

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

MAJA HITIJ

**SODOBNA VLOGA IN NAMEN NOVINARSKE
FOTOGRAFIJE**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2008

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**MAJA HITIJ
Mentorica: doc. dr. SANDRA BAŠIĆ HRVATIN**

**SODOBNA VLOGA IN NAMEN NOVINARSKE
FOTOGRAFIJE**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2008

THANKS

Thanks my mentor doc. dr. Sandra Bašić Hrvatin and my mom and brother.

Special thanks goes to individuals/photographers for suport: Ksenija Koren and Helena Škrlep, who checked everything that was wrong with my language, Mojca Finc, who took care that my diploma went into right hands, Mariana Vasconcellos and Jože Suhadolnik, for support and advices, Dalia Khamissy, Sergej Ponomarev, Mitchell Prothero, Ron Haviv, Wade Goddard, Karmen W. Švegl for interviews and last but not least my best friend Muhammed Muheisen, from whom I have learned everything what I know about photojournalism.

Sodobna vloga in namen novinarske fotografije

Vloga novinarske fotografije od prvih tiskanih objav do danes je bila vedno pomembna. Vplivala je na to, da so ljudje zaradi nje videli vojno v pravi luči in si ustvarili predstavo dogajanja s čutom, ki je najpomembnejši za ustvarjanje verodostojnosti – vid. V svoji diplomski nalogi poskušam opredeliti vlogo novinarske fotografije z dejstvi, da je fotografija zrcalo zgodovine, predmet spomina in dokaz dogajanja. Fotografija je iz medija, ki je veljal za najbolj objektivnega, postala medij, ki kdaj tudi manipulira z nami, torej je subjektivnost tudi tu neizogibna. Dvom o njeni resnici je v času računalnika še toliko večji. Fotografija je izgubila del svojega vpliva na prejemnike tudi ob tisočih šokantnih podobah, ki smo jim priča vsak dan, nekatere od njih jemljemo za samoumevne in marsikaj za »že videno«. V svoji diplomski nalogi na primeru novinarske fotografije vojne v Libanonu – ta je zaradi nastavljanja in manipulacij povzročila veliko kontroverznosti – dokazujem, da je novinarska fotografija še vedno nujna in da je odigrala svoje tudi v tej vojni.

Ključne besede: novinarska fotografija, vloga in vpliv novinarske fotografije, konflikt v Libanonu 2006.

Role of photojournalism today

The role of photojournalism from its beginning to nowadays has been always crucial. It has influenced people to be able to see war in different ways and to get a picture of real happening with the sense which is an important part of our belief and trust – vision. In my thesis I try to define the role of photojournalism through the facts that photography is a mirror of history, a part of our memory and a proof of real happening – with an image our past can be remembered. Photography as a medium considered as the most objective has become the medium which often manipulates with us as subjectivity is unavoidable also in photojournalism. Doubt of photojournalistic truth in the computer age has become bigger and photo shop usage even more obvious. Photojournalism has also lost some of the impact with thousands of shocking images that can be seen daily and are taken as self-evident. With the images that came from Israeli-Hezbollah conflict in 2006 – although they cause a lot of controversies – that photojournalism is still essential and that photos »have done their job« also in this conflict.

Key words: photojournalism, role and influence of photography, Lebanese war 2006

KAZALO

1. UVOD.....	8
1.1 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA V PRETEKLOSTI.....	12
1.1.1 ZAČETKI VOJNE NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE.....	12
2. RAZUMEVANJE NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE.....	15
2.1 RAZVOJ NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE.....	15
2.2 UČINEK, VPLIV IN VLOGA NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE.....	15
2.3 VIDIMO, KAR ŽELIMO VIDETI.....	19
2.4 UPORABA NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE.....	20
3. ZGODOVINSKOST NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE.....	21
3.1 FOTOGRAFIJE KOT ZRCALO OBDOBJA IN NAČINA DELA FOTOGRAFOV.....	23
3.2 NAJBOLJ ZNANE VOJNE PODOBE.....	24
3.3 IKONSKOST FOTOGRAFIJ.....	25
3.4 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA KOT DOKAZ.....	29
3.5 FOTOGRAFIJA IN SPOMIN.....	31
3.6 VIDETI POMENI VERJETI.....	32
3.7 REALNOST (OBJEKTIVNOST IN SUBJEKTIVNOST) V NOVINARSKI FOTOGRAFIJI.....	33
4. NOVINARSKA FOTOGRAFIJA DANES.....	33
4.1 NAMEN NOVINARSKÉ FOTOGRAFIJE DANES.....	34
4.2 KAJ ODLIČNO FOTOGRAFIJO RAZLIKUJE OD POVPREČNE?.....	34
4.3 OGROŽENA »OBJEKTIVNOST« V FOTOGRAFIJI.....	38
4.4.1 RAČUNALNIŠKA MANIPULACIJA S FOTOGRAFIJAMI.....	40
4.4.2 PRIREJANJE.....	40
4.4.3 PODPIS POD FOTOGRAFIJO.....	41

4.5 UVOD V ANALIZO.....	42
5. ŠTUDIJA PRIMERA VOJNE HEZBOLAH-IZRAEL 2006.....	43
5.1 VLOGA FOTOGRAFIJ MED VOJNO V LIBANONU.....	44
5.2 TUJI IN LOKALNI FOTOGRAFI TER SVOBODNJAKI IN ZAPOSLENI.....	45
5.3 »KLASIČNI« PRIMERI FOTOGRAFIJ V LIBANONU.....	48
5.3.1 ŠTUDIJE PRIMERA.....	54
5.4 SKLEPI IN UGOTOVITVE ŠTUDIJE PRIMERA.....	64
6. SKLEP.....	66
7. LITERATURA.....	69
8. PRILOGE.....	75
PRILOGA A: Intervju Sergej Ponomarev.....	75
PRILOGA B: Intervju Dalia Khamissy.....	79
PRILOGA C: Intervju Raoul Kramer.....	83
PRILOGA Č: Intervju Mitchel Prothero.....	86
PRILOGA D: Spencer Platt transkripcija intervjuja.....	89

SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

Slika 2.2.1: Gola južnovietnamska deklica.....	16
Slika 3.2.1: Polje smrti.....	25
Slika 3.2.2: Dom upornika.....	25
Slika 3.3.1: Abu Graib.....	27
Slika 3.3.2: Dviganje zastave.....	28
Slika 3.3.3: Judovska naseljenka.....	28
Slika 3.4.1: Bijelina.....	30
Slika 4.4.3.1: Iraška deklica in ameriški vojak.....	42

Slika 5.3.1: Spremljanje dogajanja.....	49
Slika 5.3.2: Pogreb izraelskega vojaka.....	49
Slika 5.3.3: Pot domov.....	49
Slika 5.3.4: Izraelski napad.....	50
Slika 5.3.5: Konec poti.....	50
Slika 5.3.6: Nazaj v življenje.....	50
Slika 5.3.7: Ranjen deček.....	51
Slika 5.3.8: Napad v Kani.....	51
Slika 5.3.1.1 Adnan Hadži.....	54
Slika 5.3.1.2: Mladi Libanonci se peljejo skozi porušen Beirut.....	55
Slika 5.3.1.3: Izraelske deklice, ki pišejo na bombe.....	58
Slika 5.3.1.4: Salam Daher.....	61
Slika 5.3.1.5: Paolo Pellegrin.....	63

1. Uvod

Množičnost, zasičenost s podobami in premiki mej, ki dopuščajo sprejemljivost pretresljivih prizorov, so dejavniki, ki so močno vplivali na pomen novinarske fotografije.

Ker so meje dopuščenega že zabrisane in je skorajda vse, kar ponujajo agencije in mediji, »že videno«, le še redke fotografije pretresejo tako, da si jih zapomnimo. Ima fotografija, medij, ki kljub temu najdlje ostane v spominu, še kakšen globlji pomen ali je zgolj dokaz, ki opremlja novinarska besedila? Če je fotografija iz vojne v Vietnamu vsaj pretresla javnost oziroma močno ozaveščala o grozotah, zakaj takšnega odmeva danes (skorajda) ne more doseči?

Zakaj si denimo ob omembi besede vojna v Libanonu leta 2006 med Hezbolahom in Izraelom ne prikličemo v spomin posnetka, ki jo je zaznamoval? Mogoče so jo označile fotografije Reutersovega fotografa, ki jim je z računalniško manipulacijo dodajal dim? Ali vojno vendarle lahko enačimo s fotografijo Spencerja Platta¹, ki prikazuje libanonsko mladino ob vrnitivi v porušeni Bejrut in za katero si je prislužil prestižno nagrado World Press Photo (WPP) leta 2007? Zakaj je denimo fotografija Nicka Uta² ob omembi vojne v Vietnamu prisnejša od fotografij, ki so na voljo ob dogodkih 21. stoletja?

Nedolgo po iznajdbi fotografskega aparata je fotografija postala nov medij in si pridobila prostor med novicami. Na začetku je veljala za enega najobjektivnejših medijev, saj je neposredno odslikavala tisto, kar se je dogajalo.

1 Američan Spencer Platt je po študiju angleščine delal za številne časopise kot fotograf. Leta 2000 se je pridružil agenciji Getty Images ter pokrival dogajanje v Iraku, Liberiji, Kongu, Indoneziji in Libanonu. Za svoje delo je prejel nagrade, kot so Pictures of the Year International in NPPA Best of Photojournalism contests, za delo v Liberiji in Albaniji. Za fotografijo libanonske mladine, ki se vrača v porušen Beirut, je leta 2007 prejel glavno nagrado World Press Photo (dostopno na: www.worldpressphoto.com).

2 Huÿnh Công Út, oziroma Nick Ut (rojen leta 1951) je fotograf agencije Associated Press (AP). Njegova najbolj znana fotografija je leta 1972 s Pulitzerjevo nagrado ovenčana fotografija prestrašenih otrok iz vietnamske vojne. Devetletna deklica Kim Phuc (fotografija je objavljena ob članku na sredini revije IPI Global Journalist), ki jo je Ut ujel v fotografski objektiv, je preživela napad na svojo vas, čeprav je bila ob pri tem hudo ranjena. Ognjeni zublji so zajeli otroški hrbet, fotografu pa je grozo nedolžnega otroka uspelo posneti. Deklici in njeni družini je pomagal in jih s službenim kombijem peljal v bolnišnico (dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Hu%E1%BB%B3nh_C%C3%B4ng_%C3%9At).

Kakor navaja Ranfl, se je v svetu pojavilo več vrst fotografije glede pristopa, namena in uporabnosti, denimo družinska, novinarska, izletniška, reportažna, umetniška, portretna, pornografska, policijska ... (Košir v Ranfl 1996: 126)

V svoji nalogi se bom držala pojma novinarska fotografija, sicer pa so dokumentarna fotografija, fotografski esej, novinarska fotografija oziroma fotožurnalizem termini, ki se, kakor definira Herrod (Herrod 2003: 1), uporabljajo za opis pripovedovanja dejanskih zgodb s fotografijami. Dokumentarne zgodbe so daljše od esejev, pri novinarski fotografiji pa gre za krajše zgodbe.

Tako kakor mora pisec znati uporabljati besede in drugo tehniko, da spregovori, mora fotograf prenesti informacije s podobo. Oba, pisec in fotograf, morata znati prevajati, kar vidita, tako da ohranita pozornost gledalcev in jim omogočita, da zgodbo razumejo jasno ter se v njih vzbudijo občutki in čustva. Pisec in fotograf imata isto začetno točko: če želita biti uspešna, morata biti jasna o stvareh, o katerih pripovedujeta. Zgodba se lahko zgodi na podlagi izkušnje, misli ali preprosto ob naključju. Vsekakor mora vsebovati globlje zanimanje, strast in znati povedati prejemniku, da jo je vredno deliti z drugimi (Herrod 2003: 1).

V svoji diplomski nalogi uporabljam izraza fotograf in fotoreporter. Opredelitev obeh pojmov ni bistveno drugačna, kakor je bila na samem začetku tega poklica. Fotoreporter je tisti, ki s kamero ustvarja podobe zadnjih dogodkov za publikacije, je priča, ki te dogodke prevede v vizualne podobe. Od tistega, ki se ukvarja z dokumentarno fotografijo, se razlikuje po tem, da podobe zadnjih dogodkov ustvarja posebej za publikacije (Davenport 1991: 92). Lahko pa bi dejali, da tudi za agencije, ki distribuirajo te podobe medijem.

Današnji fotoreporterji pokrivajo velik spekter dogodkov. Lahko so usmerjeni v resne ('hard' news) ali lahkotnejše novice ('soft' news). Zelo znani so tudi svobodnjaki oziroma stringerji (v angleškem prevodu), ki najprej fotografirajo in šele nato poskušajo prodati svoje fotografije, drugi so vezani s pogodbo na publikacijo, za katero delajo (Davenport 1991: 102).

Fotografije so namreč kmalu po iznajdbi fotoaparata postale nujen element v časopisu, saj so podpirale napisano, objektivnost in bile nekakšen »dokaz«, da se je vse, kar piše,

tudi zgodilo. Veljale so za medij, ki mu gre zaupati, in menim, da so pri večini ljudi še vedno medij, ki – čeprav bo kdaj zajel samo del realnosti – prinaša resnico.

Ena od najmanj obdelanih razsežnosti fotografije zajema načine, kako ta prispeva k medijski konstrukciji, razumevanju in pomnjenju zgodovine. Ravno to področje novinarske fotografije bi v svoji nalogi rada raziskala in ji dala največji poudarek.

V prvem delu tako poskušam ugotoviti, kaj novinarska fotografija sploh je in kakšno vrednost ima za zgodovino, pa tudi kakšno vlogo je igrala v preteklosti in kakšno igrata zdaj. Osredotočam se predvsem na vojno novinarsko fotografijo. Tako sem se v drugem delu naloge dotaknila primera vojne v Libanonu leta 2006 in fotografij iz tega konflikta, ki so pretresle svetovno javnost. Naredila sem intervjuje s fotografi in uredniki fotografije (predvsem agencijskimi), ki so konflikt 'pokrivali' ter ugotavljala, kakšne posebnosti so sami opazili v novinarskem delu. Izbrala sem tudi nekaj fotografij, ki so libanonski konflikt zaznamovale in so, če ne drugega, polnile strani svetovnega časopisja v tistem času.

V svoji nalogi tako izhajam iz naslednjih hipotez:

1. Zaradi zasičenosti podob so in bodo v prihodnje fotografije iz konfliktov, ki bodo ostale v spominu in bodo očitno drugačne, predvsem tiste, ki bodo »nove«, namreč nekaj, kar še ni bilo videno. To seveda vključuje razne nenavadne trenutke, ki ne prikazujejo nujno mrtvih trupel ali ljudi z grozo v očeh zaradi dogajanja ali kot žrtev konflikta. Sem lahko vključimo tudi dela fotografov, ki s svojim posebnim (umetniškim) slogom naredijo fotografije drugačne in jih tako naredijo opazne. Za nekaj posebnega veljajo tudi posnetki, ki jih naredi fotograf, ko se sam znajde na kraju prelomnega dogodka in ga ekskluzivno zabeleži. Kar pa je zaradi velikanskega števila medijev, ki se ob raznih konfliktih in vojnah zgrnejo na kraj dogodka, vse manj verjetno.
2. Poleg tega bodo ostale v spominu oziroma bodo lahko bolj vplivale na dogajanje in ozaveščenost javnosti podobe, ki predstavljajo neki vrhunec dogodka. V primeru vojne, denimo fotografije iz krajev, kjer je bilo največ mrtvih oziroma kjer se je zgodil kakšen prelomni trenutek. Vse bolj pa velja, da bodo zaradi množičnega

poročanje medijev mnoge pozabljene oziroma bodo pritegnile pozornost zgolj zelo izjemne.

3. Enako kakor v preteklosti, tudi danes distribucija vpliva na to, ali bodo šle fotografije v arhive. Torej bodo bolj ostale v spominu fotografije avtorjev, ki so delali za večje oziroma prestižnejše agencije (Reuters, AP, AFP, EPA, Magnum), z velikansko distribucijo. Svoje pa, predvsem v fotografskem svetu, odigrajo tudi fotografije, ki so si prislužile prestižne novinarske nagrade, kakršna je Pulitzerjeva ali World Press Photo.

4. Čeprav fotografija kot vizualni medij velja za enega objektivnejših, že vse od njene iznajdbe prihaja do manipulacij. Te so zelo različne, sama pa sem zaznala naslednje: uporaba fotošopa oziroma računalniška obdelava fotografij, manipuliranje s posnetki na terenu oziroma prirejanje podob, v angleščini je poznan izraz 'setup', v svoji nalogi pa bom uporabljala besedo prirejanje, (ali manipulirajo fotografi sami ali pa so oni žrtve manipulacije) in manipuliranje s pomanjkljivimi ali netočnimi podpisi pod fotografijami. Menim, da je od vseh manipulacij najbolj skrb zbujujoče in nevarno prirejanje, ki se najtežje odkrije.

5. Čeprav je zasičenost s podobami prevelika in je težko opredeliti eno fotografijo, ki bo označila neko vojno ali konflikt, to še ne pomeni, da si ljudje ne bodo zapomnili fotografij. Menim, da si gledalci, ki so spremljali vojno v Libanonu leta 2006, lahko prikličejo v spomin fotografije, ki so jih pretresle. Vendar gre v tem primeru za različne fotografije, ki so se jih dotaknile, oziroma si bodo zapomnili dogodek, ki je zaznamoval vojno, in se spomnili fotografij iz tega dogodka (denimo poboj civilnega prebivalstva v Kani med vojno v Libanonu leta 2006). V zadnjih nekaj letih se je pokazalo, in bo še očitnejše v prihodnje – a verjetno prav zaradi prenasičenosti s fotografijami ne moremo pričakovati – da bo konflikt označeval prav en posnetek ali zgolj nekaj posnetkov. Drugače rečeno, utopično je pričakovati, da bi neka fotografija lahko bistveno vplivala na dejansko dogajanje in kaj znatno spremenila.

Kljub temu si novinarstva brez fotografije ni mogoče zamišljati. Fotografija bo vedno prva novica, ki jo bodo prejemniki preverili, in prav na podlagi fotografije se bodo v veliki večini odločali, ali bodo besedilo sploh prebrali.

Potiho, prav zaradi ukvarjanja z novinarsko fotografijo, verjamem, da lahko fotografije še vedno spreminjajo tok dogajanja ali vsaj ozavestijo javnost. Žal pa je njihova vloga v današnjem času, ko ima kamero v roki skorajda vsak, nedvomno spremenjena. Nihče ne ve, kdaj se bo znašel v položaju, ko b njegova fotografija naslednji dan na vseh naslovnica.

Se fotografi, ki svetu prinašajo podobe in nemalokrat tvegajo življenje, sploh kdaj zares vprašajo, zakaj to počnejo in kakšen je namen tega početja? Nedvomno je denimo seznam ubitih novinarjev v Iraku skorajda enak seznamu ubitih fotoreporterjev na tem ozemlju. Zato neki smisel v tem početju mora biti, pa tudi prihodnost, ki bo zaznamovala novinarsko fotografijo.

1.1 Novinarska fotografija v preteklosti

1.1.1 Začetki vojne novinarske fotografije

Novinarska fotografija je termin, ki je bil vedno uporabljen s pogledom nazaj oziroma v zgodovino, saj bodo današnje fotografije kmalu služile opisovanju le-te. Kakršen koli izvor novinarska fotografija že ima, bo vedno veljalo, da išče tradicijo. Vsekakor so fotografije odsev sedanjega pogleda na zgodovino; kako jo ljudje označujejo, krčijo in simbolizirajo zgodovinsko preteklost v sedanost. Vojna fotografija ima zato poseben pomen, saj obsega vse ideale novinarske fotografije – daje podlago za novinarski ugled, širi nacionalne simbole patriotizma, solidarnost, odrekanje ... Zato ni nenavadno, da se fotoreporterjem, ki pokrivajo vojno, reče strelci (angl. shooter), saj imajo v rokah najmočnejše orožje. Zgodovina vojnih fotografij prinaša kontradiktorni impulz – ikone vojskovanja in nacionalne zgodovine. Tako najboljše vojne fotografije niso tiste, ki kažejo najpristnejše značilnosti življenja in smrti, niti tiste, ki kažejo na prostor in ljudi, ne tiste, ki zajemajo posebne zgodovinske trenutke, temveč tiste, ki ljudi in dogodke

ponazarjajo kot simbolne in kulturne ter kot nacionalni mit (Griffin v Brennen in Hardt 1999: 122–124).

Novinarska fotografija se je začela razvijati v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja s prihodom nekaterih revij, ki so poudarjale pomen fotografije. Med prvo svetovno vojno je veliko amaterskih fotografov nosilo s sabo fotoaparate, da bi s posnetki ujeli svoje služenje vojske, čeprav je bil takrat pojem vojni reporter ali novinarska fotografija povsem nepoznan. V drugi svetovni vojni je bilo povsem običajno, da so dogodki lahko zabeleženi fotografsko; pravzaprav je na milijone fotografij druge svetovne vojne danes v muzejih, arhivih in zasebnih zbirkah (Griffin v Brennen in Hardt 1999: 125).

