

KỶ ỨC LAN TOẢ  
**A RADIAL SYSTEM**

Dogma

**Feb 28 - June 12, 2025 / 28 tháng 2 - 12 tháng 6, 2025**  
**Opening reception - Friday Feb 28 / Khai mạc - 28 tháng 2, 2025**

# Dogma

27A Nguyễn Cừ

Thảo Điền, Quận 2, HCMC

Opening hours: Thurs – Sun, 10AM – 6PM /

Mở cửa từ thứ Năm tới Chủ nhật hàng tuần, 10g – 18g

[www.dogmacollection.com](http://www.dogmacollection.com)

## **A Radial System: Screening Program / Ký ức Lan tỏa: Chương trình chiếu bóng**

March 10 – June 12, 2025 / 10 tháng 3 – 12 tháng 6, 2025

Ném Space

<https://nemspace.info/program>

**Curator / Giám tuyển**

**Associate Curator / Giám tuyển hỗ trợ**

**Exhibition Designer / Thiết kế triển lãm**

**Art Technicians / Kỹ thuật viên triển lãm**

**Display Designers / Thiết kế không gian**

**Accountant / Kế toán**

**Dogma Collection Founder / Nhà sáng lập Bộ sưu tập Dogma**

Minh Nguyễn

Nguyễn Ngọc Liên

Ý

Luke Schneider, Hoàng Vũ, Lê Phi Long

Ném Space

Phạm Thị Kim Ngọc

Dominic Scriven

---

*In partnership with the “Sensing Photography: Vietnam & Vectors of Global Histories” symposium,  
Feb 21–28, 2025*

*Organized by Trâm Lương (Fulbright University Vietnam) and Jacqueline Hoàng Nguyễn (Konstfack & KTH  
Royal Institute of Technology)*

*Phối hợp với hội thảo “Cảm thụ Nhiếp ảnh: Việt Nam & Các Góc Nhìn Nhiếp Ảnh Quốc Tế Mới”,  
21 tháng 2 – 28 tháng 2, 2025*

*Được tổ chức bởi Trâm Lương (Trường Đại học Fulbright Việt Nam) và Jacqueline Hoàng Nguyễn (Konstfack  
& KTH Royal Institute of Technology)*

---

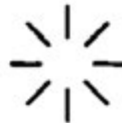
*Dogma Collection gratefully acknowledges the generous support of the Nguyen Art Foundation for the loan  
of works featured in this exhibition.*

*Bộ sưu tập Dogma chân thành cảm ơn sự hỗ trợ của Bộ sưu tập Nguyễn Art Foundation trong việc cho mượn  
một số tác phẩm được trưng bày trong triển lãm này.*

Normally photographs are used in a very unilinear way – they are used to illustrate an argument, or to demonstrate a thought which goes like this:



Very frequently also they are used tautologically so that the photograph merely repeats what is being said in words. Memory is not unilinear at all. Memory works radially, that is to say with an enormous number of associations all leading to the same event. The diagram is like this:



If we want to put a photograph back into the context of experience, social experience, social memory, we have to respect the laws of memory.

*John Berger, "Uses of Photography," 1978*

*John Berger, "Những Chức năng của Nhiếp ảnh", 1978*

# A RADIAL SYSTEM: A CURATORIAL NOTE

MINH NGUYỄN

In his essay “Uses of Photography,” art critic John Berger challenges the conventional understanding of photography as a linear medium – one that simply captures a moment in time or illustrates a single argument. Instead, he proposes that photographs should mirror how memory itself works: radially.

“There is never a single approach to something remembered,” Berger writes. “Words, comparisons, signs need to create a context for a printed photograph in a comparable way... they must mark and leave open diverse approaches. A radial system has to be constructed around the photograph so that it may be seen in terms which are simultaneously personal, political, economic, dramatic, everyday, and historic.”

For this first extensive exhibition of Dogma’s “Battlefield Lens” collection in Vietnam, featuring photographs from the American war, I was drawn to Berger’s concept for two reasons. How does one exhibit images that have been so incessantly circulated that they have become almost impossible to see? One approach is to present them “radially,” alongside juxtaposing images and by opposing viewpoints, to break through their familiarity.

