

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nives Pustavrh

SEMIOTIČNA ANALIZA VOJNE FOTOGRAFIJE
DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2006

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nives Pustavrh

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

SEMIOTIČNA ANALIZA VOJNE FOTOGRAFIJE
DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2006

Semiotična analiza vojne fotografije

Povzetek

Fotografije veljajo za medij, ki naj bi upodobljeno realnost predstavljal takšno, kot je. Diplomaska naloga opredeli vojno fotografijo kot kulturno prakso, ki ni le zrcalo sveta. Izhodišče naloge predstavljajo značilnosti in vloge fotografije, za razumevanje vojne fotografije pa je pomembna tudi opredelitev dokumentarne fotografije in fotonovinarstva, ki predstavljata poglobljena načina reprezentiranja vojne fotografije. Vojne fotografije delujejo kot sistemi ustvarjanja pomenov, to pomaga razumeti semiotika fotografije. Semiotika v fotografiji razišče dele znakovnih sistemov, s pomočjo katerih se oblikuje pomen fotografij. Semiotična analiza izbranih vojnih fotografij z razumevanjem njenih delov, sistemov znakov, dekonstruira njihov pomen in pokaže arbitrarnost in kulturno določenost pomenov.

Ključne besede: fotografija, reprezentiranje vojn, vojna fotografija, semiotika fotografije

Semiotic analysis of war photography

Abstract

Photographs are believed to be a medium that represents reality as it is. This final paper defines war photography as culture practice which is not only reflection of the world. The starting points for understanding photography are photographic properties and roles. The definition of documentary photography and photojournalism is also important for understanding war photography, because these practices are the main channels of representing war photography. Semiotics helps us understand that war photographs are systems of significations. It searches for elements of sign systems through which the meaning of photographs is formed. Semiotic analysis of selected photographs defines their parts, sign systems, deconstructs the meaning of photographs and shows that their meanings are arbitrary and culturally defined.

Key words: photography, representation of war, war photography, semiotics of photography

"V najboljšem primeru je vojna neizogibno zlo. Kdorkoli čuti drugače, ni nikoli izkusil vojne. V zadnjih 20 letih sem poročal o konfliktih po vsem svetu in bil priča velikemu človeškemu trpljenju. Čutim se odgovornega, da uporabim svoje fotografije tako, da ne bo več nihče, ko bo videl brutalno resnico oboroženega konflikta, mislil, da je vojna primerna ali prikladna."
(Turnley 2003: 86)

Kazalo

1. Uvod	6
2. Opredelitev fotografije	8
2. 1. Fotografija je kulturna praksa.....	8
2. 2. Vloge fotografije	14
2. 3. Mit o objektivnosti fotografije	19
3. Rezentiranje vojn.....	22
3. 1. Dokumentarna fotografija	22
3. 2. Fotonovinarstvo	25
3. 3. Vojna fotografija in vojno fotonovinarstvo.....	29
4. Semiotika fotografije	40
4. 1. Fotografija kot znak.....	44
4. 2. Fotografija kot tekst.....	49
5. Semiotična analiza vojnih fotografij	59
6. Sklep	72
7. Literatura in viri.....	74

1. Uvod

V vsakdanjem življenju smo ljudje močno odvisni od podob, saj nam vid posreduje informacije, ki so pomembne za naš obstoj. Izmed vseh petih čutil je vid tisti, ki daje najbolj natančne informacije. Za večino ljudi je bolj pomemben kot sluh, okus, voh ali dotik. Na vid se tako zanašamo, da zapostavljamo druga čutila. 'Verjamem, kar vidim'¹ je tako močna ideja, da jo večina ljudi sprejme za resnično (Lacey 1998: 5). Pomembnost vida John Berger opredeli takole (1972: 7):

"Vid je pred besedami. Otrok gleda in prepozna, preden je sposoben govoriti. Vendar obstaja še en pomen tega, da je vid pred besedami. Vid osnuje naše mesto v svetu, ki nas obkroža; ta svet si razlagamo z besedami, vendar besede nikoli ne morejo preseči dejstva, da nas svet obkroža. Odnos med tistim, kar vidimo, in tistim, kar vemo, ni nikoli ustaljen."

In to velja še posebej za fotografije, katerih pomen je lahko raznolik in ga določa kontekst časa in okolja.

Kamero je iznašel Fox Talbot leta 1839. V tridesetih letih po izumu je bila kamera le igrača za izbrance, ki so jo začeli uporabljati za policijske dosjeje, vojne reportaže, zbiranje podatkov za vojsko, pornografijo, enciklopedično dokumentacijo, družinske albume, razglednice, antropološka poročila, sentimentalno moraliziranje, vojaško zalezovanje, estetske učinke, reportaže in formalne portrete (Berger 1980/1999: 32). Razvoj fotografije kot nove tehnologije družbene komunikacije je vodil do tega, da se je fotografija začela uporabljati na komercialnem področju, do nastanka fotografskega novinarstva in porasta slikovnih revij, kar je vzpodbudilo in okrepilo psihološko vpletenost družbe na področju vizualnih komunikacij (Hardt 2002: 318). Usmerjenost pozornosti k vizualnemu je postala pomembna lastnost kulture 20. stoletja (Newton 2001: 84). Vizualne komunikacije so postale najbolj priljubljeno sredstvo sugeriranja pomenov. Vendar izobilje podob še ne zagotavlja njihovega avtomatičnega uspeha; vanje lahko podvomimo, jih ignoriramo ali zavržemo (Hardt 2002: 322). Fotografije veljajo za medij, ki naj bi upodobljeno realnost predstavljal tako, kot je. Od iznajdbe v začetku 19. stoletja so uživale kredibilnost, ki jo je dajala percepcija nevtralnosti kamere (Newton 2001: ix). Ko gledamo fotografije, si skoraj lahko predstavljamo, da smo na tistem mestu, ki ga fotografije predstavljajo. So vir zgodovinskega zapisa, ki je najbližji občutku 'biti tam' (Spencer 1999: 184). Vendar so tudi fotografske podobe ustvarjene za sporočanje (Lacey 1998: 5) in sveta ne predstavljajo resnično ali naravno (Lacey 1998: 14) oz. takega, kot je. Fotografije so interpretacija, pomen fotografij pa določajo konvencije

¹ Angl. seeing is believing.

(Lacey 1998: 132). Tako pravijo tudi Sekula (1982: 84): "Pomen fotografije je odvisen od kulturne definicije" ter Brennen in Hardt (1999: 7): "Fotografije predstavljajo ideološke reprodukcije resničnosti in pomeni fotografij izhajajo iz kulturnih izkušenj."

Vojne fotografije se razlikujejo od drugih podob. Zgrabijo naše poglede in nikogar na svetu ne bi smele pustite hladnega. Ljudje ne morejo izkusiti tistega, kar se na oddaljenih vojnih prizoriščih dogaja, preko fotografij pa lahko ljudje spoznavajo, kaj se je dogajalo. "Fotografsko delo reši zgodovinski trenutek, preden bi ta za vedno izginil." (Hardt 2003: 607) Zdi se pomembno, da so preko fotografij ljudem dostopne katastrofalne posledice vojne, ki bi lahko včasih ostale skrite in prezrte. Te informacije največkrat prinašajo fotografski objektivni vojni fotonovinarjev. "Za tiste, ki niso nikoli izkusili vojne neposredno, so vojne fotografije edini prikaz tistega, kar je na žalost postala vladajoča okoliščina sodobne dobe." (Zelizer 2004: 115)

Glavni raziskovalni tezi naloge sta: a) da je vojna fotografija kulturni produkt, ki ni le zrcalo sveta, in b) da je vojno fotografijo mogoče razumeti kot tekst, primeren za semiotično analizo. Čeprav vojna fotografija dokumentira vojno dogajanje, imajo tudi te fotografije sposobnost oblikovanja, artikuliranja in ohranjanja pomenov in niso preproste kopije realnosti. Delujejo kot sistemi ustvarjanja pomenov (Wells 1998: 102). Fotografije so kulturni predmeti, ki jih določa kontekst časa in okolja, v katerem se pojavljajo. Eden od učinkovitih načinov dekonstrukcije pomena/pomenov, ki ga/jih prinašajo, je semiotična analiza. Ta fotografijo razume kot tekst, v katerem razišče dele znakovnih sistemov, s pomočjo katerih se oblikuje pomen (Wells 1998: 102). Ko razumemo subjektivno naravo vizualne reprezentacije, fotografija izgubi vlogo dokumenta za dokazovanje. Semiotika je eden od načinov analize, ki ponuja takšen način interpretiranja vizualne kulture (Newton 2001: ix).

Cilj diplomske naloge je opredeliti vojno fotografijo in pojme, ki so pomembni za njeno razumevanje, ter s semiotičnimi elementi analizirati izbrane fotografije. V drugem poglavju bomo opredelili pojem fotografije, njene vloge in značilnosti fotografske podobe. V tem poglavju bomo govorili o mitu objektivnosti fotografije in o dokumentarni fotografiji, praksi fotografije, s pomočjo katere je ta ideja tudi izražena. V tretjem poglavju bomo opredelili fotonovinarstvo in vojno fotonovinarstvo, kot praksi, ki sta ključni v interpretiranju vojnih dogodkov. V zadnjem, četrtem delu bomo s semiotično analizo dekonstruirali izbrane fotografije. Zato bomo tudi podrobneje razdelali teoretsko izhodišče semiologije, ki bo služilo kot orodje analize.

2. Opredelitev fotografije

Slike so simboli industrijske dobe. Predstavljajo potencial tehnologije in prizadevanje družbe, da bi pri iskanju univerzalnega razumevanja preko podob reproducirala izkušnje in prakse. Slike ostajajo najbolj prepričljivi mediji dokazovanja in še vedno ohranjajo sloves zelo kredibilnih upodobitev realnosti. Brez njih v sodobni družbi ni komunikacije. Podobe še vedno potrjujejo in krepijo prepričanja in bodo še naprej ostale osrednji vir ohranjanja občutka za realnost (Hardt 2002: 323). Fotografija od svojega izuma in še danes bistveno vpliva na zahodno zavest. Predstavlja primarni vir informacij o svetu in o nas samih, ostaja ključna v oglaševanju in marketingu in v blagovnem sistemu. Sodeluje z drugimi oblikami (film, video) in tako krepi vizualno okolje. Fotografija je del naše narave (Bolton 1992: xiii).

Fotografija kot način komuniciranja prenaša informacije o svetu, kar je njena temeljna vloga. "S fotografiranjem upodobljeno postane del sistema informacij, vpeto v sheme razvrščanja in hrambe, ki segajo od grobo kronološke ureditve priložnostnih posnetkov, nalepljenih v družinskem albumu, do zagrizenega kopičenja in vestnega arhiviranja fotodokumentacije za potrebe meteorologije, astronomije, mikrobiologije, geologije, policijskih preiskav, medicinskega pouka in diagnostike, vojaškega izvidništva in umetnostne zgodovine." (Sontag 2001: 145) Ta vloga je odraz njenih značilnosti, iz nje pa izhajajo tudi druge vloge, ki govorijo o njeni vpetosti v družbi. O tem govorimo v nadaljevanju.

2.1 Fotografija je kulturna praksa

Dobesedni pomen besede fotografija je pisanje s svetlobo. Beseda fotografija izhaja iz grških besed *phos* in *photos*, kar pomeni luč, svetloba, ter besed *graphos* in *graphia*, kar pomeni pisati, včrtati, risati. Fotografiranje tako pomeni izdelovanje slik z izkoriščanjem kemičnih učinkov svetlobe na predmete (npr. film) (Verbinc 1976).

Fotografija je najprej razumljena kot človeški produkt, ki ga določata čas in mesto nastanka, in predstavlja komuniciranje. "Fotografija je kulturna praksa in fotografije so oblika materialne produkcije. Je element eksplicitnega praktičnega procesa komuniciranja v določenem zgodovinskem trenutku." (Hardt in Brennen 1999: 11) Fotografija kot predmet je v svoji najbolj osnovni obliki slika, podobnost ali kopija (facsimile), ki jo naredi fotograf (Clarke 1997: 19). Njen obstoj določa kultura in je odvisen od človeškega obstoja. "Vsaka fotografija je odvisna od vrst zgodovinskih, kulturnih družbenih in tehničnih kontekstov, ki snujejo njene pomene kot podoba in kot predmet." (Clarke 1997: 19) Fotografija je kulturno določena na več ravneh, je predmet, ki izhaja iz kulture, kulturno določeni pa so tudi njeni

pomeni in vloge. "Pomen fotografije, njena učinkovitost kot podoba in njena vrednost kot predmet so vedno odvisni od kontekstov, v katerih fotografijo 'beremo'." (Clarke 1997: 19)

Fotografija in pomnjenje

Temeljna značilnost vizualnih podob je, da se lahko pojavljajo v materialni ali nematerialni obliki. "V dobi informacijske nasičenosti fotografija priskrbi hiter način opazovanja nečesa v kompaktni obliki za zapomnjenje. Fotografija je kot citat, maksima ali pregovor. Vsak od nas mentalno hrani na tisoče fotografij, ki jih je mogoče takoj ponovno oživeti v spomin." (Sontag 2003: 22) Fotografija na ta način lahko obstaja kot fizični predmet, fizična oblika pomnjenja, ali pa kot enkratna podoba v naših glavah, kot del pomnjenja, ki je edinstven za posameznika. Podobno pravi Berger (1980/1999: 35), da je pred iznajdbo fotografije njeno vlogo primarno opravljal spomin. "Kaj je bilo namesto fotografije? Odgovor, ki ga pričakujemo, je grafika, risba, slika. Bolj razsvetljujoč odgovor bi lahko bil: spomin. To, kar fotografije počnejo v prostoru, smo prej počeli v refleksiji."

Fotografija je povezana s filmom, saj je film sestavljen iz množice povezujočih se slik. In vendar se film in slika med seboj razlikujeta. Susan Sontag izpostavi razliko v možnosti pomnjenja. "Fotografije se mogoče vtisnejo v spomin bolj kot gibljive podobe zato, ker so ličen, jasen izsek časa, ne pa tok." (Sontag 2001: 21) Berger pravi, da fotografija naredi ravno to, česar film ne more, ustavi čas, pred fotografijo smo lahko to počeli le v notranji zavesti. "Človeška vizualna percepcija je veliko bolj zapleten in selektiven proces od procesa, po katerem se na film vtisne podoba. Kljub temu pa leče v kameri kot oko zaradi svoje občutljivosti na svetlobo pri veliki hitrosti in pod udarom neposrednega dogajanja registrirajo podobe. Vendar pa kamera *fiksira* videz dogodka, oko samo na sebi pa tega nikoli ne zmore. Videz dogodka izvzame iz toka videzov in ga ohrani, morda ne za zmerom, a za tako dolgo, kolikor obstaja film. Bistvena značilnost te ohranitve ni odvisna od tega, ali je podoba statična; tudi nezmontirani film deluje v bistvu enako. Kamera reši niz videzov, ki bi jih sicer neizogibno izpodrinili prihodnji videzi. Ohranja jih nespremenljive. Pred izumom kamere je to lahko storila le zmožnost spomina v notranji zavesti." (Berger 1980/1999: 35–36)

Fotografija in kolektivni spomin

Tri temeljne komponente spomina moderne družbe so ljudje, kraji in mediji. Spomini v našem umu niso kot v skladišču, temveč jih izzovemo, spreminjamo in ohranjamo s pomočjo drugih. Kolektivni spomin je tako produkt pogajanj med posamezniki in njihovim širšim okoljem v določenem času in kontekstu (Hoskins 2004: 2–3). Pri tem pa igrajo pomembno vlogo

fotografije: "Fotografska podoba v 20. stoletju vseskozi oblikuje novinarstvo in obvladuje kolektivni spomin družbe, ta pa se pretaka tudi v zavest posameznika." (Hardt 2003: 605) Susan Sontag (2003: 85) pravi, da kolektiven spomin ne obstaja, obstaja pa kolektivno poučevanje. Fotografije, ki jih vsak prepozna, so konstitutivni del tistega, o čemer razmišlja družba ali najavi, da bo razmišljala. Te ideje imenuje spomini, to pa je fikcija. Ugotavlja, da je kolektivni spomin družbena konstrukcija, saj tisto, kar imenujemo kolektivni spomin, ni spominjanje, temveč dogovarjanje, da je nekaj pomembno in da se je nekaj zgodilo tako, kot v pripovedi. Fotografije pa te pripovedi zaklenejo v naš spomin (Sontag 2003: 86).

Kultura oz. ideologija je tista, ki določa njihov pomen ali več pomenov, pripadnik kulture oz. ideologije pa te pomene ponotranji (ali jih vzame za lastne), kar pravita tudi avtorja Hardt in Brennen. "Fotografije določajo pomembno kulturno območje za kulturni diskurz. Poleg tega niso le izraz njihovega časa, temveč rastejo v ikone kolektivnih izkušenj in zgodovinskih zaznamovalcev slikovne dobe." (Brennen in Hardt 1999: 6) Sontagova pravi, da je kolektivni spomin umetna tvorba oz. da kolektivni spomin ne obstaja: "Ves spomin je individualen, ki ga je nemogoče reproducirati – umre z vsakim človekom. Tisto, kar se imenuje kolektivni spomin, ni spominjanje, temveč dogovor: to je pomembno in to je zgodba o nečem, kar se je zgodilo s fotografijami, ki zaklenejo zgodbo v naše misli. Ideologije ustvarjajo utemeljene arhive podob, reprezentativnih podob, ki ujamejo skupne ideje pomembnosti in sprožajo predvidljive misli, občutja." (Sontag 2003: 86)

Fotografija kot drobec, izsek časa in prostora

Ena izmed definicij fotografij je: "Fotografije so vizualna obeležja časa in prostora." (Hardt 2003: 605) To pomeni, da fotografija sama po sebi nima preteklosti ali sedanjosti, predstavlja samo tisti trenutek, tisti čas, ko je nastala. Fotografija fiksira trenutek v času. Jezik ujetja pa je odvisen od kulturnega konteksta. Fotografija posname točno določen zgodovinski trenutek in vzame subjekte iz zgodovine. V tem smislu nima ne preteklosti ne sedanjosti, predstavlja le trenutek njenega nastanka (Clarke 1997: 24). "Fotografija reproducira v neskončnost nekaj, kar se je zgodilo samo enkrat: mehanično ponavlja, kar se eksistencialno ne more nikoli več ponoviti." (Barthes 1980/1992: 12) Fotografija po Sontagovi poleg drobca časa predstavlja tudi drobec prostora. "Na podlagi fotografske podobe je bil zgrajen nov smisel pojma informacije. Fotografija ni le tanek režanj časa, temveč tudi prostora. V svetu, ki mu vladajo fotografske podobe, so vse meje ('kadriranja') videti samovoljne. Vse se da ločiti, izločiti iz sosledja, iz celote – treba je le drugače kadrirati sliko." (Sontag 2001: 26)

Fotografija kot izdelek

Glavna značilnost fotografije – v nasprotju z digitalno oblikovanimi podobami – je odvisnost od fizične osebe ali objekta, ki je navzoč v trenutku fotografiranja. Ta fizična prisotnost je izvor ali vir možnosti fotografije in posledično fotografija stoji kot indeks pretekle fizične prisotnosti (Wells 2003: 34). Fotografija je človeški izdelek, predmet, ki ga naredi človek s pomočjo posebnega aparata. Kot izdelek ima fotografija poseben čar. "Fotografije so seveda izdelki. Toda njihova privlačnost je v tem, da se zdi, kakor da imajo v svetu, nastlanem s fotografskimi odpadki, status najdenih predmetov – nehotenih režnjev sveta. Tako se hkrati okoriščajo z ugledom umetnosti in s čarobnostjo stvarnega. Fotografije so oblaki fantazije in grudice podatkov." (Sontag 2001: 69)

Ljudje imamo poseben odnos do fotografij, ki smo jih posneli, in še posebej smo velikokrat na poseben način navezani na tisto, kar upodablja. "Fotografija je hkrati neprava navzočnost in znamenje odsotnosti. Podobno kot zakurjeno ognjišče v sobi tudi fotografije – zlasti ljudi, oddaljenih pokrajin in daljnih mest, izginule preteklosti – spodbujajo sanjarjenje." (Sontag 2001: 20) Naše sanjarjenje pa se lahko iz predmetnih fotografij prenese na sanjarjenje v mislih, kjer dogodki in ljudje lahko oživijo. Zato imajo nekatere fotografije velikokrat posebno mesto v našem življenju, razstavljamo jih po domu, pisarni in nosimo jih s seboj v denarnici. In vendar fotografija nikoli ne more nadomestiti tistega, kar upodablja, saj je le njegova sled. "V nasprotju s katero koli drugo vizualno podobo fotografija ni prikaz, posnetek ali interpretacija predmeta na njej, ampak njegova sled." (Berger 1980/1999: 35)

Fotografija je neločljivo povezana z realnostjo

Kljub temu da je fotografija kulturni predmet, je v svojem temelju, kot pravi Roland Barthes (1980/1992: 69), neločljivo povezana s svojim referentom. "Pri fotografiji ne moremo nikoli zanikati, da je *stvar bila tu*." Tudi John Berger vidi večjo povezanost fotografije z objektom iz realnosti v primerjavi s slikami ali risbami. "Nobena slika ali risba, naj je še tako naturalistična, ne *pripada* predmetu na tak način kakor fotografija." (Berger 1980/1999: 35) Fotografija se nanaša na tisto, kar je bilo. "Fotografija ne govori (nujno o tem), *česar ni več*, pač pa zgolj in zagotovo o tem, *kar je bilo*." (Barthes 1980/1992: 75) Roland Barthes (1980/1992: 13) pravi, da fotografija "vselej nosi s seboj svoj referent", in še več, da je od referenta odvisen njen obstoj. Vsaka fotografija je na nek način sorodna svojemu referentu. Fotografski referent ni fakultativna stvar, h kateri napeljuje podoba ali znak, temveč je nujno realna stvar, ki je bila postavljena pred objektiv in brez katere ne bi bilo fotografije (Barthes 1980/1992: 68). Ta objekt iz realnosti lahko vpliva na čustvovanje človeka. "Fotografija je

emanacija referenta, iz realnega telesa, ki je bilo tam, je izšlo sevanje, ki se me je dotaknilo – mene, ki sem tukaj; trajanje prenosa ni pomembno; fotografija izginulega me bo ganila prav kakor zakasneli žarki kakšne zvezde." (Barthes 1980/1992: 71–72)

Fotografija potrjuje našo izkušnjo 'biti tam', kar ne pomeni le obisk neznanega kraja, ampak ujetje avtentične izkušnje tujega kraja. Fotografije so kot posnetki in dokumenti, ki natančno določajo svet, ki spreminja izgled (Wells 1998: 19). Podobno pravi Barthes, da fotografija potrdi, da je tisto, kar gledam, res bilo (Barthes 1980/1992: 73) ali da je "v/saka fotografija potrdilo o navzočnosti." (Barthes 1980/1992: 77)

Fotografija kot posedovalka ujete stvarnosti

Fotografija ima sposobnost posedovanja vsega, kar je fotografirano. »Fotografije utelešajo: dogodek ali osebo spremenijo v nekaj, kar se lahko poseduje (Sontag 2003: 81). Ko nekoga fotografiramo, naredimo njegov posnetek, njegova ali njena fotografija postane predmet, ki ga posedujemo. "Fotografiranje ljudi je nasilje nad njimi – namreč v tem, da jih vidimo, kakor oni sebe nikdar ne morejo poznati; fotografiranje sprevrže ljudi v predmete, ki jih je mogoče simbolično posedovati." (Sontag 2001: 18)

Fotografija pomeni prilaščanje v treh oblikah. V najpreprostejši obliki je nadomestna posest osebe ali stvari, ki nam je pri srcu. Ta posest daje fotografijam nekaj enkratnega, občutek unikatnega predmeta. Preko fotografij smo tudi v porabniškem razmerju do dogodkov, tako do tistih, ki so del naše izkušnje, kot do tistih, ki niso. Tretja oblika prilaščanja poteka tako, da preko upodablajočih naprav in naprav, ki podobe razmnožujejo, pridobimo nekaj kot informacijo (ne pa kot doživetje, izkušnjo) (Sontag 2001: 144–145).

Fotografije kot drobci časa in prostora ujamejo del stvarnosti in jo ohranijo v času. "Fotografije pričajo o resničnih ljudeh v resničnih situacijah, katerih obstoj na svetu preživi s sliko. Pravzaprav je fotografija podoba/tekst spomina in izraz neprekinjenega nizanja preteklosti in sedanosti." (Hardt 2003: 606) Življenja ne moremo posedovati in toka življenja ne moremo ustaviti, tukaj vskočijo fotografije. "Fotografije so način ujetja stvarnosti, pojmovanje kot nekaj upornega, nedostopnega; so način, kako jo prisiliti, da obmiruje. Ali pa povečajo stvarnost, ki jo občutimo, kot bi bila skrčena, izvotljena, propadajoča, odmaknjena. Stvarnosti ne moremo posedovati; lahko pa posedujemo podobe (in one nas)". (Sontag 2001: 152)

Fotografija in arbitrarnost pomenov

Fotografija ne zna povedati tistega, kar daje na vpogled (Barthes 1980/1992: 86). "Ker je vsaka fotografija le drobec, je njena moralna in čustvena teža odvisna od njene umestitve. Fotografija se spreminja glede na kontekst, v katerem jo vidimo". (Sontag 2001: 102) Ena izmed lastnosti fotografije je, da se njen pomen oz. njeni pomeni lahko spreminjajo. Spreminjajo se v času, kontekstu in v povezavi z drugimi fotografijami. "Fotografija je le drobec in sčasoma se njene sidrne vrvi razrahljajo. Tedaj odpluje v mehko, abstraktno minulost in se odpre za vsakršno branje (ali povezave z drugimi fotografijami)." (Sontag 2001: 71)

Podobe so kulturno in zgodovinsko zaznamovane izraznosti, katerih pomen je specifičen glede na socialne ali politične okoliščine komuniciranja in družbe. Povsod navzoči ali fiksiran pomen ne obstaja (Hardt 2002: 324). *"P/odoba je arbitrarni znak, predmet stanja časa in prostora. Zaradi temeljne nestabilnosti podobe (ali jezika) se torej lahko pomeni spreminjajo in de-fiksirajo, pri čemer se proces interpretacije kot oblikovanja pomenov kaže kot temeljna družbena praksa."* (Hardt 2002: 324–325). Pripisovanje pomenov fotografiji Sontagova povezuje z njeno vlogo recikliranja. Ista fotografija lahko v spremenjenih kontekstih pridobi povsem drugačne pomene. Berger pa prehajanje pomenov fotografije povezuje z javno rabo fotografije. "Sodobna javna fotografija navadno prikazuje dogodek, posneto množico videzov, ki nima nič opraviti z nami, njenimi bralci, in nič z izvirnim imenom dogodka. Prinaša informacijo, toda informacijo, iztrgano iz vse življenjske izkušnje. Javna fotografija prispeva k spominu, a k spominu neznanega in popolnega tujca. V tej tujosti se izraža nasilje." (Berger 1980/1999: 37) In ker fotografije same na sebi nimajo pomena, ker so v spominu popolnega tujca podobne podobam, se ponujajo vsakršni rabi." (Berger 1980/1999: 38)

Podobno kot Berger pravi tudi Clarke (1997: 19), da spremembe pomenov fotografije določa kontekst. "Vsaka sprememba konteksta jo spremeni kot objekt in spremeni pogoje reference in vrednote, kar vpliva na naše razumevanje njenega 'pomena' in 'statusa'." V toku časa originalni motiv za posnetek fotografije lahko izgine, kar daje fotografiji možnost, da je dostopna za ponovno uokvirjanje v novih kontekstih (Wells 1998: 57). Ker je fotografija 'le' izsek časa ali prostora, ji ta lastnost še povečuje možnosti za večje prehajanje med pomeni, ki jih lahko nosi, s spreminjanjem kontekstov pa se možnosti še povečajo. Fotografije v nasprotju s spominom same na sebi ne ohranjajo pomena. Ponujajo le videze, ki jim je bil odvzet pomen. Pomen pa je rezultat funkcij (Berger 1980/1999: 36–37). Pri fotografijah iz osebne izkušnje pa ni mogoče prisvajati različnih pomenov, saj kontekst posnetega trenutka

živi z nami. "Pri zasebni uporabi fotografije je kontekst posnetega trenutka ohranjen tako, da fotografija živi v nepretrgani kontinuiteti. Javna fotografija pa je, prav narobe, iztrgana iz konteksta in postane mrtev predmet, ki prav zato, ker je mrtva, sebe ponuja vsaki arbitrarni rabi." (Berger 1980/1999: 42) Povsodna navzočnost fotografije je pomenila, da so fotografije vedno krožile v kontekstih, za katere niso bile narejene (Wells 1998: 58).

