

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Barbara Drnovšek

**Uporaba amaterskih podob v novinarskem sporočanju**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Barbara Drnovšek

Mentorica: doc. dr. Vida Zei

Somentor: asist. Ilija Tomanić Trivundža

**Uporaba amaterskih podob v novinarskem sporočanju**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

## **UPORABA AMATERSKIH PODOB V NOVINARSKEM SPOROČANJU**

Vloga in funkcija vizualne podobe ob novinarskem prispevku se spreminja. Fotografija se je v novinarstvu dolgo uporabljala kot pripomoček, pa tudi kot orodje za zagotavljanje objektivnosti in verodostojnosti novinarskega dela. Fotografska objektivnost v novinarstvu je povezana z vlogo bralca, fotoaparata in novinarja. Z razvojem digitalne tehnologije in vedno večjim poudarkom na sodelovanju amaterjev pri novinarskem delu, pa se vloga fotografij spreminja. T.i. državljansko novinarstvo naj bi namreč prineslo alternativni pogled, kar velja tudi za področje fotografij. Objektivnost, ki naj bi bila sestavni del pomena fotografije, je zato postala vprašljiva. Posledice teh sprememb so vidne tudi na področju ustvarjanja kredibilnosti medijev, zato se diplomsko delo ukvarja tudi s tem področjem. Po teoretskem pregledu vseh zgoraj omenjenih tem, bo glavni predmet pričujočega diplomskega dela prav vprašanje vpliva prisotnosti amaterjev. V pomoč pri tem nam bodo kratki intervjuji z uredniki nekaterih slovenskih medijev. Ti nam bodo pomagali pri primerjalni analizi teoretičnega okvirja ter stanja v praksi.

**Ključne besede:** fotografija, amater, objektivnost, manipulacija, funkcija

## **THE USE OF AMATEUR IMAGES IN JOURNALISM**

The role and function of photographs in journalism is changing. For a long time journalistic photographs were used mainly as tools for assuring the objectivity and credibility of journalist's work. The photographic objectivity in journalism is connected to the role of the reader, the camera and the journalist himself. The meaning of visual images in this field of work is changing rapidly due to the development of digital technology and the increasing emphasis on the collaboration of amateurs. This so called citizen journalism is supposedly bringing a new, alternative view into journalistic work. But the objectivity, supposedly an important component of the meaning of a photograph, is now becoming uncertain. The consequences of these changes are noticeable also in the field of the creation of media credibility which is why this diploma also focuses on it. After the theoretical overview of all above mentioned ideas, this diploma focuses on the question of the influence of presence of amateurs in these fields. The empirical part of the diploma consists of short interviews with the editors of some Slovenian media and the analysis of those interviews which help us with the comparative analysis.

**Key words:** photograph, amateur, objectivity, manipulation, function

## Kazalo

1	UVOD .....	5
2	FUNKCIJA PODOB V MEDIJIH (TISKU) .....	6
2.1	Fotografija kot pripomoček v novinarstvu .....	6
3	FOTOGRAFIJA KOT ORODJE ZA ZAGOTAVLJANJE VERODOSTOJNOSTI IN OBJEKTIVNOSTI.....	8
3.1	Fotografija kot indeks.....	9
3.2	Poklicni status.....	9
3.3	Kode objektivnosti.....	13
3.4	Branje .....	14
3.5	Manipulacija .....	15
4	AMATERJI V NOVINARSTVU .....	19
5	UPORABA AMATERSKIH FOTOGRAFIJ V SPLETNIH MEDIJIH .....	21
5.1	Metoda .....	21
5.1.1	Intervjuji .....	21
5.2	Ugotovitve .....	22
5.2.1	Fotografija kot pripomoček: pasivno sodelovanje in pomanjkanje alternativnega pogleda .....	22
5.2.2	Nepomembnost avtorja .....	24
6	SKLEP .....	27
7	LITERATURA.....	29
	PRILOGA A: Intervju: urednica 1 (urednica novic, medij 1).....	31
	PRILOGA B: Intervju: urednica 2 (urednica zabavnih vsebin in namestnica odgovorne urednice, medij 1).....	32
	PRILOGA C: Intervju: urednica 3 (odgovorna urednica, medij 2) .....	34

# 1 UVOD

V novinarstvu se položaj, funkcija in vloga vizualnih podob s časom nenehno spreminja in razvija. Zadnji večji preobrat, ki ga je doživela novinarska fotografija, predstavlja uporabo amaterskih posnetkov bralcev in uporabnikov v novinarstvu. Gre za fotografije, ki so jih posneli posamezniki, ki niso zaposleni kot novinarji, fotografi ali fotožurnalisti. Posledično jih tako tudi ne vežejo profesionalne konvencije, pravila in etične norme. Prav tako niso seznanjeni s kodi, po katerih nastajajo novičarske fotografije.

V pričujočem diplomskem delu nas bo tako zanimalo, zakaj se takšne fotografije kljub temu uporabljajo in kakšne spremembe pri tem prinašajo. V prvem delu bo s teoretskega vidika podana analiza funkcije fotografije v novinarskem sporočanju, brez katere ne moremo ustrezno analizirati in preučiti sprememb, ki jih prinašajo amaterski posnetki. Nato bo, na primeru fotografije, sledila obširnejša analiza konstrukcije objektivnosti v novinarskem sporočanju. V tem delu bodo zajeti dejavniki, kot so vloga bralca, kode objektivnosti, poklicni status in pomen manipulacije v novinarskem sporočanju. Ti dejavniki so pomembni, saj naša predpostavka temelji na ideji, da je ravno zaznana objektivnost fotografij tista, ki z vstopom amaterskih posnetkov doživlja največji preobrat. Naslednje poglavje bo posvečeno udeležnosti amaterjev v novinarskem sporočanju, pri čemer bo v središče pozornosti postavljeno vprašanje, kako je do vstopa amaterjev v novinarstvo sploh prišlo in kakšna je osnovna ideja, ki je omogočila ta korak. Nazadnje bo sledil še empirični del, ki ga sestavljajo intervjuji s tremi urednicami. Ti naj bi bili pokazatelji stanja prakse in uporabe amaterskih fotografij v slovenskih spletnih medijih.

Pred samim začetkom pa je potrebno omeniti tudi to, da se v novinarstvu poleg fotografij amaterjev uporabljajo tudi amaterski video posnetki. A zaradi potrebe po zožanju teme, so ti v pričujoči diplomski nalogi izpuščeni.

## 2 FUNKCIJA PODOB V MEDIJIH (TISKU)

Vizualne podobe predstavljajo pomemben del novinarskega sporočanja že več kot stoletje. A funkcija fotografije v novinarskem sporočanju se je od druge polovice 19. stoletja, ko so se začele objavljati prve natisnjene fotografije, pa do danes, spreminjala.

### 2.1 Fotografija kot pripomoček v novinarstvu

Fotografije novinarjem služijo kot pripomoček pri delu. Naloga prvih, v tisku objavljenih fotografij je bila ilustracija zgodb, ki so bile zapisane v tekstu. Fotoreporterji so zato imeli nalogo izdelovanja izoliranih in presenetljivo neizrazitih ter pustih fotografij. (Panzer 2005, 13) Fotografije so tako najprej dale možnost "videti" novice skozi objektiv fotoaparata, šele kasneje pa se je razvilo tudi področje fotožurnalizma, ko je sama fotografija postala tudi zgodba. (Panzer 2005, 12-13) S časom je bil na podlagi fotografske podobe zgrajen nov smisel pojma informacije. (Sontag 2001, 26) Fotografija je med svojo industrializacijo postala cenjena kot vir podatkov. (Sontag 2001, 25)

Kljub temu da so danes fotografije pogosto še vedno le pripomočki, s pomočjo katerih lahko bralci "vidijo" novice, pa se v novinarstvu uporabljajo tudi iz drugih razlogov. Stuart Hall je leta 1972 zapisal, da tekst še vedno predstavlja sestavni del sodobnega novinarstva, medtem ko fotografija, kadar je prisotna, vselej doda novo razsežnost pomenu. (Hall 2004, 195) John Dewey, ki ga citira Renita Coleman, pa je zapisal, da mora biti medijska vsebina dostopna in estetsko privlačna, saj je spodbujanje bralcev k branju novice enako pomembno kot novica sama. (Coleman 2007, 26) Bralci se namreč ne zadovoljijo več le z različno izbiro vsebin in tem, temveč pri medijski potrošnji upoštevajo tudi vizualno podobo in orodja, ki se jih mediji poslužujejo. Vizualna komunikacija je več kot le estetsko oblikovanje, saj vpliva tudi na to, kako ljudje neko novico interpretirajo in si jo zapomnijo (Coleman 2007, 26) Fotografija ob novinarskem prispevku tako nima le razlagalne funkcije in ni zgolj v pomoč bralcem pri "videnju novice", temveč v sebi nosi tudi dodaten pomen, o katerem bomo več zapisali kasneje.

A vrnimo se nazaj na temo fotografije kot pripomočka novinarjev. Karmen Erjavec, ki povzema Barmettlerja, piše, da je zahteva po vizualizaciji sestavljena iz treh osnovnih nalog: pridobiti pozornost občinstva, prilagoditi obliko bralcem in vizualizirati, kar pomeni, da se s pomočjo vizualnih elementov doseže preglednost vsebine. (Erjavec 1998, 96) Fotografije kot

pripomočki torej pomagajo pri teh treh nalogah. Danes je na medijskem trgu namreč pomembno, da medij čim bolj izpolnjuje omenjene tri naloge, saj si le tako lahko zagotovi uspešno prodajo in s tem dobiček, ki je cilj prevladujočih komercialnih medijev. Kontrast, ki ga ustvarita uporaba fotografije ter oblikovanje strani, je zelo pomemben, saj bralcem pomaga pri potrošnji tiskanih medijev.

