

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Mrakič

**Preseganje pripovednega – simbolizem v novinarski fotografiji**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Mrakič

Mentor: izr. prof. dr. Primož Lampič

Somentor: asist. dr. Ilija Tomanić Trivundža

## **Preseganje pripovednega – simbolizem v novinarski fotografiji**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Diplomsko delo z naslovom  
Preseganje pripovednega – simbolizem v novinarski fotografiji  
je izdelano s soglasjem obeh fakultet  
in urejeno po navodilih matične fakultete.

*Najlepše se zahvaljujem mentorju izr. prof. dr. Primožu Lampiču in somentorju asist. dr. Iliji*

*Tomaniću Trivundži za strokovno pomoč in usmeritev pri pisanju diplomskega dela.*

*Iskrena hvala moji družini, ki me je v času študija spodbujala in opogumljala, ko sem to  
najbolj potrebovala.*

*Hvala tudi Petru, ki je moj svet.*

## **Preseganje pripovednega – simbolizem v novinarski fotografiji**

Cilj pričujočega diplomskega dela je kritična presoja verifikacijske vloge novinarske fotografije in vloge fotoreporterja kot nevtralnega opazovalca dogodkov. Skozi analizo vzorca nagrajenih fotografij *World Press Photo* se bomo dotaknili vprašanja prikrite rabe vizualnega simbolizma v novinarski fotografiji. Slednja je sicer utemeljena na »mitu objektivnosti«, vendar pogosto presega nevtralni pogled. Ikonografija trpljenja, ki se je skozi zgodovino pojavljala na umetnostnozgodovinskih delih predvsem v kontekstu krščanske ikonografije, ima pomembno vlogo tudi na vojnih fotografijah. Tiskani mediji se pogosto izogibajo neposrednemu vizualnemu prikazovanju smrti. Ob analizi vzorca nagrajenih fotografij *World Press Photo* spoznamo, da to dosega s pomočjo uporabe simbolnih fotografij, ki prikazujejo trenutke trpljenja, utemeljene na že uveljavljenih umetnostnozgodovinskih motivih (Objokovanje, Pietà, Snemanje s križa itd.). Takšna uporaba novinarske fotografije predstavlja odmik od ideala objektivnega novinarstva in nepristranskega poročanja, saj predstavljajo tovrstne podobe vrednotenje in interpretacijo dogodkov.

**Ključne besede:** novinarska fotografija, mit o objektivnosti novinarske fotografije, ikonografija trpljenja, krščanska ikonografija, simbolizem v novinarski fotografiji.

## **Beyond the Narrative – Symbolism in Photojournalism**

The aim of the present thesis is a critical assessment of the verification role of press photography and the role of photoreporter as an unbiased observer of events. Based on the analysis of the sample of award-winning World Press Photo images we will discuss the issue of discreet use of visual symbolism in photojournalism. The latter is based on the »myth of objectivity«, but it often exceeds the neutral view. The iconography of suffering, that has occurred throughout history in art-historical works primarily in the context of Christian iconography, plays an important role in the war photography. Printed media are often avoiding direct visual representation of death. The analysis of the sample of award-winning World Press Photo images shows us, that they achieve this through the use of symbolic photographs, showing moments of suffering, based on existing art-historical motifs (Mourning, Pietà, Descent from the Cross, etc.). Such use of press photography represents a deviation from the ideal of objective journalism and unbiased reporting, as this type of images represent judgement and interpretation of events.

**Keywords:** photojournalism, the myth of objectivity of photojournalism, iconography of suffering, Christian iconography, symbolism in photojournalism.

# VSEBINSKO KAZALO

|           |                                                                        |    |
|-----------|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1         | <b>UVOD</b>                                                            | 10 |
| 2         | <b>NOVINARSKA FOTOGRAFIJA</b>                                          | 12 |
| 2.1       | Vzpon fotografske podobe                                               | 12 |
| 2.2       | Razcvet fotožurnalizma                                                 | 13 |
| 2.3       | Vojna fotografija                                                      | 14 |
| 2.3.1     | Dokumentiranje smrti, trpljenja, nasilja in groze                      | 16 |
| 2.4       | Moč posamezne fotografije                                              | 18 |
| 2.5       | Ideja odločilnega trenutka                                             | 19 |
| 3         | <b>MIT O OBJEKTIVNOSTI FOTOGRAFIJE</b>                                 | 21 |
| 3.1       | Novinarska objektivnost: informativnost proti interpretativnosti       | 21 |
| 3.2       | Fotografija kot informacija                                            | 24 |
| 3.3       | Novičarska vrednost fotografskega znaka proti njegovi ideološki ravni  | 25 |
| 3.3.1     | Fizično nasilje kot najbolj izstopajoča operativna novičarska vrednost | 26 |
| 3.3.1.1   | Ambivalentni odnos do vizualizacije zla in smrti                       | 27 |
| 3.4       | Fotografija kot ideološki znak                                         | 28 |
| 3.5       | Dokument ali drama                                                     | 29 |
| 3.6       | Mnoštvo pogledov                                                       | 31 |
| 3.7       | Vprašanje resničnosti fotografskih podob                               | 31 |
| 3.7.1     | Načelo očividca                                                        | 32 |
| 3.7.2     | Novinarji kot »vizionarji resnice«                                     | 33 |
| 4         | <b>VPLIV BESEDILA NA POMEN FOTOGRAFIJE IN OBRATNO</b>                  | 36 |
| 4.1       | Tekstolatrija                                                          | 38 |
| 5         | <b>VSTOP FOTOGRAFIJE V SFERO UMETNOSTI</b>                             | 40 |
| 6         | <b>VIZUALNA KULTURA : UMETNOSTNA ZGODOVINA</b>                         | 42 |
| 6.1       | Umetnost proti kulturi                                                 | 42 |
| 6.2       | »Vizualnost« in »kultura«                                              | 44 |
| 7         | <b>IKONOGRAFIJA</b>                                                    | 45 |
| 7.1       | Krščanska ikonografija                                                 | 47 |
| 7.1.1     | Kristološka in mariološka ikonografija                                 | 47 |
| 7.1.1.1   | Oris kristološke ikonografije – razvoj tipov                           | 47 |
| 7.1.1.1.1 | Kristus v umetnosti skozi zgodovino                                    | 48 |
| 7.1.1.2   | Oris mariološke ikonografije – razvoj tipov                            | 52 |

|           |                                                                                                                           |    |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 7.1.1.2.1 | Marija v umetnosti skozi zgodovino .....                                                                                  | 53 |
| 7.2       | Pomen ikonografije trpljenja .....                                                                                        | 55 |
| 7.3       | Ikonografija trpljenja na fotografijah .....                                                                              | 60 |
| 7.4       | Simbolne podobe .....                                                                                                     | 63 |
| 8         | <b>ANALIZA VZORCA NAGRAJENIH FOTOGRAFIJ <i>WORLD PRESS PHOTO</i>...</b>                                                   | 65 |
| 8.1       | Nagrada <i>World Press Photo</i> .....                                                                                    | 65 |
| 8.2       | Pojav klasičnih umetnostnozgodovinskih motivov na nagrajenih fotografijah <i>World Press Photo</i> .....                  | 68 |
| 8.2.1     | Ikonografija trpljenja na fotografijah, nagrajenih v sekciji <i>World Press Photo of the Year</i> v letih 1955–2009 ..... | 68 |
| 8.2.1.1   | Motiv Objokovanja .....                                                                                                   | 69 |
| 8.2.1.2   | Motiv Pietà in motiv Pietà z Bogom Očetom .....                                                                           | 73 |
| 8.2.1.3   | Motiv Polaganja v grob .....                                                                                              | 75 |
| 8.2.2     | Ikonografija trpljenja na fotografijah, nagrajenih v drugih kategorijah v letih 1979–2009 .....                           | 75 |
| 8.2.2.1   | Motiv Objokovanja .....                                                                                                   | 76 |
| 8.2.2.2   | Motiv Pietà in motiv Pietà z Bogom Očetom .....                                                                           | 83 |
| 8.2.2.3   | Marijina smrt .....                                                                                                       | 88 |
| 8.2.2.4   | Motiv Križanja .....                                                                                                      | 89 |
| 8.2.2.5   | Motiv Snemanja s križa .....                                                                                              | 90 |
| 9         | <b>RAZPRAVA: PRESEGANJE PRIPOVEDNEGA – SIMBOLIZEM NA NAGRAJENIH FOTOGRAFIJAH <i>WORLD PRESS PHOTO</i></b> .....           | 92 |
| 10        | <b>ZAKLJUČEK</b> .....                                                                                                    | 97 |
| 11        | <b>LITERATURA</b> .....                                                                                                   | 99 |

## SEZNAM SLIKOVNEGA GRADIVA

Slika 1: Eddie Adams, Vietnamski general s strelom v glavo usmrti moškega, Saigon, 1968

Slika 2: Robert Capa, Smrt republikanskega vojaka, Španija, 1936

Slika 3: John Filo, Demonstracije pred univerzo *Kent State*, ZDA, 1970

Slike 4–6: Objava istega dogodka v treh različnih časopisih; *The Times*, *Daily Express*, *Daily Mirror*, 1970

Slika 7: Marc Chagall, Belo Križanje, 1938, The Art Institute of Chicago, Chicago

Slika 8: Rogier van der Weyden, Snemanje s križa, ok. 1435, Prado, Madrid

Slika 9: Giotto, Objokovanje, 1302–1305, Cappella degli Scrovegni, Padova

Slika 10: Michelangelo Buonarroti, Pietà, 1498–1499, bazilika Sv. Petra, Vatikan

Slika 11: Hugo Van der Goes, Marijina smrt, ok. 1480, Groeninge Museum, Bruges

Slika 12: William Eugen Smith, Tamoko pri kopanju, Minamata, Japonska, 1972

Slika 13: Don McCullin, Ranjeni marinec, Vietnam, 1968

Slika 14: Freddy Alberto, fotografija Che Guevarovega trupla, 1967

Slika 15: Andrea Mantegna, Mrtvi Kristus, ok. 1480, Pinacoteca di Brera, Milano

Slika 16: Rembrandt, Anatomija dr. Tulpa, 1632, Mauritshuis Museum, Haag

Slika 17: Francisco Goya, Strahote vojne, 1810–1820, The British Museum, London

Slika 18: Jeff Wall, Mrtve čete govorijo, 1992

Slike 19–25: Joco Žnidaršič, 3. nagrada, *Photo Sequences*, 1976<sup>1</sup>

Slika 26: Don McCullin, *World Press Photo of the Year*, Ciper, 1964

Slika 27: Mustafa Bozdemir, *World Press Photo of the Year*, Turčija, 1983

Slika 28: David Turnley, *World Press Photo of the Year*, Sovjetska zveza, 1988

Slika 29: Georges Merillon, *World Press Photo of the Year*, Jugoslavija, 1990

Slika 30: Hocine, *World Press Photo of the Year*, Alžirija, 1997

Slika 31: Dayna Smith, *World Press Photo of the Year*, Jugoslavija, 1998

Slika 32: Arko Datta, *World Press Photo of the Year*, Indija, 2004

Slika 33: David Burnett, *World Press Photo of the Year*, Tajska, 1979

Slika 34: Jean-Marc Bouju, *World Press Photo of the Year*, Irak, 2003

Slika 35: James Nachtwey, *World Press Photo of the Year*, Somalija, 1992

Slike 36–39: Alfred Yaghobzadeh, 1. nagrada, *News Features stories*, Libanon, 1985

---

<sup>1</sup> Naslovi slik 19–64 niso točno znani, zato v diplomskem delu navajamo le avtorje fotografij, kategorijo, v kateri so bile nagrajene, ter kraj in leto nastanka.



Slika 40: James Nachtwey, 3. nagrada, *News Features stories*, Šri Lanka, 1986

Slika 41: Dod Miller, Častna omemba, *Spot News stories*, Romunija, 1989

Slika 42: Ron Haviv, 1. nagrada, *General News*, Hrvaška, 1991

Slika 43: Christopher Morris, 1. nagrada, *Spot News stories*, Rusija, 1993

Sliki 44–45: Paul Lowe, 2. nagrada, *General News stories*, Republika Čečenija, 1994

Slika 46: Paul Lowe, 2. nagrada, *Spot News stories*, Ruanda, 1995

Slika 47: James Nachtwey, 3. nagrada, *General News stories*, Afganistan, 1996

Slika 48: Yannis Behrakis, 1. nagrada, *General News stories*, Kosovo, 1999

Slika 49: Aleksander Nordahl, Častna omemba, *Daily Life*, Uganda, 2001

Slika 50: Sven Torfinn, 1. nagrada, *People in the News*, Demokratična republika Kongo, 2005

Slika 51: Neil Tanner, 3. nagrada, *Spot News stories*, 1981

Slika 52: Kim Komenich, 1. nagrada, *News Features stories*, ZDA, 1982

Sliki 53–54: William Campbell, 2. nagrada, *Daily Life*, Etiopija, 1987

Slika 55: Kristen Ashburn, 3. nagrada, *Portraits stories*, Republika Zimbabve, 2002

Slika 56: Davide Monteleone, 1. nagrada, *Spot News stories*, Libanon, 2006

Slika 57: Balazs Gardi, 1. nagrada, *General News*, Afganistan, 2007

Slika 58: Gleb Garanich, 3. nagrada, *Spot News*, Gruzija, 2008

Slika 59: Ed Kashi, 2. nagrada, *Daily Life*, ZDA, 2000

Slika 60: Werner Gartung, 1. nagrada, *Spot News*, Liberija, 1980

Slika 61: James Nachtwey, 2. nagrada, *Spot News*, Republika Nikaragva, 1984

Slika 62: Mohammed Abed, 3. nagrada, *Spot news stories*, Palestina, 2009

Slika 63: James Nachtwey, Kambodža, 2008

Slika 64: James Nachtwey, El Salvador, 1984

# 1 UVOD

V svetu, v katerem vlada množstvo podob in preobremenjenost z informacijami, ponuja fotografija »hiter način razumevanja dogodka in zgoščeno obliko njegovega pomnjenja. Fotografija je kot citat, kot maksima ali pregovor«. <sup>2</sup> Že na začetku 20. stoletja je Walter Benjamin opozoril, da živimo v »dobi mehanske reprodukcije« in da »podoba oblikuje realnost eksistence v njenih mnogoterih reprodukcijah dnevnega novinarstva«. <sup>3</sup> Fotožurnalizem je dozorel s pomočjo tehnoloških inovacij, vendar prav slednje v zadnjih desetletjih omogočajo večje možnosti za ponarejanje in elektronsko manipuliranje s fotografijami. Potvarjanje resničnosti pa je v nasprotju z novinarjevim temeljnim poslanstvom, stremljenjem k nepristranskemu, objektivnemu (s)poročanju. Novinarstvo že skoraj stoletje utemljuje svoj diskurzivni status na »mitu objektivnosti«, ki je zapisan v vseh kodeksih novinarske etike po svetu. Tudi novinarska fotografija mora služiti kot dokument in vidni dokaz upovedanih novičarskih dogodkov ter ne kot njihova interpretacija in vrednotenje.

Ker je v Sloveniji vprašanje prikrite rabe vizualnega simbolizma v novinarski fotografiji relativno slabo raziskano, bomo v pričujočem diplomskem delu kritično presojali njeno verifikacijsko vlogo in položaj fotoreporterja kot nevtralnega opazovalca dogodkov. Pojav fotožurnalizma v sredini 19. stoletja sovпада s pojavom vojne fotografije, ki jo v pričujočem delu podrobneje obravnavamo. Da je nasilje ena ključnih in najbolj izstopajočih novičarskih vrednosti, bomo skušali dokazati v analizi vzorca nagrajenih fotografij.

Nasilje oziroma trpljenje se je na številnih umetniških delih skozi vso zgodovino pojavljalo predvsem v kontekstu krščanske ikonografije in pri vernikih zbuvalo sočutje. S pomočjo prikaza marioloških in kristoloških ikonografskih tipov, ki poudarjajo Marijino in Kristusovo bolečino, bomo opozorili na dolgo zgodovino, ki spremlja ikonografijo trpljenja. V drugem delu naloge bomo tako omenjeno temo obravnavali tudi z umetnostnozgodovinskega vidika in pri nagrajenih fotografijah *World Press Photo* opazovali, kako se klasični umetnostnozgodovinski motivi pojavljajo v novinarski fotografiji.

Naša hipoteza oziroma raziskovalno vprašanje se glasi: Novinarska fotografija je utemeljena na mitu objektivnosti, fotoreporter tako domnevno velja za nevtralnega

---

<sup>2</sup> Susan SONTAG, *Pogled na bolečino drugega*, Ljubljana 2006, p. 18.

<sup>3</sup> Hanno HARDT, Vizualna kultura v kulturnih študijah, in: *Cooltura: Uvod v kulturne študije* (ed. Aleš Debeljak idr.), Ljubljana 2002, p. 318.

opazovalca dogodkov. Toda novinarska fotografija presega nevtralni pogled – v večini primerov imajo fotografije z največjim učinkom, torej tiste, ki veljajo za najboljše in so tudi nagrajene, največjo simbolno vrednost in so tako nenevtralne.

## 2 NOVINARSKA FOTOGRAFIJA

### 2.1 Vzpon fotografske podobe

Kot opozarja Roland Barthes, številni posamezniki pravijo, da so Fotografijo s kadriranjem, albertijevsko perspektivo in optiko *camere obscurae* iznašli slikarji. Sam je zagovornik teze, da so Fotografijo iznašli kemiki. Z odkritjem, da so srebrovi halogeni občutljivi za svetlobo, je bilo mogoče ujeti in neposredno natisniti svetlobne žarke, ki jih oddaja neenakomerno osvetljen predmet. »Iz realnega telesa, ki je bilo tam, je izšlo sevanje, ki se me je dotaknilo – mene, ki sem tukaj; trajanje prenosa ni pomembno; fotografija izginulega bitja me bo ganila prav kakor zakasneli žarki kakšne zvezde,« še dodaja Barthes. Če bi po njegovih besedah Fotografija sodila k svetu, ki bi imel še kaj občutljivosti za mit, »bi se prav gotovo veselili spričo bogastva tega simbola: ljubljeno telo je postalo nesmrtno s pomočjo dragocene kovine – srebra /.../«. <sup>4</sup>

S srebrovimi solmi in kamero obskuro je konec 18. stoletja eksperimentiral že Thomas Wedgwood. Nato sta s poskusi nadaljevala brata Claud in Joseph Nicéphore Niépce. Slednji, mlajši, je natanko vedel, kakšno podobo želi pridobiti – hotel je jasno, ostro izrisano sliko. S postopkom heliografije je okoli leta 1826–1827 ustvaril prvo obstojno fotografijo na svetu. Naj od pionirjev fotografije izpostavimo še L. J. M. Daguerra, ki je eksperimentiral z dioramo, predhodnico filma. Z Niépceom sta delala poskuse s srebrovimi svetločutnimi snovmi ter skušala »ujeti in fiksirati« podobe. To je Daguerru tudi uspelo in leta 1839 so razglasili dagerotipijo za javno last. <sup>5</sup>

Vzpon fotografske podobe je po besedah Hanna Hardta v zahodni kulturi in drugod v zelo kratkem časi »soočil svet bralcev s stvarnostjo vidnega dokaza ter neposrednim izkustvom ljudi in dogodkov«. <sup>6</sup> Leta 1884 je namreč razvoj poltonskega postopka povzročil množičen razmah fotografije v tisku. V dvajsetih letih 20. stoletja so tako fotografije dokončno izpodrinile in nadomestile risane ilustracije, ki so do tedaj služile kot slikovno gradivo tisku. <sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Roland BARTHES, *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*, Ljubljana 1992, pp. 71–72.

<sup>5</sup> Primož LAMPIČ, *Fotografija in stil. Premene v mediju od realizma do modernizma*, Ljubljana 2000, pp. 89–99.

<sup>6</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 318.

<sup>7</sup> Dona SCHWARTZ, Objective Representation: Photographs as Facts, in: *Picturing the past: media, history and photography* (ed. Bonnie Brennen, Hanno Hardt), Chicago 1999, p. 167.

Razvoj fotografije kot nove tehnologije družbene komunikacije je poleg tega, da se je fotografijo pričelo uporabljati na komercialnem področju, vodil tudi do nastanka fotografskega novinarstva in posledično porasta slikovnih revij – vse to pa je »vzpodbudilo in okrepilo psihološko vpletenost družbe na področju vizualnih komunikacij«.<sup>8</sup>

## 2.2 Razcvet fotožurnalizma

Novinarska fotografija se je po besedah Hanna Hardta pojavila 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.<sup>9</sup> Kot je dejal Harold Evans, »fotografija ni fotožurnalizem«.<sup>10</sup> Za podkrepitev informacije, ki jo posredujejo fotografije, so namreč potrebne besede, ki pomen razložijo, ga potrdijo in okrepijo (več o tem glej v nadaljevanju v poglavju Vpliv besedila na pomen fotografije in obratno).

Razcvet fotožurnalizma je bil pogojen s tehnološkim, družbenim in ekonomskim razvojem. Z vidika tehničnih rešitev in novosti naj izpostavimo izboljšano tehniko tiskanja fotografij, pojav filmskega traku (Kodak) ter razvoj manjših fotoaparátov, ki so nudili fotoreporterjem večjo mobilnost na terenu in omogočali krajši ekspozicijski čas.<sup>11</sup>

Poleg tehnoloških izboljšav sta bila za vzpon novinarske fotografije ključnega pomena tudi razširitev kroga bralcev na delavski razred ter široka dostopnost poceni časopisov in revij. Po besedah Hanna Hardta je javnost »spodbujena z razmahom filmov v dvajsetih letih 20. stoletja želela 'videti' svet, kar je ustvarilo nove zahteve do tiskanih medijev za legitimizacijo fotožurnalizma kot profesionalne prakse«.<sup>12</sup>

S porastom revijalnih naklad in potrebami po fotografskem gradivu so se pojavile tudi številne **fotografske agencije**. Te so postale v sodelovanju s tiskovnimi agencijami (npr. *Associated Press* v ZDA in *Reuters* v Veliki Britaniji) ključen vir slikovnega gradiva za tisk

---

<sup>8</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 318.

<sup>9</sup> Hanno HARDT, Photojournalism, *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* (ed. Neil J. Smelser, Paul B. Baltes), XXVII, Amsterdam 2001, p. 11402.

<sup>10</sup> HARDT 2001, cit. n. 9, p. 11404.

<sup>11</sup> Ibid., p. 11402.

<sup>12</sup> Ibid., p. 11403; Ilija TOMANIĆ TRIVUNDŽA, Vizualni simbolizem ali besedilni komentar. Odstopanje od in preseganje realistične reprezentacije v rabi novinarske fotografije, in: *Teorija in praksa*, XLII/2–3, Ljubljana 2005, p. 443.

po vsem svetu. Fotografske agencije služijo hkrati tudi kot knjižnica ali arhiv vizualnih reprezentacij oziroma vseh zbranih fotografij, ki so v času 20. stoletja obeleževale vsakodnevne dogodke. Mediji po vsem svetu so v veliki meri odvisni prav od podob, ki jih te agencije posredujejo.<sup>13</sup>

S pojavom televizije v petdesetih letih 20. stoletja in posledičnim upadom revijalne naklade v šestdesetih se je fotožurnalizem obdržal predvsem v dnevnem tisku, kjer pomaga krepiti vizualno kulturo.<sup>14</sup>

Pojav barvnih fotografij je dal fotožurnalizmu novo razsežnost – njihova dokumentarna vrednost se je s tem še okrepila.<sup>15</sup> Barvne fotografije mučenih vietnamskih civilistov in ranjenih ameriških vojaških novincev, ki jih je posnel Larry Burrows in jih objavljajal v reviji *Life*, so povečale nasprotovanje ameriški navzočnosti v Vietnamu. Burrows velja za prvega pomembnega fotografa, ki je posnel celotno vojno v barvah in s tem okrepil resničnost dogajanja.<sup>16</sup>

V »slikovno ozaveščenem svetu« pomagajo fotožurnalizem ohranjati številne institucije, med drugim *World Press Photo Foundation*,<sup>17</sup> ki ji namenjamo več pozornosti v kasnejših poglavjih.

## 2.3 Vojna fotografija

Začetki fotožurnalizma sovpadajo prav s pojavom vojne fotografije v sredini 19. stoletja: številni fotografi, najbolj znani so, denimo, Roger Fenton, James Robertson in Felice Beato,<sup>18</sup> so dokumentirali ameriško-mehiško vojno, upore v Indiji in na Kitajskem, krimsko vojno, ameriško državljansko vojno, mehiško revolucijo, začetek 20. stoletja pa tudi rusko-japonsko vojno, mehiško revolucijo, balkansko vojno in prvo svetovno vojno.<sup>19</sup>

Prvi celovit poskus, da bi dokumentirali vojno, je bil izpeljan med ameriško državljansko vojno (1861–1865). Pod vodstvom Mathewa Bradyja sta večino fotografij

---

<sup>13</sup> HARDT 2001, cit. n. 9, p. 11403.

<sup>14</sup> Ibid., p. 11404.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 34.

<sup>17</sup> HARDT 2001, cit. n. 9, p. 11404.

<sup>18</sup> Michael GRIFFIN, *The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism*, in: *Picturing the past: media, history and photography* (ed. Bonnie Brennen, Hanno Hardt), Chicago 1999, p. 131.

<sup>19</sup> HARDT 2001, cit. n. 9, p. 11402.

posnela Alexander Gardner in Timothy O'Sullivan, ki sta posnela številne brutalno razločne fotografije mrtvih vojakov in jih opravičevala z dolžnostjo beleženja.<sup>20</sup>

Na prelomu 20. stoletja so fotoreporterji poročali tudi o vojnah, ki so divjale v Južni Afriki, Turčiji in na Filipinih. V skladu z dogovorom s tamkajšnjimi organi oblasti so dogajanje na fronti lahko snemali, vendar so te posnetke lahko objavili šele po pregledu cenzorjev. Ravno zaradi vpliva cenzure so fotografije iz tega obdobja precej neizrazite.<sup>21</sup>

Sicer pa je bila vse do druge svetovne vojne sama bitka očesu kamere nedostopna. Te fotografije so ponavadi prikazovale posledice vojne in za večino se je kasneje izkazalo, da so bile bodisi inscenirane bodisi so posegale v predmet, ki so ga upodabljale. Ko je prišlo do določenih tehničnih izboljšav same fotografske opreme (npr. že omenjena iznajdba manjših in lažjih fotoaparatorov, ki so reporterjem omogočali večjo mobilnost na terenu in »akcijske« posnetke s krajšim ekspozicijskim časom), je bilo mogoče bitko posneti »od blizu«. Španska državljanska vojna (1936–1939) je bila prva, ki so jo fotografske kamere obeležile tudi na bojnih linijah in katere posnetki so bili takoj natisnjeni v časopisju v Španiji ter drugih državah. Naj opozorimo še na vietnamsko vojno, ki je bila prva, ki so jo vsakodnevno spremljale televizijske kamere in za katero smo lahko dejansko prepričani, da nobena od najbolj znanih fotografij ni zrežirana. Po besedah Sontagove je prav ta vojna »vpeljala na domačo fronto novo tele-intimnost s smrtjo in uničenjem«.<sup>22</sup>

Vojne fotografije so se najprej (od leta 1880 dalje) pojavljale v dnevnem in tedenskem časopisju. Kasneje so se pojavili ilustrirani tedniki z visoko naklado (npr. francoski *Vu* leta 1929 ali ameriški *Life* 1936), ki so vso pozornost namenjali fotografijam, ki so jih ponavadi spremljala le kratka besedila, in slikovnim zgodbam. Nasprotno se je v časopisih pojavljala le en sama fotografija, ki je spremljala osrednjo zgodbo.<sup>23</sup>

Med ljudmi, ki vojne nikoli niso izkusili, je to razumevanje vojne predvsem proizvod vpliva podob, ki nam jih posredujejo mediji. S tem ko je nekaj fotografirano, postane za tiste, ki so drugje in to spremljajo kot novico, resnično.<sup>24</sup> Te razširjene in razvpite podobe trpljenja in uničenja so po besedah Sontagove »neziogibna poteza naše s fotoaparatom posredovane

---

<sup>20</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 48.