In 1965, LIFE magazine made an unprecedented decision to dedicate a 13–page photo essay spread: for the first time, readers found themselves confronted with full–color, graphic photographs over their morning coffee. By 1967, hundreds of accredited photographers from various nations were stationed in Vietnam. The war transformed photojournalism through new technology that enhanced speed and immediacy: motor–driven cameras, high–speed films for low light, and compact 35mm cameras. The volume of images was so immense that Associated Press built Saigon’s first private satellite station solely for transmitting photographs, while commercial airlines operated daily flights to transport film to Tokyo laboratories. Each week, an estimated 80,000 photographs emerged from the conflict.

But who were these images for? Who needed to witness? What draws me again to Berger's "Uses of Photography" is that it was a response to Susan Sontag's *On Photography*. While we know the American war brought combat into everyday homes (dubbing it "the living room war"), it also fundamentally reshaped photography's discourse. Sontag's *On Photography* collects writings from her trip to Vietnam in 1972, in which she expressed doubt about the political efficacy of images and wrestled with her complicity as a privileged American taxpayer on a press junket. Later she would conclude that foreign correspondents were producing "war pornography." Antiwar activists repurposed images like R.L. Haeberle's My Lai Massacre photograph to force Americans to confront their responsibility. The war became a harsh lesson for Western consciousness; gruesome images of slain Vietnamese civilians became their pedagogical tools.

Yet what of the Vietnamese photographers, hundreds of whom were employed by the state? Their images have been less circulated for various reasons: lost to inaccessible archives, poor storage conditions, general lack of interest in their perspective. The local photographs we present followed a different mandate: to capture beauty, construction, and a vision of socialist revolution. Despite severe shortages, practitioners found ingenious solutions – Dinh Dang Dinh developed film using charcoal-filtered water, while Dinh Thi Cuc transported her camera in a hollowed pineapple. In the Cu Chi tunnels' underwater darkroom, film was processed in complete darkness to avoid detection. Photographers like Vo An Khanh merged aesthetics with politics, capturing an almost utopian life in the guerrilla jungles – images that both rehumanize their subjects and make plain the ideological tensions driving the war.

We invite you to look deeper into these images – into the complex web of motivations and consequences that radiate from each frame. The patterns of dehumanization captured here – and how these images were deployed, circulated, and consumed – continue to echo in contemporary conflicts. As we witness new waves of war images flooding our screens today, we must ask, what do they reveal or obscure? These historical photographs are a window into the past, and a critical lens through which to examine our present moment, and our own position within it.



*Tim Page, Widow and KIA husband evacuated to Quang Ngai airstrip, April 1965. /  
Tim Page, Goá phụ và người chồng bị tử nạn trong chiến trận đang được di tản tới đường bay Quảng Ngãi,  
Tháng 4 năm 1965.*



*Võ An Khánh, A performing arts class held by the Propaganda Department of the Southwest Region in the midst of U Minh Forest during enemy's attacks, 1971. / Võ An Khánh, Lớp ca múa nhạc do ban Tuyên truyền huấn khu Tây Nam Bộ mở giữa rừng U Minh trong lúc địch đánh phá, 1971.*

# MAKING WAR IMAGES

## YEN DUONG

*This is an abridgement of the original essay "Between Inertia and Amnesia: Making and Archiving War Images in Vietnam" by Yen Duong on [www.dogmacollection.com](http://www.dogmacollection.com).*



*Ngu Thuy artillery-women, photographed by Luong Nghia Dung / VNA, 1967. Photo courtesy of the Vietnam News Agency's Archive Collection.*



The Vietnam News Agency (VNA) employed the majority of Vietnamese photojournalists active during the war against the U.S. between 1954 and 1975. While other Party-affiliated newspapers were active at the time, such as People's Army Newspaper and The People, VNA dominated both national and international circulation. However, photo transmission only became possible in the early 1970s through primitive teletyping and telephoto techniques.

## Making a War Photograph

VNA's first-generation photojournalists typically entered the profession with minimal technical training in analogue photography. Many came from other professions – some were university students, others were journalists who transitioned to photojournalism. Luong Nghia Dung, for instance, was originally a physics teacher at the Military University of Culture and Arts before being trained to be a photojournalist. In 1965, he and fellow photojournalists Doan Ty, Hua Kiem, and Vu Tao underwent a condensed six-month training program in photojournalism before their 1966 frontline deployment. These army photojournalists, along with others like Van Bao, Lam Hong Long, and Chu Chi Thanh, formed the vanguard of Northern Vietnamese revolutionary photography. Only rarely were liberation journalists sent to study in allied Communist countries like the Soviet Union, China, or the German Democratic Republic (GDR), which were also the main suppliers of technical equipment for the liberation news agencies, who struggled with a paucity of resources.

