

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sandra Kovačič

Meje objektivnosti v novinarski fotografiji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sandra Kovačič

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Meje objektivnosti v novinarski fotografiji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Hvala

...vsem, ki ste mi nesebično pomagali tekom diplomske naloge. Zahvalila bi se mentorju doc. dr. Iliji Tomanić Trivundža, ki mi je dokazal, da se je za pomembne stvari vredno potruditi.

Še posebej velika zahvala pa gre staršema za potrpljenje in podporo, ter bližnjim prijateljem, brez katerih diploma ne bi bila dokončana.

Meje objektivnosti v novinarski fotografiji

Diplomsko delo obravnava ideologijo objektivnosti novinarstva iz katere so se razvile prakse in norme, ki usmerjajo novinarja pri njegovem delu. Kako se koncept objektivnega novinarskega poročanja prevede na samo tematiko, ki zadeva verodostojnost novinarske fotografije pa je vprašanje, ki me je zanimalo tekom naloge. Verodostojnost fotografije, kot dokaza, da se je nekaj res zgodilo, se postavlja pod vprašaj zaradi potencialne manipulacije, ki je možna že med samim nastajanjem ter v post-produkciji. To dejstvo pa se prenese na tri vidike verodostojnosti dokumentirane fotografije, ki zadevajo verodostojnost dogodka, verodostojnost podobe ter verodostojnost fotografije v povezavi z besedilom, ki pa vplivajo na končno dojetje podobe. Subjektivne sodbe fotonovinarjev tako vplivajo na podobo, vseeno pa se fotonovinarji zavedajo kje so meje, katere tudi poskušajo upoštevati.

Ključne besede: Verodostojnost, objektivnost, fotonovinarstvo, etika, fotomanipulacija.

The boundaries of objectivity in news photography

This thesis examines the ideology of objective journalism from which the practices and norms that guide a journalist in his or her work have developed. How the concept of objective journalistic reporting translates to a single theme concerned with the credibility of documentary photography is an issue that has already given rise to many debates. The credibility of photography, as evidence that something has really happened, is placed under question due to the potential manipulation that is possible both during the processing and post-production phases. This fact is applied to three aspects of the authenticity of documentary photography as concerns the credibility of the event, the credibility of the image and the credibility of the photograph in relation to accompanying text. Subjective decisions that photojournalists makes do have a certain impact on photography, but nevertheless the photojournalists are aware of practices and norms and they do obey them.

Keywords: Veracity, objectivity, photojournalism, ethics, photomanipulation.

KAZALO

1	UVOD	6
2	VERODOSTOJNOST NOVINARSKEGA POKLICA	7
2.1	ZGODOVINA IN RAZVOJ OBJEKTIVNEGA POROČANJA	9
2.1.1	Kodeks novinarske etike	12
3	VERODOSTOJNOST NOVINARSKE PODOBE	17
3.1	VERODOSTOJNOST DOGODKA	21
3.2	VERODOSTOJNOST PODOBE	24
3.2.1	Sankcioniranje ter potencialne rešitve problema	30
3.3	VERODOSTOJNOST RELACIJE BESEDILO-PODOBA	34
4	MEJE OBJEKTIVNOSTI V NOVINARSKI FOTOGRAFIJI	40
4.1	METODA	40
4.2	UGOTOVITVE	41
5	SKLEP	49
6	LITERATURA IN VIRI	52
	PRILOGA A: INTERVIJU ŠT. 1	55
	PRILOGA B: INTERVIJU ŠT. 2	58
	PRILOGA C: INTERVIJU ŠT. 3	62
	PRILOGA D: INTERVIJU ŠT. 4	65

KAZALO SLIK

SLIKA 3.1:	VPRAŠANJE INSCENIRANOSTI S STRANI FOTOGRAFA	22
SLIKA 3.2:	PRIMER “FOUR CORNERS PROJECT“	33
SLIKA 3.3:	PRIMER “NOT A LENS“ IKONE	33

1 UVOD

S časom se je poklic novinarja začelo povezovati z idealom objektivnosti iz katerega so se razvile norme, ki novinarja usmerajo pri njegovih odločitvah. Poklicna ideologija novinarstva se namreč "nanaša na sklop strategij, s katerimi pripadniki nekega družbeno pomembnega poklica vzdržujejo nadzor nad tem, kdo lahko ta poklic opravlja, /.../ ohranjajo standardne načine in kakovost dela" (Jontes 2010, 46).

Z napredkom tehnologije se je poklic novinarja moral prilagoditi zahtevam trga, ki so od medijev pričakovale ne le monotonih besedil, temveč tudi vizualne podobe, ki bi jim lahko brezkompromisno zaupali, saj šele videti pomeni verjeti. Vzpon fotografije je torej sprožil zahtevo po upodobitvi realnega v časopisih in ji s tem omogočil, da je dobila t. i. pečat resnice. Fotografi so tako postali "novi novinarji, ki so zbirali informacije, da bi razdelali fotografsko zgobo" (Bate 2009, 58). Pojem fotografija je seveda širok, zato se bom za potrebe diplomskega dela osredotočila pretežno na novinarsko fotografijo.

Novinarska fotografija, ki se osredotoča na kritični prikaz družbe, bi morala bralcu zagotoviti verodostojnost. Problem, ki se pri tem pojavi, je že v samem novinarju, ki mora bralcu zagotoviti avtentičnost informacije, podane na kar se da objektivni način. Meja (oz. njeno pomanjkanje) med objektivnostjo, ki jo zahteva poklic in človeško subjektivno naravo je tista, ki načne debato o verodostojnosti dokumentirane podobe. Verodostojnost fotografije pa se danes postavlja pod drobnogled (primarno) zaradi napredka tehnologije, ki je omogočil nove načine obdelovanja fotografije.

V diplomskem delu me bo tako zanimalo ali je res tehnologija tista, ki je "kriva" za upad zaupanja v dokumentirano fotografijo. Da bi lahko prišla do te ugotovitve, bom v prvem delu naloge analizirala poklic novinarja in njegovo povezanost z objektivnostjo ter normami, ki bi ga naj vodile pri njegovem delu. V nadaljevanju se bom osredotočila na koncept verodostojnosti novinarske podobe, ki zadeva področje verodostojnosti dogodka, same podobe ter podobe v povezavi z besedilom. Ta delitev je pomembna, saj lahko na samo podobo vplivamo že med njenim nastajanjem. Vprašanje verodostojnosti

je tako odvisno od fotografovega pogleda, udeležencev ali post-produkcije. V slednji imajo glavno vlogo naknadne odločitve glede obdelave fotografije in uredniške sodbe.

Teoretičnemu delu bo sledil empirični del, ki ga bodo sestavljali strukturirani intervjuji. Kje točno se torej nahaja problem verodostojnosti novinarske fotografije, bom poskusila ugotoviti s pomočjo intervjuvancev in ugotoviti kje oni vidijo mejo med obdelavo fotografije ter manipulacijo.

2 VERODOSTOJNOST NOVINARSKEGA POKLICA

Kot trdi Hull (Hull v Smith 2008, 269) je vloga novinarja v svetu ta, da poskuša dobiti zgodbo. V primeru da vlogo novinar odigra dobro, je s tem ponudil svetu "unikatno storitev", saj mu je pomagal razumeti, kako se je določena stvar res zgodila. Ravno v vprašanju, *kako* je novinar to vlogo odigral, pa se porajajo vprašanja objektivnosti, verodostojnosti ter nenazadnje tudi fotomanipulacije.

Za poklic novinarja in v nadaljevanju (tudi) fotonovinarja bi lahko rekli, da je imanentno prepleten z vprašanji in dilemami glede odgovornosti, verodostojnosti, objektivnosti, svobode, poštenosti... Skozi čas so se zato oblikovala vodila in norme, ki bi naj vodile fotonovinarje pri opravljanju njihove dolžnosti, ki bi jih morda v enem stavku povzela z besedami Kovača, ki pravi "piši tako, da te bodo lahko brez moralnega mačka posnemali vsi novinarji" (Kovač v Poler Kovačič 1997, 74). Kako se torej ta trditev prevede v prakso poklica fotonovinarja in v čem se t. i. "moralni maček" kaže pri odgovornosti do sebe, bralcev ter delodajalcev?

Morda bi lahko za začetek trdila, da je moralna dolžnost tista, ki bi bila v idealnem primeru vodilo pri fotonovinarskih odločitvah, vendar je potrebno upoštevati, da fotonovinarji v določenih primerih poskušajo zadovoljiti ne le želje po obveščanju ljudstva, ampak tudi želje svojih naročnikov (ponavadi medijskih hiš), s čimer jih je na nek način odvzeta avtonomnost.

Ravno avtonomnost novinarjev je tista, ki bi naj privedla do nepopačenega prikaza realnega stanja. Novinarji so namreč “posamezniki z visoko stopnjo poklicnega znanja in čutom za etiko, ki poročajo o dogodkih iz sveta“ (Jontes 2010, 14), pri čemer upoštevajo objektivna merila kot na primer “nepriustranskost, distanciranost, ločevanje dejstev in mnenj ter uravnoteženost“ (Jontes 2010, 14). Zato bi naj dali “na stran“ subjektivne faktorje, kot so emocije, predsodke, interpretacije,... (Cohen 1992), ki izkrivljajo dejstva in javnosti objektivno predstavili resnico.

Novinarstvo po Wardu tako služi javnosti oz. javnemu dobremu in ne državi, vladi, instituciji ali potrošništvu. Na tak način bi naj novinarji javnosti predstavili teme, ki morda niso “priljubljene“, vendar zahtevajo določeno mero pozornosti, s čimer posledično (pri-)dobijo svoje mesto na dnevnem redu (povzeto po Ward 2010, 204—205).

Novinar kot arbiter med resnico in javnostjo se je z razvojem družbe moral prilagoditi njenim potrebam, zato bi s praktičnega vidika morda lahko rekli, da je fotonovinar posledica razvoja, ki je pripeljala do vedno večje potrebe po vizualni komunikaciji in je skoraj da že nujnost glede na korelacijo podoba-besedilo, ki jo pričakujemo od novice. Vseeno pa še vedno ni prišlo do enotnega konsenza, kaj točno poklic fotonovinarja zavzema (Tomanić Trivundža 2010).

Glede na to, da bom tekom diplomske naloge večkrat omenila poklic novinarja kot fotonovinarja, bi rada poudarila, da omenjena poklica v Kodeksu slovenskih novinarjev nista izrecno ločena, ampak je omenjeno le, da lahko novinar “snema in fotografira“ (Kodeks 2016) dogodek oz. udeležence dogodka, seveda z njihovo privolitvijo. Tudi pri ostalih avtorjih ni zaslediti točne definicije, saj vsak po svoje interpretira poklic fotonovinarja; Kobre (2008) tako navede, da bi naj bili fotonovinarji tisti, ki ustvarjajo reportaže s fotoaparatom, Caple (2013) pa fotonovinarstvo opiše kot “vizualno poročanje dogodkov, ki so vredni postati novice“ (Caple 2013, 3).

Vloga novinarja je presoditi kaj je prav in kaj ne ter kaj je potrebno sporočiti javnosti, da lahko bralec sam kritično dojame realnost in si ustvari svoj pogled na svet, ki je neodvisen od novinarjevega sporočanja. Za novinarja kot t. i. “razlagatelja“ resnice pričakujemo, da je pri svojem delu moralen in objektivni.

Na kratko sem že omenila, da bi naj bile norme in morala tisto, kar bi naj vodilo fotonovinarja pri opravljanju svojega poklica (pri izbiri, kaj in kako bo izbral informacije, ki jih želi predstaviti javnosti), zato bi v nadaljevanju rada razložila koncept objektivnega novinarstva in kako je ta vplival na oblikovanje novinarskih norm.

2.1 Zgodovina in razvoj objektivnega poročanja

Kot opiše Dahlgreen, je dominanten pogled na novinarstvo, ki temelji na t.i. “tradicionalnih liberalnih idealih demokracije“ (Dahlgreen v Jontes 2010, 13), definiran kot “veja komuniciranja, kjer novinarji vestno, resnicoljubno, zanesljivo, natančno in distancirano javnosti zagotavljajo informacije o zunanjem svetu“ (Dahlgreen v Jontes 2010, 13). Takšno pojmovanje se osredotoča bolj kot ne na “resne novice“ (Jontes, 2010), od katerih se pričakuje, da nam bodo dogodek predstavile kar se da objektivno, kar pomeni brez kakršnih koli sodb, (nepotrebnih) komentarjev, izkrivljanja resnice itd. Omenjena objektivna (re-)prezentacija resnice je skozi leta postala poklicni ideal novinarstva, ki pa je kot kaže vedno težje dosegljiva in je na nek način postala že skorajda “mit“, kar bom poskusila prikazati v nadaljevanju.

Zametki objektivnosti kot ideala novinarstva segajo v leto 1833, ko je nastal rumeni tisk¹. Zaradi vedno večje rasti komercialnega tiska se je izoblikovala potreba po nadzoru “nad javnim dobrim“ in rastjo novic (Jontes 2010, 50), tehnologija pa je naknadno fotografijo na nek način “ustvarila“ za vizualen dokaz realnosti, zato je z leti fotografija začela pridobivati vse pomembnejšo vlogo v novinarskem sporočanju. Jontes nadaljuje, da je ideologija objektivnosti postala “industrijska disciplina“, saj so novinarji želeli svojo stroko distancirati od strokovnjakov za odnose in propagandistov v 20. stoletju (povzeto po Jontes 2010, 49—53).

¹ Časniki za en peni (*angl. Penny papers*) so bili časniki, ki so do konca 19. stoletja dobili ime rumeni tisk (povzeto po Jontes 2010, 49).

Kaj torej pomeni objektivno poročanje v praksi? Morda bi na kratko lahko na to vprašanje odgovorila s trditvijo, da je objektivnost tista, ki ima moč, da spremeni subjektivno pripoved v novico oz. reportažo (Cohen 1992, 181). Objektivnost različni avtorji (Harcup 2005 in Doupona Topič 2010) navajajo podobno, in sicer kot predstavljanje različnih pogledov na določeno tematiko, ločevanje dejstev od mnenj, vzdrževanje nevtralnosti oz. nevpletenosti v dogodek, ki v končni fazi pripelje do reportaže, ki je podprta s preverljivimi dejstvi, kot navede Harcup (Harcup 2005).

Če povzamem po Doupona Topič, lahko rečem, da se objektivno od subjektivnega torej loči glede na preverjena dejstva in na nepristranski poskus razlage, ki je podprta z zanesljivimi viri (Doupona Topič 2010). Ravno ta zanesljivost virov je prva izmed treh kritik ideala objektivnosti.

Glasser (Glasser v Cohen 1992) in Jontes (Jontes 2010) trdita, da se novinarstvo večkrat obravnava kot četrto vejo oblasti (t. i. psa čuvaja) in bi se naj kot takšno zavzemalo za ohranjanje *statusa quo*. Da bi novinar lahko vzdrževal te “dominantne okvire z vsakdanjimi rutinami“ (Jontes 2010, 58) in ostal tako rekoč nevtralen, posledično prevzame ustaljene novinarske norme. V končni fazi to pomeni, da če želi novinar javnosti sporočiti objektivno novico, jo mora podpreti z verodostojnimi viri, za katere se večkrat izkaže, da prihajajo s strani državnikov, institucij oz. ljudi na visokih položajih. S tem je seveda ogrožena objektivnost kot tudi koncept demokratičnosti, saj je iz “enačbe“ odvzet državljan.

Če nadaljujem kritiko objektivnosti, kot jo navajata Jontes in Glasser, je z uvedbo koncepta objektivnosti v novinarsko sporočanje “oslabljen“ tudi intelekt novinarja, saj se ga v tem konceptu obravnava kot nezainteresiranega opazovalca. Kritika je pogojena z idejo o neodvisnem (kreativnem) mišljenju, ki bi naj bilo odvzeto objektivnemu navajanju dejstev, da bi s tem novinar dosegel verodostojnost podane informacije.

Kot tretjo Glasser in Jontes navedeta kritiko do ideje odgovornosti, ki novinarje “odvezuje odgovornosti za kreiranje novic“ (Jontes 2010, 58). Novinar tako naj ne bi bil odgovoren za točnost informacije, ki jo je pridobil od vira, kar lahko privede do ravnodušnosti moralnih načel.

Poler Kovačič zapiše, da je postala “kriza novinarske etike /.../ predvsem kriza novinarja kot moralnega agenta“ (Poler Kovačič 2005, 179), pri čemer se slednje nanaša na osebo, ki je vpeta v proces etičnega odločanja. Problem je v tem, da se od ljudi, ki nosijo odgovornost do družbe, pričakuje, da so sposobni moralnega presojanja, po drugi strani pa so takšne osebe ravno to – osebe oz. ljudje, ki smo že po svoji naravi omejeni s subjektivnostjo. S tem novinar oz. fotonovinar izgublja svojo avtentičnost; sposobnost kritičnega razmišljanja in presojanja, ki se posledično prenese v krizo “motivacije, zatekanje v skepticizem, cinizem in resignacijo“ (Poler Kovačič 2005, 185) pa naj gre za subjektivne odločitve, ki vplivajo na fotografov pogled, verodostojnost podobe ali v končnem za odločitve, ki so vplivale na moč fotografije v povezavi z besedilom (kar bom opisala v nadaljevanju diplomskega dela). Izguba avtentičnosti je povezana s pritiski, ki so povezani z majhno plačo, (neprofesionalno) konkurenco in varovanjem avtorskih pravic (Ritchin 2010, 9).

Kriza novinarske etike je torej na nek način kriza, ki zadeva sposobnost objektivnega presojanja.

Kaj bi naj bila etična načela, ki vodijo novinarja pri svojih odločitvah, bom pojasnila v nadaljevanju, vendar če se za trenutek osredotočim na to, da bi naj bil novinar “licenčni prenašalec dejstev“ (Jontes 2010, 59), od njega pričakujemo objektivnost. Objektivnost je v današnjem svetu, polnem stereotipov, vedno težje doseči, vendar so ravno stereotipi tisti, ki nam lahko pomagajo pri dojetju realnosti. Nerealno je namreč pričakovati od novinarja, človeškega bitja, da se bo lahko odrekel stereotipiziranju, da bi s tem dosegel ideal objektivnega poročanja. Vendar pa je, kot trdi Lippmann, to dejstvo potrebno sprejeti in ostati odprt za alternativne možnosti in na podlagi teh oblikovati nove hipoteze oz. na kratko, biti pripravljen na dejstvo, da obstaja še kakšna druga resnica, ne le “moja“ (povzeto po Lippmann v Cohen, 1992).

Objektivnost so skozi prakso novinarji začeli uporabljati kot neko vodilo oz. ideologijo, ki jo Cohen (Cohen 1992) definira kot skupek prepričanj, ki delujejo kot neke vrste novinarjevo etično vodilo pri opravljanju poklica.

2.1.1 Kodeks novinarske etike

Etika kot t. i. svobodna umetniška disciplina je tista, ki ocenjuje prostovoljno človekovo ravnanje in glede na določena načela postavlja ločnice o tem, kaj je prav in kaj ne. Praktično gledano je etika način študija moralnosti, ki omogoča sprejemanje odločitev, pri katerih se posamezniki soočajo z določenimi primeri moralnih dilem; odločitvami v smislu, kaj je torej prav in kaj ne (Sanders 2003, 27). Na tej točki bi rada izpostavila, da je morala predmet etike oziroma je etika t. i. metamorala. Etika je torej moralna naravnost in je kot takšna univerzalna in globalna (Poler Kovačič 1997, 38).

Etika povzema naša dejanja, kadar gre za vprašanje dobrega in slabega, morala pa pri tem opredeljuje, kako je bilo naše ravnanje v takšnem primeru storjeno. Iz omenjenega Wheeler (2002) sklepa, da je cilj etike izboljšati celotno družbo kot tudi posameznika. Kadar imamo opravka z množicami, je na delu t. i. pedagoška ekonomija, ki postavlja oziroma oblikuje norme obnašanja (Jontes 2010). Te norme s prakso postanejo del kulture in se tako zasidrajo v naš "moralni kompas".

