

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Erjavec Tekavec

**Nan Goldin: vstop snepšot fotografije v institucionalizirane
prostore umetnosti**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Sara Erjavec Tekavec

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

**Nan Goldin: vstop snepšot fotografije v institucionalizirane
prostore umetnosti**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2014

Nan Goldin: vstop snepšot fotografije v institucionalizirane prostore umetnosti

Tema diplomske naloge je snepšot fotografija v delih ameriške fotografkinje Nan Goldin in njihov vstop v institucionalizirane prostore umetnosti. Snepšoti so primarno podkategorija amaterske družinske fotografije in so slikani v intimnih, simbolnih trenutkih ter namenjeni uživanju v zasebnih krogih, tako da zaradi svoje rabe dolgo niso bili priznani kot umetniški medij. Nan Goldin je danes priznana umetnica, ki dobiva različne nagrade, vabila na razstave ipd.. Temu pa ni bilo tako od začetka, saj je bil njen način fotografiranja, subjekti in objekti precej proti normam 70. in 80. let, ko je začela svojo pot v New Yorku. Snepšoti niso bili del stalnih zbirk v muzejih in galerijah, še manj pa njeni subjekti – homoseksualci, drag queeni ipd., ki jih ni želela priznavati niti družba. Kulturne institucije, torej muzeji in galerije, regulirajo potrebe in potrošnje umetnosti, odzivajo se na spremembe v družbi, vendar so bolj rigidne od posameznih akterjev. S pomočjo kritične diskurzivne analoge sem analizirala besedila na začetku njene kariere in sodobnejše tekste ter tako spoznala, kako se je spremenil diskurz o njenem delu.

Ključne besede: Nan Goldin, snepšot, institucije, umetnost, kritična diskurzivna analiza.

Nan Goldin: entrance of snapshot photography into institutionalized art spaces

My thesis explores snapshot photographs of an American photographer Nan Goldin and how she entered into the institutionalized art spaces – galleries, museums etc. Snapshots are primarily a subdivision of amateur family photography, they are made in intimate and symbolic moments and are meant to be enjoyed in private circles of family and friends. So it is nothing unusual that at first snapshots were not categorized as art. But obviously something changed, because nowadays Nan Goldin is an accomplished artist, she is receiving awards, being commissioned for exhibitions etc. It was quite different in the 70's and 80's when she began photographing in New York City. Snapshots weren't part of permanent exhibitions in galleries and museums, and even less her subjects – homosexuals, drag queens etc. They were still considered deviants and marginal, outcasts of society and not suited to be part of cultural institutions, but these institutions also react to changes in society. I will examine different texts on Nan Goldin and with critical discourse analysis see how the discourse around her photographs has changed through time.

Key words: Nan Goldin, snapshot, institutions, art, critical discourse analysis.

Kazalo

1 Uvod.....	6
2 Družbene funkcije fotografije	8
2.1 Gledanje	8
2.2 Spomin	9
2.3 Komunikacija	10
2.4 Družbena funkcija fotografij v delih Nan Goldin	11
3 Dokumentarna fotografija	13
3.1 Značilnost dokumentarne fotografije: priče in pričevanje	14
3.2 Podzvrsti dokumentarne fotografije	14
3.2.1 Profesionalna dokumentarna fotografija	14
3.2.2 Neprofesionalna dokumentarna fotografija.....	15
3.3 Dokumentarna fotografija Nan Goldin	17
4 Umetnost in umetnostna fotografija	20
4.1 Prakse	20
4.1.1 Razmejitve po obdobjih	21
4.1.2 Estetska dimenzija.....	23
4.2 Institucije	24
4.3 Akterji.....	26
4.4 Umetniški vidik fotografij Nan Goldin	27
5 Nan Goldin in snepšot estetika v institucijah	30
5.1 Metodologija: Kritična diskurzivna analiza	30
5.2 Diskurz o Nan Goldin v zgodnjih besedilih	32
5.3 Diskurz o Nan Goldin v poznejših besedilih.....	34
6 Sklep.....	37
7 Literatura	39

Prilogi	44
Priloga A: Predmodernizem	44
Priloga B: Študija primera: Museum of Modern Art: oddelek za fotografijo	44

1 Uvod

»Kajti vrednost fotografije ne dvigne ravnodušje [...] temveč ljubezen, velika ljubezen« (Barthes 1989, 20).