Chu Chi Thanh, who would later head VNA's visuals department and the Vietnam Association of Photographic Artists (VAPA), spent his twenties covering intense battles in Northern provinces between 1967 and 1972. Working with GDR-made Exakta and Praktica cameras, and without access to telephoto lenses (reserved for experienced photographers), he had to approach his subjects closely despite the dangers of conflict zones. During field assignments, Thanh developed films in makeshift darkrooms concocted in air-raid shelters. He would bring his own chemical, film papers, and his three iron bowls: one to load, one to wash, one to develop, and hang the blown out samples in the darkness of the bunker. He developed the photos through instinct and estimation, without control of temperature and under erratic humidity.

Unlike Western photojournalists who maintained independence and could leave conflict zones at will, assignments separated liberation journalists from their families for months or years. Many performed dual roles, both reporting and supporting military operations by carrying supplies, weapons, or messages – some even joined combat alongside Vietnamese guerrillas during ambushes.

Travel posed significant challenges. Thanh would often journey by bicycle without military protection, covering

vast distances under constant threat of airstrikes. After developing his films, he would send all 36 exposures per roll, along with captions and samples, back to his editor in Hanoi—a process that could take over a week, often rendering the images outdated for immediate news use. Though they might not make headlines, valuable images were preserved for reference.

By 1973, VNA equipped the Liberation News Agency with teletype machines, improving communication between agencies despite persistent technical challenges. Le Cuong, a former LNA photo editor, operated from a makeshift office in a nylon tent near the Cambodian border, where photo-telegraphy machines transmitted photographs between Southern Vietnam and Hanoi. Each transmission took 15–20 minutes, with image quality often compromised by weather conditions or signal interference. These technical limitations significantly influenced the creation of Vietnamese war images, as they forced editors to make difficult decisions about which images to distribute or withhold.

## Characteristics of a War Photograph

Luong Nghia Dung, killed in action while covering the Quang Tri battleground in 1972, left behind a powerful photographic legacy despite his brief six-year career. His award-winning photographs—“Fire engulfing American warplane,” “Ngu Thuy artillery-women,” and “Conquering Post 365”—paint him as an avid and courageous photojournalist for capturing frontline action. His son, Luong Xuan Truong, who later became a VNA photojournalist himself, describes his father’s generation as driven by pure ideological faith, believing they fought for an egalitarian future “when there would be neither the rich nor the poor, or any oppression.”

The 1999 international photography exhibition “Requiem—the Vietnam Collection” marked one of the first major efforts to present Vietnamese war images to a global audience. Showcasing work by 135 photojournalists from twelve nations killed in action between 1954 and 1975, the exhibition juxtaposed liberation Vietnamese photographers’ work alongside images by photographers from various nationalities working for the Western press. Scholar Christina Schwenkel noted the stark contrasts in visual narrative and representation between the two sides. While Western photojournalists often captured explicit violence and victimization from positions of authority, Vietnamese photographers focused on everyday wartime experiences and actively avoided dehumanizing Vietnamese subjects.

Vietnamese liberation photojournalists worked with clear ideological intent. As Chu Chi Thanh expresses that their assignments had three primary objectives: to document Vietnamese victories, capture the determination of liberation soldiers and civilians, and exposing American military failures. This mission led to recurring themes:

downed American aircraft, artillery fire on the horizon, and captured American pilots. The images often idealized soldiers, particularly women, who symbolized equal participation in the communist struggle. Women, however, rarely worked as frontline photojournalists, instead serving in support roles.

The liberation photographers were encouraged to develop a collective style – a reflection of communist principles – and were guided not only in what to photograph but also in what to avoid. The late war photojournalist Lam Tan Tai later expressed regret about glossing over war's harsh realities, as deaths, casualties, and destruction were seen as potentially undermining the resistance's fighting spirit.

Editorial policies strictly aligned with revolutionary objectives, as illustrated by the fate of Chu Chi Thanh's 1973 photograph "Two Soldiers." Taken in Quang Tri province during prisoner exchanges following the Paris Peace Accords, the image captured a moment of humanity between opposing soldiers sharing cigarettes and conversation. "Thanh later found out that the photo editor in charge decided not to publish the images while also throwing the negatives away out of fear that the images might "fall into the wrong hands." Only one small sample survived, kept by Thanh as a personal memento.

