

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Durmić

Velike prevare: manipulacija v fotografiji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Durmić

Mentor: doc. Arne Hodalič

Velike prevare: manipulacija v fotografiji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Velike prevare: manipulacija v fotografiji

Osrednja tema mojega diplomskega dela je fotografska manipulacija. S pomočjo zgodovinskega pregleda razvoja fotografskega procesa in žanrov fotografije obravnavam koncept in status fotografske manipulacije predvsem v informativnih žanrih, natančneje v reportažni fotografiji. Slednja naj bi bila realistična in objektivna, zato je manipulacija v tem žanru toliko bolj nedopustna. Ukvarjam se z resničnostjo fotografij oziroma z zlorabo resničnosti, katere namen je zavajanje gledalcev. Ker fotografije kot vizualni sistemi namreč ustvarjajo pomene, lahko fotografi te pomene tudi spremenijo z uporabo različnih tehnik manipulacije, katere v diplomskem delu bolj podrobno opišem in ponazorim s primeri iz prakse.

Ko nam nekdo omeni fotografijo, najprej pomislimo na medij, ki realnost predstavlja takšno, kot je. Če govorimo o reportažni fotografiji, bi nam jo ta tudi morala. Toda realnost je včasih vendarle malce drugačna. V diplomski nalogi opredelim fotografijo oziroma reportažno fotografijo kot kulturno prakso, ki ne predstavlja nujno realnega prikaza sveta v katerem živimo oziroma o katerem beremo, gledamo ali poslušamo.

Ključne besede: fotografija, reportažna fotografija, dokumentarna fotografija, manipulacija.

The Great Deceits: Manipulation in photography

The main topic of my Bachelor's Thesis is manipulation in photography. With the help of a historical overview of photographic processes and genres in photography I am dealing with the concept and the status of photographic manipulation in informative genres, more specifically in photojournalism. The latter should be realistic and objective, therefore manipulation in this genre is all the more unacceptable. I am writing about the notion of reality in photography and the (dis)use of said reality, whose purpose is to mislead the viewers. Photographs are also visual systems and as such they create meanings in our brain, thus making it possible for the photographers to change those meanings with the use of different manipulative techniques which I am describing in detail and illustrating with examples from praxis.

When somebody mentions the word photography we think of a medium that represents reality as such; and if we are talking about photojournalism that should really be the case. But nevertheless, the reality is sometimes different. In my Thesis I describe photography or photojournalism as a cultural praxis, which does not necessarily represent the reality of the world we live in, or better yet - the world we read, watch and hear about.

Key concepts: photography, photojournalism documentary photography, manipulation.

KAZALO VSEBINE

1	Uvod.....	5
2	Fotografija.....	5
2.1	Kratek zgodovinski pregled fotografije.....	6
2.2	Vloga fotografije.....	7
2.3	Žanri v fotografiji.....	8
2.3.1	Razlika med dokumentarno in reportažno fotografijo.....	11
3	Objektivnost v fotografiji.....	11
3.1	Objektivnost v dokumentarni fotografiji.....	12
3.2	Objektivnost v reportažni fotografiji.....	12
4	Vizualna komunikacija.....	13
4.1	Videti.....	13
4.2	Verjeti.....	14
4.2.1	Realnost fotografij.....	14
5	Manipulacija.....	15
5.1	Manipulacija v fotografiji.....	16
5.1.1	Zgodovinski pregled manipulacije v fotografiji.....	17
5.1.2	Digitalna foto-manipulacija.....	20
5.1.3	Staging oz. režiranje fotografij.....	24
5.2	Manipulacija v dokumentarni fotografiji.....	28
5.3	Manipulacija v reportažni fotografiji.....	28
6	Analiza intervjujev.....	31
	Sklep.....	36
	Literatura.....	38

KAZALO SLIK

Slika 2.1:	Pogled z okna.....	6
Slika 5.1:	Lincolnov portret.....	18
Slika 5.2:	Portret Ulyssesa S. Granta.....	19
Slika 5.3:	Skupinski portret Generala Shermana z generali.....	19
Slika 5.4:	Izginuli komisar.....	20
Slika 5.5:	Benito Mussolini na konju.....	20
Slika 5.6:	Naslovnica National Geographic.....	21
Slika 5.7:	OJ Simpson.....	22
Slika 5.8:	Raznolikost.....	22
Slika 5.9:	Škandal pri časopisu LA Times.....	23
Slika 5.10:	Umetni dim.....	23
Slika 5.11:	Boksar.....	24
Slika 5.12:	Italijanski vojaki.....	25
Slika 5.13:	Alexander Gardner in »njegov vojak«.....	25
Slika 5.14:	Dve verziji »Doline smrti« Rogerja Fentona.....	26
Slika 5.15:	Poljub.....	26
Slika 5.16:	Usmrtimev vietkongovskega zapornika.....	27
Slika 5.17:	Mladi strelec: The Lackawanna Shooter.....	27

1 Uvod

»Fotografije ponavljajo. Poenostavljajo. Vznemirjajo« (Sontag 2006, 4). Fotografija je namenjena temu, da pokaže (Sontag 2006, 43–44). Toda ne predstavlja nujno povsem realne podobe sveta. Obstaja namreč manipulacija s katero lahko spremenimo fotografije in s tem vplivamo na njihov pomen ter na naše gledanje na svet in dogajanje okoli nas. Reportažno fotografijo smatramo kot realni prikaz nekega dogajanja, ki mu nismo bili priča, zato fotografijam navadno brezpogojno verjamemo. Za poudarek na reportažno fotografijo sem se odločila, ker je, oziroma naj bi bila, to objektivna, realistična fotografija in ravno zato je manipulacija v tem žanru fotografije nedopustna. Z uporabo različnih tehnik manipulacije fotografi mečejo slabo luč na ostale v tem poklicu in na splošno zaupanje v kredibilnost medijev.

Kako ljudje dojemamo fotografije oziroma reportažne fotografije? Jih dojemamo kot nekaj resničnega ali dvomimo? Se je v današnji digitalni dobi to dojetje spremenilo? Kaj nas prepriča v avtentičnost fotografij? Njihova objava v priznanih, kredibilnih medijih? V diplomskem delu se bom ukvarjala s takšnimi in podobnimi vprašanji, predvsem kar se tiče manipulacije v reportažni fotografiji. V teoretičnem delu se bom najprej posvetila fotografiji, zgodovinskemu razvoju, nato bom definirala različne žanre v fotografiji ter zaključila s poglavjem o manipulaciji v fotografiji. V zadnjem, raziskovalnem delu, pa bom naredila analizo intervjujev. Ljudi, ki se na različne načine ukvarjajo s fotografijo, bom povprašala o njihovih pogledih in opažanjih glede manipulacije v fotografiji. Znotraj novinarske fotografije se bom osredotočila na eno izmed oblik novinarskega foto-izražanja, in sicer reportažno fotografijo. Manipuliranje je problematično predvsem v tem žanru. Namen te diplomske naloge ni bil le ugotoviti, kaj o manipulaciji pišejo v znanstveni oz. strokovni literaturi, temveč predvsem s pomočjo raziskovalnega dela (intervjujev) ugotoviti, kakšno je dejansko stanje na sceni in izvedeti, kako na trenutno stanje gledajo fotografi in strokovnjaki, ter kakšen odnos imajo do manipulacije.

2 Fotografija

Fotografija je odvisna od svetlobe; včasih so ji rekli 'pisanje s svetlobo' (Davenport 1991, XIII). Pri fotografiranju gre za kontroliranje svetlobe in časa (Clarke 1997, 11). Kaj, torej je

fotografija? Na najbolj osnovnem nivoju je slika oziroma podoba, ki nastane po fotografiranju (Clarke 1997, 19). Lahko jo definiramo tudi kot podobo v obliki pozitivnega tiska, ki je bila posneta s fotoaparatom in reproducirana na foto-občutljivi podlagi (Berger 1998, 74).

2.1 Kratek zgodovinski pregled fotografije

Zametki fotografije se začnejo v 4. stoletju pr. n. š. z optičnimi opazovanji na Kitajskem. V renesansi so si umetniki in znanstveniki pri ustvarjanju pomagali s *camero obscura* (Clarke 1997, 12). 1725 je Johann Heinrich Schulz odkril ključen kemijski proces za razvoj fotografije.

Joseph Nicéphor Niépce je okoli leta 1824, po približno osemurni osvetlitvi, uspel ohraniti podobo v *cameri obscuri*; to je bila prva posneta fotografija (glej sliko 2.1). Heliografija je bila prvi fotografski postopek (Clarke 1997, 12).

Slika 2.1: Pogled z okna



Vir: National Geographic (2012)

Daguerrova dagerotipija iz leta 1837 je bila spontana reprodukcija podob narave, prejeta v *cameri obscuri* (Jeffrey 1981, 240 in Clarke 1997, 13). Zaradi dolgih osvetlitvenih časov so jo uporabljali predvsem za tihožitja (Clarke 1997, 15 in Hedgecoe 1981).

William Henry Fox Talbot je ustvaril osnovo za moderno fotografijo – prvi negativno/pozitivni fotografski proces (Clarke 1997, 15–16). Leta 1841 je ustvaril negativne posnetke predmetov, kar je bila osnova za današnjo tehnologijo z negativnim filmom

(McLuhan 1964, 206). Richard Leach Maddox je leta 1871 čas osvetlitve zmanjšal na 1/25 sekunde; fotografije so lahko tako snemali s prosto roko. George Eastman je leta 1884 uvedel film v zvitku. Nekaj let kasneje je patentiral boks kamero s prvim filmom v zvitku (Berger 1998, 73). Fotografija je komaj s fotoaparatom »Kodak« postala dostopna širokemu krogu ljudi (O'Barr 1994, 17).

Razvoj digitalne fotografije se je začel v sredini 60-ih let z možnostjo prenosa digitalnih kanalov kot podatkov. V Bell Laboratories so leta 1968 razvili vezje Charged Coupled Device. To je bil nov tip računalniškega pomnilnika, toda bil je uporaben tudi za procesiranje slikovnih signalov. 1980 je Sony predstavil Mavico, ki je veljala za prvo digitalno kamero. Razširjenost digitalnih kamer se je pričela leta 1991 s kamero podjetja Logitech - FotoMan. Prva digitalna kamera, ki je zajemala v barvah, je bila Kodakov DC-40. S tem se je pričelo obdobje razvoja digitalne tehnike na področju fotografije. Digitalne kamere so v letu 2001 postale cenovno dostopne širši uporabniški javnosti (Intihar 2001). Fotografija se še vedno razvija in tehnične izboljšave na trg prihajajo skoraj vsakodnevno (povzeto po Rosenblum 1997 in Puhar).

Danes je prisotna predvsem digitalna fotografija, a še vedno se najdejo posamezniki, ki se ukvarjajo z analogno ali taki, ki raziskujejo stare, skoraj pozabljene tehnike. Tako na primer novomeški fotograf Borut Peterlin trenutno raziskuje tehniko mokrega kolodija in na svojem blogu opisuje izkušnje pri uporabi tega postopka.

2.2 Vloga fotografije

»Fotografije nas učijo vizualnega koda, s tem pa spreminjajo in širijo naše pojme o tem, kaj je vredno pogleda in kaj imamo pravico gledati. Fotografije so slovnica in, kar je še pomembnejše, etika videnja. Najmogočnejši dosežek fotografskega prizadevanja pa je, končno, naš občutek, da lahko v svoji glavi zaobsežemo ves svet – kot antologijo podob« (Sontag 2001, 7).