Kar se tiče vojnih fotografij, objavljenih med letoma 1914 in 1919 – večina je v celoti anonimnih – so bile na splošno epsko obarvane in so ponavadi prikazovale tisto, kar je ostalo po dogodkih: s trupli posejane pokrajine, ki jih je pustilo za seboj pozicijsko vojskovanje; opustošene francoske vasi, skozi katere je divjala vojna.

Španska državljanska vojna (1936–39) je bila prva, ki so ji bili fotografi priča v sodobnem pomenu: na bojnih položajih in v bombardiranih mestih jo je spremljala skupina poklicnih fotografov, katerih posnetki so bili takoj natisnjeni v časopisih po Španiji in drugod. Vojna, ki so jo Američani bili v Vietnamu, prva, ki so jo dan za dnevem spremljale televizijske kamere, je vpeljala na domačo fronto tako imenovano teletimnost s smrtjo in uničenjem. Razumevanje vojne med ljudmi, ki ji niso bili priča, je dandanes v glavnem proizvod vpliva teh podob (Sontag 2006: 17–18).

Druga svetovna vojna je bila tista, ki je dala zagon novinarski fotografiji. Ob koncu vojne je veliko fotografov, ki so začeli fotografirati med njo, to svoje delo tudi nadaljevalo. Dnevni časopisi so zaposlovali fotografe in odprli fotografske pisarne, takrat so nastale tudi novinarske agencije, denimo Magnum, ustanovljen leta 1947 v New Yorku in Parizu, Nacionalno novinarsko fotografsko združenje (NPPA) in World Press Photo (WPP, ki je fundacija na Nizozemskem), ki vsako leto podeljuje nagrade za najboljše novinarske fotografije. Končno se je povojni bum komercialne fotografije nadaljeval z ustanovitvijo fotografskih oddelkov v muzejih, povečala se je prodaja fotografij v galerijah ..., na univerzah je bilo mogoče študirati umetnost, umetnostno zgodovino in novinarstvo (Griffin v Brennen in Hardt 1999: 125).

Prav gotovo je še danes najbolj znana in najbolj cenjena agencija Magnum, ki jo je ustvaril Robert Capa³. Njen namen je bil praktičen: zastopati podjetne fotografe v svobodnem poklicu. Magnumovi fotoreporterji še danes veljajo za kroniste svojega časa, najsi bo to v vojni ali miru; so nepristranski očividci, prosti vseh predsodkov. Bili so navzoči v ključnih trenutkih med drugo svetovno vojno, dokumentirali so tragedije, zmage človeštva in tako ustvarili statične podobe, ki bodo vedno ostale v spominu. Tako so omogočili, da je fotografija postala ena najmočnejših oblik izražanja našega časa (Miller 1997: IX). Vojne fotografije so bile sprva objavljene predvsem v dnevnih časopisih in revijah. Nato so poleg starejših priljubljenih revij – National Geographic in Berliner Illustrierte Zeitung, ki sta objavljala predvsem ilustracije – prišli ilustrirani tedniki, kakršni so francoski *Vu*, ameriški *Life* in britanski *Picture Post*, ki so se v celoti usmerili na fotografije: vsaj štiri do pet posnetkov istega fotografa, opremljenih z zgodbo, ki je dala dogodkom večjo pretresljivost (Sontag 2006: 28). V tem času se je novinarski fotografiji pridružila kamera in tako zapis premikajočih se dogodkov. V šestdesetih letih prejšnjega stoletja ja nastalo tudi kritično pisanje in razglabljanje o fotografiji. Vendar je fotografija šele v dvajsetem stoletju, še zlasti med obema svetovnima vojnoma, postala prevladujoč medij in najbolj razširjena na ravni ukvarjanja z videzom. Kot neposredno pričevanje je zamenjala besedo.

3 Robert Capa si je prislužil naziv »najboljši vojni fotograf na svetu«, po tem ko so mu fotografije iz španske državljanske vojne prinesle mednarodno slavo. Leta 1947 je Capa ustanovil fotografsko agencijo Magnum skupaj z Henrijem Cartierjem-Bressonom, Davidom Seymourjem, Georgom Rodrigem in Williamom Vandivertom. Leta 1951 je postal predsednik Magnuma, tri leta preden je umrl v Indokini (dostopno na: http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP=XSpecific_MAG.PhotographerDetail_VPage&l1=0&pid=2K7O3R14YQNW&nm=Robert%20Capa).

2. Razumevanje novinarske fotografije

2.1 Razvoj novinarske fotografije

Veliko dejavnikov je prispevalo k razvoju fotografskega medija, Newton pa meni, da je kulturna praksa novinarske fotografije zrasla iz nagiba ljudi, da preživijo v okolju tudi na vizualno, kot način preživetja in radovednosti, da bolje razumejo okolje, da predalčkajo spomin in da opazujejo druge, torej z družbenim nadzorom.

Nekateri pripisujejo razvoj vizualne reportaže tehnologiji, drugi razvoju umetnosti, gospodarskim dejavnikom in kapitalizmu, tretji ideologiji, nekateri jo prepuščajo na pol odprto procesu in iznajdbi prve kamere ali denimo človeškemu obnašanju (Newton 2001: 17, 18).

Naše biološko preživetje temelji na tem, da ves čas preslikavamo svoje okolje, iščemo nevarnosti v življenju in življenjskih obdobjih. V 20. stoletju smo oblikovali prakso, ki se ji reče novinarska fotografija, da preslikavamo podobe, do katerih nimamo dostopa. Lahko novinarska fotografija poroča o dogodkih po svetu, kakor se ti dogajajo v resnici? Da in ne. Dejstvo je, da ima vse znanje svoje omejitve, in dobra novinarska fotografija lahko prinaša resnico. Zato je novinarska fotografija obnašanje in kulturna praksa, konstruirana v času kot rezultat človeških vzgibov in potreb (Newton 2001: 28). Berenice Abbot je z besedami novinarsko fotografijo opredelil, da fotografija ni slika, ni pesem, ni simfonija ali ples. »Ni samo lepa podoba, ni vaja iz različnih tehnik in nekakšen kakovostne fotografski papir. Mora biti prepoznaven dokument, izjava, ki stoji in ki je lahko opisana z enim samim terminom – selektivnost. Ker je fotografija izjava, dokument tega, kar se dogaja zdaj, je na fotografih še večja odgovornost.« (Lyons 1966: 21)

2.2 Učinek, vpliv in vloga novinarske fotografije

Že Harold Evans je govoril o »nepremagljivi moči novinarske fotografije ... in zmožnosti, da se ena sama fotografija za vedno vpiše v naš spomin«. Fotografijo je opisoval kot unikatno, saj prispeva k razumevanju sveta, ki ga mi sami ne moremo videti. In pri tem

dodal, da besede niso dovolj za razumevanje našega nevidnega okolja. Ujeti trenutek pomeni, poleg drugih stvari, tehnike in sreče, tudi: »Pisec ima drugo priložnost, fotograf pa zelo redko.« (Evans v Franklin 2005: 188) Lahko fotografija kaj spremeni, se verjetno v vsakem obdobju svojega dela vprašajo fotografi. Odgovor ni tako preprost in jasen. Fotografija, ki obvešča o kaki nesluteni bedi, ne more vplivati na javno mnenje, če je ne spremlja ustrezen kontekst čustva in stališča, odgovarja Susan Sontag. Zaradi fotografij vojnih grozot, ki so jih Matthew Brady⁴ in njegovi kolegi posneli na bojiščih, se ljudem ni nič manj mudilo nadaljevati državljansko vojno. Fotografije ne morejo ustvariti moralne držbe, lahko pa jo podkrepijo – in pomagajo zgraditi porajajočo se držo. Mogoče se vtisnejo v spomin bolj kakor gibljive podobe, ker so jasen izsek časa, ne pa tok. Fotografija je izbran trenutek, preobražen v tanek predmet, ki ga lahko shranimo in si ga znova ogledamo. Kljub temu so fotografije, kakršna je gola južnovietnamska deklca Nicka Uta (glej Sliko 2.2.1), ki jo je pravkar oškropil ameriški napalm in teče po avtomobilskicesti proti fotografu, z razširjenima rokama in kričeča od bolečine, verjetno pomagale okrepiti javni gnus do vojne bolj kakor sto ur televizijskih posnetkov grozot (Sontag 2001: 21).

Slika 2.2.1: Gola južnovietnamska deklca



Vir: Wikipedia (2008)

4 Matthew Brady (1822-1896), je bil eden najbolj slavnih ameriških fotografov v 19. stoletju, najbolj znan po portretih slavnih američanov in dokumentiranju ameriške civilne vojne. Označili so ga za očeta novinarske fotografije. Zaposlil je Aleksandra Gardnerja, Jamesa Gardnerja, Timothyja H. O'Sullivan, Williama Pywella, Georga N. Barnarda, Thomasa C. Rocheja in 17 drugih moških, ki jim je dal potujočo temnico, da so lahko šli ven in fotografirali scene iz hladne vojne. (dostopno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Mathew_Brady)

Fraza medijski učinek sicer pomeni, da imajo sporočila, ki jih dobimo po medijih, neposreden in pomemben vpliv na naše znanje, mnenje in celo obnašanje. A kakor so kasneje kritizirali raziskovalci, naredijo mediji občinstvo pasivno in nekritično (Franklin 2005: 144). Če smo nenehno bombardirani s podobami vojne, lakote, revščine, korupcije, začnemo sprejemati probleme kot dane. Tako je vsaj dokazal George Gerbner, ki je naredil raziskavo o učinkih medijskega nasilja na ameriške gledalce. Dokazal je, da ljudje, ki pogosto gledajo nasilje, dojemajo svoje okolje bolj nasilno, kakor dejansko je, njihovo nezaupanje v ljudi pa je večje. Ponavljanje namreč postaja znano, razumno in normalno (Gerbner v Zorko 1998: 15). Vendar šokantnost ni to, kar daje fotografiji vrednost in pomen, pravi fotograf Ron Haviv⁵.

Veliko se govori o izpetosti fotografij in šoku. Ljudje bi morali stopiti korak nazaj in razmišljati obratno. Vprašanje, ki bi si ga morali postaviti, je, zakaj vedno znova videvamo iste slike. Prepričan sem, da bodo bolj šokirani oziroma se jih bo dotaknilo spoznanje, kaj jemljemo za normalno – že leta gledamo iste in iste fotografije iz Iraka ... To je motivacija, ki bi morala vplivati, da se to neha dogajati. Ponavljanje je tisto, kar bi moralo šokirati ljudi. Kajti pri krvavih in šokantnih prizorih zgolj pogledajo stran ali obrnejo list časopisa. (Hitij 2007b)

Ob tem se Susan Sontag sprašuje, ali razstavljanje teh fotografij tudi nas naredi gledalce. Kakšen je namen tega? Da se ob njih počutimo slabo, da nas preplavijo z žalostjo in grozo? Lahko se nam zdi, da je naša dolžnost gledati podobe, ki govorijo o okrutnosti in zločinih. Moralo bi se nam zdeti, da je naša dolžnost razmišljati, kaj pomeni gledanje teh

5 Z mnogimi nagradami nagrajen fotograf in soustavitelj fotografske agencije VII Ron Haviv, je mednarodno slaven postal s pokrivanjem konfliktov po hladni vojni (v Latinski Ameriki, Afriki, Bližnjem Vzhodu, Rusiji in Balkanu). Njegova dela so bila objavljena v publikacijah, kakršne so Fortune, NY Times, Time, Vanity Fair, Paris Match in Stern. Med drugim je izdal knjigo o balkanski vojni Blood and Honey: A Balkan War Journal, in knjigo iz Afganistana: On the Road to Kabul (dostopno na: <http://www.viipphoto.com/photographer.html>).

fotografij, da usvojimo tisto, kar dejansko prikazujejo. A vsi odzivi na te slike niso pod nadzorom razuma in zavesti.

Sontagova prav tako opaža brezbržnost tujcev do teh podob, kar je posledica občutka, da ni mogoče ničesar storiti. Ljudje se odvrčajo od prizorov nasilja. Ne samo zato, ker jim ga nenehno postavljajo pred oči, ampak tudi zato, ker se bojijo. Sočutje je namreč nestalno čustvo, treba ga je prevesti v dejanje ali pa usahne. Posebno, če čutimo, da ni ničesar, kar bi lahko storili sami, postajajo cinični in apatični (Sontag 2006: 86–98).

Tako avtorica nekako izlušči tudi današnji najvidnejši »vpliv« in pomen fotografij: predvsem informirati javnost, da ve, kaj se dogaja; da je priča dogodkom in si tako ustvari mnenje o stvareh, če že politično ne more neposredno vplivati nanje. Velik vpliv ima pozornost medijev, odločilne pa so podobe, saj tako postane vojna »realna«. Občutek, da je treba v zvezi z vojno v Bosni nekaj narediti, so povečali prav novinarji. Ti primeri so dokaz, kako pomemben učinek imajo fotografije na oblikovanje mnenja o tem, katerim katastrofam bomo posvetili pozornost in kako jih bomo presojali.

Po drugem pojmovanju pa imajo v s podobami nasičenem svetu tiste, za katere bi ljudem res moralo biti mar, vedno manjši učinek. Ta zasičenosti drži našo pozornost v raztresenosti, spremenljivosti in relativne brezbržnosti do vsebine (Sontag 2006: 99–102). Podobno opaža Julianne Hickerson Newton. Na primeru Jean-Marca Boujuja⁶ in njegovih kolegov iz agencije Associated Press, ki so dobili Pulitzerjevo nagrado za pokrivanje pokola v Ruandi, ugotavlja, da brez njihove neizmerne predanosti, vizualno zabeležiti krutosti, ki so se dogajale, preostanek sveta verjetno nikoli ne bi vedel nič o teh dogodkih. Tako pa smo lahko opozorjeni, kakšne krutosti lahko storijo ljudje. (Newton 2001: 23).

6 Jean-Marc Boujo si je delil Pulitzerjevo nagrado leta 1995 s kolegi agencije AP za pokrivanje etničnega čiščenja in nasilja v Ruandi. On in kolegi so bili prvi, ki so lahko vstopili v Karubambo, vas, kjer je bilo ubitih približno 2000 ljudi, ko je padlo letalo in ubilo ruandske voditelje, kar je povzročilo civilno vojno. Leta 1999 pa si je prislužil Pulitzerjevo nagrado za pokrivanje bombardiranje ameriških ambasad v Keniji in Tanzaniji. Leta 2005 pa si je prislužil nagrado WPP za fotografijo iraškega očeta, k objema svojega sina v zaporu. (dostopno na: http://communication.utexas.edu/alumni/pulitzers/DEV75_006946.html)

2.3 Vidimo, kar želimo videti

V vsakdanjem življenju smo ljudje močno odvisni od podob, saj nam vid zagotavlja informacije, ki so pomembne za naš obstoj. Vid je od vseh čutil tisti, ki daje najnatančnejše podatke. Za večino ljudi je pomembnejši od sluha, okusa, voha ali dotika. Nanj se lahko tako zanašamo, da zapostavljamo druga čutila. »Verjamem, kar vidim« je tako močna ideja, da jo večina ljudi sprejme za resnično (Lacey 1998: 5).

Minor White je dejal, da fotografije učinkujejo glede na ravni ekvivalence. Ekvivalenca ima določen pogled, slog, trend ali modo. Ekvivalenca je funkcija, je izkušnja, ni neka stvar. Vsaka fotografija lahko glede na vir deluje kot ekvivalent do nekoga v nekem času in na nekem mestu. Če posameznik spozna, da tisto, kar vidi na fotografiji, ustreza nečemu, kar je v njem – kot zrcalo, ki mu ga ponuja fotografija – je to že nekakšna ekvivalenca oziroma izenačenje (White v Lyon 1966: 169–171).

Zapomnimo si fotografije, ki si jih hočemo oziroma želimo zapomniti, razlogi, zakaj si hočemo nekaj zapomniti, pa so zelo različni. Ker so nam preprosto všeč, ker nas odvrtaajo, da postanejo zapomnljive, ali ker nam omogočajo izvedeti nekaj o nas, česar še nismo vedeli.

Mehanizmi, s katerimi fotografije delujejo kot ekvivalent na gledalčevo psiho, so podobni psihološkimi občutki, ki jim rečemo »projekcija« in »empatija«. V umetnosti bi bil to izraz »ekspresivne oblike in linije«. A ta občutek je zelo specifičen, v literaturi bi mu rekli poetika, v njenem širokem in univerzalnem smislu. V fotografiji bi lahko uporabili besedo vizija – ki ne pomeni samo nekaj zunanjega, ampak se nanaša tudi na notranjost. Tretja raven je bil že omenjena, nanaša pa se na pomnjenje podob in je vedno zelo posamezna, saj je učinek pri vsakomur različen. Ljudje, ki poročajo o tej izkušnji, opisujejo, kar so videli, kakor bi se dogajalo njihovimi očmi.

Predvsem pa še enkrat poudarjam: ne smemo pozabiti, da je tisto, kar vidimo na fotografijah, največkrat to, kar si želimo videti, in ne to, kar je dejansko predstavljajo. Zato tako pogosto rečemo, da je vloga fotografije biti ogledalo vsaj nekemu delu gledalca. Po ugotovitvah raziskovalcev, večina v fotografiji, ko jo pogleda, najprej vidi

nekaj o sebi, šele potem razmišljajo, kaj je hotel z njo povedati fotograf (White v Lyon 1966: 171–173).

Tako je Ron Haviv ob svoji razstavi fotografij v Srbiji o zločinih, ki so jih Srbi naredili v Bosni in Hercegovini, ugotavljal, da si nekateri še vedno niso priznali, da se je to res dogajalo. Srbi so med vojno sebe dojemali predvsem kot žrtve in zavračali sprejetje odgovornosti za svoja dejanja. Pri nekaterih je bil zato odziv na fotografije ustrezen, saj jih je veliko tako izvedelo za zločine – bilo jim je žal in želeli so iti preko tega. »Prav tako sem pričakoval in dobil kritike in očitke, da so vse podobe laž, da so usmerjene proti Srbom ... Fotografijo imam rad ravno zato, ker ima vpliv na ljudi in jih spodbuja, da začnejo govoriti o preteklosti, se z njo sprijaznijo ter se, ne nazadnje, zavejo (storjenih) dejanj.« (Hitij 2007b)

Učinek fotografije na nas je zato po mojem prepričanju odvisen tudi od trdnosti našega prepričanja. Kljub temu fotografija lahko vpliva na to, da ljudje spremenijo svoje mnenje.

2.4 Uporaba novinarske fotografije

Fotografija je izvor in priča industrijske revolucije, katere posledice so zaznamovale socialne in politične premike v 20. stoletju.

Fotografija se zato uporablja, pravi Hanno Hardt, kot vizualna manifestacija materialne kulture, kot vprašanje predstavitve in procesa v zgodovini v okviru razumevanja in izkušnje vizualnega in modernega medijskega okolja (Brennen in Hardt 1999: 1).

Vendar so de danes nekatere podobe in fotografije že izpele. Učinka, kakršnega so imele včasih, ko so pretresle javnost, ni več.

Časopisi objavljajo nasilne vojne fotografije, a ne učinkujejo več tako, kakor so nekoč. In kakšen učinek imajo takšne podobe, se sprašuje Berger. Velikokrat bi se reklo, da nas šokantno spomnijo na stvarnost, v kateri živimo in ki je skrita za abstrakcijami politične teorije, v statistikah vojnih izgub ali dnevnih poročil. Za take fotografije utegnejo poreči, da so natisnjene na črni zavesti, s katero zastremo, kar hočemo pozabiti ali česar nočemo vedeti. Takšne podobe nas ustavijo, so zadrževalne in nas zgrabijo, ko jih gledamo, nas pogoltne trenutek trpljenja nekoga drugega. Preplavita nas bodisi obup bodisi ogorčenje.

Slednje zahteva akcijo, iz fotografskega trenutka poskušamo priti nazaj v svoje življenje (Berger 1999: 14–18).

Čemu torej uporabnost novinarske fotografije, če šokantnost in pravo ukrepanje ni več odgovor? Po ugotovitvah fotografa Berenica Abbota, je danes izziv za fotografe velik, saj živimo v obdobju, ko se stvari dogajajo v trenutku. Zgodovina pa nas potiska na rob realnosti, kot še nikoli doslej. Abbot je verjel, da ni bolj ustvarjalnega medija od fotografije, ki bi naslikala dogajanje. Lahko se spopade z izzivom, saj so ji pojmi, kakršni so realnost, resnično življenje, zdaj znani. Fotografija se ne sme ustaviti v nekem začaranem krogu. Za odločitev, katero smer naj ubere, bo treba odpreti nova poglavja. Prav zato je še toliko pomembnejše pogledati v njene korenine, izmeriti njene pretekle dosežke in se naučiti nekaj iz njene tradicije (Abbot v Lyons 1966: 18).

Berger je prepričan, da fotografija ni samo podoba (kakor je slika podoba), interpretacija stvarnosti; je tudi sled, nekaj, kar je stvarnost neposredno odtisnila, nekaj kakor stopinja ali posmrtna maska (Berger 1999: 35). Vendar k temu dodaja, da fotografije same po sebi ne pripovedujejo, ampak ohranijo trenutne videze. Javna fotografija tako prispeva k spominu, a k spominu neznanega in popolnega tujca (Berger 1999: 7).