Za potrebe vprašanja verodostojnosti fotografije se bom osredotočila na deontološki pogled² etičnosti, ki se "ukvarja predvsem z zahtevo izpolnjevanja dolžnosti in pojmom norma" (Poler Kovačič 1997, 44) in je kot takšen aplikativen na poklic fotonovinarja. Od njega se namreč pričakuje, da bralcu zagotovi verodostojnost informacije. Smiselno se je torej osredotočiti na deontološka etična merila, ki zagovarjajo objektivnost, saj se teološke teorije bolj osredotočajo na posledice, katerih odločitve so utemeljene na subjektivnih sodbah.

Pri ustvarjanju zaupanja občinstva v vizualno komuniciranje se etika novinarske fotografije nanaša na selektivno razlago verodostojnosti podobe, ki vizualno poročanje na eni strani ovira, na drugi pa varuje pred izgubo zaupanja (Tomanić Trivundža 2012). Odgovornost, ki iz tega izvira, je primarno odgovornost do človeka – kot dostojanstvene osebe (subjekta) in posledično do javnosti. Kaj točno to pomeni glede dolžnosti novinarskega poklica, bom povzela po Poler Kovačič (1997), ki izhaja iz skupka

² V grobem je skozi zgodovino prišlo do ločnice med dvema glavnima pristopoma glede problematike moralnosti; teoretično in normativno etiko, pri čemer se slednja deli še na teološko ter deontološko etiko (Poler Kovačič 1997).

Latilove razdelitve in razdelitve Kodeksa novinarjev Slovenije (2016). Kot dolžnost novinarja tako štejemo:

1. Resnicoljubnost

Laganje je (upoštevajoč Kantov kategorični imperativ) “največji prekršek novinarja zoper dolžnosti do samega sebe“ (Poler Kovačič 1997, 113). V tem kontekstu bi morda lahko rekli, da tudi t. i. bela laž ni dovoljena, saj moralni zakon načeloma ne dopušča izjem. Morda se tega ne zavedamo v tistem trenutku, vendar vsaka laž za sabo pusti posledice, zato je glavna obveznost novinarjev, da vedno govorijo ali interpretirajo resnico, kot je zapisano tudi v Kodeksu novinarjev Slovenije, saj se “Novinarski diskurz /.../ razlikuje od umetniškega prav po resnici povedanega“ (Poler Kovačič 1997, 116). Resnicoljubnost kot dolžnost je namreč novinarjeva osebna volja, da bi govoril tisto, v kar verjame oz. resnico in pomeni “ujemanje naših izjav z dejstvi“ (Poler Kovačič 1997, 116).

Kot Poler Kovačič nadaljuje, ideal resnice ljudje večkrat povezujejo z objektivnostjo, ki v primeru novinarskega sporočanja pomeni, da sporočilo ni podvrženo subjektivnim sodbam in interpretacijam, ampak navaja konkretne, objektivne informacije. Seveda se pri tem pojavi problem, saj bi morda lahko rekli, da ima vsaka zgodba tri plati – “mojo“, “tvojo“ in na koncu resnico, ki je objektivni faktor. Biti objektivni oz. objektivnost sama je morda postala že skoraj mit, saj imamo verjetno vsi predispozicijo po takšni ali drugačni vrednosti orientiranosti oz. kot navede Poler Kovačič (1997), so poročevalci podvrženi vrsti “psiholoških filtrov“, ki jih usmerjajo pri odločitvah in reakcijah.

M. Košir je ravno zaradi tega dejstva že leta 1988 zapisala, (Košir v Vobič 2006, 10) da bi bilo bolje, če (neoprijemljivi) ideal objektivnosti zamenjata resnicoljubnost ter točnost pri navajanju dejstev, kot bom opisala v nadaljevanju. Posledično se je do danes iz preambule Kodeksa novinarjev Slovenije beseda objektivnost dejansko umaknila (Vobič 2006, 10).

2. Točnost informacije

Verodostojnost informacije oz. fotografije je posledica resničnosti. Resničnost ali točnost je torej “univerzalna³ dolžnost in temelj novinarjevega presojanja“ (Poler Kovačič 1997, 120), ki izhaja iz natančnosti navajanja dejstev. Novinar, ki ne vidi te spornosti, je neetičen in posledično ogroža verodostojnost novinarskega poklica kot tudi tvega, da se ga označi za “slabega“ novinarja.

Poler Kovačič (1997, 122) kot problem novinarske nemarnosti izpostavlja časovne roke, ki silijo novinarje v to, da bi informacije objavili čim hitreje, pri tem pa se izgubi kvaliteta sporočila, saj s tem tvegajo netočnost objavljenih podatkov.

3. Navajanje in preverjanje vira informacije

Dokazna vrednost novice je tista, ki loči novinarsko sporočilo od znanstvenih del ali oglaševalskih besedil, saj bi z izgubo tega vodila novinarski poklic izgubil svojo verodostojnost. Navajanje in preverjanje vira informacij omogoča bralcu, da sam presodi, ali je sporočilo verodostojno. Preverjanje avtentičnosti informacije ponavadi pomeni, da od novinarja pričakujemo, da bo ta za potrebe objektivnega poročanja uporabil več virov in podal neko nepristransko sporočilo oz. posledično potrdil informacijo, ki jo je prejel (povzeto po Poler Kovačič 1997, 123—130).

4. Uravnoteženost poročanja

Pri presojanju, kaj je kvalitetno sporočilo oz. novica, mora novinar najprej sam presoditi, kaj je v skladu z moralnim in kaj ne. Zato mora biti novica, kot navaja Poler Kovačič (1997, 130), čim bolj vsestranska, celovita, raznolika, uravnotežena in zanimiva, saj le tako predstavlja tisto *tretjo* resnico, ki ni moja in tvoja, ampak je “naša“, obča.

5. Prepoved ponarejanja in popačenja informacije

Kodeks novinarjev RS zapoveduje, da je kakršno koli ponarejanje prepovedano, nesprejemljiva je tudi manipulativna zloraba informacij in njihova predelava v smislu

³ Univerzalnost je v filozofskem pojmovanju opredeljena kot *nekaj*, kar zadeva vsakega posameznika (povzeto po Poler Kovačič 2005, 128).

podnapisov (Poler Kovačič 1997, 135), kar bom podrobneje razdelala v poglavju o verodostojnosti podobe ter relacije besedila-podoba.

Pomembno je jasno označiti razliko med informacijo in komentarjem, saj slednji ne odseva realnosti, ampak je podvržen subjektivnim sodbam (Kodeks 2016).

6. Popravki napak

Moralna zahteva po popravkih napak se ponavadi uveljavi, kadar je določena informacija (naj bo tekstovne ali fotografske narave) že “prišla na plan“, vendar je bila napačna oz. zavajajoča. Res je, da se t. i. “človeškim napakam“ ni moč izogniti, vendar je “dolžnost množičnih občil, da napake popravijo“ (Poler Kovačič 1997, 139), vseeno pa velja, da se jim je treba izogniti že v začetku. Današnji tok informacij je namreč vedno večji, zato se lahko zgodi, da so mediji napačno informacijo popravili oz. so o tem obvestili javnost, vendar ni rečeno, da je nova novica zajela celotno javnost, kar posledično pomeni, da so nekateri posamezniki še vedno napačno informirani.

7. Izogibanje konfliktom interesov

Vprašanje, do koga “biti etičen“, je v končni fazi povezano s konfliktom interesov. To dolžnost lahko razdelimo na odgovornost do sebe, strank, organizacije, svojih kolegov in družbe (C.C. Christians in drugi 2005, 22—23).

Lojalnost bi tu morda lahko definirali kot obveznost, ampak jo Frost (2011, 60—62) raje navaja kot lojalnost. Lojalnost kot termin težko predstavimo, ker se kaže kot neka obveza, oziroma obveznost, ki naj bi bila sprejeta brez posebne diskusije. Kadar opazujemo poklic novinarja, kjer je potencialno veliko število konfliktov, predvsem na področju lojalnosti – lojalnost do zaposlenih, profesionalne obligacije, obligacije do javnosti in v končni fazi do samega sebe, se vsak posameznik na podlagi lastne presoje odloči, kje vidi lojalnost kot primarno vrlino, nasprotje med temi interesi oz. novinarjeva “dvojna lojalnost“ (Poler Kovačič 1997) pa posledično spodkopava verodostojnost njegovega poročanja.

Vprašanje o objektivnosti in verodostojnosti novinarskega sporočanja je lahko, kot navaja Poler Kovačič (1997), kompromizirano še s strani podkupnin ter povelečevanja ali spodbujanja nasilja, zato Kodeks novinarjev Slovenije navaja, da mora novinar

razkriti, ali je bil vpleten v dogodke ter se odreči “darilom, uslugam, nagradam in drugim ugodnostim“ (Kodeks 2016).

Zaradi omejitve oziroma preprečevanja raznovrstnih “incidentov“ so se skozi leta torej uvedla pravila, ki regulirajo in vodijo fotonovinarje pri njihovem delu.

Poleg omenjenega Kodeksa novinarjev Slovenije bi morda izpostavila še pravila, ki jih je objavil National Press Photographers Association (NPPA), ki se osredotoča na vlogo fotonovinarja in skuša skrbeti za promocijo kvalitetnega fotonovinarstva. Skrb t. i. “vizualnega žurnalizma“, kot ga pojmujejo, mora biti ta, da ta ne krši naslednjih pravil, kjer bom izpostavila le nekatere:

- situacija, v kateri lahko pride do manipulacije;
- pri fotografiranju mora biti jasen kontekst, v katerem je bila fotografija posneta;
- potrebno je spoštovati vse udeležence in njihovo dostojanstvo;
- participacije pri “ponarejanju“ dogodka se je potrebno izogibati;
- urejanje fotografij mora ohraniti integriteto fotografije in konteksta itd.

Če povzamem, novinarji bi naj bili torej pošteni, pravični, lojalni. Novinarjevo gonilo bi moralo biti “spoštovanje do moralnega zakona, ki se kaže v spoštovanju dostojanstva človekove osebe“ (Poler Kovačič 1997, 69), zato oseba ne sme biti obravnavana kot sredstvo pri opravljanju novinarske dolžnosti, ampak se mora osebo pojmovati in razumeti kot avtonomno umsko bitje in je kot takšno cilj (Poler Kovačič 1997). Novinarji se morajo zavedati, da nimajo moralnih dolžnosti in po drugi strani zadržkov samo do drugih, ampak tudi do sebe. Upoštevati morajo pravila, novinarsko etiko, se zavedati, kje so meje, predvsem na področju vdora v zasebnost, pa naj bo to nedovoljen vstop, prisluškovanje, fotografiranje in objava zasebnih informacij, predvsem če so te nepreverjene. V nasprotju z moralnimi obstaja seveda vrsta nemoralnih sredstev, ki naj bi se jim novinarji izogibali, vendar jih nekateri še prepogosto uporabljajo. Kako se “boj“ med osebnimi odločitvami odraža v praksi, bom poskusila opisati v naslednjih poglavjih.

3 VERODOSTOJNOST NOVINARSKE PODOBE

Trditev, da "fotografija ni več zgolj fotografija, temveč postane predmet nadaljnje obravnave." (Reaves v Wheeler 2002, 29), je verjetno glavni problem današnjega časa, kar zadeva verodostojnost fotografije. Problem je v tem, da nas bolj pritegnejo slike, kot pisano besedilo, pri tem pa ne smemo zanemariti dejstva, da "dobre" podobe in posledično fotografije vplivajo na to, kako ljudje procesirajo informacije (Wilkins in Coleman 2002). V primeru, da je bila ta podoba napačno prikazana, lahko to dolgoročno vpliva na naše dožemanje realnega.

Da že na začetku opredelim, kaj pojem fotografija pomeni, bom navedla pojmovanje, kot ga navaja National Geographic. Ta definira fotografijo kot vsako podobo, ki je bila zajeta z uporabo optične leče (objektiva) in shranjena na kemičen, optičen ali elektronski medij (Wheeler 2002, 112). Tako lahko predvidevamo, da je fotografski prikaz v časopisu ali na spletni strani prikaz določenega trenutka v določenem času, na določenem mestu in posledično kot takšna prikazuje odraz realnosti in zagotavlja, da se je nekaj res zgodilo.

Fotografija in realnost bi zato naj bili neločljivi, s čimer se strinja tudi Slater (Slater v Tomanić Trivundža 2010, 117), ki korelacijo med tema dvema pojmomoma opiše preko treh vidikov realizma:

- 1) *Reprezentativni* realizem, ki obravnava fotografijo kot superiorno obliko realizma (v primerjavi z ilustracijo in sliko);
- 2) *Ontološki* realizem, v katerem se odraža dokazna vrednost fotografije, saj je podoba le odsev svetlobe, ki se je zapisala na medij;
- 3) *Mehanični* realizem, ki odraža dejstvo, da bi naj bil fotoaparatus zgrajen na podobnem principu kot človeško oko.

Tako imenovana "izkušnja družbenega" pomeni prikazovanje resničnega oz. realnega sveta in ljudi v njem, kar je namen dokumentirane fotografije (Bate 2009), na katero se bom osredotočila v nadaljevanju. Fotografijo v povezavi z odsevom realnosti lahko posledično obravnavamo kot znak in označenca ter jo preberemo na svoj subjektivni način, ki vsebuje dedukcijo ter Barthesov konotativen pomen dožemanja sveta. Clarke (1997) tako trdi, da fotografije ne gledamo le na pasiven način, ampak jo (pre-)beremo

enako kot besedilo, s čimer osvetlimo problem, ki nastane pri interpretiranju fotografije, kjer lahko pride do kontradiktornih pogledov na situacijo, v kateri je bila fotografija posneta. Zato se je skozi čas oblikoval t. i. fotografski diskurz, ki je praviloma sestavljen iz kodov, ki vsebujejo slovnico kot sintakso. Fotografija je namreč sestavljena iz večih elementov oz. enot, kjer vsaka od njih igra svojo vlogo. Kako te enote med sabo povežemo v neko logično celoto, pa je odvisno od naše interpretacije realnosti. Sčasoma je fotografija postala kompleksna in problematična oblika reprezentacije oz. odseva realnosti.

Omenjena dokumentirana fotografija, če povzamem po Bate (2009), "lebdi" nekje med umetnostjo in novinarstvom, saj "dokumentarna (fotografija) /.../ kaže na prikazovanje procesa ali dogodka" (Bate 2009, 69). Novinarsko fotografijo pa Bate definira kot "označevalca dogodkov" (Bate 2009, 67). Takšna fotografija v prenesenem pomenu pomeni, da posneta fotografija pripoveduje neko (poglobljeno) zgodbo, zato je postala tudi nepogrešljiva spremljevalka tiskanih in elektronskih novic, zato se bom v nadaljevanju osredotočila na slednjo.

Kaj točno predstavlja novinarska fotografija in kaj dokumentirana je težko definirati. Zato bi na tej točki morda povzela Hočevarja ki pravi, da je mejo med omenjenima vrstama fotografije "skoraj nemogoče natanko ločiti, /.../ saj skoraj vsaka novinarska storitev nosi elemente dokumentiranega že v svoji osnovi, ker beleži dogajanje, ki zanima širšo javnost" (Hočevar v Bidovec 2013, 13). Fotonovinar bi naj zato bil "neke vrste znanstvenik, ki zbira dokaze o tem, kaj se je zgodilo /.../ (in) natančno portretira stanje in dogajanje v svetu" (Bowers v Bidovec 2013, 14). Že res, da bi naj dokumentirana fotografija prav tako prikazovala realno stanje, vendar pa je novinarska fotografija vseeno bolj osredotočena na objektivnost prikazanega, saj fotonovinarja vodijo etična pravila ter norme, ki izvirajo iz ideala objektivnosti. Novinarska fotografija torej nosi odgovornost, da predstavi realnost takšno kot je; brez kompromisno.

Hardt pojasni, da se je novinarska fotografija "pojaviła v dveh različnih fazah – konec 19. stoletja z uporabo fotografskih podob v časopisju in revijah ter v dvajsetih letih 20. stoletja, ko je s pomočjo tehnoloških izboljšav fotožurnalizem dozorel in se razmahnil v

obliki dokumentarnega izražanja po vsem svetu“ (Hardt v Tomanić Trivundža 2005, 442). Novinarska podoba je tako s časoma pridobila na t. i. “avri objektivnosti“ (Brennen, B. in Hanno Hardt 1999), saj se od fotografije pričakuje, da odseva realnost in da ni prirejena. Objektivnost, ki bi jo naj takšna fotografija zagovarjala, pa je pod vprašajem zaradi dejstva, da se je “tisk skozi leta naučil in zveziral v uporabi kodov in konvencij, ki presegajo referenčno, ki projicirajo konotativne in simbolne pomene in s tem vplivajo na, podpirajo ali nasprotujejo indeksalni naravi fotografije, čeprav novinarji vztrajno zanikajo, da bi šlo pri novinarski fotografiji za karkoli več kot zgolj za denotativne pomene“ (Huxford v Tomanić Trivundža 2005, 445).

Zgodovina takšne fotografije je do danes pripeljala do paradoksa pojmovanja, kaj vse dokumentirana fotografija obsega. Ta paradoks se kaže v njenem širokem in hkrati ozkem pojmovanju, saj bi naj takšna fotografija obsegala vse od fotografije kot dokumenta, po drugi strani pa je podvržena kritikam, da lahko vse obravnavamo kot dokument (Bate 2009). Problem je namreč v omenjenih vidikih realizma (v povezavi s fotografijo), saj bi naj kamera zajela in odsevala realnost oz. realno podobo sveta. Bate tako zapiše: “Naj ločimo ali združimo tipe del, ki skušajo opredeliti posamične družbene skupine kot problematične, s tistimi, ki skušajo izničiti njihovo družbeno stigmo “drugačnih“? Kako lahko preučimo, ali vse tovrstne prakse ustvarjajo podobo žrtve?“ (Bate 2009, 62). Če to misel posplošim, bi rekla, da je problem definicije dokumentirane in posledično novinarske fotografije v tem, da bi naj gledalec načeloma predstavljal pričo. Tej priči je potrebno realnost predstaviti na kar se da objektivni način, da bo lahko ta realnost interpretirala na svoj (subjektiven) način brez kakršnih koli predpostavk o določeni situaciji. Posrednik (novinar) se pri tem ne sme pozicionirati na levi ali desni (politični, družbeni, ekonomski ...) kontinuum, saj bi s tem ogrozil prikaz (objektivne) realnosti. Fotonovinar je tako postavljen v kočljiv položaj “posrednika resnice“, do katere ima neko (moralno ali legalno⁴) dolžnost. Dokumentarizem pa je tukaj, kot pravi Bate, “ujet v to ideologijo vid(enj)a kot predpostavke resnice“ (Bate 2009, 72), da lahko to vidimo vizualno.

⁴ Poler Kovačič definira, da je legalna dolžnost objektivnega značaja in jo opravljamo zaradi posledic in norm, ki so institucionalne narave. Moralna dolžnost pa izvira iz nas samih, iz subjektivnega pojmovanja moralnosti in je pogojena z osebnim dojemanjem etike oz. etičnega (Poler Kovačič 1997, 62).

Novinarska fotografija, ki bi naj v kontekstu dokumentirane fotografije odražala t. i. “fotografski interes za družbo“ (Bate 2009, 66) lahko postane vprašljiva zaradi vprašanja, kaj dejansko družbeni interes sploh je. Tu bi morda povzela Quinna (2004), ki navede sicer namišljeni primer veljaka, ki je umrl zaradi bolezni. Glede na to, da večina naše družbe smrt jemlje kot “tabu“, bi jo morda realen prikaz stanja oz. posledice bolezni, prikazane na fotografiji, šokiral in s tem odvrnil od novice. Poleg tega družba na nek način celo pričakuje, da bodo (recimo temu) naši idoli prikazani kar se da popolni.