V časopisih in revijah uporabljajo fotografije zaradi njene dokumentarne in ilustrativne moči. Fotografije prikazujejo pomembne dogodke in ljudi o katerih beremo; z njimi povečujejo moč informacij, ki nam jih ponuja tiskana beseda (Berger 1998, 75).

V začetku je bilo fotografiranje le igračka izbranih, saj je veljalo za redko in izjemno drago. Nekaj desetletij po izumu pa so jo začeli uporabljati za policijske dosjeje, vojne reportaže, pornografijo, enciklopedično dokumentacijo, razglednice, antropološka poročila, formalne in družinske portrete (Berger 1880, 32). Danes je prisotna praktično povsod, z njo pa se lahko ukvarja skoraj kdorkoli.

2.3 Žanri v fotografiji

Razlikujemo med različnimi mediji (tiskani, radio, televizija, fotografija) ter vrstami ali žanri v vsakem izmed teh medijev. Tudi znotraj fotografije obstajajo različni žanri (Berger 1998, 74).

Umetniška fotografija

Sem umeščamo dela fine umetnosti nadarjenih fotografov, ki izkoriščajo estetske elemente fotografije. V začetku so (zaradi tehničnih pomanjkljivosti) ustvarjali v črno-beli tehniki. Po razvoju barvne tehnike so mnogi še vedno ostali zvesti črno-beli. Toda tudi to se počasi spreminja, saj nove tehnike v današnji digitalni dobi omogočajo razne manipulacije, ki se jih umetniki čedalje bolj pogosto poslužujejo za obdelovanje in ustvarjanje podob (Berger 1998, 74).

Komercialna fotografija

V to zvrst štejemo fotografije v oglaševanju, na ovitkih CD-jev, posterjih, jumbo plakatih ipd. Take fotografije predstavljajo dominantno uporabo podob v današnji družbi. Vsi (predvsem v razvitejših družbah) smo izpostavljeni ogromni količini takih fotografij vsakodnevno (Berger 1998, 76).

'Snapshots'

Tipično prikazujejo otroke, utrinke s potovanj in posebnih priložnosti, ki jih fotografirajo predvsem neprofesionalni fotografi. Te podobe so oblika osebne dokumentacije (Berger 1998, 74). Snapshot fotografija je instinktivna in direktna; pogosto je bolj polna življenja in ima lahko več moči kot na primer umetniška fotografija (Jay v Brittain 1999, 44).

Dokumentarna fotografija

Dokumentarno fotografijo lahko opišemo kot žanr, stil, obliko, gibanje ali tradicijo; ne moremo iskati ene same definicije tega pojma (Wells 2004, 74). Zgodovinsko gledano se je izraz dokumentarna fotografija uveljavil na prelomu 19. v 20. stoletje, ko so se v ZDA začeli ukvarjati s socialnimi reformami. Prvi dokumentarni fotografi so želeli srednjemu razredu pokazati dele njihove družbe, v katerih sta bila nepravilnost in revščina. Po Clarku naj bi bralec ob pogledu na dokaz, ki ga je posnela kamera, sprejel moralne implikacije (1997, 147). Rosler pravi, da ta žanr »predstavlja družbeno vest liberalne občutljivosti, ki je predstavljena v vizualnih podobah« (1992, 302). Dokumentarna fotografija je bila plod ogromnega truda, da bi zabeležili izkušnje in trpljenje ljudi.

Danes termin dokumentarna fotografija ne pomeni več isto kot nekoč. Pri sodobni dokumentarni fotografiji je pomemben odnos med fotografii in okoljem ali ljudmi, ki so del njihove zgodbe. Arianna Rinaldo pravi, da je sodobna dokumentarna fotografija tista, ki ne odvrta pogledov, temveč pusti čas za razmislek. Ne sme biti zgolj informativna, temveč mora raziskovati in odpirati vprašanja. To naj ne bi bile zgolj aktualne dnevne novice ali ekskluzivne reportaže. Naj ne bi bile velike, aktualne zgodbe, temveč so lahko zelo vsakdanje, preproste, intimne, družinske; njihovi junaki in junakinje pa so tudi babice, delavke itd. (Krese 2009).

Med najpomembnejše lastnosti dokumentarne fotografije prištevamo avtorjevo spoštovanje do dejanskosti in resnice ter njegov osebni pristop in interpretacijo, ki mu jo žanr dopušča. Fotograf Joseph Rodriguez je nekoč izjavil, da je fotografija njegov glas. Slednja je namreč način, s katerim fotografi skušajo razumeti svet in z njim komunicirajo; iščejo orodja, metafore, oblike, sence ipd. s katerimi skušajo prikazati dogodek čim bolj iskreno in spontano (Purcell 2007). Želijo predstaviti dogodke, ki bi sicer ostali nevidni ter pokazati prikrite stvarnosti (Clarke 1997, 147 in Sontag 2001, 55).

Pomen dokumentarne fotografije ni enoznačen in ne predstavlja »obče resnice«. Pomen ji da šele kontekst, v katerem se fotografija nahaja. Kontekst je namreč bistvenega pomena za razumevanje vizualnega, je identiteta fotografije; pomembno je tako besedilo ob fotografiji, kot tudi kje so fotografije objavljene oziroma razstavljene.

Pomembni predstavniki klasične dokumentarne fotografije so Eugèn Atget, Jacob Riis, Lewis Hine, Walker Evans, Nan Golding, Martin Parr, Dorothea Lange, Robert Frank. Sodobni avtorji pa so Brenda Ann Kennelly, Susan Meiselas in v Sloveniji Bojan Breclj, Borut Peterlin, Boštjan Pucelj.

Reportažna fotografija

Informativna sporočila so objektivna. Avtor je s svojimi mnenji od predmeta distanciran in odsoten. To so vestičarske, poročevalske in reportažne zvrsti. V reportažni fotografiji je etika prvenstvenega pomena, estetika drugotnega. Reportaža je zgodba umeščena v področje realnosti, toda še vedno je novinarska, zato je prepovedano uporabljati fikcijo, domišljijo. Njena ključna lastnost je narativnost. Fotograf je sicer predan samo dejstvu, vendar si lahko pomaga s čustvi in izkušnjami. Vendar ne sme, v želji, da bi ustvaril boljšo, razumljivo in tekočo zgodbo, dodajati elementov. Pri reportažni fotografiji gre predvsem za spoštovanje do resnice ter za to, da fotografi producirajo podobe s katerimi se lahko sestavi zgodbo. Brez predsodkov, faktografsko ter čim bolj tehnično popolno (Krese 2009).

Osnova reportažne fotografije je njena zaveza resnici, kar pomeni, da elementov v fotografiji ne smemo premakniti, prerazporediti, rekonstruirati, zrežirati, manipulirati ali voditi na kakršen koli način. Fotoreporter slika to, kaj je, ne kaj je bilo, ali kaj bi lahko bilo (Bowers 2008, 3).

Berger pravi, da pri reportažni fotografiji govorimo o zgodbah, ki jih pripoveduje, opisuje nekdo od zunaj. Časopis pošlje fotografa v nek kraj z namenom, da nazaj prinese fotografije. Zgodba potem govori o tem, kaj je ta fotograf tam videl; to niso neposredno izkušnje ljudi, ki so tam nekaj doživeli. Fotoreporter naredi fotografije in jih odda (npr. agenciji ali časopisu), novinar napiše tekst, urednik pa vse skupaj združi. Fotograf ne bi smel vplivati na izbor; lahko le izrazi svoje mnenje. Na samo zgodbo pa fotograf nima nikakršnega vpliva; za dobro, novinarsko, reportažno zgodbo, torej potrebujemo urednika, novinarja in fotografa. S tem dobimo več različnih pogledov in smo lažje objektivni (Krese 2012).

Pomembni predstavniki reportažne fotografije so Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, James Nachtwey, Eugene Richards, Steve McCurry, Yuri Kozyrev, Sebastiao Salgado, Zoriah

Miller, in v Sloveniji Arne Hodalič, Borut Kranjc, Joco Žnidaršič, Jure Eržen, Matej Leskovšek.

2.3.1 Razlika med dokumentarno in reportažno fotografijo

Veliko svetovnih fotografov se lahko z istimi fotografijami postavi v vlogo fotoreporterjev ali dokumentarnih fotografov. Velikokrat je težko ločiti reportažno od dokumentarne fotografije; odvisno je torej predvsem od tega v kakšnem kontekstu je stvar postavljena. Meje med reportažno in dokumentarno fotografijo se danes brišejo. Včasih so fotoreporterji delali samo za časopise, zdaj imajo v mislih še, kje bodo imeli razstavo, multivizijo ali predstavitev svojih reportažnih fotografij na drugačen način.

Kot fotoreporterji, predajo svoje fotografije agenciji, kjer jih potem uporabijo za ilustrirati zgodbo. Če fotografije stojijo v nekem časopisu kot ilustracije zgodbe in je spodaj nevtralen podnapis, je to reportažna fotografija. Ko pa je ta ista zgodba nekje razstavljena, v čisto drugem kontekstu, avtor spodaj napiše nekaj drugega in je sam aktivno sodeloval pri tej stvari, to štejemo za dokumentarno fotografijo. Vse je namreč odvisno od njega, takrat sam si izbere katere fotografije bodo razstavljene in na kakšen način, ter s tem lahko pove kar želi. Fotoreporterji so torej lahko tudi dokumentarni fotografi z istimi fotografijami (Krese 2012).

3 Objektivnost v fotografiji

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). Ustvarili so lahko točne podobe tega, kar so videli skozi kamero; to so bile mehanično ustvarjene podobe. Na nastanek ni vplival človek s svojimi predsodki in diskriminacijami (Wells 2004, 13). Ljudje verjamejo, da jim fotografije svet prikazujejo takšen, kot je v resnici (Clarke 1997, 146). Sontag pravi, da jih lahko uporabljamo kot dokaz nečesa, toda pri tem moramo biti previdni glede subjektivnosti izdelovalca podob. Pooblastilo objektivnosti je že vgrajeno v fotografijo, toda vedno izraža tudi določeno stališče (Sontag 2006, 22–44).

Virginia Wolf pravi, da fotografije »niso dokaz, so kratko malo surovo poročilo o dejstvu, ki nagovarja oko«. Nihče jih ne vidi le kot gola dejstva. »Oko je povezano z možgani, možgani

pa z živčnim sistemom. Ta sistem bliskovito pošilja svoja sporočila skozi vsak spomin iz preteklosti in vsako občutje v sedanosti«. To fotografijam omogoča, da so hkrati objektivni zapisi ter osebna pričevanja, kopija ali transkripcija sedanjega trenutka resničnosti kot njena interpretacija (Sontag 2006, 22–23).

3.1 Objektivnost v dokumentarni fotografiji

Definicija dokumentarnega je nekaj dokumentirati oziroma zabeležiti (Wells 2004, 17). Dokumentarna fotografija se je, kot žanr vedno naslanjala na okvir avtoritete in pomembnosti. Uporablja se kot dokaz tega, kar se je zgodilo; ima nek zgodovinski pomen kot iskrena pripoved (ali reprezentacija) minulih dogodkov (Clarke 1997, 145).