Ena od osrednjih značilnosti fotografije je prav proces predrugačenja in postopnega izrinjanja prvotne rabe, ki nazadnje pripelje do uveljavitve novih, nadaljnjih uporab, predvsem pa diskurza umetnosti, ki si zna prikrojiti prav vsako fotografijo. "/K/ontekst, ki oblikuje vsako neposredno – posebej pa politično – rabo fotografije, neizogibno izpodrinejo konteksti, v katerih je ta raba oslABLJENA in postaja čedalje bolj neBISTVENA. /.../ In ker so fotografije tudi same podobe, se nekatere od njih že od začetka ne sklicujejo le na življenje, temveč tudi na druge podobe." (Sontag 2001: 102) To je značilno tudi za uporabo fotografije v vojnem novinarstvu, kjer se vojne upodabljaJO na podlagi prikazovanj drugih vonj, v povezavi z že objavljenimi fotografijami, o čemer bomo več spregovorili v nadaljevanju.

2. 2 Vloge fotografije

Najvišje poslanstvo fotografije po besedah Susan Sontag je razložiti človeku človeka. Vendar fotografije zaradi arbitrarnosti pomenov, ki jih nosijo, tega ne morejo storiti. "Sklicevanje na fotografije je pogosto pomagalo k razumevanju in strpnosti. V humanističnem žargonu je najvišje poslanstvo fotografije razložiti človeku človeka. Vendar fotografije ničesar ne razlagajo: pripoznavajo." (Sontag 2001: 107)

Produkcija pomenov v družbi se opira na jezik in deluje prek reprezentacije. Fotografije so eden od mnogih jezikov, ki jih uporabljamo za izražanje idej ali občutkov. Slike delujejo na kulturno specifičen način in so izredno razširjeno sredstvo, preko katerega se prenašajo pomeni, hkrati pa delujejo kot znaki, ki predstavljajo ideje in občutke tako, da jih lahko interpretirajo in berejo tudi drugi ljudje. Gradijo sistem reprezentacij, ki se uporablja v procesu družbene komunikacije znotraj specifičnih kulturnih okvirjev, v katerih pomeni nenehno nastajajo, se preverjajo ali kritizirajo in ovržejo (Hardt 2002: 324).

Prenašanje informacij

Najbolj temeljna vloga fotografije je prenašanje informacij, ki je najbolj prišla do izraza v 20. stoletju. V industrijski dobi fotografija postane najbolj pogosto uporabljen in pomemben način komuniciranja (Wells 1998: 15). "Fotografije so cenjene, ker so vir podatkov.

Pripovedujejo nam, kaj obstaja, popisujejo svet. /.../ Informacija, ki jo ponujajo fotografije, se je začela zdeti zelo pomembna v tistem trenutku kulturne zgodovine, ko je zavladovalo mnenje, da ima vsakdo pravico do tega, kar imenujemo novice." (Sontag 2001: 25)

Fotografija je v skladu s svojo informativno vlogo dobila pomembno mesto v novinarskem poročanju. Ideja vizualnega kot kulturno središče se je izrazila in bila potrjena v 20. letih 20. stoletja. Od takrat fotografsko poročanje zaseda glavno vlogo v razlaganju sveta, mediji pa so s svojimi kompleksnimi tehnološkimi zmožnostmi razširjanja znanja in informacij dobili pomembno mesto v politični moči in kulturnem statusu (Brennen in Hardt 1999: 3). Kot ugotavlja Susan Sontag (2001: 25), je imela fotografija vlogo prenašanja novic tistim ljudem, ki jih neradi berejo: "Fotografije so imeli za sredstvo obveščanja ljudi, ki neradi berejo novice." Fotografije so del medijev, ki poročajo o svetovnem dogajanju. Fotografije, fotoeseji in fotomontaža so s filmom postali del modernega načina upovedovanja svetovnih družbenih, kulturnih in političnih stanj (Brennen in Hardt 1999: 3).

Fotografija je orodje propagande ali demokracije

Z dostopnostjo ljudem fotografija postane demokratični medij (Wells 1998: 16). Vloga fotografije v materialnem izkustvu je, da ponuja nekritično, lahko tudi empatično izpoved vsakdanjega življenja in ohranja komaj opazne nianse dolgočasnih trenutkov. Tako predpostavlja harmonijo s tehnologijo, ki je redko uresničena v vsakdanjem življenju. Znano je postalo nenavadno s fotografsko tehnologijo (Bolton 1992: xi). Ena od vlog fotografije v javnem življenju je, da služi demokraciji tako, da ustvarja moderen polis s svojim načinom govora, ki je dostopen širokemu krogu udeležencev. Po drugi strani pa predstavlja družbeni nadzor in možnost dokumentiranja, ki sta ključni sestavini urejene družbe (Bolton 1992: xi).

Čeprav ima fotografija možnost demokratične rabe, so jo in jo še vedno uporabljajo tudi v propagandne namene. Berger (1980/1999: 33) pravi, da je demokratična uporaba fotografije trajala le nekaj časa. Najbolj svobodna je bila fotografija v kapitalističnih deželah v 20. stoletju. Osvobodila se je omejitev umetnosti in postala ljudski medij, ki ga je mogoče demokratično uporabljati. Toda ta trenutek je bil kratek, sama resničnost tega novega medija je spodbujala, da so jo namenoma uporabljali za propagando. Nacisti so jo med prvimi sistematično uporabljali za propagando. In ta vloga se v današnjem času kaže predvsem pri fotografiranju vojn.

Fotografija služi kot spomin in opomin

V povezavi z vojno je ena pomembnejših vlog fotografije, da služi kot spomin, tudi opominjanje na smrtnost oz. minljivost ter spremenljivost življenja. "Vsaka fotografija je *memento mori*. Posneti fotografijo pomeni biti udeležen v smrtnosti, ranljivosti, spremenljivosti drugega bitja (ali stvari). Prav z izrezom in ovekovečenjem tega trenutka je sleherna fotografija pričevanje o neizprosni 'zobu' časa." (Sontag 2001: 19) Fotografije zbujejo tudi občutek sentimentalnosti, ko na preteklost iz fotografij gledamo z nekritičnega stališča in brez moralnega vrednotenja. "Kakor je čar fotografij opomin na smrt, je tudi vabilo k sentimentalnosti. Fotografije spremenijo preteklost v predmet nežnega obzira, zabrišejo moralne razločke in razorožijo zgodovinske sodbe s posplošenim patosom pogleda v minuli čas." (Sontag 2001: 71)

Spreminjanje izgleda realnosti

Ena od vlog fotografije je, da lahko ponuja spremenjen videz tistega, kar upodablja v realnosti. "V prvih desetletjih fotografije so od nje pričakovali, da bo ponujala idealizirane podobe. Te so še danes cilj večine ljubiteljskih fotografov; zanje je lepa fotografija fotografija česa lepega, recimo ženske ali sončnega zahoda." (Sontag 2001: 30) Fotografije lahko poleg olepševanja lahko naredijo nekaj bolj grdo. "Pogosto je nekaj videti boljše ali se zdi boljše na fotografiji. Ena od funkcij fotografije je izboljšati normalen videz stvari. Gršati oz. kazati nekaj najgrše je moderna funkcija, didaktična, saj vabi v aktiven odziv." (Sontag 2003: 81)

Fotografija služi kot referenčna točka

Fotografije lahko služijo kot referenčne točke, po njih se orientiramo, pomagajo nam kronološko urediti življenje. Fotografije imajo kot referenčne točke lahko ključno vrednost v oblikovanju kolektivnega spomina, saj so kot usmerjevalci našega spomina na pomembne konfliktne dogodke ter tudi na samo razumevanje vojn in njihovih potekov, kot so na primer fotografije holokavsta (glej Zelizer 1999: 98–121), dogodkov 11. septembra v ZDA, študentskih demonstracij na trgu Tiananmen² (Hoskins 2004: 1–7). Poznavanje teh in drugih fotografij gradi tudi naš občutek za sedanost in bližnjo preteklost (Sontag 2003: 85). Vloga fotografije kot referenčne točke v oblikovanju kolektivnega spomina ni edina, čeprav ena izmed najpomembnejših v družbi. Fotografija je dogodek, ki se vsili v dogajanje ali ga prezre in oblikuje čut za situacijo. "Fotografija ni le nasledek srečanja dogodka in fotografa;

² Več o vlogah vojne fotografije govorimo v poglavju 3.3.

fotografiranje je samo po sebi dogodek, in sicer s čedalje več neodtujljivimi pravicami: da se vmešava, da se vsili v dogajanje – ali da ga prezre. Posegi fotografske kamere dandanes oblikujejo celo naš čut za situacijo. Vsepričujočnost fotoaparatorov nas prepričuje, da je čas sestavljen iz zanimivih dogodkov." (Sontag 2001: 11) Tako je s fotografijami ustvarjen nominalistični pogled na realnost. Človeška izkustva postanejo neskončno število enot, ki jih je mogoče med seboj ločiti. "Fotografija krepi nominalistični pogled na družbeno stvarnost, ki da je sestavljena iz navidezno neskončnega števila majhnih enot – ker vsak motiv ponuja neomejeno število možnih fotografij. Skozi fotografije svet postane niz nepovezanih, samostojnih delcev, zgodovina, pretekla in današnja, pa zbirka anekdot in *faits divers*." (Sontag 2001: 26) Ob fotografijah se v primerjavi s pisano besedo lažje izražajo tudi naša čustva. Fotografije služijo kot reference, kot totemi vzrokov – občutja se bodo bolj verjetno izkristalizirala ob fotografijah kot ob verbalnih sloganih (Sontag 2003: 85).

Definiranje stvarnosti

Fotografija kot prenašalec dejstev konstruira nove načine znanja (Wells 1998: 15). "Fotografije so ideološki označevalci specifičnega, kulturno določenega odnosa med vizualno produkcijo in potrošnjo, v katerem se namen fotografa kot ustvarjalca razprši v številne pomene, ki jih ustvariyo bralci." (Hardt in Brennen 1999: 15) Na fotografije gledamo kot na realizacijo objektivne resnice in so tudi vir več kolektivnih spominov in zato sestavni del zgodovine kot kreativnega procesa. (Brennen in Hardt 1999: 7) Fotografije so večji vir predstavljanja, ne le ljudi in dogodkov, pa tudi veliko bolj vir definiranja skupnosti ali naroda in končno človeštva. Niso pa ogledalo realnosti, temveč so bolj vstopne točke raziskovanja kulturnih izkušenj z 'režimi resnice' ali viri moči, ki si prilaščajo in oblikujejo podobe, da ustrezajo družbenemu diskurzu (Brennen in Hardt 1999: 9–10). "Fotografije so tudi vizualne oblike znanja in znanje je povezano s centri družbene ali politične moči." (Brennen in Hardt 1999: 7) Fotografije poleg tega, da na novo definirajo konkretno stvarnost vsakdanje življenjske izkušnje (ljudi, stvari, dogodke, kar koli vidimo) in dodajajo obsežne količine gradiva, ki ga sicer ne vidimo, na novo definirajo stvarnost samo – kot razstavni eksponat, kot zapis za vpogled in preiskavo, kot tarčo nadzora (Sontag 2001: 145).

Fotografije lahko postanejo družbeni simboli dominantne ideologije

Fotografije postanejo pomembne, ko postanejo družbeni simboli v določenem zgodovinskem času. Kot družbeni simboli služijo v določenih zgodovinskih trenutkih in postajajo izrazi kolektivne zgodovinske zavesti. Opominjajo na skupne izkušnje, ki prispevajo k občutku

narodne identitete. V času televizije fotografije še vedno ostajajo močno orodje propagande, ki reproducirajo in krepijo dominantne ideološke pozicije kot način družbene in politične komunikacije (Hardt in Brennen 1999: 15). Ideologija je 'svetovni pogled', bolj ali manj koherenten sistem prepričanj, ki proizvajajo sodbe o družbi. Dominantna ideologija upogiba percepcijo sveta vsakega posameznika, obstajajo pa tudi ideologije, ki tekmujejo z dominantno. Te so lahko ostanek preteklosti ali pa novi pogledi na svet, ki se pojavijo, da bi kljubovali nadvladi dominantne ideologije. Ideologije se spreminjajo in niso monolitni nizi idej (Lacey 1998: 98). Vsa komunikacija je strukturirana, temelj strukture pa predstavlja ideologija (Lacey 1998: 99). Ideologije vplivajo na dožemanje realnosti, ki kaže stvari iz realnosti kot naravne. Določena prepričanja, miti se zdijo tako naravni (Lacey 1998: 100). Sama sebe zanika kot ideologijo, ne izraža se kot ideologija, temveč kot realnost (Lacey 1998: 101). Ideologija vpliva tudi na medijske tekste. V tekstih postaja prepoznavna skozi diskurze, ki jih uporablja. Diskurz zajema različne pomene, ki so odvisni od kontekstov, v katerih so uporabljeni, in je način opisovanja sveta (Lacey 1998: 106–107).

Prisvajanje pomembnosti

Fotografirati pomeni prisoditi pomembnost. "Verjetno ni fotografske snovi, ki ne bi mogla biti olepšana. Poleg tega sploh ni načina, da bi lahko zatrli težnjo, lastno sleherni fotografiji, da namreč upodobljenemu prisoja vrednost." (Sontag 2001: 30)

Fotografija ima poleg vloge pripisovanja pomembnosti tudi vlogo recikliranja. Tisto, kar je zanimivo, kar je podobno nečemu, se fotografira:

"Fotografija počne še kaj drugega, kakor da zgolj reproducira stvarnost – reciklira jo, kar je za moderno družbo ključen postopek. V obliki fotografskih podob so stvari in dogodki podvrženi novim rabam, pripisovanju novih pomenov, ki presegajo razločke lepega in grdega, resničnega in lažnega, uporabnega in nerabnega, dobrega in slabega okusa. Fotografija je eno poglobitvenih sredstev za doseg tiste posebne kvalitete, pripisane stvarim in situacijam, ki te razločke izbriše – 'zanimivosti'. Stvar pa je zanimiva, če je v njej mogoče zaznati podobnost – ali analognost – čemu drugemu." (Sontag 2001: 162–163)

Selekcija realnosti

Gubern (Nöth 1995: 461) našteje šest značilnosti, ki kažejo na transformacijo stvarnosti, ki je posledica fotografiranja. Izguba tretje dimenzije, omejitve z okvirjem, izguba gibanja, izguba barve in granularna površina fotografije, sprememba merila in izguba nevizualnih spodbud

(stimulansov). Te lastnosti že nakazujejo selektivnost fotografije, ki pa vključuje tudi izbor posnetka iz realnosti, ki ga opravi sam fotograf.

Fotografije pa nas tudi oropajo izkušanja stvarnosti. "Ker ljudje veliko stvari na svetu (umetnost, katastrofe, naravne lepote) poznajo prek fotografskih podob, so pogosto razočarani, presenečeni, nedovzetni za pravo stvar, kadar se znajdejo pred njo. Fotografske podobe namreč doživetjem 'iz prve roke' rade odvzamejo čustvenost, čustva, ki jih same zbujajo, pa večinoma niso taka, kot jih občutimo 'v živo'. Pogosto nas kaj bolj presune v fotografski obliki kakor v dejanskem stanju." (Sontag 2001: 156)

Krepitev negativnega odnosa do vojn

Včasih je obstajala želja, da bi imele vojne fotografije takšen vpliv, da bi ljudje s pomočjo fotografij videli, kakšne so posledice vojne, in imeli zato negativen odnos do njih, morebiti celo, da do njih ne bi več prišlo. "Da bi fotografije obtoževale ali da bi lahko spreminjale vedenje, morajo šokirati." (Sontag 2003: 81) Njihova vloga lahko postane pomembna pri zburanju ali krepitvi negativnega odnosa do vojn, vendar le, če jo spremljajo tudi drugi ustrezni dejavniki. "Fotografija, ki obvešča o kaki nesluteni bedi, ne more vplivati na javno mnenje, če je ne spremlja ustrezen kontekst čustva in stališča. /.../ Fotografije ne morejo ustvariti moralne drže, lahko pa jo podkrepijo – in pomagajo zgraditi porajajočo se držo." (Sontag 2001: 21)

2. 3 Mit o objektivnosti fotografije

V 19. stoletju je moderna zahodna filozofija poudarjala racionalno misel in postavila meje med subjektivno in objektivno izkušnjo, opazovanim ali zunanjim. Posledica tega je pozitivističen poskus raziskovanja obeh v znanosti in družbeni znanosti, fotografija pa je dobila mesto v empiričnem kot snemalno orodje. Pozitivizem je tako vplival na uporabo fotografije in oblikoval odnos do statusa fotografije (Wells 1998: 22–23). Fotografije so pogosto uporabljene kot dokaz. V zgodovini so jih uporabljali za raziskovanje preteklosti, postale so pomemben vir informacij za predstavljanje 19. stoletja (Wells 1998: 53). Fotografije so se uporabljale kot dokaz sprememb v družbenem okolju. V 19. stoletju so služile političnim in industrijskim spremembam. Prve posnetke pokrajin so najeti fotografi naredili za vlado, civilne in vojaške zemljevide (Wells 1998: 54).

Berger pravi, da je "fotografija šele v 20. stoletju, in še zlasti med obema svetovnima vojnoma, postala prevladujoč in najbolj 'naraven' način ukvarjanja z videzi. Kot neposredno

pričevanje je tedaj zamenjala besedo. To je bil čas, ko so fotografijo imeli za najbolj presojno, za nekaj, kar omogoča neposreden dostop do stvarnosti." (Berger 1980/1999: 32–33) Devetnajsto stoletje je v želji po raziskovanju, snemanju in katalogiziranju človeških izkušenj vzpodbudilo ljudi, da so poudarjali vlogo fotografije kot metodo naturalistične dokumentacije (Wells 1998: 14).

Jezik odraža našo kulturno držo do artefaktov in izkušenj. V francoščini so leče fotografskega aparata poimenovane 'objectif', v slovenščini so poimenovane objektiv. Ta dva izraza sta močno povezana s tistim, kar vidimo skozi fotografski aparat – kar je naš objekt pogleda. Hkrati pa pojma objekt – objektivnost izražata idejo objektivnosti fotografiranja v smislu nepristranskega opazovanja (Wells 2004: 12). Čeprav so fotografije kot vrsta alkimije in so cenjene kot transparentno poročilo sedanjosti (Sontag 2003: 81), njihovo sporočilo ni nikoli objektivno.

Fotografiji mnogokrat pripisujemo status oči-vidnosti in zato lahko daje tudi občutek neobjektivnega prisostvovanja, pričanja o dogodku. "Drugače kot slikarsko delo ali prozni opis, ki ne moreta biti ničesar drugega kot ozko selektivna interpretacija, je fotografijo mogoče obravnavati kot ozko selektivno 'oči-vidnost'." (Sontag 2001: 10) Govorimo o mitu objektivnosti fotografije, vendar je fotografija le interpretacija sveta. Fotografije imajo prednost zaradi združevanja dveh nasprotujočih si potez in zato imajo večjo kredibilnost v primerjavi z verbalnim pripovedovanjem.

Avtoriteto fotografski objektivnosti dajeta fotografski dogodek in navzočnost fotografa, ki je posnel ta dogodek (Wells 1998: 17). Priporočilo kredibilnosti je vgrajeno vanje, hkrati pa vedno nosijo tudi določen subjektivni pogled. So posnetek realnosti, česar ne omogoča verbalno pripovedovanje, saj posnetke dela aparat. Hkrati pa pričajo, dokazujejo realnost, saj je neka oseba morala biti tam, da jih je posnela (Sontag 2003: 26). "Čeprav v nekem smislu fotografska kamera zares ujame – in ne samo interpretira – stvarnost, je fotografija vendarle prav toliko interpretacija sveta, kolikor je to slika ali risba." (Sontag 2001: 11)

Fotografija je sled sveta, ki nastane tako, da se iz sveta nekaj vključi v fotografijo, nekaj pa izključi. Nastane po subjektivnem izboru fotografa. "Fotografska podoba, čeprav je sled /.../, ne more biti preprosto transparentnost nečesa, kar se je zgodilo. Vedno je podoba, ki jo je nekdo izbral; fotografirati pomeni uokvirjati in uokvirjati pomeni izključevati. Še več, igranje s fotografijami se je dogajalo že daleč pred dobo digitalnih fotografij in manipulacij Photoshopa: vedno je bilo mogoče, da fotografija napačno prikazuje." (Sontag 2003: 46) Vsi fotografi na nek način spreminjajo realnost z uporabo različnih leč ipd., elektronska

manipulacija pa je bolj zahrbtna, ker ta orodja spreminjanja pomnoži s tisoč (Rogers v Schwartz 1999: 177).

Fotografije niso objektivne, ne le zaradi subjektivnosti fotografovih odločitev, temveč tudi zato, ker so v ozadju odločitev fotografa tudi institucionalne zahteve in kultura, ki ji pripada. Nikakor ne moremo trditi, da so fotografije objektivna reprezentacija realnosti, saj vse fotografije naredijo fotografi na podlagi subjektivnih odločitev in vse imajo vkodiran fotografov pogled ter institucionalne zahteve, ki ovirajo fotografove aktivnosti (Schwartz 1999: 161). Fotograf subjektivno izbira, in s tem ko izbira po svoji presoji, ovrednoti svet po načelih, ki pa so hkrati tudi del kulture, ki ji pripada. "Fotograf naj bi bil bistroiden posameznik, ki pa se ne vtika v tisto, kar vidi – pisar, ne pesnik. Ker pa so ljudje brž ugotovili, da nihče ne snema istih stvari, je domneva, da fotoaparat podaja neosebno, objektivno podobo, klonila pod dejstvom, da so fotografije pričevanja – ne le o tistem, kar vidi določen posameznik; da niso le dokument, temveč ovrednotenje sveta." (Sontag 2001: 85) Fotografije pa so del širšega, kulturnega diskurza. So del strategije slikovnih (tiskanih) medijev, da bi razločno oblikovali ideološko pozicijo v kulturnem diskurzu glede na specifične okoliščine družbe. Krepijo prevladujočo družbeno in politično perspektivo in proslavljajo moč vizualne pripovedi. Njihovo ustvarjanje postane manj pomembno kot shranjevanje glede na specifične družbene, politične ali kulturne interese, v predstavljanju, reprezentiranju drugačne realnosti (Brennen in Hardt 1999: 7).

Fotografijo je mogoče tudi spreminjati, tako da ne kaže tistega, kar naj bi kazala, z njo je mogoče manipulirati in jo spreminjati v propagande namene. "Fotografije niso preprost posnetek resničnega sveta pred kamero in etični kodi, ki so predpisani, da bi pomirili strah bralcev pred očitno manipulacijo, ne morejo zagotoviti objektivnega statusa fotografij." (Schwartz 1999: 160) Digitalna fotografija je začela ogrozati razumevanje resničnosti in kredibilnosti fotografij. Manipulacija fotografij v temnicah je hitreje izvedljiva kot računalniška manipulacija, slednjo pa je tudi težje odkriti kot konvencionalne tehnike tiskanja, rezanja, lepljenja in barvanja. Fotografije, ki temeljijo na računalniški tehnologiji, zvišujejo potencial prevare v procesu tiskanja (Schwartz 1999: 174–177). Danes se je z razvojem računalniških podob in možnosti digitalizacije ter spreminjanja fotografskih podob povečeval dvom v dokumentarni realizem. Njihova avtoriteta je v nevarnosti, vendar so fotografije v vsakdanjem življenju še vedno pojmovane kot realistične (Wells 1998: 18).

3. Reprezentiranje vojn

3.1 Dokumentarna fotografija

Z idejo objektivnosti se močno povezuje pojem dokumentarna fotografija. S sodobnim razumevanjem fotografije in uveljavitvijo dokumentarne fotografije kot posebnega žanra fotografije se je omajalo splošno razumevanje fotografije kot objektivnega in dokumentarnega prikaza realnosti.

Beseda dokument pomeni dokaz in izhaja iz besede *documentum*, ki je srednjeveški izraz za uradni papir, torej nesporen dokaz, resnično poročilo, ki ga podpira avtoriteta zakona. Dokumentarna fotografija kot žanr miruje v tem okvirju avtoritete in pomena. Njena zgodovinska pomembnost velja še danes, tako da še vedno ohranja status resničnega in objektivnega poročila (reprezentacije) minulega (Clarke 1997: 145). Kamera je bila od začetka obstoja razumljena v povezavi s sposobnostjo snemanja objektivnih podob s predpostavko resničnosti, ki je risba ali slika nikoli nista mogli zagotavljati z enako avtoriteto (Clarke 1997: 145). Njen avtoritativni status objektivnosti je povezan z zgodnjimi dokumentarnimi fotografi, ki so uporabljali kamero za izpostavljanje dogodkov, ki bi drugače ostali nevidni. Želeli so podučiti srednji razred o delih njihove družbe, kjer sta se pojavljala nepravilnost in revščina. Z začetkom te uporabe sta povezana svetloba in tema kot radikalni način snemanja prizorov – kamera subjekt izpostavi vesti publike. Publika naj bi, ko vidi dokaz, sprejela moralne implikacije, ki jih je posnela kamera (Clarke 1997: 147).