Pomemben je tudi način uporabe fotografij. Priporočljiva je na primer uporaba večjih formatov fotografij. Med preučevanjem uporabe fotografij v slovenskem tisku v času osamosvojitve leta 1991, je Hanno Hardt zapisal, da se je v času, ko se je v državi stopnjevala napetost, velikost fotografij v slovenskem tisku povečala. (Hardt 2003, 608) Do tega je prišlo zato, ker naj bi večje fotografije bralcem dale občutek, da je časopis prisoten kot vnet opazovalec (v tem primeru vojaškega konflikta). (Hardt 2003, 608) Fotografije tako s posnetki sveta podvajajo že sicer z informacijami prenapolnjen svet. Pomembno pri tem je predvsem to, da bralcem na ta način vzbujajo tudi občutek, da je svet dostopnejši, kot je v resnici. (Sontag 2001, 27)

Prisotnost fotografije ob novinarskem tekstu danes skoraj ni več izbira, temveč potreba. Omenjeno potrebo po potrjevanju realnosti in okrepitvi doživetja s fotografijami, je Susan Sontag imenovala estetsko porabništvo, ki naj bi danes zasvojilo že vse, saj naj bi bili prav vsi odvisniki od podob (image-junkies). (Sontag 2001, 27)

### **3 FOTOGRAFIJA KOT ORODJE ZA ZAGOTAVLJANJE VERODOSTOJNOSTI IN OBJEKTIVNOSTI**

Že vse od začetka njenega razvoja je fotografija dokaz, da se je nek dogodek zares zgodil. Zmožna naj bi bila posneti objektivne vizualne prezentacije dogodkov. (Clarke 1997, 146) Če o nečem le slišimo, potem o tem pogosto dvomimo; ko pa nam pokažejo fotografijo, se zadeva zdi dokazana. (Sontag 2001, 9) Dogodek, ki ga poznamo s fotografij, zagotovo postane za nas stvarnejši, kot bi bil, če fotografije ne bi videli. (Sontag 2001, 24) Določeni privilegirani ideološki aparati, kot so znanstvene institucije, vladni oddelki, policija in sodišča, piše John Tagg, fotografijo uporabljajo kot nesporen dokaz, da se je nekaj zares zgodilo, pri čemer je prisotnost fotoaparata tista, ki to trditev podpira. (Taag v Burgin 1982, 117)

Kot je zapisal Hanno Hardt, so fotografije retorični dogodki, ki se zgodijo v kontekstu novinarstva. Pomembno pri tem je, da imajo t.i. dokazno silo, katere cilj je, da se jo prepozna kot pomembno oziroma osrednjo pri dokazovanju pristnosti dogodkov dneva. (Hardt 2003, 606) Pri tem se pomen fotografije kot nepogrešljivega sredstva novinarske naracije, opira predvsem na mit o njeni nezmotljivosti. (Hardt 2003, 608) Fotografije so v novinarstvu sprejete kot ideološko konsistentne in kulturno sprejemljive reprezentacije realnosti prav zato, ker s seboj nosijo predpostavko o dokazovanju. (Hardt 2003, 607)

Zato kljub vsemu fotografija velja za nesporen dokaz, da se je določena stvar res zgodila. Predpostavlja se namreč, da je posnetek sicer res lahko popačena podoba dogodka, toda vedno je navzoča tudi predpostavka, da obstaja – ali je obstajalo – nekaj podobnega tistemu, kar je na fotografiji. Ne glede na morebitne omejitve, se odnos vsake fotografije zdi nedolžnejši; torej ustrežnejši in natančnejši kot pri drugih mimetičnih sredstvih. (Sontag 2001, 9-10) Slike, skice in risbe sodijo med mimetična sredstva, ki nimajo takšne avtoritete.

Zaradi sprememb v razvoju, ki jih bomo podrobneje opisali v nadaljevanju, sta objektivnost in dokazna vrednost fotografij vedno bolj pod vprašajem. Razumljeni sta ne kot objektivni dokaz, temveč kot zelo pristranska podoba nekega dogodka. Ritchin pri tem izpostavlja tudi dobro plat tega razvoja, saj močni akterji, ki imajo v lasti medijske hiše, s fotografijami kmalu ne bodo več mogli dokazovati svoj prav. (Ritchin 2009, 32) V okviru naše teme je zato pomemben tudi pregled vstopa amaterskih fotografov v novinarstvo.



Še prej pa bomo obrazložili vse predpostavke, na katere je oprta ideja o objektivnosti fotografij. Te bomo opisali v naslednjih podpoglavjih.

### **3.1 Fotografija kot indeks**

Teorija fotografijo pogosto obravnava kot dokaz oziroma kot “okno v svet”. Pri tem se, kot je zapisal Victor Burgin, opira na zdravorazumsko in intuitivno mišljenje, ki pa izključuje številne dejavnike, ki pri ustvarjanju pomena fotografiranega, igrajo veliko vlogo. (Burgin 1982, 2) O odnosu med fotografijo in njenim pomenom oziroma znakom in pomenom je pisal že Charles Saunders Peirce. Pri tem se je osredotočil na tri dimenzije znakov: indeksno, ikonično in simbolično. (Berger 1991, 4) Za našo temo je pomembna predvsem ideja fotografije kot indeksa, saj na tej predpostavki sloni ideja o objektivnosti fotografij.

Peirce je pri pisanju o fotografiji pisal o konvergenci indeksne in ikonične dimenzije. Fotografija je ikona, saj v sebi nosi zaznano podobnost tega, kar reprezentira. A hkrati je fotografija predvsem indeks, saj je ta podobnost rezultat dejstva, da fotografije nastajajo s pomočjo tehnoloških sredstev, zaradi katerih so natančen posnetek fotografiranega. (Peirce v Knappett 2002, 106) Če se namreč osredotočimo na mehanski vidik, fotografija nastane tako, da se odsev svetlobe odtisne na občutljivo emulzijo. (Knappett 2002, 107) Zato se je razvilo prepričanje, da je fotografiranje le vtiskovanje realnosti. Omenjena ideja leži v ozadju prepričanja o objektivnosti fotografij. Kot sem zapisala že zgoraj, je Burgin pri tem izpostavil intuitivno raven, ki zapoveduje, da je vse, kar je v osnovi odtis realnosti, posledično tudi objektivno.

Kritika omenjene predpostavke je, da pri procesu ustvarjanja pomena niso pomembni le procesi produkcije, temveč tudi procesi potrošnje. O tem bo več zapisano v podpoglavju o branju fotografij.

### **3.2 Poklicni status**

Objektivnost v novinarstvu je utemeljena tudi z etičnimi pravili, po katerih se ravna novinarji in fotožurnalisti. Fotografije v novinarstvu so namreč rezultat profesionalnih konvencij, pa tudi ideoloških pritiskov in drugih elementov, ki pripomorejo k ustvarjanju oblike in vsebine fotografij v novinarstvu. (Hardt 2003, 606) Za novinarje in fotografe, ki so zaposleni v medijih, je torej značilno, da jih zavezuje t.i. poklicni status. Zaposlitev novinarja v medijih s sabo nosi določene predpostavke, pravila, norme, vrednote in standarde, po

katerih se mora ravnati. Pojem poklicni status obsega več dejavnikov, ki se navezujejo na profesionalne konvencije, etiko in ideologijo.

Prizadevanje za profesionalizacijo novinarskega poklica je ključna razsežnost, ki zagotavlja novinarsko kakovost, piše Karmen Erjavec, ki jo povzema Melita Poler Kovačič. (Poler Kovačič 2005, 46) K temu dodaja še, da je profesionalizacija bistvena v prizadevanjih za nedvoumnost in prepoznavnost novinarske identitete. To pomeni, da je poklicni status novinarja in prav tako fotožurnalista pomemben, saj v očeh bralcev zagotavlja, da bodo novinarski prispevki poklicnih novinarjev bolj kakovostni ter da bodo sledili novinarskim normam in vrednotam. Vendar pa pri tem naletimo na težavo, saj ni točno določenih meril, ki bi novinarsko dejavnost opredeljevala kot profesijo. (Poler Kovačič 2005, 47) Kljub temu velja, da se novinarji in fotožurnalisti držijo pravil, standardov in norm, ki so pogosto opredeljena kar v njihovih etičnih kodeksih.

Fotografi, zaposleni v slovenskih medijih, svojega lastnega kodeksa nimajo. Orientirajo se lahko po Kodeksu novinarjev Slovenije ali internem kodeksu njihove medijske hiše, saj je fotografija del novinarskega prispevka in tako podvržena istim pravilom. Obstaja pa kodeks ameriškega nacionalnega združenja tiskovnih fotografov (The National Press Photographers Association), ki je dostopen na svetovnem spletu. (NPPA 2010) V njem je zapisano, da je primarna vloga fotografov v medijih pravična in razumljiva upodobitev dogodkov. Tako naj bi zagotavljali največjo možno raven kakovosti in hkrati ohranjali zaupanje javnosti v njihovo delo.

Etična pravila, po katerih naj bi se ravnali poklicni fotožurnalisti, zapovedujejo natančno in izčrpno predstavitev predmetov novinarskega prispevka. Izpostavljena je tudi potreba po upiranju pred manipulacijo zaigranih situacij in okoliščin na fotografijah. V nadaljevanju bo manipulaciji, tako z dogodki, kot tudi s fotografijami, namenjeno celo podpoglavje. Ob fotografiji mora biti vedno predstavljen popoln kontekst situacije, prav tako se je potrebno izogniti stereotipizaciji posameznikov in skupin. Fotografi morajo biti zmožni prepoznati svojo lastno pristranskost in se ji izogniti ter v skladu s tem vse subjekte obravnavati s spoštovanjem in dostojanstvom. Posebej pozorni morajo biti tudi, kadar gre za občutljive situacije in predmete poročanja. Prav tako morajo paziti, da med fotografiranjem namerno ne spreminjajo ali vplivajo na potek dogodkov. Med urejanjem fotografij pa morajo ohraniti integriteto vizualne podobe, njene vsebine in konteksta. Manipulacija, plačevanje virov ali

subjektov na fotografiji ter prejemanje daril in plačil za svoje delo niso sprejemljivi in prav tako ne namerno onemogočanje dela drugih novinarjev. (Etični kodeks NPPA 2010)

Če naštetih etičnih zapovedi združimo, ugotovimo, da je osnova profesionalnih norm in standardov fotožurnalistov ideja o uravnoteženem in pravičnem poročanju. Teme novinarskih prispevkov so kompleksne in le redko sta dobra in slaba stran razvidni na prvi pogled. Zato je naloga fotožurnalista predstavitev zgodbe z vseh relevantnih strani. (Kobré 2004, 325)