Dokumentarni žanr je povezan z resničnostjo in obenem tudi z izjavami o novinarski objektivnosti ali socialni resnici (Brennen in Hardt 1999, 2). S fotografijo ne stopamo le na pot spomina, temveč tudi na pot gotovosti: bistvo je namreč, da fotografija potrdi to, kar prikazuje (Barthes 1992, 75); je zgodovinski zapis nekega dogodka (Spencer 1999, 184). Meta Krese (2012) pravi, da v dokumentarni fotografiji sploh ne rabiš biti objektivni. Pri socialno-dokumentarni fotografiji namreč fotograf hoče biti kritičen, hoče nekaj pokazati oz. povedati.

3.2 Objektivnost v reportažni fotografiji

Bowers fotoreporterje opiše kot neke vrste znanstvenike, ki zbirajo dokaze o tem, kaj se je zgodilo. So nekakšni vizualni zapisovalci, ki natančno portretirajo stanje in dogajanja v svetu (2008, 2–3). Howard Chapnick je zapisal, da je celovitost in čistost novinarske fotografije nedotakljiva. Objektivnost nepristranskega opazovalca stoji odkrito na poti emotivne in izrazne identitete umetnika. Reportažna fotografija spremlja in predstavlja zunanji svet; je moralno odgovorna, da predstavlja realnost točno takšno kot je (Bowers 2008, 3). Svojo kulturno pristojnost in verodostojnost črpa iz sposobnosti, da predstavi dogodke čim bolj odkrito. Ta praksa je razširitev objektivnosti in je pomembna podlaga za javno percepcijo, da bralcem predstavlja resnične in točne dogodke. Fotoreporterji ne smejo namerno postavljati položaja ljudi, da bi ustvarili dogodke, vendar pa nekateri izbirajo oz. iščejo trenutke, ki bi prikazali določene točke, pogled oz. stališče (Bowers 2008, 6). Reportažne fotografije niso

nepristranske rezine objektivne realnosti, kajti sicer ne bi bile tako pomembne (Bowers 2008, 24).

Zavedamo se, da fotografi ne morejo biti popolnoma objektivni in ob gledanju fotografij vzamemo to na znanje. Obenem pa zaupamo in verjamemo, da se trudijo biti čim bolj nepristranski in nam skušajo prikazati najiskrenejšo podobo realnosti.

Reportažna fotografija na nek način zavaja javnost v tem, da predstavlja podobe kot objektivno realnost z le enim samim pomenom (Bowers 2008, 23), toda mislim, da se ljudje tega zavedamo. Tudi Meta Krese (2012) meni, da objektivnosti v reportažni fotografiji ni; ne verjame vanjo in se tudi ne trudi prepričevati nekoga, da je sama objektivna. Kljub trudu fotograf ne more biti objektivni, kajti že s tem, ko si izbere temo, ni več objektivni. Lahko pa je oziroma mora biti objektivni v tem smislu, da samo zapiše/posname/fotografira, kar je videl ali slišal in ne, da nekaj dodaja ali odvzema.

4 Vizualna komunikacija

V današnjih časih živimo v vizualnem svetu in smo nenehno obkroženi z nešteto podobami (na televiziji, spletnih straneh, avtobusih, v časopisih, revijah ipd.), ki nam pomagajo izoblikovati našo percepcijo sveta in nas samih (Berger 1998, 1 in Davis 1992). Toda od vseh vrst podob se nas fotografija dotakne najgloblje. »Spomin zamrzne v okviru; njegova temeljna enota je ena sama podoba«. Živimo v dobi preobremenjenosti z informacijami; fotografija pa nam ponuja hiter način za razumevanje dogodkov in zgoščeno obliko njegovega pomnjenja (Sontag 2006, 19). Komuniciramo skozi podobe, ki v naših življenjih prevladujejo, toda kljub temu so za nas nekakšna skrivnost (Berger 1998, 1). So ustvarjene in posredovane; namen je, da jih vidimo in beremo ter, da imajo specifično funkcijo in učinek (Berger 1998, 46).

4.1 Videti

Razlikujemo med 'videti' ali 'gledati'. Proces 'videnja' je zapleten fenomen. Vidimo neko podobo, naši možgani to podobo nato razbijejo v več komponent in jih posamezno procesirajo, preden jih ponovno rekonstruirajo kot celoto. Procesirajo na primer posamezne lastnosti kot so barva, tekstura, svetloba, sence in jih nato združijo v eno podobo (Berger

1998, 15). Kaj ljudje 'vidimo' oziroma na kaj se osredotočimo, se razlikuje od kulture do kulture (Rudolf Arnheim v Berger 1998, 16). Percepcija je vedno aktiven proces, pogojen z našimi pričakovanji, prilagojen situacijam. Namesto, da govorimo o gledanju in videnju, raje govorimo o gledanju in opažanju. Opazimo šele, ko nekaj iščemo. Percepcija torej ni avtomatska (E.H. Gomrich v Berger 1998, 16). Interpretacija je odvisna od izkušenj, inteligence, ter fizičnega in mentalnega stanja gledalca (Berger 1998, 31).

4.2 Verjeti

Ljudje ne samo, da 'vidimo', moramo se naučiti, kako in kaj videti. Svoje pozornosti ne moremo usmeriti na vse okoli sebe. Izberemo si kaj bomo gledali, to pa je določeno s tem, kaj vemo, v kaj verjamemo, ter kaj hočemo (Berger 1998, 34). Na vse to pa vpliva več dejavnikov, od naših let, izobrazbe, družbeno-ekonomskega statusa, države v kateri živimo oziroma v kateri smo odraščali, družinskega ozadja do naše osebnosti. Ko rečemo, da v nekaj verjamemo, s tem mislimo, da je nekaj resnično. Naše prepričanje, da stvari obstajajo v resničnem svetu, je pogosto povezano s tem, kar smo videli; naše prepričanje v resnico o trditvah je vezano na razmišljanje in sklepanje (Berger 1998, 16). Ljudje smo torej prepričani, da nekaj obstaja, ko vidimo in s tem sami ugotovimo resnico. Toda 'videti' ni vedno dober vodič do vedenja. Lahko nam sicer ponudi velik delež resnice, toda ne celotne, kajti veliko tega, kar vidimo, je posredovano s strani nekoga drugega.

4.2.1 Realnost fotografij

Fotografija je del nečesa; je izsek prostora in časa. Lahko ji rečemo tudi vizualno obeležje časa in prostora (Hardt 2003, 605). Že od iznajdbe je uživala kredibilnost, ki jo je dajala percepcija nevtralnosti; verjeli so, da upodobljeno realnost predstavlja tako, kot je (Newton 2001, ix). Fotografije niso le tu, da bi dokumentirale stvarnost, temveč so postale norma pojavnosti stvari v naših očeh, s tem pa so spremenile sam pojem realnosti in realizma. V začetku so bile prve podobe narejene, kot bi fotografi fotoaparati uporabljali kot nekakšen kopirni stroj, ki bi ga oni le upravljali, videla pa bi samo kamera (Sontag 2001,84). So sicer zapis resničnega, saj je stroj zabeležil ta zapis, a obenem so le pričevanje resničnosti, saj z aparatom upravlja človek (Sontag 2006, 22). Fotografija naj ne bi podajala lažnega občutka realnosti in nas zavajala, toda slednja je le reprezentacija realnosti in ne realnost sama; kajti

ujamemo lahko namreč le trenutek. Toda ravno ta dogodek, za tiste, ki ga spremljajo le kot 'novico', postane resničen, s tem, ko ga fotografiramo (Sontag 2006, 18).

Slike kot simboli industrijske družbe, predstavljajo potencial tehnologije. Še vedno so najprepričljivejši mediji dokazovanja, ki se jih drži sloves kredibilnih upodobitev realnosti. Brez njih ne moremo komunicirati, saj potrjujejo in krepijo naša prepričanja in ostajajo osrednji vir ohranjanja občutka za realnost (Hardt 2002, 323). Barthes pravi, da nam fotografija potrdi, da se je tisto, kar gledamo, res zgodilo oziroma, da je »vsaka fotografija potrdilo o navzočnosti« (1992, 73–77).

Fotografija, nekoč poznana kot najbolj iskrena v reprezentiranju realnosti, je prav tako odvisna od konvencij videnja, kot ne-mehanična dela umetnosti (Berger 1998, 78) in ne replicira avtomatično okoliščine oziroma resničnost (Berger 1998, 79 in Wells 2004, 18). V fotografiji je veliko spremenljivk (koti, uporaba svetlobe, fokus itd.), zato je narejena fotografija vedno le interpretacija resničnosti. »Fotografije so sredstvo, kako podeliti 'realnost' (ali 'večjo realnost') dogodkom, za katere bi se privilegirani – ali tisti, ki so zgolj na varnem – nemara raje ne menili« (Sontag 2006, 5).

5 Manipulacija

Danes živimo v svetu polnem znakov. Z znaki lahko komuniciramo, toda to pomeni, da lahko komuniciramo tudi lažno. Večina teh laži je sicer neškodljivih, nekatere pa so lahko tudi nevarne. Pri manipulaciji gre za upravljanje z nečim ali z neko osebo, toda če/ko oseba to ugotovi, ves trud in rezultat izgubita pomen. V velikem slovarju tujk (2002, 698) je manipulacija definirana kot »namera, da bi zavestno vodili določene dogodke do zastavljenega cilja.«

Ustvarjanje podob, videov, filmov, reklam, televizijskih programov ipd. – vse to močno vpliva na gledalčeve emocije in prepričanja. Lahko spreminjamo fotografije, ustvarjamo posebne efekte ipd., zaradi česar lahko podvomimo v odnos med videnjem in verjetjem in ravno zato moramo ravnati odgovorno do tistih, ki bodo te »stvaritve« gledali (Berger 1998, 16–26).

5.1 Manipulacija v fotografiji

Fotografska manipulacija se nanaša na namerno spreminjanje podob, z namenom napačnega predstavljanja realnosti in s tem zavajanja javnosti. »Ponarejena« fotografija je tista, ki prikazuje nek objekt, subjekt ali sceno drugače, kot je v resnici. Take fotografije lahko ustvarimo na več načinov, in sicer v temnici z različnimi razvojnimi tehnikami, z režiranjem fotografij ali pa s pomočjo računalnika in računalniških programov za obdelavo fotografij.

Brugioni (v Widmann 2010) bolj podrobno razdeli več vrst tehnik obdelovanja oz. manipuliranja fotografij: odstranjevanje ali dodajanje elementov, fotomontažo (združevanje več ločenih slik v eno) in pa lažno podnaslavljanje. Zadnji se od prejšnjih tipov razlikuje v tem, da fotografija sama ne manipulira (ostane nespremenjena), ampak to počnemo s podnapisom. "Pravi podnapisi pod fotografijo običajno vsebujejo opisne podatke o tem 'kdo, kaj, kje, kdaj in zakaj' je na fotografiji".

Z objavo manipulirane fotografije zavajajo ljudi, manipulirajo z njihovim načinom razmišljanja in percepcijo. Vloga take manipulacije je torej spreminjanje človeškega dožemanja. Fotografi iz fotografij lahko ustvarijo drugačno podobo in ne le beležijo sveta, kot ga doživlja človeško oko. Takega »izdelka« ne smemo brati dobesedno ali ga 'razbiti' na posamezne dele (Clarke 1997, 187–197). Toda tudi kadar je fotografska podoba sled nečesa, ne more biti le odsev tistega. Vedno je to podoba, ki jo je nekdo izbral. »Fotografirati pomeni uokviriti in uokviriti pomeni izključiti«. Za fotografijo rečemo, da je ponaredek, kadar se izkaže, da je zavajal gledalca o prizoru, ki naj bi ga prikazoval (Sontag 2006, 43).