Dokumentarna fotografija prikazuje kamero kot najbolj učinkovito in temeljito. Subjekt dokumentarnega fotografa je indeks neskončnih in problematičnih kot tudi emocionalnih in strašnih izkušenj: revščine, družbenih in političnih krivic, vojn, zločinov, pomanjkanja, katastrof in trpljenja. Te razmere so težko upodobljive in tudi problematične za fotografiranje, ker je pomembno, kako se bo temam približal fotograf glede na svoja prepričanja (Clarke 1997: 145). Matthew Brady, Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner in Roger Fenton so bili med prvimi fotografi, ki so prikazovali vojno dogajanje. Pomen fotografije, kar še posebej velja za vojno fotografiranje, je močno povezan s tehnološkim razvojem. Prvi fotografski procesi fotografu niso dopuščali mobilnosti in dostopa. Šele z razvojem Leica kamere v 20. letih 20. stoletja je fotograf postal mobilen in hiter. Vendar je bil tudi takrat, kot je še danes, pri fotografiranju podrejen uradni cenzuri in omejitvam (Clarke 1997: 159).

V 30. letih 20. stoletja se je oblikovala paradigmatška oblika dokumentarne fotografije: svoje subjekte je dajala v družbeno ogrodje in se borila za reforme in družbeno

izobraževanje. Na fotografijo v tem času je močno vplivala nova tehnologija: nova lahka kamera, ki je omogočala nove snemalne kote; naraščanje števila ilustriranih revij, v katerih so uredniki fotografije posvečali posebno pozornost oblikovanju fotoesejev; ter novo in ogromno občinstvo, ki si je želelo videti fotografije iz resničnega življenja (Wells 1997: 89). Dokumentarni stil fotografije je naklonjen resničnosti in zato tudi izjavam o novinarski objektivnosti ali socialni resnici. Svojo prevladujočo moč je ohranil v sovjetskem in nemškem novinarstvu v 20. letih 20. stoletja, kjer se je tudi začel, nadaljeval pa se je v Združenih državah Amerike v 30. letih z vzponom fotonovinarstva in revij, kot sta *Life* in *Look* (Brennen in Hardt 1999: 2).

Dokumentarno fotografijo opisujejo kot obliko, žanr, tradicijo, stil, gibanje in kot prakso, zato ne smemo iskati ene same definicije (Wells 1997: 74). Martha Rosler povezuje nastanek dokumentarne fotografije z liberalnimi in reformističnimi gibanji. Pravi, da "dokumentarna fotografija predstavlja družbeno vest liberalne občutljivosti, ki je predstavljena v vizualnih podobah" (Rosler 1992: 302). Fotografski dokumentarec kot javni žanr se je razvil v ideološki klimi državnega liberalizma in reformističnih gibanj zgodnjega 20. stoletja. Ta žanr je povezan z razkrivanjem korupcije in z mitom novinarske objektivnosti (Rosler 1992: 303). O dokumentarnem fotografiranju, ki izhaja tudi iz želje po fotografiranju prikritih stvari in njenem subjektu, nižjem družbenem sloju, piše tudi Susan Sontag (2001: 55):

"Videnje stvarnosti kot kake eksotične trofeje, ki naj bi jo prizadevni lovec s fotoaparatom izsledil in uplenil, zaznamuje fotografijo že od samega začetka in označuje stičišče nadrealistične protikulture in družbenega avanturizma srednjega razreda. Fotografijo so vedno fascinirale družbene višave in družbeno dno. Dokumentaristi /.../ imajo raje dno. Že več kot sto let fotografi postavljajo okrog zatiranih, čakajo na prizore nasilja – in sicer z bleščečo čisto vestjo. Družbena beda je 'dobro stoječe' navdala z nujno po fotografiranju, najpriljudnejši obliki plenjenja, da bi dokumentirali prikrto stvarnost – tj. stvarnost, ki je prikrita njim."

Dokumentarna fotografija je ena izmed najbolj intimnih oblik fotografiranja, poleg tega pa je oblika, ki se eksplicitno povezuje z javnim prostorom. Predpostavlja vez med bralcem in subjektom, ki jo drži pokonci njeno domnevno pooblastilo, ne le za posnemanje, temveč za izpostavljanje – kamera z zavestjo (Clarke 1997: 145). Fotografija je bila že od začetka obstoja razumljena v povezavi s sposobnostjo snemanja objektivnih podob dogodkov, s predpostavko, da dogodke posnema bolj verodostojno, kot to lahko delajo slike ali risbe. Kliše, da kamera ne more lagati, je del globokega in napačnega pojmovanja verodostojnosti snemanja kamere (Clarke 1997: 146). Prav to mišljenje je povezano s prvimi dokumentarnimi

fotografi, ki so s kamero občinstvu predstavljali dogodke, ki bi drugače ostali nevidni (Clarke 1997: 147). Da fotografije dobesedno in objektivno reprezentirajo zgodovino, je iluzorno mišljenje, ki ignorira kulturno in družbeno ozadje, v katerem podobe nastajajo, hkrati pa fotografa spremeni v nevtralnega, pasivnega in nevidnega snemalca scene (Clarke 1997: 146). S tem se strinja tudi avtorica Solomon Godeau (1997: 170), ki pravi, da je beseda dokumentaren uporabljena šele v 20. letih 19. stoletja, skoraj stoletje po izumu dokumentarne fotografije. Vse, kar je bilo pred uvedbo izraza dokumentarna fotografija poimenovano z besedo fotografija, bi danes označili kot dokumentarna fotografija. Besedna zveza dokumentarna fotografija je prišla pozno v uporabo, kar pomeni, da so pred uporabo tega pojma menili, da fotografija opravlja naravno in neizogibno funkcijo dokumentiranja.

Dokumentarna fotografija je bila manifestacija ogromnega truda, da bi posneli in oblikovali ameriške izkušnje, ki sta jih povzročili depresija (med letoma 1920 in 1940) in druga svetovna vojna. Tudi pred depresijo obstajajo primeri dokumentarnega fotografiranja, ki sta jih posnela Jacob Riis in Lewis Hine med letoma 1880 in 1900. Šele v 30. letih 19. stoletja pa je bilo možno končno veljavno dokumentarno gibanje, ki so ga omogočile majhne kamere, osvetljava z bliskavico in izpopolnjena tehnika tiskanja časopisov (Eisinger 1995: 79). Dokumentarna fotografija, ki so jo dojemali kot spontano in demokratično, je bila umetniško gibanje oz. gibanje družbeno zavedne umetnosti (Eisinger 1995: 80). Taka fotografija ima lahko pomen novice, portreta, umetnosti ali dokumentiranja, lahko vse štiri ali pa nobenega (Eisinger 1995: 81). Dokumentarne fotografije so bile v 30. letih 19. stoletja zaradi teksta, ki jih je spremljal, in zaradi pogojev, v katerih so nastale in bile razstavljene, razumljene kot novice ali umetnost. Določene fotografije so dobile vrednost novice zaradi specifične lastnosti in ker jih je vlada uporabila kot odgovor ekonomski krizi (Eisinger 1995: 81–82). Vsi naštetni pomeni dokumentarne fotografije nakazujejo razumevanje fotografskega dokumentiranja, ki se je spreminjal skozi čas in tudi v kulturnem kontekstu. "*Fotografija* v nobenem času ni bila le en objekt, praksa ali oblika, ampak je vedno predstavljala različna dela, oblike in podobe, ki so služili različnim gradivom in družbenim uporabam." (Wells 1997: 18). Fotografije, ki predstavljajo zdaj že nedostopno zgodovino, so res okna v svet, ki bi bil drugače izgubljen, in v tem smislu je prav, da jih poimenujemo dokumentarna fotografija. V mnogih kontekstih pa je dobesedni in objektivni posnetek zgodovine omejena iluzija. Ignorira kulturno in družbeno ozadje, v katerem je bila fotografija posneta, poleg tega pa spreminja fotografa v nevtralnega, pasivnega in nevidnega snemalca prizora (Clarke 1997: 146).

3. 2 Fotonovinarstvo

Prikazovanje vojn s fotografijami je močno povezano z dokumentarno fotografijo, ki predstavlja začetke fotonovinarske prakse. S pojavom in uveljavljanjem fotonovinarstva so posledice vojne postale dostopne tudi ljudem iz oddaljenih krajev. Fotonovinarstvo ima pomembno vlogo v zgodovini fotografskega prikazovanja vojn, predstavlja obliko človeškega vizualnega obnašanja, ki se odziva na razumevanje sodobne kulture, prispeva vanj in ga posreduje (Newton 2001: 3). Fotonovinarstvo je praksa ustvarjanja pomenov, ki je močno vezana na ekonomske in politične ureditve in je lahko del ustvarjanja ali spreminjanja vladajočih struktur (Hardt 1996). Predstavlja opisno obliko sporočanja vizualnih informacij preko različnih medijev. Ponavadi se pojem fotonovinarstvo nanaša na fotografije v tiskanih medijih, na primer v časopisih ali v revijah. Vendar pa fotonovinarsko delo vedno bolj zavzema tudi televizijske novice, ki so sicer odvisne predvsem od videa, vendar kljub temu veliko uporabljajo nepremične fotografije; in prav tako novice na spletu, ki uporabljajo tako video kot fotografije (Newton 2001: 5). Termin fotonovinarstvo se ponavadi nanaša na žanr fotografij, ki vsebujejo svoje podžanre. Lahko gre za tiskane medije ali za televizijo, ponavadi ga kot del celote spremljajo besede, celota lahko vključuje tudi druge vizualne elemente, kot so naslovi, grafi ali množice slik (Newton 2001: 5).

Kratka zgodovina fotonovinarstva

Potreba po vizualnem novinarstvu je obstajala že davno. Prvič je bila izražena pred več tisočletji, ko so v jamah s piktografijami zapisovali pomembne dogodke, na primer bitke, smrti in uspešne love (Davenport 1991: 92). Začetki fotonovinarstva segajo v sredino 19. stoletja, ko so fotografi dokumentirali ameriško-mehiško vojno v 40. letih 19. stoletja, upore v Indiji in Kitajskem med letoma 1850 in 1860 in krimsko vojno leta 1855. V prvo obdobje vojne fotografije sodi tudi dokumentiranje rusko-japonske vojne med letoma 1862 in 1864, kasneje mehiške revolucije, balkanske vojne in prve svetovne vojne (Hardt 2001: 11402). Fotonovinarstvo se je pojavilo v dveh fazah, v poznem 19. stoletju z uporabo fotografij v časopisih in revijah kot nova oblika novic, v 20. letih 20. stoletja pa je dozorelo s pomočjo tehnološkega napredka in je postalo priznana oblika dokumentarnega izražanja po skoraj vsem svetu. Fotonovinarstvo kot profesionalna praksa se je pojavilo vzporedno po vsej Evropi, v Združenih državah Amerike in drugje (Hardt 2001: 11402). Začetek ustanavljanja modernega fotonovinarstva predstavljajo revije iz 30. let 20. stoletja, katerih zgodbe so temeljile na uporabi fotografij. Med te revije sodijo *Look* in *Life* v ZDA, *Vu* v Franciji,

Illustrated in Picture Post v Veliki Britaniji in publikacije v Nemčiji, kjer se je dokumentarna fotografija začela (Wells 1998: 88).

Vzpon fotonovinarstva je potekal vzporedno s tehnološkim, družbenim in ekonomskim razvojem. Tehnološke inovacije so vključevale izpopolnitev tehnologije tiskanja fotografij (halftone). Pomemben je bil tudi razvoj fleksibilnega in transparentnega filma, manjših kamer, hitrejšega filma in elektronske bliskavice (Hardt 2001: 11402–11403). Razvoj fotonovinarstva je pospešila širitev bralnega občinstva in delavskega razreda, kar je spremljala dostopnost cenejših časopisov in slikovnih revij. Želja občinstva po videnju sveta je pomagala, da so tiskani mediji upravičili fotonovinarstvo kot profesionalno prakso (Hardt 2001: 11403).

V Sovjetski zvezi in Hitlerjevi Nemčiji sta bili vlogi fotonovinarstva propaganda in izobraževanje (Hardt 1996). V 20. letih 20. stoletja je fotonovinarstvo pomenilo tudi prispevanje delavskega razreda k fotografskemu nadzoru družbe (Hardt 2001: 11403). V začetku 20. stoletja so fotografije uporabljali kot neizpodbiten dokaz resničnosti njihove manifestirane vsebine (Newton 2001: ix). Fotonovinarstvo je v tem obdobju vodilo k raziskovanju dokumentarnega stila in proizvajalo slike, ki sporočajo novice. Fotografije so postale reden proizvod časopisov in so vplivale na njihovo strukturo in sestavo (Hardt 2001: 11404). V sredini 20. stoletja je obračanje novinarstva k objektivnosti še poudarilo vrednost fotografij kot dokaz. V 60. letih, v razcvetu fotonovinarstva, so se novinarske publikacije začele zavedati informacijske in ekonomske vrednosti fotografije (Newton 2001: ix). S prvimi fotografskimi agencijami, ki so se pojavile konec 19. stoletja, so fotografije postale blago za menjavo (Hardt 2001: 11403). Ena takih agencij je Magnum, ki deluje že več kot 50 let. Njeni fotografi so delovali v ključnih trenutkih druge polovice 20. stoletja. Pred pojavom televizije so hitro prinašali podobe sveta, bili so oči sveta. V njihovih rokah kamera ni objektivno oko, temveč instrument, s katerim razsvetljujejo in informirajo, stimulatívna sila, ki vpliva na mnenja in včasih govori za tiste, ki ne morejo. Danes, ko fotografije Magnuma niso več prve v novicah, še vedno izzivajo, zbadajo zavest, zabavajo, presenečajo in premeščajo most med umetnostjo in novinarstvom (Miller 1997: ix).

Oblike fotografske pripovedi

Fotografije pripovedujejo v različnih oblikah, ki so se pojavile v različnih časovnih obdobjih, nanje pa je vplival tudi razvoj tehnologije. Slikovna zgodba ali fotoesej predstavlja daljšo obliko fotonovinarstva. Vizualno pripovedništvo je usmerjeno v en predmet. Nastaja z načrtovanjem in povečano profesionalno zavzetostjo za projekt. Presentacija je sestavljena iz

niza slik, ki imajo značilen močan uvodnik, opisni srednji del in odločen konec. Ta oblika izhaja iz Nemčije in Sovjetske zveze iz 20. let prejšnjega stoletja (Hardt 2001: 11404). Podobnost med fotonovinarstvom in fotografsko fikcijo predstavlja fotonovela, ki je družbena reportaža in je oblika vizualnega pripovedništva, raziskana od leta 1970 (Hardt 2001: 11404). Barvne fotografije konec 60. let pomenijo novo dimenzijo v fotonovinarstvu, s katero sta se povečala dokumentarna kvaliteta in vizualni učinek fotografij (Hardt 2001: 11404).

Z obstojem televizije po letu 1950 se je zmanjšala množična naklada slikovnih revij, fotonovinarstvo preživi v časopisju z novicami, dnevnem tisku, in še posebej tam, kjer krepi vizualno kulturo poznega 20. stoletja. Z zmanjšanjem števila slikovnih revij v ZDA se pojavi popularnost knjige, ki postane alternativni medij za širjenje vizualnih izrazov – proslavi posebno avtorsko pravico, individualne oblike in stile ter ponuja priložnosti za kreativno svobodo in razširjanje posameznikove estetske vizije sveta, ki favorizira humanističen pristop k fotografiji in se izmika zahtevam po objektivnosti. Fotografije v 70. letih prehajajo tudi v umetnost, pojavljajo se v muzejih in galerijah (Hardt 2001: 11404). V tem kontekstu Grundberg uporabi izraz 'novo fotonovinarstvo'. Ponovno zanimanje za fotonovinarstvo kot žanr in za fotonovinarje kot moralne akterje v svetovnih dogodkih se je pojavilo hkrati z razvojem t. i. novega fotonovinarstva (New Photojournalism). Fotografije novega fotonovinarstva se pojavljajo na razstavah, v knjigah kot tudi v novicah. Ti fotonovinarji želijo, da njihove fotografije nosijo kompleksne in prefinjene pomene, družbene in osebne, želijo pa tudi nadzorovati kontekst, v katerem se pojavijo njihove podobe. Tako želijo pridobiti tudi zaupanje občinstva, da so verodostojni fotografi (Grundberg 1999: 185).

Pomen fotonovinarstva in vloga fotonovinarjev

Fotonovinarstvo svet in dogodke, med njimi tudi nemire in konflikte, spreminja v znano in vizualno izkušnjo ter ustvarja občutek domačnosti z ljudmi in kraji. V fotonovinarstvu se pojavljajo tudi vprašanja zasebnosti, senzacionalizma in manipulacije na tržišču, ki se bogati z izkoriščanjem slik. Fotonovinarji morajo, da bi bili učinkoviti, iskati bližino dogodkov, kar vključuje tudi družbene nemire, revolucije in vojne. Včasih tvegajo svoje življenje in ga celo izgubijo (Hardt 2001: 11404).

Fotografije imajo v novinarstvu poleg tekstov (člankov) pomembno vlogo pri interpretaciji sveta. "Ko so se podobe pojavile kot fikcijske ali dokumentarne pripovedi, so ujele pozornost občinstva in ustvarile nov občutek bližine, ki je bil privlačen in zato učinkovit. Obenem podobe potrebujejo besede in postanejo neločljive v medijskem delu. Druga drugo delajo močnejšo in ponujajo osnovo za ustvarjanje pomenov, ki slonijo na moči

vizualne izkušnje in avtoritativnosti besed, povezujejo sedanost in preteklost in ustvarjajo kontekst za interpretacijo sveta." (Brennen in Hardt 1999: 5) V medijih imajo fotografske pripovedi še eno posebno vlogo – pripomorejo k strukturiranju realnosti dogodkov (Hardt 2003: 605).

Fotonovinar je oseba, ki s kamero ustvarja podobe zadnjih dogodkov za publikacije. Fotonovinarji so priče določenim dogodkom, te dogodke prevedejo v vizualne podobe, ki so ponavadi do določene stopnje čustvene in lahko prepoznavne. Od fotodokumentarista se razlikuje v tem, da podobe zadnjih dogodkov ustvarja posebej za publikacije (Davenport 1991: 92). Današnji fotonovinarji 'pokrivajo' širok spekter dogodkov. Lahko so usmerjeni v trde ('hard news') ali mehke novice ('soft news'). Nekateri so 'stringers', to so fotonovinarji, ki najprej fotografirajo in šele nato skušajo slike prodati, drugi pa so s pogodbo vezani na publikacijo, za katero imajo določene naloge. Uspešnejši fotografi se lahko združijo in v združbi so svobodni pri fotografiranju aktualnih dogodkov, ne glede na to, ali imajo pogodbe s publikacijami (Davenport 1991: 102).

Poročanje v novinarstvu pomeni zbiranje in prenašanje informacij. Zbiranje informacij lahko vključuje opazovanje aktivnosti ali neposredno raziskovanje, kot sta na primer izdelava intervjuja ali pregledovanje podatkov. Prenašanje informacij lahko pomeni preprosto govorjenje ali bolj razdelano verbalno in vizualno predstavitev. V fotonovinarstvu je bilo poročanje ponavadi enakovredno snemanju. Inherentna zmožnost fotografije za zbiranje informacij s snemanjem in prenašanjem informacij, ki so videti zelo podobne tistemu, kar je naša percepcija sveta, vpliva na prevladujočo domnevo, da je fotografija avtentična reprezentacija (Newton 2001: 5). Vloga fotonovinarja in njeno razumevanje pa se spreminjata. Stoletje nazaj je bila naloga fotonovinarja le, da priskrbi fotografijo. V 50. letih prejšnjega stoletja je bila njegova naloga, da ustvari tehnološko popolne fotografije. V 21. stoletju pa se od njega vse pogosteje pričakuje, da bodo fotografije vsebovale pomembno vsebino. Vse pomembnejša je postala interpretativna vloga fotonovinarja (Newton 2001: 49). Fotonovinarji danes ne snemajo le novic, temveč so postali vizualni interpretorji z uporabo svojih kamer in leč, občutljivih na svetlobo, z dobrimi sposobnostmi opazovanja in prenašanja občutkov bralcem o tem, kakšen je bil dogodek (Kobre v Newton 2001: 50).

3. 3 Vojna fotografija in vojno fotonovinarstvo

Vojna ima pomembno vlogo v zgodbi fotografije in danes se razumevanje narave vojne oblikuje s pomočjo fotografskih podob, in ne toliko iz literarnih pripovedovanj (Wells 1997: 72). Vojna fotografija pomembno prispeva k oblikovanju spomina o trenutnih in preteklih vojnah. Fotografije se zaradi svoje statičnosti bolj vtisnejo v spomin kot posnetki na televiziji (Hoskins 2004: 1–12). Spominjanje preko fotografij lahko postane problematično, saj postanejo fotografije ločene od okoliščin in zgodbe, ki jo pripovedujejo. Ker vemo, da so fotografije središčne tako v javni kot zasebni komunikaciji (Hardt 2002: 324), moramo razlikovati med tema dvema rabama in biti pozorni predvsem na fotografije, ki pripadajo javni rabi. "Zasebno fotografijo – portret matere, sliko hčere, skupinsko fotografijo svojega športnega tima – cenimo in beremo v kontekstu, ki je *stalno povezan s tistim, iz katerega ga je kamera iztrgala.* /.../ Vendar tako fotografijo še naprej obkroža pomen, iz katerega je bila iztrgana. Mehanična naprava, kamera, je bila uporabljena kot inštrument, ki naj prispeva k živemu spominu. Fotografija je memento iz življenja, ki ga nekdo živi." (Berger 1980/1999: 37) Vojne fotografije, ki jih naredijo vojni fotoreporterji, so namenjene javni rabi, kar pomeni, da teh fotografij ne beremo v kontekstu, kontinuirano povezano s tistim, v katerem je podoba nastala. Kot pravi Susan Sontag (2003: 89), problem ni v tem, da si ljudje zapomnijo s fotografijami, temveč da si zapomnijo le z njimi. To pomnjenje zasenči druge oblike razumevanja in spominjanja. Spomniti se tako vedno bolj postaja priklicati si v spomin fotografijo, in ne zgodbe. Hoskins (2004: 12) pravi, da imajo fotografije še posebno velik učinek pri zasenčenju drugih oblik spominjanja. "Tako lahko poznavanje podob ali nizov podob, čeprav v površinskem spominu, dejansko *omejuje* razumevanje in dogajanje preteklosti."

Zgodovina in razvoj prikazovanja vojn

Prvi pomembni vojni, ki sta bili dokumentirani, sta bili krimska in ameriška civilna vojna. Vojne fotografije, izdane med letoma 1914 in 1918, so bile večinoma anonimne, prikazovale pa so posledice vojne. Prikazovanje vojn, kot ga poznamo, se je začelo kasneje, ko je to dopuščala tudi profesionalna fotografska oprema (Sontag 2003: 20). Ameriška civilna vojna (1861–1865) je bila prva, ki so jo celotno obdobje obsežno fotografirali. Fotografija ni pomenila le realističnih podob bojev, ampak so jo uporabljali tudi kot novico, v tem pogledu je prispevala k razvoju fotonovinarstva (Wells 1997: 72).



Slika 3.1: Timothy H. O'Sullivan. *A Harvest of Death*, Gettysburg, Pennsylvania, July, 1863 (Rosenblum 1997: 187).

Po ameriški civilni vojni ni bilo več vojne ali nasilnih konfliktov, ki jih ne bi fotografirali ali interpretirali. Prvo svetovno vojno so poslikali s stotisočimi fotografijami, vendar pa za tisti čas o bojih v jarkih več povedo poezija, filmi ter slike (Wells 1997: 73). Španska civilna vojna (1936–1939) je bila prva vojna, ki je bila izpričana v modernem smislu – z množico profesionalnih fotografov na bojnih linijah in v bombardiranih mestih. Njihovo delo pa je bilo takoj videno v časopisih in revijah v Španiji in v tujini (Sontag 2003: 21). V tej vojni je nastala ena najbolj znanih fotografij 20. stoletja, *Smrt lojalističnega vojaka* Roberta Cape. O okoliščinah, v katerih je posnel sliko, se še danes sprašujejo (Werner 2002: 306).



Slika 3.2: Robert Capa, *Smrt lojalističnega vojaka*, Španija, 1936 (Warner 2002: 306).

V času španske civilne vojne je fotografija postala bolj pomembna za opisovanje dogodkov. Ilustrirane revije so s fotografijami oblikovale človeški pogled na vojno. Med drugo svetovno vojno pa so se fotografi osredotočili na fotografiranje tistih, ki so se znašli v konfliktu, ne toliko na same vojake (Wells 1997: 74). Vietnamska vojna je bila prva vojna, ki so jo televizijske kamere prikazovale dan za dnem. Od takrat so bitke in pokoli rutinirana televizijska vsebina domače zabave. Razumevanje vojne med ljudmi, ki je niso izkusili, je zdaj predvsem produkt učinka, ki ga imajo nanje podobe izrezanih koščkov, posnetkov o konfliktih. Podobe nas nenehno spremljajo (televizija, video, filmi), vendar imajo fotografije močnejši učinek na spomin. Spomin zamrzne okvir, njegova osnovna enota je posamezna podoba (Sontag 2003: 22).

Sporočilo vojne fotografije

Vojna je pomemben predmet fotografije iz več razlogov. Fotografije govorijo, kakšna je vojna, kaj vojna naredi. Vojna trga, lomi, para, iztreblja, požiga, razkosa in uničuje (Sontag 2003: 8). Fotografija kaže njene posledice. Fotograf lahko odkriva prizore in akcije, ki drugače ne bi vzbudili pozornosti javnosti; vojna neizogibno prinaša čustveno močne prizore, in te lahko najbolje ujame kamera; vojna ljudem pomeni temačno psihično fascinacijo, ki

soobstaja z našimi čustvenimi preobrati (Wells 1997: 74). Fotografije ustvarjajo stvari resnične ali bolj resnične, kar bi privilegirani in varni ljudje raje ignorirali (Sontag 2003: 7). Vojne fotografije nas šokantno spomnijo na realnost, v kateri živimo in je skrita za abstrakcijami politične teorije, za statistikami vojnih izgub ali dnevnimi poročili (Berger 1980/1999: 17). Fotografije vojnih žrtev so vrsta retorike, ponavljajo, vznemirjajo in ustvarjajo iluzijo konsenza (Sontag 2003: 6).