Fotografija je šla skozi dolg proces uveljavljanja in tehničnega razvoja, da je dosegla status, ki ga ima dandanes. Priznana je tako kot umetnost, kot tudi eden izmed glavnih dokumentarnih medijev, načinov komuniciranja, ohranjanja spominov ipd. Vendar se bom v svoji diplomski nalogi ukvarjala predvsem s fotografijo, kot umetnostjo oz. institucijami, kjer se je fotografija uveljavila kot umetnost.

Greenberg je o umetnosti in fotografiji zapisal naslednje:

Umetnost v fotografiji je dobesedno umetnost preden je karkoli drugega, njene zmage in spomeniki so historični, anekdotski, ponavljajoči, opazujoči preden so popolnoma piktorialni. Fotografija mora povedati zgodbo, da deluje kot umetnost. In ravno v izbiranju in prilagajanju zgodbe ali subjekta, stori umetniški fotograf odločitve, ključne za umetnost (v Mitchell 1992, 192).

Greenberg torej zagovarja, da morajo fotografije spremljati zgodbe in to je možno najti v fotografijah Nan Goldin, ki jo lahko po sami teoriji fotografije uvrstimo nekje med dokumentaristko in umetnico, četudi se je v javnosti uveljavila kot slednja. »Dokumentarne fotografije so več kot ekspresija umetniške sposobnosti, so zavestni akti prepričevanja« (Curtis 2003, 5). Goldin s svojimi fotografijami ne želi prepričati gledalcev, ampak ustvarja fotografije zaradi lastnega spomina. Fotografira ljudi, ki jih ima rada in dela posnetke iz ljubezni. Kar jo naredi dokumentaristko je tema njenih fotografij, saj so bili v krogu njenih prijateljev pogosto homoseksualci, drag queeni, odvisniki ipd., ki so bili konec 70. in v 80. letih, ko je začela nastajati njena kulturna projekcija *Ballad of Sexual Dependency* (1979), še vedno marginalizirani.

Tekom diplomske naloge bom sprva razdelala teorijo fotografije, ta del se bo osredotočil predvsem na pojme, ki so relevantni za razumevanje fotografij Nan Goldin in njenega vstopa v institucionalizirane prostore, torej bom pisala o družbenih funkcijah fotografije, dokumentarni fotografiji s poudarkom na snepšotih ter umetnosti, kjer bom opredelila prakse, institucije in akterje. Postopoma bom vpeljevala Nan Goldin in njeno ustvarjalno pot. Ob koncu naloge pa bom s pomočjo kritične diskurzivne analize (KDA) raziskala različna besedila o njenem delovanju in jih primerjala skozi čas. Tako bom analizirala nekaj začetnih

besedil in sodobnejših ter s pomočjo KDA skušala odgovoriti na raziskovalni vprašanji: (1.) ali je k vstopu Nan Goldin v institucionalizirane prostore in v kanon fotografije pomagalo drugačno vrednotenje njenega dela oz. obravnavanih tem v diskurzih ter (2.) kako se je to vrednotenje skozi čas spremenilo, torej kakšen je današnji odnos institucij do Nan Goldin?

Predvidevam, da je današnja družba bolj liberalna in da se je spremenil diskurz o »deviantih«, ki jih je sprva fotografirala ter tudi, da je njena pot v institucije, torej galerije ipd., podobna kot pri drugih sodobnih umetnikih, ki so še dandanes poznani praktično po enem projektu, ki jih je naredilo slavne, četudi je od tega dela minilo že nekaj časa in so se medtem že razvili naprej kot ustvarjalci.¹

¹ Med take umetnike med drugim spadajo Damien Hirst, Tracey Emin, Cindy Sherman ipd. V knjigi *Lives of Artist* Calvina Tomkinsa je možno prebrati nekaj več o ustvarjalni poti Damiena Hirsta in Cindy Sherman.