Tako kot mnogo drugih stvari, lahko tudi fotografijo priredimo za nek namen, ki nam ustreza. »Fotografije niso preprost posnetek resničnega sveta pred kamero in etični kodi, ki so predpisani, da bi pomirili strah bralcev pred manipulacijo, ne morejo zagotoviti objektivnega statusa fotografij« (Schwartz 1999, 160). Obstaja paradoksalen vidik fotografske podobe. Obljublja nam resnico, toda vse prepogosto je uporabljena 'za spodkopavanje in popačenje' resnice. Fotografije že mogoče ne lažejo, toda lažnivci lahko ustvarjajo fotografije (Berger 1998, 91).

Moderna revolucija v fotografski tehniki je sicer razširila potencial fotoaparata kot avtentične dokumentacije, toda hkrati ustvarila potencial, da hitreje in lažje spodkoplje resničnost (Berger 1998, 92). Do danes se je digitalna tehnika tako razvila, da omogoča enostavno manipuliranje s podobami. Začeli smo se spraševati o pravi resničnosti in kredibilnosti fotografij, povečal se je dvom v realizem fotografij, kar je med drugim odprlo debate o 'fotografski resnici' (Wells 2004, 18). 'Manipulatorji' namreč postajajo boljši, zato je razkrinkanje takih zlorab čedalje bolj zapleteno. Kljub temu, da fotografije še vedno smatramo za realistične, je njihova avtoriteta na preizkušnji (Wells 2004, 18).

Omeniti pa moramo tudi razliko med mentalno in tehnično manipulacijo. Pri tehnični, gre za to, da fotografijo spremeniš, ko ugotoviš, da nisi dosegel želenega cilja. Mentalna pa je vedno prisotna – na prizorišče lahko pošlješ dva fotografa in nazaj dobiš netehnično manipulirane fotografije; so sicer različne zaradi prepričanj, izkušenj in pogledov fotografa, toda čiste in nemanipulirane. Mentalni manipulaciji se ne moremo izogniti.

K manipuliranju lahko štejemo tudi fotografovo izbiro objektiv, uporabo črno-bele oz. barvne tehnike itd. To so sicer vse tehnike fotografiranja, a tudi na tak način fotograf lahko manipulira z realnostjo; vse to lahko vpliva na rezultat končne podobe. Vzemimo kot primer fotografiranje na neki predstavi, katere se je udeležilo malo ljudi, ki so se posedli le v prvo vrsto. Fotograf je fotografiral celo dvorano, naknadno pa je obrezal fotografijo, tako da je vidna samo prva vrsta. Ta tehnika je dovoljena in fotograf ni izbrisal nobenega »pomembnega« elementa. Toda, a to ni manipulacija? V nasprotnem primeru bi se namreč videlo, da je bila predstava slabo obiskano, tako pa prikaže oz. nam pusti verjeti, da je bila dvorana zapolnjena. Ali je manipulacija, če bi si že med fotografiranjem izbral tak kader na katerem ne bi videli dlje od prve vrste?

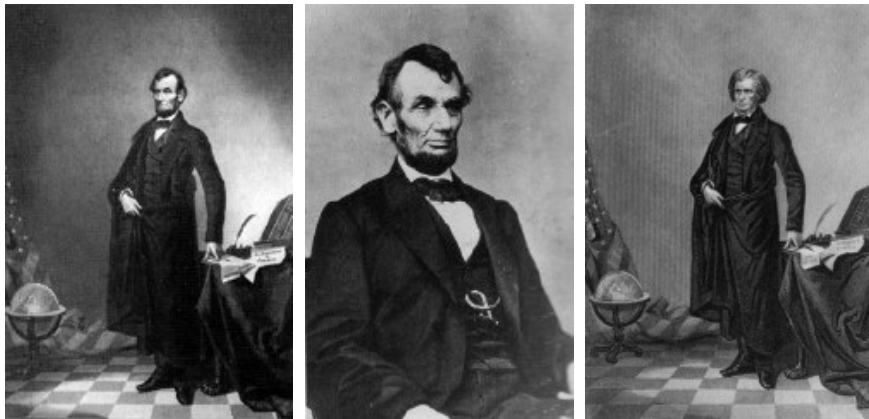
5.1.1 Zgodovinski pregled manipulacije v fotografiji

Včasih so verjeli, da je fotografija dokaz nečesa, da je stanje točno takšno, kot ga prikazuje tista fotografija; danes pa vemo, da to ni vedno res. Umetnost manipuliranja fotografij je pravzaprav stara toliko kot fotografija sama, kajti kmalu po njenem izumu se je pojavila potreba po popravkih (Sontag 2001, 83). Sprva so bile vzrok tehnične (ne)zmožljivosti in želja po izboljšanju estetike. Šele čez čas, pa so jo koristili z namenom zavajanja. Brugioni (v Widmann 2010) pojasnjuje, da so bile "fotografije manipulirane iz več razlogov: goljufije,

pohlepa, zlobe, humorja, dobička, prevare, izobraževanja, da bi vplivali/spremenili javno mnenje in na novo napisali zgodovino". Pravi tudi, da "ko je fotografija manipulirana na kakršen koli način, je s tem ogrožena resnica, ko pa je ogrožena resnica, se začne nezaupanje".

Manipuliralo se je že dolgo pred digitalizacijo fotografije, in sicer v temnicah (npr. odstranjevali ali dodajali so ljudi na fotografijah) (Krese 2012); danes to poteka s pomočjo računalniških programov oz. Photoshopa¹. Manipulirane fotografije je danes mogoče lažje ali pa le hitreje odkriti, saj obstaja več informacijskih in komunikacijskih kanalov, prek katerih se razni ljubitelji, kritiki itd. srečujejo in izmenjujejo mnenja ter informacije. Po drugi strani, pa se je tehnologija tako razvila in ljudje v uporabi le-te tako izpopolnili, da je v tem oziru še težje priti do takih odkritij. Spodaj je podanih nekaj različnih primerov fotografske manipulacije.

Slika 5.1: Lincolnov portret

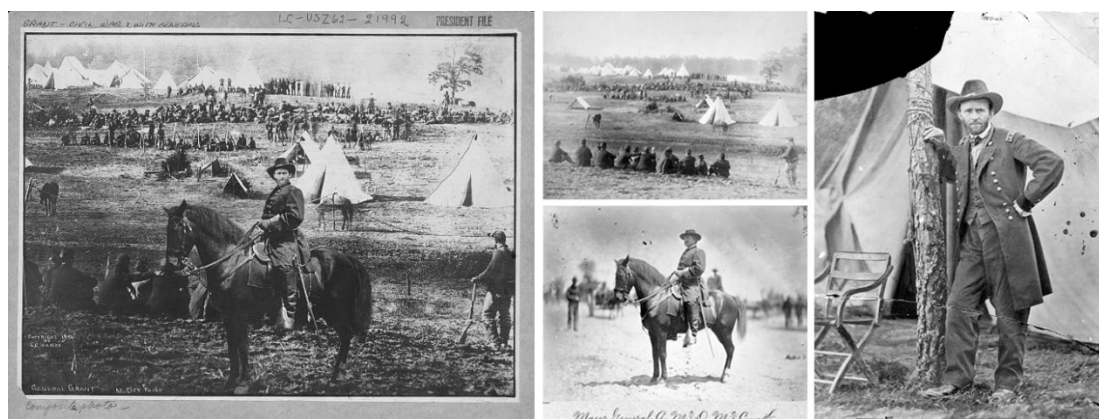


Vir: Boese, Alex (2011)

1860; ikonični portret ameriškega predsednika je pravzaprav montaža. Avtor je to podobo ustvaril tako, da je iz fotografije Mathewa Bradyja (sredinska fotografija) odstranil Lincolново glavo in jo postavil na portret Johna Calhouna (desno).

¹ Adobe Photoshop je visoko sofisticiran, profesionalni računalniški program za obdelavo fotografij. Obstaja več različnih programov te vrste, toda Photoshop je en izmed najbolj razširjenih, zato bom v nadaljevanju zaradi lažjega razumevanja uporabljala besedo Photoshop.

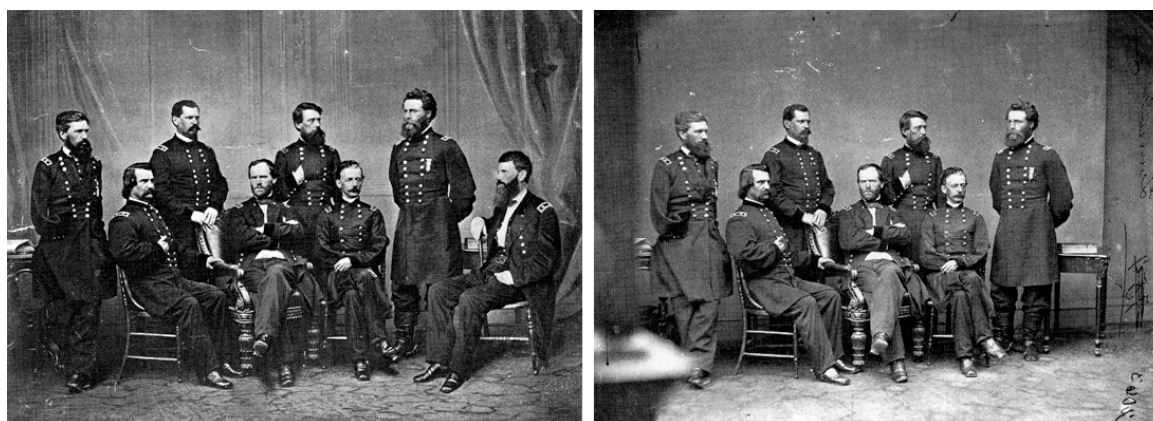
Slika 5.2: Portret Ulyssesa S. Granta



Vir: Laube, Wade (2010)

1864; ta podoba (na levi) je pravzaprav montaža treh različnih fotografij (na desni).

Slika 5.3: Skupinski portret Generala Shermana z generali



Vir: Laube, Wade (2010)

1865; General Francis P. Blair (desno) je bil na fotografijo dodan naknadno.

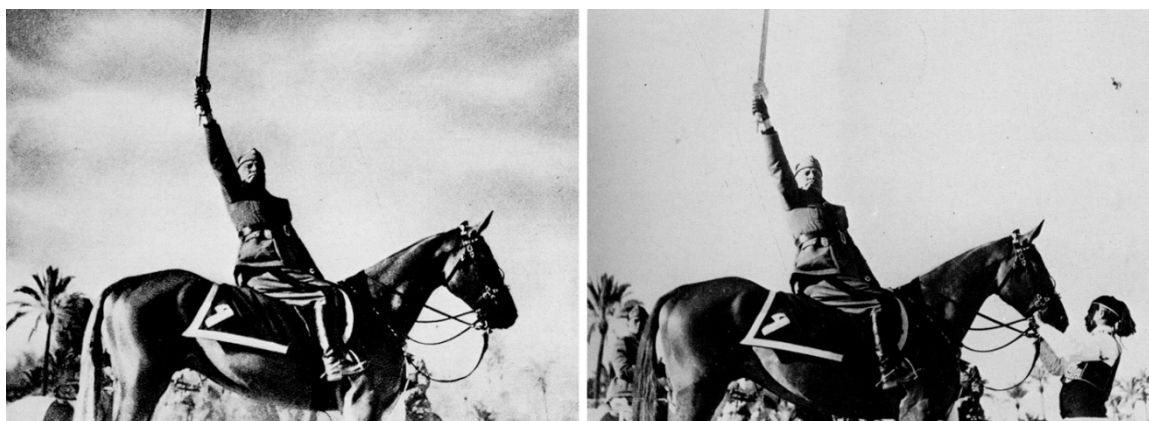
Slika 5.4: Izginuli komisar



Vir: Boese, Alex (2011)

1940; na tej fotografiji je bil komisar izbrisan iz fotografije. Stalin je namreč redno zahteval, da iz fotografij odstranijo njegove sovražnike.