<sup>21</sup> Mary PANZER, Christian CAUJOLLE, *Things as they are. Photojournalism in context since 1955*, New York 2005, p. 13.

<sup>22</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, pp. 18–54.

<sup>23</sup> Ibid., p. 28.

<sup>24</sup> Ibid., p. 18.

vednosti o vojni«. <sup>25</sup> Tudi Barbie Zelizer poudarja, da za tiste, ki holokavsta na svoji koži niso doživeli, predstavljajo prav fotografije »okrnjeno« reprezentacijo in razumevanje tega grozodejstva. <sup>26</sup>

Kot piše Sontagova, je zavest o trpljenju, nakopičenem v omejenem številu vojn, ki se dogajajo nekje drugje, gola konstrukcija: »Zlasti v obliki, kot jo beležijo kamere, vzplamti med velikim številom ljudi, nato pa zbledi izpred oči. V nasprotju s pisnim poročilom – ki glede na svojo miselno kompleksnost, reference in besednjak meri na večje ali manjše število bralcev – ima fotografija en sam jezik in je potencialno namenjena vsem.« <sup>27</sup>

### 2.3.1 Dokumentiranje smrti, trpljenja, nasilja in groze

Eden od temeljnih elementov novinarskega sporočanja je dokumentiranje smrti, trpljenja, nasilja in groze. Kot izpostavlja Schwartzova, si ljudje želijo videti fotografije uničenja, saj te poleg čustev udeležencev prikazujejo tudi obseg tragedije, ki ga z besedami težko opišemo. <sup>28</sup>

Med najslavnejše in najpogostejše reproducirane vojne fotografije sodijo tiste, na katerih so fotografi ujeli trenutek smrti oziroma tistega tik pred njim. Ena takih je tudi fotografija Eddieja Adamsa (glej sliko 1), ki je februarja 1968 v svoj objektiv ujel trenutek, ko na saigonski ulici vietnamski general Nguyen Ngoc Loan s strelom v glavo usmrti moškega, imenovanega Bay Lop, osumljenega gverilske aktivnosti. <sup>29</sup> Ta fotografija je bila leta 1968 tudi nagrajena kot *World Press Photo of the Year*. <sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 20.

<sup>26</sup> Barbie ZELIZER, From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now, in: *Picturing the past: media, history and photography* (ed. Bonnie Brennen, Hanno Hardt), Chicago 1999, p. 118.

<sup>27</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, pp. 16–17.

<sup>28</sup> Dona SCHWARTZ, *To tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism*, dostopno na: <http://blog.ahmadzamroni.net/2010/01/25/to-tell-the-truth-codes-of-objectivity-in-photojournalism/> (4. 2. 2010).

<sup>29</sup> Vojko URBANČIČ, Agencija AP: Zgodbe o novinarski fotografiji, in: *Delo*, Ljubljana 13. 3. 2009, p. 26.

<sup>30</sup> Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, dostopno na: <http://www.archive.worldpressphoto.org/> (12. 6. 2010)





Slika 1: Eddie Adams, Vietnamski general s strelom v glavo usmrti moškega, Saigon, 1968

Takih posnetkov, ki gledalca oziroma bralca neposredno soočijo s smrtjo oziroma trenutkom pred njo, je malo. Tisk namreč pogosto uporablja različne strategije, s katerimi se izogiba neposrednemu vizualnemu prikazovanju smrti in trpljenja. Pogoste so objave estetiziranih podob vojaške opreme namesto bojevanja, personifikacija konfliktov s pomočjo prikazovanja političnih in vojaških voditeljev, uporaba simbolnih podob, ki kažejo »arhetipske trenutke herojstva in trpljenja« itd. Tovrstna uporaba fotografij pa predstavlja odmik od ideala objektivnega novinarstva, saj na ta način podobe posamezen dogodek vrednotijo<sup>31</sup> (glej poglavje o objektivnosti novinarske fotografije v nadaljevanju).

Z veliko bolj »direktnimi« posnetki se srečamo na fotografijah, ki prikazujejo dogajanje v geografsko oddaljenih krajih. Sontagova ugotavlja, da bolj kot je prizorišče grozot (npr. lahkota v Afriki) odmaknjeno oziroma eksotično, večja je verjetnost neposrednih frontalnih posnetkov mrtvih in umirajočih. Ta že stoletja dolga praksa prikazovanja eksotičnih (koloniziranih) ljudi se odraža tudi v dejstvu, da je večina fotografij, na katerih so posneta okrutno izmaličena trupla, iz Azije ali Afrike. Prebivalce oddaljenih dežel so od 16. stoletja dalje postavljali na etnoloških razstavah po evropskih prestolnicah na ogled »kakor živali v živalskem vrtu«.<sup>32</sup> Fotografijo nezahodnjaka lahko po besedah Lutzove in Collinsove vsaj delno razumemo kot »rezultat niza psihokulturno priučenih izbir fotografov, urednikov in

<sup>31</sup> Ilija TOMANIĆ TRIVUNDŽA, Gledanje brez vpogleda: ambivalentno prikazovanje trpljenja in smrti v novinarski fotografiji, in: *Fotografija*, 37/38, Ljubljana 2008, pp. 42–47.

<sup>32</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, pp. 66–68.

piscev podnapisov, ki na določeni ravni posvečajo pozornost lastnemu pogledu in pogledu drugega«. <sup>33</sup>

Ko govorimo o vojni fotografiji, se moramo dotakniti tudi vprašanja izkoriščanja čustev – usmiljenja, sočutja in ogorčenosti. Včasih so fotografi mislili, da bo približevanje boleče realnosti v gledalcih spodbudilo intenzivnejše občutenje prikazanega. Toda v današnjem času, ko fotografija služi potrošniški manipulaciji, ta učinek fotografij bede nikakor ni samoumeven. In te prenasičenosti grozljivih podob se zavedajo tudi fotografi. <sup>34</sup>

## 2.4 Moč posamezne fotografije

Pojav televizije je sredi 20. stoletja konkuriral časopisom in revijam, vendar zaradi drugačnega načina delovanja nikakor ni presegel pomena novičarskih fotografij. Res je, da televizijski medij obvešča in zabava, vendar se nam tako posredovani dogodki težko vtisnejo v spomin. Po drugi strani imajo novičarske fotografije, ki predstavljajo posnetek nekega trenutka v času, moč, da se nam zasidrajo v zavest. Priklic določenega posnetka dogodka ali osebe je mogoč prek posamezne fotografije. Ljudje se namreč laže osredotočimo na določeno fotografijo, kot na zaporedje posnetkov.

Ko pomislimo na pomembne dogodke, ki so zaznamovali zgodovino, si ponavadi v spomin priključimo neko določeno sliko in ne televizijskega posnetka. Harold Evans tako npr. izpostavlja, da si vietnamsko vojno v mislih vizualizira s pomočjo ene same fotografije, prav tiste, ki jo je leta 1968 posnel Eddie Adams (glej sliko 1), na kateri je ujel trenutek, ko na saigonski ulici vietnamski general s strelom v glavo usmrti moškega, osumljenega gverilske aktivnosti.

Adams je zabeleženje tega dogodka pojasnil z besedami: »To fotografijo sem posnel popolnoma instinktivno. Vsak 'idiot' bi jo lahko posnel. Ko je [vietnamski general, op. P. M.] dvignil roko, v kateri je držal revolver, sem mu sledil s fotoaparatom, vendar še vedno nisem pričakoval, da ga bo res ustrelil.« <sup>35</sup>

Posnetek tega dogodka bi imel na televiziji na občinstvo popolnoma drugačen učinek, moč podobe bi se na nek način izgubila. To, kar naredi na bralca vtis, je namreč »zamrznjen«

---

<sup>33</sup> Catherin A. LUTZ, Jane L. COLLINS, Fotografija kot križišče pogledov, in: *Medijska kultura* (ed. Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt), Ljubljana 2004, p. 215.

<sup>34</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, pp. 76–77.

<sup>35</sup> Eddie Adams v Harold EVANS, Edwin TAYLOR, *Pictures on a Page: Photo-journalism, Graphics and Picture Editing*, London 1978, p. 5.

trenutek v času.<sup>36</sup> Da se fotografije močnejše vtisnejo v spomin kot gibljive podobe, pravi tudi Sontagova: »Televizija je hudournik nezadostno odbranih podob, od katerih vsaka izbriše prejšnjo. Fotografija pa je posebej izbrani trenutek, preobražen v tanek predmet, ki ga lahko shranimo in si ga znova ogledamo.«<sup>37</sup> Seveda moramo ločiti med hitrim dogajanjem na televiziji ali počasnim posnetkom dogodkov. Slednji imajo namreč na gledalca, podobno kot fotografije, prav tako močan učinek.

## 2.5 Ideja odločilnega trenutka

Francoski fotograf Henri Cartier - Bresson, ki je sledil hipnemu načinu ustvarjanja in tako obveljal za fotografa »odločilnega trenutka«, je v intervjuju za Washington Post pojasnil svoje nazore z besedami: »/.../ vaše oko mora videti kompozicijo ali izraz, ki ga ponudi življenje, intuicija pa vam pove, kdaj pritisnete sprožilec fotoaparata.«<sup>38</sup> Henri Cartier - Bresson je svoj kulturni status pridobil z izidom knjige *Images á la Sauvette* leta 1952, v angleškem prevodu »decisive moment« ali »odločilni trenutek«, v kateri je razložil, da je za dober posnetek nujno proženje v odločilnem trenutku. Slednjega je Cartier - Bresson definiriral kot »simultano prepoznanje pomembnosti dogodka v delčku sekunde in natančno razporeditev oblik, ki dajejo določenemu dogodku njegov pravi izraz.«<sup>39</sup> Ker gre pri fotografiji za način vizualizacije mišljenega, ga je tako zanimal natanko določen »odločilni trenutek«, trenutek klika fotoaparata, »ko preteklost in prihodnost obstaneta v sedanjosti«.<sup>40</sup>

Odločilni trenutek, ujet v objektiv fotoaparata, je ponavadi pristen, spontan in čustveno nabit. Enega takih je posnel tudi Don McCullin, ki je zabeležil posnetek trpeče Turkinje, ki je v grško-turški državljanski vojni na Cipru izgubila svojega moža (glej sliko 26 v nadaljevanju). Leta 1964 je bila fotografija tudi nagrajena kot *World Press Photo of the Year* in izraža jasno simbolno konotacijo.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> EVANS 1978, cit. n. 35, pp. 5–6.

<sup>37</sup> Susan SONTAG, *O fotografiji*, Ljubljana 2001, p. 21.

<sup>38</sup> Žiga ŠMIDOVNIK, *Magnum: Viva la revolucion permanente!* Dostopno na: [http://www.slo-foto.net/novice/2010/10/11/magnum-viva-la-revolucion-permanente&utm\\_source=rss&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=news](http://www.slo-foto.net/novice/2010/10/11/magnum-viva-la-revolucion-permanente&utm_source=rss&utm_medium=feed&utm_campaign=news) (20. 1. 2011).

<sup>39</sup> Henri Cartier - Bresson v Uroš HOČEVAR, *Estetika reportažne fotografije*, Ljubljana 2010, pp. 20–29.

<sup>40</sup> Ibid., p. 28.

<sup>41</sup> EVANS 1978, cit. n. 35, pp. 117–118.

Idejo odločilnega trenutka lahko ponazorimo tudi s fotografijo *Smrt republikanskega vojaka*, ki jo je med špansko državljansko vojno posnel Robert Capa in velja po mnenju številnih avtorjev za eno najslavnejših novinarskih fotografij (glej sliko 2). Avtentičnost te fotografije so mnogi postavili pod vprašaj – po eni od hipotez naj bi jo fotograf posnel med urjenjem milice blizu frontne linije in ne med samo bitko.<sup>42</sup>

Tudi Sontagova piše o tem posnetku kot o fotografiji, v kateri se udejanja ideja odločilnega trenutka: »/.../ tako rekoč vsakdo, ki je kdaj slišal za to vojno [špansko državljansko vojno, op. P. M.], si bo lahko priklical pred oči zrnato črno-belo podobo moškega v beli srajci z zavihanimi rokavi, ki se je nagnil nazaj proti pobočju in z desno roko zamahnil za sabo, ko mu je puška zdrsnila iz prijema: moškega, ki se bo vsak hip mrtev zgrudil na svojo senco«.<sup>43</sup> Ta podoba je pretresljiva, vzbuja pozornost, osuplost in presenečenje.



Slika 2: Robert Capa, Smrt republikanskega vojaka, Španija, 1936

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 127; GRIFFIN 1999, cit. n. 18, p. 138.

<sup>43</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 19.

### 3 MIT O OBJEKTIVNOSTI FOTOGRAFIJE

Status novinarske fotografije je znotraj množičnih medijev, ki veljajo za direktne »prepise« realnega sveta, utemeljen na »konvenciji fotografskega realizma in vlogi fotoreporterja kot pasivnega očividca dogodkov«. <sup>44</sup> Kot poudarja Tomanić Trivundža, izhaja pojmovanje fotografij kot materialnega dokaza dogodkov iz »njihove v semiotskem smislu indeksne narave, dejstva, da je fotografska podoba s svetlobo zapisana sled dogajanja pred objektivom«. <sup>45</sup> Ob tem avtor dodaja, da je vloga fotoreporterja zreducirana predvsem na izbiro in usmerjanje pogleda. S preveč očitno uporabo fotografskih izraznih sredstev namreč »spodbija vtis objektivnosti«. <sup>46</sup> Zaradi vseh teh razlogov nas fotografija, po besedah Schwartzove, usmerja k dojemanju objektivnosti kot družbenega fenomena. <sup>47</sup>

#### 3.1 Novinarska objektivnost: informativnost proti interpretativnosti

Mit o »objektivnem (s)poročanju« je zapisan v vseh kodeksih novinarske etike po svetu in razglašen za »uredniško politiko« slehernega množičnega občila ter velja za postavko, brez katere novinarski diskurz ne obstaja. Manca Košir govori o treh dimenzijah »objektivnosti« novinarskega (s)poročanja, in sicer: (1) **izbor (selekcija) sporočane stvarnosti**, ki nastane na podlagi pomenov, oblikovanih v družbenopolitičnih interpretacijah; (2) **odnos novinarskega sporočila do stvarnosti**, ki mora upoštevati zahtevo po »celoviti in objektivni informaciji«; (3) **jezikovna predstavitev sporočila**, ki mora biti brez slehernega vrednostnega opredeljevanja, uporabljene besede morajo biti stilno nevtralne. <sup>48</sup> [poudarila P. M.] Ker objektivnega sporočanja ni, je bila postavljena »norma objektivnosti kot ideala, h kateremu stremimo, a se mu nikoli ne približamo«. <sup>49</sup>

Novinarska sporočila lahko uvrstimo v dve veliki skupini. Prva je **informativna zvrst**, v katero uvrščamo novinarske prispevke, »ki se kažejo kot objektivna sporočila«, v katerih je avtor s svojimi mnenji od predmeta distanciran. Drugo skupino, **interpretativno zvrst**,

---

<sup>44</sup> TOMANIĆ TRIVUNDŽA 2008, cit. n. 31, p. 42.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> SCHWARTZ, cit. n. 28.

<sup>48</sup> Manca KOŠIR, *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*, Ljubljana 1988, pp. 11–13.

<sup>49</sup> Ibid., p. 13.

sestavljajo prispevki, »ki se v tekstih kažejo kot subjektivna sporočila, avtorji pristopajo k obravnavanemu predmetu angažirano in so s svojimi mnenji v tekstu prisotni«. Avtorjeve težnje po bralčevem dojetanju besedila se v prvi skupini kažejo v udejanjanju informativne funkcije, v drugi pa interpretativne funkcije.<sup>50</sup> Informativna novinarska besedila morajo biti torej napisana nevtravno, nepristransko, v interpretativnih tekstih pa je avtorjevo stališče ključnega pomena.

Temeljna načela »objektivnega« novinarstva so nujnost novinarjeve nepristranskosti, uravnoteženost trditev, predstavljenih v besedilu, in nedvoumno ločevanje dejstev od mnenj. Kot poudarja Labanova, mora biti iz novinarskega besedila takoj razvidno, da »določena informacija ni novinarjevo vedenje, mnenje ali interpretacija«.<sup>51</sup> Zahteva po novinarjem ločevanju dejstev od mnenj oziroma osebnih prepričanj je po besedah Erjavčeve »skupna vsem merilom kakovosti novinarskega besedila: točnost, raznolikost, preglednost, stvarnost, uravnoteženost in razumljivost«.<sup>52</sup>

Ločevanje informacij od komentarjev zapoveduje tudi 11. člen *Kodeksa novinarjev Slovenije* iz leta 2002: »Novinar mora ločiti informacije od komentarjev. Razlika med poročilom o dejstvih in komentarjem mora biti jasno razvidna.«<sup>53</sup> Naj na tem mestu poudarimo, da v sedaj veljavnem kodeksu, ki je bil sprejet leta 2002, besede »objektivnost« ali njenih izpeljank ne zasledimo. V *Preambuli* med drugim piše: »Novinarji so dolžni predstavljati celovito sliko dogodkov in svoje delo, ob spoštovanju pravic drugih, opravljati natančno in vestno. Takšno delo je temelj verodostojnosti novinarjev.«<sup>54</sup> Beseda »objektivnost« oziroma njena izpeljanka se pojavi le v prvem novinarskem kodeksu v slovenskem medijskem prostoru. Gre za *Kodeks novinarjev Jugoslavije*, ki ga je Zveza novinarjev Jugoslavije sprejela leta 1965 in dopolnila v letih 1969 in 1973: »Družbeno

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 63.

<sup>51</sup> Vesna LABAN, Žanri vestičarske vrste, običajno poročilo in anketa v dnevnem časopisju (Uvod v novinarstvo I, Uvod v novinarstvo II), in: *Uvod v novinarske študije* (ed. Melita Poler Kovačič in Karmen Erjavec), Ljubljana 2005, p. 37.

<sup>52</sup> Erjavec v LABAN 2005, cit. n. 51, p. 38.

<sup>53</sup> Kodeks novinarjev Slovenije, dostopno na: [http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks\\_ns\\_txt.php](http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks_ns_txt.php) (2. 2. 2010).

<sup>54</sup> Ibidem.

nevarnost in moralni prestopki pomeni vse tisto, kar ovira pravočasno, popolno, pravilno, resnici ustrezno, **objektivno** informacijo.«<sup>55</sup> [poudarila P. M.]

Med številnimi avtorji, ki razpravljajo o »mitu novinarske objektivnosti«, naj izpostavimo Igorja Vobiča, ki izhaja iz predpostavke, da izvira verodostojnost sodobnega novinarstva iz mita novinarske objektivnosti, ki se je razvijal s spreminjanjem zgodovinskega in kulturnega konteksta. Spreminjanje strukture avtor pojasnjuje od vznika objektivnosti v novinarski skupnosti in diskurzu v začetku 20. stoletja do njenega reproduciranja v naslednjih desetletjih na področju novinarske dejavnosti ter komunikacijskih, medijskih in novinarskih študij. Novinarstvo že skoraj stoletje utemeljuje svoj diskurzivni status na mitu objektivnosti – »objektivnost«, ki po besedah Splichala ni naravna lastnost novinarskega diskurza, se je v novinarstvu namreč zasidrala na začetku 20. stoletja.<sup>56</sup>

Splošnega konsenza o vzrokih pojava »objektivnosti« v novinarstvu ni. Nekateri avtorji iščejo razloge skozi tehnološkodeterministični pogled in menijo, da je k objektivizaciji upovedovanja pripomogla uveljavitev telegrafa v novinarskem sporočanjem procesu. Ta vidik sodobni pristopi zavračajo in poudarjajo prepričanje, da je na pojav novinarske objektivnosti vplival predvsem komercialni imperativ – tiskovne agencije so novice »prodajale« različnim medijskim hišam, zato naj bi novinarji pri upovedovanju »rabili skupni okvir«. Spet drugi opozarjajo na zaton »političnega« tiska konec 19. stoletja in vzpon »znanosti kot kulturne paradigme« ter posledično željo po legitimizaciji profesionalnega statusa novinarjev. Hardt in Brennen pa poudarjata, da »so bili predvsem medijski lastniki – in ne novinarji – tisti, ki so spodbujali objektivizacijo novinarstva in ga razumeli kot temeljni kamen profesionalizacije«.<sup>57</sup>

Kot smo že poudarili, sodobni pristopi razumejo novinarsko objektivnost kot »nedosegljiv cilj, poln paradoksov, a še vedno kot glavni smerokaz novinarskega (re)konstruiranja realnosti«.<sup>58</sup> Ti pristopi pojasnjujejo, da izhaja »ideologija objektivnosti« iz »absolutnega razlikovanja med dejstvom in vrednostjo, razlikovanja med dejstvom in interpretacijo kot zdravorazumskim pravilom novinarske prakse: empiricistične iluzije in utopije naturalizma«.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Igor VOBIČ, Mitologija novinarske objektivnosti: revizija Barthesovega koncepta mita, in: *Družboslovne razprave*, XXIV/58, Ljubljana 2008, p. 114.

<sup>56</sup> Ibid., p. 107.

<sup>57</sup> Ibid., pp. 107–113.

<sup>58</sup> Ibid., p. 108.

<sup>59</sup> Ibid., p. 116.

Vobič torej skuša pojasniti izvor in strukturo normaliziranja »objektivnosti« v novinarstvu. Po njegovih besedah razumemo novinarsko objektivnost kot mit – »sistem pomnjenja, ki se napaja na naturaliziranju zgodovinske transmisije mehanizmov novinarskega objektiviziranja in z vstopanjem v vse faze novinarskega sporočanja procesa končnim novinarskim izdelkom daje pečat *novinarskosti*«. <sup>60</sup> Avtor še poudarja, da je mit novinarske objektivnosti »glavno pogonsko kolo ločevanja novinarstva od drugih diskurzov v sodobnem množičnem komuniciranju in eden od temeljnih kamnov zamišljanja novinarske skupnosti«. <sup>61</sup> Povzamemo lahko, da novinarska objektivnost postavlja normativni okvir sodobne novinarske dejavnosti.

### 3.2 Fotografija kot informacija

V *Preambuli* že omenjenega sedaj veljavnega *Kodeksa novinarjev Slovenije* je zapisano, da ta »velja za besedilo, fotografijo, sliko in zvok«. <sup>62</sup> Tako velja torej zapovedano etično načelo, da mora novinar jasno razločevati med dejstvi in komentarji, tudi za fotografijo. Ali z besedami Sontagove: »/.../ vsaka sled osebnega videnja človeka, ki fotografira, je v napoto prvotni funkciji, ki jo zahtevamo od fotografije: da dokumentira, diagnosticira, obvešča ...«. <sup>63</sup>

Po mnenju številnih avtorjev so fotografije »dokazno gradivo«. Sontagova, denimo, pravi, da so fotografije cenjene, ker so vir podatkov. <sup>64</sup> Na podlagi fotografske podobe je bil celo zgrajen nov smisel pojma informacije. <sup>65</sup>

Ko Aleš Erjavec v svojem delu *Estetika in politika modernizma* razmišlja o ontologiji in filozofiji fotografije, izpostavi tudi Flusserjevo pojmovanje fotografije kot informacije – zanj je ključna vrednota fotografije ravno informacija, ki jo nudi. Ko razpravlja o klasični novinarski fotografiji in informacijah, ki jih ta fotografska zvrst nudi, Flusser pravi, da je vsaka fotografija »'nov delec informacije' – pogled, ki se zdi danes nekoliko neobičajen, saj je

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 108.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Kodeks novinarjev Slovenije, cit. n. 53.

<sup>63</sup> SONTAG 2001, cit. n. 37, p. 126.

<sup>64</sup> Ibid., p. 25.

<sup>65</sup> Ibid., p. 26.



poudarjanje sporočilne sposobnosti fotografije nekaj, o čemer se pogosto domneva, da je bilo v sodobni fotografiji preseženo».<sup>66</sup>

Erjavec poudarja, da želimo življenje živeti v trenutku, v katerem je bilo fotografirano, zato je to, kar je pomembno, fotografska in medijska podoba in ne realnost, ki ostaja intimno ter subjektivno dejstvo, medtem ko postane vidna podoba javna in objektivna. Svojo misel zaključí z besedami: »Življenje so fotografije in dogodek je dogodek le, če je zabeležen.«<sup>67</sup>

### 3.3 Novičarska vrednost fotografskega znaka proti njegovi ideološki ravni

V novicah moramo po Hallovih besedah razlikovati med dvema aspektoma označevanja: **novičarsko vrednostjo fotografskega znaka**, ki pomeni elaboracijo ali izpeljavo zgodbe v luči profesionalne ideologije novic, in **ideološko ravni fotografskega znaka**, ki je sestavljena iz »elaboracije zgodbe v obliki njenih konotiranih tem in interpretacij«.<sup>68</sup> [poudarila P. M.] Struktura »novičarskih vrednosti« se s tem, ko določene zgodbe in dogodke povezuje s posamezniki ter anonimnim dogodkom določa lastnosti in položaj v družbi ..., kaže kot nevtralna, operativna raven produkcije novic. Pri tem pa je potrebno poudariti, da omenjene operativne vrednosti nikakor niso nevtralne vrednosti. Že po Althusserjevih besedah postaja diskurz – pri »operiranju s 'kategorijo subjekta' in s produkcijo bralca 'običajnih spoznanj'« – ideološki.<sup>69</sup>

Povzamemo lahko, da služi novičarska fotografija najprej označevanju na t. i. ravni »formalnih novičarskih vrednosti« in šele nato označuje ideološko vsebino. Časopisni uredniki npr. iščejo in izbirajo fotografije glede na formalne novičarske vrednosti – dramatičnost, nenavadnost, vplivnost ... Hkrati pa tudi presojujejo, kako bodo te vrednosti interpretativno kodirane oziroma obravnavane. Po Hallovih besedah povezuje ta dvojna artikulacija (formalna novičarska vrednost/ideološko obravnavanje) »notranji diskurz časnika z ideološkim univerzumom družbe«.<sup>70</sup> Prav prek te dvojne artikulacije je torej institucionalna plat časnika podrejena latentni funkciji reproduciranja osrednjih ideoloških tematik družbe.