Odzivi na vojne fotografije

Vojne fotografije prikazujejo šokantne prizore, ki jih prinašajo vojne, njihova vsebina se dotakne ljudi. Kako ljudje reagiramo na vojne fotografije, dobro opiše John Berger:

"Ustavijo nas. Najnatančnejši pridevnik, ki bi ga lahko uporabili zanje, bi bil, da so *zadrževalne*. Zgrabijo nas. (Zavedam se, da obstajajo tudi ljudje, ki gredo mimo njih, a o takih ni kaj reči.) Ko jih gledamo, nas pogoltne trenutek trpljenja nekoga drugega. Preplavita nas bodisi obup ali ogorčenost. Obup prevzame nase nekaj nesmiselnega trpljenja drugega. Ogorčenost zahteva akcijo. Iz fotografskega trenutka poskušamo priti nazaj v svoja življenja. Ko to storimo, je nasprotje tako veliko, da se naše življenjske nadaljevanke zdijo obupno neustrezen odgovor na to, kar smo pravkar videli. Ko iz fotografiranega trenutka pridemo nazaj v svoja življenja, se tega ne zavemo; domnevamo, da je diskontinuiteta naša odgovornost. Resnica je, da vsak odziv na ta fotografirani trenutek nujno občutimo kot neustrezen." (Berger 1980/1999: 18).

Na fotografijah lahko opazujemo bolečino drugih ljudi. Fotografije, ki prikazujejo krutost, lahko vzpodbudijo različne odzive: klic k miru, jok za maščevanjem ali zaradi zavedanja, da se dogajajo grozne stvari (Sontag: 2003: 13). "Zavedanje trpljenja, ki se akumulira v izbranem številu vojn, ki se dogajajo drugod, je konstruirano." (Sontag 2003: 20). Fotografija lahko pomeni tudi začetek brezbričnosti ali njen vzrok. Fotografije lahko sprožijo previden pogled, hitro obračanje strani ali tudi dolgotrajen pogled brez sramu. Fotografije zahtevajo tako pozornost, saj avtoriteta medija izhaja iz prevladujočega prepričanja, da je fotografija sled realnosti, kar je osnova za vrednotenje, da predstavlja resnico (Taylor 1998: 16).

Podobe z vojnih fotografij gledalcem prinašajo mediji. Bistvena moderna izkušnja je biti gledalec nesreč, ki se dogajajo v drugih državah, ki ga ponujajo profesionalni, specializirani turisti, ki jih poznamo kot novinarji (Sontag 2003: 18). Najbolj očitna uporaba fotografij v novinarstvu, ki prikazujejo nesreče, smrt in vonje, je povečanje kupovanja časopisov. Tako zadostijo voajerizmu, privlačnosti in sadizmu. Fotografije grozodejstev

zbujajo pozornost in so privlačne za oči, ki si želijo morbidnosti, hkrati pa lahko sprožijo tudi posebno razburjenje in stud pri tistih ljudeh, ki niso v nobeni nevarnosti (Taylor 1998: 7).

Nekdaj so ljudje verjeli, da bi nas fotografije, ki prikazujejo vojne, lahko tako šokirale in nas opomnile na krute posledice, ki jih prinašajo, da se take strahote ne bi več dogajale. S tem namenom je po prvi svetovni vojni, leta 1924, nastala tudi knjiga *Vojna proti vojni!*³ Friedricha Ernsta, v kateri so fotografije s ciničnimi komentarji, ki kažejo krute posledice vojne, vojake pred vojno in po njej – iznakažene ali mrtve.

Landarbeider, 36 jaar oud, gewond in 1917. Neus en linker wang vervangen met vleesch uit hoofd, borst en arm. (20 operaties.)

Landwirtschaftlicher Arbeiter, 37 Jahre alt. Verwundet 1917. Nase und linke Wange ersetzt aus Fleisch von Kopf, Brust und Arm. (20 Operationen.)



Agricultural worker, 36 years of age. Wounded 1917. Nose and left cheek restored with flesh from head, breast and arm. (20 operations.)

Agriculteur, 37 ans, blessé en 1917. Le nez et la joue gauche restitués par la chair de la tête, de la poitrine et du bras. (20 opérations.)

De „kuur“ der proleten! Bijna het heele gezicht weggeschoten.

Die „Badekur“ der Proleten: Fast das ganze Gesicht weggeschossen.



The "health resort" of the proletarian. Almost the whole face blown away.

Le « traitement d'eaux minérales » des prolétaires: Presque la figure entière arrachée.

Slika 3.3: (levo) Friedrich Ernst. Kmetovalec, star 36 let, ranjen leta 1917, nos in leva ličnica obnovljena z mesom iz glave, prsi in rame. (20 operacij.)⁴

Slika 3.4: (desno) Friedrich Ernst. "Zdravstveno zatočišče" proletarcev. Skoraj ves obraz odstreljen.⁵

³ V originalu je naslov knjige *Krieg dem Kriege!*

⁴ <http://www.thememoryhole.org/war/waw05.htm> (4. 5. 2006)

⁵ <http://www.thememoryhole.org/war/waw08.htm> (4. 5. 2006)

Tudi Susan Sontag (2003: 14) ugotavlja, da so ljudje dolgo časa verjeli, da bodo z dovolj živim prikazovanjem vojnih grozot ljudje spoznali norost in nezaslišanost vojne. Čeprav tega ne morejo storiti, je eden od namenov vojne fotografije, da sprožajo zaskrbljenost in nekakšen protivojni odziv, ki se zaradi odtujenosti od konteksta lahko sprevržeta v občutek krivde:

"Možne kontradikcije vojne fotografije zdaj postajajo jasne. Splošno sprejeto je, da je njen namen zbuditi zaskrbljeno zanimanje. Najbolj skrajni primeri /.../ prikazujejo trenutke trpljenja, da bi izsilili največjo zaskrbljenost. Taki trenutki, če so fotografirani ali ne, so odtrgani od drugih dogodkov. Obstajajo sami po sebi. Toda bralec, ki ga je fotografija ujela, utegne občutiti to iztrganost kot osebno moralno neustreznost. *In brž ko se to zgodi, se izgubi celo njegov čut za šokantno*: njegova lastna moralna neustreznost ga lahko zdaj prav toliko šokira kakor zločini, storjeni v vojni. Otrsa se občutka neustreznosti, kot da je vse preveč domač, ali pa si naloži kakšno pokoro – najčistejši primer bi bil prispevek organizacijama OXFAM ali UNICEF." (Berger 1980/1999: 19–21).

Vojno uničevanje samo po sebi ni argument proti vojni, razen če ne mislimo, da je vsako nasilje neupravičeno, da je nasilje vedno in v vsakih okoliščinah napačno, ker nasilje tistega, ki mu je podvržen, vedno spremeni v stvar – v žrtev ali junaka (Sontag 2003: 12). Fotografija kaže na krutost človeškega značaja. S tem tudi obsoja značaj udeleženih in hkrati tudi tistih, ki ne storijo ničesar, da bi se vojni zločini prenehali. "V obeh primerih je vprašanje vojne, ki je povzročila ta trenutek, učinkovito depolitizirano. Fotografija je postala evidenca splošnega človeškega položaja. Obsoja nikogar in vse." (Berger 1980/1999: 21)

Način odzivanja na fotografije je tudi spoznanje, da v sodobnih političnih sistemih nimamo priložnosti, da bi vplivali na potek vojn:

"Soočenje s fotografskim trenutkom trpljenja lahko zakrije veliko bolj obsežno in nujno soočenje. Vojne, ki nam jih kažejo, se navadno bijejo neposredno ali posredno v 'našem' imenu. Tega, kar nam kažejo, nas je groza. Naš naslednji korak bi moral biti, da se soočimo z lastnim pomanjkanjem politične svobode. V političnih sistemih, kakršni obstajajo, nimamo legalne priložnosti, da bi učinkovito vplivali na potek vojn, ki divjajo v našem imenu. To ugotoviti in ustrezno ukrepati, je edini učinkovit način odzivanja na to, kar fotografija kaže. Dvojno nasilje fotografskega trenutka pa nam v resnici onemogoča tako ugotovitev. Zato jih lahko tako nekaznovano objavljajo." (Berger 1980/1999: 21–22).

Susan Sontag (2001: 23) pove, od česa je odvisen čustvujoč in ogorčen odziv na vojne podobe. "Čustvovanje, skupaj z moralnim ogorčenjem, s katerim se ljudje odzovejo na fotografije zatiranih, izkoriščanih, stradajočih in pobitih, je odvisno tudi od stopnje

navajenosti na tovrstne fotografije." Fotografije šokirajo, če pokažejo kaj novega, nekaj še nevidnega. "Žal pa je lestvica nastavljena čedalje višje – delno prav zaradi preobilja takih fotografij groze. Človekovo prvo srečanje s fotografskim inventarjem groze je nekakšno razodetje – prototipno moderno razodetje: negativna epifanija." (Sontag 2001: 23) Vojne grozote začnemo razumevati kot nekaj vsakdanjega, nekaj, kar je le fotografija. Nekatere fotografije pa ohranijo čustveni naboj. "Šokantnost fotografiranih grozot zbledi, potem ko jih znova in znova vidimo«. /.../ Obsežen fotografski katalog bede in krivice po vsem svetu je vsakega od nas bolj ali manj seznanil z grozotami, zato se zdi groza bolj vsakdanja – dobro poznana, odmaknjena ('saj je samo fotografija'), neizogibna." (Sontag 2001: 24) "Razen morda posnetki tistih grozot – recimo iz nacističnih taborišč, ki so pridobili status etičnih referenčnih točk, večina fotografij ne ohrani svojega čustvenega naboja." (Sontag 2001: 25)



Slika 3.5: Rodger George, Bergen-Belsen, 1945 (Photo, november 2000, 76-77)

Le izjemne, šokantne fotografije, ki jih ne gledamo pogosto, ohranijo čustven naboj. Te nas šokirajo. "Da bi fotografije obtoževale ali da bi lahko spreminjale vedenje, morajo šokirati." (Sontag 2003: 81) Vendar pa šok ne more trajati večno, šok lahko postane znan in se lahko zato izgubi. Četudi se ne izgubi, ni treba gledati. Ljudje obvladajo načine, da se

izognejo stvarjem, ki jih vznemirjajo. Kot se lahko nekdo privadi na grozote v resničnem življenju, se lahko privadi na grozote na fotografijah (Sontag 2003: 82). Kljub temu pa obstajajo fotografije, za katere ne moremo reči, da se njihova moč šokiranja zmanjša, delno zato, ker jih ljudje ne moremo gledati pogosto. To so na primer 'ruševine' obrazov prve svetovne vojne, ki jih je poslikal Ernst Friedrich, ali fotografije tistih, ki so preživeli eksplozijo atomske bombe v Hirošimi in Nagasakiju (Sontag 2003: 83). Grozeče fotografije ne izgubijo nujno moči šokiranja. Vendar pa ne pomagajo razumeti, kar omogočajo pripovedi. Fotografije naredijo nekaj drugega – preganjajo nas (Sontag 2003: 89).

Vojna fotografija in mediji

Fotografi so prenašalci sporočil in očitvidci, ki velikokrat tvegajo svoje življenje, včasih doživljajo občudovanje javnosti, ker izpolnjujejo svojo dolžnost, in so javna slaba vest, ker so si drznili videti nekatere stvari (Taylor 1998: 14). Breme pričevanja katastrofam in vojnem lahko postane preveliko, nekateri fotografi si želijo umreti, nekateri celo naredijo samomor (Taylor 1998: 14). O tem govori tudi Susan Sontag (2001: 11): "Fotografiranje je v bistvu dejanje nevmešavanja. Grozovitost nepozabnih 'tern' sodobne fotoreportaže – kakršna je slika vietnamske *bonze*, ki sega po plastenki bencina, ali bengalskega gverilca, ki zabada bajonet – delno izhaja prav iz spoznanja, kako sprejemljivo in verjetno je dejstvo, da bo v položaju, ko je mogoče izbirati med fotografijo ali življenjem, fotograf raje izbral fotografijo."



Slika 3.6: Huynh Cong (Nick) Ut, Otroci, ki bežijo pred zračnim napadom napalma, 8. junij 1972 (Werner 2002: 367).

V vojnem času tisk lahko postane bazar (Taylor 1991: 1), s podobami grozodejstev vzbuja pozornost občinstva. Te podobe, kot pravi Sontagova (2003: 23), imajo funkcijo zadržanja pozornosti, vznemirjanja in presenečenja. Šok je v današnji družbi postal vodilni dražljaj porabe in vir vrednot. Kot pravi Taylor (1998: 193–194), ima groza kot element novic svojo vrednost. Vloga predstavljanja groze v novicah ni le obujanje spomina, temveč prispeva k znanju, izkušnjam in k načinu življenja. Fotografije so sled tistega, kar je stalo pred fotografskim objektivom, in dopolnjujejo druga poročanja. Groza vojnih fotografij se kaže v smrtnosti ali v bližini smrti, v prikazovanju ranjenih in preživelih družin umrlih. "Novinarske fotografije vojn vznemirjajo. Med vsemi vizualnimi mediji, znanimi človeštvu, jih najbolj preganjata trmasta neizogibnost in bližina smrti." (Zelizer 2004: 115) Smrtnost v novinarstvu predstavlja osnovno silo, v vojnem času pa se zanimanje za smrt transformira v reševanje naroda (Taylor 1991: 1). Smrt postane blago za razburkanje krvi živih, ki lahko za malo denarja opazujejo dokaz o umrljivosti (Taylor 1991: 5).

Vojne fotografije ponujajo vizualne izjave o okoliščinah, ki jih ponavadi neradi vidimo: raztreščena telesa, razbite stavbe, zmagovite geste vojakov, upanje in brezup, ugnezdni v opustošenju, ki je pregloboko, da bi ga kamera lahko posnela (Zelizer 2004: 115). "Vojna je bila in je še vedno najbolj neustavljiva – in slikovita – novica. (Poleg neprecenljivega substituta za vojno, mednarodnega športa.)" (Sontag 2003: 49)

Vojne fotografije kot sidrišče zgodb, ki jih ni mogoče upovediti v preprostem novinarskem članku, postanejo ključno orodje za interpretacijo vojne, ki je v skladu z dolgoletnim razumevanjem, kako naj bi se vojskovalo – s pojmi o patriotizmu, žrtvovanju, človečnosti, nacionalni državi in pravičnosti, ki prihajajo iz novinarstva in zunaj njega (Zelizer 2004: 115).

Novinarske podobe vojne, temelječe na določenih podobah, iztočnicah in temah, ki so se dokazale skozi čas, pridobivajo znamenitost in veljavo s pogostim upodabljanjem, estetsko privlačnostjo in poznanostjo ali z vrednostjo objave (Zelizer 2004: 116). Tako je Yevgeny Khaldei posnel svojo verzijo Rosenthalove fotografije, kako dvigujejo zastavo na prej nemškem parlamentu, zdaj pa je mesto pod ruskim nadzorom. Rosenthalova fotografija ima še po 50 letih veliko simbolno vrednost, uporabili so jo na primer tudi v risbi uvodnika za prikaz poguma gasilcev in policistov v napadu na zgradbi World Trade Centra 11. septembra 2001 (Werner 2002: 309).



Slika 3.7: Joe Rosenthal, marinci dvigujejo ameriško zastavo na Iwo Jimi – Old Glory goes up on Mt. Suribachi, 23. februar 1945 (Warner 2002: 308).



Slika 3.8: Yevgeny Khaldei, Reichstag, Berlin, 1945 (Warner 2002: 309).

Reporterji, uredniki, uredniki fotografije in novinarji se dogovarjajo o nešteti interpretativnih strategijah (kdo upodablja vojno, kaj je upodobljeno ter kako je upodobljeno). Strategije so oblikovane glede na omejitve pri upodabljanju fotografije. Uporabljajo se tudi neformalne strategije, ki oblikujejo način razmišljanja o vizualnem. Pomembno je vedeti, da fotografije upodablja le določene vidike vojne (Zelizer 2004: 11). Manjkajoče upodobitve so tiste, ki ne ustrezajo prevladujočim interpretacijam o tem, kako naj bi se vojskovalo (Zelizer 2004: 116). To se kaže na primer v vmešavanju vlade v delovanje tiska (kot v Veliki Britaniji med prvo in drugo svetovno vojno), ko vlada naloži posebne naloge in podrobno nadzira objavljanje v tisku (Taylor 1991: 2). Tudi v sodobnem času avtorji (Griffin 2004, Reese 2004, Couldry in Downey 2004) poročajo o novi obliki omejevanja delovanja novinarjev, ki se kaže kot posebna oblika novinarskega poročanja – bojnoformacijsko novinarstvo⁶ ob začetku vojne v Iraku leta 2003. Za te novinarje je značilno, da svojo poklicno neodvisnost podredijo oblasti, ki bi jo morali nadzorovati, torej obrambnemu ministrstvu in operativni vojski, v zameno za "udobno potovanje" z vojsko, oskrbo s hrano, zdravniki in komunikacijsko opremo.

Kljub veliki izbiri tehnologij, ki upodablja podobe, so danes standardi, ki določajo uporabo slike v novicah, kam postaviti podobo, ali zaupati podobi, kako nasloviti podobo, kako povezati podobo s tekstom, še vedno pomanjkljivi (Zelizer v Zelizer 2004: 118). Zato ni presenetljivo, da so novinarji odvisni od neformalnega repertoarja namigov, na podlagi katerih se odločijo, kaj upodobiti in na kakšen način (Zelizer 2004: 118). V vojni se v tisku pojavlja večje število fotografij, kar pa ne pomeni nujno tudi več informacij. "V vojnem času naj bi fotografije dale javnosti več informacij, ko jih tudi potrebuje več. Namesto tega pa podobe pogosto prikazujejo tisto, kar je že znano, domače in smiselno. /.../Čeprav na splošno velja, da se več fotografij pojavi v vojnem času kot v miru, to ne pomeni nujno tudi več informacij o vojni." (Zelizer 2004: 121)

Fotografije v vojnem času imajo tudi svoje značilnosti. Podobe, ki prikazujejo vojno, niso značilni novinarski prenosi, so bolj nenovinarske podobe. Ponavadi so večje, drznejše, bolj barvne, bolj si jih zapomnimo, bolj so dramatične, lepše, šokantne in bolj estetsko všečne ali bolj ugledne. Ni pa nujno, da so tudi vredne objave (Zelizer 2004: 121). "Vojne podobe ujamejo bistvo vojne na način, ki ilustrira intenzivna čustva, ali prinašajo tisto, kar je videti kot temeljna resnica." (Zelizer 2004: 125) Novinarske podobe vojne ponujajo fotografije, ki

⁶ Izraz bojnoformacijsko novinarstvo (angl. embedded journalism) prevzemamo po Škrinjarjevi (2004), ki pravi, da je to najbolj primeren izraz za novinarje, ki so vključeni v bojno formacijo, kar je vojaški izraz za organizirano vojaško enoto v vojni.

so skladne z že obstoječimi pojmi o vojnem času. Novinarji se zanašajo na fotografije, ki ponujajo tiste vidike vojne, ki jih besede ne morejo ponuditi, in to pogosto dosežejo s tkanjem podob iz preteklosti v fotografije iz sedanjosti, ki bodo ostale v spominu. Za novinarje predstavljajo prejšnje vojne hiter način za odločanje o načinu uporabe fotografij (Zelizer 2004: 124). Vojne, ki niso nujno enake, lahko dobijo podobno vizualno obravnavanje, ker jih novinarji upodabljajo podobno (Zelizer 2004: 125).

Novinarji lahko namignejo povezavo med podobo vojne in preteklostjo – z besedami, vzporednimi fotografijami ali z nadomestnimi upodobitvami. Besede ponujajo možnosti za povezavo med tistim, kar je upodobljeno na fotografiji. Besede ob podobah nosijo pomen upodobljenega. Spremni teksti ob fotografijah postanejo njihova neposredna interpretacija. Lahko se pojavljajo v okviru, kot naslov ali samostojno besedilo. Kjer koli se pojavljajo, vodijo občinstvo v interpretacijo podob (Zelizer 2004: 125). Sidranje pomena fotografij nastaja s pomočjo teksta ob fotografijah. Te besede dajejo fotografiji pomen, za katerega je zaželeno, da ga prepozna bralec. Sidranje pomena nastaja tudi s pomočjo natančno izbrane fotografije iz množice slik. Natančna izbira fotografije, ki bo prenašala želen pomen, je ključna. Fotografije v tisku so pogosto obrezane, da ustrezajo prostoru, ki je na voljo zanje, ali da se poudarijo subjekti na njih (Lacey 1998: 34). Vojne fotografije niso okna v realne dogodke – tisto, kar predstavljajo, ne bo nikoli popolnoma odkrito in razumljeno (Taylor 1998: 37).

4. Semiotika fotografije

Semiotika oz. semiologija⁷ se ukvarja s proučevanjem znakov. Beseda semiotika izhaja iz grške besede *sēmeîon*, ki pomeni znak. Znak vključuje vse, kar stoji namesto nečesa. Znaki so lahko besede, podobe, zvoki, geste in predmeti. Sodobna semiotika proučuje znake kot dele semiotičnih znakovnih sistemov (kot sta na primer medij ali žanr), kako se oblikujejo pomeni in kako je predstavljena realnost (Chandler 2002: 1–5). Eco (1979: 8) pravi, da semiotika

⁷Obstajata dve različni tradiciji v semiologiji. Eno predstavlja švicarski lingvist Ferdinand de Saussure, druga pa izhaja od ameriškega filozofa Charlesa Sanders Peircea. Saussure je uvedel pojem semiologija (francosko *sémiologie*) kot study vedo o proučevanju vloge znakov kot dela družbenega življenja (Chandler 2002: 5) Charles Peirce je proučevanje – semiotiko (angleško *semiotics*) – razumel kot formalno doktrino znakov, ki je tesno povezana z logiko. »V svojem splošnem pomenu je logika /.../ le drugo ime za semiotiko (*semeiotike*); je skoraj nujen oziroma formalen nauk o znakih.« (Peirce 2004: 9) Peirce in Saussure, začetnik strukturalistične metodologije, sta priznana kot soustanovitelja semiotike. Izraz semiotika se danes ne povezuje le s Peirceovo tradicijo, temveč se uporablja kot termin, ki zaokroža celotno področje proučevanja (Chandler 2002: 6). Leta 1969 so pobudniki Mednarodnega združenja semiotičnih študij (International Association of Semiotic Studies) prevzeli termin semiotika kot splošni termin, ki obsega celotno polje raziskovanja v semiologiji in splošni semiotiki (Nöth 1995: 14).

proučuje vse kulturne procese kot procese komuniciranja. Komunikativni proces pa je definiran kot prehod signala (ne nujno znaka) od vira (preko posrednika po kanalu) do cilja. Ko je cilj oz. naslovnik sporočila človek, govorimo o procesu signifikacije.

Tekst je sporočilo, ki je na nek način zapisano, tako da je neodvisno od pošiljatelja ali prejemnika. Tekst je skup znakov (besed, podob, zvokov ali gest), ki so konstruirani in interpretirani v okviru konvencij, povezanih z žanri in določenimi mediji sporočanja. Medij je lahko tiskani, govorni ali pisni, lahko je določena oblika množičnih medijev (radio, televizija, časopis, revija, knjiga, fotografija, film in posnetek) ali medosebnega komuniciranja (Chandler 2002: 1–2). Fotografija je medij, ki prenaša tekst v povezavi s konvencijami, ki se nanašajo na branje fotografije. Sestavljajo jo znaki (posamezne podobe na fotografiji), na podlagi katerih se oblikuje in interpretira pomen fotografske podobe. Pomen fotografije pa je več kot le skupek znakov na fotografiji – celota je več kot vsota znakov.

Fotografija ne vsebuje le enega pravega, prvobitnega pomena, fotografija se lahko bere in razume na različne načine. Pri branju fotografij smo odvisni od kontekstualnih vodil, ki so zunaj fotografije. Fotografije le redko vidimo v njihovem izvorniku, največkrat se z njimi srečamo v revijah in časopisih, na naslovnicaх knjig, na zidovih galerij ali na avtobusih ter ko jih shranjujemo. Pomeni fotografije so nakazani, in kadar jo spremlja tekst, gre za preferirano branje, ki pomaga, da razberemo njene pomene (Wells 1998: 58).

Vizualna in slikovna semiotika

Vizualna semiotika zajema različna področja glede na različne avtorje. Nöth (1995) fotografijo uvrsti v vizualno komuniciranje, kot arhitekturo, kulturne artefakte in naravne objekte, podobe, slike, mentalne podobe, film in oglaševanje. Te znake loči od neverbalnega komuniciranja, kamor sodijo kinetika, geste, telesna govorica, obrazni izrazi, pogled, taktilna komunikacija, semiotika prostora in semiotika časa. Fernande Saint-Martin pravi, da vizualna semiotika zajema slikovno umetnost, kiparstvo in arhitekturo. Izvzame pa vse vizualne znake, ki v kulturi niso razumljeni kot umetniški (Sonesson 1998b⁸). Sonesson pravi, da naj bi vizualna semiotika preučevala vse, kar predstavlja vizualni znak, to pa niso le kiparska, slikarska in arhitekturna dela. Področje vizualne semiotike bi moralo obsegati več kot le zgodovino umetnosti: slikanje (kamor spadajo tudi risanje, fotografija itn.) in kiparstvo ter arhitektura. Obstajajo tudi pomeni, ki so le delno vizualni, kot na primer komunikacija v gledališču. Ali pa pisanje, ki delno temelji na govorjenem jeziku. Poleg tega k vizualnim

⁸ http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/visual_semiotics.html (18. 10. 2005).

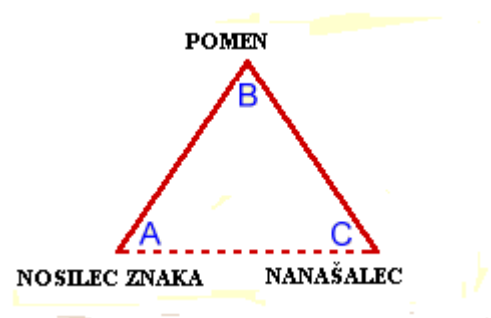
znakom in signifikacijam štejejo telesne geste, objekte, figure, logotipe, oblačila in še veliko drugih fenomenov. Že sama vizualna percepcija zajema neko sprejemanje neke vrste pomena. Vizualni znaki oz. fotografije, kot povzema Sonesson (1998b) Lessinga, prispevajo bolj k uporabi v prostoru, jezik oz. slušni znaki pa k predstavljanju časovnega sosledja.