Slika 5.5: Benito Mussolini na konju



Vir: Laube, Wade (2010)

1942, zaradi bolj »heroičnega« portreta je Mussolini naročil, naj iz fotografije izbrišejo skrbnika konja.

5.1.2 Digitalna foto-manipulacija

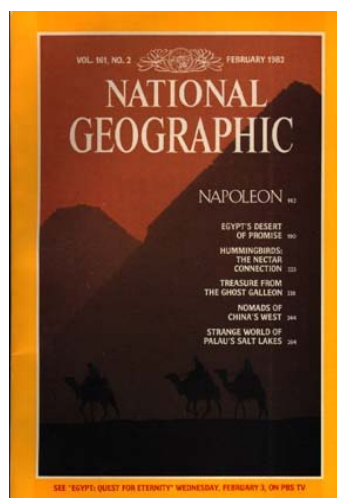
Poznamo več vrst digitalne foto-manipulacije, in sicer fotomontaže, popravljanje in osnovno korekcijo. Za nekatere so kakovostne fotografije le tiste, ki niso niti malo obdelane (Rovšek 2009). Najmanj invazivna je osnovna korekcija fotografije, kamor štejemo naravnanje

barvnih, tonških in ostalih vrednosti slik; kar je danes pogosto. Pri popravljanju fotografij pa že malo bolj spreminjamo samo podobo; sem na primer prištevamo rezanje.

Halilović (2008) pravi, da je »razlika med fotomontažo kot satiro in fotomontažo, ki lažira dokumentarizem zaradi senzacionalizma – razlika med moralo in nemoralo«. S pomočjo Photoshopa lahko kombiniramo več različnih fotografij. Takšna manipulacija je dopustna in sprejemljiva v različnih strokah, kot sta na primer marketing in umetnost; moramo pa poudariti, da se fotografi tega lahko poslužujejo, če se gledalci zavedajo manipulacije. V informacijskih medijih je njena uporaba nedopustna.

Mnogo takih popravkov bi lahko šteli za neškodljive, ker s tem ne spreminjamo pomena fotografij, le njeno estetsko izraznost. Ko pa manipulacijo izpeljemo tako daleč, da iz fotografije odvzamemo kakšen element, lahko s tem spremenimo celoten pomen in posledično zmanjšamo kredibilnost predvsem, če govorimo o reportažni fotografiji.

Slika 5.6: Naslovnica National Geographic



Vir: Laube, Wade (2010)

1982; zgornja podoba je ena izmed najzgodnejših kršitev manipulacije podob v reportažni fotografiji, ki je povzročila škandal. Tehniki NG so digitalno priredili podobo in piramidi so primaknili bližje skupaj, ker fotografija Gordona Gahena ni ustrezala vertikalnemu formatu naslovnice.

Slika 5.7: OJ Simpson



Vir: Laube, Wade (2010)

1994; fotografijo (na levi) za naslovnico revije Time so barvno manipulirali, da bi Simpson izpadel temnejši in bolj grozen. Newsweek pa je na svoji naslovnici objavil neobdelano fotografijo (na desni).

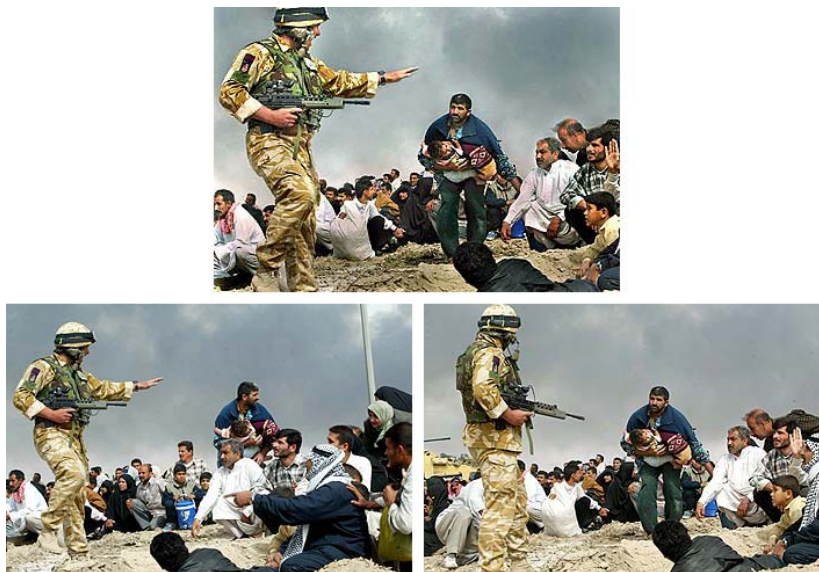
Slika 5.8: Raznolikost



Vir: Boese, Alex (2011)

2000; Univerza v Wisconsinu je na naslovnici svoje brošure natisnila manipulirano fotografijo. Da bi prikazali raznolikost študentov, so s tehniko fotomontaže dodali študenta (na desni).

Slika 5.9: Škandal pri časopisu LA Times



Vir: Laube, Wade (2010)

2003; fotoreporter Brian Walski je zaradi boljše kompozicije združil dve fotografiji (spodaj). Razkritje te manipulacije je povzročilo ogromno medijsko pozornost. Razlog je bil delno v tem, da se je to zgodilo pri prestižni reviji LA Times, deloma pa zato, ker je postalo očitno, kako enostavna je postala manipulacija podob – fotograf, ki dela na vojnem območju lahko v parih minutah ustvari prepričljivo fotomontažo.

Slika 5.10: Umetni dim



Vir: Laube, Wade (2010)

2006; Adnan Hajj je z uporabo Photoshopa poudaril in dodal več dima na fotografiji, da bi ustvaril bolj dramatično situacijo. Zaradi njega oziroma njegovih dejanj so imeli ostali

fotografi težjo nalogo, saj so vse primerjali z njim in dvomili v resničnost njihovih fotografij (Ou 2011).

Slika 5.11: Boksar



Vir: Laube, Wade (2010)

2010; Stepan Rudik je posnel originalno (reportažno) fotografijo (levo) v barvni tehniki, nakar jo je obrezal, (sredina) izbrisal del noge nekega človeka ter jo spremenil v črno-belo (levo).

5.1.3 Staging oz. režiranje fotografij

Fotografi za foto manipulacijo ne potrebujejo temnice ali Photoshopa; ljudi ali predmete lahko tudi postavijo v situacije, ki jih nato fotografirajo – zrežirajo dogodek. Zrežirana fotografija je torej zaigran dogodek ali postavitve scene, ki ga predstavijo kot resničnega. Bowers pravi, da režiranje, ali gre tu za ustvarjanje dogodka ali preurejanje za bolj fotogenični izid, ustvarja konflikt v reportažni fotografiji. Fizične omejitve naših oči nenehno okvirjajo naš pogled; funkcija, ki jo fotoaparat posnema. Ker so predmeti, ljudje, prostor

vedno bodisi znotraj ali zunaj okvirja, postane nemogoče, da ne bi v tem smislu zrežirali fotografije (Bowers 2008, 4).

Zrežirana fotografija sicer prikazuje neko realnost, toda fotograf ne razkrije, da je dogodek načrtno ustvaril. Lahko bi poenostavili in rekli, da gre pri tej tehniki za resnično fotografijo in lažen podnapis. Take prevare lahko prepoznamo z raziskovanjem in analiziranjem fotografij istega fotografa ali več fotografov, ki so bili na isti lokaciji ter opazujemo, če se nek predmet ali oseba večkrat pojavi na različnih fotografijah. Lahko poiščemo tudi priče, ki povedo, kako se je dogodek res odvijal, ter ali se je fotograf vmešaval v samo dogajanje.

Eden zgodnjih primerov režiranja v reportažni fotografiji je podoba Gioacchina Altobellija, ki prikazuje italijanske vojake v Rimu, 21. 9. 1870, dan, po dejanskem dogodku (Abouissa 2008).

Slika 5.12: Italijanski vojaki



Vir: Societa Nazionale

Slika 5.13: Alexander Gardner in »njegov vojak«



Vir: Boese, Alex (2011)

1863; kasneje so opazili, da je na obeh fotografijah Gardnerja, ki sta posneti na različnih bojnih prizoriščih, truplo istega vojaka.

Slika 5.14: Dve verziji »Doline smrti« Rogerja Fentona



Vir: Boese, Alex (2011)

1855; Roger Fenton je po navodilih britanske vlade dokumentiral Krimsko vojno. Ena izmed fotografij prikazuje preprost, toda strašljiv pogled na cesto polno topovskih krogel. Kasneje so ugotovili, da obstaja še ena fotografija istega kraja (desno); kar pomeni, da je najverjetneje zaradi večje dramatičnosti prizor zrežiral in prenesel krogle na cesto.

Slika 5.15: Poljub



Vir: Boese, Alex (2011)

1950; fotografija Roberta Doisneauja na kateri se poljublja mlad par naj bi bila spontana. Toda kasneje je fotograf, da je fotografijo zrežiral.

Slika 5.16: Usmrnitev vietkongovskega zapornika



Vir: Grundberg, Andy. (2004)

1968; usmrnitev naj bi se zgodila znotraj zapora, toda general se je zaradi boljše fotografije odločil zapornika usmrtiti zunaj. Slika, ki jo je posnel Eddie Adams, je bila sicer zrežirana, toda usmrnitev je bila resnična.

Slika 5.17: Mladi strelec: The Lackawanna Shooter



Vir: Boese, Alex (2011)

2002; na fotografiji Eda Keatinga mlad arabski deček »strelja« z otroško igračo/pištolo pred trgovino z arabsko hrano v New Yorku. Prizorišče se je nahajalo blizu kraja, kjer naj bi delovala Al-Qaeda. Fotografji, ki so se nahajali na istem prizorišču, so ga obtožili, da je zrežiral dogodek. Obtožbe je zanikal, toda, kljub temu so pri New York Timesu prekinili sodelovanje z njim.

5.2 Manipulacija v dokumentarni fotografiji

»V dokumentarni fotografiji ne moremo reči, da obstaja manipulacija, toda v veliki meri obstaja vizualni pečat, ki vpliva na to, kako mi dojemamo fotografijo. Manipulacija obstaja v tem smislu, da gledamo svet skozi fotografove oči, to sicer je dokumentarno, ampak to je le njegov svet oz. njegov pogled na svet. Vse je tako kot je, toda fotografije nekega fotografa so zmeraj temne, od nekoga drugega vedno neostre. Vsak fotograf s svojim načinom dela (npr. z načinom tehnike, ali uporablja črno-belo tehniko, dela na film, uporablja digitalno tehniko, srednji ali mali format) vpliva. Ustvarja svojo znamko, vpliva na to, kako ga mi kot gledalci prepoznamo« (Tomanović 2011).