Za fotožurnaliste je značilno, da se postavijo v vlogo opazovalcev, s čimer si zagotovijo, da v dogodek niso preveč osebno vpleteni. Kot je opazil že Hanno Hardt pri preučevanju fotografskega materiala v slovenskih časnikih v času osvoboditve, so bili fotografi predvsem posamezniki, ki niso bili vpleteni v vojaški konflikt. V najboljšem primeru so fotografije predstavljale manifestacijo bližnjega opazovanja. (Hardt 2003, 613) Fotožurnalisti so namreč pogosto oddaljeni od samega dogajanja, zato njihove fotografije ne prikazujejo nesposredne konfrontacije in nimajo t.i. "emocionalne globine". (Hardt 2003, 613) Profesionalni fotografi, ki delajo v novinarstvu namreč pri svojem delu upoštevajo konvencije dogajanja in se umaknejo, zato so bližnji posnetki redki. (Hardt 2003, 613) Takšne fotografije prenašajo sliko prostora in tako bralcem dajejo občutek ločenosti od dogajanja. (Hardt 2003, 613)

Posebna pozornost je namenjena tudi občutljivim situacijam in dogodkom. Vmešavanje v zasebne dogodke, kot je na primer žalovanje, je opravičljivo le takrat, ko je interes javnosti večji od interesa posameznika. Fotografi so pogosto postavljeni v dilemo, ali naj delujejo kot državljani ali kot novinarji. (Kobré 2004, 300) To pride še posebej do izraza v situacijah, ko mora fotograf hitro sprejeti moralno odločitev o delikatnih okoliščinah. (Kobré 2004, 300) Zakon fotografom dovoljuje, da fotografirajo tudi etično bolj občutljive situacije. A odločitev o tem, ali je dolgoročna potreba družbe po tem, da je z dogodkom seznanjena, večja od kratkoročne želje posameznika, da se fotografija ne posname, je težka. (Kobré 2004, 311)

Samo dejanje fotografiranja dogodka ne sme spremeniti ali nanj vplivati. Kar pa je v praksi težko uresničljivo. Že Susan Sontag je opozorila, da je pri vsaki rabi fotoaparata navzoča agresija. (Sontag 2001, 11) Čeprav je fotoaparat opazovalna postaja, je po njenem mnenju dejanje fotografiranja vendarle več kot le pasivno opazovanje. (Sontag 2001, 16) Raba fotoaparata je hkrati oblika udeležbe. (Sontag 2001, 16) To pomeni, da tudi profesionalnim fotografom, ki sledijo profesionalnim konvencijam, želji po nevmešavanju in oddaljenosti od dogajanja ter ideji pasivnega opazovanja, v praksi ne uspeva vedno zadostiti zakonitostim, zapisanim v kodeksu. Ideja, da je avtor fotografije le nekdo, ki ima v rokah fotoaparat, je

namreč zastarela. Končni izdelek je tudi produkt zornega kota oziroma vidika avtorja fotografije. (Ritchin 2009, 32) Kljub temu morajo poklicni fotografi stremeti k čim manjšemu vmešavanju in vplivanju na dogodek, ki ga fotografirajo.

A kot je zapisal Kobre, tudi fotožurnalizem kot poklic, kodeksom navkljub, v resnici nima trdno postavljenih pravil. (Kobre 2004, 308) Kot prvo se profesionalni standardi in vrednote skozi čas spreminjajo. Tako je bilo na primer objavljane ponarejenih fotografij nekdanj popolnoma sprejemljivo, o čemer bo več zapisanega tudi v podpoglavju o manipulacijah s fotografijami. (Kobre 2004, 308) Z razvojem in časom pa so se standardi profesionalnega fotožurnalizma poostri. Prav tako sta se povečali pazljivost in občutljivost na to, kaj je sprejemljivo in kaj ne. (Kobre 2004, 308) Razlika pri določanju etičnih standardov se ni oblikovala le skozi čas, ampak tudi med posamezniki. Med fotožurnalisti namreč še danes obstajajo različna mnenja o tem, kaj je sprejemljivo in kaj ne. (Kobre 2004, 308)

Poleg splošnih etičnih pravil, poklicni status fotožurnalistov obsega še nekatere druge značilnosti. Poklicni novinarji in fotografi so podvrženi pravilom, ki jim jih sugerirajo medijske hiše, v katerih so zaposleni. Njihove fotografije spremlja t.i. profesionalna estetika, kot jo je označil Hanno Hardt. (Hardt 2003, 625) Izraz se navezuje na dejstvo, da novinarske fotografije pogosto sledijo uredniškim in profesionalnim konvencijam, ki določajo vsebino, način uokvirjanja in izvedbo. (Hardt 2003, 625) Rezultat je dejstvo, da med fotografijami ni velike estetske raznolikosti. Fotografi so v prvi vrsti dobavitelji vizualnih informacij, šele nato avtorji. Priložnosti, ko lahko fotografi svobodno interpretirajo podobo na objavljenih fotografijah in jim dodajajo kreativno dimenzijo, so redke. (Hardt 2003, 625) Takšno stanje je predvsem posledica dejstva, da so fotografije v medijih, glede na svoj status, pogosto še vedno podrejene besedilu. (Hardt 2003, 625)

Druga značilnost, ki jo poleg splošnih etičnih pravil prinaša poklicni status fotožurnalistov, je ideološka dimenzija njihovega dela. Kot je zapisala Melita Poler Kovačič, je ideologija simbolični mehanizem, ki služi kot povezujoča in združevalna sila v družbi. (Poler Kovačič 2005, 105) Hanno Hardt pa je ob tem ugotovil, da je novinarstvo povezano z viri družbene, kulturne in politične moči. (Hardt 2003, 626) Novinarji in fotožurnalisti namreč niso avtonomni subjekti novinarskega sporočanja, saj njihovo delo odraža vrednote neke določene ideologije. (Poler Kovačič 2005, 105)

Poklicni fotografi, ki jih zaposlujejo medijske hiše, z upoštevanjem zgoraj omenjenih značilnosti, pravil in standardov, pripomorejo k ohranjanju stanja, ko so fotografije sprejete

kot ideološko konsistentne in kulturno sprejemljive reprezentacije realnosti, kar je bilo omenjeno že v poglavju o fotografiji, kot orodju za zagotavljanje objektivnosti in verodostojnosti. Hardt je tako zapisal, da je prav prisotnost več deset zaposlenih fotografov v največjih slovenskih časnikih tista, ki prispeva k vzdrževanju zaupanja bralcev v verodostojnost in objektivnost tiska. (Hardt 2003, 607)

### **3.3 Kode objektivnosti**

Novičarska fotografija nima statusa objektivnosti le zaradi fizičnih značilnosti njene produkcije ter vrednot, pravil in norm, ki bralcem zagotavljajo, da fotografije, objavljene v medijih težijo k idealu objektivnosti. Pri ustvarjanju objektivnosti so namreč pomembni tudi različni t.i. kodi objektivnosti, po katerih se ravnaajo fotografi v fazi procesa fotografiranja.

Občinstvu, ki ni dobro seznanjeno s procesom ustvarjanja fotografij, se končni izdelek zdi resničen in pravičen, kratka prava kopija dogodka, ki se je v resnici zgodil. Vloge avtorja fotografije ali namena fotografa občinstvo ne zaznava in zato tudi ne upošteva. A kot piše Dona Schwartz, lahko z analizo številnih dejavnikov, ki so del fotografske produkcije, ugotovimo, da gre pri sami produkciji novičarskih fotografij za konvencionalno konstruirano in simbolično prakso, ki je uokvirjena z določenimi vrednotami in prepričanji. Zato nas zanimajo kodi novinarske prakse, ki pojasnjujejo fotožurnalistični pristop k objektivnosti. (Schwartz 1992)

Najprej naj omenimo, da fotožurnalisti delujejo na podlagi predispozicije o tem, kakšna je njihova primarna vloga. To je posredovanje informacij, poročanje in podajanje jasnega sporočila občinstvu. Bralec mora namreč imeti možnost nek dogodek oziroma situacijo razumeti takoj in karseda hitro. (Schwartz 1992)

Pomembna je tudi vsebina fotografije. Fotožurnalistični kodi vsebujejo predpostavke o tem, kaj je novičarska fotografija in kakšna fotografija tem standardom ne ustreza. Glavna značilnost, ki jo mora imeti novičarska fotografija, je novičarska vrednost. Glede na vsebino lahko novičarske fotografije razdelimo v dve kategoriji: fotografije "spot" oziroma točkovnih novic in splošnih novic. Fotografije prvih se navezujejo na nepredvidljive dogodke, ki so fotografirani takoj po tem, ko se zgodijo. V skupino splošnih novic pa sodijo fotografije načrtovanih dogodkov (npr. novinarske konference, ceremonije, parade). (Schwartz 1992) Vse te fotografije morajo vsebovati nekaj novega - imeti morajo novičarsko vrednost.

Kljub prepričanju, da fotožurnalisti dogodke le dokumentirajo, v resnici obstaja skupek pravil, ki pomagajo pri doseganju najbolj prepričljive naracije. (Schwartz 1992) Kot piše Dona Schwartz, ki pri tem povzema Kobrēja, novičarske fotografije sodijo v področje narativne fikcije. (Schwartz 1992) Poročanje preko fotografij naj bi tako vsebovalo: dokumentirani posnetek, globalen oziroma celostni posnetek z višine, človeško plat zgodbe, delo profesionalcev (če so na kraju dogodka), posnetek občinstva in psihološko atrakcijo, ki jim jo dogodek predstavlja. Dobro je, če sta vključena še ekonomski vidik (npr. uničene stavbe) ter posnetek kraja dogodka naslednji dan. (Schwartz 1992) Vizualna narativa je tako vezana na dramo, ki privabi in zadrži pozornost občinstva ter na navdušenje oziroma vznemirjenje in patos, ki zgodbo personalizirajo. Hkrati pa občinstvu daje možnost empatije in identifikacije. (Schwartz 1992)

Fotožurnalisti morajo biti pozorni tudi pri fotografiranju oseb in posameznikov. Cilj fotožurnalizma je doseči konstruktiven naturalizem. Po mnenju Done Schwartz to pomeni, da ni nujno, da so fotografije spontane, ampak je dovolj, da ustvarjajo takšen videz. To se doseže s pozornostjo na gestikulacijo, ki mora izgledati naravna ali pa fotograf poskuša subjekte fotografij pripraviti do čim bolj naravnega vedenja. (Schwartz 1992)

Ob vsem že omenjenem pa je pomembna tudi oblika. Ta naj bi bila transparentna in naj ne bi ovirala vsebine fotografije. Estetika fotožurnalizma zato zahteva aktivno manipulacijo vsebine, da bi se dosegel naturalistični izgled fotografije. (Schwartz 1992) Dona Schwartz meni, da je zato pomembna preprostost oziroma enostavnost fotografiranega. Center pozornosti oziroma glavni subjekt posnetega mora biti jasen in takoj prepoznaven bralcem, za katere Schwartzeva meni, da niso usposobljeni za branje bolj zapletenih fotografij, na katerih je veliko dogajanja, zmede in kjer je ozadje moteče... (Schwartz 1992) Pomembni so torej uokvirjanje, selektivni fokus in kompozicija fotografije.