Sonesson (1989⁹: 5, 1997) fotografije uvrsti med slikovne znake, ki so podskupina v vizualni semiotiki. Slike deli na tri kategorije: konstrukcijski tip, funkcijski tip in cirkulacijski tip. Konstrukcijske so tiste slike, ki se razlikuje glede na odnos vsebine in izraza do znaka, kot na primer fotografije, ki uporabljajo kompaktne površine, ki stojijo namesto delov zaznanih objektov, ali risbe, pri katerih so uporabljeni obrisi in pigmenti, ki predstavljajo robove zaznanih objektov. V to kategorijo sodijo oljne slike, linearne risbe in fotografije. Drugi tip slik poimenuje Sonesson funkcijski tip ali kategorije, ki jih določajo družbeno pričakovani nameni, kot so karikature, publicistične slike in pornografske slike. Zadnja kategorija so slike cirkulacijskega tipa, ki jih definira družbeni kanal, preko katerega so fotografije prenesene od stvaritelja do sprejemnika, kot so razglednice, posterji, freske, televizijske slike in internetne slike. Semiotika se ukvarja z objekti, ki nosijo pomen, semiotika fotografije se ukvarja s fotografijo, določa splošne trditve o fotografijah in tudi kako se slikovni oz. fotografski znak razlikuje od drugih znakov in signifikacij ter kakšne pomene lahko vsebuje fotografija glede na variabilnosti, ki jih določa struktura slikovnega znaka (Sonesson 1989: 33).

Znak

Znak je eden temeljnih konceptov semiotike. Različni avtorji so ga obravnavali različno, obstajajo dvodelni ali tridelni modeli znaka. Uporabili bomo tridelni model, ki se od dvodelnih razlikuje predvsem po tem, da vključuje objekt iz realnosti. Oprli se bomo na Peirceov model.

Skica 4.1: Semiotični trikotnik



Vir: Chandler (2002/2003: 34).

⁹ <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf> (9. 9. 2005)

Vsak tridelni model znaka lahko razdelimo na tri elemente: nosilec znaka, pomen in nanašalec (Nöth 1995: 83). Peirceov tridelni model znaka sestavljajo: reprezentamen, objekt in interpretant. Interpretant je pomen znaka. Peirce ga je definiral kot signifikanca, signifikacija ali interpretacija (Peirce v Nöth 1995: 43). "Znak ali *reprezentamen* je nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa v nekem oziru ali pristojnosti." (Peirce 2004: 10) Reprezentamen pomeni zaznan objekt, ki funkcionira kot znak.

Znak se na nekoga naslavlja, v umu osebe ustvarja enakovreden ali razvitejši znak. Ta znak se imenuje interpretant prvega znaka. Znak stoji namesto nečesa, svojega objekta. Posledica tega je, da je znak povezan z objektom, interpretantom ter temeljem (Peirce 2004: 10). "Znak ali *Reprezentamen* je Prvo, ki stoji v tako pristni triadni relaciji z Drugim, imenovanim njegov Objekt, da je sposobno določiti Tretjega, ki ga imenujemo njegov *Interpretant*, da privzame triadno relacijo do svojega Objekta, v kateri je Znak do tistega Objekta. Triadna relacija je *pristna*, kar pomeni, da so njeni trije členi med seboj povezani na način, ki ne vsebuje nobenega kompleksa diadnih relacij." (Peirce 2004: 11)

Objekt je druga spremenljivka znaka, ki je v vzajemni zvezi z referentom v drugih modelih znaka. Objekt je tisto, kar znak predstavlja, reprezentira, običajno nekaj drugega. V primeru samonanašanja lahko reprezentamen in objekt predstavljata isto entiteto (Peirce v Nöth 1995: 42). "Vendar pa je vseeno *misel* glavni, če že ne edini način reprezentacije. Znak lahko Objekt zgolj predstavlja in o njem govori. Ne more pa pripomoči k seznanjanju ali prepoznavanju tega Objekta." (Peirce 2004: 11–12)

Znak je definiran glede na odnose med svojimi deli, ti pa sestavljajo pomen znaka. De Saussure znak definira z odnosom med označevalcem in označencem (Barthes 1964b: 158–167). Raven označevalcev predstavlja izrazno raven ali reprezentamen po Peirceu, raven označencev pa raven vsebine, kar je po Peirceu interpretant. Pomen znaka tvori proces, ki povezuje dele znaka. V De Saussurovi klasifikaciji znaka je to proces med označevalcem in označenim. "*Pomen* lahko razumemo kot proces; je dejanje, ki povezuje označevalec z označencem, dejanje, katerega proizvod je znak." (Barthes 1964b: 167) Če to prenesemo na Peirceovo klasifikacijo, ki znak definira s tremi elementi, predstavlja pomen proces, ki povezuje reprezentament, objekt in interpretant. Ta proces se imenuje semiosis. Semiosis, triadična akcija znaka, je proces, v katerem ima znak kognitivni učinek na interpretanta. Ozko gledano je semiosis, in ne znak, pravi objekt preučevanja semiotike. V eni izmed Peirceovih definicij je semiotika pomembna doktrina, ki temelji na raznolikih semiosis (Peirce v Nöth 1995: 42). Vsak znak sestavlja interpretant, ki je na drugem nivoju reprezentamen, zato se semiosis izraža kot serija zaporednih interpretantov v neskončnost (Peirce v Nöth 1995: 43).

Peirceov znak je torej proces. K naravi vsakega interpretanta sodi, da v nadaljevanju semiotičnega procesa postane reprezentirajoči znak, ki določa novo razmerje nekega znaka do objekta in ga naredi za nov interpretirajoči znak.

Znaki, fotografije in tudi njeni posamezni deli, lahko proizvajajo več pomenov – so polisemični. Številna branja so mogoča zaradi arbitrarne narave znakov, kaj znaki pomenijo, pa je določeno s številnimi faktorji. Poleg tega na branje vpliva sam bralec (Lacey 1998: 90–91, Hartley 1982: 22). Znaki ne vsebujejo fiksnega in notranjega pomena, ampak le potenciale pomena, ki so aktualizirani v uporabi. Pomen se zato nikoli ne skriva v samem znaku ali tekstu, temveč je produkt dialoga med tekstem in bralcem (Hartley 1982: 25).

4. 1 Fotografija kot znak

Fotografijo kot semiotični slikovni znak določajo posebne lastnosti. O nekaterih smo že govorili v razdelku Vizualna semiotika. Od drugih slikovnih znakov se fotografija razlikuje predvsem po tem, da reproducira posameznost (Sonesson 1989). Fotografija upodablja del realnosti z natančnostjo, ki je odvisna od uporabljene tehnologije. V primerjavi s kirografičnimi risbami, ki jih uporabljajo za upodabljanje flore, je fotografija preveč specifična in ne more prikazati tipa, le določenih lastnosti prikazanega objekta, temveč prikaže unikatni tip (Sonesson 1989: 49, Arnheim 2004: 157). Tukaj se kaže pomembnost referenta v fotografskem znaku in hkrati specifičnost fotografije kot znak, ki se razlikuje od drugih vizualnih oz. slikovnih znakov.

Ikona, indeks in simbol

Znak je glede na odnos do objekta Charles Sanders Peirce (2004) poimenoval ikona, indeks in simbol. Razlikoval jih je glede na tri vrste odnosa do objekta, ali znak vsebuje značilnost sam po sebi, skozi neko eksistencialno zvezo z objektom ali skozi odnos z interpretantom (Peirce 2004: 13).

Ikona je znak, ki se nanaša na objekt in ga denotira zgolj na podlagi svojih značilnosti. Vsaka stvar, obstoječi posameznik ali zakon je ikona nečesa, dokler je podobna tej stvari in jo uporabljamo kot znak (Peirce 2004: 14). Ikona je znak z neko značilnostjo, ki jo postavlja za pomenljivo, čeprav njen objekt nima dejanske eksistence (Peirce 2004: 16). "Ikona ne poseduje dinamične povezave z objektom, ki ga reprezentira; njene kvalitete preprosto spominjajo na kvalitete objekta in v umu zbudijo občutja, analogna tistemu, čemur je ikona podobna." (Peirce 2004: 27).

Indeks je znak, ki se nanaša na objekt in ga označuje tako, da ta objekt nanj resnično vpliva. Če na indeks vpliva objekt, si ta z njim nujno deli neko skupno kvaliteto, in prav glede na to se nanaša na objekt. Zato vključuje neke vrste ikono, vendar ikono posebne vrste, in ni le gola podobnost s svojim objektom, celo v tistih pogledih ne, ki ga delajo za znak, temveč je modifikacija objekta (Peirce 2004: 14). Indeks je znak, ki bi svojo naravo izgubil, če bi odstranili njegov objekt, narave pa ne bi izgubil, če bi manjkal interpretant (Peirce 2004: 16). Indeks se na svoj objekt ne nanaša zaradi podobnosti ali analogije z njim, kakor tudi ne zaradi splošnih značilnosti, ki jih ima ta objekt, ampak zaradi "dinamične (vključno prostorske) povezanosti, tako s posameznim objektom na eni strani kot s čuti ali spomini osebe, ki ga kot znak uporablja na drugi strani ..." (Peirce 2004: 19–20) Indekse od drugih znakov ločimo po treh glavnih značilnostih: med njimi in njihovimi objekti ni bistvene podobnosti; nanašajo se na posamezno, ne na posamezne enote, posamezne sklope enot ali posamezni Kontinuum: pozornost usmerjajo na svoje objekte s slepo prisilo (Peirce 2004: 20). Delovanje indeksov je odvisno od asociacij na bližino, in ne na podobnosti (Peirce 2004: 20). "Vse, kar izvablja pozornost, je indeks. Indeks je vse, kar nas preseneča, kolikor označuje presečišče dveh delov izkustva." (Peirce 2004: 21).

Simbol je znak, ki se nanaša na objekt in ga denotira na podlagi zakona, asociacije splošnih idej, kar povzroči, da simbol interpretiramo nanašajoč se na ta objekt. Zato je sam neka splošnost ali zakon. Tudi objekt, na katerega se nanaša, je splošne narave. Kar je splošno, pa obstaja skozi primere, ki jih določa. Na simbol ti primeri delujejo posredno, preko asociacije ali kakšnega drugega zakona, zato simbol vključuje indeks posebne vrste (Peirce 2004: 14). Simbol je znak, ki bi izgubil svojo značilnost, ki ga dela za znak, če bi manjkal interpretant (Peirce 2004: 16). "Simbol je s svojim objektom povezan prek idej uma, ki uporablja simbole, brez katerega nobena taka zveza ne bi obstajala." (Peirce 2004: 27) "Simbol je Rerezentamen, katerega reprezentativni značaj je natančno v tem, da je pravilo, ki določa njegov Interpretant. Vse besede, stavki, knjige in ostali konvencionalni znaki so Simboli." (Peirce 2004: 24) "Ikona ne poseduje dinamične povezave z objektom, ki ga reprezentira; njene kvalitete preprosto spominjajo na kvalitete objekta in v umu zbudijo občutja, analogna občutju tistega, čemur je ikona podobna. Indeks je fizično povezan s svojim objektom; skupaj tvorita organski par, toda interpretirajoči um nima s to zvezo nič skupnega, razen da jo opazi, ko je že vzpostavljena. Simbol je s svojim objektom povezan prek idej uma, ki uporablja simbole, brez katerega nobena taka zveza ne bi obstajala." (Peirce 2004: 27) Simboli pa imajo to lastnost, da se spreminjajo. "Simboli rastejo. Nastanejo z razvijanjem iz drugih znakov, posebej iz ikon ali mešanih znakov, ki so deležni narave ikon in simbolov.

Mislimo le v znakih. Ti mentalni znaki so mešane narave; njihove simbolne dele imenujemo pojmi. Kadar človek ustvari nov simbol, to stori prek misli, ki vključujejo pojme. Tako lahko nov simbol zraste samo iz simbolov." (Peirce 2004: 27)

Fotografija – indeks ali ikona

Fotografija predstavlja določen način zaznamovanja površine. Ta površina daje iluzijo videnja prizora praktičnega sveta, ki je projiciran nanjo. Za izraz fotografskega znaka je bila do pojava računalniških fotografij značilna tudi zrnatost (Sonesson 1998a¹⁰).

Na fotografijo teoretiki semiotike gledajo iz treh perspektiv. Prvi teoretiki so na fotografijo gledali kot na zrcalo realnosti. Ikonoklasti so želeli pokazati konvencionalnost vseh znakov in so predpostavljali, da tudi fotografija predstavlja kodirano verzijo realnosti. Tretja skupina teoretikov pa fotografijo vidi kot indeks oz. sled, ki jo za seboj pusti referent (Sonesson 1998a).

Kadar govorimo, da so fotografije indeksične, to vedno vključuje prav določeno bližino, odrgnjenost. Indeksičen odnos se kaže v dogodku, kjer se objekt spremeni v referent. Da bi objekt postal referent, stopi v stik z njim in se nato odcepi od njega. Rezultat tega pa je izraz znaka na površini, ki daje vidno sled tega dogodka (Sonesson 1998a). Postavlja se vprašanje, če je fotografija sled, kaj pusti sled objektov v obliki fotografije. Vanlier (Sonesson 1998a) pravi, da je fotografija neposreden in točen vtis fotonov in posreden ter abstrakten vtis objektov, ki jih predstavlja. Vendar če indeksičnost obstaja med fotoni in ploščo, ne obstaja v taki obliki med objekti in fotografijo. Omejitve v fotografiji kot sled so še: kvadratna oblika fotografije, digitalna narava, informacije, ki jih izpusti, in nezmožnost posnemanja začasnih vidikov procesa, s katerim nastane sled. Fotografija je tako ne le indeksičnost objektov ali fotonov, ampak tudi lastnost filma, leč, celotne fotografske tehnologije, prostora, skozi katerega potujejo fotoni itd. (Sonesson 1998a).

Glavna omejitev v domnevi, da je fotografija le indeksična, je v tem, da je težko razložiti, kaj sploh predstavlja fotografija. Fotografija je sled več vzrokov, poleg motiva. Ne obstaja bistvenih razlogov, ki bi dopuščali trditev, da je prav vzrok, ki pušča sled, bolj pomemben od drugih vzrokov. Razložiti se da le pomembnost motiva, ko razumemo, da sled hkrati vsebuje indeksične in ikonične vidike ter da je fotografija neke vrste slikovni znak (Sonesson 1998a). Slikovni znaki se sicer med seboj razlikujejo glede na nekatere lastnosti. Ena lastnost, ki razlikuje fotografije od na primer slik in risb, je pravilo konstrukcije. Med

¹⁰ <http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/photography.html> (18. 10. 2005)

seboj se razlikujejo glede na izrazne ploskve, ki prenašajo vsebino (Sonesson 1998c¹¹). Njihova skupna lastnost pa je, da so te vrste znaki osnovani najprej in predvsem v iluziji podobnosti (Sonesson 1998a).

Fotografija je primarno ikona, preden so lahko ugotovljene njene indeksične lastnosti. Pri fotografiji ni potrebno dojeti njeno indeksičnost, da bi razumeli njen pomen. Prenašala bo pomen ne glede na to, ali smo prepričani, da je fotografija ali ne. Indeksičnost v fotografiji je vprašanje drugotnih misli v določenih okoliščinah. Indeksičnost torej ni primarni znak odnosov v fotografiji, čeprav je odprta možnost v njeni naravi, ki je lahko uporabljena v določenih primerih. Predvsem in najprej pa je fotografija ikonični znak (Sonesson 1998a). To potrjuje tudi Peirce (2004: 17), ki fotografijo razume predvsem oz. primarno kot ikono, saj pravi, da je vsaka slika (kakor koli konvencionalna je že v svoji metodi) v bistvu ikona, v določenem pogledu pa jo razume tudi kot indeks: "Fotografije, posebej tiste, ki nastanejo spontano, so zelo poučne, saj vemo, da so v določenih pogledih natanko takšne kot Objekti, ki jih predstavljajo. Toda vzrok te podobnosti je v tem, da fotografije nastanejo pod pogoji, ki fizično določajo, da morajo v vsaki točki ustrezati naravi. V tem pogledu torej pripadajo drugemu razredu znakov; tistemu, ki sloni na fizični povezanosti." (Peirce 2004: 18).

Ikoničnost ali arbitrarnost fotografije

Fotografija kot znak se razlikuje od drugih znakov kot tudi od slikovnih znakov (risb, slik, stripov in podobno), saj ima svoje značilnosti. Ena najbolj značilnih lastnosti fotografije je kvazimehanična produkcija. Ta značilnost je vplivala na razprave o fotografskem znaku in referentu ter o fotografskem sporočilu in kodu (Nöth 1995: 460).

Realisti verjamejo, da je bistvena ikoničnost fotografije, kulturni relativisti pa poudarjajo njene arbitrarne značilnosti. Kot druge podobe je tudi fotografija ikona realnosti, ki jo predstavlja. Geometrijska nespremenljivost (stalnost) je bistvena značilnost fotografske ikoničnosti. Tridimenzionalen prostor se projicira na površino fotografije (Nöth 1995: 460). Takšna nespremenljivost je optični dokaz ikoničnosti. Seveda pa so s fotografsko transformacijo določene značilnosti realnosti izgubljene, to pa zmanjša ikoničnost fotografskega analogona. Gubern in Ramirez (v Sonesson 1989: 44–46) naštevata več takih lastnosti. Nekatere so značilne za vse fotografije, zadnji pa le za nekatere:

- izguba tretje dimenzije z možnostjo spreminjanja perspektive z menjavo objektov;

¹¹ http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/pictorial_semiotics.html (1. 5. 2006)

- projekcija tridimenzionalnega resničnega sveta na dvodimenzionalno površino z uporabo perspektivne mreže;
- omejitev prostora z okvirjem, kjer je dimenzija vključenega prostora (c) odvisna od žariščne razdalje (f) objektiva, razdalje med kamero in motivom (d) in velikostjo fotograma (h), kot določa formula $f:h=d:c$;
- monožariščna in statična narava pogleda;
- zrnata, prekinjena struktura izrazne ploskve;
- omejitve v prizorih, ki imajo le določeno osvetljavo (fotografija zahteva svetlobo, na nekaterih prizorih se človeško oko lahko dovolj prilagodi, tako da lahko razbere vsaj nekatere oblike, ki pa jih fotografije ne morejo razločiti);
- odstranitev barve (črno-bela fotografija) in spreminjanje barve v barvni fotografiji ter
- možnost spreminjanja barv, svetlobe in zasičenosti.

Te značilnosti kažejo na selektivnost fotografije. Še vedno pa prevladuje mišljenje, da je bistvena značilnost fotografije njena ikoničnost, da je fotografski označevalec analogon resničnosti (Nöth 1995: 461). Tako npr. Barthes pravi, da podoba ni realnost, temveč da je fotografija predvsem popoln analogon, kar jo tudi definira.

Glavna argumenta za arbitrarnost fotografije sta fotografova manipulacija realnosti ter kulturno in ontogenetsko določanje njene percepcije. Percepcija fotografij je naučena, naučijo se je otroci in kulture. Fotograf pa do določene stopnje ustvari njeno realnost (Nöth 1995: 461).

Domnevna objektivnost fotografije in njena indeksična odvisnost od referencialnih objektov se odražata v teoriji nekodirane narave fotografije. Temu nasprotno mišljenje, da naj bi bila fotografija selektivna in neobjektivna, skuša odkriti kod¹², ki je osnova fotografskemu sporočilu (Nöth 1995: 462). Med take avtorje uvrščamo Umberta Eca, ki je za ikonične znake določil deset kodov (Eco 1982). Po Barthesu fotografija sicer vedno nosi svojega referenta s seboj, saj je izžarevanje pretekle realnosti in izžarevanje njenega bistva – emanacija noema "to-je-bilo" (Barthes 1980/1992). To bi lahko nakazovalo, da fotografijo razume kot sled realnosti. Fotografija je torej predvsem analogon, indeks realnosti. Pravi pa tudi, da je konotativno sporočilo fotografije v primerjavi z denotativnim ali dobessednim vkodirano vanjo in da je posledica različnih profesionalnih, estetskih in ideoloških norm (Barthes 1961: 198).

¹² Kod je definiran kot niz praks, ki jih poznajo uporabniki določenega medija, ki deluje v širšem kulturnemu ogrodju (Chandler 2002/2003: 147–148).

Ta raven je najbolj pomembna za analizo fotografije, ki ni vedno navzoča in vidna na prvi pogled.

4. 2 Fotografija kot tekst

Studium in punctum

Barthes razlikuje dva elementa, s katerima si lahko pomagamo analizirati fotografijo. Njuna hkratna navzočnost v njem vzbuja posebno zanimanje do fotografij, ki jih gleda. Prvi element se imenuje *studium*, ki se razteza v širino. Ta element opazimo s pomočjo svojega vedenja, svoje kulture in zmeraj usmerja v klasično informacijo (Barthes 1980/1992: 27). Pomeni zavzetost za nekaj, nagnjenje do nekoga, nekakšno splošno investicijo, predanost. Drugi element fotografije pa razbije in poudari. Tega elementa ne poišče gledalec sam, temveč sam poišče gledalca oz. "kakor puščica prileti iz prizorišča" (Barthes 1980/1992: 28). Slednji element Barthes poimenuje *punctum*, saj predstavlja nekakšne zaznamke, pike oz. konice na fotografiji. *Punctum* fotografije torej predstavlja naključje, ki zbode na fotografiji. "Ker je Fotografija čista kontingenca in ne more biti nič drugega (zmeraj *nekaj* predstavlja) – v nasprotju s tekstom, ki lahko z nenadnim dejanjem ene same besede prestavi stavek iz deskripcije v refleksijo – nam takoj potisne pod nos "detajle", ki so temeljni material etnološke vrednosti." (Barthes 1980/1992: 31)

Studium izraža polje brezbrizne želje, raztresenega zanimanja, nedoslednega okusa, sodi k glagolu *všič* in zbuja polovično željo, polovično hotenje. Priznati *studium*, pomeni srečati se s fotografiovimi namerami, harmonično se povezati z njimi, se strinjati z njim ali jih spodbijati, vedno pa se jih razume. Gre za kulturno razumevanje. *Studium* sta tako vednost in vljudnost, ki pripeljeta do operaterja (fotografa), polje kulturnega zanimanja (Barthes 1980/1992: 29, 82). Vključuje mite fotografije, katere *spektator* razbere, se spoprijatelji z njimi, ne da bi vanje popolnoma verjel. Ti miti fotografijo opremijo s funkcijami informiranja, prikazovanja, presenečenja, ustvarjanja pomena in zbujanja želje. *Spektator* pa te funkcije razpozna in vanje vloži svoj *studium* (Barthes 1980/1992: 29). *Punctum*, naj je še tako očiten ali neposreden, se včasih lahko pokaže šele pozneje, ko je fotografija stran od pogleda in ko vnovič mislimo nanjo (Barthes 1980/1992: 51).

Sporočilo fotografije

Fotografija je sporočilo. To sporočilo oblikujejo vir, kanal prenosa in točka sprejemanja. Virov sporočila – fotografije – je danes lahko veliko. Če se pojavi v časopisu, je to osebje, zaposleno pri časopisu: fotografi; novinarji, ki oblikujejo tekst, naslov fotografije; tehnično osebje, ki fotografira, izbira, sestavlja in pripravi fotografijo. Kanal sporočila je tako časopis oz. kompleks hkratnih sporočil, kjer je fotografija center, obkrožajo pa jo besedilo, naslov, postavitev in tudi samo ime časopisa, kar predstavlja znanje, ki lahko orientira branje sporočila. Točko sprejemanja predstavlja občinstvo, ki bere sporočilo (Barthes 1961: 194). Roland Barthes pravi, da teh treh delov sporočila ni mogoče analizirati z enako metodo. Naša naloga je, da analiziramo fotografijo, ki ni le produkt ali kanal, ampak "objekt s strukturirano anatomijo" (Barthes 1961: 195). Analizirali bomo sporočilo, ki je primerno za semiotično analizo – samo fotografijo. Čeprav bi morali fotografijo obravnavati neločljivo, informacijo sestavljata dve različni strukturi, ena od teh je lingvistična. Ti dve strukturi sta kooperativni, ker pa sta njuni enoti heterogeni, ostajata ločeni druga od druge. Lingvistična struktura se v fotografiji pojavi kot črte, površina in sence. Če fotografijo obkroža besedilo, lingvistično strukturo sestavljajo besede. Tekst in fotografija skupaj sta stični, in ne homogeni strukturi, predstavljata rebus, ki združi besede in fotografije v eno linijo branja (Barthes 1961: 195).

Vsebina fotografskega sporočila je po definiciji sam prizor, dobesedna realnost. Od objekta do fotografije se zgodi redukcija v razmerjih, perspektivi in barvi. Ta redukcija ni nikoli transformacija (Barthes 1961: 196). Podoba v osnovnem pogledu ni realnost, ampak je njen popoln analogon, in ta točno določena analogna popolnost definira fotografijo. V tem pogledu je fotografija sporočilo brez koda. To denotativno fotografsko sporočilo je nepretrgano sporočilo, ki ne vsebuje koda (Barthes 1961: 196, 199). Sicer pa Barthes (1964a) v povezavi s fotografijo govori o treh vrstah sporočila, lingvističnem, ki se navezuje na besedilo, ter dvojnem ikoničnem sporočilu, ki se navezuje na samo fotografijo, gre za konotacijo in denotacijo.

Denotacija in konotacija

Sporočilo fotografije je tako lahko kodirano ali nekodirano oz. dobesedno ali denotacijsko ter simbolično ali konotacijsko (Barthes 1964a: 36–37). Tu se kaže paradoks fotografije, v soobstoju dveh sporočil fotografije – v sporočilu brez koda (fotografskemu analogonu) in sporočilu s kodom (umetnosti, obdelovanju, zapisu ali retoriki fotografije). Strukturno paradoks ni trčenje denotiranega in konotiranega sporočila, temveč se konotirano sporočilo razvije na osnovi sporočila brez koda. Strukturni paradoks je povezan z etičnim paradoksom.

Ko hočeš biti nevtralen ali objektivni, streliš k pikolovskemu posnemanju realnosti. Kako je lahko potem fotografija hkrati objektivna in okrašena ter naravna in kulturna? (Barthes 1961: 198–199)

Označevalci v konotaciji so sestavljeni iz znakov (združenih označencev in označevalcev) denotiranega sistema. Več denotiranih znakov se lahko združi, da oblikujejo le en konotator (označevalec v konotaciji). Enote konotiranega sistema niso nujno enake številu enot v denotiranem sistemu (Barthes 1996: 130). Značaj označenca v konotaciji je splošen, globalen in razpršen, je delček ideologije. Ti označenci so tesno povezani s kulturo, znanjem, zgodovino in z njihovo pomočjo zunanji svet vdre v sistem. Ideologija je oblika označencev v konotaciji, retorika pa oblika konotatorjev (Barthes 1996: 131). Konotacija kot druga raven sporočila kaže na to, da fotografija ni nujno objektivni izraz realnosti ali le njen analogon.