Dokumentarna fotografija je zelo avtorska; je tisto, kar avtor želi povedati in če hoče, bo manipuliral; stvar gledalca pa je, kako bo to dojemal. Neko stvar hoče povedat in temu bo priredil fotografijo, ki nima nič opraviti z reportažno, novinarsko fotografijo. Pri tem ne skriva svoje težnje po tem, da bo povedal, kar želi povedat. Manipulacija se pokaže tudi že v tem, kako izbere ter v kakšnem vrstnem redu razporedi fotografije za razstavo (Krese 2012).

Bojanu Breclju (2011) se zdi problematično to, da se »dokumentarni fotografi spuščajo v svoje delo, brez tega, da bi razjasnili svoje delo in iz tega delajo nek blazen artizem«. Tudi v grozovitih okoliščinah ali nekih preprostih dogodkih iščejo kote, iščejo neko hiperizraznost. Vprašati se bi morali, kaj nam te fotografije ponujajo, sporočajo, s čim se soočamo, ko jih gledamo. Opazil pa je tudi, da se fotografi spuščajo v same dogodke in jih dokumentirajo, na nek način postanejo PR-ovci teh dogodkov, kar tudi predstavlja problem.

5.3 Manipulacija v reportažni fotografiji

Etika v dobi digitalnih podob leži v rokah fotografov in urednikov organizacij, ki nam prinašajo novice, dejstva, mnenja itd. Odgovornost prav tako leži na javnosti, ki bi se morala zavedati, da so fotografije sicer reprezentacija realnosti, toda ta realnost vsebuje več kot le eno resnico, ki je odvisna tako od izhodišča fotografa kot novinarja (Kiel 2006).

Vsaka, tudi minimalna sprememba na fotografiji, vpliva na njen prvoten pomen (Zadnikar 2005, 91). Manipulacija danes ni nič bolj pogosta, kot je bila; fotografi so bolj previdni.

Včasih so ljudje zaupali fotografijam, zato so lažje manipulirali; zdaj pa dvomijo in se morajo fotografi bolj paziti, saj so pod konstantnim nadzorom (Krese 2012).

Reportažna fotografija zavedno ali nezavedno poskuša posnemati slikarjeve tehnike. Omejitve fotografove poklicne identitete pa pomenijo, da je njihova umetniška pripadnost zatrta (Bowers 2008, 1). Strinjam se, da fotoreporterji ne smejo imeti preveč umetniške svobode, kajti pomembno je, da fotografija predstavlja čim bolj resnično podobo in ne, da je 'lepa'. Tudi Paula Rotha pravi, da je "lepota ena od največjih nevarnosti dokumentacije" (Bowers 2008, 3). S tem je povezana manipulacija fotografij s katero fotografi prepogosto spreminjajo podobe. To lepo ilustrira primer Walskija (glej sliko 5.9), kjer lahko vidimo ta problem estetike oziroma lepote – kljub temu, da je imel vsaj dve dobri fotografiji, se je odločil, da bo »umetno« ustvaril novo, lepšo. Preveč je postalo pomembno in predvsem nevarno, da skušajo fotoreporterji ustvariti oz. ujeti lepo podobo.

Čeprav je fotoreporterju odvzeta možnost režiranja oz. nameščanja posnetkov, manipulira v okviru estetskih načinov (zanj so pomembni elementi kompozicije – linije, tekstura in svetloba). Reportažna fotografija "je neomajno zavezana k objektivnosti in razkrivanju neodvisne realnosti. Sama ideja, da bi fotoreporterji lahko na kakšen način vplivali na izid slikovne podobe oziroma na izid zgodbe, je v nasprotju z njihovo strokovno etiko in se smatra za kršitev njihovega zavezujočega odnosa do resnice« (Bowers 2008, 4).

Meta Krese pravi, da si moraš postaviti mejo, do kje boš šel pri manipulaciji, kajti sicer lahko vedno nadaljuješ in upravičuješ zakaj. Dobro je, če sodelujeta novinar in fotograf, kajti, ko dvomiš, se lahko o tem pogovoriš, imaš na voljo pogled drugega (Krese 2012). V reportažni fotografiji manipulacija sploh ne bi smela biti dovoljena; fotografi namreč nimajo take svobode, saj je novica/zgodba na prvem mestu (Tomanović 2011). Reportažna fotografija se drži novinarske etike in pravil. Fotograf ne sme nič prirejati, vplivati na potek dogajanja ali na ljudi, ne sme zelo manipulirati, pod fotografijo pa mora biti točna razlaga oz. podnapis (v katerem je napisano kje in kdaj je bila fotografija posneta, kaj in kdo je na fotografiji). Vse to je za reportažno fotografijo osnovno in teh pravil bi se morali držati (Krese 2012).

Kodeksi zavezujejo moralno, so priporočila za delovanje. Z objavo kodeksa stroka seznanijo javnost s svojimi pravili in poslanstvom ter uporabniku pove, kaj lahko od nje pričakuje. Kodeksi tudi opisujejo kriterije za novinarsko samokritiko in zunanjo kritiko, hkrati pa

opredeljujejo standarde novinarjevega/fotografovega delovanja (Erjavec 1999, 37). Društvo novinarjev Slovenije je stanovska organizacija, ki združuje novinarje, ki se poklicno ukvarjajo z javnim obveščanjem. Standardi, ki bi se jih morali novinarji (in fotoreporterji) držati, so zapisani v Kodeksu novinarjev Slovenije. Slednji vsebuje etične standarde, usmeritve in zavezo za delo novinarjev in drugih ustvarjalcev vsebin v slovenskih medijih. Ta pravila so razdeljena zelo natančno in obširno; v reportažni fotografiji torej ni dvoma, kaj se sme in česa ne. Fotografova temeljna obveznost je resnično in neponarejeno obveščanje javnosti; poroča kot očitavec. Obveščenost javnosti je temelj delovanja sodobnih družb in je pogoj za delovanje demokratičnega sistema. Izpuščanje bistvenih dejstev, prikrivanje informacij ali ponarejanje dokumentov je v nasprotju s kodeksom. Norma resničnosti velja za besedilo, sliko oziroma fotografijo in zvok. Nesprejemljiva je zloraba, ki lahko ponareja bistvo vira; montaža, napovedi, naslovi in podnapisi ne smejo potvarjati vsebine. Da bi se novinar oziroma fotograf, izognil dejanskim ali navideznim konfliktom interesov, se mora odreči darilom, uslugam, nagradam in drugim ugodnostim. O tem je v intervjuju govoril tudi fotograf Ed Ou (2011), ki je povedal, da na tiskovnih konferencah ali podobnih dogodkih, ne smejo sprejeti tudi ponujene hrane ali pijače (npr. kave).

Ko govorimo o manipulaciji s Photoshopom, so dovoljeni manjši popravki. Nekje lahko osvetliš, potemniš, narediš malo bolj kontrastno fotografijo; toda to so res minimalni popravki. So pa dovoljeni izrezi; s čimer lahko dosti manipuliraš. Pri tem je namreč možno, da ne samo estetsko spremeniš, ampak lahko odrežeš nekaj, česar nočeš na fotografiji (Krese 2012). Pri spreminjanju fotografij se morajo reportažni fotografi torej držati nekih etičnih pravil, ki določajo, kaj je sprejemljivo in kaj ni (Rovšek 2009). Spreminjanje fotografij izven dovoljenih metod, ki vključujejo manjše popravke, ni dovoljeno. Toda tudi pri teh dovoljenih popravkih je nujna izjemna previdnost. Takšni etični standardi so potrebni, da se zagotovi integriteta fotografij (Schwartz v Brennen in Hardt 1999, 159).

Novinarska agencija Reuters ima trdna pravila za obdelavo fotografij, in sicer na izvorni sliki ne sme biti dodatkov ali izbrisov, fotografi ne smejo pretirano osvetljevati, temniti ali zamegliti slike (na ta način zavajajo gledalca s prikrivanjem nekaterih elementov slike). Prepovedana je tudi pretirana barvna manipulacija; tako se namreč dramatično spreminja prvotne svetlobne pogoje. Pravila nenehno dopolnjujejo tudi zaradi posodobitev programov za oblikovanje fotografij. Pri Reutersu uporabljajo le del potencialne kapacitete Photoshopa.

Bolj natančne tehnične smernice določajo, da v Photoshopu smejo uporabljati²: Cropping, Adjustment of Levels, Sharpening, s previdnostjo Lasso in Burn/Dodge tool ter Eye dropper za nastavitve sivine. Prepovedani pa so: dodatki ali izbrisi na sliki, pretirano osvetljevanje ali temnenje, uporaba Cloning, Healing in Brush tool (edina izjema je uporaba tega za odstranjevanje prahu), Airbrush, Selective area sharpening, Auto levels, Blurring, Saturation, Eraser tool, Quick Mask (povzeto po Reuters: Handbook of Journalism).

Ena izmed dovoljenih oblik tehnik manipulacije v Photoshopu je tudi korekcija barv, kamor štejemo spreminjanje fotografije iz barvne v črno-belo. Slednja je lahko zelo problematična, kajti na ta način lahko zelo manipuliramo s podobo (Krese 2012). Tak primer se je zgodil leta 2010, ko je Stepan Rudik prejel nagrado World Press Photo za 3. mesto v tematiki 'šport'. Zmagovalna fotografija je bila naknadno prirejena v črno-belo tehniko in prikazuje ulični boks (glej slika 10, desno). Toda naknadno je bil fotograf diskvalificiran, kajti ugotovili so, da je v Photoshopu odstranil nek element na fotografiji (levo). Meti Krese pa se bolj etično sporno zdi, da je s spremembo v črno-belo fotografijo fotografiji dodal nek depresiven, temačen pomen (Krese 2012). Mark Schacter meni, da gre pri črno-beli fotografiji za radikalno spremenjeno podobo resničnega sveta (Zhangh 2011). Tudi meni osebno se zdi večji poseg v pomen fotografije, da je fotografijo obrezal ter spremenil v črno-belo kot to, da je odstranil del noge nekoga, kar spremeni pomen fotografije le na estetski ravni. Toda, tu se zopet dotaknemo meje, do katere lahko gremo. Kaj si bo fotograf dovolil narediti s fotografijo? Kje se bo ustavil? Ali bo odstranil elemente zaradi estetskih razlogov ali bo šel dalje in odstranil nekaj, kar bo spremenilo tudi vsebino?

6 Analiza intervjujev

Slovenski fotograf, Bojan Breclj, meni, da so problematične tiste manipulacije, ki se jih poslužujejo v žanrih, kjer naj bi bila fotografija objektivna in se jo jemlje za nekaj objektivnega, za fakt, dejstvo.

