του πολέμου ένας παράδοξος δυϊσμός, μέσα στον οποίο ο ολοκληρωτισμός και η “αντικειμενική αρχή” εναλλάσσεται με τον “ρομαντισμό” που εκφράζει την υποκειμενικότητα. Παράλληλα όμως με αυτά, η στροφή προς το προμοντέρνο με ένα μοντέρνο τρόπο παράγει επιπλέον και άλλες παραδοξότητες αφού ο μοντέρνος γερμανικός “μύθος” που παράγεται γύρω από την προμοντέρνα εποχή έχει ως συστατικές αντιλήψεις αυτές του μοντερνισμού όπου παράχθηκε. Ο Roland Barthes υποστήριζε πώς ο μύθος γεννιέται σαν ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας του σημειομένου, όταν το σημειούμενο ερμηνευτεί ξανά σαν σημαίνον και συμπαραδηλώσει μια άλλη, δεύτερη υπόσταση βασισμένη στη συλλογική κοινωνικοπολιτισμική εντύπωση για το πρώτο. Στην περίπτωση της ναζιστικής Γερμανίας, μια φωτογραφία της φύσης σ’ ένα άλμπουμ περιστοιχισμένη με άλλες εικόνες από κατεστραμμένα κτήρια και καταστροφή του πολέμου, (εικ.39) συμπαραδηλώνει τον μύθο της επιστροφής στην προμοντέρνα εποχή φτιαγμένο μέσα στις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες του μοντερνισμού και της δυσαρέσκειας που προκαλεί. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, οι ναζί, να ασπάζονται τα χαρακτηριστικά της προμοντέρνας εποχής και την αισθητικής αντίληψης του περιβάλλοντος της, και να τα μεταφράζουν με τα ανάλογα κριτήρια των εντυπώσεων που τους προκαλεί το δικό τους μοντέρνο περιβάλλον.

Αναζητούμενοι ταυτότητα επιστρέφοντας στο γερμανικό προμοντέρνο παρελθόν και τις ιδέες του γερμανικού ρομαντισμού και κατ’ επέκταση τις εθνικιστικές ιδέες του Johann Gottfried που αμφισβητούσε έντονα τις ιδέες του Διαφωτισμού και εξέφραζε απόψεις για την “γερμανικότητα” (Honour & Fleming, 1998, σ.564), ίσως ασπάστηκαν μαζί με άλλα την απόρριψη των ορθολογικών αξιών για την αισθητική, αναζητούμενοι όχι την καθαρότητα του ορθολογισμού αλλά, το “υπερβατικό” (sublime) του ρομαντισμού, κάτι που πιστεύω μεταφέρεται και στις ερασιτεχνικές φωτογραφίες πολέμου.

Το “υπερβατικό” αν θα μπορούσε να οριστεί λεκτικά ίσως να είναι, σύμφωνα με τον Schopenhauer, η ευχαρίστηση της αντίληψης χαοτικών αντικειμένων που απειλούν την ζωή του θεατή προκαλώντας του μια εσωτερική ευχαρίστηση. (Schopenhauer, 2009) Ασπαζόμενοι, την ιδεολογία αυτή, αλλά ταυτόχρονα αποξενωμένοι από την ρομαντική

αντίληψη που είχε ο Schopenhauer όταν μιλούσε για το υπερβατικό, οι φωτογράφοι ίσως να ήθελαν να αποτυπώσουν στις φωτογραφίες το δέος και το υπερβατικό του μοντέρνου τους περιβάλλοντος. Έτσι σε πολλές φωτογραφίες προκύπτουν θέματα όπως συντρίμμια σπιτιών, νεκροί, ερημωμένες πόλεις (εικ.9,10) ως φορείς του δέους που προκαλεί η καταστροφικότητα της μοντέρνας τεχνολογίας, που και κατ' επέκταση ίσως σε ένα γενικότερο πλαίσιο ερμηνείας, να αποδίδεται στις μοντέρνες τάσεις για τον θετικισμό και την απόρριψη του συναισθήματος παρά να συμβαίνει το αντίθετο, (Cobley, 2002, σ.4) επιστρέφοντας κυκλικά πάλι πίσω στο σημείο απ' όπου ξεκίνησαν. Με λίγα λόγια ίσως το παράδοξο που καθρεφτίζουν οι φωτογραφίες των ναζι να αποτελούν μια ένδειξη για την αναζήτηση της χαμένης πνευματικότητας σε ένα μοντέρνο τεχνοκρατικό κόσμο, αποξενωμένοι όμως μέσα από τον θετικισμό της νέας εποχής και της τεχνολογικής ανάπτυξης. Έτσι, ενώ συνειδητά ο ναζισμός ήθελε την απόρριψη του ορθολογισμού, εν τούτοις, ως παιδί του μοντερνισμού ασπάστηκε την ρασιοναλιστική τάση της μοντέρνας εποχής (Cobley, 2002, σ. 4). Παρόμοια, με την Γερμανία, δεν είναι τυχαίο που και στην Ιταλία με παρόμοιες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, (Martin, 2006, σ.6), ξέσπασαν παρόμοια κινήματα όπως του φασισμού στην πολιτική και του φουτουρισμού στην τέχνη. Όπως στο κίνημα του φουτουρισμού που εξυμνούσε τον δυναμισμό της σύγχρονης εποχής (Arnason, 2004, σ.194) και πολύ χαρακτηριστικά του πολέμου (Ruhrberg, Honnef, Fricke, Schneckenburger, & Walter, 2000, σ.84), σαν ένα είδος “υπερβατικού”, έτσι και στις φωτογραφίες αυτές ίσως το στοιχείο του υπερβατικού του ρομαντισμού να καταλαμβάνεται από το “υπερβατικό” της τεχνολογικής δυνατότητας που ήταν ικανή να προκαλέσει το δέος μέσα από τον τρόμο, την απειλή και τον παραμερισμό κάθε συναισθήματος.

Ακόμα ένα φαινόμενο που ίσως συνδέεται με την “μεταφορά” του ρομαντικού τρόπου σκέψης μέσα στο περιβάλλον του μοντερνισμού και την οιδιπόδεια τάση του ναζισμού για “δολοφονία” του μοντερνισμού, και διαφαίνεται μέσα από το “υπερβατικό”, ίσως να οφείλεται στον τρόπο που η νιτσεική κατάρρευση της “αντικειμενικότητας” αντικατέστησε την προμοντέρνα τελεολογική αντίληψη της φύσης παραμερίζοντας τη “ευθύνη” και τον “σκοπό” της ύπαρξης στον ανθρώπινο νου. Με κέντρο στον μοντερνισμό, όχι μια υπερφυσική οντότητα που καθορίζει την ύπαρξη, αλλά την ανθρώπινη λογική και τον επιστημονισμό (Kühne, & Franke, 2010, σ.32), η μεταφορά του “υπερβατικού” στην απεικόνιση, μεταφέρεται με ανάλογο τρόπο σε μια ρασιοναλιστική αναπαράσταση του ασύλληπτου (Lyotard, 1994, σ.55) όχι της φύσης αλλά της ανθρώπινης νόησης. Έτσι, η

αποτύπωση της αύρας του “υπερβατικού”, ίσως μεταφέρεται σε θέματα που παραπέμπουν με μεγάλη ακρίβεια σε πίνακες του γερμανικού ρομαντισμού όπως του Caspar David Friedrich, που αναζητούν παρόμοια θεματολογία, αλλά σε διαφορετικό περιβάλλον, όπως αυτό του πολέμου (εικ.35, 13) που εκφράζει την καταστροφική φύση του ανθρώπου – και τον παραμερισμό των συναισθημάτων - για χάρη τώρα κάποιου “λογικού” και όχι συναισθηματικού ή πνευματικού “σκοπού”.

Έτσι, αν για παράδειγμα ο Friedrich ζωγραφίζει τον θάνατο μέσα κάποιους τάφους με σκοπό να αποδώσει το μοιραίο της ζωής, υπαινισσόμενος με αυτό τον τρόπο το μάταιο μπροστά στην παντοδυναμία της φύσης προσδίδοντας μια αύρα δέους και πνευματικότητας, ο στρατιώτης ίσως να φωτογραφίζει ένα παρόμοιο θέμα από τον πόλεμο (εικ.35) με σκοπό να αποδώσει την “εξουσία” της σύγχρονης πολεμικής μηχανής, έναντι της “μονάδας” του στρατιώτη, κάτι που ίσως θυμίζει την “εξουσία” του “υπεράνθρωπου” του Nietzsche έναντι των “τελευταίων ανθρώπων” και που μέσα από αυτό αντανακλά τον ακραίο “ορθολογισμό”.

