

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Bidovec

Percepcija vojne fotografije pri slovenskih vojnih fotografih
Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Bidovec

Mentor: doc. Arne Hodalič

Somentor: doc. dr. Ilija Tomanič Trivundža

Percepcija vojne fotografije pri slovenskih vojnih fotografih

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

HVALA

doc. Arneju Hodaliču, da mi je pokazal kako široko je lahko znanje o fotografiji
in mi pisanje diplomskega dela otežil še pred začetkom.

doc. dr. Iliji Tomanić Trivundži, da je k vsej tej praksi dodal še teorijo
in vse skupaj naredil še težje.

ker sta mi na koncu pokazala, da vedno obstaja srednja pot!

staršema, da sta odpotovala in pustila, da jedilno mizo zapolnim s knjigami in zapiski.

Tjaši, da je tako dolgo zavláčevala s pisanjem diplome, da sva jo na koncu pisali skupaj.
brez vas bi bilo pisanje diplomskega dela veliko težje!

Percepcija vojne fotografije pri slovenskih vojnih fotografih

Osrednja tema diplomskega dela so slovenski vojni fotografi in fotografinje ter njihov pogled na vojno fotografijo, torej kako vidijo vojno, delo in navsezadnje svoje fotografije. Interpretacijo njihovih odgovorov sem vključevala skozi celotno diplomsko delo in tako teorijo povezala s prakso. Najprej sem opisala zgodovino vojne fotografije in fotografe, ki so jih izpostavili moji intervjuvanci. V nadaljevanju sem se posvetila različnim temam, kot so obdelava fotografij in manipulacija, reprezentacija vojne fotografije, črno-bela ali barvna fotografija, in vprašanju, kam se uvrščajo moji intervjuvanci – med dokumentarne fotografe ali fotoreporterje.

V drugem delu, ki predstavlja osrednji del diplomskega dela, sem se ukvarjala s hipotezo, ki temelji na dejstvu, da se fotografije fotografov razlikujejo od fotografij fotografinj. Odgovor na to vprašanje sem iskala s pomočjo odgovorov intervjuvancev in analizo njihovih fotografij. Ta tematika odpira zanimiv pogled na samo fotografijo oziroma na percepcijo vojne fotografije glede na fotografov spol.

Ključne besede: vojna fotografija, slovenski vojni fotograf, moška fotografija, ženska fotografija.

Perception of war photography by Slovenian war photographers

The main topic of my Bachelor's Thesis are Slovenian war photographers and their point of view on war photography. How they see war, their work and finally their photographs. I included my interpretation of their answers throughout the text, and in that manner connected theories with practice. Firstly, I described the history of war photography in relation to photographers, which were mentioned by my interviewees. Furthermore I focused on various topics, such as postproduction and manipulation, representation of war photography, black and white or color photography, and finally the question how my interviewees see themselves - as documentary photographers or photojournalists.

In the second part, a central part of my Bachelor's Thesis, I have dealt with one of my hypotheses, which is based on the fact, that the photos from men photographers differ from the photos of female photographers. To answer to this question, I was looking through the answers of the interviewees and the analysis of their photos. This topic raises an interesting view of photography itself, or the perception of war photography by photographer's sex.

Keywords: war photography, Slovenian war photographers, male and female photography.

Kazalo:

1	Uvod.....	6
2	Fotografija in njen avtor.....	7
2.1	Opis intervjuvancev.....	9
3	Zgodovina vojne fotografije skozi oči slovenskih vojnih fotografov.....	11
4	Fotoreporter ali dokumentarni fotograf.....	13
5	Obdelava fotografij in manipulacija.....	16
5.1	Barvna ali črno-bela fotografija.....	17
6	Fotografije kot reprezentacija vojne: subjektivno ali objektivno.....	20
7	Moška in ženska fotografija.....	22
7.1	Vojne fotografije.....	22
7.2	Fotografski elementi.....	24
7.3	Vsebina fotografij slovenskih vojnih fotografov in fotografij.....	25
8	Sklep.....	35
9	Literatura.....	38
	Priloga A: Vprašanja za intervjuje.....	42
	Priloga B: Intervju z avtorjem – Maja Hitij.....	43
	Priloga C: Intervju z avtorjem – Manca Juvan.....	45
	Priloga Č: Intervju z avtorjem – Meta Krese.....	47
	Priloga D: Intervju z avtorjem – Matic Zorman.....	49
	Priloga F: Intervju z avtorjem – Matej Leskovšek.....	52
	Priloga G: Intervju z avtorjem – Jure Eržen.....	54
	Priloga H: Sklop fotografij – Maja Hitij.....	57
	Priloga I: Sklop fotografij – Manca Juvan.....	58
	Priloga J: Sklop fotografij – Meta Krese.....	58
	Priloga K: Sklop fotografij – Matic Zorman.....	59
	Priloga L: Sklop fotografij – Matej Leskovšek.....	59
	Priloga M: Sklop fotografij – Jure Eržen.....	60

Kazalo slik:

Slika 7.1:	Fotografija Mete Krese.....	26
Slika 7.2:	Fotografija Jamesa Nachtwaya.....	26
Slika 7.3:	Fotografija Maje Hitij.....	27
Slika 7.4:	Fotografija Maje Hitij.....	28
Slika 7.5:	Fotografija Matica Zormana.....	29
Slika 7.6:	Fotografija Matica Zormana.....	30
Slika 7.7:	Fotografija Mance Juvan.....	31
Slika 7.8:	Fotografija Mance Juvan.....	31
Slika 7.9:	Fotografija Jureta Eržena.....	33
Slika 7.11:	Fotografija Jureta Eržena.....	33
Slika 7.12:	Fotografija Mateja Leskovška.....	34
Slika 7.13:	Fotografija Mateja Leskovška.....	34

1 Uvod

*Jaz sem bil priča in te slike so moj dokaz. Dogodki, ki sem jih posnel, se ne bi smeli pozabiti in se ne smeli ponoviti.*¹

James Nachtwey (Photojournalism and photography quotes 2013).

Fotografija je kot medij z nami že vrsto let. Vojne še veliko dlje. Kdo so ljudje, ki za *dobro* fotografijo zavestno ogrožajo in včasih tudi izgubijo svoja življenja na različnih vojnih območjih? Zakaj to počnejo? Kako gledajo na vojno in kakšne so njihove fotografije? To je le nekaj vprašanj, ki sem si jih zastavila v diplomskem delu. Rdeča nit dela so nekateri slovenski vojni fotografi in fotografinke, ki sem jih intervjuvala in kasneje tudi analizirala koncepte njihovih fotografij. Vse intervjuje sem opravila v letu 2013. Interpretacije teh odgovorov sem skozi celotno delo primerjala z literaturo različnih avtorjev in tako teorijo povezala s prakso.

Osrednji del diplomske naloge je posvečen hipotezi, ki temelji na ideji, da se vojne fotografije fotografinj razlikujejo od fotografij fotografov. Gre namreč za vprašanje, ki odpira zanimiv pogled na samo fotografijo oziroma na različno percepcijo vojne fotografije glede na fotografov spol. Raziskovanje te teme se mi zdi nadvse zanimivo, kajti kljub podrobnejšemu pregledu literature nisem zasledila nikakršnih raziskav, ki bi mojo hipotezo ovrgle ali potrdile. Kljub temu ne dvomim, da obstajajo ljudje, ki so se, tako kot jaz, že spraševali, ali so res vojne fotografije fotografinj drugačne od moških.

Pri nastajanju diplomskega dela sem bila postavljena pred jezikovno dilemo, in sicer glede uporabe izrazov fotograf in fotografinja. Fotograf je poklic, ki ga lahko opravlja oseba moškega ali ženskega spola. Kadar govorim o poklicu na splošno, uporabljam izraz fotograf, kadar pa želim poudariti razliko med spoloma, uporabljam oba izraza – fotograf in fotografinja. Tudi izraz avtor je nadpomenka za avtorja in avtorico.

¹ I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated (Photojournalism and photography quotes)

2 Fotografija in njen avtor

»Fotografije imajo danes nad našo domišljijo takšno oblast, kot jo je imela včeraj še tiskana beseda, pred njo pa govorjena« (Lippmann v Sontag 2006, 22). Prav zaradi tega so včasih v medijskem prostoru prevladovali govorci, kasneje pisatelji, danes pa si predstavijo o dogajanju po svetu zagotovo ustvarjamo s pomočjo različnih vizualnih medijev, med njimi tudi fotografije. Fotografije so, kot pravita Hardt in Brennen (1999, 10–11), človeški produkti, ki jih določata čas in mesto nastanka ter predstavljajo komuniciranje. Fotografija je tako element eksplicitnega praktičnega procesa komuniciranja v določenem zgodovinskem trenutku.

Vsak fotografski posnetek ima avtorja oziroma fotografa, nekoga, ki je v tistem trenutku pritisnil na sprožilec in realnost zapisal na kolodijsko ploščo, film ali spominsko kartico. Kdo je ta človek in zakaj je ravno tisti trenutek pritisnil na sprožilec? Kaj je želel povedati s svojo fotografijo in kako le-to vidi? Vse to so vprašanja, ki sem si jih zastavila na začetku raziskovanja. Dandanes so mediji polni različnih fotografij, mi pa se premalokrat vprašamo, zakaj in kako so nastale, čeprav vsi vemo, da je fotografija rezultat fotografove odločitve, časa, objektivna in seveda njegovega pogleda skozi iskalo. Fotografov pogled je kljub temu le eden od sedmih² vrst pogledov na fotografijo v njenem družbenem kontekstu, ki jih navajata Chaterin A. Lutz in Jane L. Collins. Avtorici trdita, da se fotografov pogled prekriva z bralčevim, saj naj bi bil njegov pogled pogojen s fotografovim. Bralec tako vidi le tisto, kar mu fotograf s svojo fotografijo želi pokazati. »Fotografija je podoba, ki jo je nekdo izbral in tako fotografirati pomeni uokviriti in uokviriti pomeni izključiti« (Sontag 2006, 43). »Z zbranim formatom fotograf uokviri tisto, kar želi na fotografiji prikazati, in izločiti tisto, česar ne želi prikazati« (Rovšek 2007). Na podlagi tega lahko sklepam, da je fotografija zagotovo subjektiven zapis realnosti in prav to je še en argument, zakaj je fotograf kot ustvarjalec tako pomemben, saj, kot pravi tudi Stuart Hall, »reprezentacija deluje v enaki meri preko tega, kar ni prikazano, kot preko tega, kar je« (Hall 2004, 79). Fotografija je tako le del realnosti, je »pričanje ne le o tistem, kar obstaja, temveč o tistem, kar vidi dani posameznik« (Sontag 2001, 85).

V diplomskem delu raziskujem *subjektivne poglede* slovenskih vojnih fotografov, ki nam, gledalcem, s svojimi fotografijami prikazujejo dogajanje na najrazličnejših kriznih območjih.

² Vrste pogledov: fotografov pogled, pogled revije, pogled bralcev, pogled nezahodnega subjekta, neposredni zahodnjaški pogled, prelomljeni pogled drugega in akademski pogled (Lutz in Collins 2004).

Maja Hitij, Manca Juvan, Meta Krese, Jure Eržen, Matej Leskovšek in Matic Zorman so zagotovo pomembna imena slovenskega fotoreporterstva in dokumentarne fotografije. So fotografi, ki so se na slovenskih in tujih tleh uveljavili s svojimi fotografijami vojne, kriznih območij oziroma najrazličnejših socialnih tem. Prav zaradi zgoraj navedenih lastnosti sem si te fotografe izbrala za intervjuvance v diplomskem delu. Lahko rečem, da v slovenskem prostoru ni veliko fotografov ali fotografinj, vsaj uveljavljenih ne, ki so že fotografirali na območju vojne ali drugih kriznih območjih in to počnejo še danes. Ne smemo pa pozabiti na ostale, nekatere že preminule, slovenske vojne fotografe, kot so Tone Stojko, Borut Krajnc, Diego Gomez, Ivo Štandeker in Alojz Krivograd, imenovan Futy.

Svoj metodološki del sem izvedla s poglobljenimi intervjuji treh slovenskih vojnih fotografinj in treh slovenskih vojnih fotografov (priloge od B do G). Vsem sem postavila enaka, že vnaprej pripravljena vprašanja (priloga A), ki sem jih sproti prilagajala oziroma sem vrstni red vprašanj prilagajala odgovorom vsakega intervjuvanca posebej. Poleg intervjujev sem jih prosila še, da izberejo približno pet fotografij iz njim ljubelega projekta, ki po njihovem mnenju najbolj prikažejo dogajanje in tamkajšnjo atmosfero. Odgovore na vprašanja, kritično interpretacijo le-teh in določene fotografije sem vključevala skozi celotno diplomsko delo in tako metodološki del združila s teorijo. Le tako sem lahko prikazala percepcijo intervjuvancev na njihove fotografije, delo in vzornike, saj v literaturi ni zapisanih strogo ločenih definicij, ki bi se tako ločevale od praktičnega dela, ki pa je rdeča nit diplomskega dela. Moja predvidevanja temeljijo na percepciji vojne fotografije, saj menim, da se bo percepcija vojne fotografije slovenskih fotografov zelo razlikovala med izbranimi intervjuvanimi fotografi oziroma fotografinjami. Vojna fotografija je zelo širok pojem in skoraj zagotovo si jo vsak fotograf razlaga po svoje, zato predvidevam, da bom do takega zaključka prišla tudi ob koncu svojega raziskovanja. Upam si celo trditi, da se percepcija spreminja tudi glede na to, ali fotografije posname moški ali ženska – fotograf ali fotografinja. Zdi se mi, da fotograf s svojimi fotografijami želi opozoriti na neko določeno dejstvo, ki je lahko sicer zelo podobno, vendar vsak to izrazi na drugačen, svoj način. Na fotografiji sta poleg osnovnega sporočila prisotna še dojemanje svojega dela oziroma namena le-tega ter vedno prisotna realnost, da se spuščajo v življenjsko nevarne situacije za *dobro* fotografijo.

2.1 Opis intervjuvancev

Preden sem se lotila svojega metodološkega dela – poglobljenih intervjujev, sem delo večine fotografov in fotografinj poznala že prej. Različne dodatne informacije sem zbrala tudi preko spleta, na primer od kdaj se ukvarjajo s fotografijo, kaj fotografirajo, kje delajo danes, kakšne so njihove najbolj pogoste tematike in motivi, kakšne so njihove fotografije ipd. Glede na to sem že takoj na začetku določila šest, že zgoraj omenjenih, intervjuvancev, za katere sem predvidevala, da so lahko del mojega vzorca oziroma, da je njihovo delo dovolj raznoliko. Iz interpretacije odgovorov sem želela dobiti čim širši pogled na vojno fotografijo, delo in namen ter čim bolj drugačne fotografije, čeprav so bile vse posnete na kriznih območjih oziroma med vojno. V nadaljevanju bom predstavila nekaj ključnih podatkov intervjuvancev, ki sem jih našla na spletu in dopolnila z njihovimi odgovori.

Maja Hitij, samozaposlena fotografinja, rojena leta 1984, trenutno živi v Berlinu. Leta 2008 je svojo fotografsko pot začela pri časopisu Delo, kasneje pa se je pridružila Associated pressu (AP) v Berlinu. Leta 2009 je prejela nagrado na Slovenia Press Photo (najboljša fotografska zgodba in najboljša fotografija v kategoriji novic) in Emzinu ter tretje mesto v kategoriji Urbano življenje na izraelskem tekmovanju leta 2010. Hitejeva je svoje zgodbe objavljala že v internacionalnih časopisih in revijah, kot so International Herald Tribune, The New York Times, The Guardian, Washington Post, Chicago Tribune, Boston Globe, Haaretz, Jerusalem Post, Independent idr. (Hitij 2007; Hitij 2013).

Manca Juvan, samozaposlena fotografinja, rojena leta 1981, dela že od leta 2000, ko je zaključila svoje šolanje na slovenski šoli za fotografijo. Leta 2006, 2007 in 2008 je bila v Sloveniji izbrana za fotografinjo leta. Leta 2004 je bila med 100 kandidati ena od petnajstih izbranih fotografov za delavnico Altemusa in fotoagencije VII za mlade fotografe Zahodne Evrope. Svoje fotografije in zgodbe je objavljala že v internacionalnih časopisih in revijah, kot so The Times, The Sunday Times, The Guardian, Chicago Tribune, National Geographic (Slovenija), Time.com, Marie Claire in The European Voice. Leta 2010 je izdala knjigo z naslovom *Afganistan: neobičajna življenja* v slovenskem in angleškem jeziku (Manca Juvan Photographer; Juvan 2013).