Ko fotografira, ga nič ne moti. Vse kar je v tistem trenutku tam (objekt, človek), je del zgodbe, ki jo želi povedati in torej nič na fotografiji ne more motiti; tistega ni potrebno izločiti. Tak pristop tolerira in spoštuje tudi pri drugih. Ga pa ne moti, če nekdo iz fotografije naknadno odstrani kakšen element, ki se mu zdi »moteč« (npr. smetnjak). Toda to se mu ne

² Photoshop je računalniški program v katerem so izrazi za funkcije v angleškem jeziku. Ni uradnih prevodov v slovenski jezik, zato sem v diplomskem delu uporabila izraze v angleščini

zdi delo; saj naj bi v tistem momentu fotograf iskal popolno konfrontacijo in bi torej vse moralo biti v redu. Meni, da bi moral biti fotograf, ki recimo, da »pištolo na mizo enemu kmetu, zato, da bi povedal, da so tam oboroženi, da se tam dogaja svinjarija« diskvalificiran iz fotografskega poklica (Brecelj 2011).

Nizozemski reportažni fotograf, Chris De Bode, zase pravi, da manipulira v tem, kar prikaže, ker ima kot fotograf neko mnenje in ga hoče prikazati, deliti. Ne manipulira pa tehnično. Meni, da je »manipulacija dovoljena, dokler ne dodajaš ali odvzemaš stvari iz fotografije. To je odvisno tudi od tega s kakšno vrsto fotografije se ukvarjaš; če je reportažna (imaš več omejitev), če pa si v modni ali oglaševalski, si toliko bolj svoboden. Torej odvzemati ali dodajati stvari ni v redu, lahko pa potemniš ali osvetliš fotografije in tako manipuliraš z gledalcem, da usmeri pogled najprej k stvarim, ki jih poudariš«.

Nekoč je delal v nekem projektu za zaščito krajine. Hoteli so, da fotografira letne čase in nato naredi štiri velike slike za razstavo. Imel je težave pri fotografiranju ptic, ki jih je v tistem okolju veliko. Ta problem so rešili tako, da so »ukradli« ptice iz interneta in jih dodali na fotografijo. S tem ni imel nikakršnih problemov ali pomislekov, saj namen projekta ni bil novinarske narave.

»V reportažni fotografiji režiranje scen ni dovoljeno, v novinarskih portretih pa je (tam lahko prineseš stvari na sceno, dodajaš kaj ali kaj narediš, pelješ ljudi na mesta, kjer bi bilo bolj primerno posneti fotografijo)«. To je delal tudi že sam. »Vedno je namreč cilj novinarska podoba oziroma portret, moraš to ločiti. Vprašati se moraš pa tudi, kakšen pomen ima podoba, to je zelo pomembno«.

Glede manipuliranja in posledic uporabe pravi, da so te »velike; še posebej v reportažni fotografiji, si sam zadaš pravzaprav nekakšno 'smrtno obsodbo'«. Po njegovih »moralnih načelih, dodajati ali odvzemati stvari v novinarskih podobah ne bi smeli, moraš pa biti zelo previden s tem, kajti sicer lahko izgubiš veliko kredibilnosti«.

Glede tega, kaj bi smelo biti dovoljeno, meni, da »imajo ljudje stroga pravila, kaj lahko fotograf dela in česa ne bi smel. Tega noče. Noče, da obstaja »Photoshop policija«. Kajti s tem lahko izgubimo veliko izvirnega talenta v fotografiji. Mnogi fotografi namreč ustvarjajo svoj pečat, ker delajo recimo temne fotografije ali zelo svetle ipd. Nekateri menijo, da to ne bi

smelo biti dovoljeno, ker to ni reprodukcija resnice. Toda on meni, da morajo take stvari biti dovoljene, ker dajejo avtorjem svobodo; saj je to del umetnosti v fotografiji in mora biti mesto tudi za to. Če bi torej obstajala Photoshop policija, lahko odda samo fotografijo oz. »raw file« in on bi v tem primeru zaključil s tem poklicem. Zase pravi, da je avtor in ima svoj način kako prikaže svet oz. kako ga vidi (De Bode 2011).

Nizozemski fotograf, Robert Knoth, pravi, da so v temnici pogosto manipulirali, toda način je bil drugačen. Bilo je težje, trajalo je dlje. Nekaj je, če nekdo iz slike zbriše človeka ali pomemben element, toda če odvzame nek papir iz stene, ki estetsko ne paše – mu ne pomeni nič – kajti to ne spremeni bistva fotografije oz. zgodbe.

»Vsak fotograf manipulira že s tem, ko obrne fotoaparatus nekam in ne slika nečesa, kar se dogaja za njim – v nasprotnem primeru bi lahko bila čisto drugačna zgodba. Vsakič izbira in že s tem manipulira« (Knoth 2011).

Ivana Tomanović, glavna in odgovorna urednica časopisa za kulturo fotografije Refoto v Beogradu, pravi, da »v reportažni fotografiji, klasični novinarski fotografiji ne sme biti nikakršne manipulacije«. Manipulacije se »po medijih ne dogajajo v samih fotografijah, razen v političnih propagandah (kot se je dogajalo recimo v Jugoslaviji v zadnji vojni), ampak takrat, ko situacije niso ekstremne. Takrat se v glavnem dogaja manipulacija (skozi tipografijo) v naslovih, opisih pod fotografijami – to so plodna tla za manipulacijo – taka manipulacija se dogaja povsod«.

V digitalni manipulaciji vidi problem v smislu »izboljševanja/polepšanja« fotografij. »Digitalna fotografija se obvezno povezuje s Photoshopom, ljudem je postalo normalno, da se fotografije obdelujejo: kontrast, barve, potemnitev itd. Vse to je v redu, dokler ostanemo na nivoju realne situacije, toda dogaja se, da fotografi nimajo mere in pretiravajo. Dodajanje, odvzemanje je nedopustno«. In ravno pri tej meri, do katere smejo fotografi z manipulacijo »prihajajo do polemik do kod lahko gremo z obdelovanjem. Vsak fotograf ima moralno odgovornost, da fotografijo obdela le tako, da prikaže čim bolj realno situacijo (če mu npr. zaradi tehničnih nezmogljivosti aparata ni uspelo posneti take fotografije). V reportažni fotografiji pa se fotografij ne bi smelo nič obdelovati, morda le kaj obrezati.

Dovoljena meja pri manipulaciji je v samem človeku – fotografu. Nikakršen zakon ne more tega omejiti, preprečiti, le moralna odgovornost fotografa. Kar se tiče kazni za uporabo nedovoljene manipulacije, bi morali takega fotografa izključiti, mu ne dati možnosti za delo, mediji bi ga lahko izobčili oziroma izolirali. Lahko bi uporabili tudi finančne kazni ali pa jim ne dati možnosti, da plasirajo svoje fotografije; kajti moralna obsodba je morda večja kazen od denarne.

»Med zadnjo vojno so na fotografijah dodajali ljudi, da bi proteste ali podobne dogodke prikazali kot bolj masovne. To so počeli za doseganje ciljev političnih točk. Manipulacije so izvajali sami mediji, ki so podajali napačne opise, naslove«. »Resne manipulacije, ki se pogosto dogajajo so prav tako odvajanje ljudi ali napačni oz. lažni podnapisi«.

Ivana Tomanović pravi, da »bi bili presenečeni, koliko scen je zrežiranih in organiziranih. Morda je grdo reči, da cilj opravičuje sredstvo, toda tega ne bi bilo treba izključiti in reči – tega pa ne, ne nikoli. Dobro je imeti načelo, ne nikoli. Ampak, če ne moremo brez tega in se to lahko naredi in nihče ne opazi, ter to prinese dobro fotografijo, v tem smislu, da kljub temu, da je zrežirana, dobro predstavlja tisto, kar se je dejansko zgodilo. Velikokrat fotograf zamudi neko dogajanje in recimo to ni bil edinstven dogodek, temveč bi se lahko tudi ponovil«. Nima nekega odnosa do tega, ker meni, da se ne zavedamo koliko stvari je zrežiranih. Konstantno smo pod vplivom nekih vizualnih manipulacij, mnogo stvarjem verjamemo, jih sprejemamo kot dejstva. In to nima veze z resničnim življenjem. Danes se lahko tudi exif file priredi in to ni več nikakršen dokaz. Manipulacijo lahko zazna le fantastično oko ali očitvidci, ki pričajo o resničnosti dogodka. Manipulacij se naj ne bi posluževali, razen, če je to opravičeno ali s tem prikažemo dogajanje bolje, kot smo ga uspeli posneti (Tomanović 2011).

Francoski dokumentarni fotograf, Jean Cristophe, pravi, da manipulacija v dokumentarni fotografiji »obstaja in je vedno bila prisotna«, kajti fotograf ima vedno neko izhodišče, svoj pogled, na kar vpliva njegova vzgoja in izobrazba. Pravi, da imajo »dobri fotografi svoj esteticizem, podzavestni jezik prikažejo skozi svoje fotografije. Že dejstvo, da uporabljajo ta esteticizem, vizualno poezijo, pomeni, da je to direktno manipuliranje; nikoli ne morejo biti objektivni«.

»Moč podob je zelo nevarna, še posebno v novinarski fotografiji, kajti informacije dnevno sprejemamo in se odločamo na podlagi tega, kar vidimo ali slišimo oz. vsaj razmišljamo o tem in na nek način vplivajo na nas«.

Zgodilo se je, da ko je fotografiral in je hotel nekaj odvzeti ali dodati, da bi bolje prikazalo celoto. To je zanj ena podoba, izmed vseh in ima čisto vest, saj tista ena stvar ne spremeni celote, ampak jo le poudari. Če se sam odloči (spremeniti) za nekaj, ko je z ljudmi o katerih dela zgodbo, oni to vedo. Če pa nekdo nekaj spremeni, kot je recimo mesto, kjer ljudje živijo ali njihovo narodnost, ker se bolje ujema z zgodbo, se mu to zdi ogabno (Cristophe 2011).

Kanadski reportažni fotograf, Ed Ou, je mnenja, da iz fotografije ne smeš ničesar odvzeti; drži se načela – nič režiranja ali manipuliranja. Zase pravi, da je »najprej novinar in šele potem fotograf«. Meni, da je »to pomembna razlika – fotografije imajo namreč velikanski vpliv, toda pomembnejši je kontekst, kaj se dogaja, kdo so ti ljudje. Zato je tekst ob fotografiji, ki je lahko včasih preveč površinska, zelo pomemben«. Sebe ne vidi kot umetnika ali dokumentarnega fotografa. »Včasih se delajo estetske izbire, ki postavijo umetnost pred novinarstvo«, kar se mu ne zdi prav.

Kot reportažni fotograf se ne poslužuje Photoshopa. »Verjamem, da posnamemo stvari, take kot so – in pustimo, da realnost situacije in novinarstvo govorita sama zase (in ne, da moramo delati fotografije črno-bele ipd.) To je moje osebne mnenje in tako sem bil nekako naučen«. Če pa nekdo osvetli ali potemni fotografijo ali zbriše prah iz fotografije, nima nič proti. »Novinarske hiše imajo zelo malo tolerance do kakršnekoli manipulacije, če pa te dobijo, je garantirano, da v novinarstvu ne boš več delal. Če narediš nekaj, kako se boš ustavil, da ne boš še česa hujšega?« (Ou 2011).