Στη φωτογραφία των στρατιωτών που ποζάρουν μπροστά από το όπλο (εικ.3), αφού ίσως σύμφωνα με ψυχαναλυτικές αντιλήψεις το “παιχνίδι” απορρέει από την τάση για απελευθέρωση του “παραλόγου” που καταπιέζεται από το “λογικό” (Weiss, 1947), έτσι και σε μια μοντέρνα κουλτούρα, που το “παραλόγο” έχασε την πνευματικότητά του και παραμέρισε αυτή την αξία στον θετικισμό και τον επιστημονισμό του μοντερνισμού, που έψαχναν για απαντήσεις με κέντρο το “απόλυτο του γνωστικού” (Kühne, & Franke, 2010, σ. 32) ίσως το παιχνίδι να λειτουργούσε σαν ένας εναλλακτικός τρόπος έκφρασης του “παραλόγου” - και κατ’ επέκταση της γενικότερης αντίθεσης τους προς τον θετικισμό του μοντερνισμού - μέσα από την ειρωνεία, όπως προηγουμένως το “υπερβατικό” (sublime) ήταν για τον ρομαντισμό το μέσο με το οποίο αποτυπωνόταν η αντίθεσή των ρομαντικών προς τον “ορθολογισμό” του Διαφωτισμού. Έτσι, η αντίθεσή τους προς τον θετικισμό του μοντερνισμού, μέσα όμως από μια αναπόφευκτα αποξενωμένη μοντέρνα στάση που αντλεί της απόψεις της για το “παραλόγο” από τον ίδιο τον θετικισμό που την χαρακτηρίζει, και θεωρεί το υπερφυσικό του ρομαντισμού ως κάτι “μη αποδεκτό”, η αναζήτηση για το “παραλόγο” και η αντίδρασή τους προς τον ορθολογισμό του μοντερνισμού ίσως να αποκτά τελικά υπόσταση μόνο μέσα από το “παραλόγο” της ειρωνείας και του αυτοσαρκασμού κάποιου που στέκει μπροστά από ένα όπλο χλευάζοντας ίσως τους εχθρούς του, ίσως και τους ίδιους τους εαυτούς.

3.2 Πίσω από τον μύθο.

Όταν οι φωτογραφίες έφταναν στην Γερμανία, εμφανίζονταν και παρουσίαζαν τους στρατιώτες, ως κατά το πλείστον σε στιγμές από τον ελεύθερο τους χρόνο, τις εντυπώσεις τους από μια ξένη χώρα, και γενικά σε στιγμές εκτός μάχης. Ακολουθώντας, οι φωτογραφίες δένονταν σε άλμπουμ παρόμοια με αυτά των διακοπών. Αυτό, ίσως να είχε ως αποτέλεσμα, η εικόνα του πολέμου πίσω στην Γερμανία να διαμορφώνεται μέσα από την εντύπωση μιας “χαρούμενης στιγμής” των στρατιωτών, όπως αυτή των διακοπών (Bopp, 2009, σ.37) (εικ.14, 7), μέσα από μια “άθελη” προπαγανδιστική εντύπωση που εξέπεμπαν μέσα από το θέμα της φωτογραφίας τους οι ίδιοι οι στρατιώτες. Η διαστρεβλωμένη αυτή εικόνα του πολέμου μέσα από κομμάτια “στιγμιότυπων” της ζωής των στρατιωτών, στα μάτια της γερμανικής κοινής γνώμης, σκίαζε σαν ένας “μύθος” την πραγματική εικόνα του πολέμου, πλάθοντας την ιστορία αν όχι ενός “ψυχαγωγικού” (εικ.23), ενός “άκακου” πολέμου στον οποίο συμμετείχαν οι στρατιώτες τους. (εικ.36)

Αν όμως η υποκειμενικότητα της συναισθηματικής εντύπωσης του στρατιώτη-φωτογράφου προς το γεγονός του πολέμου καταγράφεται με ένα μη συνειδητό τρόπο στο φιλμ (Strauss, 2003, σ.15) και μέσα από τα παρασκήνια του πολέμου, τότε ο “μύθος” του “ωραίου πολέμου” καταρρέει αν κάποιος κοιτάξει πίσω από τις “ωραίες στιγμές” που μας παρουσιάζει άμεσα, εκεί που το συμβολικό, αρχετυπικό, “συμπαραδηλωτικό” προσπαθούν να αποκτήσουν μορφή μέσα από οντολογικές μεταφορές στην φωτογραφία, οικοδομημένα μέσα από συλλογικές απόψεις και εμπειρίες, όχι μόνο της κουλτούρας του ίδιου του φωτογράφου, αλλά ίσως και ενός πανανθρώπινου τρόπου σκέψης.

Αναλύοντας την φωτογραφία μέσα από τις μεταφορές που ίσως μας παρουσιάζουν οι φωτογραφίες, ίσως μπορούμε να διακρίνουμε την πραγματική εικόνα του πολέμου να διαμορφώνεται μέσα από τις υποκειμενικές εμπειρίες του στρατιώτη φωτογράφου, όπου για παράδειγμα η έννοια του συναισθήματος του θανάτου καταγράφεται μέσα από την καταστροφή ενός κτηρίου. (Corell, 2009) Παράλληλα όμως σύντομα διαπιστώνουμε πώς η ερασιτεχνική φωτογραφία του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, ακόμα και σε ένα συμβολικό επίπεδο διέπεται από τα ίδια αντιφατικά μηνύματα, όπου ο θάνατος αντιπαραβάλλεται με την ζωή και το φώς με το σκοτάδι.

Με δεδομένο, λοιπόν, πώς η ερασιτεχνική φωτογραφία πολέμου, αποτελεί περισσότερο “τέχνη” όπως ορίζεται λ.χ. για τις τοιχογραφίες του Λασκώ, (που αν και η τέχνη δεν ήταν πρόθεση εντούτοις αντικατόπτριζαν μια εσωτερική εντύπωση του σχεδιαστή, όπως και η τέχνη), παρά “δημοσιογραφική”, “αντικειμενική”, αναπαράσταση της “πραγματικότητας” (που αποσκοπεί στην μετάδοση μόνο ενός καταδηλούμενου μηνύματος), τότε μπορούμε να πούμε πώς πέρα από το καταδηλωτικό μήνυμα της φωτογραφίας εγκλείεται και ένα δεύτερο συμπαραδηλωτικό μήνυμα σύμφωνα με τον Barthes , το οποίο αποτελείται από ένα πλέγμα “παγκόσμιων” ή “εποχιακών” στερεοτύπων της κοινωνίας που αντικατοπτρίζονται μέσα από τα απεικονιζόμενα στην φωτογραφία αντικείμενα (Barthes, 2007, σ.27 -28). Από την άλλη πλευρά, τα αντικείμενα, όπως και οι κοινωνικές πράξεις, σύμφωνα με τον Strauss, μετατρέπονται σε νοηματικά σημεία, και λειτουργούν σε ένα συμβολικό επίπεδο που έχει τις αρχές του στον τρόπο που μια κοινωνία αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, ότι οποιοδήποτε φυσικό αντικείμενο – και κατ’ επέκταση οποιαδήποτε καταδηλωτική εικόνα – να περιβάλλεται από ένα στρώμα “συμπαραδηλωτικών” εικόνων και νοημάτων, συμβόλων δηλαδή, που έχουν την αρχή τους μέσα στο κοινωνικό σύνολο όπου παράχθηκαν. (Homer, 2005, σ.35). Μέσα στο ίδιο κοινωνικό σύνολο, παράγεται και η γλώσσα ως ένα μέσο με το οποίο μεταφέρονται τα σύμβολα, και που η ίδια η γλώσσα δομεί κατά τον Lacan και το ασυνείδητο. Το ασυνείδητο σύμφωνα με τον Lacan, ως φορέας της γλώσσας και των συμβολικών “συμβάσεων” που υπάρχει πριν από εμάς και μετά από εμάς, είναι αυτό που μας δομεί ως “υποκείμενα” μέσα στο περιβάλλον μας. (Homer, 2005, σ.44) Έτσι στο ασυνείδητο μια ορμή, μια ανάγκη, ή μια επιθυμία δομείται και εκφράζεται συμβολικά μέσω μιας αναπαράστασης της γλώσσας.

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με την λακανική ψυχανάλυση, το ασυνείδητο κτίστηκε μέσα από τις μεταφορές και τις μετωνυμίες της γλώσσας, που αποτελούν συμβολικές κοινωνικές επικοινωνιακές συμβάσεις που “επισκιάζουν” το “πραγματικό”. Ως επακόλουθο, η μεταφορά, αφ’ ενός ως μια επικοινωνιακή “σύμβαση”, και αφ’ ετέρου ως μέσο συμπαραδήλωσης κάποιας υποσυνείδητης εμπειρίας, αντικατοπτρίζει μέσα από την εικόνα στην οποία μεταφέρεται, την “διεργασία” που κρύβεται στο ασυνείδητο, έτσι που το ασυνείδητο σύμφωνα με τον Lacan, “μιλά” μέσω της μεταφοράς. (Mellard, 1991, σ.24-25) Αν μεταφέρουμε τις θεωρίες του Lacan στο επίπεδο της εικονικής αναπαράστασης μέσω της φωτογραφίας, (εικ.5), ίσως να μπορούσαμε να πούμε πώς η δεδομένη φωτογραφία, μεταφέρει το συμπαραδηλωτικό νόημα της ανάγκης για “επικοινωνία” με τους δικούς του

(που κατά πάσα πιθανότητα τον απασχολεί), μέσα από μια “μεταφορική” πράξη, όπου το τηλέφωνο ως έννοια, μεταφέρει τις τηλεπικοινωνιακές του ιδιότητες στο “τηλέφωνο” του μπάνιου. Η “πράξη” της μεταφοράς στην εικόνα αυτή, ανήκει ίσως στον στρατιώτη που κρύβεται πίσω από την κάμερα και θεώρησε “αναγκαία” την λήψη της φωτογραφίας, ή ίσως στον στρατιώτη που βρίσκεται στην φωτογραφία.