The photograph's journey to recognition reflects Vietnam's evolving relationship with its wartime history. In 2007, more than three decades after its creation, "Two Soldiers" was finally exhibited at the Vietnam National Museum of History and the War Remnants Museum. The image received ultimate validation in 2023 when Thanh was awarded the Ho Chi Minh Prize for Literature and Arts. As Thanh reflects, "What was discarded then was seen as the bones [xương xẩu], the leftovers, but now it is their turn to demand us to look back."



*"Fire engulfing American warplane", photographed by Luong Nghia Dung/VNA, 1967.  
Photo courtesy of the Vietnam News Agency's Archive Collection.*

# KÝ ỨC LAN TỎA: GHI CHÚ GIÁM TUYỂN

## MINH NGUYỄN

Trong bài tiểu luận “Những Chức năng của Nhiếp ảnh”, nhà phê bình nghệ thuật John Berger đã phản kháng lại việc nhìn nhận nhiếp ảnh truyền thống như một phương tiện tuyến tính – một phương tiện mà chỉ ghi lại một khoảnh khắc thoáng chốc hoặc minh họa một luận điểm đơn phương. Thay vào đó, ông đề đạt rằng nhiếp ảnh nên phản chiếu cách ký ức tự vận hành chính nó: bằng một hệ thống lan tỏa từ tâm.

“Sẽ chẳng bao giờ có một phương thức cụ thể để tiếp cận thứ gì đó được lưu giữ trong tâm trí”, Berger viết. “Ngôn từ, phép so sánh, những kí hiệu cần tạo ra ngữ cảnh cho một tác phẩm nhiếp ảnh có thể đối chiếu lại... chúng phải ghi dấu và mở ra những hướng tiếp cận đa dạng. Một hệ thống lan tỏa từ tâm cần phải được cấu thành xung quanh một tấm hình sao cho người ta có thể nhìn nhận nó cùng lúc từ nhiều góc độ bao gồm cá nhân, chính trị, kinh tế, kịch tính, thường ngày, và lịch sử.”

Lần đầu tiên các tác phẩm từ bộ sưu tập “Lăng kính Chiến trường” của Dogma được trưng bày ở Việt Nam, trong đó bao gồm những bức ảnh từ cuộc Chiến tranh chống Mỹ, tôi hướng tới khái niệm của Berger vì hai lý do. Làm thế nào để trưng bày những bức hình đã được lan truyền rộng rãi tới nỗi chúng gần như đã biến đổi tới mức bất khả để hiểu thấu? Một cách tiếp cận tiềm năng là sắp xếp chúng như một mạng lưới lan tỏa, bên cạnh việc so sánh tương phản những hình ảnh và ý kiến trái chiều, để phá vỡ sự quen thuộc bấy lâu của chúng.

Năm 1965, tạp chí LIFE đã đưa ra một quyết định chưa từng có khi dành 13 trang cho một bài luận bằng hình ảnh: lần đầu tiên, độc giả được chứng kiến những bức ảnh đầy màu sắc và hết sức sống động trong lúc nhâm nhi tách cà phê buổi sáng. Đến năm 1967, hàng trăm nhiếp ảnh gia có tiếng đến từ nhiều quốc gia khác nhau đều được cử đến tác nghiệp tại Việt Nam. Cuộc chiến đã thay đổi nền báo chí nhiếp ảnh bằng sự ra đời của những công nghệ mới có thể cải thiện tốc độ và hiệu quả: máy ảnh chạy bằng động cơ, phim tốc độ cao có thể dùng trong điều kiện thiếu sáng, và máy ảnh 35mm nhỏ gọn. Khối lượng hình ảnh ra đời trong giai đoạn này lớn tới nỗi Associated Press (tên tiếng Anh của “Liên đoàn Báo chí”) đã xây dựng trạm vệ tinh tư nhân đầu tiên tại Sài Gòn phục vụ chỉ một mục đích truyền ảnh, trong khi các hãng hàng không

thương mại thực hiện các chuyến bay hằng ngày để vận chuyển phim đến các phòng thí nghiệm ở Tokyo. Mỗi tuần, ước tính có khoảng 80.000 hình ảnh chiến trường được tạo ra.