Meta Krese je fotografinja in novinarka, rojena leta 1955. Magistrirala je iz kulturne antropologije na Univerzi v Ljubljani. Fotografije se je učila tudi v Londonu in kasneje na

danski šoli novinarstva v okviru Mreže SEENPM. Za novinarsko delo je dobila prestižne nagrade, med drugim evropsko novinarsko nagrado »Pisanje za Srednjo in Vzhodno Evropo za leto 2011«, ki jo podeljujeta APA in Bank Austria. Svoje številne reportaže, največkrat s socialno tematiko, je objavljala v različnih medijih, velikokrat pa so bile del skupinskih ali samostojnih razstav. Kresetova je bila tudi desetletna urednica Fotografije, revije slovenskih fotografov, in revije Adria. Je avtorica dveh fotografskih monografij, več knjig in fotografskih knjižnih oprem (VIST 2013; Krese 2013).

Matic Zorman je mlajši fotograf, rojen leta 1986. Po končani grafični in medijski srednji šoli je nadaljeval študij na Inštitutu in akademiji za multimedije (IAM). Najbolj znane so njegove fotografije iz Gaze, za katere je prejel tudi nagrado na Slovenia Press Photo (najboljša reportaža). Prav te fotografije je objavil v časopisu Gorenjski glas in tedniku Mladina. Zdaj dela kot fotograf na obeh omenjenih tiskanih medijih (Mladina 2012; Zorman 2013).

Matej Leskovšek, rojen leta 1983, je po izobrazbi germanist, vendar se je s fotografijo začel ukvarjati že v srednji šoli. Prve delovne izkušnje v vlogi fotografa je nabiral pri časniku Mladina. Na Mladini je ostal slabih šest let, od tega je bil dobro leto tudi urednik fotografije, in v tem času postal tudi *stringer*³ za agencijo Associated Press. Svoje reportaže, največ iz Sirije, Iraka, Gaze, Tahrirja in Izraela oziroma Zahodnega brega, je objavjal v različnih medijih. Leskovšek je glavni vodja natečaja Slovenia Press Photo in je trenutno zaposlen kot fotograf na Planet Siol.net (Siol 2011; Leskovšek 2013).

Jure Eržen, rojen leta 1969, je po končani grafični šoli in nekajletnem delu v fotolaboratoriju ter temnici pričel delati kot fotoreporter. Od leta 1998 dela za časopisno hišo Delo, in sicer spremlja dogodke ter dogajanje doma in v tujini. Štirikrat je zmagal na natečaju Slovenia Press Photo (najboljša reportaža), leta 2007 pa je prejel nagrado za reportažo iz Iraka, ki jo letno podeljuje Društvo novinarjev Slovenije. Najbolj znane so njegove reportaže iz ZDA, Kube, Iraka, Izraela, Palestine, Jordanije, Uzbekistana, Romunije, Albanije, Indonezije, Somalije, Konga, Maroka, Evrope in območja nekdanje Jugoslavije. Njegove fotografije so objavili tudi v prestižnih svetovnih časnikih, tednikih in spletnih straneh, kot so The Financial Times, Le Monde, Newsweek, Le Figaro, MSNBC, Discover, Independent itd. (Cankarjev dom 2008; Eržem 2013).

³ Neformalni medijski dopisnik s krajšim delovnim časom, ki je zadolžen za poročanje o dogodkih iz določenega območja oziroma države (Oxford Dictionaries 2013).

3 Zgodovina vojne fotografije skozi oči slovenskih vojnih fotografov

Začetek vojne fotografije lahko umestimo v čas Krimske vojne (1854–1856) in za začetnika postavimo fotografa Rogerja Fentona (1819–1869), »vselej imenovanega kot prvega vojnega fotografa, ki ni nič manj kot »uradni« vojni fotograf, ki ga je v začetku leta 1855 britanska vlada na pobudo princa Alberta poslala na Krim« (Sontag 2006, 44). »Ne le Roger Fenton, tudi James Robertson in Felice Beato sta fotografirala Krimsko vojno« (Griffin 1999, 131). To pomeni, da so prve vojne fotografije res nastale v času Krimske vojne, vendar, kljub ravno omenjenim trem fotografom, mnogi fotografi in teoretiki kot prvega vojnega fotografa označujejo Roberta Capa, ki s svojo fotografijo *Smrt republikanskega vojaka*⁴ reprezentira špansko državljansko vojno (1936–1939). Le-ta se je dogajala v času, ko so se že razvile prve male in prenosne kamere (Leica, Ermanox), »ki so omogočale gibanje na terenu skupaj z vojaki« (Frozot 1998, 591). Poleg fotografov Krimske vojne in Roberta Cape (1913–1954) zagotovo lahko omenimo še Gerdo Taro (1910–1937) ter Davida Seymourja (1911–1956). Na nek način začetke vojne fotografije zaznamuje tudi »Larry Burrows (1926–1971), prvi pomembni fotograf, ki je posnel celotno vojno v barvah – kar je še dodatno povečalo verodostojnost in šok« (Sontag 2006, 34). V zgodovini vojne fotografije je ogromno imen, ki bi jih lahko izpostavila.

Vsak posamezni fotograf ima svoje vzornike – fotografe, ki jih občuduje, spremlja, hodi na njihova predavanja, delavnice, razstave itd. Kdo so torej vzorniki slovenskih vojnih fotografov?

Vsakemu izmed intervjuvanih sem zastavila vprašanje »Kdo so vaši vzorniki⁵?« in kmalu ugotovila, da pravzaprav nihče od njih nima le enega vzornika, ki bi mu sledil že od začetka svoje fotografske poti. Matej Leskovšek je v intervjuju povedal, da spremlja veliko fotografov in vsak izmed njih ima drugačen način, pristop ter stil, kljub temu pa pravi, da to niso njegovi vzorniki: »Težko rečem, da so to vzorniki, vendar njihova dela redno spremljam, študiram, gledam, si dam njihove fotografije na 'repeat'. Zdi se mi, da, več stvari kot spremljaš, lažje potem veš, kaj je tvoj stil, kaj ti želiš. Mislim, da bi vsi morali strmeti k nekemu svojemu stilu – da bo človek pogledal fotografijo in rekel: 'Aha, to je fotografija Mateja Leskovška.'« Zagotovo je pomembno, da vsak fotograf gradi na unikatnosti. Strinjam se, da si s pomočjo

⁴ Španija, 1936.

⁵ Vzornik je posameznik, ki je neki tretji osebi vir inspiracije in je vreden posnemanja. Vzornik je nekdo, ki navdihuje druge, da bi bili enaki kot on, v sedanjosti ali prihodnosti. Lahko je nekdo, ki ga poznamo, ali nekdo, ki ga v svojem življenju še nismo nikoli srečali, kot so na primer slavne osebnosti. Vzorniki so oziroma smo lahko vsi – od igralcev, javnih oseb, učiteljev, staršev do družinskih članov itd. (Bussines Dictionary).

fotografij drugih lažje predstavljamo, kaj si kot fotografi želimo mi sami. Temelji fotografije se začnejo graditi s spoznavanjem t. i. mojstrov fotografije, kot je povedala tudi Manca Juvan: »Ne moreš mimo ikon fotografije, kot sta Eugene Smith (1918–1978) in Henri Cartier-Bresson (1908–2004).« Slednjega kot platformo pri učenju fotografije omenja tudi Jure Eržen. Henri Cartier-Bresson s svojim *Odločilnim trenutkom* ni le vzor mnogim fotografom, ampak je, kot ga opišejo tudi na straneh MoME⁶, »eden izmed najbolj izvirnih, dodelanih, vplivnih in ljubljениh osebnosti v zgodovini fotografije« (MoMA 2010).

O vzornikih, ki so ustvarjali na začetku uveljavljanja fotografije kot medija, govori fotografinja in novinarka Meta Krese, ki na pomen vzornikov gleda nekoliko drugače, saj pravi: »Moram priznati, da mi je žal, da nikoli nisem imela vzornika, saj se mi je vedno zdelo, da nikoli ne bom tako dobra, da bi lahko sledila, na primer Tini Modotti (1896–1942). Če bi imela ambicijo biti njej podobna, bi se bolj potrudila.« Zanimivo je tudi, da je poleg Kresetove le še Maja Hitij tista, ki je ob vseh navedenih moških fotografih izpostavila tudi fotografinjo Heidi Levine. Slednja je sicer del mlajše generacije fotografinj, vsaj če jo primerjam z imeni, ki jih je omenila Meta Krese, in sicer Tino Modotti in sopotnico Roberta Cape, Gerdo Taro, saj je svojo profesionalno fotografsko pot začela šele leta 1983.

Izmed vse že naštetih imen med mojimi intervjuvanci zagotovo najbolj izstopa Sebastiao Salgado, brazilski fotograf, rojen leta 1944, ki je s svojimi črno-belimi fotografijami zaznamoval družbeno-socialne zgodbe, s katerimi prikazuje tegobe različnih socialnih skupin, od delavcev v rudniku zlata do beguncev po celem svetu. »Salgado je fotograf, ki se je specializiral za bedo sveta (vključno s posledicami vojne, a ne omejen zgolj nanje) in s tem postal glavna tarča nove kampanje zoper neavtentičnosti lepega. Zlasti ob sedemletnem projektu z naslovom 'Migracije: človeštvo v tranziciji' se je vsul nanj plaz očitkov, češ da proizvaja spektakularne, čudovito sestavljene velike slike, ki so menda docela 'filmične'« (Sontag 2006, 75). Pred kratkim je izšla njegova nova, malo drugačna, knjiga z naslovom *Genesis*, za katero pravi, da je »ljubezensko pismo planetu« (Amazonas images). Prav to knjigo Matej Leskovšek omeja tudi v intervjuju: »V zadnjem času sem gledal zadnjo knjigo Salgada. Ni nekaj, kar jaz delam, vendar vidiš, koliko je dela za tem.« Poleg Leskovška sta Salgada omenila še Jure Eržen in Manca Juvan, ki sta od velikih imen izpostavila še Jamesa Nachtweya, Antonina Kratochvila in bosanskega kolega Damirja Šagolja. »On je res persona,

⁶ Muzej moderne umetnosti v New Yorku.

všeč so mi njegovi izdelki in on kot človek. Lahko rečem, da je ena od bolj pomembnih oseb, ki sem jih spoznal v svojem življenju,« je v intervjuju povedal Jure Eržen. Zelo zanimivo je, kako se ljudje lažje in hitreje podredimo estetskimi vplivom ljudi, ki smo jih osebno spoznali. To je najbrž tudi razlog, da so intervjuvanci poleg fotografov iz zgodovine naštevati tudi svoje kolege, kar je najbolj očitno pri Maji Hitij in Maticu Zormanu, ki sta najmlajša med intervjuvanci. »Moji vzorniki so po navadi tisti, ki jih osebno poznam in vem, kako delajo na terenu. To so tisti fotografi, od katerih sem se sama največ naučila, na primer Kevin Frayer, Emilio Morenatti, Bernat Armangue, Oded Balilty, Daniel Berehulak, Chris Hondros, Manu Brabo in Heidi Levine. Po navadi so to kolegi, ki jih zelo cenim. Zame so to večinoma agencijski fotografi,« je povedala Maja Hitij, ki je poleg zgoraj naštetih omenila tudi Gorana Tomaševića. Le-tega je izpostavil tudi Matic Zorman, saj sta tako Zorman kot Hitijeva veliko delala v Gazi, kjer je fotografiral tudi omenjeni Tomašević.

Glede na interpretacijo odgovorov intervjuvancev lahko opazim, da so izpostavljali fotografe, ki se ukvarjajo z najrazličnejšimi socialnimi temami, med katerimi, vsaj pri večini fotografov, zagotovo najdemo tudi vojne. Naštevati so različne fotoreporterje ali dokumentarne fotografe, ki jih cenijo. Iz tega lahko sklepam, da, čeprav nimajo zgolj enega vzornika, se jim opazovanje drugih fotografov, njihovega načina dela in stila zdi zelo pomembno tudi za njih same. Zanimivo je, da starejši kot so moji intervjuvanci, starejši oziroma bolj uveljavljeni so tudi njihovi vzorniki. Na primer Meta Krese, ki je najstarejša izmed intervjuvancev, izpostavi fotografkinjo z začetka 20. stoletja, medtem ko se Maja Hitij in Matic Zorman, ki sta najmlajša, nagibata k svojim kolegom oziroma ljudem, ki sta jih (pred kratkim) spoznala, in ne navajata zgodovinskih ikon fotografije, za katere niti ne morem trditi, da jih poznata. Ne glede na obdobje, v katerem so ti fotografi delovali, lahko zagotovo, kot sem že zgoraj omenila, trdim, da so izpostavili le dokumentarne fotografe ali fotoreporterje, med katere se umeščajo tudi sami.

4 Fotoreporter ali dokumentarni fotograf

Meje polja reportažnih fotografij je skoraj nemogoče natanko določiti. Gre za ustvarjalni proces, namenjen kasnejši objavi v množičnih medijih, naj bodo klasični časopisi ali ilustrirani revijalni, oziroma v obliki novice ali fotoeseja na spletnih portalih. Prav tako je težko natančno opredeliti meje dokumentarnega polja ustvarjanja. Je širše, saj skoraj

vsaka novinarska stvaritev nosi elemente dokumentarnega že v svoji osnovi, ker beleži dogajanje, ki zanima širšo javnost (Hočevar 2010, 17).

Kaj pravzaprav potem sploh je dokumentarna fotografija in kaj reportažna? In kdo so potem dokumentarni fotografi in kdo fotoreporterji? Meje med njima so vedno bolj zabrisane oziroma nikoli pravzaprav niso bile točno določene. To lahko vidimo že na primeru fotografov, kot sta Henri Cartier-Bresson in Walker Evans (1903–1975). Slednjega so namreč uvrščali v polje umetniške fotografije, čeprav je sam trdil, da je dokumentarist, medtem ko se je Cartier-Bresson vedno predstavljal kot dokumentarni fotograf, čeprav so njegove fotografije večkrat opisane kot reportažne (Hočevar 2010, 18–22), saj naj bi »fotoreporter slikal to, kar je, ne, kaj je bilo ali kaj bi lahko bilo« (Bowers 2008, 3). Iz tega sledi, da je »fotoreporter neke vrste znanstvenik, ki zbira dokaze o tem, kaj se je zgodilo; je vizualni zapisovalec, ki natančno portretira stanje in dogajanje v svetu« (Bowers 2008, 3). »Fotograf mora vedeti, kaj želi fotografirati, kar pomeni, da mora dobro raziskati temo in se nanjo pripraviti, saj bo le tako lahko opazil detajle, ki so pomembni, ter posnel dobre fotografije,« je v svojem intervjuju povedala Maja Hitij, ki sebe uvršča prav med fotoreporterje. Med slednje se je uvrstil tudi Jure Eržen, saj je v časopisni hiši Delo zaposlen kot fotoreporter. Na tak način (za Siol) dela tudi Matej Leskovšek, čeprav sebe ne uvršča ne med dokumentarne fotografe in ne med fotoreporterje oziroma fotožurnaliste: »V besedi fotožurnalist se po mojem mnenju čuti tudi novinarja, pisca, ki bo poleg fotografij še nekaj napisal, jaz pa se v tem ne vidim. Dokumentarni fotografi pa fotografirajo stvari, ki so se zgodile pred njimi ne glede na čas. Če bi se jaz odločal, kdaj bi fotografiral, bi se odločil za jutraj in preden se zmrači, saj je takrat dobra luč, in to bi se odločil zavestno. Dokumentarni fotograf tega ne more. Jaz bi rekel, da sem fotograf, čeprav to v resnici sploh nisem, vsaj po izobrazbi ne. Pravzaprav se nisem nikoli obremenjeval s tem, kaj sem, tako da sam sebe težko uvrstim v eno izmed teh kategorij.« Sama se ne strinjam z mislijo, da je delo fotoreporteja tudi pisanje teksta, čeprav lahko danes zasledimo vedno večji trend, da so fotoreporterji primorani tudi pisati, saj časopisne hiše s tem precej privarčujejo. Novinarji so prisiljeni postati fotografi in fotografi so prisiljeni postati novinarji, s čimer se izgublja kvaliteta pri končnem izdelku, saj je nemogoče narediti obe stvari enako dobri. Kljub temu da se ta problem pojavlja tudi v slovenskih medijih, ta tematika presega delo tega diplomskega dela in se je zato ne bom lotila bolj podrobno.