Vsa omenjena pravila in kode, ki naj bi jim fotografi sledili v želji, da bi ustvarili čim bolj novičarsko fotografijo, ki bo vsebovala elemente, ki zagotavljajo, da jo bralci vidijo kot objektivni prikaz realnosti, profesionalni fotografi ponotranjijo skozi prakso. (Schwartz 1992)

### **3.4 Branje**

Področje, ki prav tako pripomore k ustvarjanju ideje o objektivnosti fotografij v novinarstvu, je branje oziroma interpretacija fotografij. V tem podpoglavju se bomo zato osredotočili še na

medijsko občinstvo, saj bo predmet odnos med bralcem in medijskim tekstom oziroma odnos med bralcem in fotografijo.

Že Roland Barthes je zapisal, da je podoba bolj imperativna od pisanja, saj v enem zamahu vsili pomen, ne da bi ga pri tem razčlenila ali razvođenila. (Hall 2004, 195) Na ravni izražanja fotografija namreč označuje ekspresivne poteze, ki so med seboj prepletene v kulturi, ki ji bralec pripada. (Hall 2004, 195) To pomeni, da bralec pri branju vizualnih podob uporablja spretnosti, ki jih pridobi kot član neke določene kulture in ki jih uporablja v vseh družbenih situacijah. (Hall 2004, 196) Fotografijo kot reprezentacijo realnosti, občinstvo torej razume zaradi konvencij vizualne pismenosti in estetskih sodb, ki so se izoblikovale skozi čas in so posledica prisotnosti fotografije v vsakdanjem življenju. (Hardt 2003, 606)

Prav tako poznamo različne vrste bralcev, ki bodo isto fotografijo razumeli na različne načine. Obstaja namreč razlika med gledanjem fotografij in videnjem podob. (Hardt 2003, 607) Gledanje fotografij je razširjena kulturna praksa, značilna za bralce časopisov. Videnje pa je vizualna praksa pismenih, ki se nanaša na rekonstruiranje fotografije skozi proučevanje globlje strukturne podobe ter se opira na kulturno in zgodovinsko zavest bralca. (Hardt 2003, 607) To pomeni, da bo določen segment bralcev fotografije le "gledal", pri čemer pa bo vseeno uporabljal spretnosti, ki jih je pridobil kot član neke družbe. A le manjši segment bralcev bo podobe zares "videl" in razumel tudi njihov ideološki pomen.

Kot je bilo že zapisano, v medijih zasledimo fotografije, ki so lahko interpretirane na popolnoma različne načine. Raznovrstne interpretacije so posledica razlik med bralci in samimi mediji. A ta proces je v novinarstvu lahko tudi delno zamejen, saj prav fotožurnalisti fotografijam pogosto dodajo opise in razlage. (Hardt 2003, 607) Tako pri interpretiranju pomaga tekst, ki fotografijo spremlja. To pomeni, da na bralčevo dojetje pomembnosti in različnih vidikov dogodka ne vpliva le izbira točno določene fotografije, temveč spremni tekst pomen, za katerega novinar želi, da bi ga fotografija sporočala, zraven kar pripiše. Po besedah Halla, podnapisi novičarskih fotografij v uveljavljeni praksi na ta način natančno in dobesedno sporočajo, kako naj bi se brala ekspresija subjekta. (Hall 2004, 196)

### **3.5 Manipulacija**

Zadnje podpoglavje v tem sklopu se bo ukvarjalo z novinarsko prakso manipuliranja s fotografijami. Če smo do sedaj pisali predvsem o načinih, ki pripomorejo k ustvarjanju

percepcije o objektivnosti fotografij v medijih, pa gre pri manipulaciji predvsem za način, kako novinarske prakse izrabljajo zgoraj omenjeno in pri tem potencialno zavajajo bralce.

Poznamo dve vrsti manipulacije s fotografijami. V prvo skupino sodi t.i. poziranje oziroma nastavljanje situacij in dogodkov na slikah. Ta praksa danes ni tako pogosta. Kot piše Kobre, je nastavljanje subjektov fotografiranja, hkrati s spreminjajočimi se etičnimi pravili, postalo vedno manj sprejemljivo. (Kobre 2004, 303) Druga vrsta manipulacije je digitalna manipulacija, ki jo je omogočil razvoj tehnologije.

Manipulacija fotografij se je začela že v 20. letih 20. stoletja. Kobre piše, da takrat manipulacija s fotografijami ni bila le standardna praksa, ampak je bila sprejeta kot "visoka" umetnost. (Kobre 2004, 330) Prva zaigrana in ponarejena fotografija je bila objavljena leta 1924 v Evening Graphicu. V ločitvenem procesu med belcem in črno, ki se je odvijal na sodišču, se je morala mlada dama sleči do pasu. Ker niso dobili fotografije dogodka, za katerega so vedeli, da bi privabil bralce, so pri Evening Graphicu objavili ponarejeno fotografijo. (Kobre 2004, 348). Zaradi priljubljenosti fotografije, so podobno taktiko uporabljali še dolgo po tem. Prave fotografije pa so objavljali v primerih, ko so bile že same na sebi dovolj nazorne in srhljive. (Kobre 2004, 349) V zgodnjih letih fotožurnalizma so objavo fotografij namreč nadzorovali umetniški oddelki v medijih, ki so se pri tem posluževali osnovnih načel umetnosti, kjer so kreativna uporaba in spremembe materiala dobrodošle. (Kobre 2004, 330)

Z razvojem fotožurnalizma kot poklica, pa so se spreminjali tudi standardi in prakse. Nadzor nad objavo so dobili sami fotožurnalisti, kar se je, tudi na področju manipulacije, izrazilo v bolj strogih pravilih in višjih standardih. (Kobre 2004, 330)

A kot piše Kobre, se fotografski oddelki medijev danes pogosto vračajo nazaj k začetnim praksam. Nadzor in moč imajo v rokah umetniški oddelki in oblikovalci, ki pogosto ne spoštujejo standardov in pravil, ki so bila vzpostavljena skozi čas. (Kobre 2004, 330) Odgovornost za takšno stanje lahko pripišemo novinarskim praksam dela. Če je uporaba fotografij, ki so bile nastavljene, vedno manj pogosta, to ne pomeni, da novinarske prakse niso več povezane z vprašljivim delom s fotografijami. Kot pišeta Hanno Hardt in Bonnie Brennen, so se zaposleni v novinarstvu že zgodaj ujeli v idejo novinarstva kot množične zabave in se zato uklonili potrebi po senzacionalizmu. (Hardt in Brennen 1995, VIII) Vizualne podobe so pri tem igrale veliko vlogo. A k večjemu senzacionalizmu ne pripomore vsaka fotografija. Ustrezna vizualna podoba mora vsebovati določene elemente in dogodke



prikazovati na določen način, da doseže svoj namen. O tem, kaj mora fotografija vsebovati, je bilo več zapisanega že v podpoglavju o kodih objektivnosti. A takšne fotografije niso vedno na voljo, zato se uredniki in novinarji zatekajo k manipulaciji in modifikaciji fotografij.

K temu je izredno pripomogel tudi tehnološki razvoj. V času digitalizacije je fotografija namreč vedno bolj izpostavljena spremembam in modifikacijam. O vsem tem ponavadi odločajo uredniki. In kot vsaka nova tehnika, je tudi digitalizacija predmet eksperimentiranja, saj želijo uredniki ugotoviti, na kakšen način bi lahko nove tehnologije izkoristili za privabljanje novih bralcev. Današnji uredniki so možnost manipulacije s fotografijami sprejeli prav tako entuziastično, kot je bila sprejeta "izreži in prilepi metoda" – uporabljena v zgoraj opisanem primeru – pred 80. leti. (Kobré 2004, 330)

Manipuliranje s fotografijami se ponavadi najbolj povezuje s svetom zabave, zvezdnikov in mode. Vendar pa manipulacija ni omejena le na to področje. Težava je v pomanjkanju pravil o tem, kaj je sprejemljivo in kaj ne. Tudi v samem Kodeksu novinarjev Republike Slovenije manipulacija fotografskega materiala sploh ni omenjena. Najbližje temu je le 8. člen, ki pravi, da montaža, napovedi, naslovi in podnapisi ne smejo ponarejati vsebine. Primerno mora biti označena tudi simbolna ali arhivska slika. (Kodeks 2002) A v resnici tudi ta člen ne omenja digitalne manipulacije fotografij in meje sprejemljivega delovanja. Fred Ritchin je pri tem izpostavil še nekaj. Do sprememb oziroma manipulacije fotografij ponavadi pride v t.i. "postfotografskem procesu." (Ritchin 2009, 27) To pomeni, da se je sama vloga oziroma pomembnost profesionalnega fotografa zmanjšala. (Ritchin 2009, 27) Uredniki so namreč tisti, ki imajo zadnje odločitev pri tem, kakšna fotografija bo uporabljena ter kako in v kakšnem kontekstu bo uokvirjena. (Ritchin 2009, 27) Istočasno pa jim digitalizacija daje vedno več možnosti za spreminjanje ter modifikacijo fotografij.