Nhưng những hình ảnh này dành cho ai? Ai cần chúng kiến chúng? Những câu hỏi này cũng khiến tôi quan tâm tới nghiên cứu của Berger, đặc biệt là trong cách mà nó phản hồi lại bài viết *On Photography* (tạm dịch: "Luận về nhiếp ảnh") của Susan Sontag. Chúng ta đều đã biết rằng cuộc chiến tranh của Mỹ đã đưa hình ảnh thực chiến tới mọi ngôi nhà (nên nó từng được gọi là "cuộc chiến trong phòng khách"), nhưng nó cũng tái định hình những căn bản trong diễn ngôn về nhiếp ảnh. *On Photography* của Sontag là tổng hợp của những bài viết của bà trong chuyến đi tới Việt Nam năm 1972, nơi bà đã đấu tranh tư tưởng về sự hiệu quả của chính trị, cũng như về chính sự đồng lõa của mình với tư cách là một người nộp thuế cho nước Mỹ và được hưởng những quyền lợi nhất định trong những chuyến công tác báo chí, bà cuối cùng đi đến kết luận rằng các phóng viên nước ngoài đang sản xuất "những hình ảnh suy đồi về chiến tranh." Các nhà hoạt động phản đối chiến tranh đã sử dụng lại những hình ảnh như bức về cuộc Thảm sát Mỹ Lai của R.L. Haeberle để buộc người Mỹ phải đối mặt với trách nhiệm của họ. Cuộc chiến tranh này trở thành một bài học khắc nghiệt cho trong nhận thức của phương Tây; và những bức hình khủng khiếp về những người Việt Nam bị sát hại đã dần trở thành công cụ giáo dục trực quan.

Nhưng còn các nhiếp ảnh gia Việt Nam, hàng trăm người trong số họ làm việc cho chính phủ, thì sao? Hình ảnh của họ ít được lưu hành hơn bởi nhiều lý do: bị thất lạc trong các kho lưu trữ không còn truy cập được nữa, điều kiện lưu trữ kém, không thu hút được sự quan tâm của công chúng do những góc nhìn của họ. Các bức ảnh từ địa phương mà chúng tôi đưa ra lại theo đuổi một nhiệm vụ khác: ghi lại vẻ đẹp trong đời sống, lao động sản xuất và tính nhân văn. Bất chấp tình trạng thiếu hụt nghiêm trọng, người hành nghề báo ảnh đã tìm ra những giải pháp khéo léo – Đinh Đăng Định đã tráng phim bằng nước lọc than, trong khi Đinh Thị Cúc vận chuyển máy ảnh của mình trong một quả dưa rỗng. Trong buồng tối dưới nước của địa đạo Củ Chi, phim được xử lý trong bóng tối hoàn toàn để tránh bị phát hiện. Các nhiếp ảnh gia như Võ An Khánh đã kết hợp thắm mỹ với chính trị, ghi lại một cuộc sống gần như không tưởng trong các khu rừng du kích – những hình ảnh vừa tái tạo nhân tính cho chủ thể của họ, vừa hé lộ những sự xung đột về ý thức hệ đã thúc đẩy chiến tranh.

Chúng tôi mời bạn nhìn sâu hơn vào những tấm hình này – vào mạng lưới phức tạp từ các động cơ và hệ quả của chúng tỏa ra từ mỗi khung hình. Các khuôn mẫu phi nhân tính được ghi lại ở đây – cách chúng được tạo ra, lưu hành và tiêu thụ – tiếp tục vang vọng trong những cuộc xung đột đương thời. Khi chúng ta nhìn vào những làn sóng hình ảnh về chiến tranh ngập tràn trên màn hình các thiết bị của ta ngày nay, chúng ta phải tự hỏi liệu chúng đang muốn tiết lộ hay che khuất điều gì? Những bức ảnh lịch sử này không chỉ cung cấp một cửa sổ để nhìn về quá khứ, mà còn là một lăng kính quan trọng để suy nghĩ về khoảnh khắc hiện tại của chúng ta và vị trí của chính chúng ta trong đó.