Kar zadeva etičnost, bi utilitarističen vidik takšno dejanje morda sprejel kot etično, saj so bile fotografije obdelane zato, da bi s tem novica zadovoljila večino. Kantov pogled bi to dejanje obtožil kot etično sporno, saj zagovarja brezpogojno upoštevanje pravičnega; v tem primeru realen prikaz stanja, čeprav bi bil ta šokanten za javnost in morda posledično (z vidika medijskih hiš) pomenil upad prodaje.

Glede na to, da bi naj fotografije izražale neposrednost in potrjevale realnost (Hardt 2003, 606), se kredibilnost dokumentirane fotografije, ki temelji na zaupanju v verodostojnost prikazanega (Tomanić Trivundža 2010, 444), postavi pod vprašaj zaradi prirejenosti fotografij, da bi te ustrezale in potencialno privabile bralca. Ritchin (2014, 9) izpostavi dejstvo, je z vzpostavitvijo dvoma v kredibilnost časnikov fotografija kot družbeni arbiter izgubila glavni vir svoje prepričljivosti.

Novinarske fotografije torej naj ne bi bile naključni “posnetki“ (*angl. snapshots*) dogodkov (Bate 2009), ampak premišljen prikaz realnosti – kaj je pomembno oziroma bistveno, da bralec izve preko same fotografije. Ravno te dokumentirane fotografije so bile tiste, ki so v marsikaterem primeru pripomogle, da je javnost postala pozorna na incidente, nesreče, nepravice,... za katere ne bi bila nikoli izvedela. Ritchin v tem primeru citira enega od ustanoviteljev organizacije Zdravniki brez meja, ki pravi, da “brez fotografije ni masakra“ (Ritchin 2009, 47).

⁵ Utilitarizem ali teleologija je splošno sprejeta na zahodu kot etični sistem. Jeremy Bentham in John Stuart Mill sta znana kot najbolj goreča zagovornika. Utilitaristi menijo, da je korist temelj morale, dejanja so torej pravilna oziroma po njihovem mnenju sprejeta, če pripomorejo k temu, da smo srečni. Če smo srečni, je to ugodje in bolečina ni navzoča, obratno pa se pojavi bolečina in ugodja ni več. Težava pri utilitarizmu je seveda odvisna od tega, kdo sprejema odločitve. Odvisno je tudi od situacij in nadalje od vsakega posameznika posebej. Je pa jasno, da so dejanja, ki spreminjajo svet na boljše, moralno pravilna in obratno, slaba dejanja moralno nesprejemljiva (povzeto po Frost 2011, 14-15).

Clark je dejal, da je dokumentirana fotografija “ena izmed najbolj intimnih fotografskih praks in hkrati eksplicitno povezana z javnostjo“ (Clark 1997, 145), zato ni čudno, da lahko potencialno napačna (namerna ali nenamerna) uporaba fotografije ogrozi njeno dokazno vrednost. Pri vprašanju verodostojnosti, ki zadeva fotografijo, se je najprej potrebno vprašati na kakšen način ta lahko vpliva na bralca in kje se začnejo debate o verodostojnosti podobe.

Da bi lahko to opisala, se bom osredotočila na delitev, kot jo navaja Tomanić Trivundža (2010).

Ta delitev namreč obsega verodostojnost dogodka, v katerega je bil vpet fotograf in kako lahko on ali udeleženci vplivajo na prikaz realnosti. Subjektivne sodbe fotografa pa ne vključujejo le odločitev ob zajetju fotografije, temveč tudi pri post-produkciji z dodatno obdelavo fotografije, ki bo posledično objavljena v mediju. Na tej točki se pa pojavi vprašanje verodostojnosti, ki zadeva uredniške sodbe, ki postavijo pod vprašaj podobo v povezavi z besedilom.

3.1 Verodostojnost dogodka

Novinar bi moral kot “avtorizirani pripovedovalec resnice“ (Jontes 2010, 59) po vseh pravilih poročati o dejanskih dejstvih in dogodkih, ki so se zgodili. Odraž ali dokaz tega pa bi morale biti fotografije, ki ne izkrivljajo resnice.

Problem, ki zadeva verodostojnost dogodka, se pojavi, ko je fotograf priča prirejenemu prizoru ali pa je sam ustvaril takšen prizor, kar se posledično prenese na samo podobo, saj ta ne odraža realnega stanja. Kot navajata Reuters in Kodeks novinarjev Slovenije, morajo novinarji poročati o resničnih dogodkih in ne smejo posegati v situacijo, vendar Bate glede insceniranosti pravi, da je to prisotno na vsakršni fotografiji, saj že same “odločitve o postavitvi fotoaparata znotraj in do dogodka, prostorski odnosi ...“ (Bate 2009, 71) vplivajo na situacijo.

Omenila sem, da na prirejenost dogodka lahko vplivajo fotograf ali udeleženci sami. Kar zadeva fotografove subjektivne odločitve, se je potrebno vprašati, ali je fotograf sceno priredil; morda dodal ali odvzel kakšen element; kakšno vrednost je dani ali odvzeti element imel v prvotnem kontekstu; se udeleženci na fotografiji zavedajo, da jih nekdo opazuje oziroma fotografira in so zato posledično svoje obnašanje spremenijo. Dejavnikov, ki vplivajo na fotografijo, in dejavnikov, na katere vpliva fotograf, je mnogo. Potrebno se je vprašati, kakšna je bila agenda ali namen fotografa, ki se v končni fazi prenese na fotografijo, ki je edina vez med dano situacijo ter bralcem. S tem ko se je fotograf odločil, kaj bo v kader zajel oz. kaj je tisto, kar bo izpustil, lahko na nek način obravnavamo kot njegovo agendo, s katero je fotograf (morda namerno ali nenamerno) vplival na bralca. Bralec je namreč tisti, ki bi moral prejeti objektivno posredovano informacijo oz. fotografijo, preko katere oblikuje svoja prepričanja in nadaljnje odločitve.

V tem primeru primeru insceniranosti dogodka s strani fotografa bi morda izpostavila fotografijo, ki bi lahko v bralcu vzbudila dilemo.

Slika 3.1: Vprašanje insceniranosti s strani fotografa



Vir: Slovenia Press Photo.

Omenjena fotografija na prvi pogled morda ne predstavlja nič spornega. Na fotografiji namreč vidimo starejšo žensko, ki z nezaupanjem gleda skozi svoje okno mimoidoče migrante iz Sirije. Vprašanje, ki pa bi ga tu morda izpostavila pa je ali je reakcija te ženske res prikaz realnega stanja, ali je odraz insceniranosti dogodka, da bi ta ustrezal željam fotografa.

Fotografija je očitno bila posneta v intimi lastnega doma, vendar pa je problem ravno v tem, da je to intimo "zmotil" fotograf s svojo prisotnostjo. Res je, da je lahko na fotografiji reakcija ženske pristna, ali pa je torej le izraz želje fotografa.

V kontekstu fotografovega pogleda bi morda izpostavila še pasivno in aktivno prevaro, kot jo opisuje Smith (2008) in katera lahko vpliva na prirejenost dogodka.

Da bi novinar oz. fotonovinar prišel do zgodbe, lahko uporabi pasivno prevaro, pri kateri gre za prikrivanje identitete. Morda bi lahko rekla, da je takšna prevara za potrebe prikaza realnega stanja v nekaterih primerih "priporočljiva", saj če se fotograf izdaja za "nevtralno" osebo, potem bi se od udeležencev lahko pričakovalo, da jih njegova prisotnost ne bo zmotila. V primeru aktivne prevare pa gre za zavajanje udeleženca, kjer fotonovinar namenoma ponaredi svojo identiteto, da bi s tem prišel do določenih informacij, kar je morda sporno z etičnega in intimnega vidika. S takšno prevaro fotonovinar krši eno izmed osnovnih pravil o novinarski odgovornosti, ki je (kot že omenjeno) odgovornost do človeškega dostojanstva, ker je s tem lahko posegel v intimno življenje subjekta.

Problem nevmešavanja v dogodek s strani fotonovinarja je morda bolj pod pritiskom vprašanja verodostojnosti zaradi dejstva, da imajo fotonovinarji za razliko od novinarjev le eno priložnost, da posnamejo fotografijo. S tega stališča se zadeva lahko zaplete na dva načina. Prvi je etični vidik (v primeru, da je ogroženo človekovo dostojanstvo in življenje), ki mu narekuje, naj v tem primeru pozabi na lojalno maksimo in upošteva moralno. Drugi vidik pravi, da zaradi verodostojnosti, resnicoljubja in objektivnosti ne sme posegati v dano situacijo, da se ohrani prikaz resničnega stanja.

Pri insceniranju dogodka je torej potrebno razlikovati med "prevaro", ki jo lahko ustvarja fotograf sam in situacije, v katerih se znajde fotograf, ki je bil priča prirejenemu dogodku.

Kot opisuje Tomanić Trivundža (2010) je takšna insceniranost lahko "blažje" oblike, kjer gre le za poziranje s strani udeležencev, saj se ti zavedajo fotografove prisotnosti ali pa gre za bolj problematične oblike, ki zadevajo "dajanje napotkov subjektom, izzivanje reakcij z vpeljavo ali nadziranje določenih dražljajev, preureditev scene, ponovno uprizarjanje scen in dogodkov s prvotnimi udeleženci ali s pomočjo igralcev ter v celoti zaigrane dogodke" (Tomanić Trivundža 2010, 74). Pri takšni obliki kršitev gre izpostaviti primere psevdodogodkov ali insceniranja celotnega dogodka zaradi dejstva, da bodo na tem dogodku prisotni mediji. V tem primeru gre ponavadi za novinarske konference, srečanja državnikov in podobno (Tomanić Trivundža 2005).

Sum, da gre za ponarejen prikaz realnosti; da fotografija ni bila posneta spontano, je bila zmanipulirana ali se dejansko nikoli ni "zgodila", predstavlja potencialni problem, ki zadeva verodostojnost (po-)dane informacije. S tem se osvetli izguba zaupanja v novinarsko fotografijo, ki je skozi preteklost bralcu pomagala "občutiti in poznati resničnost" (Bate 2009, 60).

3.2 Verodostojnost podobe

Polemike glede dokumentarizma kot "manifestiranj(e) želje po resničnosti" (Bate 2009, 74), so se sprožile zaradi vprašanja, ki zadeva (ne-)poseganja v fotografsko podobo.

Pred dobo digitalizacije je bil problematičen vidik verodostojnosti, ki je zadeval fotografski pogled, danes pa so se razprave obrnile proti vprašanju verodostojnosti fotografske podobe in posledicam njene manipulacije (Tomanić Trivundža 2012).

Posledice fotografske digitalizacije so namreč načele debate, ki zadevajo verodostojnost prikazanega zaradi t. i. neobstoja originalnega posnetka, ki je bil v analogni dobi (recimo temu) "neoporečen" zaradi dejstva, da se je prikaz resničnega vedno dalo "najti" na fotografskem negativu, torej izvorniku. Poleg tega je digitalizacija prinesla popularizacijo fotografije ter nove vrste urejanja in širjenja omenjenega medija

(Tomanić Trivundža 2010). Informacije so se tako začele širiti vedno hitreje in z vedno manj nadzora, kar bralcu onemogoča oziroma oteži selekcijo fiktivnega od dejstev. Ne smemo pa zanemariti dejstva, da so bile predelave fotografij možne še pred digitalnim napredkom, saj je že takrat lahko vsakdo, ki je imel znanje o analogni fotografiji ter dostop do temnice, ustvaril oz. izboljšal podobo po svojih preferencah. Digitalna manipulacija in širjenje prek digitalnih medijev sta le omogočila, da to lahko počne vedno več ljudi na vedno hitrejši način.

Dvom v verodostojnost fotografske podobe se tako pojavi pri vprašanju prirejenosti fotografije med produkcijo in kasneje v postprodukciji. Prirejenost oz. vpliv, ki ga ima fotografski pogled, načinja problematiko, ki zadeva osebne odločitve, ki jih fotograf sprejme, ko pritisne na sprožilec. Pri tem nastaneta dva problema, kjer prvi zadeva osebne fotografove odločitve, ter drugi, ki zadeva dejstvo, da je namen kamere, da predstavi "drugemu" to, kar je "prvi" videl.

Res je, da bi naj fotografska kamera ovekovečila to, kar je videlo človeško oko, vendar vseeno ne smemo pričakovati, da bo končni rezultat (fotografija) enak, kot če bi bili sami priča dogodku. Kako torej pristopiti k vprašanju etičnosti, ki izhaja iz dejstva, da zasnova kamere že v začetku predstavlja problem, saj na nek način prepustimo napravi, da "misli" namesto nas? Za odgovor na to vprašanje bi si morda izposodila trditev, ki jo je navedel A. Quinn (2004), ki pravi, da je prednost fotografske kamere v tem, da je konsistentna pri svojem "delu", za razliko od fotografa, na katerega vpliva ogromno elementov in hkrati tudi on nanje. Aplikativnost tega dejstva se kaže v tem, da določeni tipi kamer in objektivov na določen način vplivajo na fotografijo (različni barvni toni in posebni učinki, ki jih ustvarijo določeni objektivni), zato vemo, kaj od končnega izdelka pričakovati. Kako bo fotograf *izkoristil* ta dejstva, pa je odvisno od njegove lastne presoje. Subjektivne fotografove odločitve so namreč skupek vseh moralnih pomislekov, novičarskih sodb in tehničnih odločitev (McBride in Rosenstiel 2014, 83) ki vodijo fotonovinarja pri njegovih odločitvah. Izkušenemu fotografu so sicer jasni osnovni pojmi fotografije, vendar so ti podvrženi subjektivni presoji, kaj v kader vključiti/izključiti, ali fotografijo sploh posneti, kateri objektiv izbrati. Našteto je odvisno od vrednotne naravnosti oz. njegove sposobnosti moralnega presojanja.

Da bi lažje osvetlila problem, ki zadeva subjektivne fotografove odločitve, bom s pomočjo semiotike poskusila opisati, kaj vse se odvija pri interakciji med fotografijo in bralcem, kar osvetljuje le del “manevrirnega“ področja, s katerim lahko vplivamo na fotografsko podobo.

Caple (2013) trdi, da kar zadeva vizualno, obstajajo tri metafunkcije⁶ fotografije, ki lahko vplivajo na bralčevo dojetje fotografije, kjer (1) *reprezentacijska struktura* fotografije bralcu sporoča, kaj udeleženec počne oz. česa ne počne. Ravno to, česar na fotografiji ne vidimo oz. ni bilo vključeno v kontekst, je tisto, kar je prepuščeno konotaciji. V primeru, da vključimo v ta kontekst fotografov pogled, načnemo dvom o tem, ali je interpretacija podobe res *naša* ali je bila podvržena željam fotografa, da bi bralcu sugeriral, kaj naj iz fotografije razbere.

Odnosi, ki se lahko vzpostavijo med fotografom in udeleženci ali udeleženci samimi, opisuje (2) *interakcijska struktura*. Preko teh medosebnih odnosov s fotografije razberemo, ali so subjekti na fotografiji npr. v prijateljskem odnosu, sovražnem, nevtralnem... Prav tako lahko razberemo, ali je subjekt povezan s fotografom. V tem primeru to lahko pomeni, da so na fotografove odločitve, kako bo prikazal udeleženca, vplivale subjektivne odločitve in posledično fotografija ne prikazuje realnega stanja.

(3) *Kompozicijska struktura* je v končni fazi tista, ki zajema zgoraj opisano in vpliva na to, kaj bomo res razbrali s fotografije.

Kompozicija fotografije torej sodi med ključne dejavnike, ki igrajo pomembno vlogo pri “branju“ fotografije, ta pa, kot navaja Caple (2013) sestoji najprej iz okvira fotografije, ki predstavlja fizične meje fotografije. Ta okvir predstavlja to, kar bralec dejansko vidi; kar je bilo izključeno iz okvira fotografije, je bila osebna odločitev fotografa. Na ta način je fotograf sam določil, kaj se mu zdi vredno povedati bralcu in kaj (morda) zamolčati. Res je, da je možno fotografijo obrezati tudi naknadno, v postprodukciji, vendar se bom k temu vrnila kasneje.

Elementi, ki so zajeti v tem okviru, so lahko subjekti ali objekti. Način, kako so upodobljeni na fotografiji, lahko povežemo s konceptom fotografskega kota. Omenjeni kot namreč vpliva na samo “branje“ fotografije. Zorni kot, s katerega je bila fotografija posneta, oz. fotografski kot, s katerega na element gledamo *kot* na udeleženca v

⁶ Metafunkcijski pristop k lingvistični analizi Caple deli na dve glavni funkciji jezika; na tistega, ki daje bistvo našim izkušnjam, ter tistega, ki se izrazi preko naših družbenih interakcij (Caple 2013; 57).

dogodku, lahko situacijo opiše na različne načine. Če povzamem po Schwartz (Schwartz v Tomanić Trivundža 2010: 106), lahko s pomočjo fotografskega kota “ustvarimo“ dramo in dogodek ali osebo približamo bralcu, kar potencialno pri bralcu vzbudi empatijo. V praksi to pomeni, da so ponavadi vplivni ljudje fotografirani pod nizkim kotom, saj nas takšen pogled postavi v vlogo “manjvrednega“ gledalca. Nasprotno od tega nas fotografije, posnete z visokega kota, postavijo v vlogo “večvrednega“ gledalca. Pod takšnim kotom ponavadi najdemo fotografije kriminalcev, kot navaja Caple (2013).

Kombinacija elementov (Caple 2013), ki jih vidimo na fotografiji, tako tvorijo neko enoto informacij, ki vplivajo na naše dožemanje. V tem kontekstu lahko fotograf določeno enoto izostri oz. zamegli in s tem vpliva na prikaz dogodka. Logično je, da bomo elemente ali enote, ki so izostrene, dojeli kot pomembnejše. Problem nastane v tem, da enote, ki so ostale zamegljene, niso posledično manjvredne. S tem ko fotograf določen element na fotografiji izostril, ga avtomatično podvrže osebni presoji in bralcu “odvzame“ možnost samostojnega presojanja.

Zgoraj opisano torej osvetljuje problem, ki zadeva subjektivne odločitve med fotografsko produkcijo. Vprašanje o verodostojnosti glede fotografovega pogleda je torej obstajalo že v času analogne fotografije, digitalizacija pa je za sabo prinesla nov val, ki zadeva vprašanje in zahteve po (ne-)manipulaciji v postprodukciji in se zato osredotoča na tehnološki del procesiranja podobe (Tomanić Trivundža 2012).

Že v začetku je zato potrebno ločiti ustaljene fotonovinarske prakse, ki so se skozi leta vzpostavile glede fotomanipulacije v post-procesiranju ter fotomanipulacije, ki jih praksa že od samega začetka ne priznava. Prve so bile uporabljene že v času analogne fotografije, slednje pa so se razvile s porastjo digitalnih orodij, namenjenih urejanju in spreminjanju fotografij.

Omenjene ustaljene prakse, ki so se vzpostavile že v času analogne fotografije, se, kar se tiče urejanja končnega izdelka, niso kaj dosti spremenile. Razlika je le v tem, da s pomočjo digitalne tehnologije popravke naredimo občutno hitreje in (odkrito rečeno) z

manj znanja, kot ga je bilo potrebnega v kontekstu analogne fotografije, saj je bil takraten proces obdelave fotografije (v primerjavi z današnjim) izredno zamuden.

Današnji standard za obdelavo fotografij je postal Photoshop. Njegova uporaba je sicer dovoljena, vendar pa ne sme biti uporabljena za kakršno koli "napredno" spreminjanje realnega prikaza na fotografiji oz. morajo popravki ustrezati mejam, ki jih dovoljujejo ustaljene prakse.