Με δεδομένα αυτά, πιστεύω πώς δεν θα ήταν τόσο άσκοπο να αναλύσουμε και να μεταφράσουμε την αντίθεση στις φωτογραφίες, ως αποτέλεσμα της μεταβίβασης των συναισθημάτων από τους στρατιώτες- φωτογράφους προς το χαρτί της φωτογραφίας, βλέποντάς τις ως αρχέτυπες συμβολικές αναπαραστάσεις.

Μια ενδιαφέρουσα περίπτωση που διαφαίνεται μέσα από τις φωτογραφίες είναι πώς με εξαίρεση ορισμένες μόνο περιπτώσεις που οι στρατιώτες εντάσσονται στη γενικότερη σύνθεση της εικόνας, μόνο σε ελάχιστες φωτογραφίες που κατάφερα να συλλέξω φωτογραφίζονται ως το κύριο θέμα μπροστά από τα ερείπια κτηρίων. (εικ.9, 10, 11)

Μια πιθανή θεωρητική εξήγηση που ίσως να δίνει μια απάντηση, προέρχεται από την κοινωνιολογία και τις θεωρίες του Erving Goffman. Οι ναζί στρατιώτες είχαν να παίξουν ένα “θεατρικό ρόλο” που η εκπλήρωση του ρόλου αυτού είναι αποτυπωμένη στις φωτογραφίες. Αφού οι φωτογραφίες δεν είναι αυθαίρετες σαν να είναι εικόνες από κάποιο αόρατο μάτι του θεατή όπως συμβαίνει π.χ. στις ταινίες, και ξέρουμε πώς κάποιος στρατιώτης τις είχε τραβήξει, το σκηνικό αποκτά νόημα αν κάποιος φανταστεί πώς η φωτογραφία είναι η εικόνα που προέρχεται από τα μάτια κάποιου άλλου από τους “χαρακτήρες” που διαδραματίζουν ένα ρόλο στο προσκήνιο. Κατά τον Goffman στο προσκήνιο υπάρχει κάποιου είδους προετοιμασία για τον οποίο κάποιος προετοιμάζεται να “υποδυθεί” τον ρόλο. Ο ρόλος αυτός εκφράζεται μέσα από τις προσδοκίες που έχει κάποιος μέσα από την αλληλεπίδραση του με το συγκεκριμένο άτομο αλλά και το περιβάλλον του. (Brissett, & Edgley, 2009, σ.101-103) Στη περίπτωση αυτή, που “θέμα” της “παράστασης” είναι η ναζιστική ιδεολογία και η “πλοκή” της “θεατρικής παράστασης” βασίζεται στην ζωή κάποιου που πολεμά έχοντας την περσόνα του ναζί στρατιώτη, κάποιος θα αναμένει να προσέξει τον ρόλο που του «ανατέθηκε» να διαφαίνεται μέσα από τις φωτογραφίες του. Έτσι, οι στρατιώτες φέροντας μια περσόνα του “εθνικοσοσιαλιστικού κινήματος” που ήθελε κάθε “αποκλίνουσα” από το πρότυπο εντύπωση να είναι “έκφυλη”, η εικόνα των ναζί στρατιωτών μέσα σ’ ένα σκηνικό από γκρεμισμένα κτίρια θα συμπαραδήλωνε μια εναλλακτική όψη της πραγματικότητας

αντίθετη προς την γενικότερη φιλοσοφία που ασπάστηκαν. (Δ. Πάνος, προσωπική επικοινωνία, Μάρτιος 2011) Παρ' όλα αυτά όμως, η όλη εντύπωση του στρατιώτη από την κατεστραμμένη πόλη έπρεπε να καταγραφεί σαν "αξιομνημόνευτη" εμπειρία στο χαρτί και να πάρει την μορφή εικόνας διαμέσου του φιλμ. Παράλληλα, αν – όπως και γινόταν- τα γκρεμισμένα κτίρια φωτογραφίζονταν μόνα τους ή έστω με τυχαίους περαστικούς στο πλάνο, θα γινόταν απλά μια αναφορά στο περιβάλλον του φωτογράφου, κάτι που δεν θα ερχόταν σε σύγκρουση με την ιδεολογία τους.

3.2.1 Ο θάνατος.

Αν πάρουμε για παράδειγμα την φωτογραφία της γκρεμισμένης πόλης (εικ.15, 21, 22), η φωτογραφία λειτουργεί σαν δείκτης που παραπέμπει στον θάνατο, αφού οι κάτοικοι της πόλης, ή εγκατέλειψαν τα σπίτια τους ή πέθαναν μέσα σε αυτά. Έτσι ο φωτογράφος, φωτογραφίζοντας την κατεστραμμένη πόλη είναι σαν να αναπαριστά την έννοια του θανάτου (Corell, 2009), που αν και δεν φαίνεται άμεσα βρίσκεται κρυμμένος γύρω του, κάτι που άμεσα τον απασχολεί αφού μπορεί να γίνει και αυτός μέρος ανά πάσα στιγμή της όλης αναπαράστασης του θανάτου.

Το κίνητρο της "απαθανάτισης" της σκηνής του θανάτου, ίσως σαν αίτιο να έχει την ηδονή του δέους που προξενούσε το τέλος της ζωής μιας πόλης ή κάποιου ανθρώπου, ή το συναίσθημα του "ανυπέρβλητου" (sublime) και της καταστροφικής δύναμης των όπλων που ήταν ικανά ανά πάσα στιγμή να τους σκοτώσουν. Παρ' όλα αυτά ίσως η απάντηση να βρίσκεται σε ένα πιο μυστηριώδες και συμβολικό τρόπο με τον οποίο έβλεπαν τον πόλεμο και τον κίνδυνο του θανάτου σαν την απόδειξη για ζωή. Σ' αυτή τη συμβολική και συνάμα πανανθρώπινη αντίληψη για την ζωή και τον θάνατο είναι που η μυθολογία διαπλέκεται με τα γεγονότα και εκεί είναι που βρίσκουν ένα αφηρημένο συμβολικό αντίκρισμα. Επιπρόσθετα, ίσως με αυτό τον τρόπο να δικαιολογείται ακόμα μια μεγάλη αντίθεση στην θεματολογία των φωτογραφιών τους, αυτή που η αναπαράσταση του θανάτου στον πόλεμο (εικ.12, 35), δίνει την θέση της στην χαρά τη ζωής όταν αυτοί βρίσκονται πίσω στην χώρα τους (εικ.24) και την ανάγκη να τοποθετήσουν την αναπαράσταση αυτής της στιγμής στο στρατιωτικό τους άλμπουμ.

Αφού το δεύτερο καταδηλωτικό μήνυμα που προκύπτει μέσα από την μεταφορά αποτελείται όχι μόνο από ένα πλέγμα "εποχιακών", αλλά και "παγκόσμιων" στερεοτύπων της κοινωνίας όπου δομήθηκε η γλώσσα (Barthes, 2007, σ.27 -28), και αφού η γλώσσα είναι αυτή που κατά

τον Lacan μετατρέπει τις υποσυνείδητες καταστάσεις σε συμβολικές αναπαραστάσεις, (Mellard, 1991, σ.24-25) τότε ίσως να μπορούσαμε να πούμε πώς, η συμβολική “εικόνα” - το στερεότυπο - μιας συλλογικής εμπειρίας, όπως μεταφέρεται διαμέσου της γλώσσας από γενιά σε γενιά, ίσως και έτσι να προσωποποιείται μέσα από τα αρχέτυπα, όπως μας τα παρουσιάζει η αναλυτική ψυχολογία του Jung.