Poleg Maje Hitij, Mateja Leskavška in Jureta Eržena je tudi Matic Zorman pogodbeno zaposlen v medijski hiši, in sicer pri Gorenjskem glasu, čeprav se ima za dokumentarnega fotografa: »Jaz mislim, da sem dokumentarni fotograf, čeprav menim, da med fotoreporterjem in dokumentarnim fotografom ni velike razlike. Saj v končni fazi fotožurnalisti tudi nekaj dokumentirajo. Lahko rečem, da si bolj želim delati kot dokumentarni fotograf, je pa res, da za to potrebuješ več časa in denarja.« S tem se strinja tudi dokumentarna fotografinja Meta Krese, ki pravi, da za dokumentarno fotografijo »zagotovo potrebuješ več časa in ker porabiš čas za svoj projekt, ti zmanjka tudi denarja, tako da v končni fazi potrebuješ tudi denar, če se želiš neki temi posvetiti res stoo odstotno.« Dokumentarni fotograf naj bi s svojimi fotografijami »nekaj dokumentiral oziroma beležil« (Wells 2004, 17) in svoje fotografije »uporabljal kot dokaz tega, kar se je zgodilo; fotografija je kot neka iskrena zgodovinska pripoved minulih dogodkov« (Clark 1997, 154). Pri dokumentarni fotografiji je subjektivni pristop precej bolj opazen, včasih celo zaželen, pri fotoreportažah pa fotografi precej bolj stremijo k objektivnosti, saj naj bi prav reportažne fotografije, tako kot trdi tudi Peggy J. Bowers, temeljile na moralni odgovornosti, da gledalcu predstavijo zunanji svet in realnost točno takšno, kot je (Bowers 2008, 3).

Nesoglasij ne najdemo le pri vprašanju o objektivnosti oziroma subjektivnosti, ampak tudi v vprašanju o tem, ali so res le fotografije fotoreporterjev tiste, ki bi morale biti dnevno objavljane v časopisih in revijah. Manca Juvan in Meta Krese sta fotografinji, ki sebe uvrščata med dokumentarne fotografe, in tudi njuni mnenji se na to temo razlikujeta, saj Juvanova trdi, da je cilj fotoreporterjev objava v medijih, njej kot dokumentarni fotografinji pa to ni glavni namen, saj čuti, da mora narediti nekaj več. Svojih zgodb preko medijev namreč ne more predstaviti tako, kot bi si želela sama – bolj poglobljeno. Angažiranost pri dokumentarni fotografiji ceni tudi Kresetova, vendar pa za razliko od Mance Juvan o objavi v medijih trdi drugače in navede tudi svoj primer: »Fotograf mora vedeti, kje bo določen projekt potem objavil, pokazal, da ne delaš samo zase ali za nek svoj arhiv, razstavo, ampak, če se lotiš neke angažirane socialne teme, jo potem tudi spraviš v javnost. Za primer lahko dam reportažo Murinih delavk, ki sem jih fotografirala. Meni bi se namreč zdelo zelo krivično, da bi te delavke maltretirala, fotografirala, jim jemala njihov čas, ne da bi to potem kje objavila. Tu ne bi smelo iti le za osebno zadovoljstvo.« S tem se strinjam tudi sama, kajti fotografija v končni fazi obvelja šele takrat, ko dobi gledalca, brez teh je le podoba na papirju.

Med dokumentarnimi fotografi in fotoreporterji ali, bolje rečeno, med dokumentarno ter reportažno fotografijo je torej tanka meja. Literatura nam ne ponuja ene same definicije, kar pripelje do tega, da si fotografi sami razlagajo, kaj pomeni eno in kaj drugo, ter na podlagi tega okarakterizirajo sebe in svoje delo. Tudi Henri Cartier-Bresson je sam sebe videl drugače, kot so ga videli njegovi gledalci, kritiki in fotografi. Je res reportažna fotografija tista, ki mora pristati v medijih in ne na razstavi? Ali so res reportažne fotografije bolj objektivne od dokumentarnih, kljub temu da o popolni objektivnosti v fotografiji sploh ne moremo govoriti?

5 Obdelava fotografij in manipulacija

»Umetnost manipuliranja fotografij je pravzaprav stara toliko kot fotografija sama, kajti kmalu po njenem izumu se je pojavila potreba po popravkih« (Sontag 2001, 83). Na začetku so bili sicer ti popravki nadomestilo za nezmogljivost medija, s časoma pa je vse to preraslo v izboljšave iz estetskega vidika in kasneje v manipulacijo. »S fotografijami so sprva manipulirali iz več razlogov: goljufije, pohlepa, zlobe, dobička, prevare, izobraževanja, da bi vplivali na javno mnenje in na novo napisali zgodovino« (Brugioni v Widmann 1999). Tudi dandanes zasledimo diskusije o manipulaciji različnih zgodovinskih ali ravno objavljenih fotografijah. Dona Schwartz v svojem članku navede le dve spremembi, ki sta se zgodili v času prehoda razvijanja fotografij v temnici do digitalne obdelave z različnimi računalniškimi programi, in sicer trdi, da »vse, kar se je včasih dalo narediti v temnici, se danes veliko lažje in hitreje doseže z računalnikom, poleg tega pa je računalniške manipulacije precej težje odkriti kot konvencionalne tehnike rezanja in lepljenja« (Schwartz 1999). »Tehnično so možnosti za ponarejanje in elektronsko manipuliranje s slikami večje kot kadar koli – so skoraj neomejene« (Sontag 2006, 54). Ne glede na neomejene možnosti, ki bi jih lahko vsak posameznik izkoristil, obstajajo že napisane etične norme prikazovanja resnice, ki jih nekateri fotografi upoštevajo v celoti, drugi le delno. Maja Hitij o obdelavi fotografij pravi takole: »Zdi se mi, da bi vsak moral sam vedeti, kje so meje. To ni nekaj, kar bi lahko omejili s pravili, vendar gre za občutek, ki ga ima vsak sam kot novinar oziroma fotograf. Enaka obdelava bo morda v nekem primeru popolnoma korektna, medtem ko bo na drugi fotografiji z drugačno tematiko in ozadjem že pretirano popačila osnovno podobo, ki je na fotografiji, in bo tako že težila k manipulaciji.« Jure Eržen si pri obdelavi fotografij postavi omejitve glede na obdelavo v temnici, saj tisto, kar je lahko naredil v temnici, dela tudi v novejših programih, čeprav se nagiba k minimalni obdelavi vseh svojih fotografij. Tudi Meta Krese obdelovanje

fotografij na računalniku primerja z obdelavo v temnici. Čeprav svojih fotografij ne obdeluje sama, temveč jih odnese do strokovnjaka, meni, da jih le-ta včasih popravi še manj, kot bi jih morda ona, če bi to počela sama v temnici. Zanimivo je, kako sta Kresetova in Eržen standarde o obdelavi fotografij prenesla kar iz tehnike fotografiranja na film in si glede na to postavila meje v obdelavi svojih fotografij že takoj na začetku. Medtem ko sta onadva svojo fotografsko pot pričela še v času filma, pa to ne velja za Matica Zormana, ki je sam priznal, da ga pri obdelavi fotografij včasih malo zanese, vendar le v dobri veri, da bodo ljudje začutili vse te emocije, ki jih on doživlja v času, ko fotografira: »Lahko rečem, da iščem še nek stil, ki bi mi ustrezal oziroma bi ustrezal mojemu načinu fotografiranja. Tega sem seveda kriv jaz, ker sem včasih v nekem razpoloženju in potem hočem, da ljudje nekatere stvari še bolj močno dojemajo, čutijo in me tako malo zanese. Predvsem pri barvah potem velikokrat dodam preveč zelene, ker si želim, da bi ljudje začutili to '*sick sceno*'⁷.«

Ni skrivnost, da je manipulacija s tehnoloških razvojem postala lažje dostopna in težje izsledljiva, vendar kljub temu to ne pomeni, da se tega poslužujejo vsi fotografi oziroma ne morem trditi, da je že vsaka obdelava v različnih računalniških programih manipulacija. Kje je meja med obdelavo fotografije in manipulacijo, je odvisno od same fotografije, ki jo obdelujemo. Ne glede na to vsi intervjuvanci z izjemo Matica Zormana, ki je sam priznal, da včasih malo pretirava, težijo k minimalni obdelavi fotografij, saj to, kot lahko povzamem z odgovorom Mateja Leskovška, »ni po njegovih (beri njihovih) oziroma novinarskih standardih informiranja in prenašanja resnice.« »Kljub temu da fotografije še vedno smatramo za realistične, je njihova avtoriteta na preizkušnji« (Wells 2004, 18). Berger (1998, 91) je podal zanimivo misel: »Fotografije ne lažejo, toda lažnivci lahko ustvarjajo fotografije«.

5.1 Barvna ali črno-bela fotografija

Začetke fotografije so predstavljale črno-bele fotografije ali sepiji, danes pa v množičnih medijih bolj pogosto zasledimo barvne fotografije. Te naj bi bile za razliko od črno-belih bolj realne in naravne, saj svet vidimo v barvah in ne črno-belo. Nekateri celo trdijo, da le z barvnimi fotografijami lahko prikažemo to, kar se dogaja pred nami, in črno-belo fotografijo interpretirajo kot manipulativno, čeprav, kot trdi Drago Kocjančič (1980), črno-bela fotografija pomeni le prevajanje barvnih vtisov v nevtralno črno-sivo-belo tonsko lestvico.

⁷ Dobesedni prevod je *bolna scena*, vendar Zorman predvsem namiguje na tam prisotne absurdnosti in grozote.

Dobre fotografije so lahko tako barvne kot črno-bele, zagotovo pa je izbor odvisen od tematike, ki jo prikazujejo. Nekateri ljudje imajo raje barvne fotografije, saj nas že vse življenje spremljajo različni toni barv, ki se nam zdijo bolj naravni in realni kot pa odtenki med črno in belo barvo. Spet drugim je bolj pri srcu črno-bela fotografija, ki ima zagotovo nek poseben čar brezčasnosti in je z odvzemom barv drugačna od tega, kar gledamo vsak dan, ter nas morda prav s tem razlogom bolj pritegne. Pri črno-beli fotografiji se gledalec hitreje osredotoči na samo sporočilo fotografije, motiv, situacijo ali dogodek, ki ga prikazuje. Pri barvni fotografiji nas lahko zamotijo prav barve in nas tako odvrnejo od osrednjega sporočila fotografije. Iz tega lahko sklepam, da je za fotografa težje narediti dobro barvno fotografijo, ki bo že ob prvem pogledu gledalca prepričala, da si vzame čas in jo pogleda. Ne le to, pri barvni fotografiji mora fotograf paziti, da se vse barve tudi ujemajo, da niso preveč izstopajoče oziroma da z njihovo pomočjo usmeri bralčevo pozornost tja, kamor si želi. Prav to je v intervjuju izpostavila tudi Meta Krese, saj pravi: Lažje je narediti dobro črno-belo fotografijo kot barvno, saj lahko narediš neko dramaturgijo, ki je morda v resnici sploh ni. Zdi se mi, da so barve veliko bolj realne in če jih obvladaš, je lahko fotografija veliko bolj povedna kot črno-bela.«

Zanimalo me je, kakšen pogled imajo na to tematiko moji intervjuvanci in ali bom lahko tudi tukaj opazila kakšne razlike med njimi. Nekateri izmed njih so svojo fotografsko pot pričeli še s črno-belo fotografijo in temnico, medtem ko so drugi črno-bele fotografije bolj vajeni v sklopu digitalne tehnologije in odvzema barv z različnimi računalniškimi programi. Meta Krese, Jure Eržen in Matej Leskovšek spadajo med tiste prve, ki so se najprej spoznali s črno-belo fotografijo, filmom in temnico ter šele kasneje s tehnološkim razvojem analogne fotoaparate zamenjali z digitalnimi. Meta Krese je bila dolgoletna zagovornica črno-bele fotografije in je šele pred nekaj leti začela fotografirati v barvah in z digitalnimi fotoaparati. Danes se ji zdi, da »tisti hip, ko je fotograf sposoben izkoristiti barve v svoj prid, je lahko njegova fotografija dosti boljša.« Barvno fotografijo že leta za svoje delo uporabljata tudi Jure Eržen in Matej Leskovšek, čeprav pravita, da zase rada naredita črno-bele fotografije. Leskovškove besede so: »Jaz imam rad črno-belo fotografijo. Zase še veliko fotografiram na film in tudi potem sam razvijem.« Tudi Jure Eržen fotografira na film, saj se mu zdi, da bi goljufal, če bi delal črno-bele fotografije na digitalnem fotoaparatu. Zanimivo se mi zdi, da se Leskovšek in Eržen raje poslužujeta analognih fotoaparatorov in filma, ki so v primerjavi z

digitalno fotografijo precej dražji in bolj zamudni. Kljub temu da oba zase raje delata črno-bele fotografije, sta po službeni dolžnosti prisiljena fotografirati barvno.

Maja Hitij in Matic Zorman se za razliko od ostalih najbolj nagibata k barvni fotografiji. Manca Juvan se ni točno opredelila, saj pravi: »Črno bela fotografija lahko v neki zgodbi nekaj vzame, spet drugi pa nekaj doda. Danes se sicer teži, da so barvne fotografije bolj avtentične, čeprav se jaz ne strinjam s tem. Jaz ne uporabljam samo ene estetike za vse zgodbe, vendar se prilagodim zgodbi, ki jo delam.« Juvanova se torej o barvni ali črno-beli fotografiji odloči glede na tematiko, ki jo bo fotografirala. Če pogledamo njeno spletno stran⁸, lahko vidimo, da je temu res tako, saj je skoraj polovica projektov v črno-beli tehniki in druga polovica v barvni.

Če Mance Juvan ne morem uvrstiti ne na eno in ne na drugo stran, pa sta *pripadnika* barvne fotografije zagotovo Maja Hitij in Matic Zorman. »Zdi se mi, da moraš imeti nek razlog, zakaj bi delal črno-bele fotografije. Če nimaš tega razloga, je po mojem mnenju bolje, da delaš barvno. Naročnikom nikoli ne pošiljam črno-belih fotografij. Načeloma pa imam raje barvno fotografijo,« je v intervjuju povedala Hitijeva. Tudi Zorman raje fotografira v barvah in celo pravi, »da bi bilo neumno slabo fotografijo narediti malo boljšo, ker bi jo spremenil v črno-belo«.

Glede na odgovore intervjuvancev lahko sklepam, da je, tako kot pri manipulaciji, na fotografije zelo vplivala analogna fotografija, ki je, ne glede na to, da danes vsi uporabljajo digitalno tehnologijo, vplivala na njihove odgovore oziroma mišljenja. Opazila sem, da se je razlika zopet pokazala med fotografi starejše in mlajše generacije. Morda je črno-bela fotografija le nostalgija po starih časih, ki jih mlajši fotografi ne poznajo, ali pa gre res za estetiko, ki posameznemu fotografu bolj odgovarja. Ne glede na estetiko se mi zdi, da je najbolj pomembno, da se fotograf sam odloči, kaj najbolj pristoji njegovemu stilu fotografiranja, ki ga ima oziroma si ga je izbral za določeno tematiko, saj so lahko iste stvari posnete na popolnoma drugačen način. Vsak fotograf stvari vidi drugače in si zato lahko izbere drugačno tehniko fotografiranja in z njo, vsaj po mojem mnenju, ne vpliva na to, ali bo tako fotografija bolj avtentična ali ne, saj sama črno-belih fotografij ne povezujem z manipulacijo ali manj naravnimi fotografijami, ki bi nam prikrivale resnico.

⁸ <http://www.mancajuwan.com/>.

6 Fotografije kot reprezentacija vojne: subjektivno ali objektivno

»Fotografija je bila od svojega začetka razumljena skozi sposobnost, da lahko zabeleži objektivne podobe, česar risanje in slikanje ni bilo nikoli zmožno v tolikšni meri« (Clarke 1997, 145–146). Še danes ljudje verjamejo, da fotografija svet prikazuje takšen, kot je v resnici, predvsem pa veliko kredibilnost pripisujejo novičarskim fotografijam (med katere spada tudi vojna fotografija), s česar je še bolj razvidno, da na splošno ljudje bolj verjamejo tistemu, kar vidijo, kot tistemu, kar preberejo (Clarke 1997, 146; Kobre v Lasica 1999, 130).

Fotografije, pravi Virginia Woolf, 'niso dokaz; so kratko malo surovo poročilo o dejstvu, ki nagovarja oko'. Resnica je, da nikoli niso 'kratko malo' nekaj, gotovo pa jih ne Virginia Woolf ne kdo drug ne vidi zgolj kot dejstva. Kajti nemudoma dodaja: 'Oko je povezano z možgani, možgani pa z živčnim sistemom. Ta sistem bliskovito pošilja svoja sporočila skozi vsak spomin iz preteklosti in vsako občutenje v sedanjosti.' Ta zvijačni trik omogoča fotografijam, da so tako objektivni zapisi kakor osebna pričevanja, tako zvesta kopija ali transkripcija sedanjega trenutka resničnosti kakor interpretacija te resničnosti (Woolf v Sontag 2006; Sontag 2006, 22–23).