---

<sup>66</sup> Aleš ERJAVEC, *Estetika in politika modernizma*, Ljubljana 2009, p. 227.

<sup>67</sup> Ibid., p. 229.

<sup>68</sup> Stuart HALL, Lastnosti novičarskih fotografij, in: *Medijska kultura* (ed. Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt), Ljubljana 2004, p. 199.

<sup>69</sup> Althusser v HALL 2004, cit. n. 68, p. 199.

<sup>70</sup> HALL 2004, cit. n. 68, pp. 200–201.

Novičarske vrednosti so po Hallovih besedah ene izmed najbolj »nerazumljivih struktur pomena v sodobni družbi«. Mišljene so kot operativne prakse, ki urednikom s pomočjo znanja o tem, kaj ustvarja »novico«, omogočajo selekcioniranje, klasificiranje in izbiro med številnimi fotografijami. Določena zgodba, poročilo ali fotografija, ki bi lahko predstavljala podlago označevanja novic v dnevnem časopisju, mora vključevati tri temeljne elemente: biti mora umeščena v dogajanje, slednje pa mora biti »časovno nedavno« in »vredno objave«.<sup>71</sup> Seznam formalnih novičarskih vrednosti sta Galtung in Ruge še razširila, poleg že omenjene nedavnosti vključujeta še napetost, redkost, nepredvidljivost, jasnost, etnocentričnost, kontinuiteto, ubranost, »elitne« osebnosti in nacije, personalizacijo itd. Te novičarske vrednosti se sicer kažejo kot niz nevtralnih, rutinskih praks, vendar po Hallovih besedah »silijo h konsenzu vedenja o svetu«.<sup>72</sup>

### **3.3.1 Fizično nasilje kot najbolj izstopajoča operativna novičarska vrednost**

Stuart Hall opredeljuje nasilje kot najbolj izstopajočo »novičarsko vrednost« v domeni političnih novic. Številni nasilni dogodki niso nujno resnični, ampak so s pomočjo pripisovanja atributov nasilja kot taki prikazani. Po Hallovem mnenju bi večina novičarskih urednikov izbrala fotografijo, ki označuje nasilje v političnem kontekstu, kar bi – z vidika formalne novičarske vrednosti – zagovarjali z »argumentom o nasilju kot reprezentaciji konflikta, ki vzbuja bralčevo pozornost, ker gre za dejanje z resnimi posledicami«.<sup>73</sup>

Tudi Sontagova opozarja, da imajo dokumentaristi raje dno: »Že več kot sto let fotografi postavajo okrog zatiranih, čakaje na prizore nasilja – in sicer z bleščeče čisto vestjo. Družbena beda je 'dobro stoječe' navdala z nujo po fotografiranju, najpriljudnejši obliki plenjenja, da bi dokumentirali prikrito stvarnost – tj. stvarnost, ki je prikrita njim.«<sup>74</sup> Posnetki katastrofe, uničenja, smrti, tragedije in drame se najpogosteje pojavljajo na vojnih fotografijah.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid., p. 201.

<sup>72</sup> Ibid., p. 202.

<sup>73</sup> Ibid., p. 203.

<sup>74</sup> SONTAG 2001, cit. n. 37, p. 55.

<sup>75</sup> GRIFFIN 1999, cit. n. 18, p. 128.

### 3.3.1.1 Ambivalentni odnos do vizualizacije zla in smrti

Kot bomo skušali dokazati v nadaljevanju pričujočega diplomskega dela, vsebujejo ravno fotografije, ki prikazujejo nasilje in njegove posledice, močno simbolno konotacijo, ki jo lahko vrednotimo vzporedno s klasičnimi umetnostnozgodovinskimi artefakti. Tudi Ilija Tomanić Trivundža opozarja na ambivalentni odnos do vizualizacije zla in smrti, ki je najbolj očiten na vojnih fotografijah – nazorno prikazovanje nasilja na podobah ni prisotno, fotoreporterji se namreč »odkrito spogledujejo s simbolizmom, preigravanjem vizualnih stereotipov, ikoničnih trenutkov ali uveljavljenih umetniških oziroma popularno-kulturnih motivov«.<sup>76</sup> Da prevladujejo na upodobitvah smrti dramatičnost, čustvena nota in simbolizem, poudarja tudi Michael Griffin. Vojne fotografije so po njegovih besedah najbolj cenjene novinarske fotografije in pogosto tudi nagrajene, vendar lahko na njih tudi najočitneje prepoznavamo primere simbolizma.<sup>77</sup>

Izražanje čustev je pri novinarjih, ki naj bi objektivno beležili stvarnost, nedopustno. Kot piše Peggy J. Bowers, so čustva pogosto sredstvo manipulacije. Zato po njenih besedah novinarji »ne bi smeli biti čustveni, teh čustev ne bi smeli izražati ali dopustiti, da kakor koli vplivajo na njihovo delo«.<sup>78</sup>

Obratno velja za umetnike, katerih delo temelji prav na izražanju čustev. Eden izmed načinov, kako lahko ta čustva izrazijo, se kaže v uporabi simbolnih podob, predvsem v kontekstu krščanske ikonografije. Bowersova opozarja tudi na vzporednice, ki jih lahko potegnemo med vojno fotografijo in motivi Kristusovega trpljenja, ki so v likovni umetnosti zaznamovali večino religioznih upodobitev.<sup>79</sup>

Naj izpostavimo še dejstvo, da se na novičarskih fotografijah pojavlja le fizično nasilje, psihično je seveda s fotoaparatom nemogoče zabeležiti. Tudi Barbie Zelizer pravi, da lahko fotografi v svoje objektivne ulovijo zgolj posledice trpljenja, samega trpljenja namreč ni mogoče zabeležiti.<sup>80</sup> Tako, denimo, tudi fotografije, posnete v koncentracijskih taboriščih, kažejo ljudi, ki grozote gledajo, same grozote pa niso eksplicitno prikazane.<sup>81</sup> Kljub temu

---

<sup>76</sup> TOMANIĆ TRIVUNDŽA 2008, cit. n. 31, p. 44.

<sup>77</sup> GRIFFIN 1999, cit. n. 18, pp. 129–140.

<sup>78</sup> Peggy J. BOWERS, *Through the Objective Lens: The Ethics of Expression and Repression of High Art in Photojournalism*, dostopno na: [http://www.acjournal.org/holdings/vol10/s\\_special/articles/bowers.php](http://www.acjournal.org/holdings/vol10/s_special/articles/bowers.php) (15. 3. 2010).

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> ZELIZER 1999, cit. n. 26, p. 105.

<sup>81</sup> Ibid., p. 110.

moramo poudariti, da se posledice, ne le fizične (rane ...), ampak tudi psihične kot prikaz bolečine in trpljenja, še kako odražajo na številnih fotografijah.

### 3.4 Fotografija kot ideološki znak

Ko govorimo o ideološki elaboraciji novičarske fotografije, mislimo na »vstavljanje fotografij v niz tematskih interpretacij, ki dopuščajo znaku (fotografiji), da prek lastnih konotacijskih pomenov služi kot indeks ideološke teme«. <sup>82</sup> Fotografija, ki je bila torej sprva že obravnavana v okviru formalnih kriterijev novic, je sedaj povezana z interpretacijo, ki odkriva njeno konotacijsko vrednost – fotografija postane ideološki znak. Po Hallovih besedah služi fotografski znak kot končni člen vizualne oziroma denotativne verige in hkrati kot prvi člen mitične ali ideološke verige. Vse novičarske fotografije »pri produkciji znaka, ki je denotativni ekvivalent svojega subjekta, uporabljajo označevalce fotografskega koda«. Da bi pa takšen znak postal novičarsko blago, »mora biti povezan s konceptom ali tematiko in tako tudi z interpretativno ali ideološko dimenzijo«. <sup>83</sup> Tisto, kar ustvarja ideološko sporočilo, je ravno povezovanje fotografije s tematikami nasilja, ekstremistov, zakona in reda ter konfrontacijo. Hall ponuja primer »fotografije brce«, kjer se denotirano sporočilo (»moški v gneči brcne policista«) bere oziroma interpretira ideološko (»ekstremisti z nasilnimi dejanji ogrozili zakon in red«). Pri tem pa je potrebno poudariti, da je pri povezovanju ideološke teme in sporočila ključnega pomena tekst (glej poglavje o vplivu besedila na fotografijo v nadaljevanju). Po Hallovih besedah je ideologija hkrati »specifična interpretacija, ki jo vsaka fotografija ali tekst *specificira*, in splošni ambient, znotraj katerega se nadaljuje ideološki diskurz kot tak«. <sup>84</sup> Zdi se, da imamo opravka z dvojnim delovanjem oziroma nagnjenjem znotraj ideološkega diskurza – po eni strani delujejo ideološke teme v domeni subjekta in klasificirajo svet v obliki neposrednih političnih ter moralnih vrednosti, po drugi strani pa se ideološka tematika kaže kot distancirana in univerzalna, mitična. Zaradi povezave med tema dvema spektroma ter historične razsežnosti dogodkov je dešifriranje vizualnega znaka izredno kompleksno. Po Hallovih besedah postanejo novičarske fotografije v svojem temeljnem opredmetenju v obliki dejstev in zgodovine »del ogromne veleblagovnice z arhetipskimi

---

<sup>82</sup> HALL 2004, cit. n. 68, p. 204.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> HALL 2004, cit. n. 68, pp. 205–206.

sporočili, postanejo narava in ne zgodovina, mit in ne 'realnost'«. <sup>85</sup> S tem ko se novičarske fotografije kažejo kot vizualni transkripti »realnega sveta«, skrivajo svojo ideološko dimezijo.

Novičarske fotografije pričajo o »*dejanskosti* dogodka, ki ga reprezentirajo« in nosijo meta-sporočilo »dogodek se je dejansko zgodil, kajti fotografija je dokaz tega«. Izbira določenega fotografiranega motiva predstavlja izredno »kompleksno verigo dogodkov in pomenov«. Vendar novičarske fotografije pri dobesednem reproduciranju dogodka tako, kot se je dejansko zgodil, tajijo svojo selektivno in interpretativno oziroma ideološko funkcijo. Hall pravi, da utemeljitev iščejo v »vnaprej dani, nevtralni strukturi, ki je onkraj vprašanj, onkraj interpretacij: v 'realnem svetu'«. S tem pa novičarske fotografije ne zagotavljajo zgolj kredibilnosti določenega časnika, temveč jamčijo objektivnost, torej »nevtralizirajo njegovo ideološko funkcijo«. <sup>86</sup>

### 3.5 Dokument ali drama

Pri novičarskih prispevkih igra ključno vlogo tudi dramatizacija. Kot piše Schwartzova, dramatičnost dogodka pritegne bralčevo pozornost in pri njem izzove večjo empatijo ter s tem nekako upraviči uporabo vizualnih podob. <sup>87</sup> Ali predstavljajo določene fotografije dokument nekega dogodka oziroma časa ali zgolj njuno dramatizacijo, bomo opazovali na primeru fotografije, ki je bila posneta leta 1970 v ZDA, ko je pred univerzo *Kent State* prišlo do demonstracij zaradi odločitve predsednika Nixona, ki je med vietnamsko vojno ukazal svojim vojakom napad na Kambodžo (glej sliko 3). Med posredovanjem nacionalne garde so bili na demonstracijah ubiti štirje študenti. Na kraju dogodka je študent John Filo v objektiv fotoaparata ujel prizor ranjenega študenta, ki leži na tleh, ob njem kleči ženska, v bližini so številne priče. Ob objavi te fotografije so se pojavila številna ugibanja o njeni pristnosti. Po mnenju nekega bralca je bil posnetek zrežiran – na to namigujejo priče, ki izgledajo »precej nezainteresirano za dogajanje«, ogorčena ženska, ki kleči ob ranjencu in je osredotočena na fotoaparat in ne na žrtev, tudi ranjeni študent leži v nekoliko neobičajnem položaju. Kljub dvomom o pristnosti posnetka pa je fotografija služila tudi kot dokument, saj je bilo z nje moč razbrati število prič.

---

<sup>85</sup> Ibid., pp. 206–207.

<sup>86</sup> Ibid., p. 207.

<sup>87</sup> SCHWARTZ, cit. n. 28.



Slika 3: John Filo, Demonstracije pred univerzo *Kent State*, ZDA, 1970

Originalna fotografija je izredno čustveno nabita, bralčeva pozornost je usmerjena predvsem na žensko, ki v emotivni drži izraža svojo bolečino. Po kompoziciji in motiviki spominja na motiv Objokovanja, ki se je skozi zgodovino pojavljal na številnih umetnostnozgodovinskih delih. Na fotografiji je bolj kot dokumentarnost poudarjena dramatizacija. Na to, kako si lahko bralci določene posnetke interpretiramo, kot dokument ali dramo, vpliva tudi oblika objavljene fotografije. V nadaljevanju bomo na primeru istega posnetka pogledali, kako so ga objavili v treh različnih medijih (glej slike 4–6). *The Times* je po mnenju Harolda Evansa najslabše obrezal fotografijo: »Preveč za dokumentacijo in premalo za dramatizacijo«. *Daily Express* je sicer dobro izbral velikost slike, je pa nekoliko moteč naslov prispevka, ki s fotografijo ne predstavlja neke zaključene celote. *Daily Mirror* je v originalno fotografijo najbolj posegel in z naslovom še okrepil dramatizacijo dogodka.<sup>88</sup>



Slike 4–6: Objava istega dogodka v treh različnih časopisih; *The Times*, *Daily Express*, *Daily Mirror*, 1970

<sup>88</sup> EVANS 1978, cit. n. 35, pp. 131–132.

### 3.6 Mnoštvo pogledov

Pogled na določeno novinarsko fotografijo bi moral v skladu z njenim objektivnim poslanstvom v bralcu vzbuditi en sam pomen. Vendar ponavadi ni tako. Lutzova in Collinsova sta pri proučevanju fotografij v reviji *National Geographic* opazili raznolikost pogledov – fotografovih, bralčevih, subjektivih –, ki so »dvoumni, nabiti s čustvi in močjo, so središče zgodb /.../, za katere lahko rečemo, da jih fotografija pripoveduje«. <sup>89</sup> Avtorici opozarjata, da načini pogleda, ki so zaznavni v fotografiji, kažejo na številne sile, ki proizvajajo fotografski pomen, in ena najpomembnejših je ravno bralčevo kulturno pogojeno interpretativno delo. <sup>90</sup>

Avtorici študije tako ponujata tipologijo sedmih vrst pogleda, ki jih je mogoče najti na fotografiji in v njenem družbenem kontekstu: (1) *fotografov pogled*, ki je dejanski pogled skozi objektiv; (2) *institucionalni pogled revije*, ki je razviden iz obrezovanja fotografij; (3) *bralčev pogled*; (4) *pogled nezahodnega subjekta*; (5) *neposredni/nedvoumni pogled zahodnjakov*; (6) *pogled, ki se v rokah domačinov vrača ali se odbija od ogledal oziroma fotoaparata*; (7) *akademski pogled*. <sup>91</sup>

Ta množica razmerij gledanja oziroma mnogoterost pogledov je po besedah Lutzove in Collinsove vzrok dvoumnosti fotografije – vsak pogled namreč potencialno namiguje na drugačno videnje prizora. <sup>92</sup>

### 3.7 Vprašanje resničnosti fotografskih podob

O resničnosti fotografskih podob avtorji razpravljajo že od začetka 20. stoletja. Lippmann je, denimo, leta 1922 zapisal, da imajo fotografije »danes nad našo domišljijo takšno oblast, kot jo je imela včeraj tiskana beseda, pred njo pa govorjena. Videti so povsem resnične«. <sup>93</sup> Sontagova pa pravi ravno nasprotno – da fotografije niso zgolj realistične upodobitve realnosti. Namesto da bi zgolj beležile stvarnost, so »postale norma pojavnosti stvari v naših očeh« in tako spremenile sam pojem realnosti in realizma. Ker vsak posameznik vidi resničnost drugače, moramo po besedah Sontagove dejstvo, da fotoaparat podaja

---

<sup>89</sup> LUTZ 2004, cit. n. 33, p. 213.

<sup>90</sup> Ibid., p. 214.

<sup>91</sup> Za podrobnejšo razlago tipologije sedmih vrst pogledov glej LUTZ 2004, cit. n. 33, pp. 211–236.

<sup>92</sup> Ibid., pp. 217–234.

<sup>93</sup> Lippmann v SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 22.

neosebno, objektivno podobo, zanikati. Fotografije so namreč pričevanja ne le o tistem, kar obstaja, temveč tudi o tistem, kar vidi posameznik – tako »niso le dokument, temveč ovrednotenje sveta«. <sup>94</sup>

Ko govorimo o resnici, mislimo na njene tri različne interpretacije: (1) resnica kot skladnost stvari in misli; (2) resnica kot funkcija odnosa med izjavo in zunajjezikovno realnostjo, ki jo opisuje in na katero se nanaša; ter (3) posamezne resnice – s katerimi mislimo na dejanja in ne na besede, aksiome in ne definicije. Kot povzema Erjavec, je resnica produkcija nečesa novega, je »nenehen dogodek, dejanje, ki ustvarja vednost, ki je nestalna in zahteva neskončno vračanje in ponovno ocenitev«. <sup>95</sup> Prav pojav fotografije predstavlja tak dogodek. Ko namreč s kamero ustvarjamo »'nepredvidljivo, neverjetno, poučno', smo ustvarili nov dogodek, nekaj, kar je bilo do takrat /.../ 'nepredstavljeno in nepredstavljivo'«. <sup>96</sup>

Nujni predpogoj vsake reprezentacije, torej tudi fotografije, če naj bi ta delovala prepričljivo oziroma resnično, je deformacija oziroma reprezentacijska pomanjkljivost. Če se osredotočimo na dokumentarno fotografijo, naj opozorimo na dejstvo, da uporaba določenega objektiva pri kameri povzroči deformacijo, ki na fotografiji po Erjavčevem mnenju pogosto sploh ni opazna. Opazimo jo le, če primerjamo naslikano podobo in fotografijo, ki je bila posneta s širokokotnimi lečami in je služila kot osnova za naslikano sliko. Ta deformacija, povzročena s širokokotnim objektivom, postane na fotografiji vidna zaradi neskončnega števila sicer težko opaznih podrobnosti. <sup>97</sup>

### 3.7.1 Načelo očividca

Kot rečeno, je minimalna deformacija nujni predpogoj za kakršno koli učinkovito reprezentacijo. Za slednjo je ključnega pomena tudi t. i. »načelo očividca«, ki ga je Ernst Gombrich, umetnostni zgodovinar in likovni kritik, vpeljal kot značilnost zahodnega slikarstva ter vizualne reprezentacije in po katerem gledalec slike ne sme videti ničesar, česar ne bi mogel videti kot očividec nekega prizora. <sup>98</sup> To načelo so v luči antične estetike opisovali kot *mimesis*, torej posnemanje narave. Po Gombrichovem mnenju pa »načelo očividca« pomeni, da, kot že rečeno, »umetnik ne sme vključiti v svojo podobo ničesar, česar očevidec

---

<sup>94</sup> SONTAG 2001, cit. n. 37, pp. 84–85.

<sup>95</sup> ERJAVEC 2009, cit. n. 66, pp. 238–239.

<sup>96</sup> Badiou v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 240.

<sup>97</sup> ERJAVEC 2009, cit. n. 66, pp. 241–242.

<sup>98</sup> Ibid., p. 242.



ne bi mogel videti z določene točke v določenem trenutku». <sup>99</sup> Kot pravi Erjavec, je to pravilo »predpogoj iluzije reprezentacije« in »načelo očividca« dobro ponazori temeljno načelo zahodne reprezentacije.

### 3.7.2 Novinarji kot »vizionarji resnice«

Po besedah Johna Hartleyja so novinarji »vizionarji resnice, vidci oddaljenega reda, ki ga svojim skupnostim posredujejo v procesu fotografske negativizacije, kjer je podoba reda pravzaprav posneta kot njen lastni negativ, v zgodbah o neredu«. <sup>100</sup> Hartley poudarja, da je novinarstvo smiselno kot proizvodnja realnega skozi pogled in išče potrditev v tem, kar je mogoče videti. Toda zgodbe teh »vizionarjev našega časa« postanejo avtentične, »ker so bili tam, njihove pripovedi pa postanejo resnične z ... no, imitiranjem resničnosti«. <sup>101</sup> Novinarstvo prinaša ljudem moč izbire, razum, na podlagi katerega javnost izbira obliko svoje lastne resnice, in tako opravlja vlogo ohranjanja reda. <sup>102</sup>

Hanno Hardt opozarja, da je nastanek te fiktivne realnosti s pomočjo medijskih tehnologij privilegiral podobo in tako postal »sredstvo dominacije ter izraz institucionalne moči«. Posameznikovo doživljanje sveta narekuje reprodukcija podob, ki jih spoznava preko medijev. Sodobna množična občila pa poleg tega, da ponujajo številna vizualna izkustva, hkrati stremijo po estetskih oziroma emocionalnih odzivih, ki bi upravičili težnje lastnikov medijske industrije po moči in avtorstvu pogleda na svet. <sup>103</sup>

Barthes pravi, da je fotografija potrditev, potrdilo o navzočnosti: »To potrdilo je novi gen, ki je z iznajdbo fotografije prišel v družbo podob.« <sup>104</sup> Ko v svojem eseju *Retorika podobe* razpravlja o podobi in se osredotoča na fotografijo, izpostavi misel, da je »fotografija sporočilo brez koda« in od vseh vrst podobe edina, ki je »zmožna prenesti (dobesedno) informacijo, ne da bi jo oblikovala s sredstvi diskontinuiranih znakov in pravili transformacije«. <sup>105</sup> S tem misli avtor predvsem na dejstvo, da naslikana podoba oziroma risba

---

<sup>99</sup> Gombrich v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, pp. 316–317.

<sup>100</sup> John HARTLEY, Novinarstvo in vizualizacija resnice, in: *Medijska kultura* (ed. Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt), Ljubljana 2004, p. 181.

<sup>101</sup> Ibid., pp. 182–184.

<sup>102</sup> Ibid., p. 191.

<sup>103</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 320; John TAGG, The Currency of the Photograph, in: *Thinking Photography* (ed. Victor Burgin), London 1982, p. 123.

<sup>104</sup> BARTHES 1992, cit. n. 4, p. 77.

<sup>105</sup> Barthes v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, pp. 231–232.

vsebuje kodirano sporočilo, vidno na treh ravneh: reprodukcija zahteva pravila, ki so zgodovinsko determinirana; ločitev med označevalcem in označencem – podoba namreč ne pokaže vsega, kar je predmet risbe, in risba razvija tudi učenje, torej risarjevo veščino. Nasprotno pa po Barthesovem mnenju na fotografiji ni nobene transformacije reprezentiranega, temveč zgolj njegov vidni vpis oziroma notacija. To je posledično tudi razlog, da fotografije nikoli ne doživljamo kot iluzijo ali fikcijo, temveč »fotografija nudi občutek, da smo bili tam, da smo bili prisotni na kraju fotografije«.<sup>106</sup> Barthes še dodaja, da prav ta poteza avtentičnosti in neposrednosti (znaka brez koda) fotografiji dovoljuje, da neopazno nadomesti denotativni pomen s konotativnim.<sup>107</sup>

O avtentičnosti fotografije in torej o njeni moči resnice piše tudi Walter Benjamin v *Kratki zgodovini fotografije*. Poudarja, da je kamera s tem, ko je postala manjša, postala tudi bolj praktična za shranjevanje minljivih in skritih podob, ki »tako močno pretresejo gledalca, da ustavi svoj asociativni mehanizem«.<sup>108</sup>

Erjavec opozarja, da so Barthesove in Benjaminove izjave veljavne le v povezavi z zgodnjo fotografijo 20. stoletja. Ko pride do fotografije, ki ni več dokumentarna in ko fotograf ni več zapisnikar dogajanja »tu in zdaj«, njune misli izgubijo na veljavi.

Dokumentarno naravo fotografije je nekoliko omajal prihod in vzpon računalniške manipulacije s podobami. Schwarzova opozarja na ironičnost v zvezi s »tehnološko naravo« fotografije, ki ji je včasih zagotavljala oziroma omogočala nepristranskost (kot aparat), danes pa krepi dvome o njeni vsebini.<sup>109</sup> Kot smo poudarili že v poglavju o vojni fotografiji, so bili številni posnetki vojn zrežirani. Šele od vietnamske vojne dalje je insceniranih vojnih fotografij malo, kar morda pomeni, da se fotografi držijo višjih meril novinarskega sporočanja. Še enkrat pa je potrebno opozoriti, da omogoča današnja tehnologija večje možnosti za ponarejanje in elektronsko manipuliranje s slikami kot kdajkoli.<sup>110</sup> Tudi Howard Chapnick poudarja, da je z izboljšano računalniško tehnologijo manipuliranje s podobami lažje izvedljivo in težje prepoznavno.<sup>111</sup>

Če se osredotočimo na slikovne standarde, ki oblikujejo načela ustvarjanja fotografske kamere, ugotovimo, da so ti standardi »nastali iz namernega in povsem uspešnega poskusa

---

<sup>106</sup> ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 232.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Benjamin v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 232.

<sup>109</sup> SCHWARTZ 1999, cit. n. 7, p. 174.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Howard CHAPNICK, *Truth Needs No Ally. Inside Photojournalism*, Columbia 1994, pp. 296–309.

zahodnih umetnikov, začeni z renesanso, konstruirati slikovni ekvivalent vida«. Kot dodaja Joel Snyder, je ta slikovni ekvivalent vida »izvor naše neomajne vere v skladnost slike in sveta«. <sup>112</sup> Zato naj to poglavje zaključimo z besedami Hanna Hardta, ki poudarja pomen podob za »ohranjanje občutka za realnost« :

*Slike so simboli industrijske dobe. Predstavljajo potencial tehnologije in napore družbe, da bi pri iskanju univerzalnega razumevanja preko podob reproducirala izkušnje in prakse. Slike vsekakor ostajajo najbolj prepričljivi medij dokazovanja in še naprej vzdržujejo sloves zelo kredibilnih upodobitev realnosti. Ne glede na pogoste kritike v zvezi z njihovo uporabnostjo pri iskanju izčrpnih informacij in resnice velja, da brez njih v sodobni družbi ni komunikacije. Podobe še naprej potrjujejo ali krepijo prepričanja in bodo nedvomno ostale osrednji vir ohranjanja občutka za realnost. /.../ <sup>113</sup>*

---

<sup>112</sup> Joel Snyder v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 243.

<sup>113</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 323.