Fotograf Man Ray je dejal, da pri fotografiji lahko sodelujemo v novih izkušnjah vesolja. Z njimi je človeštvo doseglo moč zaznave in čuta do tega, kar nas obdaja, z nekimi »novimi« oči. V fotografiji moramo znati iskati, ne »slike« in estetike tradicije, temveč idealen inštrument izražanja, da lahko izobrazimo sebe in druge (Lyons 1966: 80).

3. Zgodovinskost novinarske fotografije

Novinarska fotografija ima s svojim poročanjem vpliv na razumevanje zgodovine. Vloga fotografije je odvisna seveda tudi od moralnih zadržkov in etičnih kodeksov, ki obstajajo v vsakdanjem javnem diskurzu v eni najbolj vsakdanjih industrij današnjega časa (Taylor 1998: 54).

»Tisti, ki si nočejo zapomniti preteklosti, so obsojeni na to, da jo bodo ponovili,« je nekoč dejal George Santayana. Zato je razvoj novinarske fotografije močno pripomogel, da bodo dogodki, ki so zaznamovali zgodovino, zabeleženi, tako pa ostali nepozabljeni in

opozorilo za generacije naprej, da se napake iz preteklosti ne smejo ponoviti, čeprav se vedno ponavljajo!

»Ker fotografija ohranja videz dogodka ali človeka, je bila vedno tesno povezana z idejo zgodovinskega. Ideal fotografije – če pozabimo na estetiko – je zgrabiti 'zgodovinski' trenutek.« (Berger 1999: 31)

Že v uvodu sem zapisala, da ena od najmanj obravnavanih razsežnosti fotografije zajema načine, kako ta prispeva k medijski konstrukciji, razumevanju in pomnjenju zgodovine.

Howard Chapnick, kakor pravi Berger, se tako ni motil, ko je dejal, da ignorirati novinarsko fotografijo pomeni ignorirati zgodovino, saj novinarsko fotografijo enači z vidno pričo. Tako pravi, da 20. stoletje pripada novinarski fotografiji, saj je omogočilo vizualni zgodovinski dokaz s slikami za vse prihodnje generacije človeštva – poudari zlasti dve pojmovanji novinarske fotografije: resnico in resničnost. Kliče jih tudi »ultimativni in antropološki zgodovinski trenutki našega časa«, zato fotografe označi kot »priče na liniji« (oziroma kraju dogajanja), ki so zabeležili dogodke, da bi sedanji čas naredili viden za sedanje in prihodnje generacije. Tako so fotografije »zamrznjeni dokumenti časa«. So ostanki preteklosti, je prepričan Berger, so sledovi tistega, kar se je zgodilo (Berger 1999: 44). Sled časa pa je pomembno orodje, kako si razlagamo naš vsakdan.

Fotoreporterji resda beležijo vsakdanje trenutke, posebno tiste, ki so dramatični, denimo človeško trpljenje, smrt, katastrofe, uničenje. Toda moč teh fotografij leži predvsem v njihovi »nenadnosti in nepričakovanosti« (Griffin v Brennen in Hardt 1999: 127, 128).

Svet tako skozi fotografske podobe postaja niz nepovezanih delov, pretekla in sedanja zgodovina pa vrsta anekdot. To je pogled na svet, ki zanika medsebojno povezanost, nadaljevanje, vsak trenutek pa zavija v skrivnostnost.

Kaj je bilo namesto fotografije, preden je Fox Talbot leta 1839 izumil kamero, se sprašuje Berger? Odgovor, ki ga pričakujemo, je grafika, risba, slika; a bolj razsvetljujoč odgovor bi bil lahko: spomin – to, kar fotografije počnejo v prostoru, smo prej počeli v refleksiji (Berger 1999: 33, 34).

Zgodovinsko gledano so fotografi večinoma ovekovečili pozitivne plati vojaškega poklica in zadovoljstev, ki jih prinaša začetek ali nadaljevanje vojne. Kamera je oko

zgodovine, je dejal Brady. In zgodovina, priznana kot resnica, je povezana z vse večjim ugledom nekega lotevanja tem, ki jim velja posvetiti pozornost, znanega kot realizem, ki je sicer imel več privržencev med literati kakor fotografi (Sontag 2006: 44, 48). Kakor koli že branje fotografij, kot proces rekonstrukcije zgodovine, je celovito pogajanje med tem, kar ljudje vedo in kaj ljudje vidijo. Ljudje na fotografijah najprej poskušajo identificirati ljudi; špekulirajo o pristnosti fotografij kot zaznavanjem realnosti in si jo interpretirajo (Brennen in Hardt 1999: 20). Clarke pa denimo poudarja, da je v mnogih kontekstih dobesedni in objektivni posnetek zgodovine omejena iluzija. Prezre namreč kulturno in družbeno ozadje, v katerem je bila fotografija posneta, poleg tega pa spreminja fotografa v nevtralnega in nevidnega snemalca prizora (Clarke 1997: 146).

3.1 Fotografija kot zrcalo obdobja in načina dela fotografov

Iznajdba fotografije je prispevala k več načinom videnja sveta in med njimi sposobnost, da se dokumentira življenje. Tako so fotografije dokaz zgodovine in kažejo, kako so fotografi v nekem obdobju delovali. Fotografije, kot kulturni izvod, imajo svoje danosti in okvir, ki temelji na kulturnih podlagah in izumih, oblikah, prepričanjih in dožemanju. Fotografije poudarjajo, pretresajo in pomagajo, da se kultura, posameznik, politika in ekonomske strukture prepletajo, da prestavijo družbeno zgodovino. Tako kakor gledanje samo, gledanje fotografij pripomore razbrati zgodovino. Čeprav se sicer zgodovinski analitiki, ko jo razbirajo ali predstavljajo, ne zanašajo ravno na fotografije. Tako ponujajo moderno vidno predstavo družbene resničnosti in interpretirajo preteklost. Posledično se veliko fotografij uporablja za simbole družbe, v posebnih in pomembnih zgodovinskih trenutkih, in kot izraz kolektivnih zgodovinskih posledic. Fotografija ne ponazarja samo zgodovinskega dokaza, ampak tudi biografsko razlago skozi oči anonimnih zaposlenih fotografov, ki so dokumentirali svoj pogled pri novinarskem delu. Tako fotografije ostajajo konkretni elementi kulture in izražajo nekatere odnose med posamezniki in družbo, ki podrobneje določa družbene trenutke. Njihova kritična zaznava ostaja pomembno delo: da omogoči ne le zgodovinsko razlago razumevanja komunikacije,

ampak naslavlja tudi ideološke pogoje videnja sveta, ustvarjanja pomenov in predstavitve stvarnosti (Brennen in Hardt 1999: 30, 32).

3.2 Najbolj znane vojne podobe

Katere so fotografije, ki so tako intuitivne in opredeljujejo novinarsko fotografijo ter označujejo zgodovino? Odgovor se ne skriva v posebnostih ali nadrobnostih, temveč bolj v njihovi dramatičnosti, čustvenosti, simboličnih trenutkih, odrekanju in patriotizmu, trdi Zelizer. Primeri takšnih fotografij so denimo Robert Capa in marinci, ki zabadajo zastavo (Iwo Jima) itd. Močno so se zasidrale v kolektivni spomin tudi fotografije civilne vojne, zlasti *Polje smrti* (glej Slika 3.2.1) in *Dom upornika* (glej Slika 3.2.2) – Timothyja O'Sullivan⁷ in Alexandra Gardnerja⁸ (Zelizer v Hardt 1999: 116). Prav gotovo sodi v te zbirke tudi že omenjena fotografija Nicka Uta iz vietnamske vojne. Takšne fotografije so hkrati opozorilo in spomin na skupne trenutke, ki so kakor koli pripomogli k narodni identiteti.

7 Timothy H. O'Sullivan (1840–1882) je postal pomemben fotograf s fotografijami iz ameriške civilne vojne in zahodnih Združenih držav. Njegova najslavnejša fotografija je *The Harvest of Death*, posneta v Gettysburgu v Pensilvaniji, leta 1863. O'Sullivan se je rodil v New York Cityju in se je še kot najsnik zaposlil pri Mathewju Bradyju (dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Timothy_H._O'Sullivan).

8 Američan škotskega rodu Alexander Gardner, fotograf ameriške državljanske vojne se je rodil leta 1821. V ZDA je prišel verjetno leta 1856, ko ga je kot portretnega fotografa najel drugi znameniti ameriški fotograf 19. stoletja Matthew B. Brady. Dve leti pozneje je za Bradyja odprl portretni atelje v Washingtonu in bil tako uspešen, da je lahko podpiral tudi bolj ekstravagantni Bradyjev atelje v New Yorku. Ko je 1861. izbruhnila državljanska vojna, je Gardner pomagal Bradyju pri poskusu narediti popoln fotografski zapis spopada. Ko Brady ni hotel dati javnega priznanja njegovemu delu, ga je leta 1863 zapustil in v Washingtonu odprl svojo portretno galerijo. Tudi sam je še naprej fotografiral vojne dogodke. Njegovi fotografiji Predsednik Lincoln na bojišču pri Antietamu, 1862) in *Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg (Dom uporniškega ostrostrelca v Gettysburgu, 1863) ter portreti Abrahama Lincolna spadajo med najbolj znane fotografije iz ameriške državljanske vojne. Leta 1866 je izdal zbirko *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*, dva zvezka s stotimi izvornimi fotografijami vojne (dostopno na: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=2055>).

Slika 3.2.1 Polje smrti



Vir: The Getty (2008).

Slika 3.2.2: Dom upornika



Vir: The Library of Congress (2008).

3.3 Ikonskost fotografij

V zgodovini so tisti, ki so imeli družbeno moč, uporabljali fotografije, da so ustvarjali ali vzdrževali svojo vladavino. Ikonska podoba fotografij jim je dajala moč in po eni strani so bile tudi reprezentativne. Reprezentativna vloga fotografije je namenjena temu, da gledalce poveže z resničnim svetom ter jih naredi zelo znane in blizu tistim, ki jih vidijo. Tako se lahko preprosto približajo referentom. Večina politične moči, ki izhaja iz fotografij, se nanaša na to, kako so spodbudile referentovo subjektivnost in mu dale možnost, da si je ob njih sam ustvaril svoje asociacije pri interpretaciji. Vsak posameznik vnese vanje svojo biografijo, razpoloženje, čustva in dispozicijo, fotografije mu dovolijo, da vnese vanje svojo ideološko noto, torej svoje razumevanje in razlaganje fotografije. O

ideologiji se govori zato, ker gledalci pogosto razumejo fotografije tako, kakor so si zamislili tisti, ki so jih ustvarili (Craig v Brennen in Hardt 1999: 37, 38).

Slavna fotografija dviganja ameriške zastave na japonskem otoku Iwo Jima 23. februarja 1945 se je izkazala za rekonstrukcijo, fotograf Joe Rosenthal, je pozneje tega dne posnel jutranji obred dviganja zastave, ki je sledil zavzetju gore Suribači, le da je tokrat uporabil večjo zastavo (Sontag 2006: 52). Takšne zgodbe tako najdemo tudi za fotografijami, ki veljajo za ikonske.

Vseeno pa Sontagova ugotavlja, da fotografija ohranja svoj zgodovinski čar kot hvalospev zdaj izginulemu idealu nacionalne trdnosti in hladnokrvnosti. Sčasoma je veliko ikonskih fotografij zdrsnilo nazaj v zgodovinsko pričevanje, četudi nečisto – tako kakor večina zgodovinskih pričevanj. Fotografija Nicka Uta (glej Sliko 2.2.1) pa sodi na področje, kjer poziranje ni mogoče.

Sontagova trdi še, da je po mnenju fotografov moralno pravilnejše, če spektakularno prikažejo kot nespektakularno. Toda spektakularno je globoko zasidrano v religioznih pripovedih, skozi katere je v večini zahodne zgodovine potekalo razumevanje trpljenja. Začutiti utrip krščanske ikonografije v fotografiji, ki prikazuje vojno nesrečo, ni sentimentalna projekcija. Ob pogledu na nekatere McCullinove posnetke umirajočih ameriških vojakov v Vietnamu je težko ne pomisliti na snemanje s križa. Toda takšna opažanja, ki fotografijam dodajajo avro in lepoto, so redkejša in v zatonu (Sontag 2006: 77).

Hal Buell, nekdanji urednik fotografije agencije AP, ugotavlja, da so ikone bolj fotografije nekega dogodka. Ikonskim fotografijam uspe zajeti tisto, kar se je zgodilo prej in po tem. »Fotografija Iwo Jim (glej Sliko 3.3.2) podpira neke ideale; denimo: mi bomo vstali, mi se bomo povzpeli, mi bomo presegli, nič nas ne bo spravilo na tla, uspelo nam bo dati to zastavo na vrh, mi bomo Američani. Tako skozi generacije ena podoba podpira drugo podobo, in veliko ikon ima takšno moč, saj se nanašajo za nazaj.« (dostopno na http://www.takegreatpictures.com/HOME/Columns/TGP_Choice/Details/params/object/9718/default.aspx)

Bistvo pri ikonskih fotografijah je, da so preproste. Ne zapletajo, ne komunicirajo nenehno s svojimi sporočili. Fotografija, ki zajema vse, je sama po sebi komunikacija.

Kar omogoča zaustavljena podoba časa je, da nekdo vidi v njej več, kakor samo nekaj, kar opaziš, takoj ko zagledaš. Dovoljuje in daje ti nekaj več, če jo gledaš dlje.

Ikonske fotografije imajo močan vpliv na vse. So prav gotovo večne ali vsaj dolgo trajajoče. Ikone imajo tudi moč, da so zelo pozitivne, kar pa ne moremo trditi denimo za fotografije iz Abu Graiba (glej Sliko 3.3.1), zato jih ne moremo uvrstiti med ikonske, meni Hal Buell. So pa vsekakor fotografije imele velik učinek, ampak iz drugega razloga.

To ni kvalitetna fotografija, to je slaba fotografija. Fotografija Iwo Jima ima denimo učinek, ima svoj prevod, saj je tisto, kar ponazarja ameriške ideale, to, v kar so Američani o sebi verjeli. Fotografije iz Abu Graiba pa delujejo povsem obratno, saj ponazarjajo točno tisto, kar si Američani ne mislijo o sebi. Ne vidijo Američane, da bi počeli takšne stvari, ampak povsem nekaj obratnega, kar pomeni, da daje stvari enak učinek, saj je negativna fotografija nasproti pozitivni fotografiji. Kar pa ne omeji učinka, saj izziva bistvene ideale, ki jih imamo o sebi. (dostopno na http://www.takegreatpictures.com/HOME/Columns/TGP_Choice/Details/params/object/9718/default.aspx)

Ikonske fotografije niso nič neobičajnega in neredkega, nastanejo ob veliko pomembnih dogodkih in zgodovinskih prelomnicah. Veliko fotografij lahko imenujemo za ikonske, je pa velikokrat ikonskost tudi stvar interpretacije.

Slika 3.3.1: Abu Graib



Vir: Wikipedia (2006).

Slika 3.3.2: Dviganje zastave



Vir: Wikipedia (2007).

Če bi morala sama najti kakšen nedavni primer ikonske fotografije, bi verjetno navedla zadnjo Pulitzerjevo fotografijo judovske naseljenke (glej Sliko 3.3.3) oziroma upora v Amoni, ki jo je posnel Oded Balilty⁹. In to zato ker kaže v sebi vse, kar je zajemal upor judovskih naseljencev. Je fotografija s katero ne dojemaš samo trenutka, ampak tudi »preteklost in prihodnost«.

Slika 3.3.3: Judovska naseljenka



Vir: World Press Photo (2007).

⁹ Izraelski fotograf Oded Balilty, rojen leta 1979, se je osnov fotografije naučil med služenjem vojske za izraelske obrambne sile (Israeli Defense Force), kjer je deloval kot fotograf časopisa IDF. Leta 2002, se je pridružil agenciji Associated Press v Jeruzalemu in je pokrival dogodke kot so Nato srečanje v Istanbulu in Ukrajinske volitve leta 2004, od leta 2008 je fotograf omenjene agencije na Kitajskem. Za fotografijo naseljenke iz Amone je leta 2007 prejel Pulitzerjevo nagrado in nagrado WPP (dostopno na: www.worldpressphoto.org).

3.4 Novinarska fotografija kot »dokaz«

Odkar si je junija 1871 pri krvavem zajetju komandantov pariška policija prvič pomagala s fotografijami, so te sicer postale koristno orodje, s katerimi moderne države nadzirajo in obvladujejo svoje čedalje bolj mobilno prebivalstvo. Fotografije so dokazno gradivo, a v svoji diplomski nalogi pojem dokazno gradivo uporabljam v luči novinarske fotografije.

Pojem je dobro uporabila tudi Susan Sontag. Pravi, da fotografija ni namenjena temu, da prikliče, ampak da pokaže. Zato lahko v nasprotju z ročno izdelanimi podobami fotografije služijo kot dokaz (Sontag 2006: 43). Ko trdi Sontagova, fotografija velja za nesporen dokaz, da se je določena stvar res zgodila. Posnetek je lahko popačena podoba dogodka. A avtorica dodaja, da je vseeno vedno navzoča predpostavka, da obstaja – ali da je obstajalo – nekaj podobnega tistemu, kar je na fotografiji. Tako je fotografijo mogoče obravnavati kot ozko selektivno »očividnost« (Sontag 2001: 8–10).

Razumevanje fotografij kot družbenih elementov je postalo skozi čas vse bolj okrepljeno in njihova zgodovinska vrednost priznana, naraščajoča priljubljenost je pripomogla, da so postale verodostojen vidni dokaz.

Menim, da so novinarske fotografije še vedno dokazno gradivo in da njihova vloga glede tega ni nič manjša. In vendar je vse manj takih, ki bi s svojo »dokazno novico« šokirale javnost. Vse manj, če sploh še kaj, je podob, ki bi pričale o dogodkih, kakršne so bile nedavno fotografije vojne v Bosni ali Ruandi in ne nazadnje fotografije, posnete v Abu Graibu. Vzrokov za to je veliko: verjetno tudi nedostopnost nekaterih dogajanj za novinarje, čemur smo bili denimo nedavno priča v Burmi ..., nekatera območja so postala nevarnejša (posebno v zadnjih letih) za fotoreporterje, denimo Irak, Afganistan, Somalija, Sudan ... Pomemben dejavnik, ki je temu nasproten, pa bi lahko bil, da odmevni dogodki privabijo preveč medijev in se dogajanje »izgubi« v množici podob. Priča dogodku je fotoreporter lahko samo, kadar je pred njim.

Sontagova vzame za primer fotografijo vojne v Bosni Rona Haviva, ob kateri je dopisnik New York Timesa zapisal, da je to »močna in ena najbolj trdoživih podob v balkanski vojni«: »Pripadnik srbske milice mimogrede brčne umirajočo muslimanko v glavo. Pove vam vse, kar morate vedeti.« Seveda, trdi Sontagova, ne pove vsega, kar moramo vedeti.

A iz podatkov zvemo, da je bila posneta v Bijelini aprila 1992 (glej Sliko 3.4.1). Slike grozodejstev v Bosni so obkrožile svet kmalu po tem, ko so se zgodila. »Zato so ljudje lahko čutili dolžnost, da gledajo te slike, naj so bile še tako grozljive, kajti v zvezi s tem, kar so prikazovale, je bilo treba nekaj storiti, in to prav zdaj.« (Sontag 2006: 35) Včasih so bile fotografije iz Bijeljine samo novica, priznava Haviv.

Zdaj so dokaz na sodišču, simbol Bošnjakov za to, kar se je dogajalo po tem dnevu. Ljudje ne morejo več trditi, da niso vedeli. Delo, kakršno je moje in drugih kolegov, jih bo spominjalo in učilo otroke, kako grozna je lahko vojna. Ko fotografija doseže tako raven, je to fantastično; sicer pa je dosežek že, če zaradi neke podobe vsaj en človek spremeni svoje mnenje. (Hitij 2007b)

Tudi Ron Haviv danes verjame, da so njegove fotografije – kakor je ta iz Bjeljine – imele neki učinek, a so zelo malo pripomogle k spremembi razmer v tistem času.

Takšnih, ki bi imele vpliv na dogodke, bo vse manj. To je povzročila poplava šokantnih fotografij. Kar je nazadnje zares pretreslo javnost, so bile denimo fotografije iz Abu Graiba. Vendar tudi za te ni gotovo, ali bi sploh imele kakšen učinek, če ne bi bile objavljene povsod. Tako je zdaj skoraj nemogoče, da ima fotografija tak doseg. Časov, ko so posnetki iz Vietnama sedli v človeško zavest, pa je konec.« (Hitij 2007b)

Slika 3.4.1: Bijeljina



Vir: Blood and Honey (2001).

Strinjam se z Lyonsovo trditvijo, da je vse, kar je »dokumentarno«, to, kar je »premišljeno, dokaz, resnica, informacija, na katero se lahko zanesemo, in avtentična sodba« (Lyons 1966: 22). Fotografija to zagotovo je.

Harry Chapnick, predsednik agencije Black Star, gre še dlje – opazil je veliko povezavo med novinarsko fotografijo in odnosom do javnega mnenja.