Για τον Jung, οι πανανθρώπινες ενστικτώδεις συμπεριφορές, προσωποποιούνται μέσα από μια λίμνη αρχετύπων, και αποκτούν υπόσταση σε μορφές και μοτίβα (Jung, 1964, σ.107) που εμφανίζονται στις μυθολογίες, στα όνειρα και στην τέχνη μέσα από παρόμοιες εικόνες σε ολόκληρο τον κόσμο. (Jung, 1969, σ. 3-4). Ένας λόγος που οι μυθολογίες και οι θρησκείες ανά τον κόσμο έχουν έντονη την συμβολική γλώσσα, είναι η ανάγκη για αποτύπωση μιας κοινής εσωτερικής κατάστασης που ξεπερνά την ανθρώπινη κατανόηση, και προκειμένου να γίνει κατανοητή, μεταφράζεται σε εικόνα. (Jung², 1964, σ. 21)

Μέσα σ’ αυτές τις αλληγορικές, συμβολικές μορφές που απεικονίζουν ένα πανανθρώπινο τρόπο αντίληψης της ψυχής μέσα από ένα κοινό μοτίβο, μια κοινή ιστορία, ένα κοινό αρχέτυπο όπου προβάλλεται μια ψυχική αντίληψη, προκύπτουν εικόνες και ιστορίες όπως αυτές της “Κόρης και της Δήμητρας” που στη μορφή τους υπάρχει το πρωτόγονο αρχέτυπο της “μητέρας” ή της “μητέρας Γής” , και το αρχέτυπο της Anima στην Περσεφόνη που μπορεί να εκπροσωπεί το φώς, αλλά και ταυτόχρονα το σκοτάδι. (Jung, 1969 σ. 183).

Ίσως κάτω από την καταδηλωτική επιφάνειά της, μια φωτογραφία θα μπορούσε να αναλυθεί σε ένα αφαιρετικό επίπεδο, κάτω στα “μυθολογικά παράλληλα” της, που κάποιες πανανθρώπινες καταστάσεις και συναισθήματα “γενικοποιούνται” μέσα από μυθολογικές εικόνες και ιστορίες. (Gras, 1981)

Παράλληλα, αφού τα συλλογικά αρχέτυπα μπορούν να σχηματίσουν μύθους, έτσι ίσως μετροφυλλόντας τις σκορπισμένες φωτογραφίες κάποιου άλμπουμ, να “διαβάζουμε” αποδομημένη την ιστορία κάποιου στρατιώτη, που αν την ενοποιήσουμε σε ένα ενιαίο σύνολο, τότε ίσως να διακρίνουμε κάποια πανανθρώπινα αρχετυπικά μοτίβα να σχηματίζουν μια “μυθολογία” βασισμένη στην εσωτερική εμπειρία του στρατιώτη φωτογράφου.

3.2.2 Δήμητρα και Περσεφόνη

"Βρισκόμουν σε ένα ξερό βουνό. Περπατούσα μέσα από καμένα δάση. Δεν υπήρχε ποτάμι ούτε πηγή στο δρόμο μου. Νόμιζα πως βρισκόμουν στο φεγγάρι που πάντα το φανταζόμουν τρομακτικό. Έψαχνα με αγωνία ένα φυλλαράκι πράσινο. (σιωπή) Σκεφτόμουν τη μητέρα μου. Ξαφνικά βρέθηκα μπροστά σ' ένα τοπίο που ήταν πολύ μακρινό, που φαινόταν η θάλασσα. Άρχισα να κατηφορίζω τρέχοντας". (Καλλιτεράκη, 2010)

Σύμφωνα με την Ε. Καλλιτεράκη (2010), το μοτίβο αυτό της αναζήτησης της "μητέρας" μέσα στον θάνατο, παρμένο από το "όνειρο μιας κόρης", είναι πανομοιότυπο με αυτό που βρίσκουμε στον μύθο της Περσεφόνης, όπως παρόμοια μπορούμε να βρούμε και στην ιστορία του Όσιρη των Αιγυπτίων, του Χριστού στον Χριστιανισμό ή στον Βουδισμό και ίσως σε άλλες μυθολογίες και θρησκείες στον κόσμο.

Βλέποντας τις φωτογραφίες από την οπτική γωνία της αναλυτικής ψυχολογίας, που οι μύθοι, όπως και τα όνειρα, είναι ιστορίες – μοτίβα - που εκφράζονται χρησιμοποιώντας το "συλλογικό ασυνείδητο", αυτό που φτιάχτηκε μέσα από μια συλλογική ψυχική εμπειρία ολόκληρης της ανθρωπότητας (Jung, 1964, σ.107), οι φωτογραφίες – όχι μεμονωμένα αλλά ως ένα ενιαίο σύνολο τώρα - ίσως να αποτελούν την μεταφορά μιας πανανθρώπινης ψυχικής εμπειρίας, στην ιστορία του φωτογράφου - στρατιώτη. Κατ' επέκταση οι φωτογραφίες θα μπορούσαν να εκλειφθούν ως η αποτύπωση μιας ψυχολογικής αντίληψης της πραγματικότητας υπό μορφή εικόνας η οποία στηρίζει ένα μύθο, όπως παρόμοια συμβαίνει και στη ζωγραφική με την προσωποποίηση εννοιών σε πίνακες του Delacroix ή του Gericault, που εκφράζουν πολιτικές καταστάσεις της εποχής τους (Honour, & Fleming, 1998, σ.559 – 563)

Έτσι ίσως σ' ένα ασυνείδητο ή αλληγορικό επίπεδο η εμπειρία του πολέμου να παίρνει την μορφή "ιστορίας" που ενοποιείται μέσα από τις φωτογραφίες, έτσι που η αντίθεση μεταξύ των "χαρούμενων" και "τρομαχτικών" στιγμών να είναι κομμάτια διαφορετικών "κεφαλαίων" της ίδιας "ιστορίας". Ίσως για παράδειγμα η προσωποποίηση των ευχάριστων συναισθημάτων που βίωναν στην επιστροφή τους σπίτι να μεταφέρεται στην εικόνα με τα λουλούδια (εικ.24), όπως αλληγορικά στην μυθολογία η επιστροφή της Περσεφόνης πίσω στην μητέρα της να έφερνε την άνοιξη. Τυχαίο δεν είναι πώς στην αναλυτική ψυχολογία, η προσωποποίηση του συναισθήματος προς την μητέρα, μεταφέρεται σε θεότητες που

εκπροσωπούν και την “μάννα Γή”, όπως στην περίπτωση της ελληνικής μυθολογίας είναι η Δήμητρα ή σε έννοιες όπως - πιο χαρακτηριστικά για την περίπτωση του φωτογράφου - η έννοια της “μητέρας πατρίδας”. Στην αντίθετη περίπτωση, το δυσάρεστο συναίσθημα της επιστροφής στον όλεθρο του πολέμου μπορεί να βρίσκει μια μεταφορά στην φωτογράφιση των χαλασμάτων και των νεκρών. (εικ.11, 12) Αν μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τον ίδιο μύθο ως “πρότυπο” “μετάφρασης” παρόμοιων οντολογικών μεταφορών τότε ίσως να μπορούσαμε να πούμε πώς η άγνωστη, τρομαχτική, σκοτεινή πλευρά του ίδιου τους του εαυτού που βίωναν “κατεβαίνοντας” στον πόλεμο να βρίσκει ανταπόκριση στην ανάγκη για αποτύπωση των γκρεμισμένων κτιρίων και των νεκρών που φωτογράφιζαν. Αν όμως για την Περσεφόνη, όσο επώδυνος ήταν ο αποχωρισμός της από την μητέρα της, άλλο τόσο “ευχάριστη” ήταν η έλευσή της στον Άδη, ίσως στο ίδιο μοτίβο να μπορεί να μεταφερθεί και η συμπεριφορά των ναζι στρατιωτών να θέλουν να αποτυπώσουν τον θάνατο όσο θέλουν να αποτυπώσουν και τη χαρά της επιστροφής στη “μητέρα πατρίδα” τους.

Ίσως το “δέλεαρ” της αναπαράστασης του θανάτου να έχει ακόμα την αρχή του στην ανάγκη τους να διαχωριστούν από τον θάνατο, αφού ίσως η φωτογραφία να αποτελεί το τεκμήριο πως μέσα στο σκοτάδι και τα συντρίμια του πολέμου υπήρξε κάποιος ζωντανός για να καταγράψει τον θάνατο γύρω του (Corell, 2009), ή πώς πέρασαν μέσα από τον θάνατο ανήκοντας ακόμα στους ζωντανούς. Έτσι όπως το δέλεαρ του ροδιού γίνεται το μέσο για την Περσεφόνη να κατεβαίνει στον Άδη ως ζωντανή, έτσι και η φωτογραφία για τον στρατιώτη γίνεται η κατάρα του να δένεται με τον πόλεμο (Άδη) και να ξαναζεί τον θάνατο μέσα από την φωτογραφία, αλλά και παράλληλα γίνεται το μέσο που τον διαχωρίζει από τους νεκρούς επιβιβαιώνοντάς του αργότερα όταν παρατηρεί την φωτογραφία εκ του ασφαλούς, πώς βρέθηκε στον “κάτω κόσμο” με τους ζωντανούς και όχι με τους πεθαμένους. Ίσως ακόμα η τάση τους του να “απαθανατίζουν” μέσω της φωτογραφίας τον θάνατο, να είναι αυτό που θα δικαιολογήσει και αργότερα με την επιστροφή, την αποτύπωση της χαράς.