## 4 VPLIV BESEDILA NA POMEN FOTOGRAFIJE IN OBRATNO

V pričujočem poglavju bomo skušali pojasniti odnos med fotografijo in besedilom. Podobe so namreč običajno pospremljene s pisanim ali govorjenim jezikom, tako besede usmerjajo, krepijo ali potrjujejo pomene in na ta način pomagajo pri pripisovanju ideološkega položaja podobe. Fotografije in hkrati tudi slikarstvo odpirajo vprašanja o upodabljanju ali dokumentiranju realnosti in potencialni manipulaciji oziroma splošneje, »vprašanja o razumevanju reprezentativne vrednosti podob v diskurzu družbe«.<sup>114</sup> Čeprav naj bi bilo, kot piše Tomanić Trivundža, bistvo vizualnega novinarstva prav »podati čim bolj natančno podobo dogodka«, služijo fotografije predvsem za »validacijo besedilnih sporočil«, torej kot »dokaz o povedanem, kot legitimizacija besedila«.<sup>115</sup> V dvajsetih letih 20. stoletja so bralci časopisja na prispevke gledali skeptično, češ, »ne moreš verjeti vsemu, kar piše v časopisu«. Kot piše Dona Schwartz, so tako fotografije v tistem obdobju zagotavljale besedilu kredibilnost. Bralci so namreč bolj zaupali podobam, ki so jih videli, kot tekstu, ki so ga brali.<sup>116</sup>

Dvome o resničnosti besedilnih novic lahko fotografije najpogosteje ovržejo predvsem pri poročanju o vojnah in nesrečah. To legitimacijsko vlogo fotografije poudarja tudi Barthes. Priča »izjemne moči denotacije« in dokaz o tem, da se je dogodek resnično zgodil ter da je bil fotograf res na kraju dogodka, so zanj prav »šokantne« oziroma »travmatične« fotografije, ki prikazujejo nesreče, nasilne smrti, katastrofe itd. Gre torej za fotografije, ki »ohromijo govorico« in o katerih »ni mogoče ničesar reči«.<sup>117</sup>

Kljub temu, da je besedilo bistveni sestavni del sodobnega časopisja, mu fotografije, kadar se pojavljajo, dodajo novo razsežnost pomena.<sup>118</sup> Podnapisi novičarskih fotografij tako ponavadi izbirajo in fokusirajo eno izmed številnih možnih branj oziroma z besedami Stuarta Halla »v uveljavljeni praksi natančno in dobesedno sporočajo, kako naj bi se brala ekspresija subjekta«.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> Hanno HARDT, Uvod, in: *Teorija in praksa*, XLII/2–3, Ljubljana 2005, pp. 311–312.

<sup>115</sup> TOMANIĆ TRIVUNDŽA 2008, cit. n. 31, p. 42.

<sup>116</sup> SCHWARTZ 1999, cit. n. 7, p. 168.

<sup>117</sup> Zdenko Vrdlovec v BARTHES 1992, cit. n. 4, p. 115.

<sup>118</sup> HALL 2004, cit. n. 68, p. 195.

<sup>119</sup> Ibid., p. 196.

Tudi Barthes izpostavlja t. i. »lingvistično sporočilo«, legendo oziroma tekst pod fotografijo, ki lahko že z opisom denotacijske ravni podobe »zasidra« vse možne pomene objekta, na ravni »simboličnega sporočila« pa identifikacije ne opravlja, temveč interpretira in s tem »usmerja bralca med označenci podobe«. Tako ima besedilo pod fotografijo popolnoma ideološko funkcijo »represije« – Barthes temu lingvističnemu »zasidranju« fotografije pripiše celo neke vrste nadzor nad »svobodo« fotografskih označencev oziroma nad »projektivno močjo« posameznih figur podobe.<sup>120</sup> Po Barthesovih besedah je tudi **datum** del fotografije, saj »zaradi njega vzdignemo glavo, preračunamo življenje, smrt, neizprosno iztrebljanje generacij /.../.«<sup>121</sup> [poudarila P. M.]

Fotografi in uredniki se pri izbiri naslovov in podnapisov k fotografijam pogosto vedejo precej oholo. Henri Cartier - Bresson je za dokumentarno fotografijo dejal, da če je ta resnično sugestivna, izraža že sama po sebi ves pomen in edini napis, ki ga potrebuje, nosi podatke o času in kraju: »Kdo ali kaj in zakaj je vsebovano v subjektu – oziroma naj bi bilo –, odgovor na kako pa je nepomemben«. <sup>122</sup> To, seveda, ne velja za novinarsko fotografijo.

Wilson Hicks, nekdanji odgovorni urednik revije *Life*, je menil, da besede niso podrejene fotografu, temveč so njegov »enakovredni partner«. Evans to idejo označi kot »protistrup prepričanju, da besede 'onesnažujejo' fotografije«. Poznamo številne fotografije, ki spominjajo na dela slikarjev in bralec za njihovo interpretacijo ne potrebuje niti naslova. Včasih se pojavijo v sklopu novinarskih žanrov in služijo kot ilustracija nekega dogodka ali družbeno ozaveščajo – vojne in lakota npr. povzročajo človeško bedo. Prav take fotografije naj bi v sebi skrivale tudi največ simbolne konotacije, kot bomo skušali dokazati v nadaljevanju pričujočega diplomskega dela.

Ob vsakodnevni poplavi fotografij v dnevnem časopisju se bralci le redko srečamo s takimi posnetki, ki nosijo jasno prepoznavno sporočilo. Naša radovednost tako ni vedno potešena in bralci zahtevamo več informacij, ki nam jih lahko ponudijo le besede. Besedilo in fotografija zato nista tekmeča, ampak se dopolnjujeta.<sup>123</sup> Ravno nasprotno pa pravi Mitchell, ki opredeljuje razmerje med fotografijo in jezikom kot »glavno prizorišče boja za vrednost in

---

<sup>120</sup> BARTHES 1992, cit. n. 4, p. 116.

<sup>121</sup> Ibid., p. 75.

<sup>122</sup> Henri Cartier - Bresson v EVANS 1978, cit. n. 35, p. 255.

<sup>123</sup> EVANS 1978, cit. n. 35, p. 255.

moč v sodobnih reprezentacijah resničnosti; /.../ prostor, kjer podobe in besede najdejo in izgubijo svojo zavest, estetsko in etično identiteto».<sup>124</sup>

## 4.1 Tekstolatrija

Z odnosom fotografija – besedilo so se torej ukvarjali številni avtorji. Češki teoretik Vilem Flusser v svoji knjigi *K filozofiji fotografije* pripisuje fotografiji zgodovinske namene in vlogo ter jo hkrati ontologizira – postavlja zahtevo po določitvi njenega bistva nasproti pisavi oziroma tekstu. Pravi, da obstaja spor med pisanjem in podobo, ki traja »skozi vso zgodovino«. Nadalje razpravlja: »S pisanjem se zgodovina v ožjem smislu prične kot boj proti idolatriji. S fotografijo se 'postzgodovina' prične kot boj proti tekstolatriji /.../«. <sup>125</sup> »Tekstolatrijo« razume Flusser kot »zvestobo tekstu«, katerega značilni obliki sta zanj marksizem in krščanstvo. Dodaja še, da je tekstolatrija dosegla kritično stopnjo v 19. stoletju, posledica česar je bil konec zgodovine. V tem obdobju so teksti po njegovem mnenju postali nerazumljivi in tako pripravili konec zgodovine. »Med to krizo tekstov so bile iznajdene tehnične podobe', ki so omogočile obnovljeno razumljivost tekstov. Vendar tehnične podobe 'tradicionalnih podob niso zopet uvedle v življenje, temveč so jih, namesto da bi jih nadomestile z reprodukcijami, raje premestile in /.../ jih popačile s prevajanjem znanstvenih izjav in enačb v stanja stvari, to je v podobe'.«<sup>126</sup> Flusser zaključi, da te tehnične podobe »vsrkajo vso zgodovino in oblikujejo kolektivni, neskončno krožeči spomin«. <sup>127</sup>

V določeni meri je sicer Flusser razumel fotografijo kot »možno rešiteljico človeštva«, saj je lahko ponudila nadzor nad zapisano besedo, vendar je po drugi strani fotografija v realnosti postala odtujena: »Tehnične podobe, ki so splošno vsenaokrog nas, so v procesu magičnega restrukturiranja naše 'realnosti' in njenega 'spreminjanja v globalni scenarij podobe'.«<sup>128</sup>

Tudi Hardt izpostavlja vprašanje statusa besede v vizualni kulturi. Pravi, da se strma porast uporabe vizualnega materiala na račun kulture tiska kaže kot »permanentna kriza tiskanih medijev«, hkrati pa je raba vizualnega vodila tudi k »jasni diferenciaciji ljudi glede na stopnjo participacije v življenjskem procesu kulture, v smislu kreativnega ali domiselnega

---

<sup>124</sup> W. J. T. MITCHELL, *Slikovna teorija: eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji*, Ljubljana 2009, p. 309.

<sup>125</sup> Flusser v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, pp. 228–229.

<sup>126</sup> Ibid., p. 229.

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Flusser v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 230.

odziva na podobe ali besede«. Hardt še dodaja, da je od zametkov vizualne kulture v dvajsetih letih v toku družbene komunikacije pomembnost besed upadla, počasi celo postajajo »značilnost zgolj političnih ali birokratskih elit ter izraz visoke kulture«. <sup>129</sup> Hkrati pa je potrebno poudariti, da izobilje podob v sodobni družbi še ne pomeni nujno njihovega uspeha.

Po Hardtovem mnenju namreč podobe nikoli ne bodo nadomestile besed. Da bi zadostile potrebam tržišča in učinkoviteje organizirale posameznike kot potrošnike, se bodo bolj verjetneje pojavljale ob njih. Vizualne komunikacije so sicer res postale »najbolj priljubljeno sredstvo sugeriranja pomena in prenosa informacij«, vendar jezik v svoji tiskani obliki še vedno uspeva znotraj družbenih okvirov. Hardt vidi težavo v »kvalitativno različnih izkustvih besed in slik ter v stopnji posameznikove zavezanosti družbeni komunikaciji, iskanju znanja in osebnega razvoja«. Uspešnost tiskane besede lahko pojasnimo s historično zakoreninjenostjo jezika in zmožnostjo »tiskane besede, da pritegne um na najbolj kreativne načine«. <sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, pp. 320–321.

<sup>130</sup> Ibid., p. 322.

## 5 VSTOP FOTOGRAFIJE V SFERO UMETNOSTI

To, kar je skupno tako umetnosti kot fotografiji, je Umberto Eco označil s »kodi prepoznavanja«, ki so »seznam določenih značilnosti določenega predmeta, ki so pomensko najpomembnejše za spomin ali za bodoče delovanje«. <sup>131</sup> S tem ko je fotografija v svojem bistvu prešla na področja umetnosti, je po eni strani pridobila »status umetniške avtentičnosti«, značilne za slikarstvo (ekspresivnost, življenje), po drugi strani pa je izgubila vlogo avtentičnega zapisovalca dejanske realnosti. Erjavec ob tem dodaja, da kljub zapisanemu fotografija v nasprotju s slikarstvom »/.../ohranja svojo znanstveno vrednost, pomen ter rabo in počne to precizno z dokumentiranjem realnosti, ki je človek ne more videti«. <sup>132</sup> S tem misli avtor na zmožnost fotografije beležiti realna in objektivna dejstva, ki zaradi specifičnosti človeškega vida niso vidna za človeško oko, denimo rentgenske slike. <sup>133</sup>

Fotografija je bila s postavitvijo v muzej sprejeta med upodabljajoče umetnosti. Ko so leta 1893 v Hamburgu priredili prvo fotografsko razstavo, so bili ljudje zelo presenečeni nad dejstvom, da fotografije visijo v umetniški galeriji. Po Erjavčevih besedah tako »fotografija po fotografiji transformira slednjo v zvrst, enakovredno ostalim zvrstem umetnosti«. <sup>134</sup> Tako tudi ni naključje, da je doba digitalne fotografije prinesla pojme, kot je, denimo, »digitalni čopič«.

Tradicionalno razumevanje umetniške izraznosti in njen potencialni prispevek sodobni družbi je bilo zaradi izuma fotografije ter mehanske reprodukcije sveta postavljeno pod vprašaj. Tehnologija kot ideologija sprememb namreč, kot piše Hardt, podpira razvoj in s tem nakazuje možnost uporabe podobe v korist silam političnih ali družbenih sprememb. Prav uvajanje komunikacijskih tehnologij, predvsem nagla reprodukcija podob, sta vplivala na tradicionalno razumevanje umetnosti oziroma umetniške produkcije. Razlike med slikarstvom in fotografijo, ki so zaznamovane z uporabo tehnologije reproduciranja, Hardt pojasni s pojmom, ki ga je Walter Benjamin imenoval aura: »Na njeno mesto stopi zmožnost reproduciranja v obliki tržnega blaga in izredno komercialni nagibi. Posledice takšnega razvoja odražajo dilemo sodobne družbe: izgubo kulturnega konteksta ali historične osnove. Iskanje avtentičnosti je posledično zamenjalo nekaj novega, potreba po poistovetenju z

---

<sup>131</sup> Eco v ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 235.

<sup>132</sup> ERJAVEC 2009, cit. n. 66, p. 235.

<sup>133</sup> Ibid., p. 236.

<sup>134</sup> ERJAVEC 2009, cit. n. 66, pp. 236–237.



množičnimi okusi.«<sup>135</sup> Zaradi napredka v komunikacijskih tehnologijah tako mediji z nenehno produkcijo podob in besed vodijo predvsem k odtujitvi posameznikov. Ti namreč zaradi učinkov množične družbe niso več zmožni razumnega soočanja s kompleksnostjo sodobnega življenja. Nastanek fiktivne realnosti je, kot smo že dejali, s pomočjo medijskih tehnologij podobo privilegiral in tako postal sredstvo dominacije ter izraz institucionalne moči.<sup>136</sup>

Vzporednice med fotografijo in slikarstvom vleče tudi Lacan. Po njegovih besedah lahko fotografije pomirijo gledalca na enak način kot slike. »Pomirjen je pogled, ali bolje, bojazen, ki spremlja razkorak med našo idealno identiteto in realnostjo.«<sup>137</sup> Pogled pomirimo s spoznanjem, da se slika kljub našemu spremenjenemu pogledu ne spremeni. Zaradi pogleda lahko hkrati hrepenimo in obupujemo, moč slikovnih reprezentacij pa je po Lacanovem mnenju ravno v tem, da lahko ta strah pomirijo. »Fotografije etničnega drugega nam lahko pomagajo olajšati bojazen, ki jo izzove ideal pogleda drugega in naše sodbe o samih sebi.«<sup>138</sup>

Lutzova in Collinsova po drugi strani opozarjata na razlike med slikarstvom in fotografijo. Po njunem mnenju pogleda ne moremo spremeniti po svoji volji oziroma ga ne moremo prilagoditi svojemu okusu. Prav zato lahko pogledi, izmenjani na fotografijah (v njunem primeru posnetki, objavljeni v *National Geographicu*), »bolj razočarajo in manj pomirjajo, kot npr. Gauginove slike polinezijskih žensk«.<sup>139</sup>

Razlika med fotografom kot individualnim očesom in fotografom kot objektivnim zapisovalcem se nam zdi temeljna. V tej razliki pa pogosto – in po besedah Sontagove zmotno – vidimo ločnico med fotografijo kot umetnostjo in fotografijo kot dokumentom.<sup>140</sup> Avtorica še dodaja: »Kar počne umetnost, je preobražanje, toda fotografija, ki pričuje o nesrečah in zavrženih dejanjih, podlega hudi kritiki, če je videti 'estetska'; se pravi, preveč podobna umetnosti.«<sup>141</sup>

---

<sup>135</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 319.

<sup>136</sup> Ibid., pp. 319–320.

<sup>137</sup> LUTZ 2004, cit. n. 33, p. 215.

<sup>138</sup> Ibid., p. 213.

<sup>139</sup> Ibid., p. 215.

<sup>140</sup> SONTAG 2001, cit. n. 37, p. 164.

<sup>141</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 73.

## 6 VIZUALNA KULTURA : UMETNOSTNA ZGODOVINA

V pričujočem poglavju želimo potegniti vzporednice med analizo vizualne kulture in umetnostno zgodovino, saj je naše diplomsko delo zasnovano kot preplet obeh. Najprej naj izpostavimo, da sta druga na drugo pomembno vplivali – umetnostna zgodovina je nudila enega od znanstvenih izhodišč za analizo vizualne kulture, po drugi strani pa je analiza vizualne kulture preoblikovala umetnostno zgodovino, tako da je slednja pričela obravnavati podobe predvsem kot znake in jih zato lahko beremo kot tekste.<sup>142</sup>

### 6.1 Umetnost proti kulturi

Erjavec izpostavlja ključni problem umetnosti v odnosu do kulture delitev na elitistično kulturo in umetnost ter na proizvode kulture, ki so »simbolno potrošno blago in so na ta način ravno ne-kultura in ne-umetnost«. Meje med obema področjema so fluidne in negotove. Številni avtorji so ločevanje med obema sferama utemeljevali na različne načine. Paul Crowther, denimo, zagovarja tezo, da je pomen podob v našem življenju bistveno povezan z našimi zmožnostmi imaginacije, saj podobe omogočajo vzpostavitev naše kognitivne kompetence. Razliko med umetnostjo in ne-umetnostjo torej utemeljuje v tem, da prva uvaja inovacije. Tako Crowther nekako tudi izpelje izhodiščno tezo umetnostne zgodovine, »da je namreč novost, ki nato učinkuje in vpliva znotraj niza umetnosti, tista, ki iz dela naredi vizualno delo«.<sup>143</sup>

Razmah množične kulture, ki je vse bolj vizualna, pomeni po Erjavčevih besedah zanikanje temeljnih izhodišč klasične umetnostne zgodovine in avantgardne umetnosti 20. stoletja (kot je bila zastavljena pri modernističnih avtorjih, kot so bili Adorno, Heidegger in Greenberg), hkrati pa povzroči dodatno povzdigovanje originalnih del, zlasti klasičnih. Tako mnoštvo pogledov »povzdigne original na nov piedestal in še zaostri odnos med množično kulturo ter elitno umetnostjo«. Vse tri oblike umetnosti in kulture – klasično, avantgardno in današnjo vizualno kulturo – bi lahko združeval politični oziroma ideološki vidik njihovih izdelkov.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Aleš ERJAVEC, Umetnost, vizualna kultura in vizualni študiji, in: *Teorija in praksa*, XLII/2–3, Ljubljana 2005, p. 313.

<sup>143</sup> Ibid., pp. 320–324.

<sup>144</sup> Ibid., pp. 324–325.

Aleš Erjavec opozarja na protislovna stališča med umetnostno zgodovino in vizualnimi študiji. Vizualna kultura, ki je postala predmet raziskav šele v zadnjih dveh desetletjih, se od drugih oblik kulture loči predvsem po specifičnosti njenih medijev. Kljub razlikam pa se s popularno in množično kulturo pogosto prekriva, pri čemer postaja slednja vedno bolj vizualna in avdiovizualna.<sup>145</sup>

Kulturni študiji izhajajo iz popularne in množične kulture ter so se najprej razvili v Veliki Britaniji. Po Storyjevih besedah je »'kultura' v kulturnih študijah prej definirana politično kot estetsko«.<sup>146</sup> Proučevanje vizualne kulture se kot projekt britanskih kulturnih študij opira predvsem na semiotiko in se poleg produkcije in potrošnje podob nanaša tudi na ideološki proces ustvarjanja pomena. Slednjega so se kulturne študije lotile »z namenom izpostavitve in uveljavitve pomena vizualnega v produkciji kulture ter njegove vloge v socialnem in političnem življenju znotraj družbe«. Raziskovanja na področju kulturnih praks, vezanih na podobo, se torej osredotočajo predvsem na **proces nastajanja pomenov**. To je namreč ključna dimenzija razumevanja produkcije in potrošnje kulture.<sup>147</sup> [poudarila P. M.]

Produkcija pomena se po besedah Hanna Hardta opira na jezik in deluje prek reprezentacije. Podobe so namreč eden od mnogih »jezikov«, s pomočjo katerih izražamo svoje ideje ali občutke in delujejo na kulturno zelo specifičen način. Hkrati so izredno razširjeno sredstvo oziroma medij, prek katerega se prenašajo pomeni, delujejo pa tudi kot znaki, ki jih lahko interpretirajo tudi drugi. Hardt tako pravi, da slike »v okviru vizualne kulture – od fotografij do digitalnih podob – torej gradijo sistem reprezentacij, ki se uporabljajo v procesu družbene komunikacije znotraj specifičnih kulturnih okvirjev, v katerih pomeni nenehno nastajajo, se verificirajo ali pa kritizirajo in ovržejo«.<sup>148</sup> Za razumevanje vizualne kulture je torej ključnega pomena razumevanje jezika v produkciji pomena oziroma razumevanje jezika kot sistema znakov, ki vključuje tako slike kot fotografije ali gibljive podobe.

---

<sup>145</sup> Ibid., pp. 327–328.

<sup>146</sup> Ibid., p. 325.

<sup>147</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 315.

<sup>148</sup> Ibid., p. 324.

## 6.2 »Vizualnost« in »kultura«

Pojem vizualne kulture sestavljata koncepta »vizualnost« in »kultura«. »Vizualnost« se po Hardtovih besedah nanaša na »nastanek podobe v razvoju modernih medijskih praks onstran domene starejših vizualnih umetnosti, kot sta risanje ali slikanje«. S tem misli predvsem na institucionalizirano ekspanzijo fotografije, filma, televizije ... Ljudje smo namreč danes nenehno v interakciji z mediji, ki nam posredujejo podobe, vizualne reprezentacije sveta. Tudi sami pogosto uporabljamo različne segmente vizualne tehnologije (npr. fotoaparati) in tako proizvajamo »lastne vizije eksistence«. Naš svet je, kot piše Hardt, »posledično posredovana podoba, podvržena interpretaciji, rekonstrukciji in spreminjanju«. Hkrati se »vizualnost« nanaša tudi na množično produkcijo podob, na ustvarjanje vizualnega okolja, ki vpliva na to, kako mediji vidijo svet, in na izkušnjo gledanja v kontekstu družbe, »kjer je gledanje ultimativni način participacije v življenju«. Potrebno je tudi poudariti, da vizualnost »sega onkraj pojmov opazovanja in nadzorovanja /.../ in slavi sodobno prevlado pogleda, privilegiranost očesa, ter vzpon 'spektakularnega', ki ni le vidno, temveč bolj resnično od resničnega«. <sup>149</sup>

Po drugi strani se »kultura« po Hardtovih besedah nanaša na »način življenja« in predstavlja »simbolno tlorišče vsakdanjega procesa«. Ključni element pri analizi kulture postane komunikacija, ki predstavlja proces izmenjave – »/.../ podoba (kot jezik) [je] del vmeščanja posameznika v svet in sredstvo vzpostavljanja njegove identitete ter občutka pripadnosti«. <sup>150</sup> Hardt oba pojma, torej »vizualnost« in »kulturo«, poveže s tem, ko pravi, da se vizualnost prelevi v kulturo »s pomočjo lastne zmožnosti produciranja 'spektakularnih' podob, ki označujejo način življenja, tj. način konstruiranja in razumevanja 'slikovnega' sveta ali, bolj radikalno, sveta kot slike«. <sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Ibid., p. 316.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> HARDT 2002, cit. n. 3, p. 318.

## 7 IKONOGRAFIJA

Sedaj ko smo v okviru razumevanja vizualne kulture spoznali, da **podobe gradijo sistem reprezentacij, v katerih pomeni nenehno nastajajo**, lahko k naši temi pristopimo še z umetnostnozgodovinskega vidika. V nadaljevanju diplomskega dela bomo tako predstavili ikonografijo kot temeljno disciplino, ki se ukvarja z upodobitvami in **pomeni motivov na umetniških artefaktih**. Podrobneje bomo opredelili krščansko ikonografijo ter skozi pregled kristoloških in marioloških ikonografskih tipov opozorili na ikonografijo trpljenja, ki se je skozi zgodovino pojavljala predvsem v kontekstu religioznih pripovedi ter pri vernikih vzbujala sočutje.

Beseda ikonografija je izpeljana iz grških besed *eikon* (slika, podoba) in *graphein* (pisati), dobesedni prevod pojma tako pomeni opisovanje slike. Namen ikonografije je ugotavljanje, kaj je upodobljeno, odkrivanje in pojasnjevanje globljih pomenov, ki jih je umetnik vnesel v svoje delo, razkrivanje neposrednih in posrednih virov umetnika ter raziskovanje določenih likovnih tem in njihovega razvoja.<sup>152</sup>

Roelof van Straten opredeljuje ikonografijo kot »tisto vejo umetnostne zgodovine, ki se ukvarja z upodobljenimi temami v likovni umetnosti in njihovimi globljimi pomeni ali vsebinami«.<sup>153</sup> Po Germovih besedah je ikonografija ena ključnih metod v obravnavi spomenikov likovne umetnosti, medtem ko predstavlja **ikonologija** osrednjo umetnostnozgodovinsko disciplino in jo razumemo kot vedo, ki »poskuša čim bolj celostno obravnavati vprašanja odslikavanja kulturne zgodovine v likovni umetnosti«.<sup>154</sup> Erwin Panofsky razume ikonologijo v smislu »poglobljene ikonografske analize«.<sup>155</sup>

Roelof van Straten govori o treh pomenskih plasteh, ki jih lahko pri umetnini teoretično razlikujemo. Hkrati so to tudi tri stopnje ikonografskih raziskav: **predikonografski opis** (naštevane vsega, kar vidimo na preučevanem umetniškem delu, brez vzpostavljanja vsebinskih razmerij med upodobljenimi prvinami), **ikonografski opis** (tema ali siže – predmeti, ki jih vidimo, postavljeni v medsebojni odnos) in **ikonografska interpretacija** (globlji pomen oziroma vsebina umetnine, kot si jo je zamislil umetnik). Včasih vključimo v

---

<sup>152</sup> Roelof VAN STRATEN, *Uvod v ikonografijo. Teoretični in praktični napotki*, Ljubljana 2006, p. 11.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Tine GERM, *Uvod v ikonografijo*, Ljubljana 2001, p. 5.

<sup>155</sup> Ibid., p. 12.

svojo analizo še četrto stopnjo, t. i. **ikonološko interpretacijo**, v kateri iščemo odgovore na vprašanje, zakaj je bila določena umetnina ustvarjena prav tako.<sup>156</sup> [poudarila P. M.]