Fotografija je torej tako objektivna kot subjektivna. Deacon in kolegi (Deacon in drugi 1999, 188–189) so zapisali: »Fotografska podoba združuje v sebi objektivnost, ker prenaša sam prizor, dobesedno realnost, in konotativnost, ker prenaša vsiljen pogled inačice realnosti.« Fotografijo lahko uporabljamo kot dokaz nečesa, vendar moramo biti pri tem previdni glede izdelovalca podob oziroma fotografa. Pooblastilo objektivnosti je že vgrajeno v fotografijo, toda vedno odraža tudi določeno stališče (Sontag 2006, 22–44). Po navadi je to stališče fotografa, ki fotografijo naredi, včasih pa lahko na stališče, ki ga prikazujejo fotografije v medijih, s svojim izborom vpliva tudi urednik. Dona Schwartz (1999, 158) je zapisala: »Fotografi in uredniki fotografije so odgovorni za resnico in objektivnost njihovih fotografij.«

Zagotovo je vprašanje o subjektivnosti in objektivnosti pomembno tudi pri vojni fotografiji ter različnih socialno angažiranih temah, kjer ima skoraj vsak posameznik neko mnenje do določene problematike. Vprašanje je le, ali slovenski fotografi stremijo k popolni objektivnosti oziroma ali se svoje vloge v fotografijah zavedajo. Kot sem že omenila, je o popolni objektivnosti nemogoče govoriti, pa vendar eden od najbolj uveljavljenih slovenskih vojnih fotografov, Jure Eržen, še vedno stremi prav k njej. Njegove besede so: »Jaz se trudim

izključiti sebe iz fotografije 100 procentov. Ko ljudje reagirajo na mojo prisotnost, neham fotografirati. Mene to res ne zanima in verjamem, da to ne zanima niti bralca oziroma gledalca. Jaz bi bil rad samo ena muha, ki nič ne spremeni. To je sicer najtežje, vendar ves čas težim k temu. Velikokrat delam takrat, ko že vsi mislijo, da sem nehal fotografirati. Verjamem v to, da moraš biti najprej človek in potem fotograf, sploh če delam neke intimne zgodbe. Najprej je potrebna komunikacija in potem delo, saj se šele takrat ljudje počasi nehajo ozirati nate. Poskušam biti neviden, kakor se le da.«

Vsi ostali intervjuvanci se, ne glede na to, ali se uvrščajo med dokumentarne fotografe ali fotoreporterje, svoje prisotnosti zavedajo. »Seveda so fotografije subjektivne,« pravi Matej Leskovšek in v nadaljevanju pojasni: »Fotograf pritisne na sprožilec takrat, ko se on odloči in ne sekundo prej ali kasneje. Kaj je razlog, da je sprožil ravno takratne, ne ve nihče. Samo fotograf ve, kaj se je dogajalo sekundo pred in sekundo po tem, ko je on naredil posnetek. Fotografija se meni zdi zelo osebna stvar, tudi pri najbolj banalnih dogodkih.« Tudi dokumentarni fotografinja Meti Krese se subjektivnost pri fotografiji zdi samoumevna, včasih skoraj nujna. Sama pravi: »Jaz dokumentarnega fotografa cenim v tistem trenutku, ko dela neki *'long term project'*, saj človek ne bo delal na temi, ki ga ne zanima in ki nima svojega mnenja o njej. Zagotovo imaš mnenje o temi, ki jo delaš dalj časa. O neki objektivnosti se meni zdi brez pomena govoriti. Je ni. Mislim, da v vsakem primeru daš, moraš dati, noter sebe.« Kljub temu da ima fotograf neko mnenje o temi, ki jo fotografira, in je tako njegov odnos, lahko tudi nehote, vedno prisoten pri fotografiranju, ne gre tukaj za manipulacijo ali zavajanje gledalca. »Gre za subjektivno, vendar ne subjektivno kot naprej skonstruirano, kot konstrukt realnosti, ampak subjektivno na podlagi realnosti same. Vloga fotografa je pri tem ogromna, saj moramo biti čim bolj iskreni do tega, kar vidimo, čutimo, saj take informacije potem podajamo naprej javnosti« (Juvan 2013).

Ne glede na fotografov subjektivni pristop ali trud k objektivnosti so na koncu še vedno gledalci tisti, ki si fotografijo interpretirajo na svoj način. »Vsak si lahko po svoje predstavlja tisto, kar je na njej,« je povedala Maja Hitij in vse to podkrepila s primerom: »Enkrat sem svojo fotografijo iz Gaze pokazala tako palestinskemu kolegu kot izraelskemu vojaku, ki sta si eno in isto fotografijo razlagala popolnoma drugače. Tudi če misliš, da si objektivni, si bo tvojo fotografijo vsak razlagal tako, kot si jo sam želi.«

Slovenski vojni fotografi se očitno v večini zavedajo svoje subjektivnosti, vendar se z njo ne obremenjujejo, saj je ne jemljejo kot konstrukcijo realnosti, le zavedajo se, da njihovo mnenje o določeni tematiki vpliva na to, kako fotografirajo, kaj so njihovi motivi, kaj izpostavijo in kaj želijo sporočiti. Fotografije še danes, kljub neskončnim možnostim težko izsledljivih manipulacij, veljajo za dokaz, da se je nekaj res zgodilo. Kot pravi Hall (2004, 194), je »vodilo še vedno 'videti je verjeti', kar fotografijam v družbi dodeljuje posebno mesto in ohranja vero v resničnost reprezentacij«.

7 Moška in ženska fotografija

»Moški so tisti, ki se vojskujejo. Moški (večina moških) imajo radi vojno, kajti 'v bojevanju vidijo nekakšno slavo, nekakšno nujnost, nekakšno zadovoljstvo', ki jih ženske (večina žensk) ne čutijo ali v njih ne uživajo« (Sontag 2006, 1–2).

Na začetku diplomskega dela sem postavila dve hipotezi. Prva precej splošna hipoteza temelji na dejstvu, da se bodo videnja fotografov na vojno fotografijo, njihovo delo in fotografije razlikovali. Druga hipoteza, ki je po mojem mnenju precej bolj radikalna, lahko bi celo rekla inovativna, pa namiguje na dejstvo, da se fotografije moških fotografov razlikujejo od fotografij, ki so jih posnele ženske. Pa se res? So motivi na ženskih fotografijah vojne res drugačni od moških? Ne glede na interpretacijo odgovorov in fotografij to ni mogoče sprejeti kot dejstvo, saj je vzorec premajhen, da bi lahko hipotezo razširila na prav vse slovenske vojne fotografe. Kljub vsemu gre za predvidevanja, ki so lahko bolj ali manj resnična oziroma nas lahko spodbudijo k nadaljnjemu raziskovanju ali pa nas od le-tega odvrnejo.

7.1 Vojne fotografkinje

Že od vsega začetka in vse do danes na področju vojne fotografije prevladujejo moški, vendar to ne pomeni, da vojne niso že v samih začetkih fotografirale tudi ženske. V tridesetih letih se namreč vojnim fotografom, kot sta bila Robert Capa in David Seymour, prvič pridruži nemška fotografkinja Gerda Taro. Kot partnerica Roberta Cape je z njim fotografirala špansko vojno in tam pri 27. letih tudi tragično umrla. Poleg Gerde Taro lahko izpostavim še kar nekaj fotografkinj, ki so fotografirale dogajanja na najrazličnejših vojnih območjih, na primer Lee Miller in Dickey Chapelle, ki sta fotografirali 2. svetovno vojno, slednja je bila prva ženska vojna dopisnica, ubita v Vietnamu, nekaj let kasneje pa zagotovo izstopa Alexandra Boulat,

soustanoviteljica fotografske agencije VII. Fotografirala je konflikte v bivši Jugoslaviji, padec talibanov v Afganistanu in tudi socialne probleme v Iraku in Gazi. Ne nazadnje se je celo ikona sodobne glamour fotografije Annie Liebovitz pridružila tistim redkim ženskam na tem področju, saj je v obleganem Sarajevu leta 1993 naredila nekaj izjemnih fotografij, med katerimi izstopa okrvavljeno kolo na tleh. Njena zavestna odločitev za črno-belo tehniko še poudari željo fotografinje, da se izogne šokantnosti živordeče krvi in prizor raje prikaže z veliko bolj subtilnim, a zato še toliko močnejšim namigom o vojnih grozotah, ki so se preselile iz vojaške v civilno sfero. Tudi danes lahko na vojnih območjih zasledimo kar nekaj ženskih imen, kot so na primer Anja Niedringhaus, Kate Brooks, Lynsey Addario, Andrea Bruce, Kate Gerghy in že omenjena Heidi Levine.

Tudi danes je ženskih imen v vojni fotografiji precej manj kot moških, a še vedno precej več, kot jih je bilo pred nekaj leti. Prve bojne linije so postale dostopne tudi za fotografinje. Ne le to, odprta vrata imajo v svet žensk, predvsem v muslimanskih deželah, ki so fotografom zaprta. Kljub temu je izkušnja žensk v vojni drugačna. V enem izmed intervjujev je ameriška fotografinja Stacy Pearsall povedala: »Moj mož je bil vojni fotograf pri enaki enoti kot jaz in njegova izkušnja je bila popolnoma drugačna od moje; predvsem zaradi tega, ker je bil moški. Imela sva drugačne dostope. Bile so operacije zaprte za ženske in bili so prostori, kjer je bil vstop prepovedan moškim. Ne glede na to, da na bojni liniji spol ni pomemben, je na koncu vseeno drugače« (American Photo 2013). Ne le dostopi, tudi odnos do ženskih fotografij je drugačen. Maja Hitij je povedala: »Zdi se mi, da kot ženska lažje pristopiš k ljudem na nekem kriznem območju, saj ti ljudje tam hitreje zaupajo kot moškemu. Mislim, da k temu prispeva tudi ta senzibilnost, ki jo imamo ženske.« Odnos do žensk, dostopi in na splošno raznoliko dožemanje vojnega območja za ženske ter moške fotografe je zagotovo še ena od tem, ki bi jo bilo vredno raziskati, vendar na žalost presega obseg tega diplomskega dela. V nadaljevanju se bom osredotočila zgolj na to, kakšna je na koncu fotografija. Kaj je na njej? Kaj nam želi sporočiti? Zanima me, ali se motivika na fotografijah razlikuje oziroma kaj so na vprašanje »*Kakšno tematiko fotografij imate najraje?*« odgovarjali slovenski vojni fotografi in fotografinje.

Ne gre le za vprašanje o motiviki in sporočilu, saj »fotografija s svojim ključnimi barvami in površino pokaže več, kot vidimo v resnici, pokaže nam grozljivo več, kot vemo, in še več, pokaže nam popolnost, urejenost in skladnost« (Edwards 2006, 102). »Scena, ki jo vidimo na fotografiji, je sicer po definiciji enaka realnosti, vendar pa se ta resničnost zmanjšuje med

nastajanjem fotografije s proporcionalnostjo, perspektivo in barvo« (Barthes 1977, 17). Postavitve objektov, oseb, kompozicija, perspektiva, svetloba in še marsikaj so elementi, na katere moramo biti pozorni, ko si ogledujemo fotografije.

7.2 Fotografski elementi

S kompozicijo fotograf zgradi sporočilo fotografije, saj določene predmete/osebe izpostavi, medtem ko druge postavi v ozadje. Kompozicija pomeni, da skozi iskalo fotoaparata fotograf razvrsti predmete, osebe ali pa nosilne elemente fotografije glede na njihovo okolico. Poznamo več vrst kompozicij. To so zlati rez, horizontalna in vertikalna kompozicija, diagonalna kompozicija, centralna kompozicija ter pogosto uporabljeno pravilno tretjin. Pri kompoziciji je pomembna bližina oziroma oddaljenost elementov na fotografiji. Predmeti/osebe, ki so postavljeni v ospredje, izstopajo in predstavljajo center gledalčeve pozornosti, oddaljeni predmeti pa nasprotno ne pritegnejo toliko pozornosti, včasih celo delujejo zgolj kot ozadje. To pa seveda ne pomeni, da niso pomembni. V fotografiji poznamo sedem vrst kadrov. To so 1. 'total' («extreme long shot»), pri katerem fotografija prikazuje primarno okolje in osebe s poudarkom na okolju; 2. daljni plan («long shot»), pri katerem fotografija prikazuje osebe ali predmete v celoti v odnosu z okolico; 3. srednji daljni plan («medium long shot») je t. i. tričetrtinski posnetek in prikazuje eno ali več oseb nad kolena v okolju; 4. srednji plan («medium shot») prikazuje osebe do pasu, ozadje je vidno, vendar je pozornost na osebi, ki zavzema vsaj 1/3 kadra; 5. osrednji bližnji plan («medium close-up»), kjer fotografija prikazuje zgornji del telesa (prsni koš in glavo), razločno je viden izraz na obrazu; 6. bližnji plan («close-up»), kjer fotografija prikazuje obraz in ramena, ozadje ni pomembno; 7. totalni bližnji plan («total close-up»), kjer fotografija prikazuje del obraza, del telesa ali posamezen del predmeta in s tem postavi fotografiran predmet/osebo v neposreden in intimen odnos. Perspektiva oziroma zorni kot posnetka vpliva na zaznavanje velikosti predmeta/osebe, ki je na fotografiji. Pri t. i. frontalnem pogledu je motiv fotografiran v višini oči in prikazuje stvari takšne, kot so – brez perspektive. Ptičja perspektiva (od zgoraj navzdol) nam motive na fotografijah naredi manjše in manj pomembne za razliko od t. i. žabje perspektive (od spodaj navzgor), ki motive naredi bolj mogočne in večje, kot so v realnosti. Fotografiranje je kljub zgoraj naštetim elementom predvsem lovljenje in beleženje svetlobe in barv. Če fotografiramo v slabih svetlobnih pogojih, dobimo na fotografijah pridih skrivnostnega, fotografije ob močni svetlobi pa ustvarijo svežino in veselje. Pomembne so tri lastnosti barv, in sicer barvni odtenek ali ton, barvna nasičenost in svetlost. Fotograf lahko

manipulira in usmerja gledalčevo pozornost z navidezno neopaznim trikom. Fotografijo lahko predstavi svetlejšo ali temnejšo, kot je v resnici, in s tem popolnoma spremeni pomen (Tulleken 1979; Berger 1998; Lacey 1998; Lester 2000; Hodalič 2011).

7.3 Vsebina fotografij slovenskih vojnih fotografov in fotografinj

»Meni so pomembni ljudje. Želim prikazati neko življenje, delo, probleme posameznikov in odnos institucij do njih,« je v intervjuju povedala Meta Krese. Slednja se ukvarja predvsem s socialno angažiranimi temami, vojni pa je bila najbližje v času obleganja Sarajeva. Fotografije Kresetove (priloga J) bi lahko označila kot najbolj ženstvene, saj kljub temu da ob pogledu nanje začutiš tesnobo in bedo, na njih ni neposredno upodobljenega trpljenja, smrti ali krvi. Njene fotografije ne šokirajo z motiviko, vendar so precej bolj zavite v misterioznost sporočila v ozadju. Dober primer je spodnja fotografija (slika 7.1) psa sredi porušenega obzidja. Centralna kompozicija psa v opustošenem ozadju nam predstavlja kontrast med živim in mrtvim. Fotografijo lahko razdelimo na dva enakovredno pomembna dela: psa in ozadje. Kljub temu da na fotografiji ni stereotipnih označb vojne, kot so puške, pištole, tanki, trupla, kri, nas luknje na obzidju pripeljejo do spoznanja, kaj se je tam dogajalo. Kontrastna črno-bela tehnika fotografijo naredi le še bolj turobno in naš pogled usmeri v bistvo fotografije. Prisotnost osamljenega potepuškega psa nam podzavestno sporoča, da ljudi tukaj najverjetneje več ni, in pušča odprta neprijetna vprašanja: So odšli? So bili pobiti? Še vedno živijo v teh ruševinah? Skratka, enigmatičnost sporočila je močnejša od same informacije. S črno-belo tehniko je vojno v Bosni fotografiral tudi svetovno znani fotograf James Nachtway, ki je popolno nasprotje fotografinje Mete Krese. Izpostavljam le eno od njegovih najbolj odmevnih fotografij iz Mostarja (slika 7.2), ki je idealen primer za prikazovanje nasprotja med žensko in moško fotografijo. Enaka vojna (vojna v Bosni) je lahko interpretirana na dva popolnoma drugačna načina z različno motiviko, pa vendar je sporočilo na fotografiji na koncu enako – vojna in smrt.

Slika 7.1: Fotografija Mete Krese



Vir: Krese (2013).

Slika 7.2: Fotografija Jamesa Nachtwaya



Vir: Brun Magazine (2012).