Vstavljanje drugega, konotativnega pomena v fotografijo poteka na različnih ravneh njenega ustvarjanja (izbira, tehnični postopki, uokvirjanje) in predstavlja kodiranje fotografskega analogona (Barthes 1961: 199). Barthes (1961: 200–204) loči šest postopkov, ki oblikujejo konotativno sporočilo: zvižaje (kadar namerno zmanipuliraš fotografijo in izkoristiš njeno objektivno kredibilnost); postavitev (postavitev subjekta, ki lahko pripravi branje konotativnih označevalcev); objekti (nanaša se na fotografirane objekte, ki so lahko pred kamero postavljeni po željah fotografa ali pa gre za urejanje in izbor določenih objektov); fotogenija (nanaša se na tehnične postopke svetlenja, izpostavljanja in tiskanja fotografije); esteticizem (fotografije se lahko nanašajo na slikanje, risanje) in sintaksa (označevalec konotacije se nahaja na nadsegmentni ravni).

Tudi tekst kot lingvistično sporočilo, ki je lahko del fotografije, ima pomembno vlogo v konotativnem sporočilu, saj besede lahko racionalizirajo, patetizirajo in sublimirajo. Tekst fotografijo napolni s kulturo, moralo in domišljijo (Barthes 1961: 204–205). Besede lahko podvajajo podobo, jo naredijo bolj jasno, jo poudarijo, v tem primeru poudarijo niz konotacij, ki se že nahajajo v fotografiji. Lahko pa tekst ustvari nov označevalec, ki je retroaktivno projiciran na podobo in tako ponuja kompenzacijsko konotacijo (Barthes 1961: 206). Barthes (1964a) loči dve funkciji lingvističnega sporočila glede na dvojno ikonično sporočilo, sidranje in prenos, ki lahko obstajata hkrati. Vse podobe so polisemične in vsebujejo glede na označevalce neskončno verigo označencev, ki jih lahko bralec izbere ali ignorira. Sidranje je najpogostejša funkcija lingvističnega sporočila pri fotografijah v tisku in oglasnih fotografijah. V teh primerih tekst ali lingvistično sporočilo služi fiksiranju te neskončne verige označencev. Tekst pri denotativnem sporočilu identificira – odgovarja na vprašanje, kaj je to, ter natančno in preprosto določa elemente prizora in sam prizor (Barthes 1964a: 39–40).

V konotativnem sporočilu pa tekst interpretira in ustvarja primež, ki preprečuje širjenje konotativnih sporočil. Sidranje je lahko ideološko, in to je njegova osnovna funkcija. Prenos je manj pogosta funkcija. V tem primeru sta podoba in besedilo v dopolnjujočem odnosu, besede in podoba so del generalne sintagme, enotno sporočilo pa je razumljeno na višji ravni zgodbe ali anekdote (Barthes 1964a: 41).

Nekateri pomeni znakov so določeni zgodovinsko ali kulturno, kar pomeni, če ne govorimo, da je povezava med označevalci in označenci motivirana, je vsaj popolnoma zgodovinska. Kod konotacije je definiran z zgodovino in branje fotografije je odvisno od znanja bralca (Barthes 1961: 206–207). Konotativni znaki izhajajo iz kulturnega koda, branje pa je odvisno od različnih vrst znanja: praktičnega, narodnega, kulturnega, estetskega, ki je umeščen v podobo (Barthes 1964a: 46). Hkrati pa je branje odvisno tudi od bralčeve percepcije vizualnih znakov.

Mit in ideologija

John Hartley (1982: 26) ugotavlja, da se konotacija in mit Rolanda Barthesa med seboj pomembno razlikujeta, konotacija najbolj splošno se nanaša na označevanja čustev, občutkov, subjektivnih vrednot, mit pa označuje konceptualne, intelektualne ali objektivne vrednote.

Mit je govor, to je njegova najbolj preprosta definicija (Barthes 1956: 229). Vendar to ni kateri koli govor, jezik mora najprej zjeti določene pogoje, da bi postal mit. Mit je sistem sporazumevanja, sporočanja. Ne more biti objekt, pojem ali ideja, ker je način ustvarjanja pomena, je oblika. Meje mita so formalne, vendar niso substancialne (Barthes 1956: 229). Mitski govor je lahko v obliki fotografije, filma, reportaže, slike, športa, prireditve (Barthes 1956: 230).

Bistvo mita je, da spreminja zgodovino v naravo. "Mit ničesar ne skriva in ničesar ne razkazuje, temveč izkrivlja, mit ni niti laž niti priznanje, temveč je modulacija." (Barthes 1956: 149). Mit je družbeno determiniran, je odsev in ga lahko najdemo v tisku, oglaševanju, potrošništvu. Toda odsev je obrnjen: mit obstaja v spreobračanju kulture v naravo ali družbenega, kulturnega, ideološkega in zgodovinskega v naravno. Kar je le produkt razrednega razlikovanja in moralne, kulturne ter estetske posledice, je predstavljeno, kot da je samo po sebi razumljivo. Z mitološkim spreobračanjem postanejo bližnji temelji izražanja zdrava pamet, pravi razum, norma in splošno mnenje, na kratko doksa (Barthes 1971: 165).

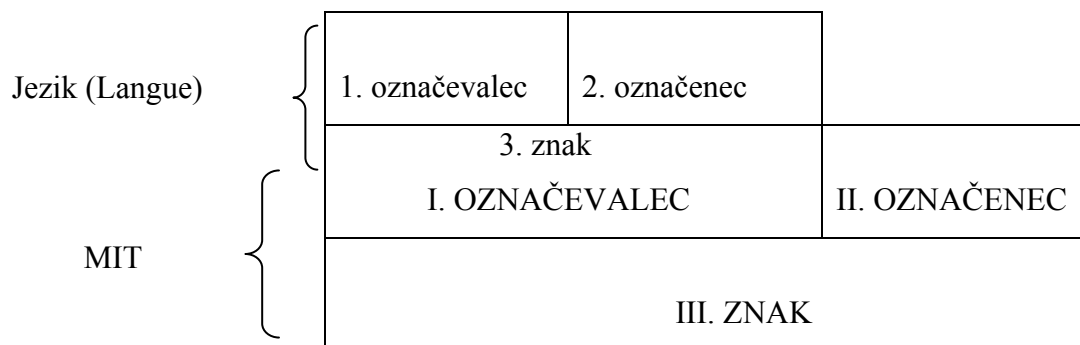
Mit je del semiologije in ta omogoča mitično spreobrnjenost. Sporočilo razdeli v dva semantična sistema: konotiran sistem, njegov označenec je ideološki (zato direkten, nespreobrnjen) in denotiran sistem (jasno dobesedno sporočilo podobe, objekta, stavka),

katerega funkcija je naturalizirati propozicije razreda z dajanjem garancije najbolj nedolžne lastnosti jezika (tisočletnega, materinskega, sholastičnega itd.) (Barthes 1971: 165–166).

Materija mitskega govora, v našem primeru fotografija (lahko tudi jezik v ožjem smislu, slike, plakati, obredi ali kateri koli predmeti), ko se znajde v mitu, je pomanjšana na funkcijo označevanja. Mit v fotografiji vidi le material in v mitu ima ta materija status jezika, je vsota znakov, globalen znak, končni termin prve semiološke verige (Barthes 1956: 235).

Mit sestavlja tridimenzionalna shema označevalca, označenega in znaka in je drugostopenjski semiološki sistem. Kar je v prvem sistemu znak, v drugem postane označevalec. Mit sestavljata dva semiološka sistema, prvi je v odnosu do drugega razstavljen: na eni strani lingvistični sistem, jezik v ožjem smislu, ta jezik mit prevzame, da izgradi svoj sistem. Drugi sistem je mit, ki je metajezik, saj gre za drugostopenjski jezik (Barthes 1956: 235).

Skica 4.2: Mit po Rolandu Barthesu



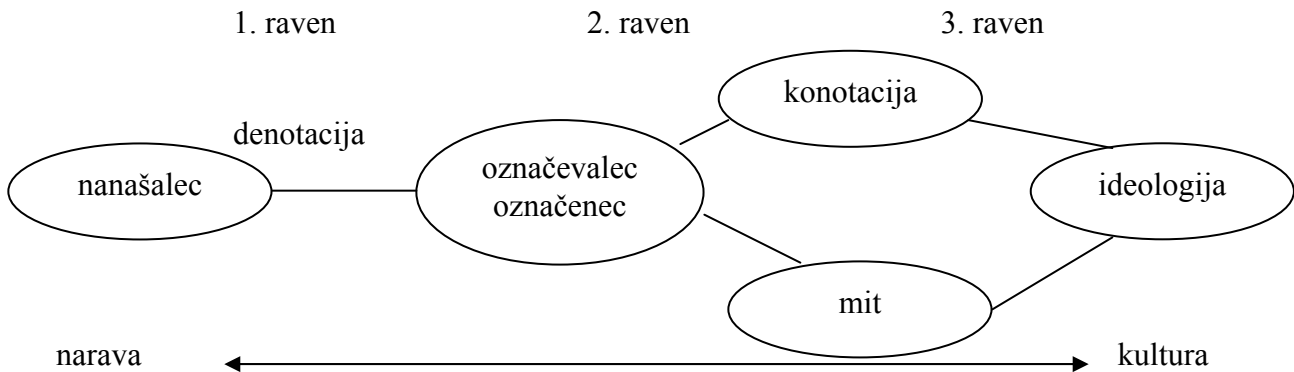
Vir: Barthes (1956: 235).

Označenec na drugi stopnji Barthes (1956: 237) poimenuje kot pojem, znak pa kot signifikacijo – označevanje. Označevalec na prvi stopnji poimenuje smisel, na drugi stopnji pa forma. Mit ima dve funkciji, označuje in sporoča, omogoča razumevanje in laganje (Barthes 1956: 237). Mit je hkrati smisel in forma, z ene strani poln in z druge prazen. Označevalec kot smisel že predpostavlja branje, vsebuje čutno realnost (lingvistični označevalci so pogosto psihične narave). Mit smisel spremeni v prazno formo. Smisel je že poln, predpostavlja določeno znanje, zgodovino, preteklost, spomin, primerljiv red dejstev, misli in odločitve (Barthes 1956: 237–238).

Proces signifikacije oz. označevanja je po Rolandu Barthesu način, kako znaki dobijo pomen v določeni kulturi, to je mitski govor. Barthes doda dimenzijo kulturnih vrednot De Saussureovi uporabi pojma označevanje, ki po De Saussureu pomeni odnos med znakom ali

sistemov znakov do nanašalne realnosti. Model, ki so ga izrisali O'Sullivan et al (1994: 286–288), združi semiotične pojme Barthesa in De Saussurea.

Skica 4.3: Proces označevanja po O'Sullivanu et al.



Vir: O'Sullivan et al. (1994: 288).

V tem primeru je denotacija prva raven označevanja, ki jo poleg že prej omenjenih označevalca in označenca sestavlja še referent ali nanašalec oz. predmet v realnosti, na katerega se znak nanaša. Konotacija, ki jo sestavljajo latentne kulturne vrednote in prepričanja, ki so izražene z znakom ali znakovnim sistemom, in mit, v formi asociacij in popolnih naracij, predstavljata drugo raven, tretjo raven pa predstavlja dominantna ideologija, in sicer konotacija in mit kot manifestna izraza ideologije, ki pomeni osnovni strukturni princip (Van Zoonen 1994: 76–77).

Označevanje pomeni mit sam in je zveza med konceptom in formo, ki sta manifestna v mitu. Mit ničesar ne skriva, njegova funkcija je izkrivljanje, zato med konceptom in formo ni prikritosti. Za razlago mita ni potrebno nezavedno. Forma nima le dobesedne in takojšnje navzočnosti, ampak je razširjena. To izhaja iz narave mitskega označevalca, ki je že lingvističen, saj ga sestavlja pomen, ki je že očrtan. V verbalnem mitu je razširjenost linearna, v vizualnem mitu (pri fotografiji) pa je razširjenost večdimenzionalna. Elementi forme so tako povezani s krajem in bližino, forma je prisotna v prostorski obliki (Barthes 1956: 242). Koncept pa se v mitu pojavlja v globalni obliki, je kot meglica, bolj ali manj nejasna zgotitev določenega znanja. Njegovi elementi se povezujejo asociativno, in ne podpira ga širina, temveč globina. Koncept se pojavlja v spominski obliki (Barthes 1956: 242). Mit je tip govora, ki ga namen bolj definira kot njegov dobesedni pomen, njegov namen pa na nek način zamrzne, se očisti, ovekoveči in naredi odstotnega z dobesednim pomenom (Barthes 1956:

244). Dvojasnost mitičnega govora se kaže v označevanju, ki je hkrati videti kot objava in kot izjava dejstva (Barthes 1956: 244).

V jeziku je znak nemotiviran in arbitraren, čeprav je arbitrnost omejena z asociativnimi odnosi med besedami. Mitiški govor ni arbitraren, ampak je vedno delno motiviran in vsebuje neko analogijo (Barthes 1956: 246). Motivacija je neizogibna, in ker daje zgodovina analogije formi, je ta analogija delna, ohranijo se le njeni posamezni deli (Barthes 1956: 247).

Sodoben mit se najpogosteje kaže kot fraze, stereotip in je navzoč v diskurzu. Sodoben mit je prekinjen. Ni več izražen v določenih dolgih pripovedih, ampak le v diskurzu, največkrat je frazeologija, korpus fraz (stereotipov). V sodobnosti mit izginja, za seboj pa pušča mitično (Barthes 1971: 165).

Znak ter denotativni pomen predstavljata osnovo, na kateri bomo začeli graditi analizo. Od opredeljenih teoretičnih pojmov bomo v analizi uporabili tiste, s katerimi bomo lahko dekonstruirali izbrane fotografije. Konotativni pomen ter miti, ki izhajajo iz fotografij, predstavljajo raven pomena, na kateri so najbolj izraženi družbeni simboli in ideologije, hkrati pa je prav ta raven problematična, ker naturalizira vsebovana sporočila. Ideologija se kaže kot ozadje fotografij in predstavlja zgodovinsko-družbeni kontekst, ki vpliva tako na nastanek fotografij kot tudi na oblikovanje sporočil, ki jih prinašajo, in na razumevanje pomenov občinstva.

Semiotika neverbalne komunikacije

Pri branju fotografij, na katerih so ljudje, si lahko pomagamo z neverbalno komunikacijo, ki je eden od kanalov komunikacije ljudi. Semiotika razume delovanje delov telesa kot označevalcev v procesu ustvarjanja pomena (Nöth 1995: 387). Med aspekte neverbalne komunikacije, ki bodo predstavljali del analize fotografij, sodijo: izrazi na obrazu; pogled; geste; telesna drža; telesni stiki in oblačila. Branje teh aspektov se nanaša na kode, ki jih pozna pripadnik določene kulture. Razumevanje teh aspektov je kulturno naučeno, če se družba spremeni, se spremeni tudi njihov pomen (Lacey 1998: 11–13, Nöth 1995: 385–409). Ko je na primer pogled osebe na fotografiji usmerjen v gledalca, je ustvarjen nek stik, čeprav le na imaginarni ravni. Ta lahko pomeni neko intimnost, kot tudi kadar je na fotografiji portret. Če je fotografija portret, pomeni, da vidimo fotografirano osebo od ramen do glave. Če prenesemo to na razdaljo v komuniciranju z drugimi, je intimna razdalja, ko lahko drugo osebo primemo. Z njenim oddaljevanjem se povečuje – postaja celotna podoba osebe, ki jo vidimo, manjša pa se intimnost (Kress in Van Leeuwen 1996: 121–131). O odnosu med

fotografom, in s tem tudi gledalcem, in fotografiranim subjektom govori tudi kot fotografiranj. Kot je v tem primeru lahko poševen ali frontalen. Horizontalni kot določa, ali je fotograf oz. gledalec vključen med predstavljene objekte ali ne. Če je kot frontalen, to pomeni vključenost v tisto, kar je prikazano, poševni kot pa pomeni, da je prikazano ločeno od opazovalca. Enako pa lahko razberemo tudi iz položaja telesa, ki je lahko obrnjeno stran od opazovalca ali pa proti njemu (Kress in Van Leeuwen 1996: 143–144)

Sintagmatska in paradigmska raven

Kot način analize fotografije lahko teoretično razdelamo tudi koncepta sintagmatska in paradigmska raven. De Saussure (1916/1997) govori o sintagmatskem in o asociativnem odnosu. "Sintagmatski odnos je *in praesentia*, temelji na dveh ali več členih, ki so enako navzoči v dejanskem nizu. Nasprotno pa asociativni odnos združuje člene *in absentia* v virtualnem mnemoničnem nizu." (De Saussure 1916/1997: 139) Barthes (1964b) pa je ta paradigmski odnos poimenoval kot sistem. Glede na ti dve ravni ugotavlja, da vsak znak vključuje tri odnose. Prvi je notranji odnos, ki združuje označevalec s svojim označencem, druga dva sta zunanja odnosa. Prvi zunanji odnos je virtualen, ki združuje znak s specifičnim rezervoarjem drugih znakov, iz katerih ga povlečemo tako, da ga vstavimo v diskurz. Drugi zunanji odnos pa je dejanski odnos, ki znak združuje z drugimi znaki v diskurzu, ki mu sledijo ali so pred njim. Notranji odnos se kaže kot tisto, kar je pogosto poimenovano simbol, čeprav ni navzoč le v simbolih, ampak v znakih, ta odnos poimenujemo simbolični odnos. Prvi tip zunanjega odnosa za vsak znak vključuje obstoj rezervoarja ali organiziran spomin form, od katerih se razlikuje z najmanjšo potrebno in učinkovito razliko, da se spremeni pomen (Barthes 1962: 211). Ta tip odnosa, ki je sistemski, Barthes poimenuje paradigmski odnos oz. sistem. Glede na tretji tip odnosa na znak ne gledamo več glede na virtualne brate, ampak glede na njegove dejanske sosede. Elementi v tem odnosu so asociirani na podlagi določenih pravil. Ta odnos je raven asociacije ali raven sintagme (Barthes 1962: 212). Sintagma združuje znake na ravni diskurza (Barthes 1962: 215). Na paradigmski ravni pa so označevalci povezani s številnimi virtualnimi označevalci, ki so si hkrati blizu, vendar se tudi razlikujejo med seboj (Barthes 1962: 216). Sintagma je torej urejena kombinacija označevalcev, ki oblikujejo pomenljivo celoto v tekstu (Chandler 2002/2003: 81) oz. nizu, kot to poimenuje De Saussure (1916/1997: 139). Kombinacije so narejene v okvirih sintaktičnih pravil in konvencij. Sintagmatski odnosi so različni načini, v katerih so lahko posamezni elementi besedila povezani med seboj. Sintagme so tako ustvarjene s povezovanjem označevalcev iz paradigmskih nizov, ki so izbrani glede na konvencionalnost ali pravila

sistema (Chandler 2002/2003: 81). Sinagmatski odnosi poudarjajo tudi odnos med celoto in deli. Tako De Saussure (1916/1997: 139) pravi, da je potrebno upoštevati odnos, ki združuje razne dele v sintagmi, kot tudi odnos, ki povezuje celoto z njenimi deli. To pomeni, da so deli tudi odvisni od celote in da je celota odvisna od delov.

Sintagma fotografije gradi predvsem na prostorskem odnosu med elementi (Chandler 2002/2003: 87) Našo analizo sintagmatske osi predstavljajo prostorski elementi, kamor so uvrščeni koncepti Gestalt psihologije, ter načini fotografiranja, ki se navezujejo na linearne postavitve elementov na njej ali na kote fotografiranja. Pri analizi fotografij se bomo tako oprli na dimenzije okvirja fotografije (npr. pokončni, značilen za portret, ali poševni okvir, značilen za pokrajine) in na kot. Kot se nanaša na kot kamere glede na vertikalo. Najbolj običajen je raven kot. Nizek kot lahko pomeni položaj moči: gledalec osebo s fotografije gleda navzgor, kar jo postavlja v položaj moči. Nasprotno pa visok kot pomeni, da je oseba v podrejenem položaju (Kress in Van Leeuwen 1996: 146, Lacey 1998: 16). Vendar ni nujno, da uporaba nizkega ali visokega kota pomeni prav to. Pomen kota je odvisen od posamezne fotografije (Lacey 1998: 16). Kadar je kot slikanja v višini oči, ta pogled konotira enakost, in ne razlik v moči (Kress in Van Leeuwen 1996: 146). Kress in Van Leeuwen (1996: 193) za razmerje spodaj/zgoraj ugotavljata naslednje konotacije: če so nekateri elementi postavljeni zgoraj, drugi pa spodaj, je tisto, kar je postavljeno zgoraj, ideal, tisto, kar je spodaj, pa realno. Da je nekaj ideal, pomeni, da je reprezentirano kot idealizirana ali posplošena esenca informacije, zato pogosto, navidezno, zbuja pozornost. Realno pa je tisto, ki je temu nasprotno in predstavlja bolj specifične informacije, detajle, kar pa ni nič manj ideološko. Tudi vertikalna kompozicijska os nosi konotacije. Lakoff in Johnson (2003: 14–21) sta opazila (v sicer angleški rabi), da se tisto zgoraj povezuje z več, tisto spodaj pa z manj. Poleg tega se zgoraj povezuje z dobroto, krepostjo, srečo, zavestjo, zdravjem, življenjem, prihodnostjo, visokim statusom, imetjem nadzora ali moči ter z racionalnostjo. Tisto spodaj pa se povezuje tudi s slabostjo, pomanjkanjem, boleznijo, smrtjo, nizkim statusom, podrejenostjo nadzoru ali moči in s čustvi. Na horizontalni kompozicijski osi lahko opazimo konotacije glede na pozicijo levo desno. Chandler (2002/2003: 87) pravi, da levo postavitev ponavadi povezujemo s tistim, kar je bilo, desno pa s prihodnostjo. Kress in Van Leeuwen (1996: 186–192) povezujeta levo in desno z lingvističnimi koncepti 'Danega' in 'Novega'. Ugotavljata, da je takrat, ko je na podobah očitno uporabljena horizontalna os, ki postavlja nekatere elemente levo od centra, druge pa desno od centra, tisto, kar je na levi strani, že podano, kar naj bi bralec že vedel, tisto, kar je domače, že dobro dognano in o čemer se strinja oz. kar je zdravorazumsko, predpostavljeno in očitno samo po sebi. Desna stran je stran

novega. To pomeni, da tisto, kar je na desni strani, še ni znano ali se o tem še ne strinja, torej je to tisto, na kar mora biti gledalec še posebej pozoren, in tisto, kar je lahko presenetljivo, problematično ali sporno.

Glavna ideja Gestalt psihologije¹³ je, da celota ni enaka vsoti njenih delov, glavni koncepti te teorije, ki jih bomo uporabili kot del naše analize, pa so: podobnost in bližina, podoba/ozadje (angl. figure/ground), nadaljevanje in zaključek (Zakia¹⁴ 2004: 115). Gestalt psihologija se sicer ukvarja z razumevanjem percepcije in procesiranja vizualnih dražljajev glede na vzorce iskanja. Koncepta podobnosti in bližine pravita, da bomo vizualne elemente, ki so si blizu, zaznali, kot da pripadajo skupaj, da so razvrščeni skupaj, in prav tako bomo zaznali tiste elemente, ki so si podobni (po velikosti, obliki, barvi, teksturi, poziciji, usmeritvi, gibanju ali pomenu) (Zakia 2004: 117). Koncept nadaljevanja pravi, da bodo vizualni elementi, ki imajo najmanjše število prekinitev, razvrščeni v neprekinjene ravne ali ukrivljene linije (Zakia 2004: 118). Pozornost na subjekt fotografije ali na njen točno določen del lahko pripeljejo linije, ki jim sledi človeško oko (Fulks¹⁵). Skoraj dokončane linije in oblike so bolj pogosto videne kot zaključene in dokončane, kot pa nedokončane. Če teh linij in oblik ne moremo dokončati, lahko to povzroča napetost, zaključek linij pa prinese dovršenost in zmanjša napetost (Zakia 2004: 119).

Podoba/ozadje je eden najbolj osnovnih konceptov percepcije. Njun odnos je pomemben, saj predpostavlja določene konotacije. Koncept podoba/ozadje se nanaša na našo sposobnost ločevanja elementov glede na kontraste; svetlobo in temo, črno in belo. V fotografiji se poleg črno-belega kontrasta vključita tudi barva in vsebina. Da bi se podoba ločila od ozadja, je na fotografijah ponavadi drugačnega kontrasta, drugačne barve, izostrena, ozadje pa je zamegljeno, ali pa je postavljena v ospredje fotografije. Podoba in ozadje sta lahko tudi uravnovešena (Fulks¹⁶). Z elementoma podoba/ozadje je povezana tudi prostorska dimenzija, o kateri govorita Kress in Van Leeuwen (1996: 206), center/rob. Sestava nekaterih vizualnih podob ni osnovana le na strukturi levo/desno ali spodaj/zgoraj, temveč tudi v strukturi dominantnega centra in periferije. Tisto, kar je na sredini, je predstavljano kot jedro informacij, ki mu pomagajo ostali elementi. Na obrobju so pomožni in odvisni elementi. S

¹³ Gestalt psihologija je šola psihologije, ki se je ukvarjala s fenomenom *Gestalta* – zaznane zunanje podobe ali strukture, ki poseduje kvalitete, ki presegajo vsoto njenih sestavnih delov, in ne more biti opisana le z njenimi deli – in zaznavanja (Colman 2003: 306). Šola je bila ustanovljena v začetku 20. stoletja, njeni teoretiki so verjeli, da želi um ustvarjati prave celote oz. da vidi podobe pravilno ali simetrično oblikovane (Sutherland 1995: 188).

¹⁴ http://www.krammerbuch.at/gestalt/2_04_zakia.pdf (1. 6. 2006)

¹⁵ <http://www.apogeephoto.com/mag2-6/mag2-9gestalt.shtml> (30. 5. 2006)

¹⁶ *ibid*

proučevanjem teh segmentov fotografij, sintagm oz. združenih nizov znakov in odnosov med njimi si bomo pomagali dekonstruirati pomene in sporočilo fotografij.