Fotografije kot priče zgodovine, so dokaz na sodišču javnega mnenja. Tisti, ki mislijo, da fotografije ne morejo spremeniti stvari, naj še enkrat premislijo o tem mnenju. Bolj v smislu, da so v ospredju vprašanja, da fotografije lahko spremenijo javno dojemanje socialnih vprašanj, spodbudijo ljudi, da so bolj dejavni, in podpirajo načine, vplivajo na način, kako ljudje živijo in kako vlade oblikujejo svoje posle. Fotoreporterji se pogosto ne zavedajo, da so fotografije, ki jih naredijo danes, lahko jutri že zgodovina. Da fotografije, ki so bile sicer narejene za določen neki namen, lahko premikajo meje in vplivajo na javno zavest.« (Newton 2001: 99)

3.5 Fotografija in spomin

Oko kamere in oko misli si delita vizijo, ki se je pojavila v času, je nekoč zapisal Wright Morris. Fotografije potrjujejo tisto, kar je vidno, in fotografije bodo potrdile, kaj bo v nekem dnevu ostalo spomin (Wright v Newton 2001: 3). Sontagova je dejala, da je fotografija predvsem pomemben spomin, saj se nas »dotakne globlje«. V dobi preobremenjenosti z informacijami ponuja hiter način razumevanja dogodka in zgoščeno obliko njegovega pomnjenja. Vsak od nas ima v duhu shranjenih stotine fotografij, ki si jih lahko takoj prikliče v spomin (Sontag 2006: 19).

Podobno meni Hal Buell, nekdanji dolgoletni urednik fotografije agencije Associated Press, saj pravi, da ima v nasprotju s premikajočimi se posnetki stoječa fotografija to moč, da zamrzne trenutek. Tudi naš spomin je sestavljen iz stoječih fotografij raje kakor na premikajočih se podobah.

Ko gledamo stoječe (nepremikajoče se) fotografije, vidimo vse naenkrat – možgani morajo delati bolj, da se informacije ohranijo v našem bistvu. Možgani pa se osredotočijo na sliko. To je razlog, da fotografije dalj časa ostanejo v spominu. Stoječe fotografije ostanejo v spominu dlje. Velike ikonske fotografije so zapisane za zmeraj zaradi vpliva spomina, od tod izhaja ta inherentna moč fotografij.

(dostopno na

http://www.takegreatpictures.com/HOME/Columns/TGP_Choice/Details/params/object/9718/default.aspx)

Če samo pomislimo na idejo »flash back-ov«, trenutkov iz preteklosti – materin obraz ali pogled na gore. Težko si je predstavljati kar koli brez vizualne spominske komponente. Kako pomembno vlogo bi igrala novinarska fotografija v tem procesu – oskrbuje nas s »flash backi« in nam jih prikazuje znova in znova. Vse to prinaša neko obliko resničnosti in ustvarjanja te za dolgoročni spomin (Newton 2001: 13).

3.6 Videti pomeni verjeti?

Torej je videnje tudi nekaj, kar moramo verjeti? Do neke mere da. Naša psihološka danost nam omogoča, da je to, kar vemo, osnovano na naših čutih, in vid je med njimi. Eden od argumentov, da je »videnje tudi verjetje«, je, da vidimo samo tisto, kar hočemo videti. Z drugimi besedami; verjamemo, kar vidimo, zato ker smo izbrali, da vidimo nekaj na določen način. Na drugi strani pa smo kulturno omejeni z medijsko imaginacijo, zato ne moremo verjeti vsemu, kar vidimo. Pravzaprav ljudje ne moremo niti podzavestno videti vsega, kar gre mimo naših oči. Vidimo, kar verjamemo o svetu, ki prek podob deluje kot svet. A do težave pri tem pride, ker vemo, da v medijih gledamo skozi oči drugih, ki s sabo prenašajo druge perceptualne poglede. Profesionalno je to odgovornost z veliko črko (Newton 2001: 90–91).

3.7 Realnost (objektivnost in subjektivnost) v novinarski fotografiji

Odkar so leta 1839 izumili fotografsko kamero, je fotografija hodila s korakom smrti. Tako so fotografije prekašale vsako umetniško sliko in izpodrinile polja »realnosti«. Že Walter Lippmann je leta 1922 zapisal, da imajo danes nad našo domišljijo takšno oblast, kakršno jo je imela včeraj tiskana beseda, pred njo pa govorjena: videti so povsem resnične.

Njihova prednost je, da združujejo dve protislovni potezi – pooblastilo objektivnosti je vanje že vgrajeno. Pa vendar vedno, neizogibno, izražajo tudi neko stališče, so zapis resničnega, neizpodbitnega, saj je ta zapis zabaležil stroj. Obenem so pričevanje resničnosti – saj je bil tam človek, ki jih je posnel (Sontag 2006: 19–23).

A osnovni namen novinarske fotografije (tako kakor novinarskih besedil) je beleženje dejstev in dogajanj, da stvari prikažejo pravično in pošteno, tako pa puščajo gledalcem ali bralcem, da si sami ustvarjajo mnenje. Tako velja, da tudi fotografija, kakor vsak drug medij, ni objektivna, ampak gre v vsakem primeru za subjektivni zapis dogajanja.

Hardt ugotavlja, da fotoreporterji delujejo v opredelitvah novic po zakonih novinarstva, saj dnevne dogodke oblikujejo s kombinacijo besedil in s fotografij, ki jih potrdijo. Skupaj tako srednjemu razredu pomagajo ustvariti občutek objektivnosti v njihovi rekonstrukciji vsakdanjega življenja (Brennen in Hardt 1999: 19).

Vendar ne drži, da je vizualni jezik univerzalen, saj kakor pravi Kress, ni pregleden in splošno sprejemljiv, temveč kulturno specifičen. Zahodne vizualne komunikacije so pod močnim vplivom naših kulturnih konvencij (Kress in Leeuwen 1996: 3).

4. Novinarska fotografija danes

Novinarska fotografija verjetno velja za edini verodostojni vir pravih podob o svetu danes. Pred sto leti so ljudje še verjeli, da je to, kar so videli na fotografijah, resnica. Odkar pa smo stopili v novo stoletje, virtualno dobo, vemo, da je veliko vizualnih predstavitev, ki se zdijo resnične, a take niso. Pravzaprav je vse bolj običajen odziv na

nenavadne fotografije: »So to naredili na računalniku?« Kam to uvršča medij, katerega poslanstvo je bilo biti »neposredna priča«, ki vidi in poroča ljudem o dogodkih po svetu?

Po mnenju Newtnove smo se na spoznanje, da je naše videnje fotografij kot objektivne resnice naivno, odzvali, kakor da bi nas prevaral intimni prijatelj. Vizualno reportažo smo sprejeli kot nekaj, kar ni nič več kot subjektivni konstruktivizem. S tem smo se odpovedali idealistični možnosti obstoja absolutne resnice vidnega medija (Newton 2001: 6, 7).

4.1 Namen novinarske fotografije danes

»Naš glavni cilj je zvesta in izčrpna upodobitev predmeta, biti novinarski fotografiji je naša dolžnost dokumentirati družbo in predstaviti njeno zgodovino s podobami oziroma fotografijami.« (dostopno na:

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html) Tako se glasi del preambule kodeksa novinarskih fotografov, kar je veljalo nekoč, je tudi danes glavni namen novinarske fotografije.

Fotografije niso brez moči, so pa šibkejše, kakor si mogoče mislimo. Fotografije danes želijo biti enakovredne z jezikom, ampak nočejo, da se jemljejo kot jezik, meni W. J. Thomas Mitchell. Nočejo biti uvrščene na raven »zgodovinskih podob«, ali v »zgodovino umetnosti« (Mitchell 2005: 33–46). Tudi ljudje ne vedo, kaj želijo; hočejo, da so umeščeni v dialog z drugimi. Fotografije nas učijo, kaj naj obožujemo, učijo nas, kako naj gledamo – kaj naj gledamo, kako naj razvrščamo in damo smisel temu, kar vidimo (Mitchell 2005: 72).

4.2 Kaj odlično fotografijo razlikuje od povprečne?

Da se fotografija izloči iz množice podob, s katerimi smo vsakdan bombardirani, mora nedvomno prinašati nekaj več. Ne sme biti dobra, biti mora nadpovprečna, boljša in

drugačna. In kakšna fotografija je to? Kaj delajo »top« fotografi v primerjavi z »dobrimi« tako drugače, da je delo prvih zapomnjeno in drugih kmalu pozabljeno?

Parker je nekoč dejal, da je jasno, da niso vse fotografije dobre, odlična pa štrli iz povprečja, ker je njen videz dober in deluje pravilno. Zbudi zanimanje, izraža čustva in pripoveduje zgodbo (Parker 1997: 149).

Parker je našel tudi skupne točke dobrih fotografij:

- odločilni trenutek,
- čustvenost,
- slikovitost,
- dober izrez in okvirjanje (Parker 1997: 50).

Po besedah Roberta Franka ob gledanju res dobre fotografije dobiš občutek o tem, kar je nekoč zapisal Malraux: »Prevajati usodo v odgovore.« (Frank v Lyon, 1966: 67)

Dorothea Lange pa ob tem dodaja, da kakor koli je že slabo, je svet, poln dobrih fotografij. Ampak biti dober pomeni, da morajo biti fotografije tudi polne sveta (Lange v Lyon 1966: 70).

Vidoje Mojsilovič je prepričan, da ima fotografija veliko informacijsko moč. »Dobra fotografija je vredna več kot tisoč besed. Namesto da bi bralec bral celo vrsto stavkov o poteku kakšnega dogodka, si lahko na dobri fotografiji ogleda komunikacijski trenutek.« (Mojsilovič, 1997: 88) Podobno meni Jean Yves Chainon, namreč, da je dobra tista fotografija, ki je najbolj informativna, saj je osnovni namen novinarske fotografije poudariti vsebino. Ugotavlja še, da kar iščejo uredniki danes, so fotografije, ki so grafično bogate ter še vedno informirajo in ponujajo neko perspektivo do zgodbe (dostopno na http://www.editorsweblog.org/analysis/2006/12/photojournalism_in_perspective.php).

Nasprotno pa meni Hodgson: prepričanje, da je fotografija vredna več kakor tisoč besed, ne drži vedno, saj se »le redke fotografije lahko v časopisu pojavljajo brez besedila, medtem kot se besedilo pogosto pojavlja brez fotografije«. Razumevanje fotografije je odvisno od konteksta, ki ji ga daje besedilo. Iz tega sklepa, da fotografija nima tako velike informacijske moči, da bi bralce informirala sama (Hodgson 1993: 56).

Sama se s tem prepričanjem ne strinjam. Fotografija vendarle ostaja medij, ki mora na neki način, četudi nepodpisana, odpirati neki prostor, bodisi za debato bodisi za to, da si pod njo vsak predstavlja svojo zgodbo. Opažam pa, da v zadnjem času prihajajo v ospredje predvsem takšne podobe, ki jih kasneje še dodatno besedilo in njihova razlaga naredi posebne, zato se strinjam, da je dodatno besedilo oziroma podpis (angleško caption) nujno, a bolj zaradi umestitve v kontekst. Kar je po svoje tudi prav, a ne povsem, saj bi morale biti fotografije same po sebi dovolj zgovorne, da bi si ob njih predstavljali osnovni namen, ki nam ga želijo z njimi prikazati fotografi.

Če je bil fotoreporter v 50. letih prejšnjega stoletja izzvan, da prinese tehnično popolne fotografije, je v 21. stoletju izzvan, da prinese izdelke s kontekstom. Tako je zelo pomembna interpretativna vloga fotografa: fotografi so dandanes več kakor zgolj zapisovalci dogodkov. Postali so vizualni interpreti; pri tem ko uporabljajo svoje kamere in objektivne, so občutljivi za svetlobo in vešči v opazovanju, zato da prinesejo gledalcem občutek, da je bil dogodek res tak, kakor je na fotografiji (Kobre 1996: 322).

Kar je danes posebno pomembno in mnogi poudarjajo, je da fotograf dobro ali včasih še bolje kakor novinar pozna temo ali problem, ki ga pokriva, saj mora vsebino prevesti v fotografije. Po besedah W. Eugena Smitha je dobro, da ima fotograf novinar dober občutek za integriteto in dovolj znanja, da lahko razume sedanost predmeta, o katerem poroča (Smith v Lyon 1966: 103). Tudi Edward Weston je poudaril, da je »bolj kakor to, da se fotograf nauči, kako uporabljati kamero, pomembno, da se nauči videti fotografsko. Da subjekt vidi in prikaže tako, da prevede pomembne elemente in vrednote v podobe, ki mu jih omogoča kamera.« (Weston v Lyon 1966: 161)

Dalia Khamissy, urednica fotografije v uradu AP v Bejrutu med vojno leta 2006, trdi, da je dober fotoreporter tisti, ki dobro opazuje in poskuša fotografirati na različne načine. Če gledamo fotografije, ki fotografirajo neki prizor in vsi stojijo drug ob drugem, da sledijo objektu, bodo na koncu imeli vsi podobno fotografijo. Ampak dober fotograf mora dobro opazovati in poskušati prikazati tisto, kar večina ni niti opazila. »Veliko je fotografov in treba je delati zelo trdo, da se prebiješ med res najboljše. Mislim pa, da je tukaj tudi veliko 'politike'. Nekdo je lahko samo dober menedžer in trgovec svojih fotografij.« (glej Priloga B)

Tudi fotograf agencije AP Sergej Ponomarev pravi, da so vidni posamezniki tisti, ki poznajo več metod in načinov fotografiranja. »Amaterski fotografi znajo narediti 10 vrst fotografij (oziroma poznajo 10 načinov, kako narediti fotografijo), profesionalci jih znajo 100. Top fotografi, umetniki, ki mogoče znajo manj kakor profesionalci, znajo stvari interpretirati na svoj posebni način in slog, tako pa naredijo stvari opaznejše.« (glej Priloga A)

Fotograf agencije Polaris Mittch Protero meni, da so najboljši od najboljših fotografov hkrati predvsem zelo dobri novinarji in obvladajo oboje – znajo poudariti subjekt in prepoznati najboljši način, kako povedati zgodbo. Nekateri nedvomno izjemno talentirani fotografi so novinarsko nesposobni in veliko zelo dobrih fotografov najverjetneje premore zgolj povprečne tehnične sposobnosti (glej Priloga Č).

Srce dobre novinarske fotografije je kakor misli kritičnega teoretika, ki nenehno išče in opozarja na neprimernost obstoječega stanja, meni Newtona. Je to preveč romantično? Verjetno. Za večino fotografov je njihovo delo še vedno to, da dobijo čim več, in so ujeti v pasti trga – velike honorarje, čim več objav, Pulitzerjeve nagrade in slavo. Za vse druge je ideal že to, da prikazujejo svet tak, kakršen je, da poudarjajo, kje se dogajajo krivice, razkrivajo veselje in bolečino posameznika ... (Newton 2001: 50, 51)

Sama menim, da je odlična fotografija tista, ki bo ostala v spominu, preprosta in zgodbo nosi v sebi – lahko jo gledamo dlje in o njej razmišljamo. Dober fotograf pa mora biti predvsem širokosrčen človek, nekdo, ki mu ni vseeno za usodo drugih. Ne nazadnje fotografije odsevajo del njegove osebnosti. Možnosti, ki jih je prinesel razvoj fotografije, predvsem hitrost, so za dober posnetek ključne, a ne toliko kakor druge sposobnosti.

Novinarsko fotografijo sicer opisujemo kot nepristranski zapis podobe posameznega dogodka. Po besedah Terenca Wrighta je novinarska fotografija umetnost in tehnika poročanja o aktualnih dogodkih, da se pove zgodba ali opiše dogodek (Wright 1999: 120). English pa meni, da je to »umetnost in tehnika poročanja o aktualnih dogodkih z namenom informirati in zabavati s fotografijami in besedami« (English v Čič 2000: 24).

Fotografija je neke vrste umetnost in primer estetskih fotografij bom kasneje obravnavala tudi pri Magnumovem fotografu Paolu Pellegrinu¹⁰.

Vendar menim, da bistvo vizualnega novinarstva ni umetnost, vsekakor nastopa v procesu, in to je tisto, kar naredi podobe v fotonovinarstvu boljše in prepričljivejše v primerjavi z drugimi.

4.3 Ogrožena »objektivnost« v fotografiji

Objektivnost je ključni koncept, o katerem je treba spregovoriti, in je opredeljena kot občutek ali zmožnost, da nismo pod vplivom osebnih občutkov ali predsodkov. Pri novinarski fotografiji pa je močno povezana s pojmom vidna priča in z idejo, da kamera nikoli ne laže.

Zanimivo je tudi mnenje Henryja P. Robinsona, ki je prepričan, da je fotografija laž. In ker je fotografija laž, je treba biti zelo izurjen, da gledalcem prineseš najboljše možne laži. Kar je v rokah prvorazrednih fotografov – in indiferentnih do tega, da je fotografija lahko laž (Robinson v Lyon 1966: 84).

Če strnem, bi lahko razdelili profesionalne fotografe na tiste, ki trdijo, da je fotografija vedno laž, in na tiste, ki trdijo nasprotno. Na tiste, ki laž enačijo s pojmom medijske konstrukcije, in na tiste, ki na fotografijo še vedno gledajo kot na vidno pričo.

Stvari niso vedno takšne, kakršne vidimo na fotografiji. Kamera oziroma fotografija ne more lagati, lahko pa omogoča dostop do neresnice, saj je v procesu veliko dejavnikov: fotograf lahko priredi fotografijo, vlogo igra selektivni izbor urednika fotografije ali pa napačni podpisi fotografij lahko povsem spremenijo pomen (Franklin 2005: 189).

Nedvomno fotografija govori isti jezik, drugačen je samo način upovedovanja. Poleg tega so fotografi, pri »igri« s sliko bolj omejeni kakor denimo novinarji. Kljub temu pa kakršna koli manipulacija in prikrievanje fotografov toliko bolj razburi javnost, saj za

10 Paolo Pellegrin se je rodil v Rimu leta 1964. Magnumov polnopravni član je postal leta 2005. Je tudi pogodbeni fotograf revije Newsweek in dobitnik mnogih nagrad, med drugim osmih WPP in številnih nagrad fotografa leta, Leica nagrade za izvrstnost in Olivier Rebbot Award, Hansel-Meith nagrade, in zlate medalje Roberta Cape (dostopno na www.magnumimages.com).

večino ljudi fotografije veljajo za objektivne. Meje, kaj je sprejemljivo in kaj ni, pa določa kodeks novinarjev fotografov.

Raziskava Newtonove je pokazala, da čeprav je novinarska fotografija zelo na slabem glasu glede verodostojnosti, ljudje še vedno zaupajo fotografijam, ki jih vidijo v časopisu, kar je nasploh posledica zaupanja do tega medija (Newton 2001: 8–10).

To dokazuje po mojem mnenju primerjava pogleda na dogajanje med lokalnimi in tujimi fotografi. Dejstvo je, da veliko večino fotografij danes naredijo lokalni fotografi, ki delajo za različne velike medijske agencije, kot so Reuters, Associated Press, AFP ... Pri tem pa ne smemo pozabiti, da v veliki agencijski distribuciji nad njihovim delom sicer bedijo uredniki, ki so navadno tujci in so dali skozi svoje fotografske roke veliko vojn. Wade Goddard, galerist v muzeju vojne fotografije v Dubrovniku in tudi sam nekoč fotograf, navaja primer, da s imeli razstavo fotografij izraelsko-palestinskega konflikta izraelskih in palestinskih fotografov, pri čemer in iz njihovih del ni bilo mogoče razločiti, kateri strani pripadajo. »Ti fotografi so najprej fotoreporterji, šele nato domačini. Ko vidiš njihova dela, brez imen, ne moreš ločiti enega od drugega, saj vsi delajo isto.« (Hitij 2007a)

Zanimiva je tudi primerjava med svobodnjaki (ang. stringerji) in zaposlenim (ang. stuff) osebjem, kateri imajo različne motive za pridobivanje fotografij, čemur se bom posvetila pri nadaljnji obravnavi na študiji primera. Objektivnost pa danes ogroža tudi ali predvsem vizualna računalniška manipulacija v fotošopu, zaradi katere veljajo zelo stroga pravila in agencije brez premisleka odpuščajo fotografe. Druga manipulacija, ki ogroža objektivnost v zadnjem obdobju, je prirejanje (ang. setup) podob s strani udeležencev in s strani fotografov, tretja nevarnost pa so nepravilno podpisane fotografije.

Tako kakor so se včasih spraševali o verodostojnosti fotografij, se spotikajo ob preverjanju resničnosti podob tudi danes.

4.4.1 Računalniška manipulacija s fotografijami

Po različnih računalniških programih, predvsem fotošopu, je mogoče fotografije izredno dobro obdelati. V navadi je, da se jo obdela v računalniku zgolj v osnovi, kar pomeni, da fotograf lahko naredi s fotografijo to, kar bi sicer lahko naredil tudi v temnici.

Uporaba računalnika omogoča takšno obdelavo fotografij, da te lahko natančno ilustrirajo pogled oziroma bistvo besedila. Pravzaprav bi fotografije z računalniško obdelavo lahko konstruirali po meri katerega koli pogleda katerega koli avtorja novinarskega besedila. Zdi se, da se računalniška obdelava širi, čeprav jo redko kateri medij prizna (Ritchin v Squiers 1991: 34).