Fotonovinarske prakse, ki danes hkrati dovoljujejo (omejeno) uporabo popravkov in jih po drugi strani omejujejo, so naslednje:

(1) Barvni popravki

Barvne deviacije, ki nastanejo pri fotografiranju, se razlikujejo glede na modele fotoaparatorov. Načeloma bi naj bili barvni popravki takšnih tonov sprejemljivi in dopustni, saj s tem fotografijo tako rekoč povrnemo v "prvotno stanje"; stanje, ki mu je bil priča fotograf. Wheeler (2002) navaja, da sama "slovnica" dokumentirane fotografije dovoljuje manjše barvne izboljšave, saj to pomeni, da bo fotografski prikaz bolje interpretiral odsev realnosti. Kot sem že omenila, je konsistenčnost tehničnih napak fotografske kamere prednost, saj to pomeni, da lahko ravno zaradi nje napaka postane sprejemljiva in popravki v postprocesu dopustni.

Barvni popravki, ki po drugi strani zadevajo estetsko izboljšavo, naj vsaj teoretično ne bili dopustni, ker "dovoljujejo" možnost, da ne prikazujejo dejanskega stanja, saj ga lahko polepšajo ali prikažejo situacijo še bolj dramatično.

(2) Porezava

Porezava fotografije v postprocesu pomeni dodatno kadriranje oz. ustvarjanje novega okvira fotografije.

V kontekstu fizičnega okvira fotografije sem že na kratko omenila vpliv kadriranja v post-procesiranju. Problem je podoben tudi v post-produkciji, saj lahko to, kar je bilo iz fotografije naknadno odvzeto, vpliva na dožemanje konteksta, v katerem je bila fotografija prvotno posneta.

Problem je torej podoben kot pri subjektivni presoji fotografa, vendar po drugi strani pravilna porezava lahko pomeni, da se je naknadno izpostavila določena karakteristika ali element na fotografiji, ki bi drugače ostal/-a prezrt.

(3) Osvetljevanje in potemnitev

“Umetno“ dodatno osvetljevanje ali potemnitev fotografije je ustaljena praksa, ki lahko pomeni izboljšavo fotografije ali pa manipulacijo. V smislu izboljšave Wheeler (2002, 96) izpostavi osvetljevanje obraza osebe, katera v nasprotnem primeru ne bi bila tako opazna, saj ji je obraz prvotno zakrivala senca. S stališča verodostojnosti pa Quinn (2004) pravi, da je manipuliranje v obliki dosvetlitve in potemnitve – pomikanja kazalca miške čez določen predel fotografije – v svojem jedru podobno govorcu, ki, preden spregovori, v mislih ustrezno priredi svojo izjavo. Podobno razmerje pa lahko opazujemo tudi med izjavo, objavljeno v tisku, in izjavo, ki je bila podana ustno.

Za omenjene prakse Lang pravi, da “so le tehnične narave in da na noben način ne spreminjajo prvotnega pomena fotografije“ (Lang v Tomanić Trivundža 2010, 82). Manjše popravke fotografij dovoljuje tudi Reuters, kamor sodijo obrezovanje, spreminjanje velikosti ter popravljanje tonov in barv, ki povrnejo fotografijo v “naravno stanje“. Sicer so dovoljeni tudi manjši popravki, kot na primer porezava fotografije, vendar le zato, da se popravi horizont na fotografiji. Pri tem je potrebno paziti, da spreminjanje tonov in barv ne zavaja bralca. Dodajanje ali odvzemanje elementov fotografije je strogo prepovedano, saj s tem zakrijemo kontekst ali elemente slike, s čimer lahko spremenimo koncept fotografije.

Verodostojnost fotografije je danes pod vprašajem zaradi napredka fotografije ter lažje dostopnosti do fotografske opreme ter pripomočkov za obdelavo fotografije. Kot pravi H. Hardt, bi fotografije morale predstavljati “vizualna obeležja časa in prostora“ (Hardt 2003, 605), zato je po eni strani morda absurdno, da je do vprašanja o fotomanipulaciji dokumentirane fotografije sploh prišlo, saj bi ta morala nesporno prikazovati resničnost dogodka.

Sicer je res, da lahko v določenih primerih manjši popravki realnost prikažejo še nazorneje prikažejo bralcu, vendar se mi zdi, da je eden izmed glavnih problemov fotomanipulacije s pomočjo programov za obdelavo, kot je Photoshop ta, da vedno bolj stremimo k “idealu“, da bi fotografije dajale vtis verodostojnosti in posledično izgledale, kot da niso bile naknadno predelane. Tomanić Trivundža ugotavlja, da pri tem prihaja do kontradiktornosti, saj “prepoved poseganja v podobo na eni strani poskuša zagotoviti nedotaknjenost izvornika, zahtevo po nedotaknjenosti pa utemeljuje z

argumentom o izgubi fiksnega izvornika“ (Tomanić Trivundža 2012, 40). V času analogne dobe je bil namreč izvirnik vedno dostopen na izvornem negativu. Danes pa lahko izvirnik zbrisemo iz digitalnega vmesnika in ga nadomestimo z obdelano fotografijo.

Barthes je nekoč zapisal, da “tem bolj ko tehnologija razvija načine razširjanja informacij (še zlasti podob), bolj ponuja sredstva za zakrivanje skonstruiranega pomena pod krinko danega pomena“ (Barthes v Bate 2009, 30). Polemika o post-procesiranju, ki je podvržena kritičnemu presojanju, je v tem, da po eni strani ljudje pričakujemo od (novinarskih) podob, da bodo odsev realnosti, hkrati pa da bodo vizualno privlačne oz. vsaj (recimo temu) zanimive, kar odpira vrata potencialni manipulaciji.

Po drugi strani pa je tehnološki napredek tisto, kar morda ponuja odgovor na pereči problem, kot bom opisala v nadaljevanju.

3.2.1 Sankcioniranje ter potencialne rešitve problema

Kadar se zanašamo na etiko, kaj je prav in kje je meja glede zajetja in procesiranja fotografske podobe, ne moremo mimo tega, da je vse skupaj dokaj kontradiktorno, saj se v prvi vrsti zahteva reduciranje uporabe digitalnih orodij, medtem ko je očitno, da so bile manipulacije možne že pred desetletji z analogno fotografijo. Na tej točki se postavlja vprašanje o odgovornosti. Da se namreč dobiti informacije o tem, da so določeni fotografi oz. fotonovinarji bili sankcionirani zaradi popravljanja, kar lahko vpliva na kredibilnost fotonovinarja.

Kot je zapisal Hardt, da fotografije pričajo o “resničnih ljudeh v resničnih situacijah, katerih obstoj na svetu preživi s sliko“ (Hardt 2003, 606) je morda del problema, ki zadeva verodostojnost in odgovornost fotonovinarjev, saj je dejstvo da vedno večji problem predstavljajo t. i. amaterski fotografi. Polemiko, ki zadeva diskusijo o razlikovanju med amaterskimi in profesionalnimi fotografi, načeloma lahko “zaključimo“ z idealom o tem, da bi naj profesionalnega fotografa definiralo dejstvo, da lahko le-temu zaupamo, da njegovo delo ni ponarejeno (Ritchin 2010, 11).

Kar zadeva omenjene sankcije fotonovinarjev s strani medijskih hiš, so te razmeroma jasne, saj se medijske hiše po navadi takšnih primerov lotijo, kot povzema Tomanić Trivundža, na tri načine:

- sankcioniranje fotografa z odpustitvijo ali suspenzom;
- javno opravičilo bralcem in obsojanje fotografovih dejanj z razlago ukrepov, ki so bili dodeljeni;
- poskusi povrnitve kredibilnosti z različnimi taktikami (Tomanić Trivundža 2012).

S sankcioniranjem fotonovinarja želi medijska hiša po eni strani ponovno vzpostaviti zaupanje (s strani javnosti) v svojo kredibilnost (Tomanić Trivundža 2010), po drugi strani pa si morda želi (v določenih primerih) medijska hiša "oprati" svoje ime in preložiti odgovornost na nekoga drugega. Mediji si namreč ne morejo privoščiti, da bi bralci podvomili v njihove novice oz. podobo, saj bi s tem izgubili svojo družbeno vlogo, ki predstavlja vez med svetom in bralcem.

Sankcije, ki torej sledijo sumu fotomanipulacije, so jasne, eden izmed bolj odmevnih primerov, kjer je prišlo do hujšega kršenja glede poseganja v podobo ter odpustitve fotonovinarja, pa je verjetno primer B. Walski⁷ iz leta 1998.

B. Walski je sicer svoje dejanje argumentiral tako, da je želel le izboljšati kompozicijo fotografije. Takšen argument se morda na prvi pogled zdi sprejemljiv, vendar kot pravi Ritchin, omenjeno dejanje v vsakem primeru ni sprejemljivo. Ritchin namreč primerja fotografijo s citatom in manjši popravki pomenijo isto, kot če bi vzeli iz citata nepotrebna mašila (kot npr. "am" ali "pač"). V primeru večjih popravkov to pomeni, da smo citatu "odvzeli apostrofe" oz. razvrednotili njegovo vrednost do te mere, da to ni več citat. To pomeni, da so manjši popravki sicer sprejemljivi, vendar bi morali ljudje vedeti, kaj točno je bilo spremenjeno (povzeto po Ritchin 2009, 64). Ravno ta trditev pa osvetljuje potencialno rešitev problema, ki zadeva fotografske popravke in v skrajnem primeru manipulacije.

Porast digitalne tehnologije sili razvoj fotografije v razvoj, kjer Ritchin vidi prednost. Njegova zamisel o štirih interaktivnih vogalih digitalne fotografije, ki jo je prvič razdelal že leta 2004, bi morda lahko rešila problem dvomnosti s strani bralca in fotomanipulacije.

⁷ B. Walski je v omenjenem incidentu združil dve fotografiji v eno. Objavljena je bila v LA Times (Van Riper).

Ideja temelji na štirih točkah, ki vsebujejo informacije o tem, kako je fotografija nastala, kako je bila predelana in kaj se je na njeni "poti" od dogodka do objave dogajalo.

Ti štirje vogali bi tako vključevali podatke o:

1. Zgornji levi del: možnost dodajanja drugih fotografij in videoposnetkov iz istega konteksta
2. Zgornji desni del: povezave do spletnih strani, ki so povezane s fotografijo
3. Spodnji levi del: t. i. zgodba v ozadju fotografije
4. Spodnji desni del: ime in priimek fotografa, avtorske pravice, ki si jih pridržuje, kratek opis ter na kakšen način je bila fotografija dodatno obdelana. (Horazcek 2016 in Ritchin 2009).

Ta ideja je uradno predstavljen projekt, poimenovan "Four Corners Project". Standardiziral bi objavo dokumentirane digitalne fotografije, kar se sicer v zasnovi zdi vredno premisleka, vendar morda s praktičnega vidika ni aplikativen, saj bi ga s tehničnega vidika težko prenesli na tiskane medije. V praksi to pomeni, da bi proces zahteval še dodaten čas za obdelavo fotografije, ker bi bilo potrebno vnesti omenjene podatke.

Na kritiko tudi Ritchin gleda podobno in dodaja, da bi morda bilo dobro, če bi se pri tem upoštevala vsaj ideja o 4. točki, ki bi pripomogla k transparentnosti reprezentativne in ontološke vloge dokumentirane fotografije.

⁸ "Four Corners Project" je bil 30. aprila 2016 predstavljen na podelitvi World Press Photo (International center of photography).

Slika 3.2: Primer Four Corners Project



Kot drugo rešitev problema vprašanja digitalne manipulacije Ritchin navaja idejo o preprosti ikoni “*Not a lens*“, ki bi bralcu sporočila, da je bila fotografija obdelana oziroma da je fotografija odraz realnosti. Preprosta ikona na fotografiji bi tako predstavljala podoben kontekst kot zakon za zaščito avtorskih pravic (*angl. Copyright*).

Slika 3.3: Primer “Not a lens“ ikone



3.3 Verodostojnost relacije besedilo-podoba

Kako podoba in fotografov pogled poskušata vplivati na bralca, sem opisala v prejšnjih poglavjih, kot tretji problem, ki ga predstavlja verodostojnost podobe, pa je povezava fotografije z besedilom oz. praktična raba fotografije v novici in moč izbire, ki jo imajo fotouredniki.

Verodostojnost fotografije v povezavi z besedilom zadeva vidik, kjer lahko napačna (upo-)raba fotografije povzroči napačno interpretacijo novice. Kot je zapisano v Kodeksu slovenskih novinarjev, bi naj besedilo služilo kot neke vrste “podaljšek” fotografije in bi naj razložilo le tisto, česar fotografija ne more. Nikakor pa ni dovoljeno potvarjati vsebine (povzeto po Kodeks). Tudi Reuters navaja, da mora biti natančno navedeno “kdo je na fotografiji, kdaj je bila posneta, kaj prikazuje,” (Schlesinger v Tomanić Trivundža 2010, 90), kar pomeni, da nič ne sme biti prepuščeno interpretaciji bralca.

Fotografija v povezavi z besedilom je lahko v primeru napačne oz. neetične uporabe sporna na tri načine (Tomanić Trivundža 2010): če ob fotografiji najdemo napačen opis ali opis, ki ni v povezavi s fotografijo, ali navaja napačne oz. zavajajoče informacije. Nadalje je fotografija lahko sporna tudi v povezavi z glavnim besedilom (ali naslovom), kjer je bila fotografija uporabljena. Besedilo v spremnem članku lahko namreč spodbudi drugačno interpretacijo od tiste, ki jo ponuja fotografija (ali napis ob fotografiji), in obratno (Tomanić Trivundža 2010, 75). Kot zadnji primer Tomanić Trivundža navede primer simboličnih fotografij, ki so lahko povezane z besedilom ali ne.

Da bi v nadaljevanju lahko pojasnila, kako se odraža neetična uporaba besedila v povezavi s fotografijo, se bom najprej osredotočila na delitev funkcionalnosti dokumentiranih podob, kot jo je opisala H. Caple (2013, 54), ki pravi, da je bistveno vedeti, kakšno vlogo igrajo slike v kontekstu z določeno novico. Fotografija namreč direktno ali indirektno vpliva na to, kaj bo posameznik iz nje razbral. Glede na to, da sem se skozi celoten kontekst poglavja o fotografski podobi nanašala na dokumentirano

fotografijo, se bom posledično v nadaljevanju osredotočila na t. i. resni tisk v povezavi z besedilom, ki bi naj predstavljal “najvišjo instanco“ v novinarskem poročanju.

Lahko bi rekli, da novičarska zgodba v grobem sestoji iz štirih delov; naslova novice, glavnega besedila, fotografije in spremnega besedila oziroma opisa fotografije (*angl. caption*). Potencialna manipulativna moč, ki zadeva temo verodostojnosti relacije besedila in podobe, se pojavi v dejstvu, da lahko postavitve novice v časopisu in njen poudarek vplivata na percepcijo bralca.

Caple (2013) opiše to strukturo kot odnos med jedrom in satelitom. Retorično gledano ponavadi *jedro* novice predstavljata njen naslov in glavno besedilo, zato bi naj jedro že samo po sebi odražalo bistvo novice. Preostali del zgodbe je v tem primeru *satelit*, ki le razloži in “poglobi“ jedro novice. Satelit je v relaciji do jedra postavljen različno – na način, ki je glede na novico najbolj učinkovit, da ta privabi bralce.

Fotografija, ki predstavlja jedro novice, ima ponavadi šokanten ali estetski učinek in kot taka predstavlja večino zgodbe, ki je na voljo bralcu, da sam interpretira njen konotativen pomen. Načeloma se takšna postavitve ne prakticira v resnih novicah, ampak je bolj domena “rumenega tiska“, kot so na primer Slovenske Novice.

V tem razmerju (slika kot jedro novice) je opis novice satelit in predstavlja eno- ali dvostavčno poved. Pravila Reutersa navajajo, da je spremno besedilo k fotografiji ponavadi res enostavna poved, vendar se lahko doda dodaten stavek, če bo ta pomagal k pravilnem opisu oziroma razlagi fotografije.

V primeru postavitve fotografije in besedila, ki zadeva časopisne naslovnice, se je potrebno zavedati, kot navaja Hardt (2003), da te nudijo vpogled v kulturo novinarstva, kjer beseda na nek način postane privilegirana, po drugi strani pa “mobilizira“ fotografijo, s katero želi podpreti resnico in objektivnost. Predstavljeno Hardt obrazloži na primeru rabe fotografij na dan osamosvojitve Slovenije, kjer slovenski tisk v naslednjih dneh poveča število fotografij, kot v nadaljevanju opisuje Hardt (2003). Večina slovenskih časnikov se namreč začne počasi obračati k povečanju uporabe vizualnega materiala, s katerim želijo poudariti, da je bil časopis prisoten kot t. i. “vnet opazovalec konflikta“ (Hardt 2003, 608). Poleg izstopanja na naslovnica lahko urednik s postavitvijo fotografije “znotraj“ časopisa določi, katere novice želi izpostaviti.

Ponavadi to pomeni, da bodo "pomembnejše" novice imele večje fotografije, s čimer bi naj privabile bralca takoj, ko odpre stran v časopisu (Tomanić Trivundža 2010). S tem ko določene novice urednik izpostavi, jih umesti na dnevni red (*angl. agenda setting*) bralca. Z omenjenim načinom torej bralcu "vsili", katera novica je obravnavana kot pomembna in katera kot manj pomembna ter ga s tem na nek način usmerja v določeno razmišljanje.

Kot drug primer, kjer fotografija predstavlja satelit v odnosu do jedra novice, se kohezivnost kaže med fotografijo in besedilom. Le-to je težje prikazati, saj je fotografija tista, ki prikazuje določeni "trenutek" v samem dogodku, medtem ko besedilo opisuje celotno situacijo. Na podlagi tega je potrebno ločiti elemente, ki poskušajo opisati vzajemnost s pomočjo:

- identifikacije, ki pove kdo ali kaj je na sliki;
- dejavnosti, ki opisuje proces, ki se odvija med udeleženci;
- okoliščin, ki so lahko lokativne, spremljevalne ali opisne;
- atributov, ki opisujejo karakteristike udeležencev (Caple 2013, 145).

Iz tega lahko sklepamo, da mora urednik pri pripravi fotografij upoštevati več dejavnikov, ki so med sabo prepleteni (časovni okvir, občinstvo, besedilo v povezavi s fotografijami ter nenazadnje agendo).

Problem vprašanja verodostojnosti fotografije kot jedra ali satelita se pojavi pri dejstvu, da bralec sam interpretira bistvo novice preko slike, v primeru zavajajočega opisa ali spremnega besedila k fotografiji pa se ta dvoumnost še poglobi.

Caple (2013, 175) sicer omenja še tretjo korelacijo med besedilom in fotografijo; sekvenca fotografij (kot spremljava k besedilu), za katero pravi, da še ni bilo opravljenih dovolj raziskav, s katerimi bi lahko podprli trditev, da ima takšna razporeditev vpliv na bralčevo sodbo.

Omenjeni odnos med jedrom in satelitom je torej tisti, ki v nastanku postavitve novice vpliva na bralca. Če pa je besedilo kot spremljava napačno uporabljeno, se vprašanje verodostojnosti še dodatno poglobi. Seveda je možno na problem gledati tudi z druge strani – strani, kjer je fotografija napačno ali zavajajoče uporabljena kot spremljevalka k

besedilu. V obeh primerih je namreč sporno to, da lahko na ta način v bralcu vzbudimo dvoumnost in dopustimo, da interpretira fotografijo po svoje.