5. Semiotična analiza vojnih fotografij

Razen področja reklam, kjer mora biti smisel jasen in razločen zaradi trgovskega namena, se semiotika fotografije omejuje na imenitne performanse nekaj portretistov. Za vse druge dobre fotografije lahko rečemo, da objekt govori, nas napelje k mišljenju (Barthes 1992: 37). Za analizo smo izbrali fotografije, katerih objekti nas, po našem mnenju, ustavijo, zgrabijo, nas napeljejo k razmišljanju in nas ne pustijo brezbrizne. Izbrali smo vojne fotografije, ki govorijo o svojih objektih, tudi ko nam kontekst nastanka fotografije še ni znan. V vojne so ženske vpete bolj čustveno in jih doživljajo kot izgubo, v vojnah umirajo njihovi očetje, bratje, dedki, možje, da ne bi omenjali materialne škode. Hkrati pa so same neposredno udeležene v vojnah, tako jim, največkrat nedolžnim, pustijo telesne ali duševne brazgotine, ki jih znajo tudi same kot aktivne v boju prizadeti drugim. Za analizo smo izbrali fotografije žensk in otrok, ki se jih je vojna dotaknila nepreklicno. Kako, govori njihova fotografija. Avtorica fotografij je Jenny Matthews, ki ženske in vojne po vsem svetu fotografira od leta 1982. Svoje fotografije je zbrala v knjigi *Women and War* (2003), iz katere smo izbrali fotografije. Najprej jih bomo analizirali same po sebi, brez teksta, ki je morebiti zraven, torej brez konteksta, ki nam ga lahko poda spremljajoče besedilo. Nato bomo dodali še ta kontekst nastanka fotografij, ki ga opiše avtorica. Tako bomo primerjali sporočilo fotografije, kot ga razumemo brez konteksta in z njim.

Fotografija 1

Črno-bela fotografija. Izostrena podoba v sredini. Na fotografiji je otrok, o tem govorijo povezani označevalci skupaj s konceptom otroka. Podoba je majhna, oblika glave je otroška, velika za telo, ki jo nosi, postava pa je majhna. Označevalec za otroka so tudi majhni prsti in majhni nohti, ki so obarvani temno – za njimi je umazanija. Potem lahko prepoznamo, da je to deklica temnih las. Da gre za deklico, govorijo označevalci: daljši lasje, še bolj pa del njenega oblačila – ovratniček z izvezenimi rožicami in nabranimi volančki na desnem in levem rokavu. Deklica sedi na stolu za mizo, to nam povesta označevalec za stol, vidimo le del naslonjala, ki ga v mislih povežemo s konceptom za stol, in označevalec za mizo, ki ga v mislih povežemo s konceptom za mizo. Oziroma vidimo del bele površine, ki je lahko

označevalec za mizo ali pa tudi ne, lahko je označevalec za nek objekt, ki nadomešča mizo. V ozadju deklice je grob zid in del nečesa, kar bi lahko bila polknica in je označevalec okna. Skupaj s konceptom o zunanji podobi hiše in okna je fotografija znak deklice, ki je zunaj. Vsi ti prepoznavni elementi predstavljajo studium oz. denotativno sporočilo fotografije. To je portretna fotografija, saj je pozornost fotografije usmerjena na deklico, ki predstavlja tudi večji del fotografije. To konotira bližino, povezanost z deklico. Hkrati je njena doprsna podoba tudi v centru in v žarišču fotografije in predstavlja objekt fotografije. Deklica pa nima oči. Naš punctum te slike sta tisti jamici, kjer bi morali biti očesi. Z bežnim pogledom na sliko skoraj spregledaš, da oči ni, saj sta jamici tam, toda oči ni. Skoraj se zdi nemogoče, da te deklica ne gleda, saj se zdi, kot da so njene oči vseeno odprte in da gledajo naravnost v gledalca. Kar pomeni, da se je morala fotografinja rahlo znižati, da se je postavila v isto višino, kot je deklica. Vendar sta tam, kjer bi morali biti očesi, le dve jamici in dve brazgotini. Deklica je slepa, in tudi če bi imela oči, najbrž ne bi gledala tja, kamor bi pričakoval gledalec. S prsti se dotika površine pod rokami in njena pozornost je usmerjena tja. Vidimo zamegljene obrise kvadratkov – ki so s konceptom v naših mislih znak za berilo slepih. Vsi označevalci skupaj, deklica brez oči, rahlo odprta usta, kot da izgovarja na glas tisto, kar ji povedo prsti, in prsti, s konceptom tvorijo znak za dejavnost deklice na fotografiji – bere. Deklica je aktivna, na gibanje in aktivnost kaže tudi rahlo zamegljena leva roka, ki se za to, da bi brala, mora premikati po površini z različno izbočenimi pikami. Ti označevalci, povezani skupaj z našim konceptom o slepem, ki bere, so znak za slepega, ki bere. Če pa združimo označevalcem deklice in njenim konceptom ter označevalcem za to, da je pred hišo, predstavlja fotografija znak za slepo deklico, ki bere zunaj, pred hišo. Kaj nam še povedo njene oči. Ker vemo, da je to vojna fotografija, ne da bi vedeli kaj o avtorju, fotografiji ali kaj več o deklici, ki jo predstavlja, sklepamo, da je slepota posledica vojne.

Konotativen del sporočila se navezuje na način fotografiranja. To je potret deklice, ki nakazuje intimnost, bližino do deklice. Hkrati pa to intimnost poudarja tudi višina fotografiranja. Deklica je fotografirana v višini oči, to pomeni, da se je morala fotografiranja nekoliko znižati, da je lahko fotografirala z iste višine, kot je deklica v sedečem položaju. Zaradi te bližine so poudarjene tudi dekličine roke, ki so najbližje fotografskemu objektivu in delujejo nekoliko prevelike za njeno telo.

Fotografija 5.1: Portret deklice



Vir: Matthews (2003: 4).

Roke so tako poudarjene, hkrati pa to poudarjenost lahko navežemo na dejstvo, da imajo roke za to deklico toliko večjo vrednost. Roke imajo dvojno vlogo, niso le orodje tipa, ampak so sedaj tudi njen vid. Imajo dodatno vlogo in zato so zanjo toliko bolj pomembne.

Ko preberemo komentar avtorice k fotografiji, izvemo kontekst nastanka fotografije.¹⁷ Ko je fotografija postavljena v kontekst, je bolj konotativno sporočilo fotografije še bolj utrjeno, hkrati pa postane globlje, čustveno močnejše in tragično, in hkrati pridobi dodaten pomen. Deklica, ki se je rodila v 90. letih, je slepa zaradi vojne, ki je trajala 30 in več let pred njenim rojstvom. Ta kruta posledica vojne, ki je potekala toliko pred rojstvom deklice, vpliva na konotacijo tragičnosti fotografije. Nedolžni otroci so žrtve vojne še dolgo po tem, ko se te že končajo.

Črno-bela fotografija ima konotacijo dokumentarnosti, hkrati črna barva kot barva žalovanja poveča tragičnost zgodbe deklice. Obenem pa črnina fotografije lahko simbolizira temo, slepoto, s katero živi deklica. Sporočilo fotografije tako postane tudi moralno – postavlja se vprašanje moralnosti vojne, katere posledice se ne kažejo le v njenem neposrednem uničevanju materialnih objektov, in še toliko huje, uničevanju človeških življenj in kratenju svobode drugih, v času, ko se dogaja, temveč so posledice vidne še dolga leta po njenem koncu. Najhuje je, da deklica, ki se je rodila, ni imela z vojno nobenega stika. Fotografija tako postane simbol za vse otroke, ki nosijo in čutijo posledice vojn, ki so se končale že zdavnaj pred njihovim rojstvom. In hkrati postane simbol vseh mater, ki so splavile zaradi kemikalij, simbol vseh vojn, ki pustijo posledice še dolgo potem, ko so se že končale. V ozadju pa se kaže ideologija, diskurz vojne, ki ne uničuje le v času, ko poteka, namen vojskovanja je sovražnika onesposobiti tudi v prihodnosti, tako da vpliva tudi na prihodnje generacije.

Fotografija 2

Fotografija je črno-bela. V žarišču kamere sta označenca za roki dveh oseb, katerih dlani se držita skupaj. To je podoba, objekt fotografije. V ozadju rok prepoznamo označence za drevo, perilo, ki se suši na vrvi, pod perilom pa šotor. Na tleh sta trava in zemlja. V žarišču, vendar ne točno v sredini, rahlo dvignjeni, sta roki. Leva oseba drži desno, saj je palec leve dlani nad dlanjo desne osebe, kar konotira nadrejenost. Na prvi pogled se zdi, da se osebi držita le za eno roko, vendar ob bolj podrobnem pogledu ugotovimo, da se držita za obe roki. Leva oseba ima na desni roki zapestnico, ki visi in se kaže pod njeno desno roko. Zapestnica

¹⁷ "Majhna deklica je previdno sledila pikam in se učila brati. Osredotočala sem fotoaparata na njene prste, vendar so bile moje misli osredotočene na mesto, kjer bi morale biti njene oči. Phoung je bila rojena brez oči, njena mati naj bi bila zastrupljena z 'Agent Orange', kemikalijo, ki so jo ameriška letala odvrkli na gozd med vietnamsko vojno, da bi oluščili vegetacijo in odrekli zavetje Vietkongovcem. Čeprav sem jo slikala leta 1990, ko se je vojna že zdavnaj končala, je kemikalija pronicala v ekosistem, da bi stresla opustošenje na naslednjo generacijo. Vojne se morda končajo, ampak posledice ostajajo – v Vietnamu veliko splavov in deformiranih otrok." (Matthews 2003: 4)

ne visi s te, ampak z druge roke, zaradi vzporednosti skrite zadaj za desno roko. Desna roka desne osebe se vidi slabše, saj je v senci, vidi pa se njen osvetljen palec. Le del telesa obeh oseb se vidi, del njunih oblek. Desna oseba nosi dolgo pisano krilo, vidi se tudi obris njenih prsi, kar sta označenca za žensko. Skupaj s konceptom za žensko je to znak, da je desna oseba ženska. Tudi za levo osebo bi lahko zaradi obrisa prsi in zapestnice na levi roki rekli, da je ženska. To potrdita črni senci na tleh.

Senci sta indeks za ženski, ki stojita nasproti in si podajata roki. Oba obrisa sta indeks za žensko, viden je obris prsi, desna pa na glavi nosi ruto, kar je žensko pokrivalo. Tudi njuni postavi sta po obliki ženski. Ker vemo, da je to vojna fotografija, lahko označevalec za šotor in viseče perilo nad njim povežemo kot del indeksa za taborišče oz. nekakšno vojno zatočišče. To je kraj fotografiranja. Vsi zgoraj naštetih elementi so studium fotografije in to je hkrati tudi denotativna raven sporočila fotografije.

Tudi tukaj postavitev objektov na fotografiji nosi določene konotacije. Povezani roki v centru sta fotografirani od blizu, to daje temu stiku pomembnost. Hkrati je pomembnost stika podarjena tudi s tem, da sta roki postavljeni na fotografiji nekoliko višje. Višje sta od senc žensk, ki sta indeks za ženski, ki se nanaša na točno določeni osebi na fotografiji. Znak zaupanja je torej postavljen nad dvema določenima ženskama iz realnosti. Stisk roke, nek splošen, tipičen stisk ženskih rok je tako višje ovrednoten. Ker je v center postavljen le stisk rok, ženski, ki sta stik doživeli, pa sta pomanjšani le na senci, in je viden le majhen zgornji del telesa in njunih oblačil, je poudarjen razosebljen stisk in subjektivnost stiska je skoraj popolnoma izničena. Tako je ta stisk rok predstavljen simbolično, kot stisk zaupanja med ženskama. Tudi gledišče gledalca je malo nižje od višine stika rok. To daje stisku konotacijo, da je to nekakšen ideal, nekaj višjega oz. kot nekaj, k čemur se stremi. Stisk rok kot zaupanje predstavlja nekaj višjega, nekaj, kar morda še ni doseženo, ni pa nujno, da je zato tudi nedosegljivo. Stik je torej poudarjen na več načinov. Spodaj pod stiskom pa sta senci, ki pripadata točno določenima ženskama, ki sta del realnosti. Senci se torej nanašata na realnost, stisk roke pa na ideal.

Fotografija 5.2: Stisk rok



Vir: Matthews (2003: 142).

Ženski sta v vojnem, begunskem taborišču, vendar fotografinja ne zanimata toliko ženski, temveč vez, zaupanje, ki se vzpostavi med njima, oz. vez, ki se stke med ženskami v vojnem času (ali povojnem času), morebiti v tem okolju, v vojnem taborišču. V vojnem času (ali povojnem) se je med tema dvema ženskama spletla vez, leva ženska daje desni podporo. Točno to, kar ta ženska v takšnih okoliščinah potrebuje, in najbrž edino, kar lahko ženska v

podobnem položaju, kot je ona, v teh okoliščinah lahko ponudi – oporo. Čeprav je to zaupanje, ki ji ga daje, najbolj vredno, na kar nakazuje tudi povečan stisk rok. Čeprav je med ženskama vzpostavljen odnos, neko zaupanje, je med njima še vedno neka distanca, saj njuni telesi nista zelo blizu in tudi dotikata se le z rokami. Kar konotira, da si ženski izkazujeta tudi neke vrste spoštovanje, da se med seboj ne poznata dobro in da najbrž nista prijateljici. To je lahko tudi znak, da se je njuno poznanstvo šele začelo. To je konotativni del sporočila fotografije, ki ga razumemo brez konteksta.

Punctum na tej fotografiji pa predstavlja bela vrv, ki napenja šotor. Ta bela vrv res kot puščica strelja iz fotografije, saj je v kontrastnem razmerju do ostalega dela fotografije. Hkrati pa je vrv usmerjena ravno na senci žensk, ravno na točko, kjer se njuni roki stikata. To deluje nekako zlovešče, kot da bi neka ostra puščica želela njun stik prekiniti, ali kot opozorilo, da ta njun stik, njuno zaupanje ni močno in da se lahko vsak čas prekine.

Če preberemo zapis avtorice ob fotografiji, spoznamo del konteksta, v katerem je nastala fotografija, in tako fotografija dobi še dodatno konotacijo, njen pomen pa postane bolj pomemben.¹⁸ Spremljajoče besedilo potrди, da je to vojaško zatočišče, taborišče, v katerem so nastanjene ženske, na katerih je vojna pustila neizbrisljive sledi, pustila jim je telesne in duševne bolečine. Stisk rok postane še bolj močan znak, saj prikazuje podporo ženske ženski, ki je pretrpela najhujše. Preživela je posilstvo, ki jo je oropalo dostojanstva in človečnosti. S posilstvom je postala objekt moškega (vojaka). To pa je še en odraz vojn, ki nosi s seboj mit. Mit o moških kot pripadnikih močnejšega spola in o ženskah kot šibkejšem spolu. O moških (vojakih), ki so nasilni, agresivni in ki kažejo svojo premoč. Svojo moč potrjujejo tako, da si podjarmljajo nemočne, šibkejše ženske. Premoč in nadzorovanje ženske moški izražajo s posilstvi. S tem pa se kaže tudi njihovo pojmovanje žensk kot objektov, kar je mit, v ozadju tega mita pa je ideologija patriarhata.

Izhajajoč iz tega mita so ženske naturalizirano razumljene kot objekt, in celo kot objekt, ki nima svoje volje in možnosti za upravljanje s svojim življenjem, hkrati pa tudi kot objekt, ki ne čustvuje. V takem pogledu so ženske razosebljene in razčlovečene. Na tej višji

¹⁸ "Taborišče Piscina, Tirana, Albanija, 22. junij 1999

Grem k Združenju načrtovanje družine, da bi srečala Valentino ..., ki organizira svetovanje, in če želijo, splave za ženske, ki so bile posiljene na Kosovu. Začne tako, s tem da pove, da je bila celotna populacija posiljena, in izpostavi, da je težko ločevati med ženskami, ki so bile posiljene, ki so izgubile otroka, del telesa in mentalno tesnobo, ki jo prestajajo. Valentina me pošlje v eno izmed mestnih taboriščnih zatočišč z mlado študentko, Blerto, ki obiskuje ženske v taborišču, ki so prosile za pomoč. Taborišče je na ozemlju zunanjega plavalnega bazena in s šotori je videti kot počitniško taborišče na soncu, vendar so za vsakim zaklopcem šotora neštete tragedije. V skupnem jeziku se Blerta dobro prilagodi mladim kosovskim dekletom. Glede na velikanski kulturni in družinski pritisk na ženske, da ne bi govorile o tem, kar se je zgodilo, je zaupanje, ki ga doseže, zelo impresivno." (Matthews 2003: 143)

ravni sporočila fotografija postane označevalec za mit o moških kot močnejšem spolu, v ozadju katerega se skriva ideologija patriarhata. Tukaj odkrijemo še en mit, mit oz. stereotip o vojni kot življenjskih okoliščinah, ki prebudijo v človeku tisto najhujše, celo neke vrste prirojene in skrite živalske nagone. Kaže se mit, da vojna v človeku, moškem – vojaku prebudi žival.

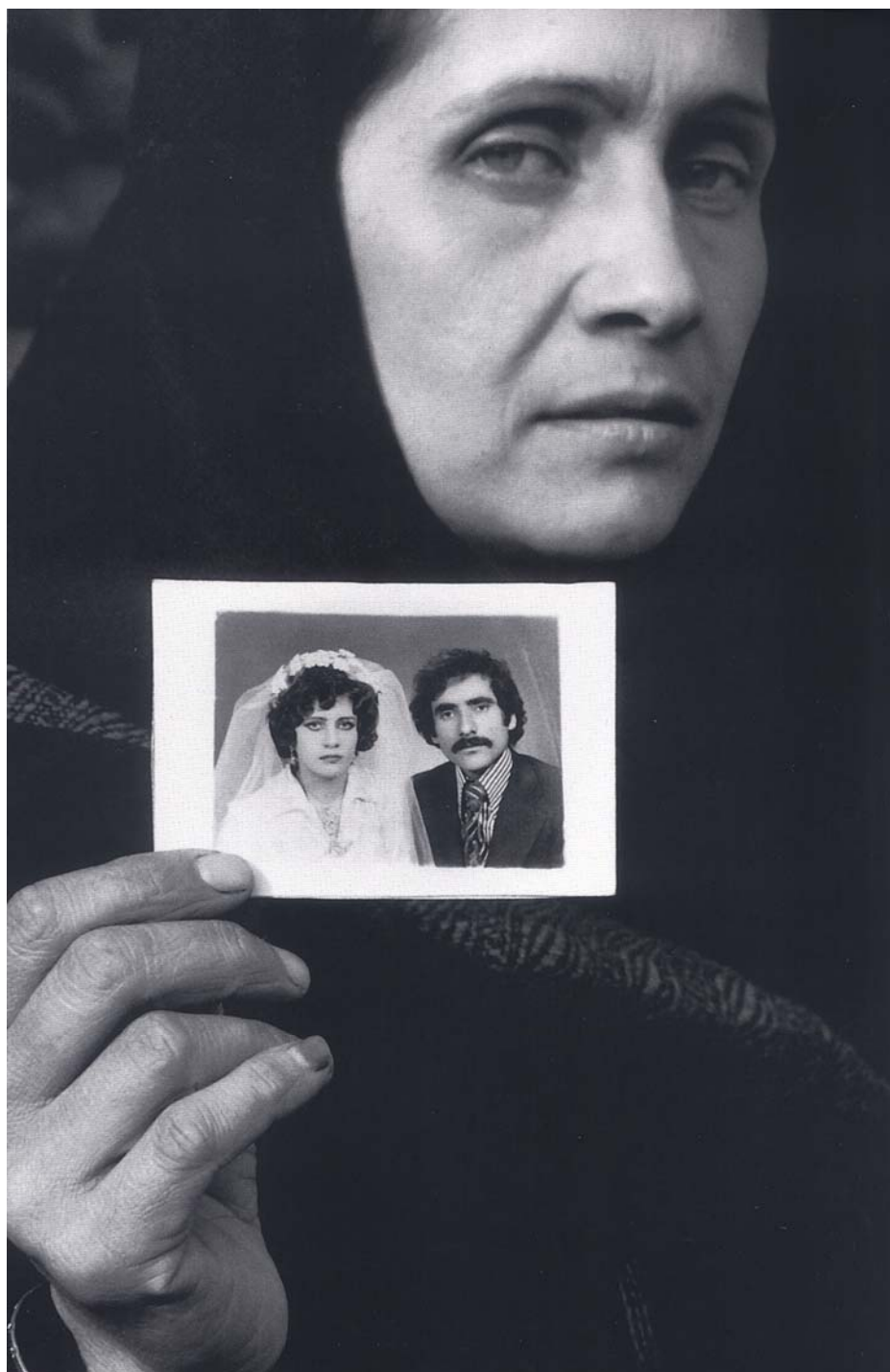
Fotografija 3

Črno-bela fotografija, na kateri je prevladujoča črna barva. V sredini in v žarišču fotografije je ikona, fotografija. Na fotografiji je označevalec za poročni par, označevalec za žensko v beli obleki s tančico na glavi, označevalec za moškega v obleki s kravato – ta fotografija je ikona poročnega para s konceptom v glavi, ki ga imamo o tem, kako je videti par na poroki. Na tej fotografiji je par mlad, urejen. Ženska se je za poroko uredila, okrog oči je namazana s črno barvo, usta so potemnjena, našminkana. Tudi moški je urejen, počesan.

Ženska s fotografije bi bila lahko ta, ki nas gleda. Ima enake oči kot ženska s poročne fotografije. Ženska, ki drži fotografijo, je starejša, indeksi za njeno starost so gube, ki se ji vidijo na obrazu ter na rokah. Roka, ki drži fotografijo, je nagubana, nohti so postrizeni na kratko, za nohti so temne sledi, ki nakazujejo umazanijo. Te roke so indeks ženske, ki s svojimi rokami dela. Ti elementi predstavljajo denotativno raven sporočila fotografije in hkrati tudi kulturno poznane elemente, studium fotografije.

Tudi na tej fotografiji iz načina fotografiranja in iz obrazne mimike lahko razberemo drugo, konotativno raven sporočila. Fotografija je portret te ženske, katere pogled je direktno usmerjen v objektiv, kar postavlja fotografa in gledalca v intimen odnos z žensko, pri tem pa ima ona nadrejeno vlogo, saj je gledišče fotografije postavljeno nekoliko pod njenim pogledom, tako da nas ženska gleda navzdol z rahlo priprtimi očmi. Priprte oči so indeks za utrujenost, skupaj s podočnjaki in rahlo priprtimi usti. Ta položaj bi lahko fotografinja ujela ravno v trenutku njenega plitkega izdiha, s katerim se morebiti želi razbremeniti bolečine, ki jo nosi. Ta bolečina je konotirana z njeno utrujenostjo, z njenimi starostnimi gubami in tudi s črnino, ki prevladuje na fotografiji.

Fotografija 5.3: Ženska s fotografijo



Vir: Matthews (2003: 160).

Njena bolečina in nadrejenost na fotografiji se povezujeta in konotirata, da je zaradi preživetega, zaradi vsega, kar je izkusila, da sedaj čuti to bolečino, postavljena nad nami. Ta bolečina jo dela pomembnejšo in jo dviguje nad nami, vsemi 'običajnimi' ljudmi.

Druga konotacija izhaja iz fotografije in obrazne mimike para. Čeprav se je par na fotografiji poročil, kar ponavadi razumemo kot vesel dogodek, ne moremo reči, da sta na

fotografiji videti srečna, saj njuna obraza ne kažeta veselja ali zadovoljstva. Prej izražata nekakšno negotovost, strah, morebiti strah pred prihodnostjo.

Povedali smo že, da fotografija reprezentira isto žensko na njeni poročni fotografiji. Med tem preteklim dogodkom in časom fotografiranja te slike je moralo preteči veliko let. Na ženski, ki je rahlo zamegljena, je sled časa pustila gube. Še posebej izstopa guba med nosom in ustnico. Kot nekakšen krater je zarezana v njen obraz. Ta guba je naš punctum, konotira pa sled, ki bi jo lahko pustila vojna. Četudi guba ni nastala neposredno zaradi vojne in ne predstavlja brazgotine vojne rane, vseeno konotira rano, ki ji jo je zadala vojna. Na njej je pustila temno, globoko sled. To sporočilo se povezuje še z enim konotativnim sporočilom. Moža s fotografije ni več, zapustil jo je, morebiti je umrl ali izginil. To je vojna fotografija in vdove vojn kažejo fotografije svojih mož, fotografije, na katerih so bili skupaj. To je tudi vzrok za njeno bolečino, za gubo bolečine na obrazu. Hkrati pa je fotografija, ki jo drži v roki, tako spomin na njeno preteklost kot tudi opomin, kaj dela vojna. Zaradi vojn izginjajo možje žensk, ki ostanejo zapuščene, same. Njihovo življenje tako postane nesrečno, bedno, temačno. Hkrati pa je fotografija sled njene preteklosti, spomin na njeno mladost, na trenutek v prostoru in času, ki je minil. To je spomin na njeno življenje z možem, ki ga ni več. Tako fotografija postane tudi referenčna točka portretirane ženske.

Celotna slika je temna, zbode nas bel okvir, ki obkroža fotografijo s poroke. Ta okvir izstopa iz fotografije, poudarjen je s svojo belino. Okvir obkroža tema, kontrast med belo barvno in črno je močan, zato je okvir s fotografijo poudarjen in privablja pogled. Ta okvir konotira prejšnje življenje te ženske. Beli okvir reprezentira, kakšno je bilo njeno življenje v preteklosti. Preteklost je bila bela, njena sedanost pa je črna. Ženska drži poročno fotografijo v desni roki, zato je na tej fotografiji ta umeščena rahlo na levo stran. To konotira preteklost, fotografija že sama po sebi pomeni sled preteklosti, hkrati pa je to poudarjeno tudi s postavitvijo same fotografije nekoliko bolj na levo. Na desni strani potreta ženske, ki lahko konotira njeno prihodnost, je le črnina, prazno polje. To pa napoveduje, da je njena prihodnost neznana, negotova in tudi črna. Ženska je v temnem, v črnem, črna barva je simbol smrti, žalovanja. Črnina obleke okrepi razumevanje njenega življenjskega položaja zdaj. Ta fotografija je simbol svetle preteklosti te ženske, njena sedanost pa je temačna. Četudi je bila takrat prihodnost negotova, je bila svetla. To poudarja avtorica s črno-belo fotografijo, kjer je konotacija črno-bele fotografije drugačna. Ta kontrast med svetlo preteklostjo in temačno sedanostjo, trenutnostjo je še močnejši.

Na fotografiji pa o počutju ženske lahko razberemo še eno konotacijo. Celotno oblačilo ženske je temno, vendar se na sredini fotografije od levega roba proti desnemu

navzdol vleče vzorec blaga. Tako je nastal čez žensko rez, ki konotira njeno počutje. Ženska se počuti razklano. To je konotativna raven fotografije s sporočili, ki jih razumemo brez konteksta, brez spremljajočega besedila fotografinje.