Če nadaljujem s slovenskimi vojnimi fotografijami, bi najprej omenila Majo Hitij, fotoreporterko, ki ji je vojna fotografija najbližje izmed vseh treh intervjuvank. O temah, ki jih najraje fotografirala, je povedala tole: »Meni so veliko bolj blizu dogajanja ob kriznih območjih in ne neki vojaki, ki se streljajo en čez drugega. Tega ne znam najbolje. Poznam namreč veliko kolegov in kolegic, ki to počnejo veliko bolje kot jaz, zato to raje prepuščam njim. Jaz se bolje počutim, če delam 'after war'⁹ dogodke. Zanima me življenje ljudi, ki so le nekaj kilometrov stran od prvih bojnih linij. Precej bolj kot v žarišče vojne me vleče tja, kjer lahko fotografiram posledice, ki so nastale v času vojne. Je pa težava, da vedno potujemo v

⁹ Prevod: dogodki po vojni.

skupinah in se mi je že velikokrat zgodilo, da so si vsi želeli na 'front line', jaz pa bi raje ostala tam in fotografirala, kako delijo kruh, življenje otrok na ulici, bolnico, vendar nimaš izbire, moraš se prilagoditi kolegom.« Njene fotografije (priloga H) iz Gaze so le še potrdilo njenih besed. Na njih je namreč veliko otrok, žensk oziroma civilno prebivalstvo, ki je bilo v vojno vključeno po sili razmer in ne, ker bi se sami tako odločili. V sklopu fotografij, ki mi jih je poslala, bi izpostavila dve fotografiji. Prva fotografija (slika 7.3) reprezentira Hitijevo kot fotografinjo in njeno željo po upodabljanju civilnega prebivalstva oziroma njihovega življenja na območjih vojne. Kot lahko vidimo, gre za t. i. osrednji bližnji posnetek otrok, ki zvečer čakajo na hrano. Iz njihovih obrazov lahko razberemo bistvo sporočila fotografije. Življenje teh otrok ni enostavno. Težko sploh rečemo, da gre za otroke, saj morajo ti ljudje prisilno odrasti brez otroških norčij in radosti.

Slika 7.3: Fotografija Maje Hitij



Vir: Hitij (2013).

Druga fotografija (slika 7.4) je edina v izboru Maje Hitij, na kateri lahko opazimo orožje. Trdim namreč, da se fotografi precej bolj nagibajo k upodabljanju vojne stereotipno in neposredno, kot to počnejo fotografinje, a tega ne morem trditi stoddstotno. Orožje, tanki, kri so kljub vsemu del vojne, je pa res, da so na fotografiji lahko prikazani bolj ali manj subtilno. Vojaka in orožje sta osrednji motiv spodnje fotografije, ampak kmalu nam pogled obstoji na svetlem obrazu vojaka. Vojaka? Ali otroka? Kaj hitro lahko ugotovimo, da gre za mladega fanta, oblečenega v vojaško uniformo, in ne izurjenega vojaka, ki je tam po službeni dolžnosti. Glede na svetlost dečkovega obraza, ki hitro pritegne našo pozornost, lahko sklepam, da je Maja Hitij s to fotografijo želela pokazati prav ta otroški obraz, ki zagotovo ne spada v vojaško uniformo, kaj šele z orožjem v rokah.

Slika 7.4: Fotografija Maje Hitij



Vir: Hitij (2013).

Poleg Maje Hitij je svojo fotografsko pot v Gazi začel tudi Matic Zorman. Tam je nadaljeval z zgodbo o otrocih, ki so zaradi min ostali brez rok ali nog. »Rad bi, da ljudje na mojih fotografijah vidijo, kako ljudje v Gazi živijo. Takrat, ko že vsi mediji nehajo objavljati o Gazi, se tam še vedno dogajajo grozote,« je pojasnil Zorman. V Gazo je odšel zaradi otrok, čeprav je želel narediti še kakšno drugo zgodbo: »Poleg otrok sem želel delati še druge stvari. Hotel sem vse to povezati v eno večjo zgodbo. Problem je, da potem hitro prestaviš iz dokumentarnega vidika na nek fotožurnalizem, in prav to se mi je zgodilo pred kratkim. Želel sem fotografirati to vojno stanje, bombardiranje, akcijo, vendar, kot sem že rekel, sem potem delal 'news' fotografije, ki pa sem jih na koncu težko vključil v svojo zgodbo. Lahko pa rečem, da v Gazi ni ves čas nekega streljanja. Enkrat bi rad šel fotografirat t. i. *front line*, vendar zgolj zaradi adrenalina, drugače bi raje fotografiral življenje za tem. Raje bi naredil kakšno bolj socialno zgodbo, ki bi bila bolj osebna.«

Njegov odgovor sem interpretirala tako, da kljub temu da Zormana fotografsko privlači tudi vojno stanje, vseeno želi delati na bolj osebnih zgodbah, ki jih jaz bolj kot moškemu načinu fotografiranja pripisujem fotografinjam. Njegove fotografije nam vseeno prikazujejo drugačno zgodbo (priloga K): dramatičnost in temačno svetlobo ali t. i. fotografiranje v 'low key'. Fotografije so enostavno popolnoma drugače od fotografij Maje Hitij ne le po motivih, temveč tudi po svetlobi oziroma načinu fotografiranja. Pri Maticu Zormanu bi težko izpostavila le eno fotografijo, saj ob pogledu vseh šestih fotografij najlažje dobimo občutek, ki nam ga je želel avtor sporočiti. Vseeno bom, tako kot pri Maji Hitij, izpostavila dve fotografiji. Na prvi fotografiji (slika 7.5), posneti s širokokotnim objektivom, vidimo vojaka in v ozadju mesto, ljudi in okolje. Za razliko od fotografije Hitijeve, kjer sta bila vojaka

osrednjega pomena, je pri tej fotografiji pomembno tudi ozadje ne glede na to, da je vojak v prvem planu fotografije. Poleg tega je tudi sporočilo drugačno. S to fotografijo nam Matic Zorman, čeprav zelo klišejsko in stereotipno, prikazuje atmosfero celotnega dogajanja v Gazi. Ne pravim, da je Zormanova fotografija slabša od fotografije Maje Hitij, vendar je zagotovo drugačna. Lahko bi celo trdila, da z učinki barvne manipulacije in dobro izbranega kadra precej bolj oziroma hitreje pritegne našo pozornost.

Slika 7.5: Fotografija Matica Zormana



Vir: Zorman (2013).

Druga fotografija (slika 7.6) nam prikazuje tisto, o čemer je govoril Zorman v že zgoraj navedenem odgovoru. Otroci, žrtve min ali kakršnih koli vojnih orožij so tema, v katero lahko uvrstim spodnjo fotografijo. Otrok na desni strani, točno v stičišču tretjinske razdelitve fotografije, je glavni lik fotografije. Pogled na njegov od kisline razžrt obraz nas zagotovo ne pusti hladne. Šokirati gledalca postaja vedno težja naloga, saj se ljudje sčasoma privadimo najrazličnejših grozot in dobimo trdo kožo. Susan Sontag še vedno trdi, da če želijo fotografije obtoževati in spreminjati, morajo šokirati. Pogrševanje, prikazovanje stvari v najslabši luči, je modernejša funkcija, ki v svoji didaktičnosti spodbuja aktiven odziv (Sontag 2006, 78–81). Po mojem mnenju se fotografi po načelu »podobe odvratnega lahko tudi privlačijo« (Sontag 2006, 91) precej bolj trudijo svoje fotografije narediti šokantne, kar je še en razlog, da so fotografije moških fotografov na koncu drugačne od fotografij fotografinj.

Slika 7.6: Fotografija Matica Zormana



Vir: Zorman (2013).

Še zadnja ženska intervjuvanka, dokumentarna fotografinja Manca Juvan, fotoaparat opiše kot legitimno vstopnico za vstop v življenje drugih. Pravi, da jo bolj navdušujejo različne socialne teme, čeprav je fotografirala tudi vojno: »Lahko rečem, da me vojna, vojaške uniforme, orožje, prve bojne linije preprosto ne zanimajo več tako, kot so me na začetku sploh zato, ker je to dogajanje za fotografe in novinarje vedno bolj omejeno in nadzorovano. Druga stvar pa je, da so po mojem mnenju glavne žrtve vojne civilisti – ženske in otroci, tudi moški in fantje, za razliko od vojakov, ki so poklicno tam, da bijejo nikogaršnjo bitko in ne njihovo lastno, ampak so se za to odločili sami, civilisti pa ne. Zato se me to bolj dotakne. Ko se govori o vojni, se je zagotovo potrebno dotakniti civilistov, ki so premalo naslovljeni v 'main stream' medijih. Danes iz principa ne želim več fotografirati vojne, saj se mi zdi, da jo tako podpiram, namesto da bi bila proti njej. Zdi se mi, da fotografi postanejo uslužbenci vojne, namesto da bi se s svojimi fotografijami borili proti njej.« Z razmišljanjem Mance Juvan se ne strinjam popolnoma, saj bi brez fotografov in novinarjev marsikatero grozoto ostale skrite. Veliko bolj mi je všeč misel Jureta Eržena, ki pravi, da on ni vojni, temveč protivojni fotograf.

Stil fotografij (priloga I) Mance Juvan je po mojem mnenju najmanj žensko obarvan. Nekatere fotografije bi lahko pripisala tudi moškimi fotografom. Če se spomnimo, je Juvanova, za razliko od Mete Krese in Maje Hitij, za svoje vzornike navajala le moške fotografe, kar je morda en od razlogov za tak stil. Dve skrajnosti prikazujeta spodnji fotografiji; prva fotografija (slika 7.7) je precej bolj podobna fotografijam Hitijeve in Kresetove, medtem ko lahko pri drugi fotografiji (slika 7.8) opazimo podobnosti z različnimi

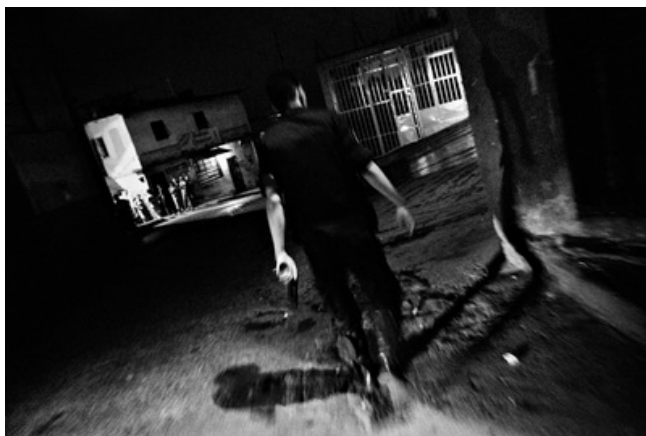
moškimi fotografi. Eden izmed njih je zagotovo Matej Leskovšek, katerega fotografije sledijo v nadaljevanju.

Slika 7.7: Fotografija Mance Juvan



Vir: Juvan (2013).

Slika 7.8: Fotografija Mance Juvan



Vir: Juvan (2013).

Temačnost in napetost zgornje fotografije (slika 7.8) ter orožje kot motiv so elementi, ki smo jih lahko opazili tudi pri Maticu Zormanu. Fotografija je stilsko, svetlobno in po motivu precej drugačna od fotografije nad njo. Slednja je že zaradi same svetlobe na njej precej bolj pozitivna. Stil na fotografijah Mance Juvan je torej precej raznolik, zato težko rečem, da so njene fotografije drugačne od fotografij moških kolegov. Je pa res, da bi lahko Juvanovo zgolj zaradi interpretacije njenih odgovorov uvrstila med najbolj reprezentativne predstavnice t. i. ženske fotografije.

Ostaneta še dva fotografa, Jure Eržen in Matej Leskovšek. Njune fotografije nedvomno prikazujejo idealni tip moške fotografije. Zajemata vse klišejske motive vojne – vojake, tanke, trupla, orožje, kri itd. Ne le, da si vojno želita fotografirati, prve bojne linije uvršata kot nujni del reprezentacije vojnih območji. »Zdi se mi, da se to vse prepleta. Jaz sem delal že vse, od neke fronte do ozadja vojnih območij. Vendar – nikoli se ne ve – ravno takrat, ko misliš, da si najbolj varen, kilometre stran od žarišča, nekaj prileti, se nekdo pripelje. Te meje, kaj boš delal, je težko določiti. Je pa res, da če v nekaj bolj rineš, je tega potem več. Jaz želim delati oboje, želim videti oboje, od fronte do tam, kjer je bila borba pred enim tednom. Enostavno se ne moreš sam odločiti, kaj boš delal v določenem trenutku na določenem kraju,« je povedal Jure Eržen. Pravi tudi, da so prav fotografije iz bojnih linij najbolj močne: »Gre za fotografije, ki predstavljajo veliko več kot le neko streljanje, granate. Predstavljajo neko atmosfero.«

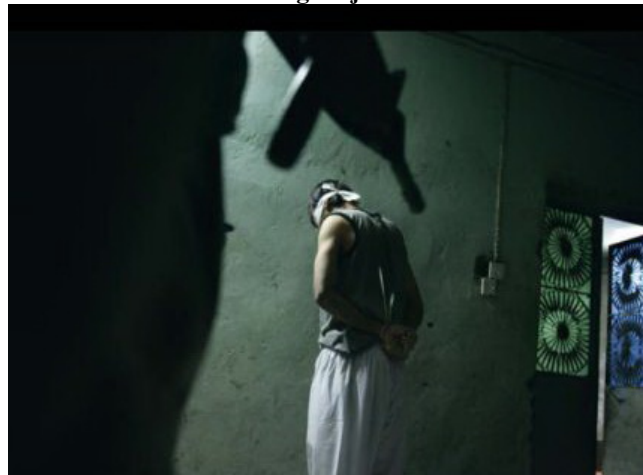
Če sem pri Zormanovih fotografijah govorila o estetiki grdega oziroma pogrševanju z razlogom povečevanja šoka, so Erženove vojne fotografije videti lepe, čeprav je »iskanje lepote v vojnih fotografijah videti brezsrčno« (Sontag 2006, 72). »Fotografija, ki pričuje o nesrečah in zavrženih dejanjih, podlega hudi kritiki, če je videti 'estetska'; se pravi, preveč podobna umetnosti« (Sontag 2006, 73). Tega se zaveda tudi Eržen, saj pravi: »Večkrat so mi očitali, da vojne fotografije preveč estetiziram, meni pa se zdi, da to nima nobene veze, da je to stvar fotografa. Jaz ne delam tega, da bo lepo, ampak da bo močno. Ta estetika je le en postranski del, ki bo mogoče pripomogla k tem, da bodo ljudje sploh pogledali fotografijo, saj smo v tem medijskem prenasičenem prostoru res postali že skoraj imuni. Naš namen je, da jo nekdo pogleda. Fotografija deluje le, če ima gledalca, če fotografija leži zaprašena na podstrešju, potem zagotovo ne deluje.«

Slika 7.9: Fotografija Jureta Eržena



Vir: Eržen (2013).

Slika 7.10: Fotografija Jureta Eržena



Vir: Eržen (2013).

Zgornji fotografiji (slika 7.10 in slika 7.11) sta estetsko dodelani, čeprav njuno sporočilo ni nič kaj lepo. Jure Eržen na svojih fotografijah pogosto uporablja motiviko, ki sem jo že večkrat označila za moško. Svoje sporočilo pokaže neposredno in ob njegovih fotografijah nam ni treba razmišljati, *kaj je fotograf želel s tem povedati*, kar je po mojem mnenju bolj značilnost ženske fotografije. Motivika in neposreden pristop sta značilni tudi za fotografije Mateja Leskovška (priloga 12), ki pravi: »Všeč so mi 'braking news' dogodki. Ti '*fighti*'. To, kar se teh zadnjih nekaj let dogaja tudi nam. Ljudje se prebujajo in začela se je borba proti politiki, korupciji, institucijam, proti neki politični nomenklaturi. Odpor do tega obstaja že vrsto let, vendar je šele zdaj to prišlo zares na plan. V kontekstu boja malega človeka proti politiki me zanima veliko stvari – od človeka, ki vrže kamen v parlament, do vsega ozadja za tem.«

Slika 7.11: Fotografija Mateja Leskovška



Vir: Leskovšek (2013).

Slika 7.12: Fotografija Mateja Leskovška



Vir: Leskovšek (2013).

Pri interpretaciji fotografij Mateja Leskovška in Jureta Eržena pravzaprav ne morem opaziti velikih razlik. Morda so Leskovškove fotografije (slika 7.12 in slika 7.13) estetsko manj dovršene, če jih primerjam s fotografijami Eržena, zagotovo pa so drugačne od fotografij Mete Krese ali Maje Hitij. Motivika, estetika, ton fotografij, način posredovanja sporočila so elementi, ki nam pokažejo razlike med fotografijami slovenskih vojnih fotografov in fotografinj. Glede na zgoraj analizirane primere lahko potrdim hipotezo, čeprav le-te ne morem posplošiti na vse vojne fotografe oziroma fotografinke. Nedvomno gre za zanimivo vprašanje, saj nisem našla literature ali raziskav iz tega področja. Sedaj se lahko le vprašam, ali gre zgolj za moj subjektivni pogled na fotografije *ali pa ste razlike med fotografijami opazili tudi vi?*

8 Sklep

»Ni vojne brez fotografije,« je že leta 1930 opazil znameniti estetik vojne Ernest Jünger (Sontag 2013, 62). In ni fotografij brez fotografov, je moje nadaljevanje. Kdo od slovenskih fotografov oziroma fotografinj fotografira vojno? Kako jo fotografira? Kakšne so njegove oziroma njene fotografije in kaj želi z njimi sporočiti? V diplomskem delu sem bralcem in bralkam želela približati pogled na vojno fotografijo skozi oči slovenskih vojnih fotografov in fotografinj. Za lažje razumevanje sem teoretični del združila z metodološkim in tako skozi celotno besedilo vključevala tudi interpretacije odgovorov, kajti le tako sem lahko teorijo pojasnila s prakso.