Večje agencije ob odkritju manipulacije fotografe ostro kaznujejo in v zadnjem času Reuters ali AP na veliko odpuščata sodelavce.

Tehnike obdelave fotografij, ki presegajo osnovno obdelavo, po mojem mnenju večina fotoreporterjev že zelo dobro pozna in jih uporablja. A ker taka obdelava zgolj zmanjšuje vrednost nekaterih fotografov – poznavalcem je zelo očitna – se jo po mojem mnenju že zelo zavedajo, da se ji je bolje ogniti. Ker so pravila agencij zelo stroga, pretirana računalniška obdelava fotografij nedvomno ogroža službo in nadaljnjo kariero fotografa, zato se je bodo tisti, ki bodo želeli ustvariti kariero, izogibali. Je pa res, da je prav vojna v Libanonu pokazala, kako neka manipulacija lahko razburi javnost.

4.4.2 Prirejanje

Drugi člen novinarskega kodeksa pravi, da se morajo novinarji fotografii izogibati fotografiranju (oziroma objavi fotografij), kadar so priče prirejenim dogodkom (dostopno na http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html).

Etika, ki se je razvijala skozi čas, je narekovala, da so takšne fotografije danes prepovedane, nekateri pa tako prakso nadaljujejo, da zagotovijo prepričljivejše posnetke.

Najspornejše pri vsem je, da veliko novinarjev fotografov jemlje prirejanje kot »nič posebnega«. Vsekakor so in bodo prirejene fotografije še naprej zbujele vprašanja, zlasti med vojnam. Motivov, zakaj fotografii posegajo po njih, ni treba posebej iskati in

Newtonova ugotavlja, da je to najlažji način, dobiti dobro fotografijo, ki je boljša od realnosti (Newton 2001: 68–70).

Velikokrat ga uporabljajo predvsem svobodni fotografi, ki so plačani po fotografijah. Želja po dobičku in fotografiji, ki bo všeč urednikom, pri njih prevlada; uredniki pa, če zaposleni ne prinese »pravih« fotografij, takšne fotografije kupijo. Drug motiv, ki lahko obstaja tudi med zaposlenimi, je želja po čim boljši fotografiji ali da osvojijo kakšno nagrado.

Nekateri pa v prirejanju opazijo tudi razliko med lokalnimi (ti se pogosteje odločijo nastavljeni posnetke) in tujimi fotografi. Da je bilo veliko fotografij prirejenih, se je govorilo – predvsem po blogih –, kakor v vseh drugih vojnah, tudi ob podobah iz vojne v Libanonu (predvsem na račun blogerjev), kjer je tudi po pričevanju fotografov med njimi vladala velika tekmovalnost.

4.4.3 Podpis pod fotografijo

Pravilo je, da podpise pod fotografijami naredijo fotoreporterji sami, uredniki pa jih uredijo in opremijo z dodatnimi informacijami. Podpisi so sestavni del fotografije in navadno odgovarjajo na vprašanja, kaj je na njej, kje in čemu je posneta. V prvem stavku mora biti napisano, kaj lahko bralec vidi na fotografiji oziroma kdo je na njej. V nadaljevanju pa je navadno dodano, kakšna je zgodba v ozadju ali zakaj si fotografija zasluži prostor med novicami, kakšno je politično ozadje, ali pa navedejo samo nekatera dejstva, ki se tičejo dogajanja na njej.

Po Barthesovih ugotovitvah, pomaga besedilo prepoznati preproste elemente v prizoru in prizor sam ter zadeva denotativni pomen fotografije. Pomaga gledalcu izbrati pravilno raven zaznavanja in razumeti fotografijo. Pri simbolnem sporočilu pa besedilo ne vodi več k identifikaciji interpretacije oziroma stvarem, ki sestavljajo konotativni pomen (Barthes v Trachtenberg 1980: 274).

Neustrezni podpisi lahko bralca povsem zavedejo in veliko je primerov, ko so bile fotografije zaradi nepravilnega podpisa razumljene povsem narobe. Nemalokrat se

dogaja, da podpise sestavijo časopisni uredniki oziroma novinarji zato so podpisi lahko nepopolni in zavajajo bralca.

Znan je primer Reutersovega fotografa Damirja Šagolja¹¹ in njegove fotografije, nominirane za Pulitzerjevo nagrado (glej Sliko 4.4.3.1): ameriški vojak z iraško deklco v naročju.

Kakor je pojasnil Šagolj v intervjuju za Mladino, so to fotografijo objavili tako rekoč na naslovnica nacionalnih in lokalnih medijev, češ, poglejte, kako naš vojak drži v rokah iraškega otroka. Postavili so jo v kontekst, ki jim je ustrezal, resnica o fotografiji pa je, da so Američani v napadu deklici ubili vso družino (dostopno na http://www.mladina.si/te dnik/200425/clanek/sve-intervju—gregor_cerar/).

Slika 4.4.3.1: Iraška deklica in ameriški vojak



Vir: Mladina (2004).

4.5 Uvod v analizo

Zgoraj naštetih trendov, ki jih navajam, bom obravnavala v nadaljni analizi v študiji primera in analizi nekaterih fotografij, nastalih med vojno v Libanonu med Izraelom in šiitskim gibanjem Hezbollah.

¹¹ Sarajevčan Damir Šagolj je eden glavnih Reutersovih fotoreporterjev, ki poročajo s kriznih žarišč na Bližnjem vzhodu. Kariero vojnega fotoreporterja je začel v BiH, nato pa so njegovi glavni cilji postali Iran, Palestina, Libanon, Afganistan in Irak. Šagolj je za svoje fotografije prejel številne ugledne fotografske nagrade, bil pa je celo nominiran za ugledno ameriško Pulitzerjevo nagrado. (dostopno na www.mladina.si)

Ker je analizo težko meriti z anketami, sem opravila intervjuje s fotografi in uredniki, ki so spremljali omenjeno 30-dnevno vojno. Osredotočila sem se predvsem na fotografije, ki so bile drugačne in so zaradi (morebitnih) manipulacij razburile javnost. Poskušala bom najti tudi razloge, zakaj se je to zgodilo.

Hkrati bom predstaviti tudi tipične podobe, ki so jih fotografi navedli ob omembi vojne v Libanonu leta 2006 in sem jih opazila sama, saj so bile med najpogosteje objavljenimi oziroma so si prislužile nagrade za najboljše novinarske fotografije.

V intervjujih sem se dotaknila predvsem vprašanj, kakšne posebnosti so pri svojem delu opazili in v čem je bilo po njihovem mnenju pokrivanje vojne v Libanonu drugačno od drugih kriznih žarišč in vojn. Zanimalo me je tudi, katere fotografije iz vojne v Libanonu se bodo po njihovem mnenju najbolj pommile in kje vidijo razloge, da so bile te fotografije najopaznejše v primerjavi z drugimi, ter kakšen vpliv imajo na to, katere fotografije bodo nagrajene. Spraševala sem tudi, ali menijo, da so fotografije kakor koli vplivale na to, kako so ljudje dojemali vojno. Zanimalo me je še, ali so opazili kakšno razliko v delu tujih in lokalnih fotografov.

Sklenem lahko, da največjo nevarnost (težnji po) objektivnosti v novinarski fotografiji predstavlja kršenje temeljnih členov novinarskega kodeksa – predvsem ko je govor o prirejanju fotografij, tako fotografov novinarjev, pa tudi samih udeležencev, do manipulacije pa so mogoče tudi pri podpisovanju fotografij in neposredno v fotošopu. Da je res tako, bom skušala dokazala na različnih primerih nekaterih fotografij iz vojne v Libanonu, ki so po mojem mnenju zaznamovale konflikt.

Sicer pa za fotografijo velja tako kakor za novinarske prispevke – popolne objektivnosti ni. Zato si morajo fotografi še bolj kakor novinarji prizadevati, da v svoja dela zajamejo tisto, o čemer zgodba in dogajanje okoli njih zares govori ter kaj hočejo s svojimi fotografijami sporočati.

5. Študija primera vojna Hezbolah-Izrael 2006

Izrael je poleti leta 2006 sprožil ofenzivo proti Hezbolahu v Libanonu, potem ko je to šiitsko gibanje vdrlo čez mejo in ubilo tri izraelske vojake, dva pa zajelo. Izraelska

ofenziva, v kateri je letalstvo bombardiralo Libanon, je trajala 34 dni. Eden najbolj krvavih napadov je bil na vas Kana, blizu mesta Tir, na jugu Libanona, ko je umrlo več kot 60 civilistov, večinoma otrok in žensk. V vojni med Izraelom in Hezbolahom, ki je trajala dober mesec, je padlo 1200 Libanoncev in 160 Izraelcev, pri čemer so bile libanonske žrtve predvsem civilisti, na izraelski strani pa vojaki (dostopno na: <http://www.sta.si/vest.php?s=s&id=1247244&q=LIBANON>).

V smislu novinarske fotografije pa lahko govorimo, da je, če ne drugega, konflikt povzročil velik premislek o tem mediju nasploh, predvsem zaradi manipulacij. Pojavili so se štiri različni tipi zavajanja:

- manipulacija s pomočjo fotošopa oziroma računalnikom,
- fotografi priredijo fotografije,
- fotografske dogodke priredijo udeleženci,
- nepravilno podpisovanje fotografij.

Lahko takšni incidenti vplivajo na samo zaupanje ljudi o dogajanju v vojni in kakšna je ob tem prihodnost novinarske fotografije? Bo od vojne v Libanonu leta 2006 res še najbolj ostala v spominu zmanipulirana fotografija Reutersovega fotografa Adnana Hajja, ki je dodal dim? Ali bodo to vseeno raje fotografije fotografov kot so Paolo Pellegrin, Spencer Platt, Christopher Anderson¹², Kevin Frayer¹³ ...

Vsi fotografi, ki so konflikt pokrivali in uredniki, s katerimi sem se pogovarjala, so prepričani, da so manipulacije, ki so se dogajale denimo med vojno na najrazličnejše načine, vsekakor vplivale na to, da so ljudje zaupali tem podobam manj. Sergej Ponomarev, ruski fotograf agencije AP, ki je pokrival konflikt trdi, da je bil s tem »zlomljen še zadnji aksiom novinarstva. Fotografija namreč ne sme lagati.« (glej Priloga

12 Christopher Anderson se je rodil leta 1970 v Kolumbiji, ZDA, in je večino svojega časa preživel v Teksasu in Koloradu, preden se je preselil v New York. Leta 2002 se je pridružil fotografski agenciji VII, leta 2007 pa postal polnopraven član agencije Magnum. Skupaj s fotografom Paolom Pellegrinom je Anderson pokrival vojno v Libanonu leta 2006. Za svoje delo je prejel številne prestižne fotografske nagrade, kakršne so World Press Photo itd. (dostopno na www.magnumphotos.com).

13 Kanadčan Kevin Frayer je začel svojo kariero na Balkanu. Kasneje se je kot svobodnjak pridružil agenciji Associated Press, kjer je bil od leta 2005 v Gazi, nato pa je leta 2006 prevzel mesto urednika fotografije v Jeruzalemu za AP. Za svoje delo med vojno v Libanonu je bil skupaj z drugimi fotografi iz AP leta 2007 nominiran za Pulitzerjevo nagrado. Frayer je bil eden od dveh fotografov, ki so med vojno pokrivali izraelsko in libanonsko stran.

A) Pogosto je tudi mnenje, da ni bilo v Libanonu nič manj manipulacije s fotografijo kot v drugih vojnah. Svoje so dodali tudi proizraelski blogerji, ki niso zaupali niti najbolj resničnim fotografijam, kar je preneslo nezaupanje na zahod. Zato je po mnenju nekaterih fotografov žirija na izboru za WPP (zaradi previdnosti?) za fotografijo leta izbrala podobo libanonske mladine, ki se vrača v porušen Bejrut (čeprav Libanonci poudarjajo, da je z njo fotograf zajel tisto, kar se je dogajalo po vojni in ne okrutnosti med njo), žirija za Pulitzerjevo nagrado pa ni podelila nagrade ekipi fotografov AP.

5.1 Vloga fotografij med vojno v Libanonu

Khamissyjeva je skorajda prepričana, da fotografije v Libanonu niso imele nobene zveze z dejanskim dogajanjem in spreminjanjem le-tega. Verjame, da nikoli niso vplivale na politike vlad, so pa pripomogle, da so navadni smrtniki spoznali, kakšne grozote se dogajajo. Zagotovo so lahko spremenili svoje mnenje, če so imeli voljo za to. Podobe imajo po njenem prepričanju učinek na ljudi, zagotovo informirajo, ampak šele po tem, ko se vojna zgodi (glej Priloga B).

Drugačno je mnenje fotografa Mitchella Prothera: jasno je da so fotografije mrtvega civilnega prebivalstva pomagale spremeniti mnenje Američanov in izraelskih oblastnikov glede tega, ali naj nadaljujejo pritisk in vojno. Condoleezza Rice, ameriška državna sekretarka, je priznala, da so jo fotografije iz Kane in drugih dogodkov prepričale, da je pozvala Izraelce k prekinitvi ognja med sprtima stranema. Hkrati Prothero verjame, da so blogerji poskušali zmanjšati vpliv medijev. Hoteli so zмести medije zaradi svojih lastnih političnih namenov (glej Priloga Č).

5.2 Tuji in lokalni fotografi ter zaposleni in svobodnjaki

Sergej Ponomarev meni, da bi morali uredniki zaupati samo svojemu zelo dobro poznanemu osebj, s katerim sodelujejo že več let.

Sicer obstaja velika verjetnost, da dobijo dobro fotografijo nepoznanega fotografa, ampak tveganje je preveliko, saj se utegnejo kasneje zelo osmešiti v javnosti če se ugotovi, da je bila fotografija računalniško obdelana ali prirejena. Uredniki fotografije morajo zaupati fotografom, ki jih poznajo osebno in s katerimi delijo podobne poglede na stvari – zavedati se morajo, da je kakršna koli digitalna manipulacija prepovedana in so kazni velike. Enako je s prirejenimi fotografijami. (glej Priloga A)

Po besedah Ponomareva, je bistvena stvar, ki jo je opazil pri fotografiranju v Libanonu, da fotografi niso imeli nikakršnih pomislekov delati prirejene fotografije. Sam je iml kasneje težave, ko je delal s tremi fotografi iz drugih agencij, ki so vedno prirejali fotografije, saj so ga uredniki kasneje klicali in spraševali ali ima tudi on takšne fotografije.

To sem opazil v vseh arabskih in južnih državah, kar je velik problem. Videl sem velikansko razliko med fotografijami, ki so jih naredili evropski ali ameriški fotografi, in tistimi, ki so jih naredili lokalni fotografi. Vsekakor drži, da se Arabci radi fotografirajo in je velika težnja po tem, da prosiš ljudi, naj naredijo, kar želiš, da je na fotografiji. A po moje čista novinarska fotografija zahteva več kakor samo lepo prirejeno fotografijo. Zaradi lastne vesti je bolje, da tedaj ostaneš brez posnetka. Podobno kakor če imaš prah na fotografiji – bolje je, da takšne fotografije na oddaš, da opravičiš sebe in svoje delo. (glej Priloga A)

O razliki med tujimi in lokalnimi fotografi je prepričana tudi Khamissyjeva, saj so bili tujci navadno res veliki profesionalci. Delali so v veliko državah in pokrivali konflikte, večina jih je že fotografirala v Afganistanu, Iraku ali Palestini. Za lokalne prebivalce pa velja, da dosti bolj poznajo državo, poznajo jezik in se zato počutijo tudi »udobneje«. Poudarja pa, da velike razlike med deli svobodnjaki in zaposlenimi fotografi ni. Vse je bolj stvar tega, ali si človek ali nisi, poudarja Khamissyjeva.

Nekateri gredo v vojne in konflikte samo zato, ker vedo, da to prinaša veliko denarja ali da bi dobili kakšno nagrado! In zaradi ničesar drugega! Seveda, kdo je ne bi bil vesel. So pa taki, ki se jih grozote zelo dotaknejo in jih to tako razjezi, da so pripravljeni narediti vse samo za prikaz resnice. Med vojno je verjetno velik motiv svobodnjakov v primerjavi z zaposlenimi, da dobijo denar, saj so plačani po fotografiji. (glej Priloga B)

Kot urednica fotografije v biroju AP v Bejrutu, je morala Khamissyjeva pri lokalnih fotografih vedno preverjati, ali so fotografijo priredili, tudi takrat, ko je bila prepričana, da je niso, samo da je zavarovala sebe, saj so kasneje njihovo verodostojnost preverjali uredniki v Londonu pri njej.

Vsi so govorili samo o manipuliranju s fotografijami. To je bil za marsikoga zadosten razlog, da ni zaupal podobam iz Libanona. Vsi fotografi, ki so prikazovali kakršne koli poboje, so bili kritizirani, celo največji profesionalci so se znašli med blogerskimi kritiki. Vsekakor gre nekaj tega pripisati tudi dejstvu, da ljudje verjamejo samo tisto, kar hočejo verjeti. Veliko zionističnih blogerjev prav gotovo ni želelo verjeti, da je nedolžne ljudi ubila njihova vlada. (glej Priloga B)

Lokalni fotografi lahko kdaj, a ne vedno, vidijo novinarstvo kot dobro plačano službo, poudarja Prothero. »Nedvomno gre za zapleten položaj, velikokrat so denimo lokalni fotografi zelo dobri in etični, tujci pa ne. Gledano na splošno, kdor vidi v fotoreporterstvu nekaj več kakor le službo, bo naredil manj napak in bo bolj etičen.«

Prothero zanika obtožbe glede prevelike manipulacije s fotografijami med vojno, izvzema le primer Reutersa, ki se mu je tak incident z enim od fotografov zgodil predvsem zato, ker uredniki niso bili dovolj pozorni. Toda dvomi, da bodo uredniki nehali zaupati zanesljivim profesionalcem zaradi enega primera. Vse večje novinarske agencije namreč trpijo zaradi težav, kakršna je pomanjkanje osebja ali premalo

urednikov, za pregledovanje na tisoče fotografij, ki vsak teden prispejo do njih. Misli, da je ta primer Reutersu in vsem drugim agencijam nazorno pokazal, kako pomembno je imeti zaposlene profesionalce. Prothero verjame, da ljudje niso zaupali tem fotografijam tako kakor bi lahko ali kolikor bi morali, kakor Khamissyjeva pa meni, da imajo veliko pri tem tudi zvesti izraelski podporniki, ki so med vojno nenehno diskreditirali mednarodne medije.

Velika večina vprašanj, ki so dvigala prah med vojno, je bila navideznih in so jih desničarski blogerji in njihovi podporniki izigrali. Kolikor sam in moji kolegi vemo, tu ni bilo veliko incidentov in neresničnih fotografij ali nastavljenih dogodkov, ki smo jih pokrivali med vojno. Vsekakor pa obtožbe, da je bila Kana ali drugi dogodki izigrani in neresnični, preprosto ne držijo. (glej Priloga Č)

Teza, da so fotografi najprej profesionalci, šele nato lokalni fotografi, ne drži povsem. Številni so med vojno v Libanonu opazali razliko med fotografijami lokalnih in tujih fotografov ter med zaposlenimi in svobodnjaki.

Trdim, da tu ne gre toliko za vprašanje, ali so vojno pokrivali domačini ali tuji novinarji, gre bolj za vprašanje profesionalizma in novinarske etike. Svobodnjak, ki je plačan po fotografiji, prav tako lahko naredi dober posnetek. Če sta prirejanje ali manipulacija pot do tega, da bodo uredniki kupili njihove izdelke, za nekatere to ni prevelika »cena«.

5.3 »Klasični« primeri fotografij vojne v Libanonu

Kakor vsak drug dogodek so tudi fotografije, ki so zaznamovale vojno v Libanonu, imele motive, ki so se ponavljali oziroma bili značilni za ta konflikt. Med klasične primere fotografij vojne v Libanonu spadajo posnetki porušenih stavb v Libanonu – predvsem pogledi na porušeni Bejrut, katerega prebivalci večinoma živijo v blokih, na jokajoče ljudi ob njih, predvsem muslimanskih arabskih žensk in posnetki otrok, ki so jih prenašali

okoli. Po drugi strani so tipične vojne fotografije z izraelskimi vojaki, ki mečejo bombe, in z jokajočimi obrazi Izraelcev po tem, ko so izgubili vojno (glej Slike od 5.3.1 do 5.3.8)

Nekaj primerov:

Slika 5.3.1: Spremljanje dogajanja



Vir: MSNBC (2006).

Slika 5.3.2: Pogreb izraelskega vojaka



Vir: MSNBC (2006).

Slika 5.3.3: Pot domov



Vir: MSNBC (2006).

Slika 5.3.4: Izraelski napad



Vir: MSNBC (2006).

Slika: 5.3.5: Konec poti



Vir: MSNBC (2006).

Slika: 5.3.6: Nazaj v življenje



Vir: MSNBC (2006).

Slika 5.3.7: Ranjen deček



Vir: Lightstalkers (2006).

Slika 5.3.8: Napad v Kani



Vir: Lightstalkers (2006).