Možnost manipulacije in hitrega spreminjanja digitalnih fotografij se povezuje tudi z vprašanjem, ali fotografijam sploh lahko še vedno verjamemo? Ali v dobi, ko se bralci zavedamo, kako zlahka se fotografijo spremeni, lahko še vedno govorimo o mitu objektivnosti in dokazni vrednosti fotografije? Ritchin je ugotovil, da kar tretjina uporabnikov spleta ne zaupa objavljenim fotografijam. (Ritchin 2009, 31) A kot piše Kobré ni razvoj tehnologije, ki omogoča možnost enostavne in hitre manipulacije, tisti, ki spodbija "vero" v verodostojnost fotografije. Pri tem se sklicuje na študijo Jamesa Kellyja in Dione Nace, ki sta preučevala zaupanje v fotografijo. Udeležencem študije sta pokazala video posnetek, ki prikazuje tehniko računalniške manipulacije fotografij in njeno enostavnost. A udeleženci so

kljub temu tudi po ogledu ohranili zaupanje v fotografijo. (Kobré 2004, 330) Razlog zato se skriva v dejstvu, da je kredibilnost fotografije v veliki meri odvisna od ugleda fotografa in medija, ki jo objavi. (Kobré 2004, 330) V primeru, ko je bralcem izpostavljena manipulacija fotografije, objavljene v določenem mediju, bralci posledično izgubijo zaupanje v vse fotografije, objavljene v tem mediju. (Kobré 2004, 306)

A če fotografijam bralci ne zaupajo več, te izgubijo svojo vrednost oziroma valuto in obveljajo za nepopolne, hkrati pa še vedno uporabne razsodnice dogodkov. Takšne fotografije postanejo le simbol "spina". (Ritchin 2009, 31)

Digitalna manipulacija je predmet različnih standardov. Prvo razlikovanje najdemo med percepcijo o sprejemljivosti digitalne manipulacije v revijalnem in v resnem tisku. Študija Toma Wheelerja, ki je zajela 350 respondentov, je pokazala, da je digitalna manipulacija v revijalnem tisku pogosto sprejemljiva, medtem ko to ne velja za resni tisk. (Kobré 2004, 330)

Razlika je tudi v stopnji digitalne manipulacije. Kobré fotožurnaliste na tem področju razdeli v tri skupine. V prvo sodijo absolutisti, ki menijo, da nobena oblika manipulacije ni sprejemljiva. V drugo sodijo tisti, ki menijo, da so sprejemljive globalne spremembe (na primer osvetlitev ali potemnitev fotografije). V tretji skupini pa so tisti, ki so mnenja, da je dovoljena stopnja manipulacije tista, ki se jo da izvesti tudi v temnici in ne le na računalniku. (Kobré 2004, 331-332) Na drugi strani pa številni uredniki stojijo za argumentom, da je manipulacija sprejemljiva, ko gre za "čiščenje" podobe na fotografiji (odstranitev motečih elementov). (Kobré 2004, 332)

Novinarske prakse, ki zapovedujejo določene načine dela, pravila in omogočajo manipulacijo, predstavljajo pri ideji fotografije, kot orodja za zagotavljanje objektivnosti, težavo. Fotožurnalizem je osnovan na ideji, da fotografija "ujame" objektivni posnetek realnosti in hkrati upošteva pravila in konvencije, ki so del profesionalne prakse novinarstva. (Schwartz 1992). Prav tako občinstvo poseduje ponotranjeno prepričanje, da imajo fotografije moč objektivnega dokumentiranja dogodkov. (Hardt in Brennen 1995, 136) Fotoaparat je sprejet kot nevtralni medij.

Rezultat vseh zgoraj naštetih dejstev, ki so bila bolj podrobno obrazložena v podpoglavjih, je ideja o objektivnosti vizualnih podob. A kot lahko ugotovimo iz zapisanega, je ta le družbena konstrukcija in ne odseva dejanskega realnega stanja.

## 4 AMATERJI V NOVINARSTVU

V zadnjem času se pojavlja trend sodelovanja občinstva oziroma bralcev, torej neprofesionalcev pri ustvarjanju novinarskih vsebin. Ti imajo v novinarstvu vedno večji vpliv, kar je povezano z vedno manjšo vero v verodostojnost novinarskega poročanja. To velja tako za tekst, kot tudi za vizualne podobe, ki so predmet našega dela.

Vstop amaterjev na področje novinarstva izhaja iz filozofskih temeljev, o katerih je pisal Daniel Yankelovich. T.i. državljansko novinarstvo naj bi pripomoglo k izboljšanju javnega mnenja. (Coleman 2007, 27) Vstop amaterjev v novinarstvo namreč prinaša "alternativni pogled", ta pa naj bi bil, zaradi odsotnosti omejitev, ki veljajo za profesionalne novinarje, tudi bolj iskren in obziren. (Coleman 2007, 27) Do vstopa amaterskega pogleda v novinarstvo je tako prišlo predvsem zato, ker se je izrazila potreba po "alternativnem pogledu." Gre za poskus, da bi se odpravile omejitve praks profesionalnega novinarskega dela, o katerih smo že pisali in ki zavzemajo profesionalne prakse, etična pravila, ideološke in ekonomske pritiske.

Pri razvoju državljanskega novinarstva je veliko vlogo igral razvoj spleta 2.0 in njegova povezanost z demokratizacijo. Prisotnost t.i. amaterjev je, predvsem na spletu, ne le sprejemljiva, ampak pogosto tudi spoštovana. (Keen 2007, 36) Splet 2.0 je oblikovan na ideji, da se dialog gradi od spodaj navzgor. Produkcija in objava sta postali pravica vsakega, ki je tehnološko izobražen. (Ritchin 2009, 12) To pomeni, da ima vsak posameznik glas, možnost izražanja svojega mnenja. Novinarstvo, tudi nespletno, to dejstvo uporablja v svoj prid, saj omogoča dialog med avtoritativnimi profesionalci (torej zaposlenimi v medijih) in dobro obveščenimi posamezniki, ki se nahajajo v osrčju nekega dogodka. (Ritchin 2009, 125) Zaradi omenjene bližine, na področju fotožurnalizma amaterji vedno bolj učinkovito pokrivajo novičarske dogodke. (Ritchin 2009, 113) Ne samo da amaterski fotografi vedno bolj sodelujejo v procesu objavljanja novic, ampak jih tudi sami ustvarjajo. (Ritchin 2009, 13) To se zgodi na več načinov. Medijske hiše lahko na spletu naletijo na fotografski material, ki priča o dogajanju, ki zaradi poplave novic in dogodkov, ki se zgodijo v enem dnevu, ni prišel v t.i. mainstream medije. Ali pa amaterji sami medijem pošiljajo podobe, za katere menijo, da imajo objavno vrednost. To se je zgodilo v primeru fotografij, ki so bile posnete v iraškem zaporu Abu Ghraib in so prikazovale mučenje ujetih zapornikov. (Ritchin 2009, 113) V tem primeru niso bili profesionalni fotografi tisti, ki so dogodek izpostavili medijem, temveč amaterji. Podobno se je zgodilo v primeru azijskega cunamija, decembra leta 2004.

Medijske hiše pogosto tudi same nagovarjajo svoje občinstvo, naj sodeluje pri proizvodnji novic. Med tujimi primeri je tako eden bolj znanih iReport CNN-a, kjer lahko posamezniki, ki sicer niso zaposleni v novinarstvu, medijski hiši zelo hitro in preprosto pošljejo svoje fotografije, video posnetke, pa tudi tekste o tistem, kar se jim zdi, da je vredno objave. iReport lahko uporabijo tudi za pošiljanje dodatnega materiala o dogodkih, o katerih mediji že poročajo. Med najbolj znanimi primeri, ko so medijske hiše uporabile gradivo amaterjev, sodi zagotovo napad na WTC v New Yorku, ki se je zgodil 11. septembra leta 2001. Tudi največje medijske hiše so takrat predvajale video posnetke naključnih očitvidcev dogodka, saj bi drugače ostale brez vizualne podobe trčenja letala v stolpnico WTC-ja.

Vendar se pri uporabi vizualnih podob amaterjev v tradicionalnih medijih pojavijo težave. Prva leži v preverjanju točnosti oziroma verodostojnosti podatkov, ki jih objavljajo. Vsebina, ki jo objavljajo profesionalni novinarji, je preverjena, saj gre skozi številne filtre. Preveri se verodostojnost, resničnost in točnost informacij. Postavlja pa se vprašanje, ali je takšna preverba mogoča, ko gre za fotografije amaterjev? Po mnenju Andrewa Keena družbe oblikujejo strukture avtoritete za proizvodnjo in distribucijo znanja, informacij ter mnenj. To velja tudi za novinarstvo, saj se le tako lahko vzpostavi sistem, ko zaradi profesionalizacije in konvencij poklica, bralci vemo, da lahko zaupamo temu, kar preberemo. (Keen 2007, 53) A z vedno večjim sodelovanjem amaterjev v procesu oblikovanja novic, se ta sistem lahko poruši. Bralci namreč vemo, da amaterji niso zavezani profesionalnim konvencijam, hkrati pa tudi vemo, da uredniki pogosto nimajo zmožnosti preverjanja informacij oziroma fotografij, ki so jim jih poslali neznani posamezniki. Uporaba teh fotografij namreč pogosto pomeni, da zaposleni v medijski hiši niso imeli časa oziroma priložnosti priti na kraj dogodka ali dokumentirati dogajanja, zato so se morali zateči k uporabi amaterskih posnetkov. Zaradi te nepreverljivosti obstaja možnost, da takšni posnetki in informacije niso točni. Primer objave netočnih informacij in fotografij, ki so bile uporabljene za zavajanje, se je na primer zgodil leta 2004, ko je hurikan Katrina opustošil del JV obale ZDA. Prve informacije, fotografije in posnetki dogodka so bili namreč amaterski. Kasneje se je izkazalo, da so se ravno zaradi teh razširile nepreverjene govorice, ki so botrovale napačnim podatkom o številu mrtvih, nasilju... (Keen 2007, 48) Fotografije pa so bile uporabljene za dokazovanje teh podatkov.

## 5 UPORABA AMATERSKIH FOTOGRAFIJ V SPLETNIH MEDIJIH

### 5.1 Metoda

Fokus analize diplomskega dela je ugotoviti, kakšno funkcijo imajo amaterske podobe v novinarskem sporočanju danes in kakšna je zaradi tega v novinarstvu vloga tistega, ki sporoča. Kot primerno metodo raziskovanja smo si izbrali delno strukturirane intervjuje, ki bodo vsebovali informacije, ki se nanašajo na vprašanje, zakaj se amaterske fotografije sploh objavljajo in kakšna pravila veljajo pri tem.

Zaradi omejene dolžine diplomskega dela se bo empirična analiza navezovala le na spletne medije. Poskusili bomo vzpostaviti povezavo med novičarsko in zabavno vsebino ter najti podobnosti v mentaliteti, ki vodi v uporabo amaterskih fotografij v izbranih dveh medijih.