Ritchin navaja primer fotografije, ki prikazuje osebo, ki joče. Brez opombe ali spremnega besedila bi marsikdo pomislil, da se je tej osebi zgodila krivica, po drugi strani pa morda *joče*, ker ji je v oči padel prah (Ritchin 2009, 72). V tem primeru bi morda lahko označili, da je urednik (ali morda že pred tem fotograf) želel vplivati na bralca oz. mu sugerirati, kaj naj iz koncepta razbere. Fotografije namreč vplivajo na človekov spomin, pozornost, percepcijo ter emocije, bralec pa si novico ob spremljavi fotografije tudi bolj zapomni. Fotografije lahko informacije oz. kontekst naredijo veliko bolj ganljive in se dotaknejo človekovih čustev na pozitiven ali negativen način. Ta trditev je bila dokazana z eksperimentom⁹, ki ga omenjata Wilkins in Coleman (2005, 73–76), kjer so si raziskovalci postavili vprašanje “Ali fotografije vplivajo na novinarjevo etično razumevanje?”. Eksperiment je pokazal, da fotografije vplivajo na bralca, saj so se udeleženci, ki so videli fotografije, bolj povezali z dilemami, kot tisti, ki fotografij niso videli. Poleg tega so znanstveniki že pred časom ugotovili, da imajo slike na nas drugačen vpliv kot govorjena ali pisana beseda (povzeto po Wilkins in Coleman 2005).

Postavitev in uporaba besedila ter fotografij(-e) torej vplivata na to, kako bo bralec zgodbo povezal in prišel do deduktivnega zaključka, kjer se zopet odpre diskurz verodostojnosti in vprašanje, ali je urednik želel vplivati na izid. Dodati pa je potrebno še uporabo simboličnih fotografij (Tomanić Trivundža 2010, 91), ki se pogosto uporabljajo kot spremljevalke besedila v primeru, da novinarskih fotografij urednik ne bi imel na voljo. Manipulativna moč takšnih fotografij osvetli problem, ki se pojavi takrat, kadar fotografije niso direktno povezane z novico, temveč indirektno namigujejo na povezavo z novico oz. besedilom. Uredniki omenjene fotografije ponavadi uporabijo za (simboličen) prikaz raznih gest, obraznih mimik, relacije med subjekti in drugo (Tomanić Trivundža 2010, 92). Uporaba simboličnih ali arhivskih fotografij načeloma

⁹ Raziskovalci so udeležencem v sklopu omenjenega eksperimenta izpostavili štiri dileme, udeležence eksperimenta pa so razdelili v dve skupini – prvi so bile etične dileme predstavljene v kontekstu besedila s fotografijami, druga skupina pa je te dileme dobila le v obliki besedila (Wilkins in Coleman 2005; 73–76).

ni sporna, saj jo Kodeks novinarjev Slovenije dovoljuje, dokler je ta označena kot takšna, ker s tem ustreza standardom novinarske etike.

Huxford poleg omenjenega izpostavi še en vidik, s katerim lahko uredniki preko fotografije vplivajo na bralca. V tem primeru gre za reprezentacijske kode, ki s pomočjo fotografije ustvarjajo simboličen pomen. Tako lahko s pomočjo črno-belega tona fotografije poudarimo, da gre za pretekli dogodek, ali postavitev fotografij in razmerje velikosti med njimi namiguje na določeno povezavo. Kot primer bi morda navedla prakso, kjer lahko v časopisih zasledimo fotografiji dveh nasprotnikov, ki sta obrnjeni ena proti drugi. Iz takšne postavitve lahko brez branja besedila sklepamo, da med tema dvema osebama obstaja določen konflikt (povzeto po Huxford v Tomanić Trivundža 2010, 93).

Uredniki imajo torej del manipulativne moči že s postavitvijo elementov oz. izpostavljanjem določenih delov novice. Kar zadeva spremno besedilo k fotografiji, Reuters pravi, da mora to besedilo upodabljati realnost, prepovedane pa so kakršne koli subjektivne sodbe (s strani urednikov) o tem, kaj fotografija prikazuje. Problem subjektivnosti se pojavi, ker ustvarjalni del pogostokrat ni v rokah fotografov (ki so fotografijo posneli in bili priča dogodku) in so to delo prevzeli uredniki, ki z zgodbo niso povezani in zato morda ne vedo, kaj je ključnega pomena in kaj ne. Fotografi tako na nekatere pomene, ki so bili pripisani fotografijam, ter na način razporeditve fotografij ne morejo vplivati.

Nekako ne moremo mimo tega, da se v tem delu pojavlja neizogiben konflikt, saj nadzor nad fotografijami fotograf izgubi – z njimi upravlja urednik in ni nujno, da s svojo ureditvijo sporoča fotografovo ali novinarjevo zgodbo (Bate 2009). Uredniki torej naj ne bi imeli personalnega odnosa z udeleženci, vseeno pa vsak dan izrekajo moralne sodbe in določajo potek novice.

Kot že omenjeno, ko fotograf preda svoj material urednikom novic, “osvetli potencialni konflikt interesov med tem, kar je fotograf /.../ videl /.../ in tem, kar je želela revija sporočiti“ (Bate 2009, 59), saj študije “odbirateljstva¹⁰“ (Tomanić Trivundža 2012, 44)

¹⁰ Študije odbirateljstva (*angl. gatekeeping*) oz. “odbiratelj“ je tisti, ki odloča, katere informacije bodo šle skozi “medijski filter“. Odbiratelj je lahko oseba, institucija ali organizacija, ki kontrolira znanje, ki ga posreduje javnosti. V primeru medijskih odbirateljev (novinarji in uredniki), ti določajo količino

kažejo, da so uredniki in oblikovalci tisti, ki določijo končni videz novice, s čimer se je objektivnost zmanjšala zaradi posrednika (urednika).

Problem pri relaciji fotonovinar in urednik nastane tudi pri vse hitrejšem tempu življenja in podajanja informacij, saj sta včasih urednik fotografije ter urednik revije skupaj določala, katere fotografije so primerne za objavo in na kakšen način bodo objavljene, pri tem pa sta morala upoštevati več akterjev (oglaševalce, bralce, družbeni okus, pravne in politične posledice) (Bate 2009, 58—59). Danes pa prihaja do tega, da so omenjene odločitve v rokah urednikov.

Tako “uredniške odločitve, glede uporabe in postavitve fotografij določajo končni izid fotografskega poročanja in njegove ideološke vsebine“ (Hardt 2003, 624).

Poleg omenjenega imajo uredniki “moč“ pri izbiri fotografa, saj ga lahko izberejo na podlagi lastnih preferenc. Še bolj banalno je dejstvo, da je v današnji digitalni dobi fotografske produkcije fotograf postal orodje urednika, saj ga lahko ta preko spleta nadzoruje in usmerja, kar v dobi analogne fotografije ni bilo mogoče in morda tudi ne dopustno (Ritchin 2009).

informacij na podlagi vrednosti, novičarskih norm, organizacijskih dejavnikov ter zanimanja, ki ga kaže publika za določen tip novice (povzeto po Soroka 2012).

4 MEJE OBJEKTIVNOSTI V NOVINARSKI FOTOGRAFIJI

4.1 Metoda

Bistvo diplomskega dela je bilo ugotoviti na kakšen način se izgublja verodostojnost v novinarski fotografiji in kakšne so današnje prakse ter mnenja na omenjeno tematiko s strani fotografov. Da bi lahko ugotovila kakšno je mnenje fotografov glede perečega problema, sem si pomagala s kvalitativno metodo raziskovanja - intervijujem. Intervijui so bili poglobljeni in strukturirani. Vprašanja odprtega tipa so bila pripravljena vnaprej. Izpostavila bi le pogovor z B. Krajncem, ki je potekal kot nestrukturiran interviju.

S pomočjo intervijuev sem poskusila najti povezave in razlike med samim pogledom na tematiko. Pri vprašanjih sem se osredotočala na novinarsko fotografijo, saj sem se nanjo nanašala skozi celotno teorijo.

Vse udeležence sem že vnaprej seznanila s temo ter vprašanji, ki zadevajo preučevano delo. Vprašanja, ki sem jih zastavila, so bila ista, da bi lahko na podlagi ponujenih odgovorov prišla do skupnega zaključka. Morebitna podvprašanja pa so vezana na odgovore, ki sem jih dobila od intervijuvancev.

V povezavi s teoretičnim delom, bom poskusila ugotoviti kako poklic fotonovinarja izgleda v praksi. Kakšne so omejitve pri delu in katerim maksimam fotonovinar sledi pri opravljanju svojega poklica. Poleg tega bom poskusila izvedeti tudi kako intervjuvanci gledajo na rešitev problema, ki zadeva verodostojnost novinarske fotografije.

Odgovore, ki jih bom dobila preko intervijuja, bom analizirala in poiskala razlike med mnenji intervijuvancev. Prav tako pa bom poiskala morebitne skupne točke v odgovorih.

S to analizo želim priti do zaključka kako se konstituira meja med dovoljenim in nedovoljenim v fotonovinarstvu, saj "Kredibilnost novinarske fotografije /.../ temelji na zaupanju v verodostojnost prikazanega" (Tomanić Trivundža 2005, 444), kar pa posledično privede do "vprašanja manipulacij in sprememb, ki jih je prinesla digitalna fotografija" (Tomanić Trivundža 2005, 444).

V empiričnem delu diplomskega dela bom tako naredila primerjavo informacij, ki sem jih pridobila s pomočjo intervijev. Intervjuji so bili opravljeni z dokumentarnim fotografom in urednikom Mitjem Kobalom, ki že nekaj časa sodeluje in ustvarja fotografije za Greenpeace, ter ima večletne izkušnje z dokumentarno fotografijo. Ravno zaradi izkušenj se mi je zdel primeren, da mi odgovori kako on gleda ustaljene prakse glede obdelave fotografij in na uredniške sodbe, ki vplivajo na verodostojnost podobe v povezavi z besedilom. Intervju z M. Kobalom je bil opravljen v živo v Ljubljani.

Doc. MgA. Jasna Klančičar, univ. dipl. fot., ki je prav tako dokumentarna fotografinja in profesorica reportažne fotografije mi je ponudila vpogled v kritično (akademsko) presojo, ki zadeva verodostojnost fotografije. Doc. MgA. Jasna Klančičar, univ. dipl. fot., sem intervjuvala v Ljubljani.

Borut Krajnc ter Gašper Lešnik, ki sta že nekaj let opravljata poklic fotonovinarja za Mladino, sta mi s praktičnega pogleda fotonovinarja pojasnila, kako dojemata mejo med dovoljenim in nedovoljenim, kar zadeva poklic fotonovinarja ter verodostojnost podobe. G. Lešnik mi je odgovore na moja vprašanja posredoval aplikacije Facebook Messenger, medtem ko sem pogovor z B. Krajncem opravila v živo preko telefonskega klica.

Peti intervju pa je bil opravljen prav tako v živo preko aplikacije Facebook Messenger s fotonovinarjem Aljažem Sedovškom, ki je že delal za Večer, Delo ter Dostop.si. S svojim znanjem in izkušnjam mi je pomagal potrditi prakse, ki jih upoštevajo različni mediji.

4.2 Ugotovitve

Klančičar mi je že v uvodu najinega intervjuja na kratko opisala svoj pogled na problematičnost dojetanja fotografije. Omenila je, da se je koncept fotografije v preteklih letih razvil oz. spremenil. Bistveno je to, da se ni toliko spremenila fotografija, kot se je spremenilo dojetanje družbe in posameznika. Manipulacije so logično bile možne in v preteklosti tudi uporabljene (s strani državnikov ali "običajnih" ljudi). Problem pa je namreč v tem, da se ljudje fotografije:

“oprijemajo z mislijo na verodostojnost in resničnost prikazanega, saj družbi še vedno ni jasno, da fotografija prikazuje “nekaj“ (prostor, osebo, dogodek), ni pa to res to, ampak je le odsev realnosti. Verjetno je za ta nesporazum še vedno krivo tudi to, da večina še vedno misli, da fotografijo naredi fotoaparatus. Ampak aparat je le “čopič“, fotografijo pa naredi fotograf v svojih očeh. S strani psihologije to pomeni, da je fotografijo ustvaril v svojih možganih že preden je pritisnil na sprožilec“ (Priloga B).

Subjektivnost je torej lastnost človeka, vendar pa je objektivnost tisti ideal, iz katerega bi naj izhajala fotonovinarjeva etika in njegove nadaljne odločitve, ki ga usmerjajo pri delu.

S tem se intervjujanci strinjajo in poudarjajo, da je na prvem mestu tako odgovornost do subjekta, do katerega ima fotonovinar določeno dolžnost. V nadaljevanju Kobal navaja, da mora fotograf čutiti dolžnost ne le do subjekta ampak tudi do gledalca. Glede objektivnosti, ki bi naj bila predstavljena gledalcu, pa Klančičar pove, da:

“Objektivno novinarstvo ali objektivni fotograf ne obstaja, saj imamo vsi ljudje izoblikovana neka prepričanja. Za nami so namreč izkušnje, ki so nas oblikovale. /.../ tako se naša objektivnost izgubi.“ (Priloga B).

Tu Kobal še doda, da mora fotograf *“izhajati tudi iz sebe, se pravi z dodatkom svoje vizije“* (Priloga A), iz česar lahko sklepam, da tudi slednji ne verjame v objektivno novinarstvo. Podobno pa pove tudi Krajnc, ki pravi da objektivno novinarstvo ne obstaja.

Nasprotno pa Lešnik ter Sedovšek pojasnita, da je vseeno potrebno stremeti k objektivnosti, vendar pa bolj v smislu pristranskosti oz. nevpletenosti v levi ali desni kontinuum.

Etična dilema, ki se morda pojavlja v navzkrižju s (skrajnimi) moralnimi in lojalnimi dolžnostmi, kjer je ogroženo človekovo življenje, je za vse intervjuvance nesporna. Vsi bi se namreč postavili na stran moralne dolžnosti in ovrgli pričakovanja delodajalca. Krajnc mi tako pove o primeru, ko je moral fotografirati sirijske migrante, kjer si je eden izmed njih poškodoval oči s solzilcem. V tem trenutku je svoje lojalne dolžnosti opustil in pomagal migrantu.

Vseeno pa Kobal pravi, da pa je v določenih primerih tisto “malo zlo“ potrebno, saj pripomore k “velikem dobrem“. S tem ima v mislih, da bi morda v določenih primerih bilo bolje, če bi vseeno posnel *tisto* fotografijo in tako dal na stran empatijo, ki jo čuti do udeleženca in izpostavil dolžnost, ki jo ima do bralca, da temu situacijo predstavi kar se da verodostojno.

Kako torej intervjujanci vidijo verodostojnost podobe v povezavi z moralnimi vrednotami ter poklicnimi normami? Strinjajo se, da so odločitve, ki jih zavzema subjektiven fotografov pogled na dogodek, “v rokah“ večletnih izkušenj. Te namreč povedo fotografu, kaj fotografirati in katero opremo uporabiti. Je pa res, kar pravi Klančičar, da se zgodi, da večkrat od urednika dobi že določena navodila, kaj od nje pričakujejo. V nobenem primeru se ji še ni dogodilo (kot tudi ne Kobalu in Lešniku), da bi bila priča insceniranemu dogodku, da bi ga bila sama sprožila.

Ravno nasprotno pa pravita Krajnc ter Sedovšek. Krajnc namreč pove, da se načeloma vsi večji in bolj pomembni dogodki zgodijo zaradi medijske odmevnosti, kar Krajnc označi kot t. i. “dogodek zaradi dogodka“. Sedovšek v tem primeru pravi, da sicer ni prepričan, da je že bil priča takšnemu dogodku oz. da bi dogodek smatral kot psevdodogodek, vendar pa tudi z zagotovostjo ne more zatrditi, da temu ni bil priča.

Kar zadeva prakse naknadnega obdelovanja fotografije, se Klančičar strinja in potrjuje, da k temu še vedno sodijo le popravljanje osvetlitve in kontrasta ter porezava (če ta ne spreminja pomena osnovne kompozicije). Poleg tega navaja, da se je do danes spremenilo še to, da je:

“/.../ pri fotografiranju koncertov dovoljeno odstraniti spot light tisti zoprn okrogel reflektor, kjer mu niti z dodge and burn ne moreš do živega. To je edina manipulacija, ki je dovoljena v reportažni fotografiji“ (Priloga B).

Kobal na drugi strani kot sprejemljivo obdelavo opiše še odstranjevanje šuma, prahu na senzorju ter popravke ostrine. V vsakem primeru niso dovoljeni kakršni koli večji posegi, saj se to ne obravnava več kot “dokumentacija resničnega dogodka“.

Lešnik, Sedovšek ter Krajnc pa so pri tem sklepčni in sicer, da so za njih dovoljene le ustaljene prakse (porezava, popravki kontrastov ter potemnjevanje in posvetljevanje), pri čemer pa Krajnc izpostavi porezavo, katere se ne poskuša posluževati.

Klančičar je še dodala, da kot obdelavo šteje že omenjene prakse, manipulacija fotografije pa je:

“multipliciranje določenega dela posnetka, odstranitev določenega dela posnetka in nadomestitev z drugim, kakršnokoli spreminjanje fizičnega dela objektov na posnetku. In seveda obdelava s filtri, pretirano dodajanje ali odvzemanje barvitosti posnetka, ki vpliva nezavedno na človekovo percepcijo (rezen odločitev za črno-belo)” (Priloga B).

Sedovšek to definira bolj kratko in jedrnato in sicer, da on smatra manipulacijo fotografije *“v trenutku, ko se začne poseg v vsebino fotografije”* (Priloga D). S posegi, ki spreminjajo vsebino fotografije (kloniranje, brisanjem elementov, sestavljanjem fotografij,...) namreč ogrozimo njen pomen in prikaz realnega stanja.

Vse kar je kaj več od dovoljenega, vpliva na podobo, razen če gre za primer naslovnice revije. Krajnc mi tako pove o praksah, ki se redno uporabljajo za naslovnice revije Mladina. Njegove fotografije tako večkrat uporabijo v ta namen, saj uredniki definirajo naslovnice kot t. i. *“vabe za bralce”*. Sicer se Krajnc s tem početjem ne strinja, ker se kot avtorja fotografije še vedno navede njega, pa čeprav je fotografija skozi proces postala ilustracija (kot sam definira takšno podobo). Ta ilustracija je torej delo oblikovalca in ne fotografa.

Na podlagi prej omenjenih meril se Klančičar odloča, ali so fotografije primerne za objavo. Temu se pridružuje tudi Kobal, ki doda da:

“Če je naročnik oz. moj namen prikaz resničnega stanja, potem veljajo prej omenjene prakse” (Priloga A).

Sedovšek smatra kot fotografije, ki so primerne za obdelavo tiste, ki so verodostojne, govorijo neko zgodbo in so tehnično gledano čim bližje brezhibnemu (z vidika uveljavljenih praks). Podobno povesta tudi Lešnik ter Krajnc.

Glede na to, da se vsi nekako strinjajo, kaj so uveljavljene prakse, se jim še ni zgodilo, da bi objavili kakšno fotografijo, ki bi bila sporna z vidika verodostojnosti, zato me ne preseneča, da nihče od intervjuvancev v svoji karieri še ni doživel sankcij. Klančičar pove, da v Sloveniji še ni slišala za takšne primere, je pa očitno to kar standardna praksa

v tujini. Kobal pojasni, da je že slišal za primere iz tujine. Sam pa se strinja, da sicer ni sporno, če iz fotografije “odstraniš kakšno nogo“, saj to naj ne bi spremenilo celotne zgodbe. Vseeno pa kar zadeva verodostojnost, se takšne fotografije nikakor ne bi smele znajti v situaciji, kjer se od njih pričakuje točen prikaz realnega. Tudi Sedovšek, Lešnik ter Krajnc potrdijo, da v Sloveniji kakšnih odmevnih sankcij ni bilo. Razlog za to dejstvo Krajnc vidi v tem, da v Sloveniji kakšnih večjih “prevar“ še ni bilo, zato tudi ni bilo potrebe po sankcijah.