Ίσως τελικά, η τάση για αναπαράσταση του “αντίθετου” στην φωτογραφία τους να είναι ένα φαινόμενο που υπάρχει σε όλες τις μορφές οπτικής αναπαράστασης, ή στην τάση για σύλληψη του μη κατανοητού, διφορούμενου, δίνοντάς του ένα νόημα μέσα από τα «υλικά», “επίγεια”, που μας παρουσιάζει ένα μέσο απεικόνισης που στην περίπτωση αυτή είναι η φωτογραφία.

Προσεγγίζοντας το ίδιο φαινόμενο από την πλευρά της ιστορίας της τέχνης, παρόμοια φαινόμενα υπάρχουν στους πίνακες του Hans Baldung που αντιτιθέμενος στην αναγεννησιακή “εξιδανίκευση” των αυτοπροσωπογραφιών του δασκάλου του, Albrecht Dürer, μας παρουσιάζει μια σκοτεινή, μακάβρια πλευρά της ίδιας φιλοσοφίας που μεταφέρθηκε από τον δάσκαλο στον μαθητή που αντιδρώντας στους «κανόνες» του δασκάλου του, έδωσε μια αντίστροφη τροπή, της “αυτοκαταστροφής” της εξιδανίκευσης, με τον ίδιο τρόπο που ο ναζισμός όπως φαίνεται στην ερασιτεχνική φωτογραφία, αποστρέφεται τους ίδιους του τους “κανόνες” της “τάξης” και της “λογικής” που διακήρυσσε (Sauerländer, 1996, σ. 4). Παρόμοια, η αντίστιξη που διαφαίνεται στις ίδιες της αναπαραστάσεις του Baldung, μεταξύ έρωτα και θανάτου (εικ.25), μπορούν, πιστεύω, πολύ εύκολα να παραλληλιστούν με τις ίδιες τις αντιφατικές αναπαραστάσεις των ναζί στρατιωτών μέσα στην ίδια φωτογραφία. (εικ.26).

Τελειώνοντας, ίσως αυτό που θέλει να αποτυπώσει η φωτογραφία να μην είναι καθεαυτό το θέμα της, αλλά την ίδια της την αντίφαση. Όπως το θέμα στους πίνακες του Baldung προκύπτει μέσα από αυτή την αντίθεση φωτός και σκότους, έρωτα και θανάτου, δίνοντας έτσι ένα νόημα στην αντίθεση που κυριαρχεί στη ζωή, ίσως να είναι η ίδια αντίστιξη που δικαιολογεί και την ύπαρξη της ερασιτεχνικής φωτογραφίας του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, που μέσα στον ζοφερό κόσμο του πολέμου, γίνεται το μέσο αποτύπωσης της ίδιας αέναης μάχης, της φωτεινής και της σκοτεινής ανθρώπινης ύπαρξης.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η αντίθεση που παρατηρούμε αν δούμε τις φωτογραφίες σαν ένα σύνολο μπορεί να γεννιέται ως απόρροια του πολιτικού και κοινωνικού περιβάλλοντος του φωτογράφου, όπου ο φωτογράφος βρίσκεται εγκλωβισμένος σε ένα μηχανοκρατικό σύστημα, και όντας αποξενωμένος μέσα από το ίδιο το σύστημα στο οποίο αντιτίθεται αναζητά την χαμένη προμοντέρνα εποχή επικαλούμενο την “υποταγή” στην “μηχανοκρατική” φιλοσοφία που εισήγαγε η δεύτερη βιομηχανική επανάσταση του 20ου αιώνα. Αυτό διαφαίνεται για παράδειγμα μέσα από φωτογραφίες που μας παρουσιάζουν το διπολικό του “παιχνιδιού” και του “πολέμου” μέσα στην ίδια φωτογραφία. Επιπρόσθετα, άλλη μια εξήγηση για το “παράδοξο” ίσως να προέρχεται από την διαφορετική προσωπική μας αντίληψη ως θεατές μιας άλλης εποχής που καλούμαστε να “ενταχθούμε” στο ιδεολογικά και συνεπώς επικοινωνιακά ξένο περιβάλλον της ναζιστικής Γερμανίας μέσα από την φωτογραφία και όχι καθεαυτό ως αποτέλεσμα της ίδια της φωτογραφίας. Αυτό έχει σαν συνέπεια – ενώ ταυτιζόμαστε με την φωτογραφία – να νιώθουμε ξένοι προς το ιδεολογικό περιβάλλον της ναζιστικής Γερμανίας και να λαμβάνουμε διπλά αντιστικτικά μηνύματα έτσι που το ένα να αναιρεί το άλλο και εμείς να νιώθουμε χαμένοι σε μια απροσδιοριστία. Ίσως τελικά όμως, η απεικόνιση της αντίθεσης στην ερασιτεχνική φωτογραφία του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου να ήταν μια ανάγκη που ανέκαθεν υπήρχε στον ανθρώπινο ψυχισμό και διαφαίνεται επίσης μέσα από την μυθολογία και την τέχνη. Η αντίθεση του καλού με το κακό, του φωτεινού με το σκοτεινό, του θανάτου και της αναγέννησης ίσως να είναι πανανθρώπινες, διαχρονικές έννοιες που στην συγκεκριμένη περίπτωση γεννιούνται το ένα μέσα από το άλλο και εμφανίζονται με την ερασιτεχνική φωτογραφία του πολέμου. Τυχαίο ίσως δεν είναι που ο Freud σε επιστολή του στον Einstein το 1932 συνδέει δύο αντίθετες παρορμήσεις στο πρόσωπο του πολέμου: την ορμή προς τον θάνατο και την ορμή προς τη ζωή. Από αυτά απορρέει ο έρωτας και ο θάνατος, η καταστροφή και η δημιουργία, έτσι που το ένα μέσα του να κρύβει το άλλο και να αποκτά νόημα μέσα από το άλλο (Einstein & Freud, 1933).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnason, H. (2004). *History of Modern Art*. New Jersey: Pearson.

Barthes, R. (2007). *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*. Αθήνα : Πλέθρον.

Bateson, G., Jackson, D., Haley, J., & Weakland, J. (1956). Towards a Theory of Schizophrenia. *Behavioral Science*, 1, 251-264.

Beneden, P. v. (1998, November). *Viewer 'Identification' with Characters in Television and Film Fiction*. Retrieved April 10, 2011, from Aberystwyth University:
<http://www.aber.ac.uk/media/Students/pjv9801.html>

Bopp, P. (2009). *Fremde im Visier: Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Historisches Museum Frankfurt am Main.

Brewis, J., & Linstead, S. (2000). *Sex, work and sex work: eroticizing organization*. New York: Routledge.

Brissett, D., & Edgley, C. (2006). *Life as Theater: A dramaturgical Sourcebook*. New Jersey: Transaction Publishers.

Cobley, E. (2002). *Temptations of Faust: The Logic of Fascism and Postmodern Archaeologies of Modernity*. Toronto: University of Toronto Press.

Corell, S. (2009). Photographical Representations of Death in Historiography: Examples from the German Occupation of Norway. *Faces of death: visualising history* , pp. 57-90.

Einstein, A., & Freud, S. (1933). *Why War?* League of Nations: International Institute of Intellectual Co-operation.

Gamson, W. A., Croteau, D., Hoynes, W., & Sasson, T. (1992). Media Images and the Social Construction of Reality. *Annual Review of Sociology* , 18(1), 373-393.

Gras, V. (1981). Myth and The Reconciliation of Opposites: Jung and Levi-Strauss. *Journal of the History of Ideas* , 42 (3), 471-488.

Historisches museum Frankfurt. (17, September 2010). Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg [Press Release]. Retrieved from <http://www.historisches-museum.frankfurt.de/>

Homer, S. (2005). *Jaques Lacan*. New York : Routledge.

Honour, H., & Fleming, J. (1998). *Ιστορία της Τέχνης*. Αθήνα : Υποδομή.

Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious*. New York: Princeton University Press.

Jung, C. G. (1964). *Man and his Symbols*. New York: J.G. Ferguson Publishing.

Jung, C. G. (1993). *The Spirit of Man in Art and Literature*. London: Bollingen Foundation.

Καλλιτεράκη, Ε. (2010, November 28). *Δήμητρα και Περσεφόνη, ένας μύθος για τη ζωή και το θάνατο*. Retrieved February 18, 2011, from Ινστιτούτο Ψυχικής Υγείας : <http://www.inpsy.gr/Articles/Kalliteraki.htm>

Kaufmann, W. (1974). *Nietzsche, philosopher, psychologist, antichrist*. New Jersey: Princeton University Press.

Kühne, O., & Franke, U. (2010). *Landschaftsbild: Romantische Landschaft*. Lübeck: Institut norddeutsche Kulturlandschaft.

Laquer, W. (1984). *Young Germany: A History of the German Youth Movement*. New Jersey: Transaction Publishers.

Lyotard, J. F. (1994). *Lessons on the Analytics of the sublime*. Stanford: Stanford University Press.