Ko preberemo komentar fotografinje¹⁹, fotografija dobi nova sporočila in njen pomen se delno spremeni. Njegova globina se poveča – fotografija žene, ki drži v roki fotografijo svojega pogrešanega in izgubljenega moža, postane simbol vsake ženske, vdove, ki ji je vojna odvzela moža. Fotografija postane simbol vseh žensk, ki se morajo v vojnem obdobju znajti in morajo same preživljati svoje otroke. Fotografija tako prenaša trpljenje, zajeto na fotografiji, in ga povezuje s trpljenjem žensk, vdov, ki so se znašle v podobni situaciji. Tukaj se razumevanje njenega dvignjenega položaja zaradi trpljenja še okrepi. Postavljena je nad nami, kot nekakšna ikona trpljenja zaradi izgube moža in materialnega položaja ter odrekanja in težkega življenja, ki ji sledi.

Kontekst teksta pa usidra še del pomena fotografije. Moški in ženska na fotografiji sta iz Afganistana, Bližnjega vzhoda, kjer prevladuje muslimanska kultura, za katero so značilne dogovorjene poroke. Tako se negotovost ob poroki še potrjuje. Poroka je bila zelo verjetno dogovorjena med starši, tako da se nevesta in ženin prej nista mogla dobro spoznati in nista mogla vedeti, kaj jima bo zakon prinesel.

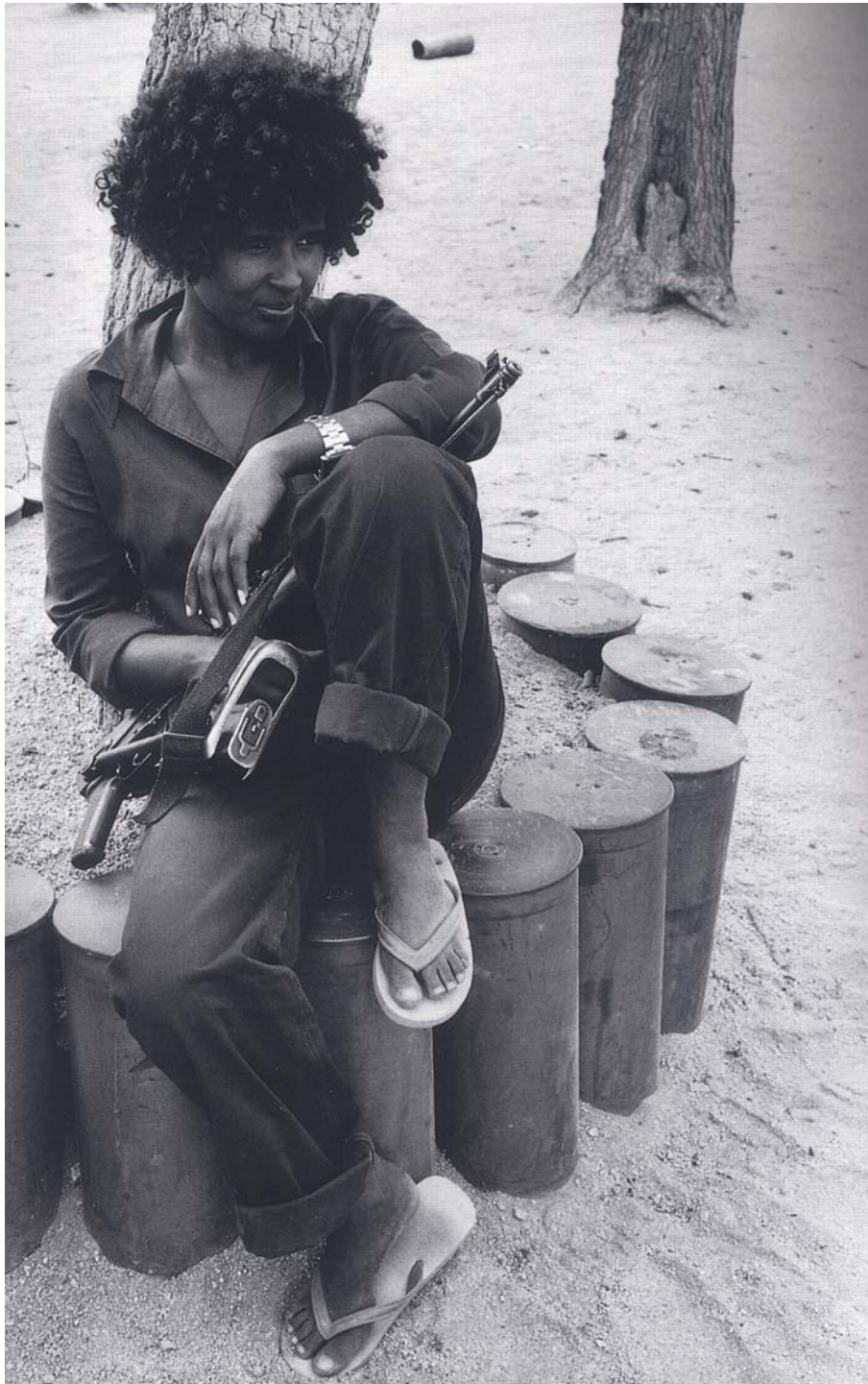
Fotografija 4

Na črno-beli fotografiji je v žarišču, vendar ne v centru fotografije, ženska. Da je na fotografiji ženska, kažejo označevalci, njena zunanja podoba, njeni daljši lasje, ženska postava, še najbolj pa njeni urejeni nohti. Ženska sedi zunaj, označevalci za zunanost so pesek in debla v ozadju fotografije. Sedi na kupu peska, ki ga kot ograja obkrožajo jekleni valji. Ti valji se zdijo kot označevalci za prazne tulce granat. Ženska ima na sebi srajco z zavihanimi rokami in odpetim zgornjim delom, zavihane hlače in natikače, ti povezani označevalci s konceptom za oblačila v toplem delu leta so indeks za to, da je zunaj dovolj toplo, da se je oblekla tako.

¹⁹ "Kabul, Afganistan, 11. marec 1996

Zmešnjava ob štedilniku in oglasi se samovar. Razia, edina ženska *chowkidar* (skrbnica) v Kabulu, dreza v ogenj in potegne ven svojo poročno fotografijo – njen mož je izginil pred nekaj leti. Na fotografiji so vidni njeni lasje in s 17. leti je mlada in brezskrbna. Sedaj ima le 32 let, ampak ogrnjena v črmino in z življenjem v žalosti je videti precej starejša. Ima tri otroke in prodajati mora svoje pohištvo, da jih nahrani. Širom sveta se vdove oklepajo fotografij tistih, ki so jih izgubile, dobesedno se oklepajo spominov in izgubljenih življenj." (Matthews 2003: 161)

Fotografija 5.4: Ženska s puško



Vir fotografije: Matthews (2003: 126).

Ženska drži pištolo in to je označevalec, da predstavlja nekakšno vojakinjo, da ima aktiven položaj v vojnem času. Skupaj ti elementi predstavljajo denotativno raven sporočila kot tudi studium fotografije.

Iz njene telesne drže lahko razpoznamo tudi konotativno raven sporočila. Njena drža je sproščena, levo nogo ima dvignjeno, z levo roko se naslanja na dvignjeno levo koleno.

Zgornji del trupa je rahlo nagnjen nazaj. Obraz je sproščen, le oči so zazrte nekam stran, kar se nahaja na njeni levi strani. Usta so rahlo potegnjena navzgor. Videti je zadovoljna. Ti znaki, povezani s konceptom za sproščenost, so indeks za njeno sproščenost. V naročju ima puško, toda tudi drži jo povsem z lahkoto, le z desno roko, kar njeno sproščenost še potrjuje.

Sicer vemo, da je na fotografiji ženska, oblečena pa je v hlače in srajco, kar so sicer označevalci za moška oblačila, vendar v današnjem času ne konotirajo nujno le moško oblačilo. Njena zmanjšana ženskost je poudarjena tudi s frizuro, ki je neurejena ter dolžine in oblike, ki bi bila lahko značilna tudi za moškega. Hkrati je njena zmanjšana ženskost konotirana tudi z obuvalom, preprostimi natikači, ki jih nosijo tako moški kot ženske. Poudarjena moškost na tej ženski je izpostavljena z orožjem, ki se ponavadi ne povezuje z ženskami. Poleg tega je presenetljivo tudi, da je kljub puški, ki jo ima v naročju, še vedno sproščena. Ta ženska podira stereotipe o vlogah, ki se nanašajo na spole, saj je sama sprejela sicer vlogo, tipično za moški spol – vlogo vojakinje. S sprejetjem te vloge pa je na svojem videzu zmanjšala kulturne označevalce, ki jo delajo žensko. Še vedno pa je obdržala en označevalec, značilen za ženski spol. Ima urejene in nalakirane nohte. Zdi se skoraj neverjetno, da ima v teh (vojnih) okoliščinah še vedno potrebo, da se uredi, da si lakira nohte. Kot da je to njen način ohranjanja dela ženske identitete. Ko s temi urejenimi nohti drži puško, fotografija skoraj ne deluje resnično, saj so na njej povezani elementi, ki bi jih težko povezali skupaj. To neresničnost pa fotografinja nekako skuša zanikati ali prikriti s tem, da je fotografija črno-bela, kar ji da vrednost dokumentarnosti in zato tudi vsaj nekaj resničnosti. Na fotografiji je ženska s puško v naročju, ki ima sproščeno držo. Hkrati pa je v vojnem času še vedno imela priložnost, da si je uredila nohte. Tako imamo na fotografiji tri elemente, ki jih težko povežemo skupaj: žensko, puško in urejene nalakirane nohte.

Punctum fotografije vidimo v enakem tulcu, ki leži nekje v daljavi za žensko, kot so tisti, iz katerih je oblikovan kup peska. Ta tulec je pod zgornjim robom fotografije točno na sredini. Leži tako, da je z daljšim delom poravnan s horizontalno osjo. Kar zbode oči, je to, da je usmerjen skoraj v glavo ženske. Ker fotografija izgubi tretjo dimenzijo prostora, se skoraj zazdi, kot da je to naboj, usmerjen v glavo vojakinje. Tudi če bi predstavljal naboj, usmerjen v njeno glavo, pa je ne bi zadel, ampak bi jo za las obšel. Tako ta tulec konotira nekakšno zaščito ali srečo, ki spremlja to žensko.

Tudi postavitev objekta fotografiranja konotira določene pomene. Objekt je ženska s puško, ki je na fotografiji postavljena na levo stran. To lahko konotira, da je vojaška aktivnost ženske preteklost, da se je vojna že končala in da gre dejansko za povojno stanje. To bi lahko potrdilo tudi sproščenost ženske. Hkrati pa je na desni strani, ki bi lahko predstavljala

prihodnost ženske, praznina, le pesek. Ta del je svetle barve, kar hkrati potrди konotacijo, da se je vojna končala, saj bo sedaj njena prihodnost svetlejša. Sproščeno sedenje ženske na granatnih tulcih pa lahko konotira tudi nadvlado ženske nad vojnim položajem, v katerem se je znašla, ali pa zmago nad vojno, ki se je končala.

Ženska na fotografiji je postavljena pod nami, gledamo jo navzdol. To konotira mnenje fotografinje o ženski, ki nosi orožje, mnenje o vojskovanju. Žensko je s tem naredila za manjvredno. Tudi razdalja do ženske je nekoliko bolj daljša, tako da je vidna njena celotna podoba. To konotira, da odnos fotografinje in zato tudi gledalca ni tako intimen, čeprav je slikana od spredaj. Hkrati pa to odtujenost med fotografirano žensko ter fotografinjo in gledalcem potrди še pogled ženske, ki je usmerjen nekam stran, na njeno levo stran.

Vojna aktivnost, moč, moško energijo, kar ta fotografija tudi izraža. Vendar pa je hkrati ta moškost na novo oblikovana, saj jo predstavlja ženska. Podoba vojakinje tako razbija mit o ženski kot pasivnem, nežnejšem in šibkejšem spolu. Še vedno pa je ohranjen vsaj del ženskosti, ki se kaže z urejenimi nohti. Ta urejenost v neurejenosti, ki je del vojnega časa, pa konotira še stanje duha te ženske. Lahko konotira njeno željo po normalnem življenju ali ohranjanje vsaj nečesa ženskega, kar bo obvarovalo njeno identiteto, ter iskanje reda in tudi neke telesne urejenosti v tem kaosu, ki ga prinašajo vojne okoliščine.

Izbrane fotografije pripovedujejo o zgodbah žensk, ki so jih oblikovale vojne okoliščine. Čeprav smo izbrali tri fotografije, ki prikazujejo ženske, ki jih je vojna prikrajšala in postavila v nekakšen podrejen položaj, zadnja prikazuje, da imajo tudi ženske v vojnah lahko aktivno vlogo in da tudi same lahko primejo za orožje, ki ima uničevalno moč. To pravi tudi Jenny Matthews. Kot nosilke življenja imajo ženske močnejši čustven odnos do konflikta – kot matere, žene, ljubimke so ponavadi zapuščene in imajo nekoga, ki ga lahko izgubijo, vendar vojna in mir ne delata razlik med spoloma. Čeprav so ženske pogosto nedolžne žrtve in tudi prevladujejo v mirovnih skupinah, lahko tudi ubijajo, in to pokvarjeno (Matthews 2003: 5).

6. Sklep

Vojne fotografije so kulturni izdelek, ki prikazuje nek izsek časa in prostora, nek neponovljiv in edinstven izsek realnosti. Njihova izhodiščna, nemotivirana vloga je dokumentiranje realnosti, vendar pa posedujejo tudi druge vloge in lastnosti, ki so kulturno motivirane. Slednje, vsaj del izmed njih, je mogoče dekonstruirati s semiotično analizo. V prvem,

teoretičnem delu naloge smo pokazali, kako so kulturno določene vloge, ki jih ima fotografija, tudi vojna fotografija, in hkrati oblikovali tudi teoretično izhodišče, da so kulturno določeni tudi njeni pomeni. V drugem delu pa smo s semiotično analizo pokazali, kako so kulturno določeni pomeni izbranih fotografij. Fotografije obravnavamo kot tekst, njene elemente pa na vseh ravneh analize razumemo kot znake. Fotografije se na prvi ravni analize, denotativni ravni, kažejo kot dokument realnosti, ki posnemajo elemente iz realnosti, na drugi, konotativni ravni pa se izrazi kulturna določenost fotografije. Analizirane vojne fotografije odražajo kulturne pomene, ki se kažejo tako v različnih konotacijskih pomenih istih znakov, kot tudi v mitih, stereotipih in ideologiji, ki jih prenašajo. Ugotovili smo tudi, da se sporočilo fotografije lahko spremeni z avtoričinim spremljajočim besedilom. Tekst lahko fotografiji doda nov pomen, kar pomembno vpliva na konotacijsko raven njenega sporočila. Pomen fotografije postane usmerjen in usidran, njeno sporočilo postane čustveno močnejše. To pa se kaže v eni izmed lastnosti fotografij, da je njihov pomen arbitraren in se spreminja glede na kontekst branja. Fotografije so kulturno določene in kulturno so določeni tudi pomeni, ki jih nosijo. Ta kulturna določenost se izraža predvsem v konotativnem delu njihovih sporočil, ki ga v našem primeru določa predvsem način fotografiranja Jenny Matthews – njeno fotografsko in novinarsko znanje, ki implicira določene kulturne pomene, hkrati pa je oblikovanje konotativnega sporočila odvisno tudi od samega bralca in kulture, ki ji ta pripada. To pa pomeni tudi, da dekonstruiranje kulturne določenosti in pomenov teh fotografij ni končano. V analizi nismo upoštevali vseh okoliščin, ki vplivajo na oblikovanje pomena fotografij, kot so na primer značilnosti bralca.

Hipotezi, ki smo jih skušali dokazati, kar je tudi rdeča nit naloge, lepo strne z besedami Barthes, ki pravi, da so način fotografiranja in konotacije fotografije kulturno določeni. Fotografija tako lahko laže glede smisla stvari, nikoli pa ne laže glede njene eksistence. Četudi je nemočna glede splošnih idej (fikcije), je njena moč mogočnejša od vsega, česar se je človeški duh lahko ali si je domislil, da bi nas prepričal o realnosti, vendar je tudi ta realnost vselej zgolj naključje (toliko, nič več) (Barthes 1980/1992: 77). Upamo lahko, da je moč vojnih fotografij res mogočna. Fotografije, ki se pojavljajo v tej nalogi, morebiti ne bi nikogar napeljale, da bi se aktivno začel boriti proti vojnam, želimo pa si, da bi vsakega, ki bi jih videl, te ali katere koli vojne fotografije prisilile k razmišljanju in da ga kot opomin in spomin ne bi pustile brezbriznega. Tako kot tudi niso pustile brezbriznih nas, temveč so samo še okrepile naše prepričanje, da ne bi smeli dopustiti, da se te nezaslišane in za nas nepredstavljive krutosti vojn sploh dogajajo, pa naj bo to razmišljanje še tako idealistično. "Ne glede na to, ali ste v vojni aktivni opazovalec ali niste, ali v njej sodelujete z

mečem ali peresom, vojna s svojo strašno logiko spreminja vse, česar se dotakne, in na vseh pušča sled za celo življenje." (Đurović 1998: 8) Vojna je zlo, ki bi se mu morali izogniti.

7. Literatura in viri

- Arnheim, Rudolf (2004) *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, Roland (1956) Mit danas v Barthes, Roland (1991) *Književnost, mitologija, semiologija*, 227–279. Beograd: Nolit.
- Barthes, Roland (1961) The Photographic Message v Sontag, Susan, ur. (1993/2000) *A Roland Barthes Reader*, 194–210. London: Vintage.
- Barthes, Roland (1962) The Imagination of the Sign v Sontag, Susan, ur. (1993/2000) *A Roland Barthes Reader*, 211–217. London: Vintage.
- Barthes, Roland (1964a) Rhetoric of the Image v Barthes, Roland (1978) *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1964b) Elementi Semiologije v Barthes, Roland (1990) *Retorika Starih/Elementi semiologije*, 135–209. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Barthes, Roland (1971) Change the Object Itself. Mythology today v Barthes, Roland (1978) *Image, Music, Text*, 165–169. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1980/1992) *Camera lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Barthes, Roland (1996) Denotation and Connotation v Cobley, Paul (ur.) *The Communication Theory Reader*, 129–133. Routledge: London, New York.
- Berger, John (1972) *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- Berger, John (1972) Fotografije trpljenja v Berger, John (1999) *Rabe fotografije*, 13–23. Ljubljana: *cf.
- Berger, John (1978) Rabe fotografije v Berger, John (1999) *Rabe fotografije*, 24–32. Ljubljana: *cf.
- Bolton, Richard, ur. (1992) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge (Massachusetts), London: MIT.

- Brennen, Bonnie, Hanno Hardt, ur. (1999) *Picturing the Past: Media, History, and Photography*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Burgin, Victor (1982) Looking at Photographs v Burgin, Victor (ur.) *Thinking Photography*, 142–153. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan.
- Chandler, Daniel (2002/2003) *Semiotics: the Basics*. London, New York: Routledge. Dostopno tudi na:
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>
- Clarke, Graham (1997) *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Colman, Andrew M. (2003) *A Dictionary of Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Couldry, Nick, John Downey (2004) War or Peace?: Legitimation, Dissent and Rhetorical Closure in Press Coverage of the Iraq War Build-up v Allan, Stuart, Barbie Zelizer (ur.) *Reporting War: Journalism in Wartime*. London, New York: Routledge.
- Davenport, Alma (1991) *The History of Photography. An Overview*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Dmitrović, Aco (2004) Fotoreporter – promatrač ili sudionik?. *Medijska istraživanja* 10 (2), 99–106.
- Đurović, Veljko (1998) *Press Don't Shoot*. Beograd: Radio B29.
- Eco, Umberto (1979) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto (1982) Critique of the Image v Burgin, Victor (ur.) *Thinking Photography*, 32–38. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan.
- Eisinger, Joel (1995) *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Frizot, Michel, ur. (2001) *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse.
- Fulks, Michael, Gestalt: Figure/Ground,
<http://www.apogeephoto.com/mag2-6/mag2-9gestalt.shtml> (30. 5. 2006)
- Griffin, Michael (1999) The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism v Brennen, Bonnie, Hanno Hardt (ur.) *Picturing the*

- Past: Media, History, and Photography*, 122–157. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Griffin, Michael (2004) Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq. *Journalism* 5 (4), 381–402.
 - Hardt, Hanno (1996) Sites of Reality: Constructing Press Photography in Weimar Germany, 1928-33. *The Communication Review* 1 (3), 373–402. Dostopno tudi na: <http://skylined.org/hardt/text5.htm> (5. 5. 2006)
 - Hardt, Hanno, Bonnie Brennen (1999) Newswork, History, and Photographic Evidence: A Visual Analysis of a 1930s Newsroom v Brennen, Bonnie, Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 11–35. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
 - Hardt, Hanno (2001) Photojournalism v Smelser, Neil J., Paul B. Baltes (ur.) *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 11402–11405. Amsterdam [etc.] : Elsevier.
 - Hardt, Hanno (2002) Vizualna kultura v kulturnih študijah v Debeljak, Aleš et al. (ur.) *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, 315–327. Ljubljana: Študentska založba.
 - Hardt, Hanno (2003) Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa* 40 (4), 605–626.
 - Hardt, Hanno (2004) Photojournalism: Professional Work and Cultural Expression. Introduction. *Journalism* 5 (4), 379–380.
 - Hartley, John (1982) *Understanding News*. Methuen: London in New York.
 - Hoskins, Andrew (2004) *Televising War. From Vietnam to Iraq*. London, New York: Continuum.
 - Kerns, Robert L. (1980) *Photojournalism: Photography with a Purpose*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall.
 - Kress, Gunther, Theo van Leeuwen (1996) *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London in New York: Routledge.
 - Lacey, Nick (1998) *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies*. Houndmills, London: Macmillan.
 - Lakoff, George, Mark Johnson (2003) *Metaphors we live by*. Chicago, London: University of Chicago Press.
 - Lazroe, Beth (1997) *Perception, Culture, Representation and the Photographic Image*. Ljubljana: s. n.

- Matthews, Jenny (2003) *Women and War*. London: Pluto Press.
- Miller, Russel (1997) *Magnum. Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press.
- Newhall, Beaumont (1982/1994) *The history of Photography. From 1839 to the Present*. New York: The Museum of modern art.
- Newton, Julianne H. (2001) *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.
- Nöth, Winfried (1995) *Handbook of Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- O'Sullivan et al. (1994) *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London, New York: Routledge.
- Peirce, Charles Sanders (2004) *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina.
- Reese, Stephen D. (2004) *Militarized Journalism: Framing Dissent in the Persian Gulf Wars* v Allan, Stuart, Barbie Zelizer (ur.) *Reporting War: Journalism in Wartime*. London, New York: Routledge.
- Rosenblum, Naomi (1997) *A World History of Photography*. New York, London, Pariz: Abbeville.
- Rosler, Martha (1992) In, around, and afterthoughts (on documentary photography) v Bolton, Richard (ur.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, 302–341. Cambridge (Massachusetts), London : MIT.
- Saussure, Ferdinand de (1916/1997) *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Schwartz, Dona (1999) *Objective Representation: Photographs as Facts* v Brennen, Bonnie, Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 158–181. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Sekula, Allan (1982) *On the Invention of Photographic Meaning* v Burgin, Victor (ur.) *Thinking Photography*, 84–109. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: MacMillan.
- Solomon-Godeau, Abigail (1997) *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Sonesson, Göran (1989) *Semiotics of Photography – on Tracing the Index*. Lund University,
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf> (9. 9. 2005)
- Sonesson, Göran (1997) Visual Signs in the Age of Digital Reproduction v Gimete Welsh, Adrian (ur.) *Ensayos Semióticos, Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y cultura. Proceedings of the 6th International Congress of the IASS, Guadalajara, Mexico, July 13 to 19, 1073–1084*. México: Pourra.
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/PhotoPost.html> (18. 10. 2005)
- Sonesson, Göran (1998a) Photography v Bouissac, Paul et al. (ur.) *Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/photography.html> (18. 10. 2005).
- Sonesson, Göran (1998b) Visual semiotics v Bouissac, Paul et al. (ur.) *Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/visual_semiotics.html (18. 10. 2005)
- Sonesson, Göran (1998c) Pictorial semiotics v Bouissac, Paul et al. (ur.) *Encyclopedia of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
http://www.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/pictorial_semiotics.html (1. 5. 2006)
- Sontag, Susan (2001) *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. London: Hamish Hamilton.
- Spencer, David R. (1999) Canada and the War to End All Wars v Brennen, Bonnie, Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past: Media, History, and Photography 182–205*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Sutherland, Stuart (1995) *The Macmillan Dictionary of Psychology*. London: Macmillan Press.
- Škrinjar, Klara (2004) *Bojnoformacijsko novinarstvo (embedded journalism)*. Ljubljana: FDV.
- Taylor, John (1998) *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*. New York: New York University Press.
- Taylor, John (1991) *War Photography: Realism in the British Press*. London, New York: Routledge.
- Turnley, Peter (2003) The Unseen Gulf War. A photographer portrays human suffering in war. *Nieman Reports*, Spring, 86–90.

- Warner Marien, Mary (2002) *Photography: a Cultural History*. London: Laurence King Publishing.
- Wells, Liz, ur. (2003) *Photography: a Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- Wells, Liz (2004) *The Photography Reader*. London: Routledge.
- Wigoder, Meir (2004) Revisiting the Oslo Peace Process and the Intifada. A conversation with Eldad Rafaeli, an Israeli photojournalist. *Journalism* 5 (4), 500–518.
- Woollacott, Janet (1998) Messages and meanings v Gurevitch, Michael, Tony Bennet, James Curran in Janet Woollacott (ur.) *Culture, Society and the Media*, 91–111. Routledge: London, New York.
- Verbinc, France (1976) *Slovar tujk*, 5. izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Zakia, Richard Donald (2002) *Perception and Imaging*. Boston: Focal.
- Zakia, Richard Donald (2004) Gestalt and Photography v *Gestalt Theory* 2, 114–121,
http://www.krammerbuch.at/gestalt/2_04_zakia.pdf (1. 6. 2006)
- Zelizer, Barbie (1999) From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now v Brennen, Bonnie, Hanno Hardt (ur.) *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 98–121. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Zelizer, Barbie (2004) When War is reduced to a Photograph v Allan, Stuart, Barbie Zelizer (ur.) *Reporting War: Journalism in Wartime*. London, New York: Routledge.
- Zoonen, Liesbeth van (1994) *Feminist Media Studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.