2 Družbene funkcije fotografije

Fotografiji lahko pripišemo tri glavne družbene funkcije: gledanje, spominjanje in komuniciranje. Vse tri funkcije se med seboj prepletajo in skozi razvoj fotografije je družba v določenih obdobjih prevladujoče uporabljala eno funkcijo, četudi sta bili prisotni tudi ostali dve.

Pomembnost narativnosti vizualnih podob je del širših družbenih procesov in premikov od predmodernizma do modernizma in kasneje od modernizma do postmodernizma (Rose 2005, 7). Preko podob, posledično tudi fotografij, nabiramo novo znanje, se sporazumevamo in podoživljamo trenutke.

2.1 Gledanje

»Vprašanja mimesis, strategij empatije, resnice v fikciji, fikcije v resnici in napetost med dobesedno in metaforo so vedno prisotna v dokumentarni fotografski reprezentaciji« (Liss v Hardt 2000). Gledati iz zgodovinske distance je drugače, saj podobe interpretiramo skozi vidik historizma oz. skozi dani čas v katerem se nahajamo. Zato pogosto pride do razlik v interpretaciji fotografij, glede na čas v katerem jih gledamo.

Preko vida opazujemo in gledamo svet, s pomočjo sklepanja pa ga tudi lažje razumemo. Podobe shranjujemo v naših možganih in jih po potrebi zopet prikličemo, vendar le redko tako dobro, kot v trenutku ko smo te predmete videli. K priklicu podobe pripomorejo tudi čustva, ki lahko zameglijo realno sliko, saj vedno gledamo glede na odnos med nami in opazovanim (Berger 1985, 7–9).

Fotografij torej ne vidimo vedno na isti način, saj niso le mehanska reprodukcija realnosti, temveč je na njih opazen tudi fotografov odtis.² Od njegovega pogleda je odvisen kader in kaj je želel s tem ovekovečiti. »S tem, ko beremo fotografijo, vstopimo v serijo odnosov, ki so 'skriti' z iluzionistično podobo pred našimi očmi. Ne rabimo le videti podobe, ampak jo tudi brati kot aktiven element vizualnega jezika« (Clarke 1997, 29).

Tudi umetniki pustijo svoj pečat in pogled na svojem delu. Bolj kot je zadeva kreativna, bolj nam umetnik dovoli vpogled v svoje vidno polje. Vseeno gledamo na umetnost z drugega vidika kot npr. v času, ko je nastala, saj je časovno pogojena (Berger 1985, 10).

² Npr. kako je izbral kader, kot fotografiranje, bližina ipd.

Sam kontekst gledanja podob se je precej spremenil z iznajdbo fotografije, ki jo je lahko reproducirati. Do iznajdbe fotografije ni bilo možno videti ene podobe na dveh različnih krajih,³ kar je podobi dodalo določeno vrednost, medtem ko fotografija deloma uniči unikatnost podobe. Pomeni se tako multiplicirajo in fragmentirajo, saj z vsako reprodukcijo pride do neke popačitve. Na drugi strani pa lahko tudi originalnim delom popačimo pomene, ko jih spravljamo v drugačen kontekst ali ko pridobijo na pozornosti zaradi drugotnih razlogov.⁴ Medtem ko originali postajajo vedno bolj »sveti«, se reprodukcije množijo med populacijo in s tem popularizirajo podobo originala, po drugi strani pa ravno zaradi reprodukcij doprinašajo k svetosti originala, saj se mnogim zdi, da so muzeji, kjer se ta dela nahajajo, nekaj kar ni za njih, saj so ta dela namenjena »bogatejšim«, medtem ko se oni zadovoljijo z reprodukcijami. Te pa so lahko zelo razlikujejo od originalov, saj se lahko npr. osredotočijo samo na detajle. Prav tako pa so pomembne besede, ki so podane skupaj s podobami, saj nas podzavestno pripeljejo do tega, da vidimo stvari drugače. Tudi naša pričakovanja oblikujejo, kako bomo videli zadeve - se jim bomo prepustili ali bili zadržani. Različne osebe lahko vidijo isto podobo na več načinov in težko je reči, katera je pravilna (Berger 1985, 19–32).