# KHẮC HOẠ CHIẾN TRƯỜNG TỪ GÓC NHÌN NHIẾP ẢNH YẾN DƯƠNG

*Đây là bản tóm tắt của bài luận gốc "Sản xuất và lưu trữ hình ảnh chiến trường Việt Nam: giữa những bất dịch và quên lãng" của Yến Dương trên [www.dogmacollection.com](http://www.dogmacollection.com).*



*Nữ pháo binh Ngư thủy, ảnh chụp bởi Lương Nghĩa Dũng /T TXVN, 1967.  
Hình ảnh thuộc Lưu trữ của Thông tấn xã Việt Nam.*

Phần lớn nhiếp ảnh gia (NAG) chiến trường hoạt động trong thời kỳ kháng chiến chống Mỹ từ 1954 tới 1975 đều cộng tác với Thông Tấn Xã Việt Nam (TTXVN), bên cạnh một số cơ quan báo chí khác như Báo Quân Đội Nhân Dân hay báo Nhân Dân. TTXVN chiếm nhiều ưu thế về lượng hình ảnh lưu hành trong và ngoài nước thời kỳ đó. Chỉ đến đầu thập niên 1970, việc phát hình ảnh giữa các báo đài mới trở nên có chút thuận tiện hơn, thông qua việc sử dụng các thiết bị phát điện báo thô sơ.

## Quá trình làm ảnh chiến trường

Các phóng viên ảnh thế hệ đầu tiên của TTXVN thường bước vào nghề với rất ít đào tạo kỹ thuật cơ bản về nhiếp ảnh. Phần đông trong số họ có nền tảng là các ngành nghề khác – có người là sinh viên đại học, số khác là nhà báo chuyển sang làm ảnh. Ví dụ, nghệ sĩ nhiếp ảnh (NSNA) Lương Nghĩa Dũng từng là giáo viên vật lý tại Học viện Văn hóa Nghệ thuật Quân đội trước khi trở thành một phóng viên ảnh. Năm 1965, ông và các đồng nghiệp là Đoàn Ty, Hứa Kiếm và Vũ Tạo đã tham gia một chương trình đào tạo có động kéo dài sáu tháng về nghiệp vụ báo ảnh trước khi được điều ra tiền tuyến vào năm 1966. Những người phóng viên ảnh chiến trường này, cùng với Văn Bảo, Lâm Hồng Long và Chu Chí Thành, dần trở thành đội hình tiên phong của nhiếp ảnh cách mạng miền Bắc. Sau này có một số ít nhiếp ảnh gia chiến trường được gửi đi đào tạo tại các nước đồng minh xã hội chủ nghĩa như Liên Xô, Trung Quốc hay Cộng hòa Dân chủ Đức, và các nước này cũng là nguồn viện trợ thiết bị kỹ thuật cho các cơ quan thông tấn phục vụ sự nghiệp giải phóng thiếu thốn về nguồn lực.

NSNA Chu Chí Thành, cựu phóng viên ảnh chiến trường sau này giữ chức Chủ tịch Hội Nghệ sĩ Nhiếp ảnh Việt Nam và Trưởng Ban biên tập Ảnh (Thông tấn xã Việt Nam), từng dành những năm tháng tuổi trẻ tác nghiệp tại những chiến trường khắc nghiệt nhất ở miền Bắc trong giai đoạn từ 1967 đến 1972. Làm việc chủ yếu với những dòng máy ảnh Exakta và Praktika chế tạo bởi Cộng hòa Dân chủ Đức mà không được trang bị ống kính góc rộng (thường chỉ dành cho các nhiếp ảnh gia đã có nhiều kinh nghiệm), NAG Chu Chí Thành buộc phải tiếp cận những chủ thể của mình trong phạm vi gần nhất có thể bất chấp những nguy hiểm của vùng chiến sự. Mỗi khi đi thực địa, NAG Chu Chí Thành chia sẻ ông hoàn toàn tự tráng phim, có khi trong hầm trú bom tại một căn cứ quân sự nào gần đó. Ông thường tự mang theo bình hoá chất để tráng phim cùng những dụng cụ khác như giấy film, và ba tô sắt: một để ngâm, một để rửa, một để tráng. Các tấm ảnh sau khi được rọi lên giấy ảnh sẽ được treo trong buồng kín. Quá trình tráng ảnh diễn ra chủ yếu thông qua bản năng và căn cứ ước lượng mà không có sự kiểm soát về nhiệt độ khi thời tiết độ ẩm thất thường.