Skupaj s teoretičnim delom bodo ugotovitve na področju, ki ga raziskujemo, predstavljale vpogled v stanje medijev pri nas. Zanimalo nas bo tudi, kako se to stanje povezuje s teorijo.

#### 5.1.1 Intervjuji

V diplomskem delu bomo primerjali dva komercialna spletna medija. V ta namen smo opravili intervjuja z urednico novic<sup>1</sup> in urednico zabavnih vsebin<sup>2</sup> v prvem mediju. Drugi medij pa zastopa kar odgovorna urednica<sup>3</sup>, ki je odgovarjala na vprašanja, povezana tako z resno kot tudi zabavno vsebino. Vsi trije intervjuji so bili opravljeni v živo v uredniških urednic in so trajali približno 15 do 20 minut. Respondentke so bile vnaprej seznanjene s temo intervjuja in predmetom preučevanja diplomskega dela. Nakazana so bila tudi različna področja, ki so bila predmet intervjuja, a točnih vprašanj, zaradi delno strukturirane narave intervjujev, urednice niso dobile predčasno.

Intervjuji, ki smo jih opravili so bili delno strukturirani. Vsem respondentkam smo zastavili nekaj enakih vprašanj. Z njimi smo želeli omogočiti lažjo primerjavo med odgovori in posledično večjo preglednost potencialno različnih pogledov na temo in načine prakse. Vprašanja so se glasila:

---

<sup>1</sup> v nadaljevanju urednica 1

<sup>2</sup> v nadaljevanju urednica 2

<sup>3</sup> v nadaljevanju urednica 3

- Ali v vašem mediju uporabljate amaterske fotografije?
- V kakšnih okoliščinah jih objavite in kdaj ne? Odgovor prosim pojasnite.
- Kakšna pravila veljajo pri objavi teh fotografij?
- Kako so take fotografije označene?
- Kakšna je vloga tistega, ki sporoča? Mislite, da bralci fotografije glede na avtorja dojemajo drugače?
- Kakšno funkcijo mislite, da imajo fotografije v novinarskem sporočanju?
- Ali pri objavi upoštevate tudi kvaliteto fotografije?

Nadaljnja podvprašanja so bila vezana na njihove odgovore in so se zato med seboj razlikovala.

## 5.2 Ugotovitve

### 5.2.1 Fotografija kot pripomoček: pasivno sodelovanje in pomanjkanje alternativnega pogleda

Fotografija je sestavni del novinarskega prispevka na spletu. Nobena od urednic si ne more predstavljati, da bi bil prispevek objavljen brez vizualne podobe.

»Že samo z vizualnega vidika je članek brez fotografije na prvi pogled dolgočasen. Definitivno pa fotografija da tudi dodatne informacije, dodatno nekaj pove. Fotografije so izredno pomembne. Bralci jih dojemajo kot dokaz, kot dodatno informacijo. In to velja tudi za amaterske fotografije.« (urednica 1)

V primerjavi intervjujev lahko ugotovimo, da v mišljenju treh urednic obstajajo tako podobnosti, kot tudi razlike.

Prva vzporednica, ki jo lahko potegnemo, je dejstvo, da je participacija uporabnikov oziroma bralcev v očeh vseh treh urednic izredno dobrodošla in pomembna. Sodelovanje bralcev pri ustvarjanju vsebine medija se zdi ena ključnih točk, ki so jo izpostavile. Urednica 1 je pri tem izpostavila tudi funkcijo informiranja:

»Uporabljamo jih, da ljudi informiramo, da jih opozarjamo. [...] ... te fotografije morajo vedno vsebovati neko informacijo, nekaj morajo povedati.«

A glavni poudarek je bila pomembnost sodelovanja bralcev. To naj bi bil eden od ključnih elementov in prednosti, ki jih ponuja razvoj tehnologije in spleta 2.0. Fotografija je pomembna tudi kot pripomoček, ki sledi profesionalnim konvencijam spletnega novinarstva, to pa, med drugim, temelji na ideji, da mora vsebina slediti zahtevam občinstva. Spletni mediji se torej ne ukvarjajo s problematiko javnega interesa in javnega dobrega, temveč delujejo po principu, da občinstvo samo narekuje, kakšen je javni interes.

»In fotografije so na internetu izredno pomembne. Ne zato, da bi prispevki lepše izgledali. Ampak ker enostavno ljudje to želijo in tisto, kar ljudje želijo, jim mi moramo ponuditi. In tega se držijo vsi spletni mediji.« (urednica 3)

A vpliv občinstva ni neomejen. Novinarji spletnih medijev so še vedno posredniki in kljub temu, da namigom bralcev pripisujejo velik pomen, pri temah bolj občutljive narave še vseeno upoštevajo etična pravila in konvencije svojega poklica:

»Potrebno je vedno preceniti, kje se konča interes javnosti, kaj javnost mora vedeti. Pri zabavnih vsebinah sicer interesa javnosti ni, nihče ne bo umrl, če ne bo bral tračev. A kljub temu, treba je preceniti, kje je meja, kaj je okusno in kaj ne, kje lahko pade tožba in kje ne.« (urednica 2)

Kot je razvidno iz odgovora urednice jih tudi pri tem posredovanju, poleg določanja meje okusa, vodijo predvsem ekonomski vidiki in pravne omejitve.

Bralci možnost sodelovanja po njihovem mnenju pričakujejo, novinarji pa preko njihovega sodelovanja spoznajo, kaj bralce zanima in temu prilagajajo vsebino medija. Bralci so torej tisti, ki morajo imeti, vsaj po mnenjih intervjuvanih urednic sodeč, moč odločanja o vsebini prispevkov na spletu.

»Želimo, da je takšnega sodelovanja čim več, saj nam tako bralci posredujejo informacije o tem, kaj jih zanima in pomagajo pri kreiranju vsebine.« (urednica 1)

»Ampak, če obstaja kakšna priložnost, uporabnike vedno vključimo zraven. Je za nas in za njih dobro.« (urednica 3)

Razlog za takšno mišljenje je verjetno ekonomske narave. Tako kot si tiskani mediji prizadevajo za čim več prodanih izvodov časopisa ali revije, je pri spletnih medijih pomembna t.i. kličnost. Število klikov uporabnikov namreč določa uspešnost. Namigi

bralcev o tem, kaj jih zanima so zato dobrodošli indikatorji vsebin, ki bodo mediju prisluzile več klikov.

Sodelovanje bralcev se urednicam in njihovim medijem zdi tako pomembno, da ga načrtno spodbujajo tudi z različnimi projekti. Vendar pa na področju zabavnih vsebin tudi spodbuda ne deluje, zato so fotografije amaterjev tu skoraj neprizotne. Temu naj bi botrovala predvsem majhnost slovenskega prostora. Ravno nasprotno pa se dogaja pri ustvarjanju novic z resnimi vsebinami, kjer bralci pošiljajo dovolj fotografij.

Sovpadajo tudi teme in vrste prispevkov, kjer so fotografije amaterjev najbolj prisotne. Gre za prispevke o prometnih nesrečah, vremenskih ujmah, gneči na cesti. Zanimivo je, da so bile v obeh medijih izpostavljene fotografije napačno parkiranih avtomobilov. Večini objavljenega je skupno tudi, da gre za dogodke, kjer je bila prisotnost novinarja zaradi omejenega števila zaposlenih v medijih nemogoča, ali pa je novinar na kraj dogodka prišel prepozno.

»Če so očitvidci in če ne moremo poslati tja dovolj hitro fotografa, uporabimo fotografije uporabnikov. Ker ne moremo imeti čisto na vseh koncih sveta ljudi, profesionalne fotografe ali v končni fazi profesionalne novinarje, objavimo te fotografije.« (urednica 3)

To pomeni, da bralci medijem pošiljajo predvsem fotografije, ki so jih posneli, ko so bili med svojim vsakdanjikom izpostavljeni določenemu dogodku. Zdi se, da fotografij, ki bi bile posnete načrtno in premišljeno, ko bi se bralec bolj aktivno postavil v funkcijo novinarja oziroma fotožurnalista. V primeru fotografij amaterjev, torej ne moremo govoriti o aktivnem državljskem novinarju, ki v medijsko vsebino prinaša "alternativni pogled". V resnici imajo bralci v Sloveniji zaenkrat le funkcijo podaljška uredništva oziroma novinarskih pomočnikov. Vsebinsko namreč prispevajo tisto, kar želijo novinarji, medtem ko sami le redko izpostavljajo pomembne teme, področja in predmete poročanja. Bralec je torej sodelujoči v že obstoječi novinarski praksi in ne ustvarjalec alternativnih praks in vsebin.

### **5.2.2 Nepomembnost avtorja**

Intervjuvane urednice so enakega mnenja, ko gre za vprašanje avtorstva fotografij, ki mu ne pripisujejo velikega pomena. Fotografijo pojmujejo kot objektiven dokaz dogodka, ki se je



zgodil. Vloga tistega, ki sporoča pa pri tem ne vpliva na pomen, funkcijo ali težo vsebine fotografije.

»Mislím, da je pomembna vsebina fotografije in ne njen avtor. [...]...avtor ne odvzame verodostojnosti fotografije. Lahko sicer pri tračih, da to velja, saj so teme drugačne. A na splošno mislim, da ne. Meni bi bilo vseeno, kdo je podpisan.«  
(urednica 2)

»Mislím, da slika nima manjše vrednosti, če je avtor nekdo, ki ni pri nas zaposlen.«  
(urednica 3)

Izbrana medija pa se razlikujeta pri ločevanju neprofesionalnih vsebin od profesionalnih. Prvi spletni portal v svojih prispevkih označi, ali je vsebina delo profesionalnih novinarjev in fotografov ali gre za amaterski prispevek.

»Vedno označimo, da je avtor bralec. To je tako ali tako del novinarstva, ker je potrebno navesti vir informacij. In bralec je v tem primeru naš vir.« (urednica 2)

»Vsebinska profesionalnih novinarjev je ločena od vsebine neprofesionalnih, ponavadi tudi že v samem članku izpostavimo, da gre za vir bralca – da nam je fotografijo ali informacijo poslal bralec. „Naš bralec nas je opozoril na...“ in podobno.« (urednica 1)

Medtem ko prvi spletni portal jasno označuje vsebine oziroma fotografije, ki so jih poslali bralci, pa drugi spletni portal deluje ravno obratno. Fotografije bralecev podpišejo z imenom in priimkom, kot bi podpisali fotografijo profesionalnega fotografa. Bralec tako ne more vedeti, da gre za medijsko vsebino, ki so jo ustvarili amaterji.