Loos, A. (2006, October 14). *symbolic, real, imaginary*. Retrieved April 10, 2011, from The Chicago School of Media Theory:
<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm>

Maisonneuve, J. (2001). *Εισαγωγή στην Ψυχοκοινωνιολογία*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Martin, S. (2006). *Futurism*. Köln: Taschen.

Mellard, J. (1991). *Using Lacan, reading fiction*. Board of Trustees of the University of Illinois.

Reckling, F. (2001). Interpreted Modernity: Weber and Taylor on Values and Modernity. *European Journal of Social Theory*, 4 (2), 153-176.

Rees, L., & Remme, T. (Directors). (1998). *The Nazis: A Warning From History* [Motion Picture]. United Kingdom: BBC.

Ruhrberg, K., Honnef, K., Fricke, C., Scheckenburger, M., & Walther, I. (2000). *Art of the 20th century*. Köln: Taschen.

Sauerländer, W. (1996, March 21). *German Art: The Return of the Repressed*. Retrieved March 19, 2011, from The New York Review of Books:

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1996/mar/21/german-art-the-return-of-the-repressed/>

Schopenhauer, A. (2009, June 26). *Die welt als wille und vorstellung*. Retrieved March 21, 2011, from Arthur Schopenhauer web: <http://www.schopenhauer-web.org/textos.html>

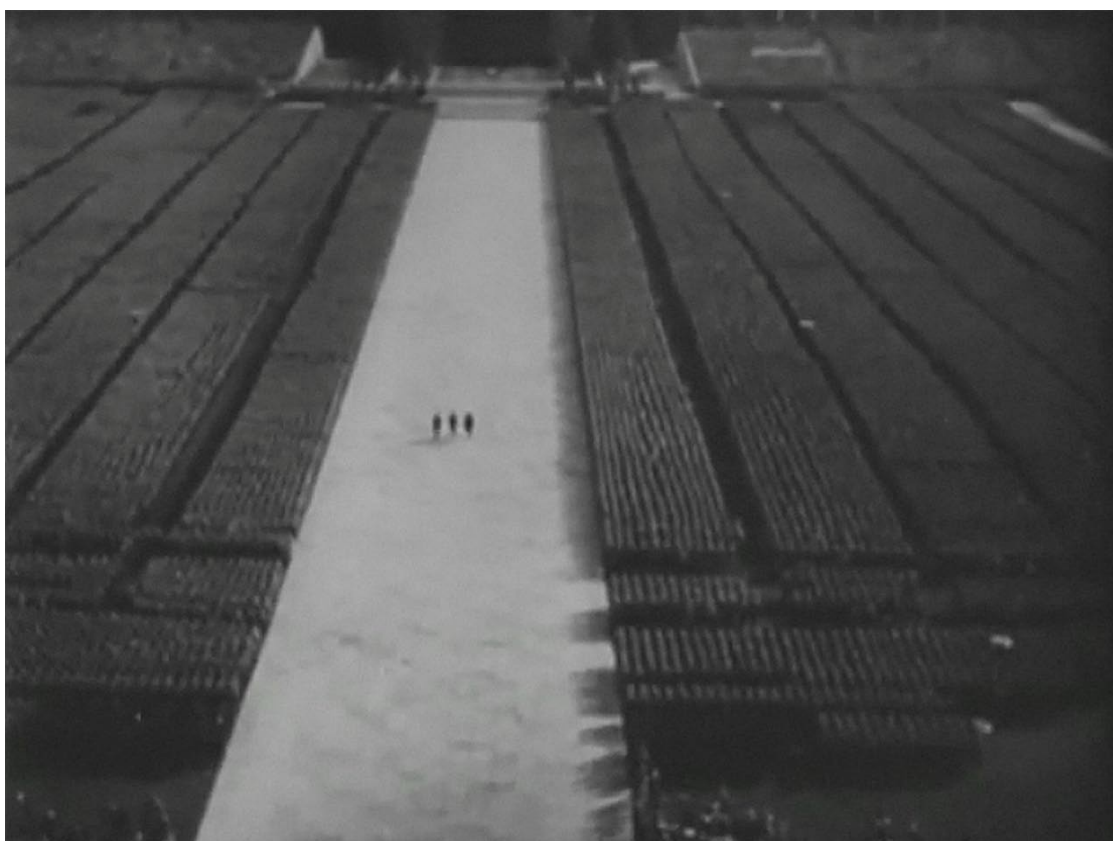
Sontheimer, M. (2005). *Bilder des Zweiten Weltkriegs*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Strauss, L. (2003). *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture.

Walter, J. (1947). A Psychological Theory of Formal Beauty. *The Psychoanalytic Quarterly*, XVI, 391-400.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Εικόνες Κειμένου



Εικ.1: Leni Riefenstahl (σκηνοθέτις). (1935). “Triumph des Willens” [Κινηματογραφική Ταινία]. Στιγμιότυπο από την προπαγανδιστική ταινία της Leni Riefenstahl.



Εικ.2: Leni Riefenstahl (σκηνοθέτης). (1935). “Triumph des Willens” [Κινηματογραφική Ταινία].



Εικ.3: Jim Payne (Συλλέκτης). “bitte nicht schiessen”. (1938). [αρνητικό]. Φωτογραφία από στρατιωτική άσκηση πριν τον πόλεμο, που ωστόσο παρουσιάζεται μέσα στο ίδιο στρατιωτικό άλμπουμ με εικόνες από τον πόλεμο. Τίτλος: «παρακαλώ μη πυροβολείτε».



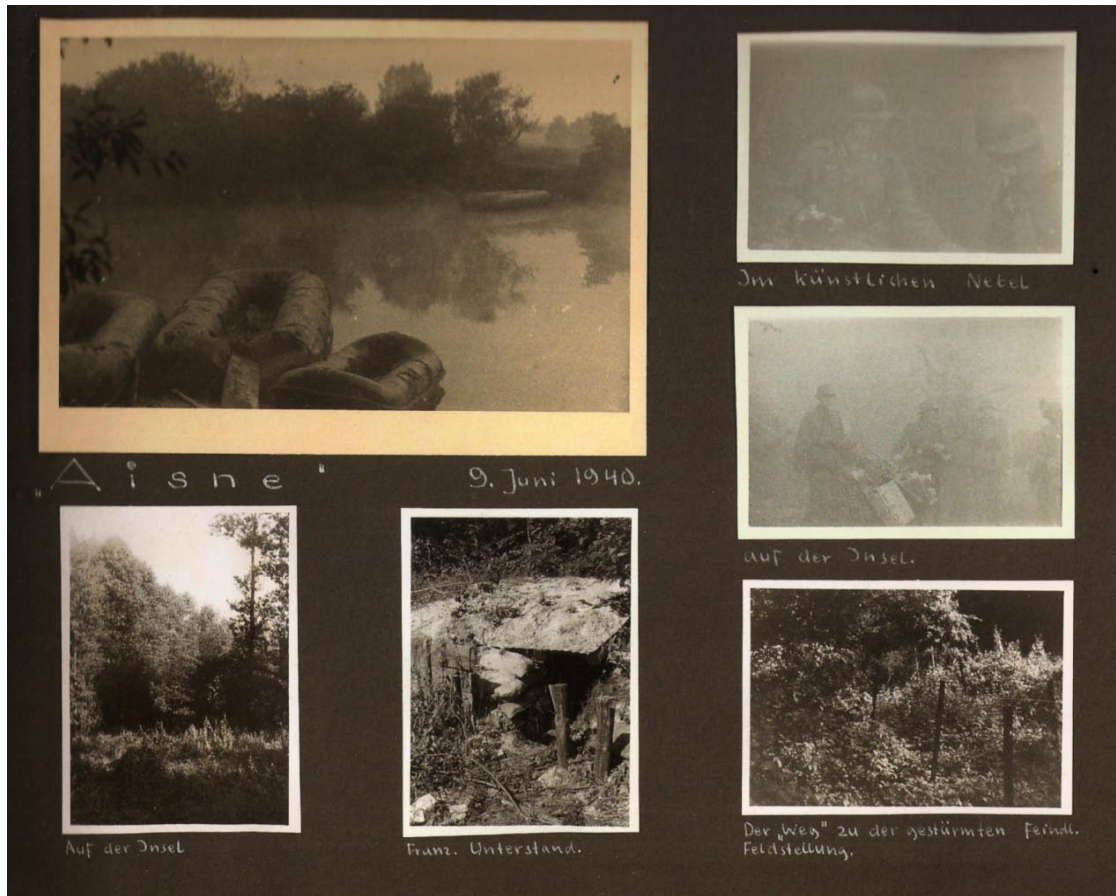
Εικ.4: Jim Payne (Συλλέκτης). “kleine und grosse Freundschaft”. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία από στρατιωτικό άλμπουμ γερμανού στρατιώτη με τίτλο: «μικρή και μεγάλη φιλία».



Εικ.5: Jim Payne (Συλλέκτης).άτιτλη.(n.d). [αρνητικό]. Φωτογραφία από στρατιωτικό άλμπουμ γερμανού στρατιώτη.