Kot potencialni rešitvi problema glede obdelave fotografije, ki bi morda lahko preprečile nadaljne sankcije, sem navedla Four corners project ter “Not a lens“ ikono. Kobal pravi, da se s to rešitvijo strinja, saj je lahko “*manipulacija hitro narobe razumljena nepoznavalcem in t.i. poznavalcem*“ (Priloga B). Vendar pa dodaja, da je na urednikih ta del odgovornosti, da bi oni morali od fotografov zahtevati originalne, t. i. raw posnetke.

Klančičar prav tako trdi, da bi se morali uvesti določeni standardi. Za prvo ponujeno rešitev pravi, da se z njo ne strinja, saj je to način poseganja v fotografijo. S tem bi namreč gledalec lahko izgubil “tok“ branja. Se pa strinja z drugo idejo, vendar dodaja, da bi ta ikona morala “stati“ v podnapisu, kar bi bila stvar urednikov, ali bodo v nadaljevanju to upoštevali.

Sedovšek v primeru potencialnih rešitev simpatizira z “Not a lens“ ikono, saj se mu zdi ideja o “Four corners project“ preveč invazivna. S tem se strinja tudi Krajnc, ki pa še doda, da se nam s takšnimi rešitvami ne bi bilo potrebno ukvarjati, če ljudje ne bi posegali v samo podobo.

Kar zadeva torej fotografijo kot spremljevalko k besedilu, Kobal v tem ne vidi nič spornega, dokler so le-te primerne in ne zavajajo. Sicer pravi, da lahko dobra fotografija pove celotno zgodbo, brez dodatnega opisa. Res pa je, da lahko določen opis pripomore k “*boljši vednosti bralca*“, saj ga na takšen način “izobraziš o dotičnem momentu“. Sedovšek prav tako potrди, da ima fotografija pomembno vlogo v povezavi z besedilom, saj kot takšna le “*bolj nazorno prikaže dogajanje*“ (Priloga D).

Vendar pa Kobal dopušča možnost, da lahko besedilo v kombinaciji s fotografijami dobi drug značaj:

“Tu se potem odraža kvaliteta urednikov in njihov namen pripovedovati resnico ali pa jo prikrojevati“ (Priloga A).

Klančičar v tem primeru najprej opozori, da se ji dozdeva, da so fotografije vedno bolj uporabljene le kot:

“potuha ali pa marketinška poteza, da bi s tem pritegnili bralca“ (Priloga B).

Pri tem bi še dodala trditev Lešnika, ki pravi naslednje:

“Fotografije imajo močno vlogo v dnevnikih časopisih in tudi v drugih vrstah revij. Sem mnenja, da smo ljudje vizualna bitja in najprej opazimo podobo ter šele kasneje tudi tekst k fotografiji. Dobra fotografija je tista, ki ne potrebuje dodatnega opisa, saj mora sama stati zase in naj bi jo tudi nekdo, ki ne pozna ozadja na fotografiji takoj vedel, zakaj gre“ (Priloga C).

S tem imata v mislih dejstvo, da ljudje raje le gledamo slike, kot pa beremo besedilo, zato je napačna uporaba fotografije (kot spremljevake k besedilu) lahko sporna. Tu gre torej za članke, ob katerih je bila uporabljena le ena fotografija. V primeru da gre za fotografsko zgodbo, potem pa dejansko lahko že z uporabo fotografij povemo več, kot bi lahko z besedilom, kot je povedala Klančičar.

Ko sem intervjuvance povprašala o urednikih, ki se odločajo o tem, katerega fotografa bodo najeli za določen dogodek, sem dobila mešane odgovore. Klančičar ter Kobal sta odgovorila, da nimata negativne izkušnje. Je pa Kobal dodal, da pri uredniških odločitvah o tem, katerega fotografa bodo najeli ne vidi problemov. Zaveda se, da bo verjetno v (bližnji) prihodnosti tudi prišlo kdaj do tega in da bo posledično zaradi svojega fotografskega “stila“ izgubil kakšen posel. S tem, ko urednik najame določenega fotografa namreč pričakuje, da bo le-ta izpolnil njegovo vizijo. Tako Lešnik kot tudi Sedovšek pa povesta, da imata s tem že izkušnjo, saj je v primeru Sedovška šlo za osebno mnenje urednika, pri Lešniku pa zaradi konkurence.

Za konec sem intervjuvance vprašala še, kaj je po njihovem krivo za izgubo zaupanja v novinarsko fotografijo.

Kobal in Klančičar sta mnenja, da je glavni krivec porast medijev. Ti namreč stremijo k dobičku in s tem posledično tudi v občinstvu ustvarjajo željo po uspehu. Tako Kobal

pravi, da je problematična kritična presoja urednikov, saj je med njimi in gledalcem premalo (recimo temu) filtra, ki bi urejal kaj je primerno za objavo in kaj ne. Medij, ki nosi oznako kredibilnosti,

“bi moral imeti pošteno ostro inšpekcijo, ki preverja kredibilnost novinarskega dela./.../. Ob kršitvi pa bi morali biti odgovorni (s tem ne mislim le fotografov) pošteno kaznovani, sam medij pa napako javno priznati in javno pokazati“ (Priloga A)

Klančičar pa po drugi strani dodaja, da je glavni krivec za izgubo zaupanja v verodostojnost izguba zaupanja v sočloveka. Zanj pravi, da je verjetno kriv napredek:

“Psihološke oziroma vsebinske manipulacije so se delale že od nekdaj. /.../ je pa res, da smo včasih fotografijo gledali v galerijah, knjigah, revijah in časopisih. Zdaj pa odpreš računalnik, se povežeš na internet in si že zasut s fotografijami“ (Priloga B).

Se strinja, da v današnjem času manipulacije težje ostanejo prezrte, saj lahko v določenih primerih sam preveriš verodostojnost vira. Je pa res, da si je po večletni praksi (takšne in drugačne) manipulacije težko povrniti zaupanje ljudi.

Glede potencialnih rešitev Klančičar pravi, da čeprav bi se uvedlo označevanje s simboli, da bo tisti “kanček“ dvoma še vedno obstajal. Po njenem je najboljša rešitev problema ta, da se uvede poučevanje fotografije že v osnovne šole, in s tem naučimo ljudi “brati fotografijo in jo v končni fazi tudi razumeti“.

Krajnc pove, da kot glavno težavo vidi problem financiranja oz. pomanjkanje le-tega. “Resni“ časopisi bi namreč potrebovali državno pomoč glede financiranja (med drugim) fotonovinarjev. S tem bi spodbudili terensko delo, ki je trenutno zreducirano zaradi varčevanja. S terenskim delom pa bi tudi zagotovili neodvisnost fotonovinarjev pri opravljanju poklica. Dogaja pa se ravno nasprotno in sicer zaradi pomanjkanja denarja fotonovinarjev medijske hiše ne pošljejo “na teren“ in s tem zapadejo v popularizem. Popularizem pa vpliva na izgubo kritičnosti medijev in posledično verodostojnost podobe.

Sedovšek problem verodostojnosti podobe vidi v t. i. “prikriti manipulaciji fotografij“ (Priloga D). Tako kot fotografi, tudi uredniki stremijo k “izboljšanim“ fotografijam, da

bi privabili bralca. Problem pa je tudi v konkurenci, katera situacijo sprevrže v *“neetična dejanja in manipuliranje vsebine fotografij“* (Priloga D).

Lešnik pove podobno in sicer, da so za problem predvsem krivi fotonovinarji, ki *“želijo za ceno slave narediti boljšo fotografijo“* (Priloga C), pri tem pa uporabijo neprimerna orodja za obdelavo fotografije.

5 SKLEP

Ob proučevanju tematike, ki zadeva verodostojnost poklica novinarja in prenosu njegovih etičnih odločitev na verodostojnost dokumentirane fotografije, lahko sklenem, da med teorijo in prakso ne prihaja do večjih razlik.

Kar zadeva objektivnost novinarskega poklica, je ta morda res postala ideal oz. mit, ki je na nek način zakoreninjen v morali fotonovinarja, vendar ji je težko slediti zaradi kognitivnih izkušenj, ki so nas skozi leta definirale kot posameznika. Fotograf je namreč primarno še vedno *človek*, ki je podvržen subjektivnim odločitvam, torej da na stran t. i. legalne dolžnosti in da prednost moralnim.

Res je, da sem kot primer navedla določeno skrajnost, v kateri bi se fotonovinar lahko znašel, vendar menim, da ravno te skrajnosti najbolj nazorno pokažejo subjektivne odločitve in moralno odgovornost, ki zahtevajo od fotonovinarja, da obravnava človeka kot dostojanstveno bitje. Etična merila, ki so se ustvarila skozi čas in prakso, so se tako zasidrala v njegov moralni kompas. Je pa res, da lahko pride do deviacij, kjer bi se fotonovinar odločil slediti lojalni maksimi.

Če vseeno posplošim ugotovitve, lahko rečem, da so subjektivne sodbe tiste, ki bi naj vodile fotografa pri njegovih odločitvah. Že res, da je Klančičar pojasnila, da lahko urednik že vnaprej določi, kaj naj fotograf posname, s čimer mu "odžira" del svobode in posledično fotonovinarjevo objektivnost. Vseeno pa bo na koncu fotograf tisti, ki bo izbral, kaj točno ovekovečiti in katera "orodja" pri tem izbrati.

Na tak način je torej verodostojnost med samim nastajanjem fotografije še vedno odvisna od fotografovega pogleda.

Verodostojnost, ki zadeva problematiko v post-procesiranju, bi načeloma naj bila odvisna od (digitalnega) napredka. Vendar so se ustaljene fotografske prakse, tako kot etična merila, uveljavile do te mere, da so poznane izkušenemu fotografu. S tem so konvencije dosegle oz. "zajezile" potencialni val manipulacije, ki bi se lahko sprožil, če standardi (in posledično sankcije) ne bi obstajali.

Vseeno pa je očitno, da se je z leti standard malenkost spremenil, saj Klančičar navaja, da je dovoljeno popravljati tudi t. i. "spot light" učinke, Kobalu pa se zdijo primerni popravki ostrine in šuma. Morda to zaenkrat ne pomeni nič drastičnega ali spornega, vendar bi izpostavila popravke ostrine, saj se s tem vrnemo k vprašanju potencialne manipulacije, ki zadeva kombinacijo elementov, ki jih najdemo na fotografiji. Z naknadnim ostrenjem lahko ali izpostavimo ali prikrijemo določen detajl ter s tem posledično vplivamo na percepcijo bralca.

Med pogovorom sem Krajnca vprašala kaj misli, kako se povprečen slovenski bralec odloči, čemu bo verjel? Kako ta bralec filtrira informacije, ki jih dobi preko medijev? Njegov odgovor je bil, da načeloma verjamemo tistemu "primarnemu" viru. Vsakdo izmed nas ima namreč razdelano predstavo o tem, kaj smatra za verodostojen vir in kaj ne. Zato, dolgoročno gledano, zaupamo viru, ki ga prebiramo že več let in ga smatramo kot verodostojnega.

V Sloveniji po njegovem mnenju vemo kaj pričakovati od določenega medija in ga zato smatramo kot verodostojnega. S tem se vsekakor strinjam, saj imamo morda srečo, da živimo v majhni državi. Tako se hitreje razve, če je prišlo do morebitnih incidentov oz. poseganj v verodostojnost podobe.

V takšnih primerih so torej sankcije še vedno tiste, ki bi naj regulirale sporna početja. Glede na to, da so pod drobnogled postavljeni bolj kot ne le fotografi, se strinjam s trditvijo Kobala, da bi morale obstajati sankcije tudi za urednike. Ti so namreč tako rekoč "zadnja linija obrambe", ki bi morala filtrirati dejstva od fikcije in bralcem ponuditi verodostojne informacije.

Dejstvo, da imajo uredniki nadzor nad fotografiji, se mi zdi sporno z istega stališča kot napačna uporaba fotografij ob besedilu. Na oba načina namreč urednik določa t. i. dnevni red dogodkov in novic, ki se mu zdijo vredne objave. Res je, da lahko v prvem primeru pravilna izbira fotografa omogoča boljši končni izid – pravilen prikaz realnosti. Vendar pa v nasprotnem primeru, kadar se urednik odloča glede na učinek "agenda setting", s tem bralcu odvzame privilegij, ki bi ga moral imeti kot objektivni posrednik novic.

Enako bi lahko trdila za primer uporabe fotografije kot jedra oz. satelita. Če je bila fotografija pravilno uporabljena v povezavi z besedilom, potem lahko bralca na določen način postavimo v vlogo priče. V primeru napačne ali zavajajoče uporabe fotografije v povezavi z besedilom pa urednik bralcu sugerira, kaj iz novice razbrati.

Na tej točki bi se zato vprašala, kaj točno nam bo prihodnost prinesla? Kako bodo navidezno manjši popravki fotografij, ki bodo morda s časoma postali sprejemljivi (kot v primeru popravkov spot lights), vplivali na prikaz realnosti? Ali bodo končne uredniške odločitve še vedno ostale v njihovih rokah oz. rokah medijskih hiš?

Morda je res, da je misel o pomanjkanju zaupanja v fotografijo zaskrbljujoča, vendar če povzamem Ritchina (2009), ni takšen napredek nič novega. Ko je bila fotografija prvič predstavljena v 19. stoletju, so se mnogi bali, da to pomeni konec slikarstva, zgodilo pa se je ravno nasprotno. Slikarstvo še vedno obstaja, fotografija pa je s tehnološkim napredkom dobila nove razsežnosti. Potencialne rešitve problema so trenutno še v povojih, vendar je vzpodbudna že misel na to, da se zavedamo problema ter da zopet želimo vzpostaviti "ravnovesje" in zaupanje v fotografijo.

Morda to pomeni, da smo se znašli pred podobno prelomnico, saj trenutno ne vidimo daljnosežnih učinkov, ki jih bodo imele trenutne prakse ter spremembe, h katerim stremimo. Morda to pomeni, da je tudi fotografija na razpotju, ki pomeni ali konec zaupanja vanjo ali nove razsežnosti podobe.

6 LITERATURA IN VIRI

1. Bate, D. 2009. *Photography: the key concepts*. Oxford, New York: Berg.
2. Bidovec, K. 2013. *Percepcija vojne fotografije pri slovenskih vojnih fotografih*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
3. Brennen, B. in Hanno Hardt. 1999. *Picturing the past. Media, history and photography*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois
4. Bronx documentary center. Dostopno na: <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic/> (4. maj 2016).
5. Caple, H. 2013. *Photojournalism: A social semiotic approach*. New York: Palgrave Macmillan. (5. julij 2016).
6. Clarke, G. 1997. *The Photograph*. New York: Oxford university press.
7. Cohen, E.D. 1992. *Philosophical Issues in Journalism*. New York: Oxford university press.
8. Doupona Topič, M. 2010: *Objektivnost v športnem novinarstvu*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
9. Harcup, T. 2005: *Journalism: Principles and practice*. London: Sage Publications Ltd.
10. Hardt, H. 2003. Predstavljanje osamosvojitve: Podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa* 40: 605 – 626.
11. Horazcek, S. 2016. *Interview: Fred Ritchin on establishing standards for digital manipulation*. Dostopno prek: <http://www.americanphotomag.com/interview-fred-ritch-in-establishing-standards-digital-manipulation>
12. Frost, C. 2011. *Journalism Ethics and Regulations*. Essex: Pearson Education Ltd.
13. International center of photography. 2016. *Image authoring initiative at world press photo awards days*. Dostopno prek: <https://www.icp.org/news/image-authoring-initiative-at-world-press-photo-awards-days> (5. junij 2016)
14. Jontes, D. 2010: *Novinarstvo kot kultura: Miti in vrednote*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
15. Kobre, K. 2004. *Photojournalism: The professionals approach*. Amsterdam: Focal.
16. Društvo novinarjev Slovenije 2016. *Kodeks*. Dostopno na: <http://novinar.com/drustvo/o-nas/dokumenti/kodeks/> (5. junij 2016).

17. McBride, K. in T. Rosenstiel. 2014. *The new ethics of journalism*. London: Sage Publications Ltd.
18. NPPA. *Code of Ethics*. Dostopno prek: https://nppa.org/code_of_ethics (28. Maj 2016)
19. Poler Kovačič, M. 2005. *Kriza novinarske odgovornosti*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
20. --- 1997. *Novinarska etika*. Ljubljana: Magnolija.
21. Quinn, A. 2004. *Accepting manipulation or manipulating what's acceptable?* Dostopno na: <http://crpit.com/confpapers/CRPITV37Quinn.pdf> (1. junij 2016).
22. Reuters. *Handbook of journalism: A brief guide to standards, photoshop and captions*. Dostopno na: http://handbook.reuters.com/?title=A_Brief_Guide_to_Standards,_Photoshop_and_Captions (1. maj 2016)
23. Ritchin, F. 2009. *After Photography*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
24. --- 2014. *Bending the frame: Photojournalism, documentary and citizen*. New York: Aperture Foundation.
25. Sanders, K. 2004. *Ethics & Journalism*. London: Sage publications Ltd.
26. Slovenia press photo. 2016. *Festival dokumentarne fotografije*. Dostopno na: <http://www.sloveniapressphoto.si/galerija/ciril-jazbec/1156> (28. avgust 2016).
27. Smith, F. 2008. *Ethics in journalism*. Oxford: Blackwell Publishing.
28. Soroka, S. N. 2012. The Gatekeeping Function: Distributions of Information in Media and the Real World. *The Journal of Politics* 74: 514 – 528. Dostopno na: <http://www.snsoroka.com/files/GatekeepingJOP.pdf> (11 julij 2016).
29. Tomanić Trivundža, I. 2010. *Photography and the construction of collective identities: Representation of the "other" in Slovene photojournalism*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
30. --- 2012. Verodostojnost podobe: Kritika sodobnih razprav o etiki novinarske fotografije. *Javnost-the public*: 19: 35 - 48.
31. --- 2005. Vizualni simbolizem ali besedilni komentar: Odstopanje od in preseganje realistične reprezentacije v rabi novinarske fotografije. *Teorija in praksa* 42 (2-3): 439 – 456).

32. Van Riper, F. *Manipulating Truth, Losing Credibility*. The Washington Post. Dostopno prek: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.html> (20. maj 2016).
33. Vobič, I. 2006. *Mit novinarske objektivnosti*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
34. Ward, S. 2010: *Global journalism ethics*. Quebec: McGill-Queen's University Press.
35. Wheeler, T. 2002. *Phototruth or photofiction: Ethics and media imagery in the digital age*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
36. Wilkins, L in Renita Coleman. 2005. *The moral media: How journalists reason about ethics*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

Priloga A: INTERVIJU - fotograf in fotourednik Mitja Kobal, Mitja Kobal photography, Ljubljana 23. 7. 2016

1) Kako dojemate poklic fotonovinarja - katerim vrednotam sledite pri opravljanju svojega poklica in do koga čutite odgovornost?

V formi dokumentarne fotografije, kot potencialnega ogledala oz. okna v svet, vidim tako odgovornost do subjekta motiva, kot tudi gledalca. Poleg tega, mislim, da mora fotograf tu izhajati tudi iz sebe, se pravi z dodatkom svoje vizije ne vidim nobenega problema (v okviru ne-prirejanja dejanskega stanja).

Kakšno vizijo pa imate tu v mislih?

S svojo vizijo mislim na tehnično in poetično izvedbo končnega materiala.

2) Ali ste pri svojem delu že kdaj naleteli na situacijo, kjer vam je narava poklica narekovala, da se v situacijo ne smete vmešati, z etičnega stališča pa je le-ta zahtevala od vas vmešavanje? (Npr. kjer je ogroženo življenje, vendar pa bi vmešavanje v takšno situacijo spremenilo prikaz realnega stanja).

Take izkušnje odkrito rečeno nimam. A verjamem, da se da s fotografijo svet do določene mere spremeniti.

Kako pa bi morda v takšnem primeru ravnali in kaj bi vas pri tem vodilo?