Sergej Ponomarev, ruski fotograf, ki je v Libanonu pokrival vojno za agencijo AP, ne razmišlja o tem, katere fotografije iz te vojne bodo ostale bolj v spominu – tiste z izraelske ali tiste z libanonske strani.

Vsekakor so imele fotografije, ki so prikazovale uničeno mesto, človeške domove in trupla, večji učinek. Izraelske podobe so večinoma prikazovale vojake, vojaške akcije, opustošena mesta ... Med vojno pa so trpljenje

civilistov prikazovale predvsem fotografije iz vseh libanonskih mest. Iz Izraela si bom zares zapomnil samo dve fotografiji: otroke, ki so pisali sporočila na neodvržene bombe, in vojake, ki so jih potem izstrelili. (glej Priloga A)

Khamissyjeva pa pravi, da ji bodo ostale v spominu fotografije z obeh strani, mogoče nekoliko bolj z libanonske, saj je bilo tam tudi več akcije.

Iz glave mi ne gredo podobe, ki so jih povzročila bombardiranja – mrtvi, poškodovani, uničeni Libanon med vojno. So pa tudi takšne, ki jih ne bom pozabila z izraelske strani. Ena najbolj groznih je bila tista, na kateri izraelski otroci pišejo sporočila za libanonske otroke z besedami 'iz Izraela z ljubeznijo', in portret izraelske arabske ženske, katere sorodniki so bili pobiti, ko je Hezbollah napadel Hajfo – izraz ženske je bil nepozaben, z vso bolečino v njenih očeh. (glej Priloga B)

Večina sogovornikov fotografov pravi, da bi, če že morajo imenovati fotografijo, ki je zaznamovala vojno, kot tako označili fotografijo Spencerja Platta: vrnitev libanonske mladine v porušeni Bejrut. V spominu pa je ostala predvsem zato, ker je dobila nagrado World Press Photo kot fotografija leta (obravnavam jo v nadaljevanju).

Zdaj žal menim, da bo edina fotografija iz te vojne, ki si jo bodo ljudje zapomnili, saj je dobila WPP za najboljšo fotografijo leta. Na žalost ... Prepričana sem tudi, da bo ostalo v spominu veliko fotografij iz Kane. Vem, da je bilo med vojno tu veliko fotografov, a ne bo jih veliko, katerih fotografije bodo ostale v spominu ljudi. Verjetno bo ostalo v spominu delo najslavnejših fotografov, ampak imenovati jih nekaj, bi bilo zelo težko. (glej Priloga B)

Fotograf Raoul Kramer meni podobno, a dodaja, da si bodo to fotografijo zapomnili zgolj tisti, ki se ukvarjajo s fotografijo, ali mediji, »navadni« ljudje pa ne (glej Priloga C). So

torej novinarske in fotografske nagrade tiste, ki vplivajo na to, da bodo nekatere fotografije ostale v arhivih in ne?

Nagrade, denimo Pulitzerjeva ali nagrada WPP, prav gotovo naredijo nekatere fotografije pomembnejše od drugih. Poleg tega veliko ljudi ne ve, kaj je Pulitzerjeva nagrada ali WPP, seveda pa bodo nagrajene fotografije ostale v spominu. Vendar obstaja tudi veliko fotografij, ki so jih naredili polprofesionalni fotografi in so vplivale na ljudi, ki niso toliko v tem mediju. Med izraelsko ofenzivo smo dobili veliko elektronskih pisem navadnih ljudi, ki so videli neko fotografijo, npr. kako je dojenček jokal ali bil poškodovan, in so mu hoteli pomagati ali poslati denar, saj jih je fotografija ganila, pa verjetno ni nikoli dobila nobene od nagrad. (glej Priloga B)

Razlika je tudi, če je fotografija narejena za kakšno večjo agencijo (AP/Reuters/AFP/Magnum), katere distribucija je večja, saj imajo takšne agencije na tisoče kanalov za to. Za nadaljnjo analizo sem uporabila pet primerov fotografij, ki so vsaka po svoje zaznamovale obravnavano vojno.

5.3.1 Študije primera

A) Primer Adnan Hadž

Slika 5.3.1.1: Adnan Hadž



Vir: Wikipedia (2006).

Svobodni fotograf Adnan Hadž je med vojno v Libanonu s svojo fotografijo (glej Sliko 5.3.1.1) sprožil škandal, saj je posnetkom dodajal dim in letalom bombe dodajal, kasneje je moral zato odstopiti tudi odgovorni urednik fotografije v agenciji Reuters.

Takoj ko so ugotovili manipulacijo, so v Reutersu v sporočilu za javnost napisali, da se opravičujejo za nevspečnost in da bo kmalu objavljena verodostojna fotografija. Ta je razkrila, da se je iz hiš resda kadilo, vendar je bil dim tanjši in manj črn. Kasneje so odkrili še fotografijo, na kateri je Hadži dodajal bombe, ki so padale iz letala. Z Reutersa so z njim prekinili sodelovanje. Sam je v svoj zagovor povedal, da je želel zgolj odstraniti umazanijo s senzorja in je naredil napako zaradi slabih svetlobnih razmer, v katerih je delal. Iz arhiva so takoj odstranili še 920 drugih Hadžijevih fotografij in v sporočilu za

javnost zapisali, da bo dajanje fotografij na mrežo strožje in da bodo iz te regije dodane šele, ko jih bo pregledal urednik fotografije Reutersa, odgovoren za ves svet (dostopno na http://www.nppa.org/news_and_events/news/2006/08/reuters.html).

Raziskava primera v New York Timesu je pokazala, da so od leta 2003 na svoji naslovnici objavili osem Hadžijevih fotografij, od katerih pa ni bila nobena zmanipulirana (dostopno na <http://www.latimes.com/entertainment/news/laetrutten12aug12,1,640725.column?coll=la-news-columns>).

Po odkritju manipulacije so se v Reutersu odločili za stroge ukrepe. Tako so samo v lani zaradi podobnih manipulacij odpustili štiri fotografe. Podobno je tudi časopis The Observer odpustil svojega fotografa zaradi manipuliranja z barvami.

B) Zmagovalna fotografija WPP

Slika 5.3.1.2: Mladi Libanonci se peljejo skozi porušen Bejrut



Vir: World Press Photo (2007).

Fotograf Spencer Platt je fotografijo (glej Sliko 5.3.1.2) opisal takole:

To je prvi dan v Libanonu razglašenega miru, ko sem bil nastanjen v Bejrutu. Ven sem šel ob 7. uri zjutraj in na desetisoče Libanoncev je bilo v soseski. Nekateri so tam živeli, nekateri gledali porušene zgradbe, svoje domove, in vsi so bili šokirani, kaj se je zgodilo. Približno štiri ure sem samo hodil okoli po

*ruševinah in poskušal narediti reportažo. Iz nekega razloga sem se odločil ostati še eno uro, saj sem mislil, da še nimam tistega pravega posnetka, trenutka. V vsej tej zmedi in ob avtomobilih, ki so prihajali in odhajali, sem videl neki barvit avto, ki se je na hitro obrnil. Videl sem skupino mladih, ki so delovali, kakor da niso od tod, ampak pravi Libanonci. V štirih sekundah sem moral napraviti fotografijo, nato so odšli. Dekle v ospredju da vrednost celotni fotografiji – mogoče njena bela majica v tem okolju in njen pogled iz avta, ona je veliki element. **Fotografija govori tudi o tem, kaj si mislimo o žrtvah vojne. Ti ljudje so žrtve, a ne delujejo brez moči in brezupno, ampak nekako izzivajo naš stereotip o žrtvah vojne, saj so kakor mi: lahko bi se vozili po ulicah Pariza, New Yorka ... To ni tiha slika. Če bi bila ta fotografija glasba, ne bi bila balada, ampak neka glasna glasba, ki daje poudarek barvi. To je fotografija, ki jo lahko ljudje gledajo in analizirajo ure ter se pogovarjajo o njej.** (glej Priloga D)*

Predsednik žirije WPP Michele McNally je posnetek označil kot »fotografijo, ki jo lahko gledaš in gledaš. Saj je v njej kompleksnost in kontradikcija resničnega življenja in priznava kaos. Prisili te, da gledaš prek običajnega.« V Bejrutu so se mnogi ob njej smejali, češ da je videti tako libanonsko, drugi so se zgražali, češ kakšna slika govori o njihovi deželi. Nekateri fotografi so jo kritizirali, da je pač samo posnetek »mimogrede,« brez globine in kakšne posebne kompozicije (dostopno na http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm). Tudi urednik fotografije Dela Jože Suhadolnik jo je označil kot nenavadno in hkrati kot »nikakršen tehnološki ali vsebinski presežek. Je pa čudovit dokaz, kako je slepo vase zagledanim fotožurnalistom tudi letos spodletelo z 'globokimi' temami, ki na žalost nikogar več ne pretresejo.« (dostopno na www.delo.si/index.php?sv_path=41,104,190992)

Toda poznavalci vojne v Libanonu ali vsaj tisti, ki jim je uspelo videti, kakšni so pravi Libanonci, se mogoče ob njej vsaj ustavijo. Libanonci si nekako vedno trudijo razbiti stereotip, da gre za državo na Bližnjem vzhodu, kjer ženske hodijo okoli v rutah. A Bejrut oziroma Libanon ni to, kar je tudi v intervjuju za BBC poudaril eden od mladih na

fotografiji. Libanon so močni ljudje, ki se poberejo po vsaki vojni, in redkokakšen pogovor ne vključuje stavka: »Veš, med vojno ...« Zato fotografija po mojem mnenju razbija stereotipe za tiste, ki vedo, da ljudje na fotografijah niso turisti, kakor so mnogi napačno interpretirali in celo podpisovali fotografijo.

»Fotografija odseva kompleksni trenutek nasprotujočih si čustev, absurdnega zmagoslavja poražencev, ki se kot turisti vračajo v uničena južna predmestja Bejruta. Njihove voščene obraze zaznamujeta fascinacija, presenečenje, ne žalost ali izguba,« fotografijo opisuje Karmen W. Švegl, poročevalka TV Slovenija z Bližnjega vzhoda:

Ko sem se sprehajala med ruševinami Haret Hreika, je dekle, ki je ostalo brez vsega, ironično, z nasmehom na obrazu dejalo: 'Zakaj je tukaj veliko boljši razgled?!' Fotografija tako zajema vse tisto, kar je zaznamovalo libanonsko vojno. Prav mogoče je, da si turistično razpoložena dekleta v športnem avtomobilu ogledujejo svoje porušene domove. Ali pa so to tisti bogati Libanonci, morda kristjani ali suniti, ki sprva niso verjeli, da bi Hezbolah lahko ugnal izraelsko vojsko. (Hitij 2007c)

Prav to so bili tudi v resnici. Ko so z njimi opravljali intervju, so ugotovili, da zgolj ena od punc še nikoli ni bila v tej soseski Libanona in da so vsi ljudje na fotografiji kristjani, ki so bili med vojno preseljeni. Delodajalci so jih nastanili v isti hotel v središču Bejruta, kjer so se spoprijateljili (dostopno na http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm).

Na fotografijo pa je letelo veliko kritik predvsem fotografov in nekaterih Libanoncev. Ponomarev pravi, da je zanj ta fotografija nenavadna in ni takšna kakor druge iz Libanona. Poleg tega ni dobro skompozicionirana, vendar opisuje celotno stanje po vojni: »Rad imam fotografije, ki jih lahko gledaš in ob katerih poveš celotno zgodbo. To je literatura. Poleg tega na tej fotografiji ni krvi in ran, kar ji je, ugibam, prineslo to nagrado.« (glej Priloga A)

Pri fotografiji Spencerja Platta pa Khamissyjeva meni, da je bila predvsem »dobra politična« odločitev.

Bila sem šokirana, ko sem videla, kaj so izbrali. A sem razumela, zakaj ravno to. Blogerji so na koncu zmagali. Med vojno so kritizirali vsako fotografijo, ki je prišla iz Libanona, kar je imelo velik vpliv na Zahodu, tako bi denimo kakšna druga fotografija takoj sprožila kritike o verodostojnosti. To so verjetno imeli v mislih ocenjevalci. Fotografija je vsekakor informativna. Je dobra, ampak ne tako ikonska kakor druge fotografije, ki so zmagale na WPP. Prikazovala je slabo stran Libanoncev, nič pa o vojni, kar je bilo kruto! Zaslužila si je nagrado, a ne glavno. Zagotovo pa je bila drugačna od drugih fotografij med vojno, ki so prikazovale uničenje, mrtve, poškodovane ... Ni prikazovala trpljenja, ki je prizadelo Libanonce. (glej Priloga B)

Prothero prav tako meni, da fotografija Spencerja Platta ni bila najboljša, kar je prišlo iz Libanona. »Fotografija Spencerja Platta ne pove veliko o dejanskem dogajanju, kaže pa na glamur in zmago. Veliko ljudi si je fotografijo razlagalo narobe. In ta prvi vtis navadno ostane pri navadnih ljudeh,« meni fotograf Raoul Kramer (glej Priloga C).

C) Fotografije izraelskih deklic, ki pišejo na bombe

Slika 5.3.1.3: Izraelske deklice, ki pišejo na bombe





Lebanese children receive them:

Vir: Sabbah blog (2006).

Te fotografije (glej Sliko 5.3.1.3) je fotograf podpisal takole: Izraelska dekleta pišejo sporočila na bombe na vojaško zasedenem območju blizu Kiryat Shmona, na severu Izraela, blizu libanonske meje, ponedeljek, 17. julija 2006 (AP Photo/Sebastian Scheiner). Fotografije so kmalu razburile javnost – otroci so namreč na bombe pisali: Dragi libanonski, palestinski, arabski, muslimanski, krščanski – otroci. Umrite z ljubeznijo. Vaši izraelski otroci. (*Dear Lebanese/Palestinian/Arab/Muslim/Christians - Kids, Die with love. Yours, Israeli Kids.*)

In kaj na njih vidimo? Neko »drugo« podobo vojne, trdi Gal Beckerman. Pristrčne deklice s skodranimi lasmi z flomastri pišejo sporočila. Vsak fotograf bi bil neumen, če ne bi naredil takšnega posnetka. Pove veliko stvari naenkrat: kaže nedolžnega pri igri z orožjem, ki ubija. Žalosten komentar h kulturi vojne, pogled na Izraelce, kakršnega na Zahodu skorajda ne vidimo, saj so fotografije Palestincev, ki nosijo plastične samomorilske bombe, pogostejše. Ni čudno, da so bile te fotografije objavljene povsod. In ni treba biti Susan Sontag, da bi vedeli, da je posebej pri vojnih fotografijah zelo pogost problem predstavitve, poudarja Beckerman. Ponavadi so polne čustev, krvave in skorajda vedno brez pravega konteksta. In kaj gledamo mi? Pisci blogov so se začeli pri teh slikah spraševati, kdo so ti otroci, kdo njihovi starši, zakaj so tako blizu orožja. Nekateri so poleg te fotografije postavili sliko ubitih libanonskih otrok, češ, to so dobili. Pa zapisu neke blogerke, ki je bila takrat tam, so bili starši tisti, ki so napisali sporočila.

Otroci pa so hitro nasedli medijski pozornosti, potem ko so za nekaj časa prišli iz zaklonišč. Preveč so se sprostili, ko so jih zaprte in izolirane za nekaj časa izpustili, ko je na prizorišče prišla nova vojska. Včasih ljudje počnejo neumne stvari, ko so pod čustvenim stresom in ne razumejo, kako so lahko njihove otročje, prazne poteze lahko interpretirane. (...) Vprašanje pa je, ali v tem primeru ne gre za neposredno in namerno manipulacijo in ali tudi to ni zgolj naročena oziroma prirejena fotografija.

Poleg tega je treba vedeti, da morajo uredniki razmišljati tudi o čustvenem odzivu na nekatere fotografije, da v takšnem primeru bralce opremijo s potrebnimi informacijami, da razumejo takšne podobe, da razumejo, kaj gledajo, poudarja Gal Beckerman (dostopno na http://www.cjr.org/behind_the_news/about_those_photos_of_little_g.php). Že Susan Sontag je v svojem eseju opozarjala na napačno razlago fotografij. Dejala je, da je za Virginio Wolf in mnoge druge pisatelje, ki so bili proti vojni, vojna nekaj splošnega. Podobe, ki jih opisujejo, so podobe anonimnih žrtev, žrtev nasploh. Fotografijo pa lahko vsak interpretira drugače: za tiste, ki so prepričani, da je resnica na eni strani, zatiranje in krivica pa na drugi. Tako je za izraelskega Juda fotografija otroka, ki ga je razneslo med napadom na picerijo Sbarro v središču Jeruzalema, predvsem fotografija judovskega otroka, ki ga je ubil palestinski samomorilec – človek bomba. Za Palestinca pa je fotografija otroka, ki ga je raztrgal tank v Gazi, predvsem slika otroka, ki ga je ubilo izraelsko topništvo.

»Fotografije grozodejstev lahko spodbudijo povsem nasprotno odgovore. Poziv k miru. Klic k maščevanju. Ali pa zgolj zbegano zavest, nenehno oskrbovano z dotokom fotografskih informacij, da se dogajajo grozne stvari.« (Sontag 2006: 6–8, 10)

Ob tem je ta fotografija lahko dokaz, da za napihovanje sovraštva niso dovolj samo grozljive, ampak tudi na prvi pogled povsem nedolžne fotografije.

Č) Nastavljene fotografije mrtvih libanonskih otrok

Slika 5.3.1.4: Salam Daher



Vir: Wikipedia (2006).

Fotografi med vojno v Libanonu niso govorili samo o prirejanju fotografij, za kar so poskrbeli fotografi, temveč tudi o mrtvih libanonskih otrokih, ki so jih nastavljali lokalni prebivalci in nekateri na prizorišču (glej Sliko 5.3.1.4).

Največ obtožb je letelo na Salama Daherja, ki je nosil zeleno čelado in mrtvega otroka; usmerjal je fotografe in snemalce, potem ko je prinesel truplo otroka iz bolnišnice. Daher je bil na čelu južnega libanonskega civilnega združenja. Preden so ugotovili njegovo identiteto, so ga klicali »mož z zeleno čelado«. Nekateri so ga celo obtožili, da je sodeloval s Hezbolahom, saj je manipuliral z novinarji, da bi pri njih vzbudil protiizraelsko simpatijo, in poziral pred fotografi dlje časa, kakor bi moral kot legitimni pomočnik. Po nemški televiziji NDR so na programu Zapp pokazali, da je Daher usmerjal ekipo, dajal navodila snemalcu, naj še naprej snema, in premaknil truplo dečka, ki so ga že želeli peljati v bolnišnico, zato so mu dali ime »klinični televizijski direktor«.

Kasneje je Associated Press objavil portret Daherja, a ta je zanikal, da bi sodeloval s Hezbolahom, in dejal, da je samo »civilni delavec. To nalogo opravljam vse svoje življenje«. Po njegovih besedah, je fotografom kazal mrtve otroke, da bi pokazal, koga so ubile bombe izraelskih zračnih operacij: »Želel sem, da ljudje vidijo, kdo umira. Rekli so, da ubijajo bojvnike, v resnici pa so ubijali otroke.« (dostopno na

http://en.wikipedia.org/wiki/2006_Lebanon_War_photographs_controversies)

A kot so zapisali v LA Timesu, je bilo tega še več. Obtožbe so pogosto letele na to, da je bilo veliko fotografij prirejenih, da bi bile dramatične. Obstaja serija fotografij igrač na vrhu ruševin, ki so popolnoma čiste in nedotaknjene. Obstaja tudi Hajjijeva fotografija, na kateri zaradi izraelskih bombnih napadov na vrhu porušene stolpnice gori koran, obstajajo fotografije, posnete v različnih trenutkih, na katerih na stolpnici joče ista ženska – nekateri so jo oklicali za model. S fotografijami je tako kakor z življenjem, ko je nekaj preveč popolno, da bi bilo res, je ponavadi res laž (dostopno na <http://www.latimes.com/entertainment/news/laetrutten12aug12,1,640725.column?coll=la-news-columns>).

Velike novinarske agencije bi po mojem mnenju morale imeti svoje analitike, da bi preverjali fotografije, ki prihajajo iz Libanona, ali da bi spremljali fotografe pri njihovem delu in poročali, če bi opazili prirejanje.

Blogerji so del svojega dela v tej vojni resda pokazali, vendar drži, da so tudi njih vodili nekateri predvsem desničarski in proizraelski motivi, da so kritizirali vse, kar je prišlo iz Libanona, saj so se znašli na črni listi tudi največji fotografski profesionalci.

D) Estetska fotografija Paola Pellegrina

Magnumovi fotografi so nekaj posebnega, saj ima vsak razvit svoj poseben slog, ki je drugačen od klasičnih novičarskih agencijskih fotografij. Zelo prepoznana sta danes denimo Paolo Pellegrin in Christopher Anderson, oba sta pokrivala vojno v Libanonu. Posebno pri Pellegrinu vsi opažajo njegovo estetskost in poseben slog (glej Sliko 5.3.1. 5). Vsi fotografi, s katerimi sem opravila intervju, omenjajo njegovo delo, kot tisto, ki se

bo ohranilo v spominu. Za spodnjo fotografijo, ki jo dajem kot primer, si je lani prislužil nagrado WPP.