»Menim, da ni potrebno označevati in ločevati dela profesionalcev in neprofesionalcev. To je tako, kot če bi rekli, da je naš fotograf boljši kot nekdo, ki se sicer amatersko, ampak resno ukvarja s fotografijo. [...] Nikoli ne podpišemo z „naš bralec...“« (urednica 3)

Zanimivo je, da medija na sodelovanje bralecev gledata z dveh različnih perspektiv. Pri drugem mediju je bralec soavtor novinarskega prispevka, zato zanj veljajo ista pravila kot za novinarje (če na primer pride do konflikta, je tožen avtor). Pri prvem mediju pa so bralci vir informacij, ki jih medij po objavi, v primeru, da je to potrebno, tudi ščiti.

Pri objavi fotografij bralcev veljajo ista pravila in standardi kot v primeru objave profesionalnih fotografij. V tem primeru oba medija upoštevata etične zapovedi in profesionalne konvencije. Verodostojnost in avtentičnost fotografije pa preverjajo z dveh različnih vidikov: v prvem mediju kontaktirajo vpletene v dogodku in pri drugem avtorja fotografije.

»Treba je tudi preverjati prikazano na fotografiji. Pri zabavnih vsebinah bi tako poklicali vpletene in jih povprašali o dogodku, ki je na sliki.« (urednica 2)

»Preverimo, če je fotografija avtentična. Tako kot preverimo podatke, ki jih dobimo od uporabnikov. Saj vse je treba preveriti. Večino to naredimo tako, da smo v navezi z avtorjem.« (urednica 3)

Stopnja preverljivosti avtentičnosti fotografij avtorjev, ki niso zaposleni v medijskih hišah je sicer majhna. A vsem urednicam se zdi, da je kljub temu njihov način preverjanja zadosten.

Kljub temu, da se znanstvena stroka znotraj teme o uporabi amaterskega materiala v novinarstvu ukvarja predvsem z vprašanjem spreminjajoče se kredibilnosti in objektivnosti, je v praksi stanje povsem drugačno. Novinarji in uredniki so si, tako kot za vsak drug vidiki njihovega dela, ustvarili stalno prakso in način dela. Gre za niz pravil in dejanj, ki se med mediji sicer malo razlikujejo, a v širšem pogledu so pravzaprav zelo podobna. Osnovana so na že sprejetih praksah novinarskega dela, vidi se tudi, da naj bi sledila vsaj najbolj splošnim etičnim zapovedim novinarskega dela.

Sedaj se o primernosti takšnega načina dela novinarji ne sprašujejo več, temveč je njihova pozornost preusmerjena na konkretne težave ter ovire, ki jih srečujejo pri doseganju čimvečjega števila bralcev in uporabnikov, kar je – vsaj v primeru komercialnih medijev - tudi njihov primarni cilj.

## 6 SKLEP

Ob proučevanju vstopa in vloge amaterskih fotografij v novinarstvu, lahko na koncu diplomskega dela zaključimo, da med teorijo in prakso obstaja razkorak. Medtem ko se teorija ukvarja predvsem s spremembami, ki jih bo vstop amaterjev prinesel zaznani objektivnosti novinarskega dela, se v praksi pokaže, da novinarji in uredniki temu vprašanju ne posvečajo veliko pozornosti. Njihovo delo temelji na predpostavki, da avtor fotografije ne vpliva na njeno zaznano objektivnost, saj je edini pomemben kriterij fotografije njena vsebina.

Takšno stanje je verjetno povezano s tem, da zaupanje bralcev v medijsko vsebino ni toliko odvisno od avtorja fotografije. Ti svoje zaupanje namreč temeljijo bolj na kredibilnosti, ki ga pripisujejo določenemu mediju. Poklicna ideologija, ki vodi zaposlene novinarje in fotožurnaliste, velja tako za samo dejanje fotografiranja, kot tudi za izbiro posnetkov, ki so objavljeni. Bralci tako, v primeru, da smatrajo medij za kredibilen, zaupajo izbiri poklicnih novinarjev, zaradi česar vprašanje avtorja ne igra velike vloge.

Kljub temu to ne pomeni, da se fotografije amaterjev ne razlikujejo od fotografij poklicnih fotožurnalistov. Kot smo večkrat zapisali v zgornjih poglavjih, njihovo delo nameč usmerjajo poklicne konvencije in smernice. Medtem amaterji teh pravil ne poznajo, z njimi niso seznanjeni. A kljub temu, tudi amaterji so predstavniki družbe in potrošniki medijev, kar pomeni, da so medijski vsebini izpostavljeni. Njihove fotografije resda niso zavestno posnete glede na pravila in norme, ki veljajo v novinarskem sporočanju, a zaradi izpostavljenosti medijski vsebini tudi amaterji lahko pri fotografiranju vsaj podzavestno posnemajo te konvencije.

Ne glede na morebitno razlikovanje fotografij glede na njihovo avtorstvo pa je v sklepu potrebno izpostaviti, da vedno manjše ločnice med delom amaterjev in poklicnih novinarjev ter fotožurnalistov lahko nakazujejo vedno bolj vprašljivo vlogo poklicnega novinarstva. Skrb in trud za profesionalizacijo dela novinarjev, ki naj bi zagotavljala kvalitetno medijsko vsebino, tako igra vedno manjšo vlogo. T.i. kriza novinarstva sicer ni nov ali neznan pojem družboslovnih raziskav in vedno manjše razlikovanje medijske vsebine (tudi fotografij) glede na njihovo avtorstvo, je le še en od mnogih kazancev omenjenega stanja.

Moje diplomsko delo izpostavlja le teoretična področja, ki se jih uporaba amaterskih vizualnih podob v novinarskem sporočanju tiče ter mislenost, ki vodi urednike spletnih medijev pri tej

uporabi. Mnenja in stališča občinstva v diplomskem delu niso zajeta, zato predstavljajo idealno iztočnico za prihodnje raziskovanje. Ta vidik je potrebno pridobiti, saj bi le tako lahko dobili celostno podobo vpliva in funkcije amaterske podobe v novinarskem sporočanju.

## 7 LITERATURA

- Berger, Arthur Asa. 1991. *Media Analysis Techniques*. Newbury Park: Sage Publications.
- Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Coleman, Renita. 2007. Picturing civic journalism: How photographers and graphic designers visually communicate the principles of civic journalism. *Journalism* 8 (1): 25-43.
- Erjavec, Karmen. 1998. *Koraki do kakovostnega novinarskega prispevka*. Ljubljana: Jutro.
- Hall, Stuart. 2004. Lastnosti novičarskih fotografij. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 193-210. Ljubljana: Študentska založba.
- Hardt, Hanno in Bonnie Brennen. 1995. *Newsworkers: Toward a History of the Rank and File*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hardt, Hanno. 2003. Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa* 40 (4): 605-626.
- Keen, Andrew. 2007. *The Cult of the Amateur: How Today's Internet is Killing Our Culture*. New York: Doubleday/Currency.
- Knappett, Carl. 2002. Photographs, Skeuomorphs and Marionettes. Some thoughts on Mind, Agency and Object. *Journal of Material Culture* 7 (1): 97-117.
- Kobré, Kenneth. 2004. *Photojournalism: The professionals' approach*. Amsterdam: Focal.
- National Press Photographers Association. 2010. *Code of Ethics*. Dostopno prek: [http://www.nppa.org/professional\\_development/business\\_practices/ethics.html](http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html) (7. junij 2010).
- Panzer, Mary. 2005. *Things as they are: Photojournalism in context since 1955*. New York: Aperture.
- Poler Kovačič, Melita. 2005. *Kriza novinarske odgovornosti*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Ritchin, Fred. 2009. *After Photography*. New York: W.W.Norton & Company.

Schwartz, Dona. 1992. To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism. *Communication* 13 (2): 95 – 109.

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

Taag, John. 1982. The Currency of the Photograph. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 110-141. London: Macmillian Press.

## **PRILOGA A: Intervju: urednica 1 (urednica novic, medij 1)**

- Ali v vašem mediju uporabljate amaterske fotografije?

Uporabljamo veliko takih fotografij. Pogosto bralci sami pošljejo fotografije gneč na cesti, prometnih nesreč, nepravilno parkiranih avtomobilov, na primer na mestih za invalide.

- Kakšen je glavni motiv za objavo teh fotografij?

Uporabljamo jih, da ljudi informiramo, da jih opozarjamo. Tudi všeč nam je, da bralci sodelujejo z nami, da pomagajo kreirati vsebino. To so glavni vzroki. Želimo, da je takšnega sodelovanja čimveč, saj nam tako bralci posredujejo informacije o tem, kaj jih zanima in pomagajo pri kreiranju vsebine. A te fotografije morajo vedno vsebovati neko informacijo, nekaj morajo povedati.

- Kakšna pravila veljajo pri objavi teh fotografij?

To je čisto odvisno od fotografije. Če na primer dobimo fotografijo redarjev, policije na nepravilnem parkirnem prostoru, je potrebno preveriti, kaj se je zares dogajalo. Lahko so imeli nujni popravek, intervencijo in so zato parkirali na pločniku. Razjasnimo skratka okoliščine zakaj je fotografija nastala, da ne obtožimo po krivem koga.

- Kako so take fotografije označene?

Napišemo „foto bralec“, lahko dodamo tudi ime in priimek. Nekateri pošljejo fotografije brez podpisa ali preko elektronske pošte, kjer je viden le vzdevek. Takrat napišemo le „foto bralec“. Lahko pa tudi napišemo ime in priimek, če nekdo te informacije pošlje. Vsebina profesionalnih novinarjev je ločena od vsebine neprofesionalnih, ponavadi tudi že v samem članku izpostavimo, da gre za vir bralca – da nam je fotografijo ali informacijo poslal bralec. „Naš bralec nas je opozoril na..“ in podobno.

- Kakšna je vloga tistega, ki sporoča? Mislite, da bralci fotografije glede na avtorja dojemajo drugače?

Mislim, da če opazijo kakšno razliko, je to le razlika v kvaliteti, saj so amaterske fotografije pogosto slikane z mobilnim telefonom. Drugače pa mislim, da ne. Koneckonec pri gneči na cesti je vseeno ali je avtor bralec ali fotograf. Pa tudi pri bolj občutljivih temah menim, da razlike ni. Mislim, da se s tako fotografijo lažje poistovetijo, saj si rečejo „Ah saj to se je pa

tudi meni že zgodilo“. Bolj osebno jih verjetno jemljejo. Vsebinsko težo imajo pa po mojem mnenju te fotografije isto. Nihče ne reče, da je nekaj manj verjetno, ker je slikal amater.