Van Stratnovo množenje interpretativnih ravni in ločitev kategorije subjektivnih virov in objektivnih korektivov, ki jih opredeljuje Panofsky,<sup>157</sup> Germ kritično presoja in predlaga združitev modelov ikonografske analize spomenikov likovne umetnosti, ki sta ju razvila Panofsky in van Straten, ter tako ponuja novo razdelitev:

1. **Predikonografski opis** omogoča in preverja poznavanje vsebinskih elementov oziroma osnovne pomenske ravni upodobljenega. Gre za natančen opis vsega, kar je na sliki. Vzpostavljanje medsebojnih vsebinskih relacij in ikonografska interpretacija sta v tej fazi izključena.
2. **Ikonografska analiza** omogoča in preverja poznavanje tem in motivov likovne umetnosti, načinov njihovega upodabljanja skozi različna zgodovinska obdobja ter poznavanje umetnikovih virov. V tej fazi ugotavljamo pomen upodobljenega, vzpostavljamo vsebinske relacije in opredelimo vsebino likovnega dela kot celote.
3. **Ikonološka analiza** omogoča in preverja poznavanje možnih drugotnih pomenov in interpretacij umetnikovih virov, poznavanje simbolnih pomenov in prikrite simbolike vsebinskih elementov, poznavanje vseh kulturnozgodovinskih dejavnikov in drugih vplivov, zaradi katerih se določene izbrane vsebine izražajo na nek način itd. Ikonološka analiza je tako celovita interdisciplinarno zasnovana interpretacija vsebine in pomena umetnostnega spomenika. Gre torej za poglobljeno vsebinsko analizo dela, prepoznavanje simbolne ravni upodobljenega in skritih pomenov.<sup>158</sup>

S pomočjo te tridelne strukture metodološkega pristopa lahko torej analiziramo vsak spomenik likovne umetnosti. V nadaljevanju se bomo nanjo v določeni meri oprli tudi sami pri razlagi določenih fotografij. Ker bomo v analizi vzorca nagrajenih novinarskih fotografij prepoznavali klasične umetnostnozgodovinske motive oziroma motive, ki sodijo v krščansko ikonografijo, slednjo v nadaljevanju podrobneje opredeljujemo.

---

<sup>156</sup> VAN STRATEN 2006, cit. n. 152, pp. 11–12.

<sup>157</sup> Glej v GERM 2001, cit. n. 154, p. 12.

<sup>158</sup> GERM 2001, cit. n. 154, pp. 13–15.

## 7.1 Krščanska ikonografija

Najobsežnejše področje krščanske ikonografije predstavlja biblična ikonografija. *Sveto pismo* oziroma *Biblija* je namreč temeljno besedilo in norma krščanske vere ter vse od zgodnjekrščanskega obdobja osrednji literarni vir, iz katerega religiozna umetnost črpa snov in navdih.<sup>159</sup> *Sveto pismo* dopolnjujejo apokrifni spisi in razlage svetopisemskih knjig (biblijska eksegeza). Drugi pomembni pisni vir je liturgija, osrednjega pomena pa so tudi teološki spisi, moralno-didaktični spisi, pridige, krščanska mistika in nabožna literatura.<sup>160</sup>

### 7.1.1 Kristološka in mariološka ikonografija

Znotraj krščanske ikonografije tvorita avtonomni področji obsežna sklopa kristološke in mariološke ikonografije, ki sta se razvila skozi stoletja zaradi izrednega pomena, ki v krščanstvu pripada Kristusu Odrešeniku in Mariji kot Materi Božji. Po Germovih besedah sta se oblikovala »v prepletu najrazličnejših virov, od bibličnih, dogmatskih, liturgičnih, mističnih do literarnih, legendarnih, vizionarskih in drugih pobud, v katerih se izraža pobožno čaščenje Kristusa in Marije«.<sup>161</sup> V neposredni povezavi s kristološko ikonografijo se v krščanski umetnosti pogosto pojavljata tudi ikonografija Svete Trojice in svetniška ali hagiografska ikonografija, vendar jima v nadaljevanju naloge ne bomo namenili posebne pozornosti.

#### 7.1.1.1 Oris kristološke ikonografije – razvoj tipov

Kristološka ikonografija je najobsežnejše vsebinsko zaokroženo področje v evropski sakralni umetnosti – Kristus je namreč osrednji lik krščanske religije. Ta bogata ikonografija izhaja iz krščanskega nauka o Kristusovi osebi in njegovi vlogi v odrešenju sveta. Germ osnovne dogmatske postavke, na katerih temelji kristološka ikonografija, ki se je izoblikovala iz številnih pisnih virov, strni z besedami:

*Kristus je Božji sin, utelešena Božja beseda (Verbum Dei) oziroma Logos in kot tak ena od treh oseb Svete Trojice. Kristus je tudi Odrešenik – s posredovanjem*

---

<sup>159</sup> Ibid., p. 94.

<sup>160</sup> Ibid., p. 93.

<sup>161</sup> Ibidem.

*Svetega Duha je bil spočet po devici Mariji, da človeštvu prinese luč prave vere, in z njegovo žrtvijo na križu bo odrešen človeški rod. Kristus je po svoji telesni smrti vstal od mrtvih, predal svojo oblast apostolom in se dvignil v nebesa, od koder se bo ob koncu sveta vrnil kot sodnik v poslednji sodbi. Kristus je tudi ustanovitelj krščanske Cerkve, v kateri ostaja navzoč po svojem duhu in je hkrati utemeljitelj vseh svetih zakramentov, ki jih Cerkev izvršuje.*<sup>162</sup>

Kot smo že omenili, so pisni viri za razvoj kristološke ikonografije zelo številni in raznoteri. Vsekakor predstavlja temeljni vir *Sveto pismo nove zaveze*, ki je dopolnjeno tudi z odlomki iz *Stare zaveze*. Pomembno vlogo imajo apokrifni viri, predvsem evangeliji, ki pripovedujejo o Kristusovih čudežih in njegovem otroštvu. Za kristološko ikonografijo pa so pomembni še biblijska eksegeza, teološki spisi, krščanska filozofija in mistika, nabožna literatura ter liturgična praksa.<sup>163</sup>

V naslednjem podpoglavju predstavljamo strnjen pregled razvoja in pojava Kristusove podobe v umetnosti skozi zgodovino.

#### 7.1.1.1.1 Kristus v umetnosti skozi zgodovino

V **zgodnjekrščanski umetnosti** se je vse do 5. stoletja upodabljalo Kristusa simbolično in se ni iskalo njegove prave podobe. Poleg grafičnih simbolov (križ, Kristusov monogram), fitomorfnih (npr. vinska trta) in zoomorfnih (jagnje, riba) so se pojavljale tudi alegorične upodobitve, privzete iz antične umetnosti (Dobri pastir, Ribič itd.). V tem obdobju sta se v antropomorfnih upodobitvah Kristusa uveljavila dva osnovna tipa, in sicer mladostni, golobradi, *apolinični* Kristus, ki je prevladoval predvsem v času pred nicejskim koncilom leta 325 (nauk o bistveni enakosti Boga Sina in Boga Očeta) in se je na Zahodu obdržal vse do izteka otonske umetnosti v 11. stoletju, in bradati, *sirski* tip Kristusa, ki je povsem prevladal na Vzhodu v 6. stoletju.<sup>164</sup>

Na nicejskem koncilu je Kristus z dogmo o istovetnosti Boga Očeta in Sina še dodatno pridobil na pomenu in tako je bil postavljen temelj za novo ikonografijo, ki poudarja

---

<sup>162</sup> GERM 2001, cit. n. 154, p. 136.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> GERM 2001, cit. n. 154, p. 137.



Kristusovo vladarsko dostojanstvo. Razvoj vladarske ikonografije se je še stopnjeval s carigrajskim koncilom leta 381, ko je bilo krščanstvo razglašeno za državno religijo.<sup>165</sup>

Šele v 5. in 6. stoletju so se tudi prvič intenzivneje zastavila vprašanja o Jezusovi pravi podobi oziroma njegovem fizičnem videzu. Od njegovih najzgodnejših predstavitev je šlo v likovni umetnosti po Germovem mnenju »izključno za podobo, ki se je ustvarjala kot refleksija njegovega življenja, dejanj in nauka«. Zato so bile sprejete »idealizirane alegorične predstavitve iz antičnega besednjaka, čeprav so mu nekateri zgodnji teološki teksti celo izrecno odrekali fizično lepoto«.<sup>166</sup> Najzgodnejše predstave o Jezusovi fizični lepoti temeljijo na gnostičnih spisih, kjer se pojavlja beseda o »lepem otroku«, o božjem otroku, ki je prišel v podobi luči. Prve samostojne podobe Kristusa se tudi niso pojavile v okviru ortodoksne krščanske Cerkve, temveč prav v gnostičnih in sinkretističnih krogih. Ker jih je pravoverna krščanska umetnost sprva ostro zavračala, so se razvile šele v 6. stoletju pod vplivom legende o *Mandyliionu*, ki je veljal za pristno Jezusovo podobo – t. i. *acheiropoietos*. Mandilion, na katerem je bil upodobljen bradati Kristus, je veljal za pristno podobo njegovega obraza, tako so Jezusa od 6. stoletja dalje upodabljali praviloma kot bradatega moškega zrele lepote, z izrazito poduhovljenim izrazom na obrazu.<sup>167</sup> V nadaljevanju izpostavljamo temeljne ikonografske tipe, ki jih je razvila umetnost v 5. in 6. stoletju: *Prestolujoči Kristus* ali *Kristus kralj* (*Christus Rex*), *Kristus Vesoljni vladar* (*Christus Kosmokrator*) in *Zmagoslavni Kristus* (*Christus Triumphans*). Bizantinska umetnost je razvila naslednje tipe Kristusa: *Kristus Emanuel*, *Kristus Pantokrator*, *Kristus Anapeson*, *Kristus Vladar dni* ali *Starec dni* in *Kristus Angel*.

Sledilo je kratko obdobje ikonoklastičnih tendenc v prvih desetletjih karolinške renesanse (791–825), ki ni bilo naklonjeno upodabljanju Kristusove osebe in ga je predstavljalo le s simboli. Nato se je kristološka ikonografija ob naslonu na starokrščanske in bizantinske tipe ponovno razcvetela. Poleg temeljnih tipov, ki so se razvili v starokrščanski umetnosti, so se v **umetnosti zgodnjega in visokega srednjega veka** izoblikovali še: *Kristus v slavi* ali *Slava Gospodova* (*Majestas Domini*), *Kristus Sodnik*, *Križani*, *Prestol milosti* in *Kristus Duhovnik*. Novi motivi, pomembni za razvoj kristološke ikonografije v umetnosti visokega srednjega veka, so še: *Jesejeva korenika*, *Marijino kronanje* in *Vstali Kristus*.

---

<sup>165</sup> Ibid., p. 139.

<sup>166</sup> Ibid., p. 137.

<sup>167</sup> Ibid., p. 138.

Vzporedno s prebujajočim se antropocentrizmom, samozavedanjem človeka in potrebo po bolj osebnem religioznem doživetju se je v **obdobju poznega srednjega veka** v kristološki ikonografiji razvila značilna humanizacija Kristusove osebe – poudarjeni sta bili njegova človečnost in usmiljenje. Novi motivi so tako izpostavljali predvsem Kristusovo trpljenje za odrešitev človeštva. V tem obdobju so imeli velik vpliv na razvoj ikonografije pridigarški redovi, zlasti frančiškani. Tako se je v povezavi s temo trpljenja in odrešenja v slikoviti pripovedi odvijal pasijonski cikel, kot izolirane motive pa srečamo predvsem prizore iz sklepnega dela te trpljenjske zgodbe: Križanje, Snemanje s križa, Objokovanje, Pietà, Polaganje v grob, Vstajenje in Vnebohod.

V umetnosti iz obdobja okoli leta 1300 se srečamo s številnimi »redukcijami« pasijonskih prizorov. V teh primerih Kristus v značilni drži ali razmerju z eno samo osebo prevzame sporočilno vrednost celotnega prizora, v intimnem odnosu med osebama pa sta poudarjeni človeška in čustvena nota – Marija z mrtvim sinom v naročju je tako na primer okrajšana različica Objokovanja. V gotski umetnosti so se oblikovali novi ikonografski tipi: *Lepi Kristus*, *Sveta Podoba (Vera Icon)*, *Pietà*, *Kristus Trpin (Christus Patiens)*, *Mož bolečin (Imago Pietatis)*, *Kristus v stiskalnici*, *Sveta Nedelja*, *Kristusa križajo kreposti*, *Živi križ*, *Evharistični Kristus* in *Kristus seraf*.<sup>168</sup>

**Renesančna umetnost**, ki je sledila, je prevzela večino starejših ikonografskih tipov in bistveno nadgradila humanizirano vizijo Kristusa, ki jo je gotika udejanila v Lepem Kristusu. Po Germovih besedah razume italijanska renesansa »Jezusa Kristusa kot Boga/Človeka v humanističnem duhu, to je kot združitev nedoumljive božanske narave in utelešenja ideala popolnega človeka«.<sup>169</sup> To sovpadanje absolutne božanske transcendence in popolne človeškosti v Kristusovi osebi se najpopolneje kaže v slikarstvu – umetniki so upodabljali Kristusa kot lebdečo figuro, njegovo telo se je kazalo v lepi, herojski goloti (v skladu z renesančnim zanimanjem za anatomijo človeka in idealne telesne proporce), poudarjena je bila tudi simbolika svetlobe. Vse to se kaže v večini ikonografskih tipov, ki jih je renesansa prevzela iz poznosrednjeveške umetnosti, omenjene težnje pa so razvidne tudi v motivu *Kristusa Odrešenika sveta (Salvator mundi)*. To italijansko videnje Kristusa ni tuje niti severni renesansi, ki je sicer bolj podvržena gotski tradiciji.

Kristološka ikonografija je nato z uveljavitvijo reformacije ter odklonilnim odnosom do katoliške cerkve in njenega nauka v protestantskih deželah doživela temeljito preobrazbo –

---

<sup>168</sup> Ibid., pp. 139–146.

<sup>169</sup> Ibid., p. 147.

opustili so večino srednjeveških ikonografskih tipov in Križani je ostal edina kultna podoba reformacijske umetnosti. Kristusov lik je postal manj heroičen, bolj asketski, ljubeč in v skladu z narativnimi, preprostimi prizori bližje preprostim ljudem. Zaradi teženj po nedvoumnosti in jasnosti pomena so alegoričnim podobam dodajali napisne trakove s pojasnili vsebine dela.

Tridentinski koncil (1545–1563) kot odgovor na reformacijsko gibanje na kristološko ikonografijo ni imel pomembnega vpliva – nekateri motivi so bili sicer prepovedani, vendar jih je večina ostala v veljavi.<sup>170</sup>

**Barok**, ki je sledil, je z vidika razvoja ikonografskih tipov zadnje veliko umetnostno obdobje. Baročna umetnost je poudarjala predvsem Kristusovo božansko naravo, ki se je kaže v motivih Vstajenja, Vnebohoda, Poslednje sodbe, Marijinega kronanja pa tudi v alegoričnih predstavitev njegove slave. Oblikovale so se tudi intimnejše, čustveno nabite nabožne podobe, ki so odražale umetnikovo osebno videnje Odrešenika. V umetnosti katoliških dežel se je po drugi strani kazalo heroično in celo teatralično videnje Kristusa, kot ga je upodabljal, denimo, Rubens. Omeniti je potrebno še smer, ki se prav tako pojavila v tem obdobju in poudarja Kristusovo čustvenost, milino in sentimentalnost. Novi ikonografski tipi so: *Srce Jezusovo*, *Kristus otrok* in *Ime Jezusovo* (ki se uveljavi v obliki Kristusovega monograma IHS).<sup>171</sup>

Tudi v **umetnosti 19. in 20. stoletja** so bile podobe Kristusa številne. Prvi tok je bil v smislu kristološke ikonografije neploden in je vztrajal pri variiranju že uveljavljenih tipov, drugi tok pa so oblikovala dela umetnikov, ki so stare ikonografske tipe skozi svojo izkušnjo preobrazili v izvirno likovno govorico. Po Germovih besedah pa kljub številnim ikonografskim prispevkom v tem obdobju »noben umetnik ni ustvaril novih ikonografskih tipov, ki bi jih lahko po vplivnosti primerjali s srednjeveškimi, renesančnimi ali baročnimi tipi Kristusa«.<sup>172</sup>

V nadaljevanju podajamo še strnjen pregled razvoja mariološke ikonografije, ki tvori – poleg že opisane kristološke ikonografije – avtonomno področje znotraj krščanske ikonografije.

---

<sup>170</sup> Ibid., pp. 147–149.

<sup>171</sup> Ibid., pp. 149–152.

<sup>172</sup> Ibid., p. 152.

### 7.1.1.2 Oris mariološke ikonografije – razvoj tipov

Za razvoj mariološke ikonografije je prav tako najpomembnejši pisni vir *Biblija*, vendar Marija nastopa le v *Evangelijih* in *Apostolskih delih*. Bogatejšo literarno osnovo predstavljajo apokrifni viri, v katerih se je izoblikovala celovita zgodba Marijinega življenja in življenja njenih staršev Joahima in Ane: *Jakobov protoevangelij*, *Knjiga o Marijini smrti*, *Psevdo-Matejev evangelij*, *Arabski evangelij o Kristusovem otroštvu* in *Evangelij o rojstvu Device Marije*.<sup>173</sup> Marija, Jezusova mati, je po Svetem Duhu spočela otroka in ga povila v jasliah v Betlehemu.<sup>174</sup>

Ikonografske tipe, ki so se razvili na podlagi štirih cerkvenih dogem o Mariji, označujemo s pojmom **dogmatska ikonografija**: (1) Leta 431 je bila na efeškem koncilu sprejeta dogma, s katero je bila **Marija razglašena za Mater Božjo** (*Theotokos*, Božja porodnica) in je vzpodbudila nastanek številnih ikonografskih tipov; (2) Leta 649 je bila na prvem lateranskem koncilu sprejeta **dogma o Marijinem devištvu**, ki uči, da je Marija spočela kot devica in ohranila deviškost tudi po porodu. Tudi ta dogma je vplivala na razvoj številnih ikonografskih motivov, npr. Lov na enoroga, Marija v rožni uti, Marija v zaprtem vrtu, Marija v gorečem grmu, Marija s klasjem ... Vplivala je tudi na bogatejši razvoj motivov Oznanjenja in Rojstva; (3) Papež Pij IX. je 8. 12. 1854 razglasil **dogmo o Marijinem brezmadežnem spočetju**, ki pravi, da je bila Marija brezmadežno spočeta in rojena brez bremena izvirnega greha. To najbolje ilustrirata ikonografska tipa Brezmadežna in Prečista, ki ju je razvila umetnost v obdobju baroka; (4) Papež Pij XII. je 1. 11. 1950 razglasil **dogmo o Marijinem vnebovzetju**, ki potrjuje uveljavljeno prepričanje, da je bila Marija z dušo in telesom vzeta v nebo. To se v likovni umetnosti povezuje z ikonografskimi motivi Marijine smrti, Vnebovzetja in Marijinega kronanja.<sup>175</sup> [poudarila P. M.]

Po drugi strani pa sodijo pod **doktrinaro ikonografijo** tisti nauki katoliške Cerkve, ki niso bili potrjeni kot verske dogme. V veliki meri se sicer ujema z dogmatsko, bistvene vsebine pa so zajete v prepričanju, da je Marija posrednica in priprošnjica pri Bogu ter zavetnica in pomočnica vernikov. Najpogostejši ikonografski tipi so tako: Marija z Janezom Krstnikom v priprošnji pred prestolujočim Kristusom (*Deesis*), Marija zavetnica s plaščem, Poslednja sodba z Marijo priprošnjico in Marija zavetnica s pajčolanom (*Episkepsis*).<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Ibid., p. 153.

<sup>174</sup> Peter CALVOCORESSI, *Kdo je kdo v Bibliji*, Ljubljana 1993, pp. 144–145.

<sup>175</sup> GERM 2001, cit. n. 154, pp. 153–154.

<sup>176</sup> Ibid., p. 154.

#### 7.1.1.2.1 Marija v umetnosti skozi zgodovino

**Pred efeškim koncilom leta 431** – na katerem je bila, kot rečeno, sprejeta dogma, s katero je bila Marija razglašena za Mater Božjo – so bile upodobitve Marije precej redke. Vsebinsko so bile povezane z motiviko odrešenja. Marija se je pojavljala izključno v povezavi s Kristusom (v motivih Rojstva in Poklona kraljev) in redko kot samostojen motiv (le v podobi molilke in matere z otrokom). Nato se je z razglasitvijo Marije za Mater Božjo začel intenziven razvoj mariološke ikonografije. **V stoletjih pred ikonoklazzmom** se je tako razvila večina ključnih ikonografskih tipov, ki so se praviloma oblikovali v Bizancu. Na Vzhodu je bil namreč Marijin kult že zgodaj izredno močan. Kot *Vladarici na prestolu* ji je v cerkvah, ki so ji bile posvečene, pripadalo najodličnejše mesto – prostor v glavni apsidi.

Temeljni ikonografski tipi, ki jih je razvila zgodnjebizantinska umetnost, so: *Nikopoía* ali *Kyriotíssa* (*Nikopoía* gr. »ki prinaša zmago«, *Kyriotíssa* gr. Gospa) *Hodegéttria* (gr. »ki kaže pot«, vendar se naziv povezuje predvsem z imenom samostana Hodegon v Carigradu, kjer so hranili tovrstno Marijino ikono), *Eleoúsa* (ali *Glykophilóusa* gr. »nežno ljubeča«), *Galaktotrophoúsa* (iz *galaktotréphein*, gr. doiti), *Blacherniotíssa* ali *Maria orans* (po nahajališču v Blahernijski palači v Carigradu) in *Platyτέρα* (gr. »širša od neba«). Drugi pomembnejši bizantinski tipi so še: *Pelagonitíssa* (Marija se igra z otrokom), *Hagiosoritíssa* (Marija v molitvi z dvignjenima rokama, upodobljena v polprofilu), *Paráklesis* (Marija v polprofilu, z zvitek v rokah) in *Pasijonska Marija* (Marija z Detetom v naročju, ob njej nadangela Mihael in Gabriel z *Arma Christi*).<sup>177</sup>

Ti predikonoklastični bizantinski tipi so bili zaradi ugleda bizantinske umetnosti in vere v avtentičnost ortodoksnih upodobitev sprejeti tudi na Zahodu, kjer so po Germovem mnenju vladali »precejšnja svoboda v sprejemanju tipov in njihovem preoblikovanju ter naturalizem in izpostavljanje čustvenosti v obravnavani motiviki«.<sup>178</sup> Prevladujoči **ikonografski tipi zgodnje in visokosrednjeveške umetnosti** so: *Marija Nebeška kraljica* (*Maria Regina coeli*), *Slava Marijina* (*Majestas Mariae* oziroma *Majestas Virginis*) in *Prestol modrosti* (*Sedes Sapientiae*). V obdobju visokega srednjega veka so bili med motivi iz Marijinega življenja pogosti še: Marijino vnebovzetje, Marijino kronanje in Marijina smrt.<sup>179</sup>

Nov val čaščenja Marije se je jasno odrazil v **gotski umetnosti**, ki je sledila. Pogosto sta se pojavljala motiva Marije Nebeške kraljice in Marijinega kronanja, razvili so se tudi

---

<sup>177</sup> Za podrobnejše opise tipov glej GERM 2001, cit. n. 154, pp. 156–157.

<sup>178</sup> GERM 2001, cit. n. 154, p. 157.

<sup>179</sup> Ibid., p. 158.

številni novi ikonografski tipi. Marija je postala v vseh pogledih bliže posamezniku – bolj mila, človeška in razumevajoča. Poudarjen je bil tudi njen materinski vidik: Marija kot mati božjega ljudstva, prav zato je temeljna oznaka gotskih Marij »Naša ljuba gospa«, »Marija mati« itd. S krono in žezlom je bila še vedno zaznamovana kot kraljica, pojavljala se je na vseh pomembnih mestih v cerkvi. Okoli leta 1400 se se pojavile številne različice t. i. lepih Madon, ki združujejo motiv kraljice s poudarjeno materinsko milino in čustvenostjo ter se odlikujejo z ženskostjo, dvorno lepotnostjo in eleganco, značilno za mednarodni mehki slog. V obdobju **pozne gotike**, ko se je razcvetelo oltarno slikarstvo, so se pojavili različni tipi Marije z Detetom, med katerima so bili prisotni izrazito čustveni poudarki. V tabelnem slikarstvu je bila prisotna tudi žanrska nota s ponekod prikrito simboliko – predmeti in dejanja so imeli močno simbolno konotacijo. Številne marijanske tipe je moč zaslediti tudi v knjižnem slikarstvu, predvsem v horarijih. Naj izpostavimo nekaj ikonografskih tipov, ki so se izoblikovali v gotski umetnosti: *Pietà*, *Marija zavetnica s plaščem*, *Marija v zaprtem vrtu* (*Hortus conclusus*), *Marija v rožnem gaju*, *Marija v žarkih*, *Maesta*, *Marija Cerkev*, *Marija duhovnica*, *Marija v gorečem grmu*, *Marija v klasju*, *Devica med devicami* (*Virgo inter virgines*) in *Devica z enorogom*.<sup>180</sup>

Sledila je **renesančna umetnost**, ki po Germovih besedah »povzame gotsko humanizirano videnje Marije in jo še dodatno 'sekularizira' v duhu nove humanistične miselnosti«. <sup>181</sup> Tako je bila Marija v 15. stoletju največkrat upodobljena kot aristokratinja ali meščanka, poudarjeni sta bili pripovednost in žanrskost, izstopala je tudi – kot v obdobju gotike – njena materinska narava. Umetniki severne renesanse so Marijo upodabljali v dvojnosti naturalizma in prikrite simbolike meščanskega interiera, italijanski mojstri pa so jo postavljali v naravo – na odprt travnik, gozdno jaso itd. V renesansi so se razvile tudi določene mistične teme, kot je npr. Marija Apokaliptična žena (elementi Marije v žarkih, združeni z apokaliptičnim motivom Žene oblečene v sonce). Najpogostejši ikonografski tipi, ki so se razvili v obdobju renesanse, so: *Marija v zelenju*, *Ponižna*, *Sveti razgovor* (it. *Sacra Conversazione*), *Marija v nebeški slavi*, *Angelska kraljica*, *Apokaliptična žena*, *Sv. Ana Samotretja* in *Sv. Sorodstvo*. Tridentinski koncil ni bistveno vplival na razvoj mariološke ikonografije.

**Barok**, ki je sledil, je poudarjal predvsem čustvenost in dramatičnost, po drugi strani pa se je vzporedno razvil živi naturalistični tok, ki je v upodabljanju Marije ohranjal izrazito

---

<sup>180</sup> Ibid., pp. 158–162.

<sup>181</sup> Ibid., p. 162.

žanrsko noto. V tem obdobju sta se razvila dva nova ikonografska motiva, in sicer *Brezmadežna* in *Rožnovenska Marija* (katere trije osnovni tipi so: *Maria Mater omnium*, *zavetnica bratovščin*, *Marija kraljica rožnega venca* in *Marija deli rožni venec*). V baroku sta se pojavila še dva ikonografska tipa: *Žalostna Mati Božja* s poudarjenim izrazom bolečine in *Zmagovita Marija*.