Glede tega sem malo razdvojen - če bi bil v situaciji, da v tistem trenutku pred menoj nekdo umira in ni niti časa za posnetek, mi vse pravi, da bi kamero po hitrem postopku odvrigel in pomagal, čeprav bi mogoče ravno ta posnetek pripomogel k ozaveščenju celega sveta oz. tistega, ki ima moč stvari popraviti. Predvsem pa me tu nikakor ne bi zavirala kakršnakoli navodila 'delodajalca' v obliki medijske hiše, agencije, da moram človeka oz. karkoli pustiti umreti, saj se taka fotografija rabi. Vsako delo te ubije, če izgubiš svoje dostojanstvo. A vseeno, smo spet tam - mogoče pa bi ravno to 'malo' zlo pripomoglo k velikem dobrem.

3) Ko se znajdete v situaciji, ki od vas zahteva kritično presojanje in se v tistem ti. "odločilnem trenutku" odločite, da boste zajeli dogajanje – kaj vas pri tem vodi? Kako se odločite kaj "sodi" v kader, kateri objektiv boste izbrali, kaj boste postavili v žarišče oz. fokus?

V kolikor je fotografija (dogodek, situacija itd.) neplanirana, mislim, da je vse v rokah izkušenj. Več jih imaš, bolje in bolj avtomatično deluješ glede opreme. Če imas dodelano tudi idejo celotne zgodbe potem ta vodi fokus skozi celotno tvoje delovanje fotografiranja tistega momenta.

4) Se je že kdaj zgodilo, da ste bili podvrženi ti. psevdodogodku; dogodku, ki je bil prirejen za medije ali situaciji, ker se subjekti niso obnašali tako, kot bi se navadno zaradi vaše prisotnosti?

Niti ne

Pa ste morda vi že kdaj posegli v kakšen dogodek? Ste morda premaknili določen element, ali dali navodila subjektu, da bi s tem dosegli boljši kader?

Morda se je že kdaj zgodilo, da sem nehote kaj premaknil, vendar se trenutno res ne spomnem nobenega primera. Če fotografija oz. stranka zahteva prikaz realnega stanja, se poskušam tega držati in prikazati ravno to – situacijo, kot sem jo sam videl in v katero sem bil vpet.

5) Kakšne so novinarske prakse glede naknadnega obdelovanja fotografije? So se skozi leta morda kaj spremenile? So morda postale bolj zahtevne ali manj?

Pri dokumentarni fotografiji (če gre res za dokumentarno), se pravi prikazovanje resničnega stanja, ne vidim nobenih ovir v obdelavi dokler se ne prikrujuje resnice. To se pravi odstranjevanje ali dodajanje vsega kar ni del tehničnih omejitev same kamere (dinamičen razpon, prah na senzorju/filmu, kontrasti, ostrina, svetljenje senc oz. temnenje svetlobe, odstranjevanje šuma etc..). Vse ostalo, ni več dokumentacija resničnega dogodka.

6) Na podlagi katerih meril, se po navadi odločite ali so fotografije primerne za objavo?

Odvisno je od namembnosti fotk. Kot sem že omenil - če je naročnik oz. moj namen prikaz resničnega stanja, potem veljajo pravila, ki sem jih opisal.

7) Se je morda že kdaj zgodilo, da ste nehote objavili fotografijo, za katero se je kasneje izkazalo, da je sprožila vprašanja glede verodostojnosti?

Ne

8) Ali menite, da imajo fotografije, kot spremljava k besedilu, pomembno vlogo?

K dokumentarnemu besedilu in idealnem primeru seveda, zakaj ne. S tem le pripomoreš k realnejši predstavi bralca (v primeru, da so fotografije uredniško primerne za tekst in ne zavajajo). Lahko pa se zgodi, da ravno s fotografijami, zgodba dobi povsem drug značaj. Tu pa se potem odraža kvaliteta urednikov in njihov namen pripovedovati resnico ali pa jo prikrojevati.

Sam emocionalni naboj dobre dokumentarne fotografije za dojetje grozot ali lepote življenja ne potrebuje nič. A osebno menim, da z dodatkom detajlov 'headline' in pa 'caption' oz. vsaj letnico in lokacijo lahko boljše pripomoreš k 'vednosti' gledalca, ga s tem izobraziš o dotičnem momentu, situaciji etc. Na takšen način lahko torej pripomoreš k boljšemu stanju... kakrsnokoli je to že bilo.

9) Ali se je že zgodilo, da so vas kdaj nepričakovano zavrnil, ko so izbirali fotografa? So morda navedli razloge za njihovo odločitev?

Meni se to se ni zgodilo, ampak zagotovo se mi se bo. Ponavadi pa klienti vedo koga povabijo in zakaj ravno tega. Ne vidim pa nobenega problema, če do zavrnitve pride, v kolikor ima klient izjasneno zgodbo oz. vizijo. Če ima, potem ima po mojem mnenju vsako pravico zavrniti kateregakoli fotografa s katerim misli, da zgodbe ne bo mogoče izvesti, kot si je zamislil. Npr. če ima rad dodelane črno bele fotografije, verjento ne bo izbral nekoga, ki se na postprodukcijo črno bele tehnike ne spozna najbolje.

10) Ste že slišali za kakšen primer sankcij fotonovinarja oz. ali ste morda sami že kdaj bili podvrženi takšni situaciji?

Slisal sem za par zmagovalcev na dokumentarnih natecajih, katerim je bila odvzeta nagrada in objava o tem po celem svetu.

Morda lahko bolj podrobno opišete situacijo?

Dotični sporni fotograf pri tem je Steve McCurry. Kot sam pravi, je bolj vizionar, kot pa dokumentarni fotograf, kar ni s tem nič narobe. Ne poznam pa uredniških pravil National Geographic-a. Verjetno pa Reuters do neke mere dovoljuje do neke mere dovoljuje popravke. Njihovi članki, tudi niso kritično tako pomembni, tako, da če je iz fotografije odstranjena odvečna noga oz. kakšna malenkost, zakaj ne - ne bo spremenilo celotne zgodbe članka. Nikakor pa se take fotografije ne bi smele znajti med strogo dokumentarnih, novinarskih oz. reporterskih straneh.

Sam pa seveda takih sankcij nisem imel.

11) Verodostojnost dokumentirane fotografije se načeloma vedno bolj postavlja pod vprašaj, zato so se izoblikovale potencialne rešitve, ki bi morda lahko ta problem rešile.

T.i. Four courners project govori o interaktivni (digitalni) fotografiji, ki bi nosila informacijo o tem, kako je fotografija nastala, kako je bila predelana in kaj se je na njeni poti od dogodka do objave dogajalo:

Glede tvojega sistema se strinjam z vsem razen, kako je bila fotografija obdelana oz. kako je bila sprocesirana. Manipulacija je hitro narobe razumljena nepoznavalcem in "poznavalcem". Sem pa za to, da bi do teh podatkov morali priti uredniki, ki fotke sprejemajo oz. ti, če gre za "resen" medij, zahtevajo raw posnetke, ki so dokaz o kredibilnosti. Sicer se pa ze zdaj v metadati posnetka vidi ze marsikaj.

Dokler torej kamera ne bo videla vsaj kot človeško oko, gledano čisto iz tehničnega vidika, bo manipulacija v okviru omenjenem zgoraj zmeraj prisotna, s tem, da ne prikrojuje resnice (v kolikor se v sliko naknadno stvari ne dodaja oz. odstranjuje).

Kot pri vseh ostalih audiovizualnih medijih, je tu predvsem kriva kritična presoja urednikov in lahkotnost dostopa do končnega gledalca oz. poslušalca. Medijske hiše so povečini na lovu za dobičkom, kot so tudi glasbene založbe, največ dobička je na povprečju odjemalcev - teh je namreč največ in ti imajo radi 'kruha in iger'. Resnih medijskih hiš je tako vse manj, drugi pa se podrejajo trgu oz. 'raji'.

Kako bi torej "rešili ta problem ali pa vsaj omilili situacijo?"

Po mojem mnenju bi mediji morali nositi oznake kredibilnosti, se ravnati po strogih etičnih kodeksih in biti ostro kaznovani za vsako kršitev. Če ima medij oznako npr. 'kredibilne novice' bi moral imeti pošteno ostro inspekcijo, ki preverja kredibilnost novinarskega dela (tudi fotografij). Ob kršitvi pa bi morali biti odgovorni (s tem ne mislim ne mislim le fotografov) pošteno kaznovani, sam medij pa napako javno priznati in javno pokazati.

Priloga B: INTERVIJU - fotografinja in profesorica reportažne fotografije, doc. MgA. Jasna Klančičar, Ljubljana 25. 8. 2016

Najprej naj rečem, da ste si izbrali zelo zanimivo oziroma perečo temo v današnjem času. Rekla bi, da pa ta vprašanja niso povezana le z razvojem oziroma spreminjanjem fotografije same temveč razvoja oziroma spreminjanja družbe in posameznika. Manipulacije fotografij so se začele takoj z nastankom fotografije, tako fizične s poseganjem v negative kot tudi "aranžiranje resnice". Za prvo je izrazit primer Baltermans (nebo na posnetku je iz druge fotografije) in Bayard z "Utopljenecem" že leta 1840. Izrazite manipulacije so se dogajale v državah s strogo diktaturo, kjer so se fotografije spreminjale glede na vlado. Manipulacije so bile že takrat (v zgodnjem 20. stol.) opravljene profesionalno in neopazne običajnemu bralcu-gledalcu.

Rekla bi, da je fotografija (kar se medijev tiče) ostala še edina rešilna bilka, katere se ljudje oprijemajo z mislijo na verodostojnost in resničnost prikazanega, saj družbi še vedno ni jasno, da fotografija prikazuje nekaj (prostor, osebo, dogodek), ni pa to res to, ampak je le odsev realnosti. Torej, ko vidimo fotografijo Prešernovega trga, s spomenikom in Tromostovjem rečemo: "To je pa Prešernov trg." Ampak pravzaprav to ni Prešernov trg, to je le fotografija – prikaz Prešernovega trga. Torej fotografijo enostavno, ker je tako slikovit prikaz resničnega pogleda, enačimo z resničnostjo., ampak "ona" to ni. Verjetno je za ta nesporazum krivo tudi to, da večina še vedno misli, da fotografijo naredi fotoaparatus, ampak aparat je le "čopič" fotografijo pa naredi fotograf v svojih očeh in če pogledamo še s strain psihologije, v svojih malih možganih že preden je prizor zagledal. Ko sem sama raziskovala to temo me je zelo inspiriral Pedro Meyer s svojim esejem. Združil je dve fotografiji posneti na istem mestu (govori o revščini med kmetje v Peruju) skoraj eno za drugo. Postavlja dilemo zakaj ne bi smela biti uprabljena ta združena fotografija kot novinarska-fotoreporterski posnete, ko pa vendar tudi novinarji tekstopisci pišejo po svojem navdihu, kaj izpustijo kaj združijo, se čemu izognejo, vnesejo svoje mnenje. Ali je to zares poročanje in kaj je fotografsko poročanje?

1) Kako dojemate poklic fotonovinarja - katerim vrednotam sledite pri opravljanju svojega poklica in do koga čutite odgovornost? Kaj za vaš pojem pomeni "objektivno novinarstvo" oz. objektivno podajanje resnice?

Ko fotografiram dokumentarne ali novinarske zgodbe je prvo vodilo resničnost in verodostojnost. Vedno je tako, da želim prikazati zgodbo takšna kot je - kot jo vidim, obenem pa se zavedam odgovornosti do ljudi ki jih fotografiram, ki so del zgodbe. Vedno tudi poizkušam pogledati onkraj očitnega in poizkušam začutiti tisto resničnost od znotraj. Objektivno novinarstvo ali objektivni fotograf ne obstaja, saj imamo vsi ljudje izoblikovana neka prepričanja, za nami so izkušnje, ki so nas izoblikovale in druge stvari, ki kreirajo naša "očala" skozi katera gledamo, tako je naša objektivnost izgubljena. Edini objektivni fotograf bi bil npr. Buda, a je imel boljše stvari za početi v življenju. Rekla bi, da se lahko neki objektivnosti najbolj približamo z raziskovalnim novinarstvom (ki na žalost izumira) in pa pogledom, ki ne obsoja temveč poroča.

2) Ali ste pri svojem delu že kdaj naleteli na situacijo, kjer vam je narava poklica narekovala, da se v situacijo ne smete vmešati, z etičnega stališča pa je le-ta zahtevala od vas vmešavanje? (Npr. kjer je ogroženo življenje, vendar pa bi vmešavanje v takšno situacijo spremenilo prikaz realnega stanja).

V tem trenutku se ne spomnim nobene takšne izkušnje, težko rečem kako bi ravnala, saj ko je človek v situaciji lahko ravna popolnoma drugače kot bi pričakovali. Kljub vsemu pa si upam trditi, da je etika pri meni na prvem mestu. Ne razumem popolnoma iz vašega vprašanja kakšna bi ta situacija bila, ampak če bi bilo vprašanje reševanja ljudi ali fotografiranja, je reševanje na prvem mestu.

3) Ko se znajdete v situaciji, ki od vas zahteva kritično presojanje in se v tistem t.i. "odločilnem trenutku" odločite, da boste zajeli dogajanje – kaj vas pri tem vodi? Kako se odločite kaj "sodi" v kader, kateri objektiv boste izbrali, kaj boste postavili v žarišče oz. fokus,... oz na kratko - kako se odločite, da je situacija vredna fotografije?

Intuicija, če gre za nepričakovano zadevo. V primerih k ogle za novinarsko fotografijo, ko grem na teren da pokrijem nek določen dogodek, pa imam ponavadi že s strani urednika oz. urednice ali novinarja/novinarke navodila, kaj se pričakuje od dogajanja in od fotografij.

4) Se je že kdaj zgodilo, da ste bili podvrženi ti. psevdodogodku; dogodku, ki je bil prirejen za medije ali situaciji, ker se subjekti niso obnašali tako, kot bi se navadno zaradi vaše prisotnosti?

Ne, osebno nimam takšne bolj markantne izkušnje.

5) Kakšne so novinarske prakse glede naknadnega obdelovanja fotografije? So se skozi leta morda kaj spremenile? So morda postale bolj zahtevne ali manj?

Glede obdelave dokumentarnih in reportažno-novinarskih fotografij je vedno veljalo (in še velja) da je edini dovoljen poseg popravljanje osvetlitve in kontrasta ter posvetlitev ali potemnitev določenih delov – v smislu realnejšega prikaza. Ti posegi so dovoljeni, ker še vedno operiramo z aparatom ki ima tehnične omejitve sploh glede percepcije in zapisa osvetlitve (v primerjavi z očesom). Dovoljeni so izrezi a le do te mere, da ne spreminjajo pomena trenutka ali izvzemajo nekega dejstva ki je pomembno za razumevanje fotografije. Kar se je spremenilo do danes je da je recimo pri fotografiranju koncertov dovoljeno odstraniti spot light tisti zoprn okrogel reflektor, kjer mu niti z dodge and burn ne moreš do živega. To je edina manipulacija, ki je dovoljena v reportažni fotografiji. Nobeni lepotni posegi niso dovoljeni, nikakršni filtri...

Ljudi v smrtnih nesrečah, sploh če so umrli se po kodeksu ne upodablja, izjema pa so vojne.

6) Kje vidite oz. kaj je za vas meja med obdelavo fotografije ter manipulacijo?

Obdelava fotografije je korekcija svetlobe, prilagoditev beline, svetljenje in temnenje ter manjši obrezi robov v smislu prilagoditve kadra.

Manipulacija je multipliciranje določenega dela posnetka, odstranitev določenega dela posnetka in nadomestitev z drugim, kakršnokoli spreminjanje fizičnega dela objektov na posnetku. In seveda obdelava s filtri, pretirano dodajanje ali odvzemanje barvitosti posnetka, ki vpliva nezavedno na človekovo percepcijo (rezen odločitev za črno-belo).

7) Na podlagi katerih meril, se po navadi odločite ali so fotografije primerne za objavo?

Kot je že zgoraj navedeno; popravljanje osvetlitve in kontrasta ter posvetlitev ali potemnitev določenih delov.

8) Se je morda že kdaj zgodilo, da ste nehote objavili fotografijo, za katero se je kasneje izkazalo, da je sprožila vprašanja glede verodostojnosti?

Ne.

9) Ali menite, da imajo fotografije, kot spremljava k besedilu, pomembno vlogo?

V zadnjem času se veliko sprašujem, če fotografije ob člankih morda niso le potuha ali pa marketinška poteza, da bi s tem pritegnili bralca. S tem hočem reči, da kot prvo ljudje samo še gledamo "slikce" in kaj malo beremo (kar ni dobro) in kot drugo, da se zato delajo fotografije, ki so atraktivne, ne pa nujno resnične ali dopolnjujoče. Torej, ja igrajo pomembno vlogo v marketinškem smislu. Sploh če govoriva o članku, ki ima pripeto eno samo fotografijo. Redko kdaj si s tisto eno lahko kaj več predstavljamo ali vidimo (so pa primeri). Veliko več smisla pa imajo fotografske zgodbe, oziroma članki z več fotografij in manj teksta, recimo Suhadolnikove zgodbe. V tem primeru pa ima fotografija povsem drugo vlogo, glavno vlogo.

10) Ali se je že zgodilo, da so vas kdaj nepričakovano zavrnil, ko so izbirali fotografa? So morda navedli razloge za njihovo odločitev? (gre se za primer, ko uredniki zavrnejo fotografa zaradi lastnih tendenc oz. uredniške presoje kaj je primeren prikaz realnega stanja, saj se ne strinjajo s "stilom", ki ga ima fotograf)

Ne, nimam takšne izkušnje, si pa predstavljam da tako je, tako kot v kateremkoli drugem poklicu, ni pomembna le tehnična usposobljenost.

11) Ste že slišali za kakšen primer sankcij fotonovinarja oz. ali ste morda sami že kdaj bili podvrženi takšni situaciji?

Glede na moj način dela (kot je razvidno že pri zgornjih vprašanjih/odgovorih) ne bi bilo nikoli potrebe da bi me sankcionirali. V sloveniji ne poznam primera, morda nimamo zadosti stroge komisije ali pa se s tem sploh nihče ne ukvarja. Pa bi bilo to nujno potrebno. Za tujino pa sem slišala za že ogromno primerov. Fotografi izgubijo licenco in ne smejo več opravljati novinarskega poklica.

12) Verodostojnost dokumentirane fotografije se načeloma vedno bolj postavlja pod vprašaj, zato so se izoblikovale potencialne rešitve, ki bi morda lahko ta problem rešile.

T.i. Four corners project govori o interaktivni (digitalni) fotografiji, ki bi nosila informacijo o tem, kako je fotografija nastala, kako je bila predelana in kaj se je na njeni poti od dogodka do objave dogajalo:

- **Zgornji levi del: možnost dodajanja drugih fotografij in videoposnetkov iz istega konteksta**
- **Zgornji desni del: povezave do spletnih strani, ki so povezane s fotografijo**
- **Spodnji levi del: t.i. zgodba v ozadju fotografije**
- **Spodnji desni del: ime in priimek fotografa, avtorske pravice, ki si jih pridržuje, kratek opis ter na kakšen način je bila fotografija dodatno obdelana.**

Poleg omenjene ideje, se je pojavila še ideja o ti “not a lense“ ikoni. Ikona na fotografiji bi bralcu sporočila, da je fotografija bila podvržena manipulaciji oz. da ni bila podvržena le-tej.

Ali menite, da bi bila katera od teh dveh idej uporabla oz. aplikativna? Imate morda vi kakšno idejo kako bi se dilemo dalo rešiti?