»Čez leta bodo vse fotografije, ki so zaznamovale vojno v Libanonu, pozabljene, razen tistih, ki so bile narejene kot umetnost. To pa so fotografije, ki jih je denimo naredil Paolo Pellegrin,« meni Ponomarev. (glej Priloga A)

Slika 5.3.1.5: Paolo Pellegrin



Vir: World Press Photo (2007).

Menim, da Pellegrinovo dokumentarno oziroma fotoesejsko delo sledi prepričanju, ki ga Berger imenuje alternativna raba fotografije: vrnitev k zmožnosti spomina. Cilj mora biti »vzpostaviti kontekst s fotografijo, vzpostaviti fotografijo z besedami, vzpostaviti z drugimi fotografijami, z mestom, ki ga ima v večnem tekstu fotografij in podob«. Berger je nasprotoval pogosti rabi fotografije, ki navadno ponavlja tisto, kar je bilo povedano z besedami, oziroma se uporablja tavitološko. Spomin namreč ni enosmeren.

»Če hočemo fotografijo vrniti v kontekst izkušnje družbenega spomina, moramo spoštovati zakone spomina; tako moramo fotografijo umestiti, da bo dobila nekaj

presenetljive prepričevalnosti tistega, kar je bilo in kar je.« Po Brechtovih besedah: trenutek lahko nadomestimo s fotografijo, igranje s ponovnim ustvarjanjem konteksta. Tak kontekst nadomesti fotografijo v času. V času prepovedi postane to zgodovinski čas, ko ga prevzameta družbeni spomin in družbena akcija. Okoli nje je treba ustvariti sistem žarčenja, trdi Berger, da jo je mogoče gledati osebno, politično, ekonomsko, dramatično vsakdanje in zgodovinsko (Berger 1999: 43, 46).

Menim, da so fotografije bile in ostajajo umetnost. To danes velja predvsem za novinarsko fotografijo, da se izloči iz povprečnih klasičnih fotografij.

Alvin Langdon Coburn je dejal, da je fotografija najmodernejša od vseh umetnosti, v svojem razvoju in praktični uporabi, ki sega v globine preteklosti živečega človeka. Pravzaprav se bolj nanaša na to, kar zahteva umetnost časa, kakor zahteva doba tehnoloških dosežkov ali česa drugega.

Prav ta nedokončanost podob in umetniški slog nekako uvršča Pellegrinovo delo med ikonsko, saj kakor nadaljuje Coburn, je umetnik tisti, ki zna izraziti to, kar je neizrazno. »Bori se in trpi, saj ve, da nikoli ne bo dosegel svojega ideala. Vsake toliko časa se ga trenutki zadovoljstva le dotaknejo, a nič ni dokončana umetnost. Vedno je napredek in nekaj, kar je še nedoseženo, ko se človeška inteligenca razširi v luči popolnejšega znanja o sebi in okolju, ki ga obdaja.« (Coburn v Lyons 1966: 53)

5.4 Sklepi in ugotovitve študije primera

V svojo analizo sem vključila ključne fotografije, ki so po mojem mnenju zaznamovale vojno v Libanonu, ter poskušala razbrati trende v novinarski fotografiji in predstaviti njeno vlogo danes. Zanašala sem se na odgovore fotografov, katere fotografije so prepoznali za bistvene in sama vključila primere fotografij, ki so bile nekaj posebnega v času vojne. Vključila pa sem tudi fotografije, ki so bile kritizirane oziroma prepoznane kot zmanipulirane.

Kakor sem predvidela v hipotezi, s čimer potrjujem svojo tezo, so ostale bistvene predvsem fotografije, ki so nekako prinesle »nove« oziroma drugačne podobe vojne. Bodisi fotografije, ki prikazujejo žrtve vojne kot turiste, bodisi so to prisrčne podobe

deklic, ki pišejo na bombe sporočila Arabcem v Libanonu, ali pa so to umetniške fotografije, ki s svojo ekspresivnostjo in samim slogom opisujejo dogajanje in so odsev umetnosti fotografov časa, v katerem so nastale.

Sem spadajo tudi fotografije, ki so pomenile nekakšen vrhunec dogajanja – s prizorišč, ki jih je konflikt najbolj prizadel in kjer je bilo tudi največ žrtev in opustošenja. Take kraje je mogoče najti v vsaki vojni. V zadnji vojni med Gruzijo in Rusijo so bile to predvsem podobe iz Osetije in mesta Gori, v vojni v Libanonu pa denimo z mesta Kana oziroma na izraelski strani s severa države, tik na meji z Libanomom.

Kakor v vojnah poprej tudi danes veljajo za najbolj objavljene tiste fotografije, ki so jih distribuirale večje agencije – te so polnile naslovnice večjih časopisov in dosegle največje število ogledov oziroma uporabnikov medijev. Nedvomno bodo tudi prihodnje večje agencije tiste, ki bodo nosile težo podob vseh dogodkov. Vse redkejše je, da se fotograf sam znajde na kraju dogajanja, ki zaznamuje konflikt.

In ker je medijev toliko in še toliko več fotografov in fotografij, je v milijonih podob težko najti tisto eno, ki se bo mogoče ohranila v spominu, kakor se je to zgodilo v zvezi z vojno Vietnamu. S čimer ni nič narobe. Groba slika konflikta, kakor ugotavljam, in podobe v očeh ljudi kljub temu ostajajo bolj ali manj iste. Fotografija tudi danes četudi vse težje šokira gledalce, odigra pomembno vlogo v konfliktu. Naivno bi bilo pričakovati, da bi fotografije ustavile vojno in nasilje, njihov namen je dogajanje zabeležiti o njem poročati in stremeti k temu, da bo z njimi javnost dobila pravo predstavo o dogajanju. Kar se fotografskega dela tiče, menim da v preteklosti ni bilo bistveno več kršenja in manipuliranja in čeprav današnja tehnologija daje manipulacijam, je hkrati vse več dejavnikov, ki po drugi strani zavirajo pojav velikih manipulacij. S tem ne izključujem možnosti, da manipulacij ni, še danes smo priča zmanipuliranim podobam, ki dosežejo milijone gledalcev. A dejavniki, kakršni so stroga uredniška politika, veliko drugih prič na kraju dogajanja, zaupanje le zaposlenemu osebju, preverjanje vsake fotografije posebej in zaostrovanje večjih agencij glede možnosti manipuliranja v fotošopu ter neusmiljeno odpuščanje fotografov, ki gredo s svojim popravljanjem fotografij predaleč, vplivajo na to, da se manipulacije preprečijo. Konec koncev tudi pristranski blogerji odigrajo svojo vlogo, in če ne drugega, prisilijo urednike

k večkratnemu preverjanju. Tako kakor so denimo prej ali slej športniki odkriti z dopingom, tako so prej ali slej odkriti novinarji fotografi, ki manipulirajo z vsebino fotografij. Več bi bilo mogoče treba vložiti v učenje novinarjev fotografov, da sami prepoznajo, kdaj so priče nepristnim prizorom, ki jih zaigrajo udeleženi objekti fotografiranja in tudi v to, kako se oblikuje podpis k fotografiji.

6. Sklep

Časov, ko so posnetki vojne, kakršna je bila v Vietnamu, zasidrali v človeško zavest, je nedvomno konec, so prepričani vsi fotografi, s katerimi sem se pri pisanju svoje diplomske naloge pogovarjala. Toda to ne pomeni, da fotografije v novinarstvu danes ne potrebujemo več.

Trdim celo, da mogoče še bolj kakor nekoč. A to dejstvo, da skorajda nič več ne šokira, vendarle nekaj pomeni: nekaj lahko pripišemo nasičenosti podob, nekaj pa mejam šoka, ki so se premaknile tako visoko, da nas niti fotografije mrtvih otrok ne pretresejo več. A kakor ugotavlja Berger, prav zaradi fotografij stvarnost ni zakrita s statistikami vojnih izgub (Berger 1999: 14). Tako kot nekoč je namreč potrebno, da fotografi dokumentirajo človeško usodo. Prav fotografije pomagajo v ljudeh oblikovati zavedanje, da se je nekaj zares zgodilo. Da ljudje, če ni drugega razloga, na podlagi fotografij spremenijo mnenje, si izoblikujejo prepričanje, čeprav (tako ugotavljam v nalogi) najprej vidimo to, kar želimo videti.

Po besedah Newtonove, je prevladujoče mnenje med tistimi, ki proučujejo medije, da je novinarska fotografija resno ogrožena, če ni že umrla. A ne le zaradi spremenjenih tehnologij, slikovne nasičenosti, spreminjajočega se medijskega gospodarstva, temveč in pomembnejše zaradi vse očitnejšega se zavračanja javnosti vizualne resnice (Newton 2001: 23). Kakor sem ugotovila na primeru vojne v Libanonu leta 2006, bo tudi v prihodnje obstajal dvom o verodostojnosti fotografije. Tako je bilo zmeraj, danes pa se s fotografijo manipulira še računalniško ali pa že na samem terenu z »nastavljanjem«. Sporno je še vedno oblikovanje besedil ob fotografijah, številni so prav napačni komentarji. V libanonskem konfliktu so odigrali svoje tudi proizraelski blogerji, ki so

podvomili skorajda vsaki podobi, ki je prišla iz uničenega Libanona, vendar opažam, da je šlo predvsem za zatiskanje oči zionističnih podpornikov (podobno kakor so počeli Srbi po tem, ko so gledali fotografije iz Bosne).

Fotografija v konfliktu v Libanonu ni imela toliko moči, da bi ustavila napade na civilno prebivalstvo. A kakor ugotavlja fotograf agencije Polaris Protero, je jasno, da so fotografije mrtvega civilnega prebivalstva pomagale spremeniti mnenje Američanov in izraelskih oblastnikov glede nadaljevanja pritiska in vojne. Ameriško državno sekretarko Condolee Rice so fotografije iz Kane in o drugih dogodkih prepričale, da je pozvala Izraelce k prekinitvi ognja med sprtima stranema (Priloga D).

Vojna med Hezbolahom in Izraelom je pokazala tudi, da lahko pretresejo na prvi pogled prisrčne fotografije. Te so po moji presoji prinesle nekaj novega, še ne videnega. Bolj kakor fotografija sama je pomembno dejanje oziroma ozadje in zgodba.

V našem primeru so te podobe dokaz, kako pozorni morajo biti fotografi pri tem, kaj napišejo pod fotografijo oziroma da povedo več o njeni vsebini.

Menim, da bi morali podobam bolj zaupati. Dejstvo je, da smo v različnih trenutkih vsi gledalci ali pa smo videni, smo manipulatorji ali smo zmanipulirani, smo sojeni ali obsojamo. Včasih gledamo dolgo časa kakšno podobo, ki se nam zdi nezamišljiva in ne moremo verjeti, da je resnična. Kdaj smo nad kakšno podobo tako pretreseni, da je ne moremo niti gledati.

Da bi se izognili manipulacijam s fotografijami, je pomembno, da se velike agencije zanašajo predvsem na zaposlene profesionalce, ki jim lahko zaupajo, in ohranijo stroga pravila ob kršenju in manipuliranju. Pri profesionalnem ne gre za, ni vprašanje, ali mora biti lokalni prebivalec, ki pozna vsak kotiček mesta, ali tuji fotograf, ki je snemal že na desetine konfliktov. Najprej mora biti dobronamern človek, ki mu ni vseeno, kaj se dogaja, in se zaveda odgovornosti, ki mu je naložena z dokumentiranjem takšnih dogodkov.

Strinjam se z nekaterimi fotografi, da so bile zadnje fotografije, ki so močno pretresle javnost, tiste Abu Graiba. Četudi posnete z amatersko kamero neznanega avtorja so bile to fotografije s popolnoma drugačnim kontekstom, ki nikakor ne velja za ikonsko. Si bodo pa nekatere fotografije vojne, konfliktov in drugih dogodkov tudi v prihodnje priborile status ikonskosti. Podobe, ki se jih fotografi oziroma ljudje iz medijev

spominjajo iz Libanona, so fotografije, ki so si pridobile kakšno nagrado, ki so narejene na poseben način oziroma imajo umetniško vrednost ali pa so se vtisnile ljudem v spomin zaradi pretresljivega motiva.

Če fotografij ne more toliko vplivati na trenutno dogajanje ter v danem trenutku zgolj obvešča in informira javnost o nekaterih dogodkih, pa vsaj kasneje, z zgodovinskim pričanjem, prinese resnico tistim, ki je niso priznali že prej, in prihodnjim generacijam prikaže grozote preteklosti. Po Griffinu je novinarska fotografija termin, ki je bil vedno povezan z zgodovino fotografije oziroma pogledom nazaj. Kakršen koli izvor že ima novinarska fotografija, bo vedno veljalo, da išče tradicijo (Griffin v Brennen in Hardt 1999: 122–124). Verjamem, da se tragedije, kakršne so koncentracijska taborišča, ne morejo več ponoviti v takšnem obsegu. In prav gotovo v javnost zaradi fotografij, ki so tako dokumentirale vsebino, vnašajo neki strah in opominjajo. Ob tem ne trdim, da sveta v prihodnje ne bodo pretresale nove grozote, trdim pa, da je fotografija medij, ki se zasidra v naš spomin in seže globoko v zavest. Dejstvo je, da si ljudje bolj kakor zapisane besede zapomnijo fotografije in tudi bolj kakor premikajoče se podobe. Res pa je, da danes hitreje izginejo iz našega spomina, saj jih je preveč.

Fotografija po mojem zato verjetno bolj utrjuje obstoječa prepričanja kakor besede, zapisane v časopisu ali elektronskih medijih. Toda dokler ljudje ne priznajo zločinov sami sebi, jih bodo ponavljali – kakor verjamemo to, kar želimo verjeti, vidimo to, kar želimo videti. Tako nekateri Izraelci nikoli ne bodo verjeli, da so bili ubiti libanonski otroci s fotografij iz vojne med Hezbolahom in Izraelom v Kani res ubiti libanonski otroci. Verjamem pa, da nekje globoko v sebi, iz človeške naravne težnje, vsaj malo zaupati fotografiji, njihov spomin prikliče podobe, ki jih sicer zanikajo.

Kakor koli fotografija že vpliva na ljudi, je to pozitivno. V javnost vnaša diskusijo, ustavi nas za sekundo in podobe se nabirajo. Je nasičenost nasičenosti nov korak, ki ga bomo morali preseči v naši zavesti, da se bo zgodil »Vietnam«, pa je naslednje vprašanje. Dokler ljudje ne bomo sprejeli odgovornosti, ki nam jo prinašajo mediji s posnetki groze, ni šokantnega prizora, ki bi lahko vplival na nas.

Nedvomno pa fotografija ostaja medij, ki ga nujno potrebujemo. Ne samo za beleženje vsakdanjosti in zgodovine, ampak zato, da na koncu rečemo »vsaj vedeli so«.

7. Literatura

- Barthes, Roland (1992): *Camera Lucida (zapiski o fotografiji)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Berger, John (1999): *Rabe fotografije*. Ljubljana: Sorosov center za sodobne umetnosti.
- Brennen, Bonnie in Hanno Hardt (1999): *Picturing the past: media, history, and photography*. Chicago: University of Illinois Press.
- Clarke, Graham (1997): *The Photograph: A Visual and Cultural History*. London: Oxford History of Art Series.
- Čič, Tina (2000): *Funkcije fotografije v časopisu*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- Davenport, Alma (1991): *The History of Photography*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Franklin, Bob (2005): *Key concepts in journalism studies*. London: Thousand Oaks.
- Herrod, David (2003): *Photojournalism: an essential guide*. Lewes (East Sussex): Guild of Master Craftsman.
- Hodgson, F. W. Subediting (1993): *A handbook of modern newspaper editing and production*. Oxford: Focal Press.
- Hitij, Maja (2007a): Biti tako blizu, da se ne opečeš, in dovolj stran, da imaš distanco do dogajanja. *Nedelo*, 28. januar.

- Hitij, Maja (2007b): S fotografijo vplivati na ljudi, to je moj privilegij. *Nedelo*, 17. junij.
- Hitij, Maja (2007c): Fascinacija namesto žalosti. *Nedelo*, 18. februar.
- Kobre, K. (1996): *Photojournalism: The professional approach (3rd ed.)*. Boston: Focal Press.
- Košir, Manca in Rajko Ranfl (1996): *Vzgoja za medije*. Ljubljana: DZS.
- Kress, Gunther in Theo van Leeuwen (1996): *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge.
- Lacey, Nick (1998): *Image and representation: key concepts in media studies*. New York: St. Martin's Press.
- Lyons, Nathan (1966): *Photographers on Photography*. Oakland: Prentice-Hall, Inc, Englewood.
- Miller, Russell (1997): *Magnum: fifty years at the front line of history*. 1st American ed. New York: Grove Press.
- Mitchell, W. J. Thomas (2005): *What do pictures want?: the lives and loves of images*. London: The University of Chicago Press.
- Mojsilovič, Vidoje (1997): *Časopisna fotografija: Utrinki resnice zapisani v večnosti*. Radovljica: Didakta.

- Newton, Julianne Hickerson (2001): *The burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah (NJ), London: Lawrence Erlbaum Associates.

- Nöth, Winfried (1995): *Handbook of semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Parker, Roger C. (1997): *Grafično oblikovanje*. Ljubljana: Pasadena.

- Sontag, Susan (2001): *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.

- Sontag, Susan (2006): *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia.

- Squiers, Carol (1991): *The critical image: essays on contemporary photography*. London: Lawrence & Wishart.

- Taylor, John (1998): *Body horror: photojournalism, catastrophe, and war*. New York: New York University Press.

- Trachtenberg, Alan, ur. (1980): *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books.

- Zorko, Anja (2002): *Fotografija kot vizualna komunikacija*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.

7. 1 Internetni viri

- Beckerman, Gal (2006): *About Those Photos of Little Girls and Artillery Shells ...* Columbia Journalism Review. Dostopno na http://www.cjr.org/behind_the_news/about_those_photos_of_little_g.php. (12. december 2007).
- *Blood and honey*. Dostopno na www.bloodandhoney.com (5. april 2008).
- Cerar, Gregor (2004): *Z Muktado Al Sadrom osebno imam v redu odnose. Dal mi je papir, na katerem je pisalo, da svojim vojakom zapoveduje, da me ne smejo ugrabiti in mi morajo zagotoviti vso pomoč*. Dostopno na http://www.mladina.si/tednik/200425/clanek/sve-intervju--gregor_cerar/ (16. december 2007).
- Ghattas, Kim (2007): *Lebanon war image causes controversy*. Dostopno na http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm (16. december 2007).
- Jean Yves Chainon (2006): *Photojournalism in perspective: the trend towards 'shock'?* Dostopno na http://www.editorsweblog.org/analysis/2006/12/photojournalism_in_perspective.php (19. julij 2008).
- *Lightstalkers*. Dostopno na www.lightstalkers.org (23. april 2008)
- *Magnum Photos*. Dostopno na www.magnumphotos.com (3. marec 2008).
- *MSNBC*. Dostopno na www.msnbc.msn.com (18. april 2008).
- National Press Photographers Association (2008): *NPPA Code of Ethics*. Dostopno na

http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html (4. julij 2008).

- Rutten, Tim (2006): *Lebanon photos: Take a closer look*. Los Angeles Times. Dostopno na www.latimes.com/entertainment/news/la-et-rutten12aug12,1,640725.column?coll=la-news-columns (16. oktober 2007).
- Sabbah Blog (2006): *Israeli kids sends gifts of love to Arab kids*. Dostopno na <http://sabbah.biz/mt/archives/2006/07/17/photo-of-the-day-israeli-kids-sends-gifts-of-love-to-arab-kids> (13. december 2007).
- STA (2008): *Iz Libanona na sever Izraela izstreljeni dve raketi*. Dostopno na <http://www.sta.si/vest.php?s=s&id=1247244&q=LIBANON> (8. januar 2008).
- Suhadolnik, Jože (2007): *Kaj pa etika in humanizem?* Dostopno na www.del.si/index.php?sv_path=41,104,190992 (10. december 2007).
- Yang, Wayne (2007): *Interview with Hal Buell, Former Head of the Associated Press Photography Service*. Dostopno na http://www.takegreatpictures.com/HOME/Columns/TGP_Choice/Details/params/object/9718/default.aspx (3. januar 2008).
- Wikipedia (2006): *Lebanon War photographs controversies*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/2006_Lebanon_War_photographs_controversies (19. november 2007).
- *Wikipedia*. Dostopno na www.en.wikipedia (13. november 2007).

- Winslow, Donald R. (2006): *Reuters Apologizes Over Altered Lebanon War Photos; Suspends Photographer*. Dostopno na http://www.nppa.org/news_and_events/news/2006/08/reuters.html (12. december 2007).

- World Press Photo (2007): *Spencer Platt, Interview*. Dostopno na http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_media_gallery&area=showGallery&task=view&id=7&Itemid=142&bandwidth=high (17. december 2007).

- *World Press Photo*. Dostopno na www.worldpressphoto.org (17. januar 2007).