**Umetnost 19. in 20. stoletja** ni prinesla bistvenih ikonografskih rešitev v upodabljanju Marije. V 19. stoletju so se umetniki, z izjemo določenih pristopov, zgledovali predvsem po renesančnih mojstrih. Novost je predstavljala *Evharistična Marija*, upodobljena s kelihom in hostijo. V ikonografiji 20. stoletja je šlo predvsem za variacije že znanih tipov, obstajali so tudi redki primeri izvirnih in provokativnih upodobitev Marije, npr. *Marija, ki šeška Dete pred tremi pričami*.<sup>182</sup>

## 7.2 Pomen ikonografije trpljenja

Če izpostavimo motive oziroma mariološke in kristološke ikonografske tipe, ki poudarjajo Marijino in Kristusovo bolečino, ugotovimo, da ima ikonografija trpljenja dolgo zgodovino. Starokrščanska umetnost se je sicer omejevala predvsem na idealizirano upodabljanje Kristusa kot »dobrega pastirja« in se ji križanje ni zdela primerna ikonografska tema – nanj je, kot rečeno, spominjal le abstraktni simbol križa. Kot piše Umberto Eco, so odporu proti upodabljanju trpečega Kristusa v zgodnjih umetnostnozgodovinskih obdobjih botrovali teološka nesoglasja in boj proti heretikom, ki so priznavali le Kristusovo človeško naravo ter mu odrekli božjo. Šele v stoletjih poznega srednjega veka, predvsem v obdobju gotike, je »umetnost v možu na križu prepoznala resničnega človeka, pretepenega, okrvavljenega, spačenega od bolečin, in tako upodabljanje križanja kot različnih postaj križevega pota, ki je postalo dramatično realistično, s Kristusovim trpljenjem slavi njegovo človečnost«.<sup>183</sup>

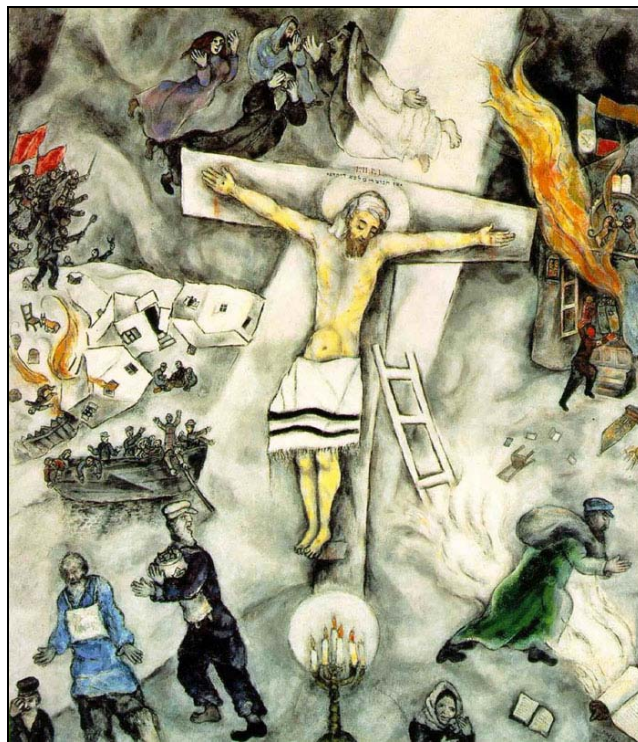
Motiv **Kristusovega križanja** se je prvič pojavil v zgodnjem 5. stoletju. Kristus na križu je kot samostojni ikonografski motiv dobil najznačilnejši izraz v monumentalnih razpelih romanske umetnosti. V zahodni umetnosti se pojavljata dve temeljni različici v načinu križanja – v prvi je Kristusovo telo odeto le s kratko opasico okrog ledij, v drugi pa

---

<sup>182</sup> Ibid., pp. 162–167.

<sup>183</sup> Umberto ECO, *Zgodovina grdega*, Ljubljana 2008, p. 49.

Kristus nosi dolgo haljo, ki mu sega do gležnjev in pokriva roke do zapestij.<sup>184</sup> Gotska umetnost je, kot že rečeno, izoblikovala tip Križanega, ki posebej izpostavlja njegovo trpljenje. Gre za upodobitev *Kristusa Trpina*, na kateri so poudarjene krvave rane in je telo skrivenčeno v agoniji.<sup>185</sup> Za ponazoritev tega motiva ponujamo nekoliko drugačno verzijo od srednjeveške, ki jo je sredi 20. stoletja naslikal Marc Chagall (glej sliko 7).



Slika 7: Marc Chagall, Belo Križanje, 1938, The Art Institute of Chicago, Chicago

S prizorom **Snemanja s križa**, ki ga je za ceh izdelovalcev lokov v Leuvnu sredi 15. stoletja naslikal Rogier van der Weyden (glej sliko 8), je umetnik poudaril Kristusovo človeškost in opozoril na materino silovito reakcijo ter na žalost opazujočih.<sup>186</sup>

<sup>184</sup> GERM 2001, cit. n. 154, p. 142.

<sup>185</sup> Ibid., p. 145.

<sup>186</sup> Mary HOLLINGSWORTH, *Umetnost v zgodovini človeštva*, Ljubljana 1993, pp. 246–247.





Slika 8: Rogier van der Weyden, Snemanje s križa, ok. 1435, Prado, Madrid

Po besedah Eca je tako podoba trpečega Kristusa kot »vrhunec *erotične bolečine*« prešla tudi v renesančno in baročno umetnost.<sup>187</sup> Številne slikarske in kiparske različice Kristusovega pasijona in upodobitve okrutnih usmrtitev krščanskih mučenikov so skozi različna obdobja služila temu, da ganejo, vznemirijo, so v poduk in svarilen zgled. Po besedah Sontagove tako lahko »gledalec sočustvuje z bolečino trpečega – in, v primeru krščanskih svetnikov, začuti opomin ali navdih v njihovi zgledni veri in trdnosti –, toda gre za usode, ki jih ni mogoče obžalovati ali jim oporekati«. <sup>188</sup> Mučenje je kot kanonična tema umetnosti na slikah pogosto upodobljeno kot spektakel – kot nekaj, kar občinstvo opazuje. Ob tem je potrebno poudariti, da se posamezniki zavedajo, da na dogajanje nimajo vpliva, ga torej ne morejo preprečiti oziroma ustaviti. <sup>189</sup>

Na številnih upodobitvah **Objokovanja mrtvega Kristusa**, denimo na freski, ki jo je v Kapeli Scrovegnijev v Padovi naslikal Giotto (glej sliko 9), »vsi navzoči liki /.../ jočejo in tako navdihujejo vernike s sočutjem do človeka, s katerim se lahko poistovetijo». <sup>190</sup> Kot pišeta Špidlik in Rupnik v *Pričevanju svetih ikon*, je predmet objokovanja univerzalen. Ne objokuje se namreč samega mrliča, saj se bo slednji »vrnil v zemljo in zemlja je /.../ lastnica

<sup>187</sup> ECO 2008, cit. n. 183, p. 49.

<sup>188</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, pp. 37–38.

<sup>189</sup> Ibid., p. 39.

<sup>190</sup> ECO 2008, cit. n. 183, p. 49.

mrtvih».<sup>191</sup> Joka se zaradi žalostnega stanja človeštva, ki se rojeva, da bi živelo, vendar je vsakokrat prisiljeno življenje pokopati. Ob mrtvem Kristusu so najpogosteje upodobljene ženske, ki kažejo znake žalovanja. Jokati za umrlim je bilo vedno »prepuščeno ženskam«, ne toliko zaradi njihovih psiholoških lastnosti, temveč zaradi njihovega »naravnega poslanstva« – »/.../ženska, ki daje življenje, zre propadanje tega, kar pomeni smisel njenega bivanja«.<sup>192</sup>



Slika 9: Giotto, Objekovanje, 1302–1305, Cappella degli Scrovegni, Padova

Motiva Snemanja in Objekovanja združuje **Pietà**, ikonografski tip, ki v klasični različici kaže mrtvega Jezusa v Marijinem naročju. Sprva (do konca 14. stoletja) so Kristusa upodabljali z izmučenim in od ran iznakaženim telesom, kasneje pa je prevladal tip lepega Kristusa, ki spokojno počiva v Marijinem naročju. Izrazito poudarjena sta osebna bolečina in intimen odnos med materjo in mrtvim sinom. Naj na tem mestu opozorimo še na motiv, ko na podoben način Kristusa pestuje Bog Oče. Ikonografski tip v tem primeru imenujemo *Pietà z Bogom Očetom*.<sup>193</sup> Daleč najbolj znano umetniško delo, ki prikazuje bolečino matere ob izgubi svojega sina, je Michelangelov marmornati kip Pietà, postavljen v baziliki Sv. Petra v Vatikanu (glej sliko 10).

<sup>191</sup> Tomaš ŠPIDLIK, Marko Ivan RUPNIK, *Pričevanje svetih ikon*, Koper 2002, p. 99.

<sup>192</sup> Ibid., pp. 99–101.

<sup>193</sup> GERM 2001, cit. n. 154, p. 145.



Slika 10: Michelangelo Buonarroti, Pietà, 1498–1499, bazilika Sv. Petra, Vatikan

Ker okoliščine **Marijine smrti** in poveličanja v *Bibliji* niso opisane, so imeli odločilno vlogo pri oblikovanju pripovedi apokrifni viri. Konec Marijine zgodbe je v likovni umetnosti upodobljen skozi tri prizore: *Marijino smrt*, ki je izhodišče vsem drugim in zato eden najstarejših ter v bistvenih poudarkih tudi najbolj spreminjanih marijanskih prizorov, *Marijino vnebovzetje* in *Marijino kronanje*.<sup>194</sup> Motiv Marijine smrti ponazarjamo z upodobitvijo, ki jo je v drugi polovici 15. stoletja naslikal flamski slikar, Hugo van der Goes (glej sliko 11). Marija leži v postelji, postavljeni v notranjščino meščanske sobe (kar je značilno za upodobitve Marijine smrti v 15. stoletju),<sup>195</sup> obkrožajo jo apostoli in Kristus, ki je z angeli v mandorli. Marijin obraz učinkuje mirno in mladostno, saj ker je bila »osvobojena izvirnega greha, ji ni bilo treba trpeti njegovih posledic, bolezni, starosti in muk ob smrti«.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, pp. 263–265.

<sup>195</sup> Ibid., p. 266.

<sup>196</sup> Ibid., p. 267.



Slika 11: Hugo van der Goes, Marijina smrt, ok. 1480, Groeninge Museum, Bruges

### 7.3 Ikonografija trpljenja na fotografijah

Razumevanje trpljenja je torej v večini zahodne zgodovine potekalo v religioznih pripovedih, v katerih je globoko zasidrano spektakularno. Kot smo že dejali, je mučenje kot kanonična tema umetnosti na slikah upodobljeno kot spektakel, ki ga občinstvo opazuje, vendar se zaveda, da na dogajanje nima vpliva.

Podobno nemoč občuti občinstvo tudi ob pogledu na prizore mučenja, prikazane na fotografijah. Prav zato se slednjim pripisuje močno mobilizacijsko vlogo. Po besedah Tomanića Trivundže naj bi fotografije, še posebej tiste, posnete na vojnih območjih, pri občinstvu – še pred razumsko percepcijo – sprožale močne čustvene dražljaje, »od žalosti prek krivde do ogorčenja«.<sup>197</sup>

Ta utrip krščanske ikonografije v fotografiji, ki prikazuje določeno vojno oziroma nesrečo, po besedah Sontagove »ni sentimentalna projekcija«. William Eugen Smith je leta 1972 v Minamati na Japonskem posnel intimno fotografijo ženske, ki pestuje svojo prizadeto hčer (glej sliko 12). Motiv izredno spominja na Pietà, ikonografski tip žalujoče Matere Božje, ki v naročju drži mrtvega Jezusa. Močan poudarek je na čustvenosti. Ta fotografija nas gane, ker je »dokument trpljenja, ki zbudi v nas ogorčenje /.../«.<sup>198</sup> Harold Evans po drugi strani v

<sup>197</sup> TOMANIĆ TRIVUNDŽA 2008, cit. n. 31, p. 42.

<sup>198</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 77; SONTAG 2001, cit. n. 37, p. 101.



tej fotografiji prepozna lepoto in simbolizem ter v njej poudarja idejo odločilnega trenutka.<sup>199</sup>

Krščanska ikonografija je v veliki meri prisotna tudi na fotografijah umirajočih ameriških vojakov v Vietnamu, ki jih je posnel Don McCullin. Na posnetku ranjenega marinca (glej sliko 13) lahko, denimo, razberemo motiv Snemanja s križa.<sup>200</sup>



Slika 12: William Eugen Smith, Tamoko pri kopanju, Minamata, Japonska, 1972



Slika 13: Don McCullin, Ranjeni marinec, Vietnam, 1968

Podobno nas fotografija Che Guevarovega trupla na nosilih (glej sliko 14) nehote spominja na Mantegnovega *Mrtvega Kristusa* (glej sliko 15) in na Rembrandtovo *Anatomijo dr. Tulpa* (glej sliko 16). Po mnenju Sontagove izhaja prepričljivost te fotografije delno prav iz kompozicijskih sorodnosti z omenjenima slikama.<sup>201</sup> Primere biblične ikonografije bomo v pričujoči nalogi prepoznavali tudi sami v nadaljevanju, ko bomo analizirali vzorec nagrajenih fotografij *World Press Photo*.

<sup>199</sup> EVANS 1978, cit. n. 35, pp. 123–124.

<sup>200</sup> SONTAG 2006, cit. n. 2, p. 77.

<sup>201</sup> Ibid., pp. 102–103.



Slika 14: Freddy Alberto, fotografija Che Guevarovega trupla, 1967



Slika 15: Andrea Mantegna, Mrtvi Kristus, ok. 1480,  
Pinacoteca di Brera, Milano



Slika 16: Rembrandt, Anatomija dr. Tulpa, 1632,  
Mauritshuis Museum, Haag

Poleg motivov trpljenja, ki so se skozi zgodovino pojavljali predvsem v kontekstu krščanske ikonografije, Sontagova izpostavlja Frnacisca Goyo (1746–1828), ki je začetek 19. stoletja vpeljal v umetnost novo merilo dovzetnosti za trpljenje (glej sliko 17). Z osredotočenostjo na vojne grozote in nizkotnost podivjanih Napoleonovih vojakov, ki so leta 1808 napadli Španijo, da bi zadušili upor proti francoskim oblastem, vzbuja v gledalcu čustva, ki mejijo na grozo.<sup>202</sup> Prav pri Goyi je navdih črpal Jeff Wall, ki je leta 1992 v svojem ateljeju skonstruiral razstreljeno pobočje, na katerega je »postavil« trinajst mrtvih vojakov. To domišljijско upodobitev vojne grozote (glej sliko 18), ki naj bi služila kot protivojna podoba,

<sup>202</sup> Ibid., p. 41.

je avtor poimenoval *Mrtve čete govorijo* (*Vizija po zasedi, v katero je padla patrulja Rdeče armade blizu Mokorja, Afganistan, zima 1986*).<sup>203</sup>



Slika 17: Francisco Goya, Strahote vojne, 1810–1820, The British Museum, London



Slika 18: Jeff Wall, Mrtve čete govorijo, 1992

## 7.4 Simbolne podobe

V likovni umetnosti je simbol razumljen kot »predmet v najširšem pomenu besede, torej lahko tudi oseba, žival, rastlina, kamen, geometrijski lik, barva, svetloba, število itd., ki se v danem vsebinskem kontekstu razkriva kot nosilec globlje vsebine, predmet, ki ne pomeni samo tega, kar predstavlja s svojo podobo, temveč asociira prenesene pomene, predstave in ideje, ki so tako ali drugače vezane nanj«.<sup>204</sup> Vse, kar torej s svojo podobo predstavlja kako drugo vsebino, ki je različna od osnovnega pomena predmeta in je z njim povezana po »metaforičnem principu prenašanja pomenov«, ima v likovnem delu vrednost simbola.<sup>205</sup>

Termin »simbolna podoba« Roelf van Straten opisuje kot »nealegorično nepripovedno upodobitev, v kateri ima glavno vlogo eden ali več simbolov«.<sup>206</sup> Avtor opozarja na dejstvo, da se številni umetnostni zgodovinarji poslužujejo pojma simbolna podoba za vsako umetnino, za katero mislijo oziroma vedo, da ima globlji pomen. K njim tako pogosto prištevajo tudi alegorije in pripovedne upodobitve, torej prizore, ki so jih navdahnili literarni viri in kažejo določeno zgodbo ali pripoved. Pri pripovednih upodobitvah ima lahko namreč globlji pomen že sama zgodba ali pripoved. Ni pa povsem jasno, ali skrivajo globlji pomen.<sup>207</sup>

<sup>203</sup> Ibid., p. 119.

<sup>204</sup> GERM 2001, cit. n. 154, p. 31.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> VAN STRATEN 2006, cit. n. 152, p. 55.

<sup>207</sup> Ibid., pp. 55–56.

V evropski likovni umetnosti, ki jo prežema krščanska ikonografija, kaže vseprisotnost simboličnega izražanja na dejstvo, da je simbol eno temeljnih izraznih sredstev upodablajoče umetnosti. Najpogosteje se srečujemo s tremi velikimi skupinami simbolov: grafičnimi, fitomorfnimi in zoomorfnimi simboli. Na podlagi neoplatonistične filozofije so simboli v krščanski ikonografiji pojmovani kot »vidna podoba nevidne božje navzočnosti«.<sup>208</sup> Božje bistvo se torej razodeva v podobi in simboli so »/.../ podobe, ki vodijo duha k umevanju pravega bistva stvari«.<sup>209</sup>

Švicarski psihoanalitik Carl Gustav Jung ponuja sodobno razumevanje simbola in ga opredeljuje kot »/.../ pojem, ime ali podobo, ki ima tudi tedaj, ko nam je znan iz vsakdanjega življenja, implikacije, ki se dodajajo konvencionalnemu in očitnemu pomenu. /.../«<sup>210</sup> Dodaja še, da je razumevanje simbolov intuitivno in se razkrije v »trenutnem preblisku, ki se sproži kot odziv duha na pomenski naboj simbolne podobe. /.../«<sup>211</sup> Jung torej poudarja intuitivno dojemanje simbolov in ob tem zavrača zmožnost njihove razumske analize in besedne razlage.

V nadaljevanju diplomskega dela bomo skozi analizo vzorca nagrajenih fotografij *World Press Photo* skušali opozoriti na simbolne vrednosti, ki prežemajo številne novinarske fotografije.

---

<sup>208</sup> GERM 2001, cit. n. 154, pp. 31–34.

<sup>209</sup> Ibid., p. 35.

<sup>210</sup> Carl Gustav Jung v GERM 2001, cit. n. 154, p. 37.

<sup>211</sup> Ibidem.



## 8 ANALIZA VZORCA NAGRAJENIH FOTOGRAFIJ *WORLD PRESS PHOTO*

Našo hipotezo, da novinarska fotografija kljub mitu o svoji objektivnosti presega nevtralni pogled in da imajo v večini primerov fotografije z največjim učinkom, torej tiste, ki veljajo za najboljše in so tudi nagrajene, največjo simbolno vrednost in so tako nenevtralne, bomo skušali potrditi s pomočjo analize vzorca nagrajenih fotografij *World Press Photo*. V nadaljevanju predstavljamo to organizacijo, ki vsako leto organizira največje in najprestižnejše mednarodno fotografsko tekmovanje. Številne nagrajene fotografije so dobile status ikone in se s svojo močno simbolno vrednostjo usidrale v spomin občinstvu.

### 8.1 Nagrada *World Press Photo*

*World Press Photo* (WPP) je neodvisna nepridobitna organizacija, ustanovljena leta 1955 na Nizozemskem, s sedežem v Amsterdamu. Vsako leto organizira fotografsko tekmovanje in na potujoči razstavi, ki jo letno obišče več kot dva milijona ljudi v 45 državah po vsem svetu, razstavi nagrajene novinarske fotografije. Vsako leto izide tudi katalog v šestih jezikih, v katerem se predstavijo vsi nagrajenci. S tem WPP uresničuje svoj cilj, podpirati in po vsem svetu promovirati delo poklicnih fotoreporterjev ter spodbujati visoke profesionalne standarde in zagotavljati prost pretok informacij. Poleg že omenjenega obsežnega razstavnega programa imajo pomembno vlogo v dejavnosti organizacije tudi številni izobraževalni projekti – seminarji in delavnice.<sup>212</sup>

Nagrade WPP podeljujejo od leta 1955. Določene fotografije so postale ikonične, druge so postavile trende, katerim sledijo fotografi po vsem svetu. Do prvega tekmovanja je prišlo, ker si je nekaj članov nizozemskega fotožurnalističnega združenja (*Nederlandse Vereniging van Fotojournalisten* – NVF) želelo, da bi državno tekmovanje, imenovano *The Zilveren Camera*, spremenili v mednarodno. Na 25. obletnico NVF, decembra 1955, so tako priredili javno razstavo nagrajencev novega, mednarodnega tekmovanja. Nanj se je prijavilo 42 fotografov iz 11 držav, ki so pred komisijo postavili 300 fotografij. Le leto kasneje se je število sodelujočih fotografov povečalo za štirikrat, število držav pa za skoraj dvakrat. Šestdeseta leta 20. stoletja so tekmovanje zaznamovala s počasnim, vendar vztrajnim

---

<sup>212</sup> Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.

porastom udeležencev iz različnih držav. Dolgo obdobje se je število različnih držav gibalo med 40 in 50, v poznih osemdesetih letih pa je številka poskočila na 60. V devetdesetih letih je sledil pravi razcvet – leta 1990 je sodelovalo 1.280 fotografov iz 64 držav z 11.043 fotografijami, leta 1999 pa se je prijavilo kar 3.733 fotografov iz 116 držav s 36.836 fotografijami. Da je WPP največje in najprestižnejše tekmovanje fotoreporterjev na svetu, potrjujejo tudi sedanje številke: 5.000 udeležencev iz 125 držav, ki skupaj prijavi več kot 95.000 fotografij.

V letih, odkar tekmovanje WPP prirejajo, so se kategorije, v katere združujejo fotografije z isto tematiko, spremenile. Najprej je bilo le nekaj oddelkov/sekcij: novice in šport s posameznimi fotografijami ter fotozgodbe. Leta 1965 so namenili novo kategorijo barvnim fotografijam. V sedemdesetih se je s širitvijo novinarskih žanrov spremenila tudi kategorizacija fotografij pri WPP – od leta 1975 je v veljavi deset kategorij: *Spot News*, *General News*, *Daily Life*, *People in the News*, *Portraits*, *Sport Action*, *Sports Features*, *Contemporary Issues*, *Arts and Entertainment* in *Nature*.<sup>213</sup>

O nagrajenih fotografijah odloča neodvisna mednarodna žirija, ki se spreminja vsako leto. Prvo leto je štela pet članov (iz Velike Britanije, Zahodne Nemčije, Francije, Belgije in Nizozemske), konec petdesetih pa že devet iz sedmih različnih držav. V šestdesetih letih je žirija o določenih kategorijah odločala ločeno, od sedemdesetih let dalje pa je bila za ocenjevanje ponovno odgovorna le ena komisija. Naj kot izjemo omenimo še posebno otroško komisijo, ki so jo med leti 1984 in 2003 sestavljali šolarji s celega sveta, in podeljevali svojo nagrado. Danes so v komisiji posamezniki iz različnih koncev sveta, različnih političnih nazorov in religij. Poleg nagrade *World Press Photo of the Year* podeljujejo v vsaki posamezni kategoriji še nagrade za prvo, drugo in tretje mesto posameznim fotografijam in objavljenim fotozgodbam ter občasno častno omembo.<sup>214</sup>

Kot piše Howard Chapnick, ki je bil večkrat žirant na številnih fotografskih tekmovanjih, med drugim tudi na World Press Photo, mora biti zmagovalna fotografija preprosta in neposredna.<sup>215</sup>

Edini med Slovenci je leta 1976 nagrado prejel Joco Žnidaršič za zaporedje posnetkov konja in njegovega vodnika v snežnem zametu pod Triglavom (glej slike 19–25).

---

<sup>213</sup> V diplomskem delu uporabljamo angleška poimenovanja kategorij WPP, saj v slovenskem jeziku nimamo enakovrednih izrazov.

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> CHAPNICK 1994, cit. n. 111, pp. 284–285.



Slike 19–25: Joco Žnidaršič, 3. nagrada, *Photo Sequences*, 1976

## **8.2 Pojav klasičnih umetnostnozgodovinskih motivov na nagrajenih fotografijah *World Press Photo***

Kot smo izvedeli že v podpoglavju Dokumentiranje smrti, trpljenja, nasilja in groze, se tisk pogosto poslužuje različnih strategij, s katerimi se izogiba neposrednemu vizualnemu prikazovanju smrti in trpljenja. Pogoste so objave estetiziranih podob vojaške opreme namesto bojevanja, personifikacija konfliktov s pomočjo prikazovanja političnih in vojaških voditeljev, uporaba simbolnih podob, ki kažejo »arhetipske trenutke herojstva in trpljenja« itd.<sup>216</sup> V naši analizi bomo pozornost namenili prav slednjim. Na nagrajenih fotografijah *World Press Photo* od leta 1955 do 2010 bomo izpostavili primere, na katerih lahko prepoznamo klasične umetnostnozgodovinske motive in se osredotočili predvsem na kristološko in mariološko ikonografijo. Najprej bomo predstavili fotografije s tovrstno motiviko, ki so bile v 55 letih nagrajene v sekciji *World Press Photo of the Year*. Nato bomo analizirali še fotografije, ki so bile v zadnjih 30 letih, torej od leta 1979 do 2009, nagrajene v drugih kategorijah in prav tako spominjajo na klasična umetnostnozgodovinska dela. Na podlagi dostopne literature bomo nagrajene fotografije umestili tudi v kontekst, v katerem so bile izvorno objavljene. Besedilo, ki spremlja podobe, namreč usmerja, krepi ali potrjuje pomene in je tako za bralčevo interpretacijo ključnega pomena.

### **8.2.1 Ikonografija trpljenja na fotografijah, nagrajenih v sekciji *World Press Photo of the Year* v letih 1955–2009**

Ob analizi vzorca 52 fotografij (leta 1959, 1961 in 1970 tekmovanje ni bilo izpeljano), ki so bile nagrajene v sekciji *World Press Photo of the Year*, smo prepoznavali klasične umetnostnozgodovinske motive. Podobnost z ikonografijo trpljenja, ki se je kazala skozi zgodovino na številnih upodobitvah Marije in Kristusa, je očitna na fotografijah, ki jih prikazujemo v nadaljevanju. Zaradi lažje preglednosti smo jih razvrstili po kronološkem vrstnem redu in motiviki. Najpogosteje prepoznamo motive Objokovanja in Pietà, pojavi pa se tudi motiv Polaganja v grob.

---

<sup>216</sup> TOMANIĆ TRIVUNDŽA 2008, cit. n. 31, pp. 42–47.