V prvem delu sem se posvetila hipotezi, ki je temeljila na dejstvu, da se bodo odgovori, pogledi in mišljenja intervjuvancev razlikovali ne glede na to, da se vsi ukvarjajo z družbeno angažiranimi temami, med katere spada tudi vojna fotografija. Pričela sem z njihovimi vzorniki, zgodovinskimi ikonami ali kolegi fotografi. Po mojem mnenju namreč spremljanje določenih fotografov, njihovih zgodb oziroma načina fotografiranja vpliva tudi na gledalca, v mojem primeru fotografa. Ljudje gledamo stvari, ko so nam všeč, kar pomeni, da si na nek način želimo biti tudi sami taki. Predvidevam, da umetniški fotografi ne gledajo fotografij fotoreporterjev oziroma dokumentarnih fotografov in obratno. To se je tudi izkazalo za resnično, kajti intervjuvanci so izpostavljali zgolj različne fotoreporterje oziroma dokumentarne fotografe, med katere se uvrščajo tudi sami. Prav to je bila naslednja tema diplomskega dela, kjer sem intervjuvance glede na njihove odgovore opredelila kot fotoreporterje ali dokumentarne fotografe. Zanimivo je, da se je polovica intervjuvancev (Manca Juvan, Meta Krese in Matic Zorman) uvrstila med dokumentarne fotografe. Dva izmed intervjuvanih (Maja Hitij in Jure Eržen) sta se opisala kot fotoreporterja. Zadnji, Matej Leskovšek, se ni opredelil za nobeno izmed zgoraj navedenih kategorij. Ne glede na to, ali so se intervjuvanci opredelili kot dokumentarni fotografi ali fotoreporterji, lahko rečem, da le-to ni vplivalo na njihove nadaljnje odgovore. Precej bolj kot to so se odgovori razlikovali glede na to, kdaj so intervjuvanci začeli svojo fotografsko pot (je bilo to še v času analogne fotografije ali v času digitalne). To se je predvsem pokazalo pri vprašanju obdelave fotografij in manipulacije. Le-ta je bila predmet naslednjega poglavja, kjer sem se spraševala, kako slovenski fotografi obdelujejo svoje fotografije v različnih računalniških programih in kdaj se jim zdi, da obdelava preide v manipulacijo. Vse to sem povezala tudi z objektivno oziroma subjektivno reprezentacijo, ki je prav tako pomembna pri vprašanju, kako avtorji gledajo na

svoje fotografije. Pri tem vprašanju so bili odgovori intervjuvancev zelo podobni, izstopal je le Jure Eržen, ki s svojimi fotografijami želi biti stoodstotno objektiven, kar pa je seveda v praksi nemogoče.

Razlike med njimi so pri določenih vprašanjih večje, spet druge pa le minimalne. Kot že rečeno, se predvsem razlikujejo glede na to, ali so se fotografije učili v času analognih aparatov in temnice ali so se s fotografijo bolj resno začeli ukvarjati šele v času digitalne dobe. To pomeni, da sem lahko najpogosteje potegnila ločnico med odgovori med starejšo in mlajšo generacijo fotografov. Pri vprašanju o vzornikih oziroma cenjenih fotografih sem ločnico postavila glede na spol, a sta le Maja Hitij in Meta Krese izpostavili tudi ženske fotografinke. Presenetilo me je dejstvo, da se njihovi odgovori niso razlikovali glede na to, ali so se uvrstili med fotoreporterje ali dokumentarne fotografe.

Na koncu diplomskega dela sem se posvetila drugi hipotezi, kjer trdim, da se fotografije fotografink razlikujejo od fotografij fotografov. Tukaj sem interpretaciji odgovorov dodala še kratke analize njihovih fotografij. S pomočjo le-teh sem tudi slikovno prikazala, kaj naj bi bile ženske in kaj moške fotografije. Trdim namreč, da ženske raje fotografirajo bolj osebne, socialne zgodbe in se izogibajo prvim bojnim linijam. Njihovi motivi so tako drugačni od moških, za katere trdim, da se s svojo motiviko bolj nagibajo k stereotipnemu prikazovanju vojne, in sicer z orožjem, tanki, vojaki itd. Menim tudi, da je sporočilo na fotografijah, ki so jih posneli fotografi, gledalcu podano bolj neposredno, za razliko od fotografij fotografink, kjer je sporočilo skrito v ozadju fotografije. Glede na te kriterije sem ugotovila, da so nedvomno opazne razlike med fotografijami fotografov in fotografink. Svojo hipotezo sem tako lahko potrdila, vendar pa je moj vzorec premajhen, da bi hipotezo posplošila na vse slovenske vojne fotografe. Zanimivo bi bilo vse te ugotovitve primerjati s tujimi vojnimi fotografi in raziskavo še bolj razširiti. Po mojem mnenju se namreč premalo posvečamo samim avtorjem in procesu nastajanja fotografij, kaj šele da bi pri vsem tem iskali razlike med moškimi in ženskimi fotografi. Seveda pri tem ne gre za biološko delitev¹⁰ ('sex'), temveč za družbeno delitev¹¹ spolov ('gender'), ki se izoblikuje pod vplivom določene kulture in socializacije. Fotografije moških in žensk se torej razlikujejo glede na njihovo spolno

¹⁰ »Pri biološkem spolu gre za biološke karakteristike in fizične značilnosti, ki so vezane predvsem na reproduktivne organe« (Haralambos in Holborn 1999, 589).

¹¹ »Pri družbenem spolu gre za psihološke in emocionalne značilnosti individuuma, njegove vrednote, vedenje, prepričanja, izbire in spolno usmerjenost« (Haralambos in Holborn 1999, 589).

identiteto, ki se začne oblikovati v trenutku, ko se začnemo zavedati svojega spola, se pravi že v otroštvu. »Lastnosti, ki določajo ženskost ali moškost, so simbolno vzpostavljene in družbeno posredovane skozi družino, izobraževalne sisteme, znanost, religijo, medije in politiko« (Hrženjak in drugi 2002, 10), kar pomeni, da ne gre za nekaj samoumevnega, ki nastane samo po sebi, ampak, kot pravi Štular (1998, 443), »za družbeno sprejeto percepcijo posameznikov in posameznic kot moških oziroma žensk«. Korenine družbenih spolov so zasidrane globoko v nas, čeprav se morda tega niti ne zavedamo, kljub temu pa se družbeni delitvi spolov ne more izogniti nihče, saj gre, kot pravi Švab (v Debeljak in drugi 2002, 202), »za moško in žensko stereotipnost, ki se ju naučimo skozi socializacijo«.

Spolne identitete torej odpirajo široko polje razprav, ki pa so, vsaj po mojem mnenju, relevantne tudi pri vprašanju fotografije. Ne gre le za iskanje razlik z analizo fotografij. V sklopu spolnih identitet in vojne fotografije bi si lahko zastavila še kar nekaj relevantnih vprašanj. Kako se razlikuje način dela na vojnih območjih? Kakšen je odnos in pristop do civilistov? Ali res obstajajo vidne razlike med moškimi in ženskimi fotografijami? Ta vprašanja še vedno ostajajo brez odgovora. Na koncu svoje raziskave se sprašujem le, ali vas je branje diplomskega dela spodbudilo vsaj k temu, da se boste naslednjič ob pogledu na fotografijo vprašali, kdo je njen avtor. In morda še: »Je fotograf ali fotografinja?«

9 Literatura

Amazonas images. Dostopno prek: <http://www.amazonasimages.com/> (25. junij 2013).

American Photo. 2013. *War through womans eyes*. Dostopno prek: <http://www.americanphotomag.com/photo-gallery/2013/05/war-through-womans-eyes?page=5> (19. julij 2013).

Berger, Artut Asa. 1998. *Seeing is believing: an introduction to visual communication*. Mayfield: Mountain view.

Brennen, Bonnie in Hanno Hardt. 1999. *Picturing the Past: Media, History, and Photography*. Champaign: University of Illinois Press.

Bowers, J. Peggy. 2008. *Through the Objective lens: The ethics of expression and repression of high art in photojournalism*. Dostopno prek: http://ac-journal.org/journal/pubs/2008/Special%20Edition%2008%20-%20Aesthetics/Article_5.pdf (30. junij 2013).

Burn Magazine. Nahtwey Bosnia. Dostopno prek: http://www.burnmagazine.org/in-the-spotlight/2012/02/wim-wenders/attachment/nachtwey_bosnia/ (21. julij 2013)

Bussines Dictionary. 2013. *Role model*. Dostopno prek: <http://www.businessdictionary.com/definition/role-model.html> (20. junij 2013).

Cankarjev dom. 2008. *Arhiv predstav*. Dostopno prek: <http://new.cd-cc.si/default.?Jezik=cfmsl&Kat=0205&Predstava=314&Arhiv> (10. junij 2013).

Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. New York, Oxford: University press.

Deacon, Dvid, Michael Pickering, Peter Golding in Graham Murdoc, ur. 1999. *Researching Communications: a practical guide to methods in media cultural analysis*. London: Arnold, a member of Hodder Headline Group.

Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja. 2002. *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: študentska založba.

Eržen, Jure. 2013. Intervju z avtorico. Ljubljana, 9. junij.

Frizot, Michel. 1998. *A New History of Photography*. Koln: Koneman Verlagsgesellschaft mbH Bonner.

Griffin, Michael. 1999. The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism. V *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 122–157. Champaign: University of Illinois Press.

Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacij. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zeit in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba Scripta.

Haralambos, Michael in Martin Holborn. 1999. *Sociologija. Teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.

Heidi Levin. 2013. *About Heidi Levine*. Dostopno prek: <http://heidilevine.photoshelter.com/about/> (25. junij 2013).

Hitij, Maja. 2013. Intervju z avtorico. Prek skypa, 25. maj.

Hočevar, Uroš. 2010. *Estetika reportažne fotografije*. Ljubljana: Maska.

Hodalič, Arne. 2011. *Fotografski priročnik*. Ljubljana: Repro –MS 03.

Hrženjak, Majda, Ksenije Vidmar, Zalka Drglin, Valerija Vendramin, Jerca Legan, in Urša Skumavc. 2002. Njena (re)kreacija: Ženske revije v Sloveniji. Ljubljana: Mirovni inštitut.

Juvan, Manca. 2013. Intervju z avtorico. Ljubljana, 6. junij.

Krese, Maja. 2013. Intervju z avtorico. Ljubljana, 29. maj.

Kocjančič, Drago. 1980. *Fotografirajmo-snemajmo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. London: Macmillan Press.

Lasica, J.D. 1999. Photographs That Lie. V *Impact of Mass Media: current issues, fourth edition*, ur. Ray Eldon in Addison Wesley, 125–131. New York: Longman.

Leskovšek, Matej. 2013. *Intervju z avtorico*. Ljubljana, 3. junij.

Lester, Paul Martin. 2000. *Visual communication : images with messages*. Australia: Belmont.

Lutz, Catherin A. in Jane L. Collins. 2004. Fotografija kot križišče pogledov. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zeit, Hanno Hardt, 213-236. Ljubljana: Študentska založba Scripta.

Maja Hitij. Dostopno prek: <http://www.majahitij.com/> (10. junij 2013).

Manca Juvan Photographer. Dostopno prek: <http://www.mancajuvan.com/> (10. junij 2013).

Mladina. 2011. Dostopni prek: <http://www.mladina.si/> (10. junij 2013).

MOMA. 2010. *Exhibitions*. Dostopno prek: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/968> (25. junij 2013).

Nahtwey, James. 2013. *Photojournalism and photography quotes*. Dostopno prek: <http://www.karlgrobl.com/Quotes.htm> (24. julij 2013).

Oxford dictionaries. 2013. *Definition: stringer*. Dostopno prek: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/stringer?q=stringer> (12. junij 2013).

Schwartz, Dona. 1999. Objective Representation: Photographs as Facts. V *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 158–181. Champaign: University of Illinois Press.

SIOL. 2011. *Profil Matej Leskovšek*. Dostopno prek: http://www.siol.net/kultura/novice/2011/02/terankosir_profil_matej_leskovsek.aspx (10. junij 2013).

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

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

Štular, Suzana. 1998. Družbena konstrukcija spolne identitete. *Teorija in praksa* 35 (3): 441–454.

Tulleken, Kit van, ur. 1979. *Velika knjiga o fotografiji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

VIST. 2013. *Mag. Meta Krese*. Dostopno prek: <http://www.vist.si/fotografija/oddelek-za-fotografijo/sodelavci/84-sodelavci/144-mag-meta-krese-visja-predavateljica.html> (10. junij 2013).

Widmann A. Richard. 1999. *Photo Fakery: The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation*. Dostopno prek: <http://www.whale.to/b/photo.html> (1. julij 2013).

Zorman, Matic. 2013. *Intervju z avtorico*. Kranj, 2. junij.

Priloga A: Vprašanja za intervjuje

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

S kakšnim namenom ste odšli tja?

Ste imeli naročnika ali ste bili »sam svoj naročnik«?

Če imate naročnike mi lahko zaupate kdo so (kateri mediji) in kakšne so njihove zahteve (če jih sploh imajo)?

So bile te fotografije kdaj objavljene, razstavljene? Kje?

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

Bi lahko izpostavili tudi kakšnega slovenskega (vojnega) fotografa?

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

Kaj menite, da so vaše »naloge« oziroma kako bi opredelili vaše »cilje« kot fotograf ali fotoreporter?

Je za vas fotografija kot reprezentacija vojne in kriznih območij prikaz objektivnega ali subjektivnega? Zakaj?

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo?

Kakšen odnos imate vi do tega?

Na kakšen način oziroma kako vi obdelate svoje fotografije?

Kaj menite o črno-beli fotografiji?

Ali po vašem mnenju slovenski fotografi svoje fotografije obdelujejo preveč ali ostajajo v mejah normale?

Priloga B: Intervju z avtorjem – Maja Hitij

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

Gaza, Sirija in Kairo med volitvami.

S kakšnim namenom ste odšli tja?

Največkrat je to novinarski interes in osebno zanimanje za neko zgodbo. Se mi zdi, da najbolje narediš stvari katere si tudi osebno želiš predstaviti. Nek novinarski interes. Vsak rad dela zgodbe, ki ga osebno privlačijo.

Ste imeli naročnika ali ste bili »sam svoj naročnik«?

Večinoma sem bila kot *free lancer* in potem sem že narejeno zgodbo ponudila še svoji agenciji v Nemčiji. Ponavadi sem ponudila tudi Delu in Nedelu.

Če imate naročnike mi lahko zaupate kdo so (kateri mediji) in kakšne so njihove zahteve (če jih sploh imajo)?

Delo, Nedelo in DAPD Berlin.

So bile te fotografije kdaj objavljene, razstavljene? Kje?

AP, New York Times, The Guardian, Washington post, Boston globe.

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Če delaš za agencije moraš seveda vse fotografirat. Vendar so mi te zgodbe iz kriznih območji najbolj pri srcu, vendar od tega danes res ne moreš živeti, saj je težko to prodati. Moraš biti res ekstremno dober, da lahko živiš zgolj od tega.

Včasih je tudi problem, da se ljudje ne pustijo fotografirat. Pri muslimanskih družbah je problem pri slikanju žensk in tako se včasih zgodi, da imaš na fotografijah samo otroke in moške, čeprav so tam tudi ženske. Ampak če jih pač ne moreš fotografirat jih ne fotografiraš. Poskušam, da ljudje čim manj pozirajo, čeprav je to včasih problem.

Zdi se mi, da kot ženka lažje pristopiš k ljudem na nekem kriznem območju, saj ti ljudje tam hitreje zaupajo kot moškemu. Mislim, da k tem prispeva tudi ta senzibilnost, ki jo imamo ženske. Prav zato so meni veliko bolj blizu dogajanja ob kriznih območjih in ne neki rabeli, ki se streljajo en čez drugega. Jaz tega ne znam najbolje. Poznam namreč veliko kolegov in kolegic, ki to počnejo veliko bolje kot jaz zato to raje prepuščam njim. Jaz se bolje počutim,

če delam »after war« dogodke. Zanima me življenje ljudi, ki so le nekaj kilometrov stran od prvih bojnih linj. Precej bolj kot v žarišče vojne me vleče tja, kjer lahko fotografiram posledice, ki so nastale v času vojne. Je pa težava, da vedno potujemo v skupinah in se mi je že velikokrat zgodilo, da so si vsi želeli na »front line« jaz pa bi raje ostala tam in fotografirala kako delijo kruh, življenje otrok na ulici, bolnico, vendar nimaš izbire, moraš se prilagodit kolegom.