Sklep

V diplomskem delu sem kritično obravnavala reportažno fotografijo in delno, tj. žanr, ki naj bi najbolj realistično upodabljal svet okoli nas. Fotografi nam s fotografijami dajejo občutek realnosti, lahko pa bi dejali, da nas celo zavajajo, ali pa da nam jih želijo 'prodati' svojo realnost in realnost tistega trenutka kot edino možno. Vendar ne glede na to, kako jo definiramo, obstaja več interpretacij ene zgodbe. Bralca in bralko moje diplomske naloge sem skušala popeljati na pot razumevanja, da ni ene resnice, ni ene same realnosti, ter kako to zavedanje ohraniti ob opazovanju fotografij. To ne pomeni, da gledalci naj ne bi zaupali fotografom, saj ne gre za vprašanje laži ali resnice. Bralce moje naloge sem poskušala opozoriti in opomniti, da so fotografi le ljudje, ki imajo občutke, predsodke, nagnjenja itd., katerim ni moč ubežati. S tem sem spodbudila opazovalce fotografij k védenju, da človek za objektivom morda res ni zavestno vplival na določeno fotografijo, vendar da je venomer prisotna mentalna manipulacija. Tako sem v diplomskem delu kritično presojala vlogo reportažne fotografije in reportažnega fotografa kot nevtralnega in objektivnega opazovalca sveta, ki nam s svojim delom predstavlja realnost. Ugotovila sem, da obstaja le teoretična objektivnost; lahko je le njen približek, toda objektivnost, v katero nas želijo prepričati nekateri teoretiki reportažne fotografije, ne obstaja. Pomembno je, da se gledalci tega zavedamo in ob gledanju vizualnih podob kritično presojamo oziroma jih gledamo z distanco, tako da z nami ne morejo manipulirati.

Sprva so fotografije zaradi tehničnih pomanjkljivosti, na primer zaradi dolgega osvetlitvenega časa, uporabljali za statične kadre, kot recimo za tihožitja, arhitekturno in pokrajinsko fotografijo, kasneje pa tudi za portrete. Z razvojem boljših aparatov in bliskavic pa se je sčasoma razvila tudi fotografija bolj informativnega značaja. Obravnavala sem tudi uporabo različnih vrst oziroma sredstev manipulacije, ki se jih fotografi poslužujejo za obdelovanje fotografij. Sprva so slike obdelovali, da bi nadoknadili tehnične pomanjkljivosti fotoaparatom. Manipulacije so takrat izvajali v temnicah, danes pa to počnejo z računalniškimi programi. Prav tako so režirali dogodke oziroma uprizarjali situacije in ta tehnika se do danes ni spremenila. Poleg slednje so lažni podnapisi vrsta manipulacije, ki ne vključuje obdelovanja vizualnega.

Dejstvo je, da tako kot mnogo drugih stvari, tudi (reportažna) fotografija ne more ubežati manipulaciji. Vsaka najmanjša sprememba na fotografiji ali na samem prizorišču je

manipulacija, dopustna ali ne. S tehničnimi izbirami kadra, kotov, objektiv, črno-bele ali barvne tehnike ipd., fotograf sicer ne režira situacije, toda na tak način vendarle manipulira z nami. Prav tako lahko z uporabo fotografskih podnapisov avtorji pripomorejo k boljšemu razumevanju vizualnega za bralca. Tu pa se pojavi nov problem, kajti tudi pri tem je možno zavajanje. Ne govorimo več o manipuliranju vizualne podobe kot take, temveč o prilagajanju teksta pod fotografijo, s katerim lahko fotograf spremeni celoten pomen slike.

V teoretičnem delu diplomskega dela sem analizirala intervjuje, ki sem jih opravila z različnimi posamezniki znotraj fotografske stroke. Pogovarjala sem se tako z domačimi kot s tujimi fotografi, uredniki in novinarji o njihovih pogledih in opažanjih v fotografiji oziroma manipulacijah znotraj stroke. Namen te diplomske naloge ni bilo le ugotoviti, kaj o manipuliranju piše v strokovni literaturi, temveč predvsem s pomočjo raziskovalnega dela in intervjujev ugotoviti, kakšno je trenutno stanje na sceni in izvedeti, kakšen odnos imajo do njega fotografi in strokovnjaki iz tega področja.

Med pisanjem sem se spraševala tudi, kje je meja sprejemljivega manipuliranja, ter ali jo fotografi kdaj prekoračijo. Kljub raznim (etičnim) kodeksom in pravil(nik)om ni nikakršnega zagotovila ali zakona, ki bi fotografe prisilil, da se bodo teh smernic tudi držali. Fotograf pa mora biti moralen, imeti načela in se jih držati, saj sicer lahko hitro pride do nepravilnosti. V reportažni fotografiji, razen dovoljenih tehnik manipulacije, ki sem jih navedla in podrobneje opisala v diplomski nalogi, ni dovoljeno nič drugega. Med pisanjem se je porodilo tudi vprašanje, kdo je ta pravila sprejel, kdo lahko določa, da je neka vrsta manipulacije sprejemljiva, druga pa ne, ter kdo ima avtoriteto, da odloča o teh vprašanjih. Spreminjanje barvnih fotografij v črno-bele je na primer dopustno, toda s tem lahko vplivamo na človekovo percepcijo realnosti ter na nek način spremenimo pomen slike. Menim, da nobena oblika manipulacije v reportažni fotografiji ni sprejemljiva, saj že sama beseda manipulacija nakazuje spremembo oziroma zavajanje. S fotografijami se pogosto manipulira zaradi estetskih razlogov, toda v reportažni fotografiji ne bi smela biti pomembna lepota, temveč le njena informativnost.

Literatura

A gallery of photo fakery throughout history. Dostopno prek: http://www.museumofhoaxes.com/hoax/photo_database (1. februar 2012).

Abouissa, Mona. 2008. Fashion photography is a big lie! Dostopno prek: <http://aramanstudio.com/press-communitytimes-egypt.html> (15 februar 2012).

Barthes, Roland. 1992. Camera Lucida: Zapiski o fotografiji. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.

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

Berger, John. 1880. Rabe fotografije. New York: Pantheon books.

Boese, Alex. 2011. The Hoax Photo Archive:

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 (1. februar 2012).

Brecelj, Bojan. 2011. Intervju z avtorico. Novo mesto, 29. julij.

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

Clarke, Graham. 1997. The photograph. New York; Oxford: University press.

Cristophe, Jean. 2011. Intervju z avtorico. 30. julij.

Davenport, Alma. 1991. The history of Photography. An Overview. Albuquerque: University of New Mexico Press. Dostopno prek: Google Books.

Davis, J. Francis. 1992. Power of images: creating the myths of our time. Dostopno prek: <http://www.medialit.org/reading-room/power-images-creating-myths-our-time> (8. maj 2011).

De Bode, Chris. 2011. Intervju z avtorico. Novo mesto, 29. julij.

Društvo novinarjev Slovenije. Kodeks novinarjev Slovenije. Dostopno prek: <http://www.novinar.com/dokumenti/kodeks.php> (20. januar 2012).

Erjavec, Karmen. 1999. Novinarska kakovost. Ljubljana: FDV.

Grundberg, Andy. 2004. Eddie Adams, Journalist Who Showed Violence of Vietnam, Dies at 71. Dostopno prek: http://www.nytimes.com/2004/09/20/arts/20adam.html?_r=1 (15 februar 2012).

Halilović, Mehmed. 2008. Novinske fotomontaže: podvale, pohvale i satira. Dostopno prek: <http://www.media.ba/mcsonline/bs/tekst/novinske-fotomontaze-podvale-pohvale-i-satira> (15. junij 2011).

Hardt, Hanno. 2002. Vizualna kultura v kulturnih študijah. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak et al., 315–327. Ljubljana: Študentska založba.

--- 2003. Predstavljanje osamosvojitve: podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma. *Teorija in praksa* 40 (4): 605–626.

Hedgecoe, John. 1981. Vse o fotografiji. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Intihar, Matjaž. 2001. E-fotografija: osnove digitalne tehnike in praktične izkušnje pri digitalizaciji fotografije: od teorije preko digitalne kamere, skenerja, računalnika, programov in tiskalnika - osvetljevalne enote do fotografije. Ljubljana: samozaložba.

Janez Puhar, izumitelj fotografije na steklo. *Zgodovina*. Dostopno prek: <http://www.puhar.si/?J=105000001> (16. junij 2011).

Jay, Bill. 1971. In praise of the snapshot. V Creative camera: 30 years of writing, ur. David Brittain. Manchester:Manchester University Press. Dostopno prek: Google Books.

Jeffrey, Ian. 1981. Photography: A concise history. London: Thames & Hudson Ltd.

Kiel, Judy. 2006. Who moved my pyramid? An overview of digital ethics in photojournalism. Dostopno prek: http://www.jkiel.com/comm7180/kiel_pyramid.pdf (12. februar 2012).

Knoth, Robert. 2011. Intervju z avtorico. Novo mesto, 30. julij.

Krese, Meta. 2009. VIST – Reportažna in dokumentarna fotografija I. Ljubljana: interno gradivo.

Krese, Meta. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 16. januar.

Laube, Wade. 2010. Photographic fraud: it's been with us all along. Dostopno prek: <http://www.wadelaube.com/blog/world-press-photo-disqualifies-winning-photographer/> (19. januar 2012).

McLuhan, Marshall. 1964. Understanding media: The extension of man. London, New York: Routledge.

National Geographic. Dostopno prek: <http://photography.nationalgeographic.com/wallpaper/photography/photos/milestones-photography/niece-first-photo/> (23. januar 2012).

Newton, Julianne H. 2001. The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.

O'Barr, William M. 1994. Culture and the ad: exploring otherness in the world of advertising. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press.

Ou, Ed. 2011. Intervju z avtorico. Novo mesto, 27. julij.

Purcell, Rod. 2007. What is Documentary Photography? University of Glasgow. Dostopno prek: www.beautifuldaze.net/articles/Documentary.pdf (18. junij 2011).

Reuters: Handbook of Journalism. A Brief Guide to Standards, Photoshop and Captions. Dostopno prek: http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards,_Photoshop_and_Captions (19. januar 2012).

Rosenblum, Naomi. 1997. A world history of photography. New York; London; Paris: Abeville.

Rosler, Martha. 1992. In, around and afterthoughts (on documentary photography). V The Contest of Meaning; Critical Histories of Photography, ur. Richard Bolton, 302c341. Cambridge (Massachusetts), London: MIT.

Rovšek, Zvone. 2009. Digitalna fotografija. Dostopno prek: <http://www.astrokaktus.com/DigitalPhotography/index.html> (15. junij 2011).

Societa Nazionale. Dostopno prek: http://www.societanazionale.it/pagine.php?page=Liv2&id_scheda=333&prod=Iniziative (15 februar 2012).

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

--- 2006. Pogled na bolečino drugega. Ljubljana: Sophia.

Spencer, David R. 1999. Canada and the War to End All Wars. V Picturing The Past: Media, history and Photography, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt., 182–205. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Tavzes, Miloš. 2002. Veliki slovar tujk. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Tomanović, Ivana. 2011. Intervju z avtorico. Novo mesto, 29. julij.

Wells, Liz. 2004. *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge. Dostopno prek: Google Books.

Widmann, A. Richard. 2010. *Photo Fakery Exposed!* Dostopno prek: <http://www.codoh.com/revisionist/review/tr04fakery.html> (1. Februar 2012).

Zadnikar, Gita. 2005. *Resno in rumeno: Tabloidizacija tiskanih medijev v Sloveniji*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK.

Zhang, Michael. 2011. *Truth Lies and Deception in Photography*. Dostopno prek: <http://www.petapixel.com/2011/09/02/lies-and-deception-in-photography/> (12. februar 2012).