### 8.2.1.1 Motiv Objokovanja

Ob pregledu vzorca 52 fotografij, nagrajenih v sekciji *World Press Photo of the Year*, naj najprej izpostavimo leta **1964** nagrajeno fotografijo, ki jo je na Cipru posnel **Don McCullin** in je po motiviki sorodna motivu Objokovanja, ki se je skozi zgodovino pojavljal na številnih umetnostnozgodovinskih artefaktih. Na fotografiji (glej sliko 26) je Turkinja, ki objokuje smrt svojega moža, ki je bil žrtev grško-turške državljanske vojne.<sup>217</sup> Kot smo pojasnili že v podpoglavju Pomen ikonografije trpljenja, so na likovnih upodobitvah Objokovanja ob mrtvem Kristusu najpogosteje upodobljene ženske, ki kažejo znake žalovanja. To velja tudi za fotografije, ki jih prikazujemo v nadaljevnju (glej slike 26–32). Upodobljenci na fotografijah jokajo za umrlimi in nas s svojo bolečino ganejo, tako kot so upodobitve istega motiva na likovnih artefaktih skozi zgodovino s sočutjem navdihovale vernike.



Slika 26: Don McCullin, *World Press Photo of the Year*, Ciper, 1964

Leta **1983** je nagrado *World Press Photo of the Year* prejel fotograf **Mustafa Bozdemir**, ki je v Turčiji ujel v svoj objektiv 37-letno Kezban Özer, ki je našla svojih pet otrok, ki jih je žive pokopal uničujoč potres (glej sliko 27). Ob 5.00 uri zjutraj sta z možem molzla krave, otroci so še spali. Nekaj minut kasneje je bilo zaradi hudega potresa 7.1 stopnje po Richterjevi lestvici v regiji uničenih 147 vasi, 1.336 ljudi je umrlo.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> PANZER 2005, cit. n. 21, p. 37.

<sup>218</sup> Ibid., p. 201; Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.



Slika 27: Mustafa Bozdemir, *World Press Photo of the Year*, Turčija, 1983

Motiv Objokovanja lahko prepoznamo tudi na leta **1988** nagrajeni fotografiji, ki jo je v Sovjetski zvezi posnel **David Turnley** (glej sliko 28). Na fotografiji Boris Abgarzian žaluje za svojim 17-letnim sinom, ki je bil žrtev hudega potresa v Armeniji.<sup>219</sup>



Slika 28: David Turnley, *World Press Photo of the Year*, Sovjetska zveza, 1988

---

<sup>219</sup> PANZER 2005, cit. n. 21, p. 239.



**Georges Merillon** si je leta **1990** prislužil nagrado *World Press Photo of the Year* s fotografijo, posneto na območju Jugoslavije. Na fotografiji (glej sliko 29) družina in sosedi 27-letnega Elshanija Nashima objokujejo njegovo smrt. Pokojni je bil ubit med protestom zoper odločbo jugoslovanske vlade, da odpravi avtonomijo Kosova.<sup>220</sup>



Slika 29: Georges Merillon, *World Press Photo of the Year*, Jugoslavija, 1990

Fotografijo, ki je bila kot *World Press Photo of the Year* nagrajena leta **1997** in prav tako prikazuje motiv Objokovanja, je v Alžiriji posnel **Hocine** (glej sliko 30). Na posnetku je ženska, ki joče pred bolnišnico Zmirli, kamor so odpeljali mrtve in ranjene v pokolu Bentalha. Množično pobijanje in bombne eksplozije so prevladovali na območju, odkar je vojska leta 1992 razveljavila volitve, na katerih je kazalo, da bo zmagala muslimanska fundamentalistična stranka, FIS. V petih letih je konflikt terjal več kot 60.000 življenj.<sup>221</sup> Ženski na fotografijah bi lahko primerjali z Marijo in Marijo Magdaleno, ki se na likovnih upodobitvah s podobnimi oglasnicami prav tako pojavljata v razmerju trpeča – tolažeča.

---

<sup>220</sup> PANZER 2005, cit. n. 21, p. 238.

<sup>221</sup> Ibid., p. 299; Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.



Slika 30: Hocine, *World Press Photo of the Year*, Alžirija, 1997

Naslednjega leta, **1998**, nagrajeno fotografijo *World Press Photo of the Year* prav tako zaznamuje motiv Objokovanja, ki ga je v svoj objektiv ujela **Dayna Smith** na območju nekdanje Jugoslavije. Ženska na fotografiji (glej sliko 31) je na pogrebu svojega moža, podpirajo jo sorodniki in prijatelji. Pokojni je bil vojak in albanski upornik, pripadnik Osvobodilne vojske Kosova, ki se je bojeval za kosovsko neodvisnost. Ustreljen je bil med patroljiranjem prejšnji dan.<sup>222</sup>



Slika 31: Dayna Smith, *World Press Photo of the Year*, Jugoslavija, 1998

---

<sup>222</sup> PANZER 2005, cit. n. 21, p. 299.



V nadaljevanju opozarjamo na leta **2004** nagrajeno fotografijo *World Press Photo of the Year*, ki jo je v Indiji posnel **Arko Datta**. Ženska na fotografiji (glej sliko 32) objokuje smrt sorodnika, ki je umrl med cunamijem. Močan potres je 26. decembra pred obalo Sumatre, v Indoneziji, sprožil vrsto smrtonosnih valov, ki so pripotovali prek Indijskega oceana in povzročili opustošenje ter zahtevali številne smrtne žrtve v devetih azijskih državah. Potres je bil tako močan, da je povzročil celo spremembo naklona zemeljske osi za 2,5 centimetra. V tej najhujši naravni nesreči, kar jih svet pomni, je več kot 200.000 ljudi umrlo ali bilo pogrešanih, milijone ljudi je ostalo na robu preživetja. Najbolj prizadeti so bili v ribiški vasici Tamil Nadu v Indiji, kjer je odplavilo vse – domove, življenja ...<sup>223</sup>



Slika 32: Arko Datta, *World Press Photo of the Year*, Indija, 2004

#### 8.2.1.2 Motiv Pietà in motiv Pietà z Bogom Očetom

Ob analizi vzorca fotografij smo poleg Objokovanja prepoznali tudi številne podobe, ki spominjajo na motiv Pietà. Motiv žalostne Marije, ki pestuje mrtvega Kristusa, je stoletja zbujal sočutje pri vernikih. Prepoznamo ga tudi na fotografiji, ki jo je leta **1979** na Tajskem posnel **David Burnett** in je prav tako prejela nagrado *World Press Photo of the Year* (glej sliko 33). Na pričujoči fotografiji je Kambodžanka, ki pestuje svojega otroka in čaka na hrano v begunskem taborišču.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Ibidem.; Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.

<sup>224</sup> PANZER 2005, cit. n. 21, p. 200.



Slika 33: David Burnett, *World Press Photo of the Year*, Tajska, 1979

Motiv Pietà z Bogom Očetom smo prepoznali na leta **2003** nagrajeni fotografiji, dobitnici *World Press Photo of the Year*, ki jo je v Iraku posnel **Jean-Marc Bouju**. Na fotografiji (glej sliko 34) je Iračan, ki v centru za vojne ujetnike baznega tabora ameriške vojske tolaži svojega štiriletnega sina. Deček se je prestrašil, ko je zagledal svojega očeta vklenjenega in s poveznjeno kapuco na glavi. Vojak je kasneje ujetniku snel plastične lisice, da je ta lažje objel svojega sina. Kapuce so namestili zapornikom na glave, ker je bilo lažje in hitrejšo, kot da bi jim prevezali zgolj oči. Vojska je to zagovarjala z argumentom, da na ta način dezorientirajo ujetnike in zaščitijo njihovo identiteto. Kaj se je kasneje zgodilo z vojnim ujetnikom in njegovim sinom, ne ve nihče.<sup>225</sup>



Slika 34: Jean-Marc Bouju, *World Press Photo of the Year*, Irak, 2003

<sup>225</sup> Ibid., p. 299; Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.

### 8.2.1.3 Motiv Polaganja v grob

Poleg motiva Objokovanja, ki se je na nagrajenih fotografijah v sekciji *World Press Photo of the Year* največkrat pojavil, smo se srečali, kot že omenjeno, tudi z motivom Pietà, na leta **1992** nagrajeni fotografiji pa lahko prepoznamo še en motiv, ki ima v kristološki ikonografiji pomembno mesto. Gre za motiv Polaganja v grob, ki ga lahko razberemo tudi na pričujoči fotografiji (glej sliko 35), ki jo je v Somaliji posnel **James Nachtwey**. Na posnetku je mati, ki nosi svojega mrtvega otroka, v skladu z lokalno tradicijo zavitega v mrtvaški prt, k grobu. Zaradi suše in državljanske vojne je v Somaliji zavladata huda lakota, ki je v dveh letih terjala od enega do dva milijona življenj, na najbolj prizadetih območjih kar 200 žrtev dnevno. Mednarodni zračni prevoz humanitarne pomoči je bil oviran zaradi oboroženih tolp, ki so plenile skladišča hrane in tako upočasnile distribucijo pomoči.<sup>226</sup>



Slika 35: James Nachtwey, *World Press Photo of the Year*, Somalija, 1992

## 8.2.2 Ikonografija trpljenja na fotografijah, nagrajenih v drugih kategorijah v letih 1979–2009

Fotografije, na katerih lahko prepoznavamo klasične umetnostnozgodovinske motive, so bile nagrajene vsako leto, vendar ne vedno v kategoriji *World Press Photo of the Year*. V nadaljevanju izpostavljamo tiste, ki so bile v zadnjih 30 letih nagrajene v drugih sekcijah. Ob analizi vzorca smo ugotovili, da se je od leta 1979 do 2009 vsako leto pojavila vsaj ena fotografija z očitno simbolno vrednostjo. Te smo ponovno razvrstili po kronološkem vrstnem redu in motiviki.

---

<sup>226</sup> PANZER 2005, cit. n. 21, p. 239; Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.



### 8.2.2.1 Motiv Objokovanja

Tudi ob pregledu vzorca fotografij, nagrajenih v vseh ostalih sekcijah v zadnjih 30 letih, smo se najpogosteje srečali z motivom Objokovanja. Ponovno lahko povzamemo, da na posnetkih prevladujejo žalujoče ženske, ki nas tudi s svojim fizičnim izgledom, z oglavnicami, spominjajo na trpečo Marijo (glej slike 37–45 in 47–50)

Leta **1985** je **Alfred Yaghobzadeh** osvojil 1. nagrado v sekciji *News Features stories* s serijo fotografij, posnetih v Libanonu. Na kar štirih od osmih posnetkov (glej slike 36–39) iz iste nagrajene zgodbe lahko prepoznamo klasične umetnostnozgodovinske motive: enkrat se pojavi motiv Pietà z Bogom Očetom in trikrat motiv Objokovanja. Fotograf Alfred Yaghobzadeh je v objektiv svojega fotoaparata ujel posnetke življenja v Bejrutu, kjer je divjala vojna. Na prvi fotografiji nosi sorodnik mrtvega dečka na pokopališče, na ostalih treh ženske objokujejo smrti svojih bližnjih.<sup>227</sup>



Slike 36–39: Alfred Yaghobzadeh, 1. nagrada, *News Features stories*, Libanon, 1985

<sup>227</sup> Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.

Naslednjega leta, **1986**, si je **James Nachtwey** priboril tretjo nagrado v sekciji *News Features stories* s serijo fotografij, posnetih na Šri Lanki. Izpostavljamo fotografijo s pogreba ribiča (glej sliko 40), ki so ga ostrostrelci ustrelili v obraz. Šri Lanka je bila prizorišče hudih bojov med prevladujočo etnično skupino Singalcev in manjšino Tamilcev.<sup>228</sup>



Slika 40: James Nachtwey, 3. nagrada, *News Features stories*, Šri Lanka, 1986

**Dod Miller** je leta **1989** prejel častno omembo v kategoriji *Spot News stories* za serijo fotografij, posnetih v Romuniji. Na pričujoči fotografiji (glej sliko 41) je pogreb 20-letne študentke Valentine Pendelle, ki je bila med romunsko revolucijo ubita s strani nekdanje romunske varnostne službe *Securitate*.<sup>229</sup>



Slika 41: Dod Miller, Častna omemba, *Spot News stories*, Romunija, 1989

---

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Ibidem.

Motiv Objokovanja lahko prepoznamo tudi na leta **1991** posneti fotografiji, za katero je **Ron Haviv** prejel prvo nagrado v sekciji *General News*. Na fotografiji (glej sliko 42) deček žaluje na pogrebu svojega očeta, hrvaškega policista, ki so ga ubili srbski gverilci. Hrvaška razglasitev neodvisnosti je spodbudila krvavo državljansko vojno med hrvaško nacionalno stražo in srbskimi milicami, ki jih je podpirala zvezna vojska.<sup>230</sup>



Slika 42: Ron Haviv, 1. nagrada, *General News*, Hrvaška, 1991

Objokovanje je osrednji motiv tudi na fotografiji **Christopherja Morrisa**, ki mu je leta **1993** prinesla prvo nagrado v kategoriji *Spot News stories* (glej sliko 43). Posneta je bila v Rusiji. Kljub temu, da je vojska s pomočjo Bele hiše zatrla vstajo, so se napadi Jelcinovih nasprotnikov na policijo še nadaljevali. Še dolgo po tem, ko se je večina upornikov predala, so na ulicah še mahali z rdečimi zastavami. V okolici parlamenta so ostrostrelci nadaljevali z napadi. Našteli so 150 smrtnih žrtev in približno 1.000 ranjencev.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Ibidem.

<sup>231</sup> Ibidem.





Slika 43: Christopher Morris, 1. nagrada, *Spot News stories*, Rusija, 1993

V nadaljevanju izpostavljamo dva posnetka iz serije fotografij, ki jih je leta **1994** v Republiki Čečeniji posnel **Paul Lowe** in zanje prejel drugo nagrado v sekciji *General News stories*. Na dveh izbranih fotografijah (glej slike 44–45) sta ženski, ki objokujeta smrti svojih sinov. Jelcinovi poskusi, da bi si podredil uporniško Republiko Čečenijo, so decembra pripeljali do ultimata. Ker uspeh ni bil dosežen, je ruska vojska napadla glavno mesto Grozni in ga obkolila s tanki. Ruska invazija v Groznem je bila večkrat deležna upora s strani separatistov. Največja ruska vojaška akcija po afganistanski vojni je zahtevala številne žrtve med vojaki, uporniki in civilisti.<sup>232</sup>



Sliki 44–45: Paul Lowe, 2. nagrada, *General News stories*, Republika Čečenija, 1994

<sup>232</sup> Ibidem.

**Paul Lowe** je tudi naslednje leto prejel nagrado za serijo fotografij – leta **1995** je prejel drugo mesto v kategoriji *Spot News stories*. Na fotografiji (glej sliko 46), posneti v Ruandi, lahko ponovno prepoznamo motiv Objokovanja. V Ruandi je nasilje spet izbruhnilo, ko so vojaki Tutsi, pripadniki ruandske vojske, pobili pripadnike etnične skupine Hutu v begunskem taboru. Načrti za zaprtje taborišča so šli po zlu in vojaki so v zmedu začeli streljati. Po poročanju medijev je bilo število smrtnih žrtev 2.000, po mnenju vlade pa ne več kot 300.<sup>233</sup>



Slika 46: Paul Lowe, 2. nagrada, *Spot News stories*, Ruanda, 1995

V nadaljevanju opozarjamo na leta **1996** nagrajeno fotografijo, ki jo je v Afganistanu posnel **James Nachtwey** in si z njo prislužil tretje mesto v sekciji *General News stories*. Ženske na fotografiji (glej sliko 47) objokujejo smrti svojih bližnjih. Fundamentalistični talibani so se premikali proti severu države in v oktobru osvojili Kabul ter za enomilijonsko prebivalstvo nemudoma uvedli strogo islamsko pravo.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Ibidem.





Slika 47: James Nachtwey, 3. nagrada, *General News stories*, Afganistan, 1996

Motiv Objokovanja je prisoten tudi na fotografiji, ki jo je leta **1999** na Kosovu posnel **Yannis Behrakis** in z njo osvojil prvo nagrado v kategoriji *General News stories*. Na posnetku (glej sliko 48) je žena pokojnega kosovskega vojaka, ki se je na pogrebu onesvestila. Po kratkem premirju se je konflikt na Kosovu nadaljeval. Sredi januarja je bilo pod srbsko ofenzivo v vasi Racak ubitih 45 Albancev. Konec meseca je bilo v mestu Rogovo, zahodno od Prištine, ujetih in ubitih 24 Albancev.<sup>235</sup>



Slika 48: Yannis Behrakis, 1. nagrada, *General News stories*, Kosovo, 1999

---

<sup>235</sup> Ibidem.

Na obeh fotografijah, ki ju prikazujemo v nadaljevanju (sliki 49 in sliki 50), lahko prav tako potegnemo vzporednice z motivom Objokovanja, upodobljenem na likovnih delih. Žalujoči so kontemplativno razporejeni in sedijo ob pokojniku. Leta **2001** je fotograf **Aleksander Nordahl** v svoj objektiv ujel posnetek žalujočih in za to fotografijo (glej sliko 49) prejel Častno omembo v sekciji *Daily Life*. Na fotografiji, posneti v Ugandi, so žalujoči in pokojna Ester Njaburu, ki je umrla za aidsom. Imela je štiri otroke, ki so očeta izgubili že pred leti. Kljub vodilni vlogi Ugande pri prizadevanjih za preprečevanja aidsa v Afriki s pomočjo izobraževanja je tu število sirot še vedno zelo veliko.<sup>236</sup>



Slika 49: Aleksander Nordahl, Častna omemba, *Daily Life*, Uganda, 2001

Čustveno nabita fotografija z motivom Objokovanja je leta **2005** prinesla prvo mesto v kategoriji *People in the News* fotografu **Svenu Torfinnu**. Na fotografiji (glej sliko 50), posneti v Demokratični republiki Kongo, so žalujoči sorodniki petletne Vani Vamuliya, ki je umrla zaradi griže. Vani je svoje zadnje dneve preživela v begunskem taborišču. V Demokratični republiki Kongo je v obdobju šestih let v enem izmed najbolj krvavih konfliktov po drugi svetovni vojni izgubilo življenje skoraj štiri milijone ljudi. Vladne sile, s podporo Angole, Namibije in Zimbabveja, so se zoperstavile upornikom, ki sta jih zagovarjali Uganda in Ruanda. Med žrtvami je bilo največ žensk in otrok, ki so podlegli lakoti ali boleznim. Kljub podpisu mirovnega sporazuma leta 2003 se je nasilje v državi nadaljevalo. V tednih pred Vanino smrtjo se je v begunsko taborišče zateklo okoli 13.000 ljudi.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> Ibidem.



Slika 50: Sven Torfinn, 1. nagrada, *People in the News*, Demokratična republika Kongo, 2005

Poleg motiva Objokovanja smo ob analizi vzorca fotografij opazili tudi številne posnetke, ki po kompoziciji oziroma motiviki spominjajo na motiv Pietà oziroma motiv Pietà z Bogom Očetom, ko na podoben način žrtev pestuje moški.

#### 8.2.2.2 Motiv Pietà in motiv Pietà z Bogom Očetom

Leta **1981** je **Neil Tanner** prejel tretjo nagrado v kategoriji *Spot News stories* za serijo fotografij, posnetih na območju Južnega kitajskega morja. Na izpostavljeni fotografiji (glej sliko 51) so vietnamski begunci, ki jih je 200 kilometrov od obale Vietnama rešila zahodno nemška ladja *Cap Anamur*. Na premcu 14-metrške ladje se je stiskalo 50 moških, žensk in otrok, mnogi so trpeli zaradi dehidracije, izčrpanosti in morske bolezni.<sup>238</sup> Motiv moškega, ki nosi v naročju utrujeno deklico, lahko po kompoziciji primerjamo z likovnimi upodobitvami Pietà z Bogom Očetom.

---

<sup>238</sup> Ibidem.



Slika 51: Neil Tanner, 3. nagrada, *Spot News stories*, 1981

Motiv Pietà z Bogom Očetom smo prepoznali tudi na leta **1982** nagrajeni fotografiji (glej sliko 52), ki je osvojila prvo nagrado v kategoriji *News Features stories*. **Kim Komenich** je v ZDA ujela posnetek 17-letne Kelly Tyler, ki so jo nezavestno in hudo poškodovano izvlekli iz njenega uničenega tovornjaka. Na mokrem cestišču jo je zaneslo v nasproti vozeče vozilo, pri čemer se je njen tovornjak prevrnil v jarek in zagorel. Kelly je utrpela obsežne opekline.<sup>239</sup> Tako kot se Marija na številnih likovnih upodobitvah obrača v nebo in prosi milosti, lahko tudi na fotografiji vidimo, da je oseba, ki drži v naročju žrtev, v hudi stiski zazrta v nebo. V ozadju prepoznamo še en krščanski simbol, in sicer križ.

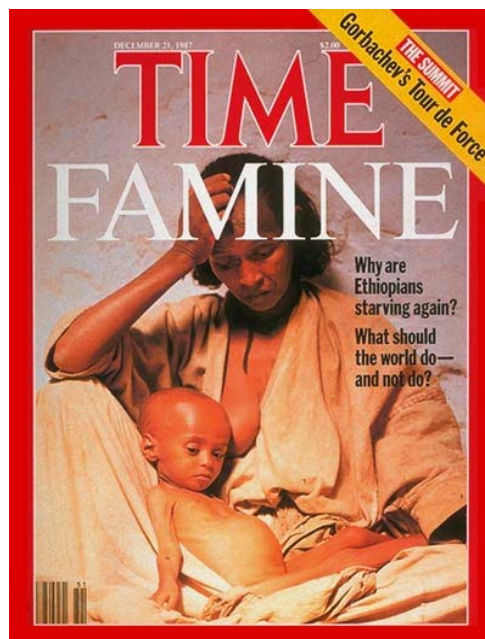


Slika 52: Kim Komenich, 1. nagrada, *News Features stories*, ZDA, 1982

---

<sup>239</sup> Ibidem.

Sorodno kompozicijo in motiviko smo opazili tudi na fotografiji, ki jo je leta **1987** v Etiopiji posnel **William Campbell** in zanjo prejel drugo nagrado v kategoriji *Daily Life*. Ženska na fotografiji (glej sliki 53–54) drži v naročju podhranjenega otroka in je ena od več kot 70.000 ljudi v pokrajini Tigre, katerih preživetje je odvisno od tuje pomoči. Posnetek je bil objavljen tudi na naslovnici revije *Time*.<sup>240</sup>



Sliki 53–54: William Campbell, 2. nagrada, *Daily Life*, Etiopija, 1987

**Kristen Ashburn** je leta **2002** prejela tretjo nagrado v sekciji *Portraits stories* za serijo fotografij, posnetih v Republiki Zimbabve. Izpostavljamo posnetek (glej sliko 55), ki spominja na motiv Pietà. Leta 2002 je bilo na območju Podsaharske Afrike približno 29,4 milijona ljudi, okuženih z virusom HIV. Istega leta je bilo v Republiki Zimbabve približno 3,5 milijona ljudi na novo okuženih. V tej najbolj prizadeti državi je okuženih kar 33,7 % odraslih. Bolnikom oziroma tistim, ki so z virusom HIV okuženi, nudijo največ podpore družina in določene lokalne skupine za pomoč.<sup>241</sup>

<sup>240</sup> Ibidem.

<sup>241</sup> Ibidem.





Slika 55: Kristen Ashburn, 3. nagrada, *Portraits stories*, Republika Zimbabve, 2002

**Davide Monteleone** je leta **2006** v Libanonu posnel serijo fotografij, s katerimi je osvojil prvo nagrado v sekciji *Spot News stories*. Na pričujoči fotografiji (glej sliko 56) smo prepoznali motiv Pietà z Bogom Očetom. Moški na fotografiji drži v naročju deklico, žrtev izraelskega zračnega napada. Porušena je bila tudi trinadstropna zgradba, ki je nudila zatočišče številnim beguncem. Od 12. julija so izraelske obrambne sile (IDF) izvajale zemeljske in zračne napade na *Hezbollah* v Libanonu. Izraelci so trdili, da so ciljali baze borcev *Hezbollah* in njihove lokacije za izstrelitev raket, ki naj bi bile skrite v stanovanjskih soseskah, vendar so bili napadalci obtoženi neprimerne reakcije in nepremišljenega bombardiranja civilistov.<sup>242</sup>



Slika 56: Davide Monteleone, 1. nagrada, *Spot News stories*, Libanon, 2006

---

<sup>242</sup> Ibidem.

Leto kasneje, torej **2007**, je prejel prvo nagrado v kategoriji *General News* fotograf **Balazs Gardi**. Na fotografiji (glej sliko 57), posneti v Afganistanu, je moški, ki drži v naročju ranjenega dečka, ki so ga poškodovali šrapneli ob raketnem napadu ameriških sil na domnevno uporniško zatočišče v vasi.<sup>243</sup> Na pričujoči fotografiji lahko prav tako opazimo podobnost med moškim, ki pestuje ranjenega dečka, in Marijo, ki se pojavlja na likovnih upodobitvah – oba sta trpeča zazrta v nebo.



Slika 57: Balazs Gardi, 1. nagrada, *General News*, Afganistan, 2007

Motiv Pietà z Bogom Očetom prepoznamo tudi na fotografiji, ki jo je leta **2008** v Gruziji posnel **Gleb Garanich** in zanjo prejel tretje mesto v kategoriji *Spot News*. Na fotografiji (glej sliko 58) Zaza Rasmadze objema truplo svojega brata Zviadi po ruskem obstreljevanju. Mesto so zaradi napetosti med Rusijo in Gruzijo, ki jih je povzročila želja po neodvisnosti in odcepitvi Južne Osetije, napadle ruske zračne sile.<sup>244</sup> Na območju Gruzije so bile posnete številne inscenirane fotografije, ki so s premišljeno kompozicijo še dodatno poudarile grozote vojnih spopadov. Za fotografijo, ki jo prikazujemo v nadaljevanju, nismo našli podatkov, ki bi ovrgli njeno verodostojnost. Na posnetku se moški krčevito oklepa trupla svojega brata in z odprtimi usti, ki nakazujejo krike, gledalca še toliko bolj presune.

---

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ibidem.



Slika 58: Gleb Garanich, 3. nagrada, *Spot News*, Gruzija, 2008

#### 8.2.2.3 Marijina smrt

V nadaljevanju izpostavljam primer fotografije (glej sliko 59), na kateri smo prepoznali motiv Marijine smrti, ki se je skozi zgodovino pojavljala na številnih nabožnih umetniških delih. Leta **2000** je **Ed Kashi** prejel zanjo drugo nagrado v kategoriji *Daily Life*. Na fotografiji, posneti v ZDA, je Maine Peters, ki je po dolgem boju z Alzheimerjevo in Parkinsonovo boleznijo umrla v starosti 90 let na svojem domu. Obkrožajo jo sorodniki in prijatelji. Maine je bila pacientka *Hospice Care Corporation*, ki pomaga ljudem umreti doma in daje poudarek njihovemu počutju ter obvladovanju bolečine, namesto podaljševanju življenja z zdravlili.<sup>245</sup> Fotografija nas spominja na motiv Marijine smrti, ki ga je, denimo, v drugi polovici 15. stoletja naslikal Hugo van der Goes (glej sliko 11). Tako kot na njegovi upodobitvi Marija leži v postelji, postavljeni v notranjščino meščanske sobe, tudi Maine Peters počiva v postelji. In tako kot Marijo obkrožajo apostoli, je Maine Peters obdana s sorodniki in prijatelji. Njen obraz podobno kot Marijin učinkuje mirno in mladostno, saj kot je bila Marija »osvobodjena izvirnega greha, ji ni bilo treba trpeti njegovih posledic, bolezni, starosti in muk ob smrti«,<sup>246</sup> je bila Maine s pomočjo *Hospice Care Corporation* smrt olajšana.