Εικ.6: Ιδιοκτησία της Katharine M. Moriarty (Ιδιοκτήτης). Άτιτλο. (1945). [αρνητικό]. Αμερικανοί στρατιώτες στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.



Εικ. 7: Hans-Georg Schulz (φωτογράφος). (1940). “Aisne” [φωτογραφικό άλμπουμ]. Σελίδα από φωτογραφικό άλμπουμ στρατιώτη, από το Erlangen της Γερμανίας. Εδώ φαίνεται έντονα η ανάγκη αποτύπωσης της φύσης.



Εικ.8: Johan Wetjen (φωτογράφος). (1940). “Freiluftbad” [αρνητικό]. Φωτογραφία γερμανού στρατιώτη από την Γαλλία, με τίτλο «υπαίθριο μπάνιο».



Εικ.9: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία από στρατιωτικό άλμπουμ πιθανόν από την Πολωνία.



Εικ. 10: Hermann Jaspers (φωτογράφος). (n.d). άτιτλο. [αρνητικό]. Φωτογραφία κατεστραμμένης πόλης της Πολωνίας. Ιδιωτική Συλλογή της Inge Jaspers.



Εικ. 11: Georg Bölts. (φωτογράφος). (1940). άτιτλο. [διαφάνεια], φωτογραφία κατεστραμμένης πόλης από την Νορμανδία.



Εικ.12: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία από στρατιωτικό άλμπουμ με ένα γερμανό στρατιώτη να παρατηρεί ένα άγνωστο νεκρό στρατιώτη.



Εικ. 13: Πάνω: Caspar David Friedrich (ζωγράφος). «Χειμέριο Τοπίο». (1811) [λάδι σε καμβά].

Κάτω: Günther Schlötzer (φωτογράφος). άτιτλο. (1947) [αρνητικό]. Φωτογραφία μετά τον πόλεμο από άλμπουμ γερμανού στρατιώτη αιχμαλώτου πολέμου στη Σοβιετική Ένωση.



Εικ. 14: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία από στρατιωτικό άλμπουμ με γερμανούς στρατιώτες. Πιθανόν από τη Γαλλία.



Εικ. 15: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία από άλμπουμ που απεικονίζει μια κατεστραμμένη πόλη πιθανόν στη Γαλλία.



Εικ. 16 και 17: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Στις φωτογραφίες αυτές (16-20) η επιλογή του θέματός τους ίσως να μαρτυρά την επιθυμία για επιστροφή στο προμοντέρνο, παραδοσιακό.



Εικ. 18: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό].



Εικ. 19: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό].



Εικ. 20: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό].



Εικ. 22: Curt Beutel (φωτογράφος). άτιτλο. (1940) [αρνητικό]. Φωτογραφία από το Παρίσι.



Εικ. 21: Curt Beutel (φωτογράφος). άτιτλο. (1940) [αρνητικό]. Φωτογραφία πιθανόν από την Γαλλία.



Εικ. 23: Curt Beutel (φωτογράφος). άτιτλο. (1940) [αρνητικό]. Φωτογραφία από το Παρίσι.



Εικ. 24. Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία από την Γερμανία πιθανόν του 1940.



Εικ. 25:Hans Baldung (Ζωγράφος). Three Ages of Woman and Death. (1510) [Λάδι σε Ξύλο].



Εικ.26: Αριστερά: Hans Baldung (Ζωγράφος). Three Ages of Woman and Death. (1510) [Λάδι σε Ξύλο].
Δεξιά: Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία πιθανόν από την Γερμανία.



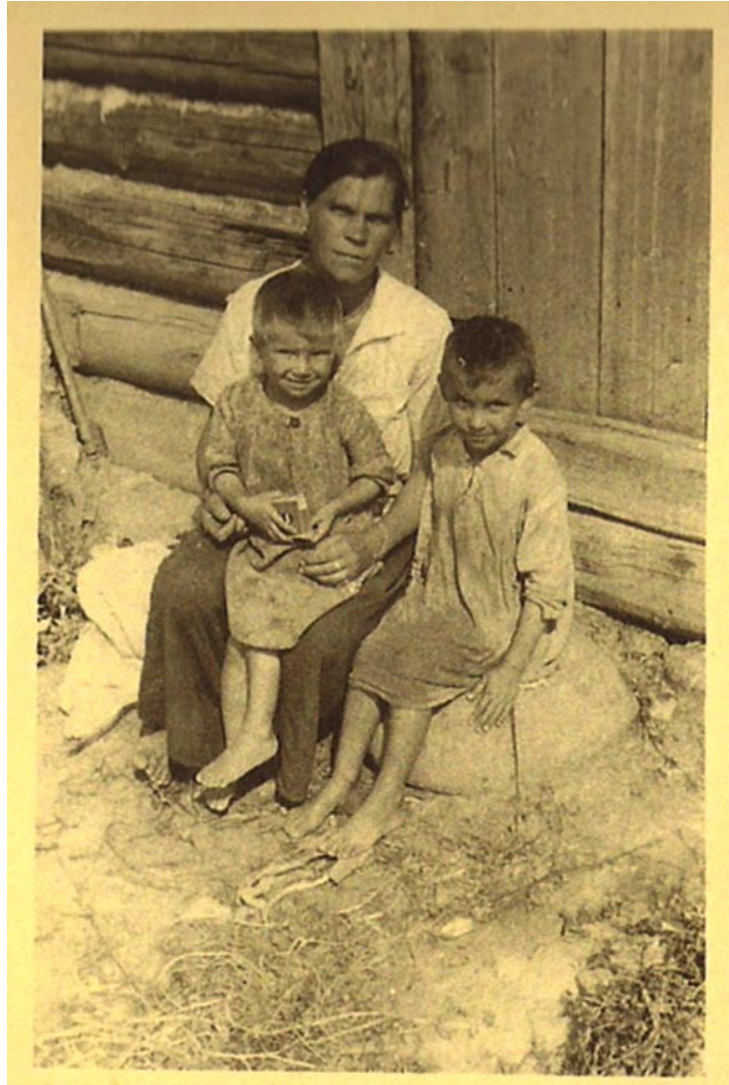
Εικ. 27: Günther Schlötzer (φωτογράφος). άτιτλο. (1947) [αρνητικό]. Φωτογραφία μετά τον πόλεμο από άλμπουμ γερμανού στρατιώτη αιχμαλώτου πολέμου στη Σοβιετική Ένωση.



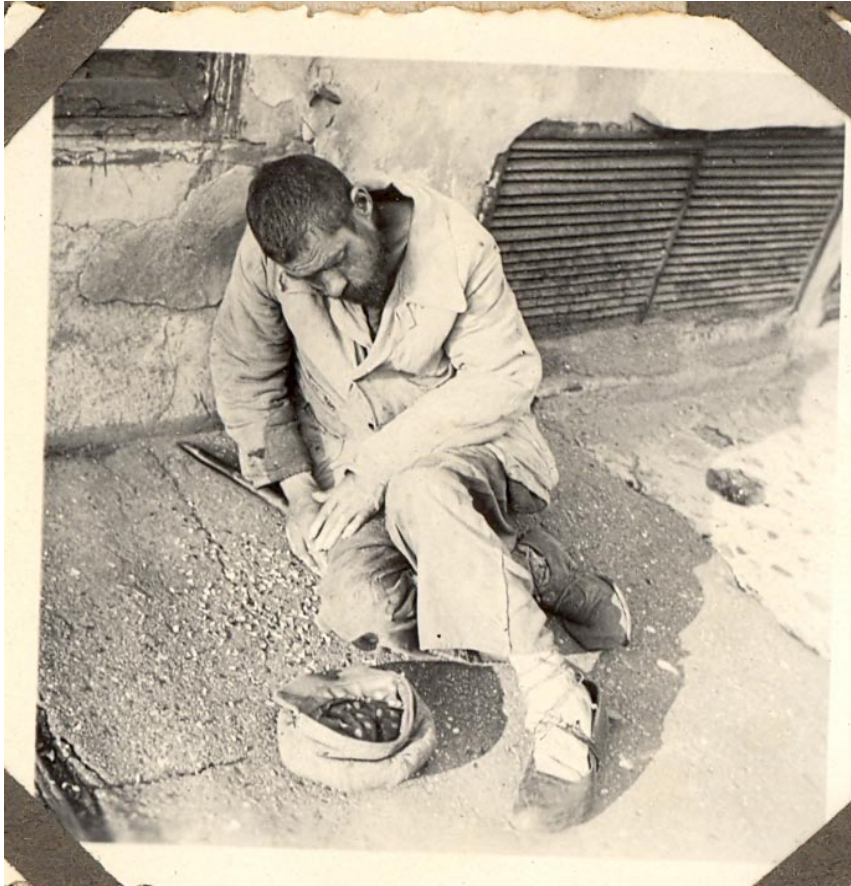
Εικ.29: Herbert Achenbach (φωτογράφος). άτιτλο. (1941). [διαφάνεια]. Φωτογραφία από την Ουκρανία.