Ja tudi jaz sem že razmišljala o tem, da bi jih bilo potrebno na nek način “markirati“. Kar se tiče Slovenije smo itak že predolgo rabili da napišemo da je fotografija simbolična, medtem ko v tujini že dolgo poznajo izraz *docudrama*. Prva variant z vogalčki se mi zdi nesprejemljiva, saj je to poseganje “na” fotografijo in fotografije gledalec ne percipira več takšne kot si je zamislil fotograf. Všeč pa mi je ideja o dveh simbolih, ki seveda ne bi smela biti na fotografiji temveč v podnapisu (caption) zraven navedenega avtorja/ice.

13) Kaj je po vašem mnenju krivo za izgubo zaupanja v dokumentirano fotografijo? (mogoče razni natečajji, porast amaterjev, kratki časovni roki,...) Imate morda kakšen predlog, kako bi se dalo to odpraviti?

Kot prvo se mi zdi, da smo na sploh izgubili vero v človeka in “dobro” tako posledično vse kar človek naredi postane vprašljivo, sluti se da so v ozadju manipulacije itd.

Po moje se je fotografiji od začetka preveč zaupalo (v smislu verodostojnosti) in smo jo napačno razumeli (kot medij). Kaj bi bilo za to povečano nezaupanje krivo... Nepoznavalci fotografije menijo, da je za to kriv prehod na digitalno, ampak enako so se tudi prej delale manipulacije. In za napravit dobro manipulacijo moraš biti mojster tako nekoč kot tudi danes v digitalni tehnologiji. Psihološke oziroma vsebinske manipulacije pa so se pravtako delale od nekdanj. Amaterji so vedno bili, je pa res da smo včasih fotografijo gledali v galerijah, knjigah, revijah in časopisih. Zdaj pa odpreš računalnik, se povežeš na internet in si zasuta s fotografijami (predvsem slabimi in amaterskimi).

V sodobnem času mislim, da je k temu najbolj pripomogla množičnost medijev (časopis, splet, televizija ...) in želja po “uspehu”, zaslužku, zvezdnštvu. Fotografi želijo da so njihove zgodbe in fotografije objavljene in za to bi naredili vse. Ljudje imamo dostope do različnih virov informacij in tako lahko velikokrat preverimo verodostojnost novice in fotografij, ter velikokrat ugotovimo, da kaj ne drži popolnoma.

Zaupanje je po tolikih "lažeh" težko pridobiti nazaj. Tako kot v medčloveških zvezah, ko si enkrat prevaran-a lahko sicer odpustiš in čas stvari zabriše -pozabi, ampak, a temu človeku res še kdaj sto procentno zaupamo. Mislim, da vedno malo dvoma bo, tudi če bi uvedli označevanje s simboli.

Prej bi rekla da fotografija dobiva novo obliko nov način razumevanja in percepcije. Rešitev bi se mi zdela, da končno damo fotografijo v učni program že v osnovne sole in naučimo ljudi brati fotografijo in jo razumeti. Tako kot se naučimo brati besedila, konec koncev pa je zdaj fotografije toliko vsepovsod okoli nas, da si jo ljudje res že zaslužimo tudi razumeti.

Priloga C: INTERVIJU - fotonovinar Grega Lešnik, Žalec 28. 8. 2016

1) Kako dojemate poklic fotonovinarja - katerim vrednotam sledite pri opravljanju svojega poklica in do koga čutite odgovornost? Kaj za vaš pojem pomeni "objektivno novinarstvo" oz. objektivno podajanje resnice?

Poklic fotonovinarja jemljem vedno zelo resno, saj moram biti vedno 100% pri stvari. Fotografije morajo pričati o dogodku in biti tudi tako prepoznavne, da jih razume nekdo, ki sploh ni bil na kraju dogodka. Vedno je treba poročati objektivno, kar pomeni, da se nikoli ne "obrneš" samo na eno stran.

2) Ali ste pri svojem delu že kdaj naleteli na situacijo, kjer vam je narava poklica narekovala, da se v situacijo ne smete vmešati, z etičnega stališča pa je le-ta zahtevala od vas vmešavanje? (Npr. kjer je ogroženo življenje, vendar pa bi vmešavanje v takšno situacijo spremenilo prikaz realnega stanja).

Zaenkrat še nisem bil v takšni situaciji. Morda sem bil najbližje takrat, ko sem delal zgodbo v zavetišču za brezdomce. Stiska ljudi, ki se ne radi nastavljajo ali kažejo pred objektivom. Zgodbo sem kljub manjšim zapletom vseeno dobro končal.

Kako ste oz. bi v takšnem primeru ravnali in kaj bi vas pri tem vodilo?

Sprva sem se z njimi poskušal pogovarjati in skozi pogovor mi je uspelo narediti celo nekaj fotografij. Želel bi si delati več takšnih zgodb saj revščina ni več tabu, kot si marsikdo misli. Razumem pa tudi ljudi v stiski, ki se ne želijo kazati v javnosti, saj to ima (žal) največkrat obratne posledice.

3) Ko se znajdete v situaciji, ki od vas zahteva kritično presojanje in se v trenutku odločite, da boste zajeli dogajanje – kaj vas pri tem vodi? Kako se odločite kaj "sodi" v kader, kateri objektiv boste izbrali, kaj boste postavili v žarišče oz. fokus,... oz na kratko - kako se odločite, da je situacija vredna fotografije?

V t.i. "odločilnem trenutku", ki se zgodi v nekaj stotinkah sekunde takoj presodim, kaj me najbolj pritegne na fotografiji in tisto tudi poskušam zajeti v v kadru. Lahko gre za čisto enostaven transparent, pogled človeka, dejanje ali gesto...

4) Se je že kdaj zgodilo, da ste bili podvrženi ti. psevdodogodku; dogodku, ki je bil prirejen za medije ali situaciji, ker se subjekti niso obnašali tako, kot bi se navadno zaradi vaše prisotnosti?

Nisem bil še na takšnem dogodku.

5) Kakšne so novinarske prakse glede naknadnega obdelovanja fotografije? So se skozi leta morda kaj spremenile? So morda postale bolj zahtevne ali manj?

Obdelava fotografije je danes na nek način postala bolj enostavna, saj večina fotografov in tistih, ki se imajo za fotografe ne potrebujejo več kemije. Danes so programi (plačljivi in tudi brezplačni), ki že skoraj sami (s funkcijami "auto") lahko obdelajo določeno fotografijo.

Sem mnenja, da če nekdo dela avtorski projekt ali pa neko umetniško inštalacijo, lahko fotografijo celo spremeni v sliko. Takoj, ko pa se dela dokumentarna ali reportažna fotografija je pa treba biti previden, da ne pride do manipulacije na fotografiji. Osebo uporabljam naslednje funkcije: črbo/belo obdelavo, fotografijo včasih malo posvetlim ali potemnim, nikoli in nikdar pa na fotografiji ne dodajam ali odvezem stvari, da bi s tem kakorkoli vplival na samo fotografijo. Naslovnice so pa lahko prirejene oziroma obdelane le v primeru, da gre za karikaturu neke javne osebe in jo s tem še bolj poudarimo glede na položaj ki ga opravlja - primer naslovnice Mladine.

6) Kje vidite oz. kaj je za vas meja med obdelavo fotografije ter manipulacijo?

Obdelava fotografije traja vse do pravil, ki jih postavljajo večje fotografske hiše npr. AP, Reuters ali World Press Photo. V zgodovini fotožurnalizma se je pa tudi pokazalo, da so ravno fotografi v strasti, da nek dogodek prikažejo hujši kot je dodajali dodatne dime bombnih eksplozij ali pa nebo nad nekim mestom potemnilo do te mere, da je izgledalo bolj dramatično.

Ali še drugače... Vsako nepotrebno dodajanje ali odvezanje elementov na fotografiji lahko štejem kot neko osnovno manipulacijo fotografije.

Katere popravke torej smatrate za primerne oz. takšne, ki ne ogrožajo prikaza realnega stanja?

Osnovni elementi za obdelavo fotografije, torej pravilne temnine in svetline, ne sme se odvezati ali dodajati elementov, ter uporabljati dodatnih filtrov (razen črno-belega).

7) Na podlagi katerih meril, se po navadi odločite ali so fotografije primerne za objavo?

Najprej mora biti fotografija kakovostna v smislu, da je ostra, da ima pripoved - torej lahko govori sama zase. Dobra fotografija je tista in tudi primerna za objavo, ki lahko na eni fotografiji zajame določen dogodek in v tistem trenutku prikazuje realno stanje samega dogodka.

8) Se je morda že kdaj zgodilo, da ste nehote objavili fotografijo, za katero se je kasneje izkazalo, da je sprožila vprašanja glede verodostojnosti?

Vedno objavljam le tiste fotografije, za katerimi stojim in točno vem kdaj in kje so bile posnete.

9) Ali menite, da imajo fotografije, kot spremljava k besedilu, pomembno vlogo?

Fotografije imajo močno vlogo v dnevnikih časopisih in tudi v drugih vrstah revij. Sem mnenja, da smo ljudje vizualna bitja in najprej opazimo podobo ter šele kasneje tudi tekst k fotografiji. Dobra fotografija je tista, ki pa ne potrebuje dodatnega opisa, saj mora sama stati zase in naj bi jo tudi nekdo, ki ne pozna ozadja na fotografiji takoj vedel, zakaj gre.

10) Ali se je že zgodilo, da so vas kdaj nepričakovano zavrnil, ko so izbirali fotografa? So morda navedli razloge za njihovo odločitev?

Včasih se mi je to že zgodilo, a samo zaradi morda slabše kvalitete fotografije. Konkurenca je imela boljše. Sem mi pa to čedalje redkeje dogaja...

11) Ste že slišali za kakšen primer sankcij fotonovinarja oz. ali ste morda sami že kdaj bili podvrženi takšni situaciji?

Sem slišal za primer, ko je nek fotoreporter ob zmagi Alenke Bratušek fotografiral njen SMS. Kasneje so ga izbrisali iz seznama fotoreporterjev DZ. Osebnost pa še nisem imel takšnih težav.

12) Verodostojnost dokumentirane fotografije se načeloma vedno bolj postavlja pod vprašaj, zato so se izoblikovale potencialne rešitve, ki bi morda lahko ta problem rešile.

T.i. Four corners project govori o interaktivni (digitalni) fotografiji, ki bi nosila informacijo o tem, kako je fotografija nastala, kako je bila predelana in kaj se je na njeni poti od dogodka do objave dogajalo:

- Zgornji levi del: možnost dodajanja drugih fotografij in videoposnetkov iz istega konteksta
- Zgornji desni del: povezave do spletnih strani, ki so povezane s fotografijo
- Spodnji levi del: t.i. zgodba v ozadju fotografije
- Spodnji desni del: ime in priimek fotografa, avtorske pravice, ki si jih pridržuje, kratek opis ter na kakšen način je bila fotografija dodatno obdelana.

Poleg omenjene ideje, se je pojavila še ideja o ti "not a lense" ikoni. Ikona na fotografiji bi bralcu sporočila, da je fotografija bila podvržena manipulaciji oz. da ni bila podvržena le-tej.

Ali menite, da bi bila katera od teh dveh idej uporabna oz. aplikativna? Imate morda vi kakšno idejo kako bi se dilemo dalo rešiti?

Osebnost mislim, da so metadati podatki (EXIF) posamezne fotografije dovolj. Tukaj najdemo datum nastanka, vrsto fotoaparata ipd. Zadostni podatki, ki lahko pokažejo kje in kdaj je nastala določena fotografija.

13) Kaj je po vašem mnenju krivo za izgubo zaupanja v dokumentirano fotografijo? (mogoče razni natečaji, porast amaterjev, kratki časovni roki,...) Imate morda kakšen predlog, kako bi se dalo to odpraviti?

Manipulacija fotografije ni nastala z PS temveč je nastajala že ob samem nastanku oz. razvoju le te. Danes je predvsem krivo to, da določeni fotografi v nekem zanosu, da naredijo boljšo fotografijo uporabljajo dodatna orodja (clone tool...) in s tem lahko z dodajanjem določenih predmetov močno

vplivajo na fotografijo. Predvsem so krivi nekateri fotoreporterji, ki želijo za ceno slave narediti najboljšo fotografijo.

Najbolj znan primer iz Gaze je bil mrtev otrok, katerega so si "podajali" prav vsi. Bil je žrtev Izraelskega napada, bil je žrtev Palestinskega napada, nosili so ga celo ameriški vojaki, kot rešitelji. Znan je tudi primer fotografa Reutersa, ki je dodajal dime nad Gazo.

Priloga D: INTERVIJU - fotonovinar Aljaž Sedovšek, Žalec 28. 8. 2016

1) Kako dojemate poklic fotonovinarja - katerim vrednotam sledite pri opravljanju svojega poklica in do koga čutite odgovornost? Kaj za vaš pojem pomeni "objektivno novinarstvo" oz. objektivno podajanje resnice?

Pri opravljanju svojega dela sledim profesionalnosti do dela in seveda ljudi s katerimi delam, natančnosti in objektivnosti do dane situacije. Odgovornost čutim predvsem do ljudi, ki so vpleteni v zgodbo.

Objektivno novinarstvo pa dojemam, kot prikaz dejanskega dogajanja v danem trenutku, da z prikazom fotografij ne vplivam na zgodbo oz. da ne prirejam resnice. Saj s prikazom le dela dogajanja je možno močno vplivati na zgodbo, ki se nato objavi v medijih.

2) Ali ste pri svojem delu že kdaj naleteli na situacijo, kjer vam je narava poklica narekovala, da se v situacijo ne smete vmešati, z etičnega stališča pa je le-ta zahtevala od vas vmešavanje? (Npr. kjer je ogroženo življenje, vendar pa bi vmešavanje v takšno situacijo spremenilo prikaz realnega stanja).

V takšni situaciji se še nisem znašel.

Kako bi v takšnem primeru ravnali in kaj bi vas pri tem vodilo?

V kolikor bi se znašel, pa bi verjetno ravnal po svojih moralnih in etičnih merilih, se pravi bi pomagal človeku. V takšni situaciji pade fotografija na drugo mesto.

3) Ko se znajdete v situaciji, ki od vas zahteva kritično presojanje in se v trenutku odločite, da boste zajeli dogajanje – kaj vas pri tem vodi? Kako se odločite kaj "sodi" v kader, kateri objektiv boste izbrali, kaj boste postavili v žarišče oz. fokus,... oz na kratko - kako se odločite, da je situacija vredna fotografije?

V vseh situacijah ravnam po "filingu". Preprosto čutim in iz izkušenj poskušam predvidevati dogajanje. Ttako tudi čakam na pravi trenutek, ki bo povedal kar se da največ.

4) Se je že kdaj zgodilo, da ste bili podvrženi ti. psevdodogodku; dogodku, ki je bil prirejen za medije ali situaciji, ker se subjekti niso obnašali tako, kot bi se navadno zaradi vaše prisotnosti?

Zelo težko povem ali sem že bil v situaciji psevdodogodka ali ne, morda se je to večkrat dogajalo na prostestih v letu 2012 ali pa na lanskim migrantskih dogodkih.

5) Kakšne so novinarske prakse glede naknadnega obdelovanja fotografije? So se skozi leta morda kaj spremenile? So morda postale bolj zahtevne ali manj?

Pri meni, se reportterska fotografija skozi leta ni spremenila, saj je ravno to smisel našega dela, da ne posegamo v vsebino fotografij. So se pa spremenile obdelave fotografij, v smislu popravljanja barv in kontrastov, kar pa do določene mere na vpliva na vsebino fotografije. S pretiravanjem le teh popravkov pa se da spreminjati tudi vsebino fotografije. V nobenem primeru ne odobravam naprednih "lepotnih" popravkov, saj če želim prikazat javno osebo po nesreči, potem to delam zavestno in sem se tudi pripravljen soočit z posledicami objave fotografije.

6) Kje vidite oz. kaj je za vas meja med obdelavo fotografije ter manipulacijo? Katere popravke torej smatrate za primerne oz. takšne, ki ne ogrožajo prikaza realnega stanja?

Meja med obdelavo fotografij in manipulacijo nastopi v trenutku ko se začne poseg v vsebino fotografije.

7) Na podlagi katerih meril, se po navadi odločite ali so fotografije primerne za objavo?

Fotografije, ki so primerne za objavo, morajo povedati zgodbo, biti verodostojne in morajo biti tehnično čim bližje brezhibnemu. Kot sem že napisal, primerni popravki so osnovne korekcije fotografij, v kar ne spadajo brisanje ali dodajanje objektov ali subjektov na fotografiji.

8) Se je morda že kdaj zgodilo, da ste nehote objavili fotografijo, za katero se je kasneje izkazalo, da je sprožila vprašanja glede verodostojnosti?

Ne, nikoli še nisem objavil fotografije, ki bi bila vprašljive verodostojnosti.

9) Ali menite, da imajo fotografije, kot spremljiva k besedilu, pomembno vlogo?

Da, definitivno imajo veliko vlogo, saj si po prebranem besedilu lahko vsak predstavlja opisano situacijo po svoje. To je podobno, kot da pogledate film po prebrani istoimenski knjigi, včasih ste razočarani, včasih presenečeni, nad videnim. Tako fotografija zraven članka/besedila nazorneje prikaže dogajanje.

10) Ali se je že zgodilo, da so vas kdaj nepričakovano zavrnil, ko so izbirali fotografa? So morda navedli razloge za njihovo odločitev?

Da se mi je že zgodilo, da so me zavrnil. Šlo pa je za osebno mnenje urednika.

11) Ste že slišali za kakšen primer sankcij fotonovinarja oz. ali ste morda sami že kdaj bili podvrženi takšni situaciji?

Sam še nisem bil deležen sankcij. Slišal sem, da so bili fotografi že sankcionirani, največkrat ostanejo brez službe. Je pa problem, saj to zelo hitro zvejo tudi drugi uredniki.

12) Verodostojnost dokumentirane fotografije se načeloma vedno bolj postavlja pod vprašaj, zato so se izoblikovale potencialne rešitve, ki bi morda lahko ta problem rešile.

T.i. Four corners project govori o interaktivni (digitalni) fotografiji, ki bi nosila informacijo o tem, kako je fotografija nastala, kako je bila predelana in kaj se je na njeni poti od dogodka do objave dogajalo:

- **Zgornji levi del: možnost dodajanja drugih fotografij in videoposnetkov iz istega konteksta**
- **Zgornji desni del: povezave do spletnih strani, ki so povezane s fotografijo**
- **Spodnji levi del: t.i. zgodba v ozadju fotografije**
- **Spodnji desni del: ime in priimek fotografa, avtorske pravice, ki si jih pridržuje, kratek opis ter na kakšen način je bila fotografija dodatno obdelana.**

Poleg omenjene ideje, se je pojavila še ideja o ti “not a lense“ ikoni. Ikona na fotografiji bi bralcu sporočila, da je fotografija bila podvržena manipulaciji oz. da ni bila podvržena le-tej.

Ali menite, da bi bila katera od teh dveh idej uporabla oz. aplikativna? Imate morda vi kakšno idejo kako bi se dilemo dalo rešiti?

Mislím da je druga možnost z ikono bolj priročna, saj ohrani viden večji del fotografije. Vse ostale podatke o avtorju in fotografiji, se lahko objavi tudi pod objavo fotografije, v njenem opisu. tako ima fotofraf pri obdelavi manj dela, saj bi drugače moral obdelati vsako fotografijo posebej in vsaki dodati primerne podatke.

13) Kaj je po vašem mnenju krivo za izgubo zaupanja v dokumentirano fotografijo? (mogoče razni natečaji, porast amaterjev, kratki časovni roki,...) Imate morda kakšen predlog, kako bi se dalo to odpraviti?

Zaupanje upada zaradi prikritih manipulacij fotografij. Vse to, pa je posledica želj fotografov in urednikov, po boljših fotografijah, kot se jih da posneti v realnosti. Vse skupaj deluje kot huda konkurenca, ki pa se vedno pogosteje sprevrže v neetična dejanja, manipuliranje vsebine fotografij. Žal nimam predloga...