Priloga A

INTERVJU: SERGEJ PONOMAREV/ASSOCIATED PRESS, RUSKI FOTOGRAF, KI JE POKRIVAL KONFLIKT V LIBANONU (13. 1. 2008)

Do you think most of the images, that will become remembered from Hezbollah-Israel war will be those from Lebanon side, rather than those from Israel. If yes, why and if no, why?

Actually, I can't define which photos, from what side, will be remembered mostly. Definitely, pictures showing destruction, people's woe etc, that were shot in Lebanon had more effect than from Israel. Israeli photos we mostly showing army, military operations, deserted cities etc. As for me, when Lebanon won the information part of the war, and that caused the overall victory. During the whole war Lebanon was showing sufferings of ordinary people across the whole country, from Israel I remember two types of pictures. First children writing their messages on the shells that will be fired towards Lebanon, and the second, soldier firing those shells.

Do you think some photographic controversies that happened (manipulation ...) influenced that people would trust images from Lebanon-Israeli war images less?

Definitely they would. Since that happened, the last axioms of journalism was broken. Photography cannot lie. I am sure someday it should have happen, but unfortunately it happened in such brutal way.

What do you think this has been changed in thinking about photojournalism today (audience, editors and also photographers) – in believing and disbelieving images that we can see in the media. How do you think people trust photography nowadays?

The main conclusion that editors should make is that they should trust only to their well-known and long-term working photographers. There's a big temptation to buy great photo

from unknown photographer, but they risk to be shamed by public afterwards if it will be found as setup or manipulated photo.

Do you think that people think of certain image, when someone mention Hezbollah-Israeli war ... if yes, which one? Or do you think more photos will be remembered? Or do you think only work of some photographers will be remembered mostly (which one you would mention)?

Well, I think that as years past all pictures will be forgotten excepting some that were made not as reportage, but as art. For now I only can remember picture by Matt Dunham and story Paolo Pellegrin.

How do you think images influenced on exact happening of things that were going on there – what was the role of pictures? Do you believe images helped somehow to change happening or what? Do you think what is the role of image there and in general nowadays? It is probably more than just showing stuff telling »that was it«

...

Photographer is always witness but it works if he is alone, when there is dozens of different photographers just few minutes after bombings, and it looks like a mass, not more. And I don't think people in Israel after looking through the morning papers were saying "Oh my God, what we are doing!!" Can TV stop war? I say no. Photography can't do that either. But it can help to form the mass consciousness, for example comparing militaristic pictures from Israel and destruction from Lebanon in papers, in bulletins etc.

What is the thing that you personally think about first, when someone says Lebanon war – i mean you as a photographer what do you think about Lebanon war in photographic way? How would you comment photographers work during Lebanon war? What were specific: like them working together, wanted some special stuff ... I mean if u noticed any specific working way that you find interesting.

The main thing that I noticed in photographers working from caucuses and outhern, they don't hesitate to make setup pictures. In Lebanon I had a trouble working with three

brothers from other agencies, guess they were making setup pictures. Sometimes I had problems when editors were calling me and asking if I have same pictures. I've noticed that it is used in all Arabic and southern countries. That is the part of the problem. I saw a big difference between pictures made by European or US photographers, and what was made by locals. Of course Arabs like to be photographed and there is a big temptation to ask people to make thing the way you want, but in my opinion pure photojournalism costs more than nice setup picture. For my conscience, better to stay without picture. Same as if you have dust on the sensor, sometimes its better not to send that picture than justify yourself all your rest life.

What are the qualities that make differences between good and top photographers (and top images different from many good ones)? And how does knowing the issue makes the difference and how important this quality is today? And which skills are and will be crucial in the future?

Amateur photographer knows 10 template images (I mean method, he/she can make pictures), professional knows 100. Top photographer, artist can know less than professional, but he can interpret them in his own style and make something outstanding. Same thing with images. If you saw thousands of pictures, you can say that this is something new, and that one is the only repeating of the old well known template.

Do you think that nowadays WPP or Pulitzer awards make some images more important than others? I mean ... that maybe only or mostly this images will be remembered? What do you think about this?

Definitely. Long ago, just after the resettlement of settlers in Amona, we met with Oded Balilty in Ukraine and contended about his picture. I didn't think about Pulitzer but I said that he will win the WPP. It happened. Now he owes me a beer.

Do you think there is a possibility that image of Reuters/AP/AFP/Magnum (famous agency) photographer will be more precious and recognized faster than the work that for example some local newspaper photographer did?

Yes of course. Wire agencies have more ways and channels to distribute pictures, even if you have a blog or site with at least 10.000 daily visitors, its nothing comparing to the auditory of wire agencies.

Please comment Spencer Platt's WPP picture.

As for me, his picture is strange and it is not like other pictures from Lebanon. It is not well composed, but it describes the whole situation what was going after the war. I like pictures when looking them you can tell the whole story. This is literature. And at the same point, there is no blood and war in this picture, what I guess helped it to became the top photo of the year.

Do you maybe think that one of the images remembered from Lebanon - maybe it sound bizarre – will be Adnan Hajj fake smoke picture and plane with added bombs. Or this pictures will be remembered just among photojournalists?

I don't think the picture will be remembered, but the story about the fraud will be. Definitely.

What are the ways that we avoid manipulation and misunderstandings happening – you mentioned photo editors to take stuff photographers, that they trust. Do you think there need to be any new methods to avoid manipulation etc? How should we/photo editors look on pictures nowadays. Maybe find few more solutions how can we avoid such stuff happening.

I don't know exactly what I should do if I will be editor. But I think I will work only with those photographers whom I know personally, and who shares my opinion. They must know that that all digital manipulations are forbidden, and that the punishment great. Same as with setup pictures. No picture is better than setup.

Priloga B

DALIA KHAMISSY, AP UREDNICA FOTOGRAFIJE AP V BEJRUTU (19. 1. 2008)

Do you think most of the images that will become remembered from Hezbollah Israel war will be those from Lebanon, rather than those from Israel?

I think that the images from both sides will be remembered. Probably the Lebanese side much more cause all the action was happening in Lebanon. I cannot remove from my head the pictures I saw from the bombings, dead, injured, destruction in Lebanon during that war, but there were also pictures that I cannot forget from the Israeli side. One of the most horrible picture I recall seeing during that war was the one of the Israeli children signing their messages on the shells to be sent to Lebanon. They were writing messages like: “from Israel with love” or something like that. and another portrait of an Israeli Arab woman whose relatives were killed after Hezbollah had bombed Haifa. The woman’s expression was unforgettable and lots of pain in her eyes!

Do you think some photographic controversies happening during war – image manipulation – influenced that people trust images less? What effect do you think this had to people/editors to trust photographers?

Of course it affected people. As a photo editor back then I had to ask the local photographers all the time if they staged the pictures or not ... even if I was pretty sure they did not, but just to be on the safe side. Even when I sent the images to London, the editors there had to also ask me the same questions, they doubted them. They trusted me but wanted also to be on the safe side. Everybody was talking about the manipulation of the pictures. This gave a reason to lots of people who did not want to believe in the images in Lebanon to criticize every image and every photographer showing any killing from Lebanon. Even the most professional photographers were criticized from the bloggers. People will always believe what they want to ... Of course lots of Zionist bloggers did not want to believe that people were killed in Lebanon by their government.

When people think of certain image, when someone mention Hezbollah-Israeli war, which one do you think they think about most probably or if there is more ... which images you think these are. Do you think only work of some photographers will be remembered the most – if yes, mention few.

Well, sadly now I think the image that will be remembered the most in the world about the Israeli offensive on Lebanon will be the picture of Spencer Platt that won the WPP award. Sadly it is. I am sure lots of pictures from Qana will be remembered. I also think lots of photographers were here during the war and not everybody's pix will be remembered. Probably the most famous photographers' work will be, to name a few would be very difficult. I have lots of names in my head. I will surely remember mostly the work of the AP photographers I worked with. Because I was checking those pix on daily basis and working on them. But I am sure lots of photographers' work will also be remembered.

How do you think images influenced on exact happening of things that were going on there – what was the role of pictures? Do you believe images helped somehow to change happening or what? Do you think what is the role of image there and general nowadays? It is probably more that just showing stuff telling “that was it”

...

I am almost sure (so I do not say I am very sure) that the images from the conflict had nothing to do in changing the events of the war on Lebanon, if you mean by that the end of it. I do believe that pictures never change the policies of governments against another but I think pictures help common people see the horrors and could surely change their opinions if they are willing to change them. Images have effect on people, they inform surely but when war happens, it is always the law of the jungle that wins unfortunately.

Did you see any differences in work of local and foreign photographers?

Well there was surely a difference as the foreign photographers were more professional in their work. They all had worked in lots of different countries in conflict, most of them had done assignments in Iraq, Afghanistan, Palestine etc. And they of course also were

based in different countries as well. But the locals knew the country much better and spoke the language as it is theirs so they were, I thought, more comfortable.

What are the qualities that makes differences between good and top photographers and which skills are and will be crucial in the future?

I think that good photographers are the ones who observe well and try to shoot in a different way! If you look at the photographers shooting some scene, you always have them, all standing shoulder to shoulder and aiming at the same object, which would make you think that all will be having the same shots. But a photographer should observe well and try to aim at showing what most of the others would not even notice. There are lots of photographers in the world and to be a top photographer you should really work hard to make it that way! Of course I think it is also very political, and one should also have the ability to be a good manager of his pictures.

Do you think there were any difference between staff and stringer photographers covering conflict?

Well I think that it is not being a stringer or a staff! It is more the fact of being human or not. Some photographers see wars and conflicts as a mean to have more money. Nothing more or even more to win an award. Of course who would not be happy in getting that. But some others were so affected by a war and so angry that they would only focus and showing the truth. In conflicts stringers would surely get more money than staffers because they would be earning per picture, while the staffer would only have his salary that he usually gets if he does work or not!

How do you like choosing image of Spencer Platt as WPP winner? Comment of the image. Positive and negative sides, if there are.

Well I think it was a very good political choice. I was shocked of seeing he was chosen, but I think I understand why he was. The bloggers won it all at the end. During the war the bloggers criticizing every picture coming out of Lebanon had a very big affect on the West. The picture if you look at it is informative, if I want to be very objective, it is a

good one, but not at all iconic like the ones we got used to have in WPP. It showed a bad side of the Lebanese but showed nothing of the war and its cruelty. I would have given it probably a prize but not the Prize itself. It was surely not like the other pictures of the war, death, injured, destruction. It didn't even show the horror the Lebanese had to live but lets put it that way, it was a very political picture.

How would u comment photographers work during Lebanon war. What were specific: like them working together, wanted some special stuff ... I mean if you noticed any specific working way that you find interesting?

Well, some photographers did work together, you would see them getting in convoys together, but there is also lots of competition in every job. I wasn't out of the office during the war but from the pictures I saw, the stories I heard, there was surely lots of competition, after all everyone wanted to get the Picture of the Day.

Do you think that nowadays WPP or Pulitzer awards make some images more important than others? I mean ... that maybe only or mostly these images will be remembered? What do you think about this?

Well, surely they do make some images look more important than others. But not all the people know what a Pulitzer is or WPP. This is something that people from the media know mostly and people who are interested in those things. Of course that those pictures will be remembered for ever after all, they did win big prizes BUT there are lots of pictures, I am sure, non-professionals or non-media persons were affected by. During the Israeli offensive on Lebanon we got lots of emails from normal people who had seen a picture of a baby crying or an injured baby and wanted to help him/her out and send money because they were moved by the picture and those pictures never won any awards.

Do you think there is possibility that image of Reuters/AP/AFP/Magnum (famous agency) photographer will be more precious and recognized faster than the work that for example some local newspaper photographer did?

Of course, local newspapers have only local viewers and they end up most of the time taking pictures from the famous news agencies like AP, Reuters, AFP. Since someone very professional is taking those pictures and since they are subscribed to that, it would surely cost them much less to use the agencies' pictures than to send their own photographers. Most of the newspapers used the pictures from agencies rather than the locals.

PRILOGA C

RAOUL KRAMER, SVOBODNI FOTOGRAF (16. 1. 2008)

Do you think most of the images that will become remembered from Hezbollah Israel war will be those from Lebanon, rather than those from Israel? If yes, why and if no, why?

I think the ones from Lebanon, the damage was more archtipically war like, colapsed buildings dead people under the rubble (more said). Later that year I visited the Israeli site there I found houses with holes in the roofs, the damage was less archtipically war like. The Israeli images where more from soldiers and tanks, also clasically, but less emotion.

Do you think some photographic controversies happening during war – image manipulation – influenced that people trust images less? What effect do you think this had to people/editors to trust photographers?

This image manipulation happens with every war since mankind could comunicate it happend, in my opinion it was brought up to distract the outstanders from the real news. I see in all countries with news, manipulation, like directing people to look said and so on. Mostly news paper Photoeditors see 1000 of pictures a day they don't think about trust, they want the bargin with some action. Like Reuters pictures AP to sell people have to photograp action and they go far to have some action. I don't forget the inter country politics that play with this game.

When people think of certain image, when someone mention Hezbollah Israeli war, which one do you think they think about most probably? Or if there is more, mention few. Do you think only work of some photographers will be remembered the most – if yes, which photographers?

Spencer Platt because he won the WPP, I think normal people don't remember such kind of images, there is too much to see and to choose from. Too much pictures, too much events.

How do you think images influenced on exact happening of things that were going on there – what was the role of pictures? Do you believe images helped somehow to change happening or what? What was the role of image there? And what is the role of photojournalistic image in general nowadays? Is it more than just showing stuff and telling "that was it"?

When I was there, I saw a lot of horror people suffering and so on, when you look at the news and you hear Mr. Bolton Americas UN representative deciding not to have a cease fire but first to destroy the terrorist Hezbollah. Then I noticed how little influence journalism has on world happenings.

Did you see any differences in work of local and foreign photographers?

Foreign get paid more, are educated to do that work and have seen more art. Locals know where stuff happens and now more people on, the ground the different groups who to talk to.

What are the qualities that makes differences between good and top photographers and which skills are and will be crucial in the future.

Have the contacts to sell your work and editors to discuss your work. Knowing people.

How do you like choosing image of Spencer Platt as WPP winner? Comment of the image. Positive and negative sides, if there are?

It shows me that people like to see what they are used to, a type of candid shot that looks like celebrity glamour but it doesn't say much about the actual happening. Lots of people interpreted the picture wrong. And that first impression stays with the normal public.

How would you comment on photographers working during the Lebanon war? What were specific things like them working together, wanting some special stuff ... I mean, did you notice any specific working way that you find interesting?

I made some good friends over there but you feel a sense of competition over there. And one time I met a girl photo journalist, she said that she wanted to photograph more horror, something with children because her agency would like to see that ... I was cooking when I heard that.

Do you think that nowadays WPP or Pulitzer awards make some images more important than others? Do you think that later only or most of those images will be remembered?

Right now I don't have an opinion about that question but I think there will not be any more of those important pictures as we know from the Vietnam war.

PRILOGA Č

MITCHEL PROTHERO, FOTOGRAF PRI AGENCIJI POLARIS, BEJRUT (20. 1. 2008)

Do you think most of the images that will become remembered from Hezbollah Israel war will be those from Lebanon, rather than those from Israel? If yes, why and if no, why?

I'm not sure. Perhaps Lebanon will be remembered more for the pictures of civilian deaths and casualties because there were far more opportunities to photograph these conditions and thus, I think, there were simply a lot more photographers covering a lot more dramatic incidents, and thus more quality pictures were made here in Lebanon. But overall, I thought the quality of pictures taken on both sides of the border was pretty good considering the difficulty of the conditions.

Do you think some photographic controversies happening during war – image manipulation – influenced that people trust images less? What effect do you think this had to people/editors to trust photographers?

The incident of image manipulation was by a single photographer intent on looking good to his editors. I doubt very much that any editor is going to stop trusting professional journalists because of this isolated incident. Having said that, I think all of the wires suffered from editing difficulties because of a lack of resources, none of them had enough editors for the thousands of pictures filed each week. I would hope the problem that Reuters faced showed all news organizations how important it is to properly staff these things.

It's possible people don't trust images as much as they could, or should, but as much of that had to do with a concentrated effort by a handful of Israel supporters who were intent on discrediting the international media during the war. Most of the 'questions' raised by the war were in fact fake controversies instigated by a small number of right-wing bloggers and their allies. As far as I or any of my colleagues know, there were no major instances of faked pictures or set up events that we covered during the war. Of course this

excludes the Reuters situation but claims that Qana or other situations were faked are simply not true.

When people think of certain image, when someone mention Hezbollah Israeli war, which one do you think they think about most probably? Or if there is more, mention few. Do you think only work of some photographers will be remembered the most – if yes, which photographers?

I have no idea. Perhaps Paolo's work as he's won the most awards and the like.

How do you think images influenced on exact happening of things that were going on there – what was the role of pictures? Do you believe images helped somehow to change happening or what? What was the role of image there? And what is the role of photojournalistic image in general nowadays? Is it more than just showing stuff and telling "that was it"?

It is clear that the images of civilian casualties in Lebanon helped change the minds of U.S. and Israeli officials about whether to continue to pursue the war. Sec of State Rice has admitted the pictures from Qana and other events led her to pressure the Israelis to agree to a ceasefire. I do believe part of why the blogger came after the press was to try and mitigate this effect. They tried to muzzle the media in pursuit of their own political agendas.

Did you see any differences in work of local and foreign photographers?

Local photographers can sometimes – not always – see journalism merely as a good paying job and less of a calling than the foreign journalists do. Of course it is a complicated situation and many locals are very good and ethical and some foreign are not, but generally I would say that photographers who see themselves as doing more than just a 'job' will make fewer mistakes or ethical lapses.

What are the qualities that makes differences between good and top photographers and which skills are and will be crucial in the future?

The very best photographers are also good journalists and can both emphasize with their subjects and identify the best way to pursue stories. Some amazingly talented photographers are hopeless as journalists and many great photojournalists are probably average technical photographers.

How do you like choosing image of Spencer Platt as WPP winner? Comment of the image. Positive and negative sides, if there are?

I thought Spencer's picture was amusing and captured an aspect of life in Beirut that much of the coverage failed to notice. But at the same time, I didn't consider it a particularly important image and wondered if that really was the best work to come out of Lebanon.

How would you comment photographers work during Lebanon war? What were specific: like them working together, wanted some special stuff ... I mean, did you noticed any specific working way that you find interesting?

It was a little strange to be covering a war from my apartment! But no, it was not very different from Iraq, Afghanistan, Gaza, etc. Maybe the heavy use of artillery and air strikes made it harder to move around and work in the south and parts of Beirut. And there was little or no threat to my safety from my subjects – which there usually is in places like Iraq and Afghanistan.

Do you think that nowadays WPP or Pulitzer awards make some images more important than others? Do you think that later only or most of those images will be remembered? What do you think about this?

I have no idea. I don't care very much about awards. I think far too much emphasis is put on them in the industry.

PRILOGA D

SPENCER PLATT/GETTY IMAGES: TRANSKRIPCija MULTIMEDIJE NA WPP
(dostopno na www.worldpressphoto.org)

»To je prvi dan razglašenega miru v Libanonu, ko sem bil nastanjen v Bejrutu.

Ven sem šel ob 7. uri zjutraj in na desetisoče Libanoncev je bilo v tej soseski, nekateri so tam živeli, nekateri so gledali porušene zgradbe, svoje domove in vsi so bili šokirani nad tem, kaj se je zgodilo. Približno štiri ure sem samo hodil okoli po ruševinah in skušal narediti reportažo. Iz nekega razloga sem se odločil ostati še eno uro, saj sem mislil, da še nimam tistega pravega posnetka, trenutka. Skozi oči ob vsej tej zmedi in avtomobilih, ki so prihajali in odhajali, sem videl neki barvit avto, ki se je na hitro obrnil, videl sem neko skupino mladih, ki so bili, kakor da niso od tod, ampak pravi Libanonci. In v štirih sekundah sem moral postaviti sliko in nato so šli. In ženska v ospredju da vrednost, celotni fotografiji. Mogoče ta bela majica v tem okolju in njen pogled iz avta, ona je velik element. Fotografija govori tudi o tem, kaj si mislimo o žrtvah vojne, ti ljudje so žrtve, ampak ne delujejo brez moči in brezupno, nekako izzivajo naš stereotip, kaj si mislimo o žrtvah vojne, saj so videti kakor mi, saj bi se lahko vozili po ulicah v Parizu, New Yorku ... To ni tiha slika, če bi bila glasba, ne bi bila balada, ampak neka glasna glasba. To je fotografija, ko jo lahko ljudje gledajo in analizirajo ure ter se pogovarjajo o njej.

Že od mladega sem si želel biti udeležen v dogodkih, ki zaznamujejo novice. Gledal sem fotografije revije Time prve in druge svetovne vojne, kako je fotograf prišel tja in kaj je fotografirani razmišljal, kakšna je bila njegova zgodba v ozadju. Zelo me je pritegnilo to pripovedovanje zgodb, kar je moja strast, ne biti nujno v središču dogajanja, ampak biti ob boku zgodovine. Kot fotoreporter moraš imeti čut za ljudi, če ga nimaš, se bo to iz tvojih fotografij videlo. Na mojih plečih je, da živim iz teh fotografij, mislim, da sem zmožen, je pa velika odgovornost, samo sem več kakor vesel, da imam to zmožnost.«