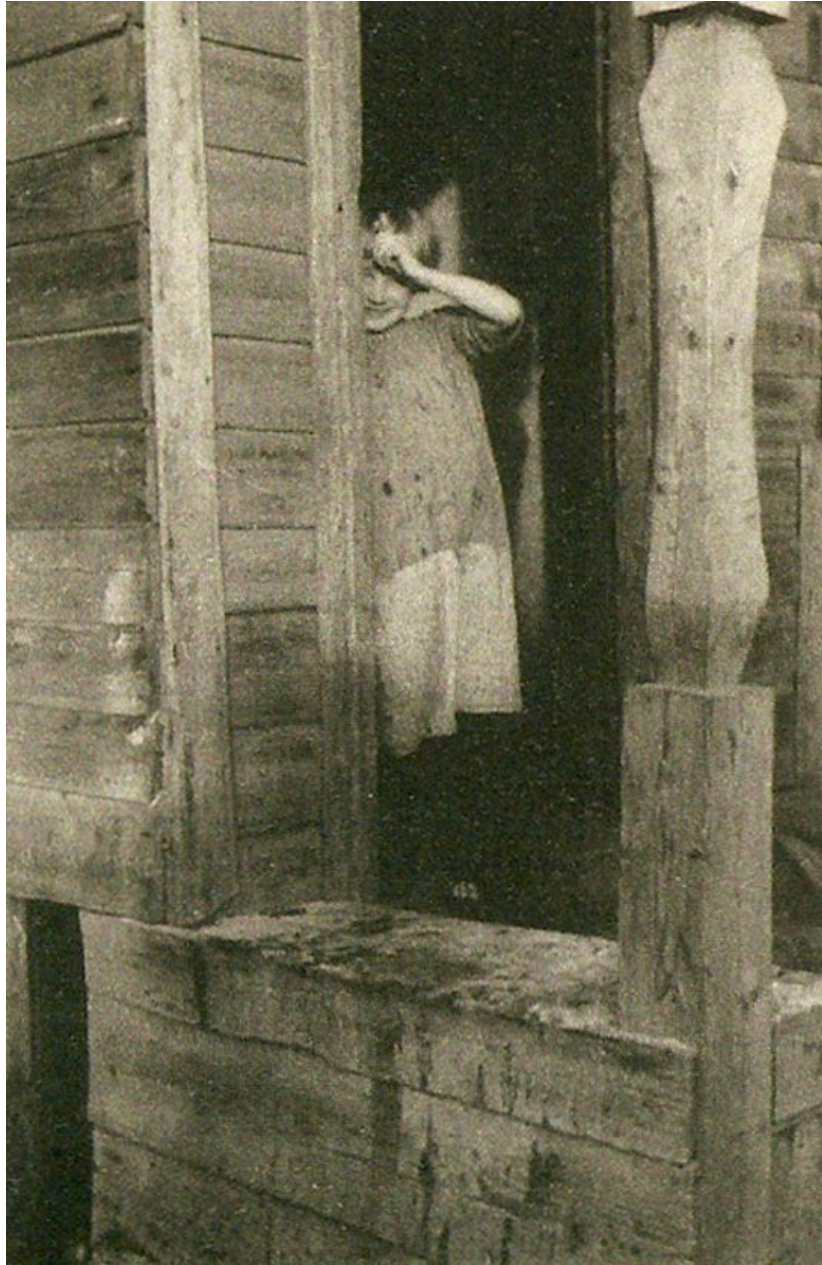
Εικ.30: Herbert Achenbach (φωτογράφος). άτιτλο. (1941). [διαφάνεια]. Φωτογραφία από την Ουκρανία.



Εικ.31: Friedrich Bilges (φωτογράφος). “Rußland, das “Kinderparadies””. (1941). [αρνητικό]. Φωτογραφία από την Ρωσία, με τίτλο: «Ρωσία, ο παράδεισος των παιδιών». Σ’ αυτή την φωτογραφία γίνεται φανερή η προπαγάνδα.



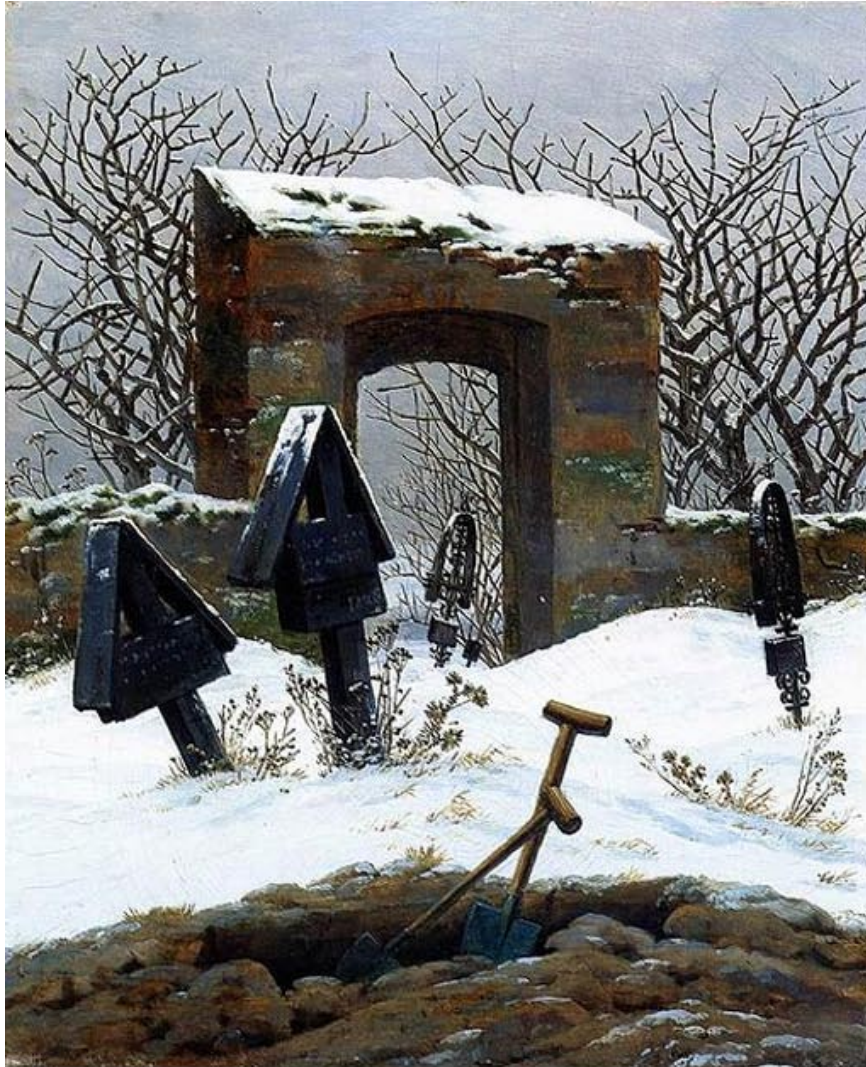
Εικ. 32. Jim Payne (Συλλέκτης). άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία πιθανών από την Δυτική Ρωσία.



Εικ.33: Walter Jancke (Φωτογράφος). άτιτλο. (1942) [αρνητικό]. Φωτογραφία από την Σοβιετική Ένωση.



Εικ.34: Herbert Achenbach (Φωτογράφος). άτιτλο. (1941) [διαφάνεια]. Φωτογραφία από την Σοβιετική Ένωση.



Εικ.35: Πάνω: Caspar David Friedrich (ζωγράφος). Graveyard under Snow. (1826) [λάδι].

Κάτω: Walter Jancke (φωτογράφος). "Zwischen Leningrad und der Wolchowfront". (1941) [διαφάνεια].
Φωτογραφία από την Σοβιετική Ένωση με τίτλο: «Μεταξύ του Λένινγκραντ και του μετώπου "Wolchow"».



Εικ. 36: Jim Payne (Συλλέκτης). “Jablonna – Legionowo”. (1939) [αρνητικό]. Φωτογραφία γερμανών στρατιωτών από την περιοχή της Jablonna της Πολωνίας.



Εικ. 37: Jim Payne (Συλλέκτης). Άτιτλο. (n.d) [αρνητικό]. Φωτογραφία γερμανών στρατιωτών πιθανόν από την Πολωνία.



Εικ.38: Georg Böhls. (φωτογράφος). (1940). άτιτλο. [διαφάνεια], φωτογραφία από το Bad Zwischenahn της Γερμανίας.



Εικ.39: Hans- Georg Schulz.(φωτογράφος). (1940). άτιτλο. [φωτογραφικό άλμπουμ], Σελίδα από το φωτογραφικό άλμπουμ του Hans- Georg Schulz. Εδώ ίσως καθόλου τυχαία η έννοια του θανάτου του ανθρώπου –συνδέεται με τον «θάνατο» της πόλης. Παράλληλα, διακρίνεται η αντίθεση μεταξύ καταστροφής του πολέμου κάτω αριστερά, και της αρμονίας της φύσης πάνω δεξιά.