- Kakšno funkcijo mislite, da imajo fotografije v novinarskem sporočanju?

Že samo z vizualnega vidika, je članek brez fotografije že na prvi vtis dolgočasen. Definitivno pa fotografija tudi da dodatne informacije, dodatno nekaj pove. Fotografije so izredno pomembne. Bralci jih dojemajo kot dokaz, kot dodatno informacijo. In to velja tudi za amaterske fotografije.

- Kaj pa etična pravila, ki veljajo? So ista?

Definitivno. Tudi fotografije novinarjev je potrebno preveriti na isti način, kot fotografije bralcev. Tudi novinar lahko ne ve zakulisja, kaj se je pravzaprav dogajalo.

- Ali pri objavi upoštevate tudi kvaliteto fotografije?

Te fotografije so pogosto slabše kvalitete, zato včasih uporabimo kakšen filter, ki fotografijo izostri ali ji podobno pomaga. Kvaliteta je tudi edina značilnost, ki razlikuje amaterske fotografije od fotografij fotografov in novinarjev. Razlikujejo se edino v tej točki.

## **PRILOGA B: Intervju: urednica 2 (urednica zabavnih vsebin in namestnica odgovorne urednice, medij 1)**

- Ali v vašem mediju uporabljate amaterske fotografije?

Pri zaavnih vsebinah se ne spomnim, da bi kdaj že uporabili takšno fotografijo. A razlog za to je, ker jih ljudje ne pošiljajo.

- V kakšnih okoliščinah jih objavite in kdaj ne? Odgovor prosim pojasnite.

Če bi dobivali takšne fotografije in bi šlo za fotografije, ki niso moralno etično sporne in ki ne škodijo dostojanstvu osebe na fotografiji, potem bi jih objavili. Imeli smo projekt Paparaco. Imeli smo primer Sabine Remar, ki jo je nekdo slikal na plaži brez zgornjega dela kopalk. Te fotografije sem bila izredno vesela, a je objavo odsvetoval odvetnik.

A načeloma zelo stavimo na in spodbujamo sodelovanje bralcev. Ravno sedaj poteka projekt, v okviru katerega je na spletni strani web forma, preko katere bralci lahko pošiljajo informacije, trače. Ravno fotografije v to še niso vključene, a to ne bi bila slaba ideja. Ljudje



se sicer na to slabo odzivajo, le dva približno relevantna podatka smo dobili. Težava je tudi v tem, da ljudje različnih orodij še ne znajo dobro uporabljati in veliko jih web formo zamenjuje za komentarje.

- Kakšna pravila veljajo pri objavi teh fotografij?

Ista kot pri vseh ostalih. Potrebno je vedno preceniti, kje se konča interes javnost, kaj javnost mora vedeti. Pri zabavnih vsebinah sicer interesa javnosti ni, nihče ne bo umrl, če ne bo bral tračev. A kljub temu, treba je preceniti, kje je meja, kaj je okusno in kaj ne, kje lahko pade tožba in kje ne. Medij namreč prevzame odgovornost za vse, kar je objavljeno. Tako da, če pride do konflikta, je tožen medij in ne avtor fotografije. Tega smo dolžni ščititi, saj gre za naš vir.

Treba je tudi preverjati prikazano na fotografiji. Pri zabavnih vsebinah bi tako poklicali vpletene in jih povprašali o dogodku, ki je na sliki. Ponavadi ti ljudje ne dajo nobenih konkretnih odgovorov. Potem je treba preceniti ali se to objavi ali ne. Lahko v tekstu navedemo, da smo fotografijo prejeli od bralca, da vpleteni zanikajo namige, ki se skrivajo v fotografiji in to je to.

Fotografije ne smejo izgledati, da so nastavljene oziroma zrežirane. V tem primeru bi z objavo spodbijali kredibilnost medija.

- Kako so take fotografije označene?

Vedno označimo, da je avtor bralec. To je tako ali tako del novinarstva, ker je potrebno navesti vir informacij. In bralec je v tem primeru naš vir. Mislim, da je to tudi spodbuda za bralce in bi bila napaka, če ne bi ustrezno označili, da je avtor bralec. Ljudje tako vidjo, da upoštevamo in uporabljamo, kar pošljejo in da tega ne delajo zastonj.

- Kakšna je vloga tistega, ki sporoča? Mislite, da bralci fotografije glede na avtorja dojemajo drugače?

Mislim, da je pomembna vsebina fotografije in ne njen avtor. So sicer ljudje, ki se radi ukvarjajo s teorijami zarote in si namislijo, da gre za maščevanje in podobno. Ampak na splošno menim, da avtor ne odvzame verodostojnosti fotografije. Lahko sicer pri tračih, da to velja, saj so teme drugačne. A na splošno mislim, da ne. Meni bi bilo vseeno kdo je podpisan.

- Kakšno funkcijo mislite, da imajo fotografije v novinarskem sporočanju?

Fotografija je izredno pomembna. Predstavlja dokaz, da se je zapisano res zgodilo.

- Ali pri objavi upoštevate tudi kvaliteto fotografije?

Pri slikah bralcev ni tako pomembna. Mora biti razločna, ne da je slikana kilometer stran in niti ne vidiš, kdo je na fotografiji.

### **PRILOGA C: Intervju: urednica 3 (odgovorna urednica, medij 2)**

- Ali v vašem mediju uporabljate amaterske fotografije?

Da.

- V kakšnih okoliščinah jih objavite in kdaj ne? Odgovor prosim pojasnite.

Njavečkrat v primerih, ko nimamo tam fotografa. Ali ko imamo novice o neurjih, točah ... Pozovemo uporabnike spletnih strani, da nam pošljejo fotografije. Podobno velja za prometne nesreče. Če so očitvidci in če ne moremo poslati tja dovolj hitro fotografa, uporabimo fotografije uporabnikov. Ker ne moremo imeti čisto na vseh koncih sveta ljudi, profesionalne fotografe ali v končni fazi profesionalne novinarje, objavimo te fotografije. In v tem ne vidim nič slabega.

Že CNN če pogledamo, ima iReport. Tam ljudje oblikujejo svoje novice. Mi smo to poskusili tudi na 24ur.com, ampak ker ni dovolj dogodkov in ljudi, ki bi se angažirali, ni uspelo. Ampak, če obstaja kakšna priložnost, uporabnike vedno vključimo zraven. Je za nas in za njih dobro.

Fotografije uporabnikov tudi, ko dobimo fotografijo novinarja ali profesionalnega fotografa ne zberemo, temveč nove fotografije samo dodamo. Pomembno se nam zdi, da če so se ljudje angažirali in fotografijo posneli ter nam jo poslali, da so pripravljeni z nami sodelovati, se nam zdi nefer, da bi fotografijo zbrisali. Fotografijo zberemo le v primeru, če ni tako dobra in dobimo boljšo. Ampak to velja tudi za profesionalne fotografije, z njimi delamo enako.

- Kakšna pravila veljajo pri objavi teh fotografij?

Preverimo, če je fotografija avtentična. Tako kot preverimo podatke, ki jih dobimo od uporabnikov. Saj vse je treba preveriti. Večino to naredimo tako, da smo v navezi z avtorjem. Zato slik tudi ne podpisujemo z "naš bralec", pri nas se morejo ljudje identificirati, če nekaj naredijo. Če se ne želijo identificirati tako, da pišeta pod sliko ime in priimek, moramo mi

imeti podatke o avtorju v redakciji, zato, da vemo, da gre za slike te osebe. Lahko bi nam namreč poslali tudi fotografije koga drugega. S tem si zagotovimo, da je oseba avtor fotografije in zaupamo, da ne bi nihče zastavil svojega imena za fotografijo nekoga drugega. Koneckoncev pri tem tudi riskira, da ga pravi avtor toži. Jaz mislim, da ljudje še vseeno niso tako neumni.

- Kako so take fotografije označene? Kakšna je vloga tistega, ki sporoča? Mislite, da bralci fotografije glede na avtorja dojemajo drugače?

Podpisane so z avtorjem, ki jo je posnel. Z imenom in priimkom. Razen, če tega ne želijo, potem uporabimo inicialke ali podpis pustimo prazen. Vedno od avtorjev dobimo dovoljenje za uporabo in kako želijo biti podpisani. In večina jih želi biti podpisana. Nikoli ne podpišemo z „naš bralec“.

Menim, da ni potrebno označevati in ločevati dela profesionalcev in neprofesionalcev. To je tako, kot če bi rekli, da je naš fotograf boljši kot nekdo, ki se sicer amatersko, ampak resno ukvarja s fotografijo. Mislim, da slika nima manjše vrednosti, če je avtor nekdo, ki ni pri nas zaposlen.

- Kakšno funkcijo mislite, da imajo fotografije v novinarskem sporočanju?

Novica brez fotografije ne more biti. Internet je narejen tako, da ljudjem ponudiš čimveč informacij in čimveč gradiva, ki ga dobiš. To pomeni, da poleg tekstualnih novic mi vedno ponudimo tudi slike, video posnetke, avdio posnetke. Želimo, da bralci sami izberejo, kar želijo. To pomeni, da moramo dati ljudem izbiro in to internet omogoča. In kar tehnologija omogoča, mi s pridom izkoriščamo. Zato pa je internet. In fotografije so na internetu izredno pomembne. Ne zato, da bi prispevki lepše izgledali. Ampak ker enostavno ljudje to želijo in tisto kar ljudje želijo, jim mi moramo ponuditi. In tega se držijo vsi spletni mediji.

- Ali pri objavi upoštevate tudi kvaliteto fotografije?

Fotografija mora nekaj povedati. Izražati mora nekaj, kar imamo mi v novici. Če ustreza temu, potem kvalitete ne upoštevamo. (o kvaliteti je urednica 3 spregovorila pri prvem vprašanju, op. p.)

Pri prispevkih o zabavnih vsebinah takšnih fotografij ne uporabljajo, je povedala odgovorna urednica. V načrtu imajo sicer projekte, da bi uporabnike spodbudili k pošiljanju tudi takih fotografij, a zaenkrat še niso v teku.