<sup>245</sup> Ibidem.

<sup>246</sup> MENAŠE 1994, cit. n. 194, p. 267.





Slika 59: Ed Kashi, 2. nagrada, *Daily Life*, ZDA, 2000

#### 8.2.2.4 Motiv Križanja

Ikonografijo trpljenja so umetniki skozi zgodovino prikazovali tudi s pomočjo upodabljanja motiva Križanja. Slednjega smo ob analizi vzorca fotografij prepoznali tudi na leta **1980** nagrajeni fotografiji (glej sliko 60). **Werner Gartung** je zanjo prejel prvo nagrado v kategoriji *Spot News*. Na fotografiji, posneta v Liberiji, je žrtev brutalnega državnega udara. Javna usmrtitev je bila namenjena kot opozorilo upornikom v prvih dneh po strmoglavljenju vlade.<sup>247</sup> Tako kot je Jezus na številnih likovnih upodobitvah priklenjen na križ, je moški na fotografiji privezan ob leseni drog, glavo ima sklonjeno in njegova drža nam govori o neizmernih mukah, ki jih prestaja.



Slika 60: Werner Gartung, 1. nagrada, *Spot News*, Liberija, 1980

<sup>247</sup> Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, cit. n. 30.

#### 8.2.2.5 Motiv Snemanja s križa

Kristusove muke so slikarji in kiparji ponazarjali tudi s pomočjo motiva Snemanja s križa. Slednji se pojavlja tudi na fotografiji (glej sliko 61), ki jo je leta **1984** posnel **James Nachtwey** in zanjo prejel drugo nagrado v sekciji *Spot News*. Na fotografiji, posneti v Republiki Nikaragvi, so antisandinistični gverilci, ki nosijo ranjenega tovariša, ustreljenega med bitko, v kateri so gverilci gibanja ARDE napadli četo privržencev sandinistične vlade. Ranjenec na posnetku je nekaj ur kasneje umrl.<sup>248</sup>



Slika 61: James Nachtwey, 2. nagrada, *Spot News*, Republika Nikaragva, 1984

Z enakim motivom se srečamo tudi na posnetku, ki ga je leta **2009** v Palestini ujel v svoj objektiv **Mohammed Abed** in zanj prejel trejo nagrado v kategoriji *Spot news stories*. Na fotografiji (glej sliko 62) dva Palestinca podpirata ranjeno dekle v mestu Beit Lahia. Konec decembra 2008 je Izrael izvedel tritedensko ofenzivo v Gazi. Po palestinskih virih naj bi bilo v teh napadih ubitih 1.409 ljudi, od tega 916 civilistov. Izraelski viri so navajali drugačne podatke: 1.166 mrtvih, od tega 295 civilistov in 162 »neznanih«. Izraelskih smrtnih žrtev je bilo 13.<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> Ibidem.



Slika 62: Mohammed Abed, 3. nagrada, *Spot news stories*, Palestina, 2009

## **9 RAZPRAVA: PRESEGANJE PRIPOVEDNEGA – SIMBOLIZEM NA NAGRAJENIH FOTOGRAFIJAH *WORLD PRESS PHOTO***

Ob pregledu našega vzorca fotografij lahko povzamemo, da se simbolna konotacija kaže na vsaj eni nagrajeni fotografiji WPP letno in se najbolj izraža prav na posnetkih, ki kažejo nasilje, trpljenje in imajo močan čustven naboj. Nasilje in trpljenje zaznamujeta kar 70 % fotografij, nagrajenih v sekciji *World Press Photo of the Year*.

Največkrat se v povezavi s temo trpljenja in odrešenja pojavljajo tisti izolirani motivi, ki so se razvili v poznosrednjeveški umetnosti kot prizori iz sklepnega dela pasijonskega cikla. To so motiv Objokovanja, motiv Pietà (kot »redukcija« oziroma okrajšana različica Objokovanja) in Pietà z Bogom Očetom, motiv Križanja, Snemanja s križa ter Marijine smrti. Gre za motive, ki so stoletja v vernikih zbužala sočutje. Na nagrajenih fotografijah smo jih najpogosteje prepoznavali zaradi podobne kompozicije, ki še dodatno poudarja stopnjo ekspresivne dimenzije. Tako kot so na likovnih upodobitvah Objokovanja ob mrtvem Kristusu najpogosteje upodobljene ženske, ki kažejo znake žalovanja, to velja tudi za analizirane fotografije, na katerih smo prepoznali tovrstni motiv. Upodobljenci na fotografijah jokajo za umrlim, so kontemplativno razpoloženi in sedijo ob pokojniku. S svojo bolečino nas ganejo, tako kot so upodobitve istega motiva na likovnih artefaktih skozi zgodovino s sočutjem navdihovale vernike. Na številnih fotografijah, na katerih smo prepoznali motiv Pietà oziroma Pietà z Bogom Očetom, so osebe, ki držijo v naročju žrtev, v hudi stiski zazrte v nebo, kot se Marija na likovnih delih obrača v nebo in prosi milosti. Vzorednice lahko potegnemo tudi med fizičnim izgledom upodobljenk na analiziranih fotografijah in Marijo z likovnih upodobitev. Trpeče ženske na fotografijah nosijo oglavnice in so pogosto fotografirane v družbi drugih žensk, ki so večkrat prikazane v vlogi tolažnic, kot je na umetnostnozgodovinskih delih, denimo, Marija Magdalena. Naj opozorimo še na čustveno nabite fotografije, s katerih kar veje fizična bolečina fotografirancev. Na tistih, na katerih smo prepoznali motive Križanja ali Snemanja s Križa, nam že sama drža ranjencev govori o neizmerih mukah, ki jih prestajajo.

Ob pregledu vzorca fotografij WPP smo opazili, da so nagrajanci predvsem fotografi Zahodnega sveta, njihovi posnetki pa so bili ujeti v njim geografsko oddaljenih krajih. Tako se nam je zastavilo vprašanje, ali bi »lokalni« fotografi iste motive posneli na enak način. Kot

smo že zapisali v podpoglavju Dokumentiranje smrti, trpljenja, nasilja in groze, se namreč z veliko bolj neposrednimi posnetki mrtvih in umirajočih srečamo na fotografijah, ki prikazujejo dogajanje na odmaknjenih oziroma eksotičnih prizoriščih. Kot piše Barbie Zelizer, so se, denimo, pri ameriškem poročanju o vojni v Afganistanu v medijih pojavljale zgolj fotografije ranjenih ali mrtvih afganistanskih vojakov, ameriški so bili izvzeti. Neka novinarka časnika *Toronto Star* je zapisala: »/.../ O tem, ali bomo prikazali fotografije s krvavimi trupli žrtev, ne razpravljamo /.../ Če žrtve niso nekdo izmed nas, če živijo daleč stran ali ne poznamo njihovih imen, je to dovoljeno. /.../«<sup>250</sup> Kljub posameznim neposrednim posnetkom mrtvih talibanov pa so se fotografi – tako kot v naših primerih – osredotočali predvsem na motive žalujočih za padlimi. Zelizerjeva opaza še, da je število neposrednih fotografij mrtvih v Afganistanu očitno upadlo leta 2001, ko so na vojno območje vstopile ZDA. S takšnim ambivalentni odnosom do vizualizacije afganistanske vojne so zakrili jasno sliko dogodkov in tako preprečili številna vprašanja, ki bi se lahko pojavila o vlogi ZDA v omenjeni vojni.<sup>251</sup>

Analizirane fotografije WPP, ki veljajo za najboljše in so bile tudi nagrajene, ponujajo torej prepoznavne simbole, ki so po besedah Ilije Tomanića Trivundže prej univerzalni kot pa zgodovinsko – krajevno in časovno – specifični.<sup>252</sup> Tiskani mediji se pogosto izogibajo neposrednemu vizualnemu prikazovanju smrti. S tem ambivalentnim odnosom do prikazovanja smrti vzbujajo v občinstvu sočutje in možnost identifikacije s trpečim. V naših primerih (glej slike 26–62) to dosega s pomočjo uporabe simbolnih fotografij, ki prikazujejo trenutke trpljenja, utemeljene na že uveljavljenih umetnostnozgodovinskih motivih (Objokovanje, Pietà, Snemanje s križa itd.). Tudi John Taylor piše, da številne fotografije, ki prikazujejo trpljenje, učinkujejo estetsko. Tako dokumentarna fotografija pravzaprav postane umetniška.<sup>253</sup> Takšna uporaba novinarske fotografije pa predstavlja odmik od ideala objektivnega novinarstva in nepristranskega poročanja, saj predstavljajo tovrstne podobe vrednotenje in interpretacijo dogodkov. Kot smo zapisali že v poglavju o novinarski objektivnosti, pa je za kakovost novinarskega besedila ključno tudi nedvoumno ločevanje

---

<sup>250</sup> Antonia Zerbisias v Barbie ZELIZER, *Death in Wartime: Photographs and the »Other War« in Afganistan*, in: *The Harvard International Journal of Press/Politics*, X/3, Thousand Oaks 2005, p. 30.

<sup>251</sup> ZELIZER 2005, cit. n. 250, pp. 38–39.

<sup>252</sup> TOMANIĆ TRIVUNDŽA 2008, cit. n. 31, 42–47.

<sup>253</sup> John TAYLOR, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester 1998, p. 133.

dejstev od mnenj. Te podobe pod pretvezo dejstvenega poročanja dogodke tudi komentirajo in zato kršijo temeljna načela »objektivnega« novinarstva.

Vzrok za ambivalentni odnos do vizualizacije zla in smrti se skriva v dvojni naravi novinarske fotografije – ta namreč deluje hkrati kot indeks (s svojo dokumentarno vrednostjo in »načelom očividca« kot priče potrjuje verodostojnost dogodka) in ikona (s svojo simbolno dimenzijo presega nevtralni pogled in učinkuje kot sugestija). »Zamrznjeni« posnetki umirajočih vzbujajo v bralcih čustveno identifikacijo s posameznikom, ki se v »odločilnem trenutku« spopada s smrtjo.

Klasične umetnostnozgodovinske oziroma biblične motive prepoznavajo na svojih fotografijah tudi sami fotoreporterji. V enem izmed intervjujev z Jamesom Nachtweyem, fotožurnalistom in vojnim fotoreporterjem, je, denimo, novinar Douglas Cruickshank izpostavil njegove fotografije, posnete v Demokratični republiki Kongo, na katerih podobe očitno spominjajo na klasično krščansko umetnost. Na vprašanje je James Nachtwey, čigar fotografije so bile večkrat nagrajene tudi s strani organizacije *World Press Photo* (glej slike 35, 40, 47 in 61), odgovoril z besedami:

*Zanimivo je, da, ne le podobe, ki sem jih jaz posnel, ampak tudi tiste mojih kolegov, spominjajo na klasične oziroma krščanske motive – mati, ki žaluje za svojim mrtvim otrokom, spominja na motiv Pietà, podobe množičnih grobišč spominjajo na Rodinova Vrata pekla, prizori podpiranja ranjenih mož spominjajo na motiv Snemanje s križa. Absurdno je misliti, da skušamo posnemati slikarska dela iz preteklosti. Bliže resnici je razmišljanje, da so ti slikarji in kiparji iz časa renesanse in drugih zgodovinskih obdobj ustvarjali umetnost, za katero so navdih črpali iz samega življenja. Način žalovanja matere za izgubljenim otrokom je le eden. Te življenjske situacije so umetniki nato umestili v krščanski ali klasični kontekst. Mislim, da smo danes priča istim stvarjem, kot so jim bili nekoč drugi umetniki. To so univerzalni simboli življenja samega. Menim, da je njihovo upodabljanje v obliki klasičnih ali krščanskih prizorov na slikah posvetilo življenje kot tako in preproste ljudi na Zemlji.<sup>254</sup>*

---

<sup>254</sup> Douglas CRUICKSHANK, *James Nachtwey's »Inferno«*, intervju v celoti dostopen na: <http://www.salon.com/people/feature/2000/04/10/inferno> (16. 5. 2010).

James Nachtwey torej s svojim odgovorom zanika tezo pričujočega diplomskega dela, da so številne novinarske fotografije prežete s simbolno konotacijo. Po njegovem prepričanju fotoreporterji izhajajo iz samega življenja in beležijo »naravne« posnetke. Tako kot so včasih slikarji in kiparji posnemali dogodke iz življenja, to počnejo tudi fotografi.

Podoba trpljenja je lahko po Nachtweyevem prepričanju upodobljena le na določen način. Ali lahko izrazimo trpljenje matere, ki žaluje za svojim mrtvim ali ranjenim otrokom, res samo s pomočjo enake kompozicije, kot je zaznamovala večino upodobitev motiva Pietà v umetnostnozgodovinskih delih? Tudi osebe, ki so le ranjene ali utrujene in ne nujno mrtve, so na fotografijah upodobljene v enaki kompoziciji kot Marija pestuje mrtvega Jezusa. V nadaljevanju izpostavljamo še dve fotografiji (glej sliki 63 in 64), prav tako ujeti v objektiv Jamesa Nachtweya, ki po kompoziciji očitno spominjata na omenjeni motiv. Na sliki 63 je deček, ki se zaradi obolelosti za tuberkulozo bori s hudimi bolečinami. V bolnišnici v kraju Svay Rieng v Kambodži mu jih poskuša lajšati njegova mati.<sup>255</sup> Drugo fotografijo (glej sliko 64) je James Nachtwey posnel nekje v gorah v vzhodnem delu El Salvadorja. Patuljo vojakov je presenetila skupina uporniških gverilcev. V boju sta bila ubita dva vojaka, nekaj civilistov je bilo ranjenih. Na posnetku je moški, ki pestuje svojo ranjeno hči in jo z lastnim telesom ščiti pred morebitnimi streli.<sup>256</sup> Poleg motiva Pietà z Bogom Očetom lahko na sliki 64 v ozadju opazimo še en biblični motiv – Snemanje s križa.

---

<sup>255</sup> Domača spletna stran fotografske galerije *401 Projects*, dostopno na: [http://www.401projects.com/index.php?mode=gallery&section\\_id=184](http://www.401projects.com/index.php?mode=gallery&section_id=184) (10. 6. 2010).

<sup>256</sup> CHAPNICK 1994, cit. n. 111, p. 203.





Slika 63: James Nachtwey, Kambodža, 2008



Slika 64: James Nachtwey, El Salvador, 1984

Če želi časopisje ob konkurenčni televiziji in poplavi elektronskih medijev preživeti, morajo izdajatelji in uredniki upoštevati »implikacije nove in vseobsežne informacijske kulture«. Po besedah Passowa lahko »drzna in ustvarjalna uporaba privlačnih fotografij, skupaj z besedili, ki razvnamajo misli, in umetelno obliko strani /.../ proizvede paket, poln domiselnih spoznanj, ki mu hitrost in posledična površnost elektronskih medijev nista kos«. <sup>257</sup> Tako morajo tudi fotografi iskati kreativne načine upovedovanja dogodkov. S tem ko posredujejo bralcem te »večne« podobe, s katerimi so se že srečali v kontekstu likovne umetnosti, jim aktualne dogodke nekako približajo.

Po drugi strani pa se v vsakodnevem tisku srečujemo tudi s številnimi podobami, ki na bralca nimajo tako močnega vpliva. Hanno Hardt, denimo, ugotavlja, da se večina fotografov, ki so med osamosvojitvijo leta 1991 v slovenskih časnikih objavljali svoje podobe, opira na neko »povprečno estetiko«. <sup>258</sup> To počnejo zato, da bi se prilagodili novinarskim vrednotam in tako ideji o objektivnosti, ki predstavlja normativni okvir sodobne novinarske dejavnosti.

<sup>257</sup> Judah PASSOW, *Fotožurnalizem v slovenskih časopisih*, dostopno na: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/01/foto/> (21. 3. 2010).

<sup>258</sup> Hanno HARDT, Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma, in: *Teorija in praksa*, XL/4, Ljubljana 2003, p. 624.



## 10 ZAKLJUČEK

»Fotografije so oblaki fantazije in grudice podatkov.«

(Susan Sontag)

V pričujočem diplomskem delu smo kritično presojali verifikacijsko vlogo novinarske fotografije in vlogo fotoreporterja kot nevtralnega opazovalca dogodkov. Teza, ki smo jo postavili na začetku, se je glasila: Novinarska fotografija je utemeljena na mitu objektivnosti, fotoreporter tako velja za nevtralnega opazovalca dogodkov. Toda novinarska fotografija presega nevtralni pogled – v večini primerov imajo fotografije z največjim učinkom, torej tiste, ki veljajo za najboljše in so tudi nagrajene, največjo simbolno vrednost ter so tako nenevtralne.

Skozi analizo vzorca nagrajenih fotografij *World Press Photo* smo se dotaknili vprašanja prikrite rabe vizualnega simbolizma v novinarski fotografiji. Obravnavali smo nagrajene fotografije v kategoriji *World Press Photo of the Year* v letih 1955–2009 in izpostavili deset primerov, na katerih lahko prepoznavamo klasične umetnostnozgodovinske motive. Nato smo pregledali še fotografije, nagrajene v zadnjih 30 letih v ostalih kategorijah, in prav tako opazili, da se vsaj enkrat letno pojavijo primeri posnetkov s simbolno konotacijo. Ikonografijo trpljenja, ki se je skozi zgodovino pojavljala na umetnostnozgodovinskih delih predvsem v kontekstu krščanske ikonografije in pri vernikih zbujala sočutje, smo prepoznavali predvsem na vojnih fotografijah ter ugotovili, da nasilje in trpljenje zaznamujeta kar 70 % fotografij, nagrajenih v sekciji *World Press Photo of the Year*.

Hipotezo pričujočega diplomskega dela tako lahko potrdimo. Tiskani mediji se namreč pogosto izogibajo neposrednemu vizualnemu prikazovanju smrti. Kot smo spoznali skozi analizo našega vzorca fotografij, to dosega s pomočjo uporabe simbolnih fotografij, ki prikazujejo trenutke trpljenja, utemeljene na že uveljavljenih umetnostnozgodovinskih motivih (Objokovanje, Pietà, Snemanje s križa itd.). Takšna uporaba novinarske fotografije pa predstavlja odmik od ideala objektivnega novinarstva in nepristranskega poročanja, saj predstavljajo tovrstne podobe vrednotenje in interpretacijo dogodkov.

Kako to, da so nagrajene novinarske fotografije, ki torej veljajo za najboljše, tako pogosto – kot lahko povzamemo iz našega vzorca, vsaj enkrat letno – prežete s simbolno konotacijo? Te številne nagrajene fotografije so, kot že rečeno, dobile status ikone in se s svojo močno simbolno vrednostjo zasidrale v spomin občinstvu. Morda se odgovor skriva v

dejstvu, da so ti simboli trpljenja in poguma tako splošni, da so postali hkrati brezčasni, torej večni. In tako kot smo jih bralci ponotranjili, so se skrili tudi v podzavest fotografom in ne nazadnje žiriji. Pred trpljenjem bi se vsi najraje skrili ... Ali kot je zapisal Kafka: »Stvari fotografiramo zato, da si jih preženemo iz duha. Moje zgodbe so način, kako zapreti oči.«<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Kafka v BARTHES 1992, cit. n. 3, p. 51.

## 11 LITERATURA

- Roland BARTHES, *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*, Ljubljana 1992.
- Peter CALVOCORESSI, *Kdo je kdo v Bibliji*, Ljubljana 1993.
- Howard CHAPNICK, *Truth Needs No Ally. Inside Photojournalism*, Columbia 1994.
- Umberto ECO, *Zgodovina grdega*, Ljubljana 2008.
- Aleš ERJAVEC, Umetnost, vizualna kultura in vizualni študiji, in: *Teorija in praksa*, XLII/2–3, Ljubljana 2005, pp. 313–331.
- Aleš ERJAVEC, *Estetika in politika modernizma*, Ljubljana 2009.
- Harold EVANS, Edwin TAYLOR, *Pictures on a Page: Photo-journalism, Graphics and Picture Editing*, London 1978.
- Tine GERM, *Uvod v ikonografijo*, Ljubljana 2001.
- Michael GRIFFIN, The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism, in: *Picturing the past: media, history and photography* (ed. Bonnie Brennen, Hanno Hardt), Chicago 1999, pp. 122–157.
- Stuart HALL, Lastnosti novičarskih fotografij, in: *Medijska kultura* (ed. Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt), Ljubljana 2004, pp. 193–209.
- Hanno HARDT, Photojournalism, *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* (ed. Neil J. Smelser, Paul B. Baltes), XXVII, Amsterdam 2001, pp. 11402–11405.
- Hanno HARDT, Vizualna kultura v kulturnih študijah, in: *Cooltura: Uvod v kulturne študije* (ed. Aleš Debeljak idr.), Ljubljana 2002, pp. 315–327.
- Hanno HARDT, Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma, in: *Teorija in praksa*, XL/4, Ljubljana 2003, pp. 605–626.
- Hanno HARDT, Uvod, in: *Teorija in praksa*, XLII/2–3, Ljubljana 2005, pp. 311–312.
- John HARTLEY, Novinarstvo in vizualizacija resnice, in: *Medijska kultura* (ed. Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt), Ljubljana 2004, pp. 179–192.
- Uroš HOČEVAR, *Estetika reportažne fotografije*, Ljubljana 2010.
- Mary HOLLINGSWORTH, *Umetnost v zgodovini človeštva*, Ljubljana 1993.
- Manca KOŠIR, *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*, Ljubljana 1988.

- Vesna LABAN, Žanri vestičarske vrste, običajno poročilo in anketa v dnevnem časopisju (Uvod v novinarstvo I, Uvod v novinarstvo II), in: *Uvod v novinarske študije* (ed. Melita Poler Kovačič in Karmen Erjavec), Ljubljana 2005, pp. 31–73.
- Primož LAMPIČ, *Fotografija in stil. Premene v mediju od realizma do modernizma*, Ljubljana 2000.
- Catherin A. LUTZ, Jane L. COLLINS, Fotografija kot križišče pogledov, in: *Medijska kultura* (ed. Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt), Ljubljana 2004, pp. 211–236.
- Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994.
- W. J. Thomas MITCHELL, *Slikovna teorija: eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji*, Ljubljana 2009.
- Mary PANZER, Chirstian CAUJOLLE, *Things as they are. Photojournalism in context since 1955*, New York 2005.
- Donna SCHWARTZ, Objective Representation: Photographs as Facts, in: *Picturing the past: media, history and photography* (ed. Bonnie Brennen, Hanno Hardt), Chicago 1999, pp. 158–181.
- Susan SONTAG, *O fotografiji*, Ljubljana 2001.
- Susan SONTAG, *Pogled na bolečino drugega*, Ljubljana 2006.
- Tomaš ŠPIDLIK, Marko Ivan RUPNIK, *Pričevanje svetih ikon*, Koper 2002.
- John TAGG, The Currency of the Photograph, in: *Thinking Photography* (ed. Victor Burgin), London 1982, pp. 110–141.
- John TAYLOR, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester 1998.
- Ilija TOMANIĆ TRIVUNDŽA, Vizualni simbolizem ali besedilni komentar. Odstopanje od in preseganje realistične reprezentacije v rabi novinarske fotografije, in: *Teorija in praksa*, XLII/2–3, Ljubljana 2005, pp. 439–456.
- Ilija TOMANIĆ TRIVUNDŽA, Gledanje brez vpogleda: ambivalentno prikazovanje trpljenja in smrti v novinarski fotografiji, in: *Fotografija*, 37/38, Ljubljana 2008, pp. 42–47.
- Vojko URBANČIČ, Agencija AP: Zgodbe o novinarski fotografiji, in: *Delo*, Ljubljana 13. 3. 2009, p. 26.

- Roelof VAN STRATEN, *Uvod v ikonografijo. Teoretični in praktični napotki*, Ljubljana 2006.
- Igor VOBIČ, Mitologija novinarske objektivnosti: revizija Barthesovega koncepta mita, in: *Družboslovne razprave*, XXIV/58, Ljubljana 2008, pp. 107–125.
- Barbie ZELIZER, From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now, in: *Picturing the past: media, history and photography* (ed. Bonnie Brennen, Hanno Hardt), Chicago 1999, pp. 98–121.
- Barbie ZELIZER, Death in Wartime: Photographs and the »Other War« in Afghanistan, in: *The Harvard International Journal of Press/Politics*, X/3, Thousand Oaks 2005, pp. 26–55.

### 11.1 Spletni viri

- Peggy J. BOWERS, *Through the Objective Lens: The Ethics of Expression and Repression of High Art in Photojournalism*, dostopno na: [http://www.acjournal.org/holdings/vol10/s\\_special/articles/bowers.php](http://www.acjournal.org/holdings/vol10/s_special/articles/bowers.php) (15. 3. 2010).
- Douglas CRUICKSHANK, *James Nachtwey's »Inferno«*, dostopno na: <http://www.salon.com/people/feature/2000/04/10/inferno> (16. 5. 2010).
- Kodeks novinarjev Slovenije, dostopno na: [http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks\\_ns\\_txt.php](http://www.razsodisce.org/razsodisce/kodeks_ns_txt.php) (2. 2. 2010).
- Judah PASSOW, *Fotožurnalizem v slovenskih časopisih*, dostopno na: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/01/foto/> (21. 3. 2010).
- Donna SCHWARTZ, *To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism*, dostopno na: <http://blog.ahmadzamroni.net/2010/01/25/to-tell-the-truth-codes-of-objectivity-in-photojournalism/> (4. 2. 2010).
- Žiga ŠMIDOVNIK, *Magnum: Viva la revolucion permanente!* Dostopno na: [http://www.slo-foto.net/novice/2010/10/11/magnum-viva-la-revolucion-permanente&utm\\_source=rss&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=news](http://www.slo-foto.net/novice/2010/10/11/magnum-viva-la-revolucion-permanente&utm_source=rss&utm_medium=feed&utm_campaign=news) (20. 1. 2011).
- Domača spletna stran organizacije *World Press Photo*, dostopno na: <http://www.archive.worldpressphoto.org/> (12. 6. 2010).

- Domača spletna stran fotografske galerije *401 Projects*, dostopno na: [http://www.401projects.com/index.php?mode=gallery&section\\_id=184](http://www.401projects.com/index.php?mode=gallery&section_id=184) (10. 6. 2010).