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

To so ponavadi tisti, ki jih osebno poznam in vem kako delajo na terenu. Vzorniki so mi tisti od katerih sem se sama največ naučila. Ne primer Kevin Frayer, Emilio Morenatti, Bernat Armangué, Oded Balilty, Daniel Berehulak, Chris Hondros, Manu Brabo in Heidi Levine. Ponavadi so to kolegi, ki jih zelo cenim. Zame so to večinoma agencijski fotografi. Na primer eden od njih je tudi Goran Tomašević.

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

Mene najbolj veselijo dogodki, news in to.

Kaj menite, da so vaše »naloge« oziroma kako bi opredelili vaše »cilje« kot fotograf ali fotoreporter?

Ja, lahko bi se definirala kot fotoreporter. Zdi se mi najbolj pomembni, da stvar katero fotografiraš dobro poznaš. Potrebno je prej raziskati. Bolj kot stvar razumeš, boljše so tudi tvoje fotografije. Znaš iskati detajle, ki najbolj predstavljajo določeno temo.

Je za vas fotografija kot reprezentacija vojne in kriznih območij prikaz objektivnega ali subjektivnega? Zakaj?

Kot novinar nisi nikoli objektivni. Nihče ne more biti objektivni. Vsi smo subjektivni. Pri fotografiji je pa to še posebej izpostavljeno. Vsak si lahko po svoje predstavlja tisto kar je na njej.

Enkrat sem svojo fotografijo iz Gaze pokazala tako palestinskemu kolegu kot izraelskemu vojaku, ki sta si eno in isto fotografijo razlagala popolnoma drugače. Tudi če misliš, da si objektivni, si bo tvojo fotografijo vsak razlagal tako kot si jo sam želi.

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo?

Zdi se mi, da bi vsak moral sam vedeti kje so meje. To ni nekaj, kar bi lahko omejili s pravili, vendar gre za občutek, ki ga ima vsak sam kot novinar oziroma fotograf. Enaka obdelavo bo morda v nekem primeru popolnoma korektna, medtem ko bo na drugi fotografiji z drugačno tematiko in ozadjem že pretirano popačila osnovno podobo, ki je na fotografiji in bo tako že težila k manipulaciji.

Na kakšen način oziroma kako vi obdelate svoje fotografije?

Jaz pri svojih fotografijah uporabljam le osnovna orodja. Na primer krop, kontrast, saturacijo barv, nekatere dele malo prosvetlim ali potemnim. Ker delam manualno včasih spreminjam exposure. Moraš gledati, da na fotografiji ne dodajaš stvari ali da bi iz fotografije želel narediti nekaj drugega. Zdi se mi pretirano, da bi neko fotografijo obdeloval tri ure.

Kaj pa črno-bele fotografije?

Jaz imam raje barvne fotografije. Čeprav, če zgodbi bolj ustreza črno-bela barva lahko tudi to, ampak jaz to ponavadi uporabljam bolj zase. Zdi se mi, da moraš imeti nek razlog zakaj bi delal črno-bele fotografije. Če nimaš tega razloga je pomojem mnenju bolje, da delač barvno. Naročnikom nikoli ne pošiljam črno-belih fotografij. Načeloma pa imam raje barvno fotografijo.

Priloga C: Intervju z avtorjem – Manca Juvan

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

Kot edino res krizno območje smatram Afganistan, drugače pa sem vse te socialno angažirane zgodbe delala tudi na Tajskem, Iranu, Pakistanu ...

S kakšnim namenom ste odšli tja (Afganistan)?

V osnovi je bila kombinacija radovednosti in strasti do fotožurnalizma. To je bil čas ko sem se začela zavedati sveta okoli sebe. Zanimale me je ta zgodba o svobodi žensk in demokraciji to je bilo zagotovo motiv. Seveda pa je bilo to vse na lastne stroške, čeprav sem to zgodbo kasneje potem prodala medijem.

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Rada imam socialne tematike, ki so mi bližje. V njih vidim smisel fotografije, ki je zame zgolj kot orodje nekega osveščanja oziroma sredstvo za doseganje nekih sprememb. Drugače pa še vedno izhajam iz nekih lastnih stereotipov in predsodkov, ki jih imam o drugačnih. Fotografija mi omogoča, da te ljudi spoznam. Lahko rečem, da je kot nekak dovolilnica za vstop v svet ljudi, ki jih ne poznam. Brez aparata bi se zagotovo počutila čudno, če bi želela nekoga spoznat. Fotoaparat je do nekega trenutka zagotovo legitimna vstopnica za vstop v življenje drugih.

Poleg različnih socialnih tem sem fotografirala tudi vojno, čeprav lahko rečem, da me vojna, vojaške uniforme, orožje, prve bojne linije preprosto ne zanima več tako kot so me na začetku. Sploh zato, ker je to dogajanje za fotografe in novinarje vedno bolj omejeno in nadzorovano. Druga stvar pa je, da so po mojem mnenju glavne žrtve vojne civilisti; ženske in otroci, tudi moški in fantje, za razliko od vojakov, ki so poklicno tam, da bijejo nikogaršnjo bitko in ne njihovo lastno, ampak so se za to odločili sami, civilisti pa ne. Zato se me to bolj dotakne. Ko se govori o vojni se je zagotovo potrebno dotakniti civilistov, ki so premalo naslovljeni v main stream medijih. Danes iz principa ne želim več fotografirati vojne, saj se mi zdi, da jo tako podpiram namesto, da bi bila proti njej. Zdi se mi, da fotografi postanejo uslužbenci vojne, namesto, da bi se svojimi fotografijami borili proti njej.

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

Zagotovo je teh velik. Težko bi izpostavila samo enega. V določenem obdobju zagotovo Salgado Sebastiao in James Nachtwey. Potem, ko sem bila na določenih delavnicah fotografov iz agencije VII, sem bila pod estetskim vplivom Antonina Kratochvila. Seveda pa iz zgodovine Henri Cartier-Bresson, Eugene Smith, ki so ikone, brez teh ne moreš. V zadnjem času pa spoštujem dela kolegov, ki niso tako znani, ki uporabljajo fotografijo kot orodje, da nekaj dosežejo. Da fotografija ni sama sebi namen. Fotografi aktivisti.

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

Dokumentarni fotograf, ker fotografijo percipiram širše, kot fotožurnalizem, ki je sicer del dokumentarne fotografije, vendar je ožje, saj je njegov cilj objava v medijih, kar pa meni že nekaj let ni glavni namen moje fotografije. čutim, da moram narediti nekaj več, saj menim, da v medijih ne morem zgodbe predstaviti tako kot sem si jo sam želela. Jaz si želim delati bolj poglobljeno.

Je za vas fotografija kot reprezentacija vojne in kriznih območij prikaz objektivnega ali subjektivnega? Zakaj?

Pri klasičnem reportažnem pristopu sicer ne moreš zanikati neke subjektivnosti, čeprav želiš biti objektivni. Jaz sem se pri svojih zgodbah sicer malo pripravila naprej potem pa sem se prepuščala dogodkom in tako kreirala svoje lastno mnenje in pogled na to temo. Zagotovo subjektivno, vendar ne subjektivno kot naprej skonstruirano, kot konstrukt realnosti, ampak subjektivno na podlagi realnosti same. Vloga fotografa je pri tem ogromna saj moramo biti čimbolj iskreni do tega kar vidimo, čutimo, saj take informacije potem podajamo naprej javnosti.

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo?

To je predmet estetike. Od barv, kombinacije in vsega tega. Vsak vidi drugače. Mislim, da v dokumentarni fotografiji se mi zdi, da je estetika blazno važna in se premalo sprašujemo o vsebini same fotografije. Gre za debate, ki so same sebi namen, da bi se pozornost obrnila stran od neke resnice.

Kaj menite o črno beli fotografiji?

Črno bela fotografija lahko v neki zgodbi nekaj vzame, spet drugi pa nekaj doda. Danes se sicer teži, da so barvne fotografije bolj avtentične, čeprav se jaz ne strinjam s tem. Jaz ne uporabljam samo ene estetike za vse zgodbe, vendar se prilagodim zgodbi, ki jo delam.

Priloga Č: Intervju z avtorjem – Meta Krese

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

Sarajevo, Gaza, Pakistan in vse poti, ki smo jih delali za ATF, vendar to so bili kraji že po vojni, saj smo delali zgodbo o minskih poljih.

S kakšnim namenom ste odšli tja?

V Pakistan sem šla po nalogi rdečega križa, saj smo želeli pokazati pomen humanitarnih akcij. V Albaniji je bila moja naloga, kaj počne ATF v povezavi s temi minskimi polji. V Sarajevo pa sem odšla obiskat prijatelje in sem potem tam delala, ker so vedeli, da sem bila fotografinja in so me prosili, da posnamem nekaj fotografij.

Ste imeli naročnika ali ste bili »sam svoj naročnik«?

Rdeči križ, ATF in zase. Je pa res, da sem bila v večini primerov tja poslana kot novinarka in sem lahko fotografirala zase.

So bile te fotografije kdaj objavljene, razstavljene? Kje?

Večinoma so bile razstavljene na razstavi v Ljubljani.

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Jaz fotografiram le takrat, ko se mi zdi, da bom s fotografijo lahko nekaj pokazala. Najraje imam neke socialne zgodbe, socialne probleme, saj tam najlažje vidim neko pomembno ozadje, ki ga želim pokazati. Meni so pomembni ljudje. Želim prikazati neko življenje, delo, probleme posameznikov in odnos institucij do njih.

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

Moram priznati, da mi je žal, da nikoli nisem imela vzornika, saj se mi je vedno zdelo, da nikoli ne bom tako dobra, da bi lahko sledila, na primer Tini Mudotti. Če bi imela ambicijo biti njej podobna bi se bolj potrudila. Če pa govorim o avtorjih, ki jih cenim, so pa to predvsem ženske, ki so fotografirale z neko ambicijo, da bodo nekaj povedali. Kot sem rekla, na primer Tina Mudotti, Gerda Taro.

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

Kot dokumentarni fotograf.

Kaj menite, da so vaše »naloge« oziroma kako bi opredelili vaše »cilje« kot fotograf ali fotoreporter?

Meni se zdi, da dokumentarni fotograf je še bolj zavezan k angažiranosti, kar jaz zelo cenim. Na nekem projektu dela dolgo časa in ve kaj želi s tem projektom pokazati. Mora tudi vedeti kje bo ta projekt potem objavil, pokazal. Da ne delaš samo zase ali za nek svoj arhiv, razstavo, ampak, če se lotiš neke angažirane socialne teme, da jo potem tudi spraviš v javnost. Za primer lahko dam reportažo Murinih delavk, ki sem jih fotografirala, namreč meni bi se zdelo zelo krivično, da bi te delavke maltretirala, fotografirala, ne, da bi to potem kje objavila. Tu ne bi smelo iti le za osebno zadovoljstvo.

Kaj pa menite o tem, da je za dokumentarno fotografijo potrebno več denarja in časa?

Ja, časa zagotovo in ker porabiš čas za svoj projekt ti zmanjka tudi denarja, tako, da v končni fazi potrebuješ tudi denar, če si želiš neki temi posvetiti res stoo odstotno.

Je za vas fotografija kot reprezentacija vojne in kriznih območij prikaz objektivnega ali subjektivnega? Zakaj?

Jaz dokumentarnega fotografa cenim v tistem trenutku, ko dela neki long term project, saj človek ne bo delal na temi, ki ga ne zanima in ki nima svojega mnenja o tem. Zagotovo imaš mnenje o temi, ki jo delaš dalj časa. O neki objektivnosti se meni zdi brez pomena govorit. Je ni. Jaz mislim, da v vsakem primeru daš, moraš dati, notri sebe.

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo?

Jaz mislim, da je pri nas, vsaj pri fotoreporterjih kjer je to edino pomembno, kar v mejah normale. Zadnjič sem se pogovarjala z Jako Gaserjem, ki je edino omenil Jako Adamiča, saj naj bi on svoje fotografije pretirano obdeloval.

Na kakšen način oziroma kako vi obdelate svoje fotografije?

Jaz sama fotografij ne obdelujem, ker se mi zdi potrebno, da si vzamem čas, da bi se naučila. Ker pa svoje fotografije ne dajem v javnost vsak dan, svoje fotografije ob tej priložnosti nesem do strokovnjaka, kjer skupaj obdelava fotografije. Čeprav se mi zdi, da jih on še manj popravi, kot bi jih morda jaz, če bo to počela sama v temnici.

Kakšen pa je vaš odnos do črno-bele fotografije?

Mislim, da je lažje naredit dobro črno-belo fotografijo kot barvno, saj lahko narediš neko dramaturgijo, ki je morda v resnici sploh ni. Zdi se mi, da so barve velik bolj realne in če jih obvladaš je lahko fotografija veliko bolj povedna kot črno-bela. Osebno mi je barvna fotografija zelo všeč, čeprav mi leta in leta ni bila in sem vedno delala na črno-belo. Se mi zdi, da tisti hip, ko si sposoben barve izkoristiti v svoj prid je lahko fotografija dosti boljša.

Priloga D: Intervju z avtorjem – Matic Zorman

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

V Gazi sem bil 5-krat.

S kakšnim namenom ste odšli tja?

Fotografiral sem otroke iz Gaze na rehabilitacijskem centru v Soči in ko je bila ta reportaža objavljena v Mladini, so mi rekli, da so mi vrata v »Gazo« odprta.

Ste imeli naročnika ali ste bili »sam svoj naročnik«?

Ne nisem. Vse to sem počel samo zase.

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Prioriteta so mi bili zagotovo te otroci, saj je to zgodba, ki se je nadaljevala že iz Slovenije. Rad bi, da ljudje na mojih fotografijah vidijo kako ljudje v Gazi živijo. Takrat, ko že vsi mediji nehajo objavljati o Gazi se tam še vedno dogajajo grozote. Na primer pri skoraj 25-30% ranjenih ljudi se njihova poškodba konča z amputacijo. To je skoraj tretjina ranjenih. Te ljudje so za vedno brez noge ali brez roke in v taki situaciji kot je Gaza, kjer je že tako ali tako preveč ljudi in potem še ta socialna kriza je to res problem. Rad bi videl in ljudem pokazal kako se ti ljudje prebijajo skozi svoje življenje.

Je pa res, da sem poleg otrok želel delati še druge stvari. Hotel sem vse to povezati v eno večjo zgodbo. Je pa problem, da potem hitro prestaviš iz dokumentarnega vidika na nek fotožurnalizem in prav to se mi je zgodilo pred kratkim. Saj sem želel fotografirati to vojno stanje, bombardiranje, akcijo, vendar kot sem že rekel, sem potem delal »news« fotografije, ki pa sem jih na koncu težko vključil v svojo zgodbo. Prodal jih nisem, izgubil sem le čas, katerega bi lahko porabil za fotografiranje prvotne teme; otrok. V zgodbo sem vključil potem le fotografije celega mesta kjer se kadi od napadov in to. Lahko pa rečem, da v Gazi ni ves čas nekega streljanja in to, čeprav bi šel t.i. *front line* enkrat rad fotografirat, vendar zgolj zaradi adrenalina, drugače bi raje fotografiral življenje za tem. Raje bi naredil kakšno bolj socialno zgodbo, ki bi bila bolj osebna.

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

Da bi izpostavil posameznika bi težko rekel. Na primer pred kratkim je prišel ta Jerome Delay in moram priznati, da me je navdušil. Spomnim se, ko sem bil še manjši sem res veliko bral in vsi so me tako navdušili, vedno sem si govoril, da bi jaz tudi enkrat rad bil tako dober kot oni. Težko bi izpostavil nekoga, da bi rekel, da mi je njegov stil fotografiranja najbolj pri srcu oziroma bi si tako jaz želel delat. Res pa je, da so ljudje, ki mi dajo neko inspiracijo, na primer Andrew Mcconnell in ta njegova zgodba iz Sahare. To je res nekaj ob čem mi dih zastane. Pri

njem mi je bila vseč celotna ideja ne le izvedba, kar pa se mi sploh zdi genialno. Ali pa na primer Goran Tomašević in njegovo delo v Gazi. On res dela tisto pravo akcijo, kjer rečeš samo *vau*.

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

Jaz mislim, da sem dokumentarni fotograf. Čeprav mislim, da med fotožurnalizmom in dokumentarnim fotografom ni velike razlike. Saj v končni fazi fotožurnalist tudi nekaj dokumentirajo. Lahko pa rečem, da si bolj želim delati kot dokumentarni fotograf, je pa res, da za to potrebuješ več časa in denarja.

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo? Kakšen odnos imate vi do tega?