Trong khi các nhiếp ảnh gia người nước ngoài thường được tự chủ trong việc lựa chọn khi nào họ muốn rời



khỏi vùng chiến sự, các nhiếp ảnh gia giải phóng thường phải xa gia đình trong nhiều tháng, hay thậm chí nhiều năm để hoàn thành nhiệm vụ. Một số nhiếp ảnh gia tham gia đảm nhiệm hai vai trò cùng lúc: vừa ghi hình, vừa làm công tác hậu cần bằng việc mang vắc vật dụng, vũ khí, hoặc tin tức – có những người còn tham gia vào chiến trận cùng với lính du kích.

Việc di chuyển cũng là một khó khăn đáng kể. NAG Chu Chí Thành thường phải đi qua những quãng đường rất xa bằng xe đạp mà không có sự bảo vệ nào, và nguy hiểm từ những trận không kích trở thành mối đe dọa thường trực. Sau khi tráng phim, ông thường gửi toàn bộ âm bản về cho biên tập viên ở Hà Nội, kèm theo chú thích và ảnh mẫu. Thời gian vận chuyển phim nhiều khi mất gần cả tuần, nên khi phim đến nơi thì cũng mất đi tình thời sự của nó. Thế nhưng ngay cả khi không được sử dụng như ảnh thời sự, những thước ảnh đó vẫn sẽ được chọn lọc để lưu tham khảo.

Tới năm 1973, TTXVN bắt đầu trang bị các thiết bị điện báo cho Thông tấn xã Giải phóng (TTXGP) nhằm cải thiện việc liên lạc giữa các đơn vị, dù vẫn còn vô vàn những khó khăn khác. Lê Cường, cựu biên tập viên hình ảnh của TTXGP, kể rằng đơn vị ông từng đưa tin từ những lều tạm được dựng gần biên giới Campuchia, nơi những chiếc máy điện báo cồng kềnh truyền tải hình ảnh và thông tin giữa hai đơn vị ở miền Nam và miền Bắc. Để phát đi một bức ảnh, kỹ thuật viên có khi cần mất 15 đến 20 phút, và nhiều lúc chất lượng hình ảnh có thể dễ dàng bị tác động bởi điều kiện thời tiết làm nhiễu tín hiệu. Những hạn chế về mặt điều kiện cũng như kỹ thuật có ảnh hưởng đáng kể đến hình ảnh chiến trường Việt Nam, nhất là khi các biên tập viên hình ảnh phải đưa ra những quyết định khó khăn về việc nên sử dụng và giữ hình ảnh nào, hay phải loại bỏ hình ảnh nào.

## **Điều gì làm nên một bức ảnh chiến trường?**

Nhà báo, liệt sĩ Lương Nghĩa Dũng hy sinh khi đang tác nghiệp ở chiến trường Quảng Trị năm 1972. Ông để lại một di sản nhiếp ảnh đồ sộ dù sự nghiệp của ông chỉ kéo dài vỏn vẹn 6 năm. Những bức ảnh đã đạt nhiều giải thưởng của ông như “Lúa vẫy máy bay Mỹ”, “Nữ pháo binh Ngụ thủy” và “Đánh chiếm cứ điểm 365” – là bằng chứng cho sự hăng hái và dũng cảm của ông khi thực hiện nhiệm vụ nơi chiến trường. Con trai ông, Lương Xuân Trường, sau này cũng trở thành một phóng viên ảnh cho TTXVN, cho rằng thế hệ của cha mình là một thế hệ được thúc đẩy bởi niềm tin vào lý tưởng thuần túy, chiến đấu vì một tương lai bình đẳng nơi “không có kẻ giàu người nghèo, không có áp bức, đê hộ.”

Triển lãm ảnh quốc tế năm 1999 mang tên “Hồi niệm – Bộ sưu tập nhiếp ảnh Việt Nam” đánh dấu một trong những nỗ lực lớn đầu tiên nhằm giới thiệu những hình ảnh chiến tranh ở Việt Nam đến với công chúng trên

toàn thế giới. Trưng bày tác phẩm của 135 phóng viên ảnh từ mười hai quốc gia đã tử trận trong chiến tranh từ năm 1954 đến năm 1975, triển lãm đặt tác phẩm của các phóng viên ảnh Việt Nam song song với những hình ảnh của các nhiếp ảnh gia đa quốc tịch cộng tác với báo chí phương Tây. Học giả Christina Schwenkel đã nhận thấy sự tương phản rõ rệt trong cách tường thuật trực quan giữa hai nhóm này. Trong khi các phóng viên ảnh phương Tây thường ghi lại những hình ảnh bạo lực và nạn nhân hoá chủ thể từ một góc nhìn quyền lực, các nhiếp ảnh gia Việt Nam thường ghi lại cuộc sống thường ngày của quân và dân trong thời chiến, cũng như cố tình tránh những góc nhìn phi nhân tính hóa đồng bào của mình.