Zdi se mi, da me včasih malo zanese. Lahko rečem, da iščem še nek stil, ki bi mi ustrezal oziroma, ki bi ustrezal mojemu načinu fotografiranja. To sem seveda jaz kriv, ker sem včasih v nekem razpoloženju in potem hočem, da ljudje nekatere stvari še bolj močno dojemajo, čutijo in me tako malo zanese. Predvsem pri barvah potem velikokrat dodam preveč zelene, ker si želim, da bi ljudje začutili to *sick sceno*, ampak sem zaradi tega ravno zadnjič slišal kritiko fotografa, da so enostavno moje fotografije preveč zelene. Morda tudi zato, ker gledam take fotografije, ki mi potem ostanejo v glavi in se jim nevede želim približati. Razen tega, da včasih malo pretiravam s toningom ostalih stvari ne obdelujem pretirano.

Še vedno pa veliko razmišljam o primeru za letošnjo zmagovalno fotografijo World Pressa iz Gaze, ki so jo še le pred kratkim razglasili za zmagovalno, saj je bilo v medijih res veliko debate glede manipulacije na tej fotografiji. Zdi se mi neumno, da se s tem ukvarjajo mediji, to je stvar žirije, ki bi morala to presoditi sama. Po mojem mnenju bi se mediji morala vprašati zakaj je ta fotografija sploh nastala ne pa da se ukvarjajo s pixeli na fotografiji. Ljudje se preveč ukvarjajo z manipulacijo, no ne govorim, da na fotografijo dodajaš stvari, ampak če gre za neke posvetitve in to, se mi pa zdi, da se premalo ukvarjamo z vprašanjem zakaj je fotografija sploh nastala.

Kaj pa črno-bele fotografije?

Ja te so po mojem mnenju bolj art in pri njih vsebina pride bolj do izraza, no vsaj v večini primerov. Sam pa poskušam delati barvno. Neumno bi mi bilo, da bi slabo fotografijo naredil malo boljše, ker bi jo spremenil v črno-belo.

Priloga F: Intervju z avtorjem – Matej Leskovšek

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

Sirija, Irak, Gaza, Tahrir, Izrael oz. na zahodnem bregu.

S kakšnim namenom ste odšli tja?

Odločil sem se iti pokrivati te krize. Te stvari me zanimajo, želel sem se na lasne oči prepričati kako tam stvari funkcionirajo. Mislim, da je to način dela, ki bi ga moral vsak izkusiti. Ne gre le za fotografiranje, vendar je pomembna logistika, brez katere do fotografiranja sploh ne moraš priti. Jaz nikoli nisem razmišljal o nekih višjih ciljih in to. Se mi sicer zdi fajn, vendar tja nisem odšel zato, da bi reševal svet. Mi smo le fotografi in ne modre čelade. Super, če se res kaj premakne zaradi tega, vendar ne tega ne delaš zaradi tega.

Ste imeli naročnika ali ste bili »sam svoj naročnik«?

V Iraku sem bil tam za Mladino. V Gazi, na Tahrirju in Siriji je sicer bila iniciativa moja, vendar sem objavljajal na Siolu in prodal še drugim agencijam. Vedno je bila iniciativa moja. Ne vem če pri nas kdo reče: »*ej stari, bi šel ti zdaj pokrivat to sranje*«. Mislim, da tega ni. No, če je mi ga prosim pokaži, da ga vprašam za koga dela oziroma kdo je njegov urednik. Jaz mislim, da vsak časopis, ki ima zunanjo redakcijo bi moral fotografe pošiljati ven, saj nismo neki *kavč fotografi ali kavč novinarji*. Mi hodimo samo na tiskovne konference, kjer se pa kaj dogaja pa ne. Brez nič ni nič. Za to pa je to tako kot je, saj mi znamo super poslikati Janšo, Pahorja, Jankoviča oziroma tistega, ki je na oblasti, drugače pa ne znamo narediti nič.

Moraš se vprašati ali boš čakal na naročnika ali boš sam težil k tem, da greš. Tudi to so neke izkušnje, ki so veliko vredne, vendar če boš samo sedel in čakal zagotovo ne bo nič.

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Če po resnici povem bi bil v tem trenutku najraje v Turčiji in sem živčen, ker se ne da zmeniti, da grem. Všeč so mi braking news dogodki. Te *fighti*. To kar se teh zadnjih nekaj let dogaja tudi nam. Ljudje se prebujajo in začela se je borba proti politiku, korupciji, institucijam, proti neki politični nomenklaturi. Odpor do tega obstaja že vrsto let, vendar še le zdaj je to prišlo zares na plan. V kontekstu boja malega človeka proti politiki me zanima veliko stvari. Od človeka, ki vrže kamen v parlament do vsega ozadja za tem.

Moram nekaj začuti, ki me motivira in potem grem. Če me tema dolgočasi ne moram dati toliko sebe noter in potem ni nič iz tega. Čeprav se sliši klišejsko me zanima nek boj malega človeka proti sistemu. Life is about people. En človek, ki gre po službi še demonstrirati in potem tam biješ boj z njim. Vendar pri nas tega še ni, so neke demonstracije, najbrž nismo še na tej stopnji, kar ni nič hudega, ampak drugje pa ni tako milo.

Problem je tudi pri principu dela pri nas doma, ker moramo fotografirati vse. Jaz moram delati tiskovke, Janša, potem moram iti na nogomet in še malo podvodne fotografije. Ne moraš delati vse, vendar mediji to zahtevajo od tebe. Niti ne zahtevajo dobre fotke, zahtevajo le fotko.

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

Res veliko fotografov spremljam. Vsak tako zelo super. Vsaj je svoj, ima nek pristop, stil. Težko rečem, da so to vzorniki, vendar njihova dela redno spremljam, študiram, gledam, si dam njihove fotografije na repeat. Zdi se mi, da več stvari kot spremljaš, lažje potem veš kaj je tvoj stil, kaj ti želiš. Sebe preko tega najdeš. Po mojem potem tudi več delaš in potem vidiš kaj je tvoj stil. Jaz misli, da bi vsi morali strmeti k nekem svojem stilu. Da bo človek pogledal fotografijo in rekel: »*Aha to je fotografija Mateja Leskovška.*« Ravno danes sem gledal fotografije Alexa Majolija, on je meni težki genialen. Prejšnji teden smo se družili z Jeromom Delayem, on je tudi dober fotograf. Vsi ti AP-jevsi so meni super, ker morajo v zelo kratkem času narediti peace of work. Super sta mi tudi Chris Morris in Saman Moises. On je v zadnjih dveh letih res stilsko eksplodiral. Točno veš katere so njegove fotke. Vse ima, stil in zgodbo za fotografijami. v zadnjem času sem gledal zadnjo knjigo Selgada. Ni nekaj kar jaz delam, vendar vidiš koliko je dela za tem. Tukaj pa ljudje jamramo kako nas je nekdo butnil, da nimamo kamere, lensa in ne vem kaj. To sploh ni važno. Ti naredi shot in če bo dober shot bo pač dober. Vse ostali je popoln balast.

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

V besedi fotožurnalist se po mojem mnenju čuti tudi novinarja, pisca, ki bo poleg fotografij še nekaj napisal, jaz pa se v tem ne vidim. Medtem, ko dokumentarni fotografi fotografirajo stvari, ki so se zgodile pred njimi, ne glede na čas. Če bi se jaz odločal kdaj bi fotografiral bi se odločil za zjutraj in preden se zmračí, saj je takrat dobra luč in to bi se odločil zavestno. Dokumentarni fotograf tega ne more. Jaz bi rekel, da sem fotograf, čeprav to v resnici sploh nisem, vsaj po izobrazbi ne. Pravzaprav se nisem nikoli obremenjeval s tem kaj sem, tako, da sam sebe težko uvrstim v eno izmed teh kategorij.

Kaj menite, da so vaše »naloge« oziroma kako bi opredelili vaše »cilje« kot fotograf ali fotoreporter?

Karkoli naprej si narediš plan v takih situacijah je brez pomena. Ti lahko sicer kontroliraš nekatere elemente, vendar večino pa ne. Fotografiraš tisto kar je oziroma tisto kar ni.

Je za vas fotografija kot reprezentacija vojne in kriznih območij prikaz objektivnega ali subjektivnega? Zakaj?

Seveda so fotografije subjektivne. Fotograf pritisne na sprožilec takrat, ko se on odloči in ne sekundo prej ali kasneje. Kaj je razlog, da je sprožil ravno takratne ne ve nihče. Samo fotograf ve kaj se je dogajalo sekundo pred in sekundo po tem, ko je on naredil posnetek. Fotografija se meni zdi zelo osebna stvar, tudi pri najbolj banalnih dogodkih. Vendar v tistem trenutku, ko to delaš se o tem ne sprašuješ o tem. Ko te nekaj navduši, ko začutiš potem stisneš.

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo? Kakšen odnos imate vi do tega?

Jaz nič ne dodajam, nič ne nabija, nič ne odvezam. Edina stvar s katero lahko manipuliraš je v okviru aparata; različni časi, zaslonka, različne leče in to je to. Kar se lahko naredi znotraj tega, kar je več od tega ni po mojih standardih, ni fotografija, ki meni paše, ni po novinarskih standardih informiranja in prenašanja resnice. Lahko pa s svojim pogledom, ki je specifičen za vsakega, lahko narediš po svoje, poudariš stvari, ki se ti zdijo takrat pomembni. Jaz zagovarjam čim manj poseganja v fotografijo na vseh nivojih.

Kaj pa mislite o črno-beli fotografiji?

Črno-bela fotografija mi je ok. Nisem zagovornik tega, da naj bi bila manipulacija. Mislim, da se noben bralec ne obremenjuje s tem, če gleda črno-bele fotografije. Jaz imam rad črno belo fotografijo. Zase še veliko fotografiram na film in tudi potem sam razvijem. Če se nekdo odloči za take fotografije me nič ne mote. Naj se fotograf odloči za fotografije, ki bolj pašejo na določeno zgodbo. Včasih pašejo, včasih ne.

Priloga G: Intervju z avtorjem – Jure Eržen

Na katerih nevarnih, vojnih ali kriznih območjih ste že bili?

Kosovo, Izrael, Palestina, Somalija, Kongo, Libija, Maroko, Afganistan, Irak, Jordanija, Libia

S kakšnim namenom ste odšli tja?

Jaz sem si to vedno začel delati že odkar se ukvarjam s fotografijo. Na začetku sem hodil kar na dopust. Je pa res, da so do fotografiranja vojn in teh kriznih območji prišel po nekih res čudnih naključji srečanja različnih ljudi, ki so mi pomagali. Ko pa si v tem je ta atmosfera tako močna, predvsem med civilnim prebivalstvom, ko ljudje zares živijo in umirajo, te zgodba potegne vase in ne moraš ostati ravnodušen. Ne delam le vojn in tega, vendar zagotovo tam daš največ od sebe, ne smeš delati napak, ni popravnih izpitov. Nujno je, da tja hodiš z ljudmi, ki so to že počeli in se od njih učiš. Oni so tisti, ki te držijo nazaj, saj moraš vse delati korak za korakom in počasi začneš štekati to, da gre za široko zgodbo z ozadjem.

Ste imeli naročnika ali ste bili »sam svoj naročnik«?

Naročnika nisem imel, vendar sem objavljaj v Delu. Hodil sem tudi na festivale (Perpignan) in se tam domenil za določene zgodbe. Velikokrat sem tako skombiniral, da je del poti plačal Delo, del pa agencija. Sem pa kdaj pa kdaj dal denar tudi sam, saj tega ne delam zaradi denarja, temveč zaradi sebe.

Kakšno tematiko fotografirate najraje? So to vojne, socialne zadeve ali kaj drugega?

Zanimajo me ljudje, popolnoma navadno življenje sredi vojne. Vse vrste zgodb od družinskih do ljubezenskih. Te okoliščine te tako potegnejo, ker živiš pri domačinih in ne veš kaj boš počel pet minut kasneje. Včasih sem potoval tudi v skupnih nekih beguncev in to. Zanimajo me ljudje v kriznih območjih, kjer se dogajajo vojne ali naravne katastrofe. Delal sem tudi veliko z begunci. Meni je fotografija emocija in to se mi zdi bistven element.

Zanima me tudi ta neka akcija, saj so tam fotografije zelo močne. Gre za fotografije, ki predstavljajo veliko več kot le neko streljanje, granate in to. Predstavljajo neko atmosfero. Akcija je del tega, čeprav je v večini primerov predstavljen kot nek kliše. Tam se tako ne gibaš kjerkoli si želiš, ampak imaš plan. Potrebno je, da imaš ob sebi ljudi, ki jih zaupaš. Jaz to počnem z Videmškom, ker veliko ljudi v takih situacijah reagirajo popolnoma drugače, ko misliš, da bodo. Nekateri otrpnejo, nekateri tečejo, kričijo in s tem dejanji spravljajo tudi tebe v nevarnost in še koga drugega. Potrebno je delati z glavo in ne z nogam, ker vse kar lahko ujameš je krogla.

Zdi se mi, da se to vse prepleta. Jaz sem delal že vse, od neke fronte do ozadja vojnih območji. Vendar nikoli se ne ve, ravno takrat, ko misliš, da si najbolj varen, kilometre stran od žarišča potem nekaj prileti, se nekdo pripelje. Te meje kaj boš delal je težko določiti. Je pa

res, da če v nekaj bolj rineš je tega potem več. Jaz želim delati oboje, želim videti oboje, od fronte do tam kjer je bila borba pred enim tednom. Enostavno se ne moreš sam odločiti kaj boš delal v določenem trenutku na določenem kraju.

Kdo so vaši fotografski vzorniki in zakaj?

Jaz sem še ta stara šola tako, da seveda Henri Cartier Bresson, ki je neka platforma. Nek aktualen je Damir Šagolj, ker ga tudi poznam. Všeč so mi njegovi izdelki in on kot človek, je res persona. Lahko rečem, da je ena od bolj pomembnih oseb, ki sem jih spoznal v svojem življenju. omenil bi tudi Selgada. Večkrat so mi očitali, da vojne fotografije preveč estetiziram, meni se pa zdi, da to nima nobene veze, da je to stvar fotografa. Jaz ne delam tega, da bo lepo, vendar da bo močno. Ta estetika je le en prostranski del, ki bo mogoče pripomogla k tem, da bodo ljudje sploh pogledali v fotografijo, saj smo v tem medijskem prenasičene prostoru res postali že skoraj imuni. Naš namen pa je, da jo nekdo pogleda. Fotografija deluje le, če ima gledalca, če fotografija leži zaprašena na podstrehi potem zagotovo ne deluje.

V kakšno zvrst fotografije bi definirali sebe kot fotografa?

Jaz bi rekel, da sem fotožurnalist.

Je za vas fotografija kot reprezentacija vojne in kriznih območij prikaz objektivnega ali subjektivnega? Zakaj?

Jaz se trudim 100 procentov izključiti sebe iz fotografije. ko ljudje reagirajo na mojo prisotnost neham fotografirati. Mene to res ne zanima in verjamem, da to ne zanima niti bralca oziroma gledalca. Jaz bi bil rad samo ena muha, ki nič ne spremeni. To je sicer najtežje, vendar jaz ves čas težim k tem. velikokrat delam takrat, ko že vsi mislijo, da sem nehal fotografirati. Jaz verjamem v to, da moraš biti najprej človek in potem fotograf, sploh če delam neke intimne zgodbe. Najprej je potrebna komunikacija in potem delo, saj se še le takrat ljudje počasi nehajo ozirati nate. Poskušam biti neviden kakor se le da.

Pogosto se sprašujemo kje postaviti mejo med obdelavo fotografij in manipulacijo? Kakšen odnos imate vi do tega?

Jaz sem začel v temnici tako, da jaz sem mnenja, da tisto kar si lahko naredim v temnici delaj tudi v teh novejših programih. Jaz res obdeluje čim manj.

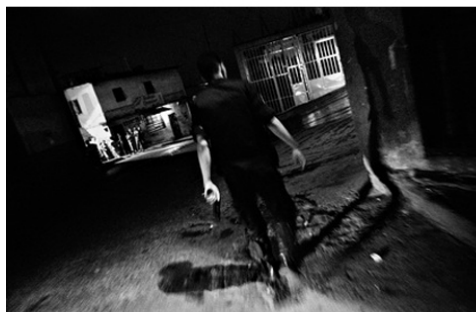
Kaj pa črno-bela fotografija?

Jaz sem začel z črno-belo fotografijo. In veliko ljudi jo povezuje z umetnostjo, vendar jaz se s tem ne strinjam. Lahko pa rečem, da če delaš z barvami moraš barve tudi znati kontrolirati in jih spraviti v okvir. Jaz zase rad delam črno-belo, vendar v veliko primerih potem fotografij ne razvijem. Če pa delam na digital se mi pa zdi kot da nekaj goljufam. Drugače pa mi je ta plastnost med črno in belo zdi fascinantna.

Priloga H: Sklop fotografij – Maja Hitij



Priloga I: Sklop fotografij – Manca Juvan



Priloga J: Sklop fotografij – Meta Krese



Priloga K: Sklop fotografij – Matic Zorman



Priloga L: Sklop fotografij – Matej Leskovšek



Priloga M: Sklop fotografij – Jure Eržen