NAG chiến trường Việt Nam hiểu rõ họ phải chụp những gì. NSNA Chu Chí Thành chia sẻ rằng nhiệm vụ của NAG chiến trường gồm ba mục tiêu trọng tâm, đó là: ghi lại chiến thắng của quân ta trên mặt trận quân sự, ghi lại quyết tâm chiến đấu của quân dân trong nỗ lực cách mạng, và vạch trần thất bại của quân đội Hoa Kỳ. Mục tiêu này đồng nghĩa với việc có nhiều hình ảnh thường lặp đi lặp lại như: máy bay Mỹ bị quân ta bắn hạ, hoả lực pháo binh phía đường chân trời, hay phi công Mỹ bị bắt. Hình ảnh người lính thường được lý tưởng hóa và mang tính thẩm mỹ nhất định, đặc biệt là hình ảnh những người lính nữ, bởi họ đại diện cho sự bình đẳng trong phong trào giải phóng cách mạng. Nhưng trên thực tế, hiếm có mấy NAG chiến trường là nữ giới, mà thay vào đó phụ nữ thường nắm vai trò trong công tác hậu cần.

Nói về phong cách ảnh, nhiếp ảnh chiến trường Việt Nam thường mang tính tập thể khá cao, thể hiện đúng tinh thần cộng sản thời đó. Các NAG biết họ nên chụp gì và tránh chụp gì. NAG chiến trường Lâm Tấn Tài từng bày tỏ sự hối tiếc về việc không ghi lại được sự khắc nghiệt của chiến tranh, bởi những hình ảnh thương vong và hay về sự huỷ diệt của cuộc chiến có thể dễ dàng làm nhụt chí tinh thần của quân và dân trong kháng chiến.

Việc quản lý và biên tập nội dung ảnh thường hướng đến mục tiêu Cách Mạng, và một ví dụ cụ thể cho điều này là bức ảnh "Hai người lính" của NSNA Chu Chí Thành năm 1973. Được chụp tại tỉnh Quảng Trị trong quá trình trao đổi tù binh sau Hiệp định hòa bình Paris, bức ảnh đã ghi lại khoảnh khắc nhân đạo giữa những người lính của hai phe đối đầu khi họ đang cùng hút thuốc và trò chuyện. Khi quay trở về Hà Nội sau thời gian dài ở Quảng Trị, NAG Chu Chí Thành mới biết là câu chuyện hình ảnh này không được biên tập viên chọn, mà không những vậy, còn không được họ giữ lại âm bản. May mắn thay, ông tìm được tấm ảnh mẫu và có thể xin biên tập giữ lại làm kỷ niệm.

Hành trình bức ảnh đi tới sự công nhận phản ánh những thay đổi trong góc nhìn của Việt Nam về lịch sử chiến tranh. Năm 2007, hơn ba thập kỷ sau khi ra đời, bức ảnh "Hai người lính" cuối cùng đã được triển lãm tại Bảo tàng Lịch sử Quốc gia Việt Nam và Bảo tàng Chứng tích Chiến tranh. Bức ảnh đã nhận được sự ghi nhận lớn

nhất vào năm 2023, khi NAG Chu Chí Thành được trao Giải thưởng Hồ Chí Minh về Văn học và Nghệ thuật. NAG suy ngẫm: “Những cái từng bị bỏ đi là những cái xương xẩu. Có cái hay có cái không hay. Nhưng mà bây giờ cái đó mới là cái đáng lưu ý.”



*“Lửa vây máy bay Mỹ”, ảnh chụp bởi Lương Nghĩa Dũng/TTXVN, 1967.  
Hình ảnh thuộc Lưu trữ của Thông tấn xã Việt Nam.*



*Anonymous (Wide World Photos), Protests against Nguyen Cao Ky and Saigon, Hue, March 23, 1966.  
Không rõ nghệ sĩ (thuộc Wide World Photos) / Biểu tình phản đối Nguyễn Cao Kỳ và Sài Gòn, ở Huế, ngày  
23 tháng 3 năm 1966.*