2.2 Spomin

Fotografije nas lahko šokirajo, opozarjajo, zabavajo itd. Predvsem pa nam služijo za okviranje spomina. Preko podob na njih se lahko spominjamo dogodkov, ljudi, pokrajin, ... in s časom postanejo kot pravi Susan Sontag *memento mori* (Sontag 2010, 21). Nadaljuje, da s tem, ko ustvarimo fotografijo sodelujemo v umrljivosti subjekta (prav tam). Pri tem gre predvsem za neizogibljivo povezanost med fotografom in portretirancem, saj četudi se ne poznata, se na nek način povežeta. Fotograf je ujel stotinko sekunde časa v življenju portretiranca in ga tako ovekovečil, za nadaljnje gledalce.

Stanley Milgram je izpostavil dve psihološki funkciji fotografije: percepcija in spomin (v Chalfen 1987, 132). Preko fotografij dojemamo podobe, ki nam jih posredujejo, kot tudi se spominjamo dogodkov, ki so prikazani. Tu pa ne gre le za spomin na dogodke, ki smo jih doživeli, saj se lahko spominjamo tudi dogodkov, ki so bili signifikantni v širšem krogu znancev, družbi ali svetu. Mnogokrat smo se sposobni spominjati stvari, ki v svojem bistvu

³ Četudi so obstajali drugi načini reprodukcije npr. grafike, ni bilo nikoli zares možno reproducirati dveh enakih podob.

⁴ Berger navaja primer risbe Leonarda da Vincija *Devica Marija z Jezusom, sv. Ano in sv. Janezom Krstnikom* (ok. 1499–1500), ki je postala poznana šele po tem, ko jo je nek Američan želel kupiti za več kot dva milijona funtov, danes pa visi za varnostnim steklom.

nimajo povezave z našim spominom, vendar nas morda podobe asociirajo na zadeve, ki so nam poznane.

»Funkcija spominjanja je intimno povezana s potrebo ustvarjanja vizualnega dnevnika, ki deluje kot spominska naprava. Doma narejene fotografije naj bi pomagale ljudem urediti spomine na ljudi, dogodke in kraje ter predvsem pri ohranitvi spominov na detajle. Fotografije same po sebi služijo namenu spominske banke« (Chalfen 1987, 137).

Tisto kar vidimo na fotografijah se je moralo enkrat zgoditi in pogosto opazimo, da se naša zavest ne sklada vedno s fotografskimi dokumenti, ki jih imamo pred seboj. Spomin sestavlja besedilo podob različnih kakovosti, v katere so vpleteni tudi drugi v socialnem ali kulturnem kontekstu. Zato je gledanje podob, predvsem fotografij, pravi izziv za našo fizično in psihološko orientacijo (Hardt 2000).

Fotografije nam osmišljajo svet, osebne vezi, družino ali nam pomagajo pri spominjanju. »Spomin je esencialni element [...] individualne ali kolektivne identitete, vročična in nervozna naloga za danes eno izmed fundamentalnih aktivnosti individuumov in družbe« (Le Goff v Hardt 2000). Družinski albumi so pomembni označevalci kolektivnega življenja, saj četudi ima vsakdo svoje fotografije, so si med seboj podobne in pripovedujejo podobne zgodbe, sporočajo spomine, deljene izkušnje in odnose med posamezniki.⁵

2.3 Komunikacija

Podobe imajo močno sporočilno vrednost, ki lahko vplivajo na našo percepcijo zgodovine in vsakdana, lahko se jih izrablja v ideološke namene, ilustracijo v znanosti in pa tudi kot način sporočanja osebnih odnosov.

Z osebno fotografijo konstruiramo in afirmiramo družinske vezi, te so se danes predvsem razširile na vrstnike, ki preko izmenjave podob potrjujejo svojo identiteto in razmerje (van Dijck 2008, 61).

⁵ Kolektivni spomin se, za razliko od individualnega, ki hitreje zbledi ali modificira, izkaže skozi čas. Kolektivni spomin, ki pa ga množijo tudi institucije, se ohranja in reproducira skozi pripovedovanja na jasni način in na simbolni ravni (pisava, slike, ...), fiksira spomin skozi generacije. To velja predvsem za dokumentarne žanre fotografije. Jan in Aleida Assman sta vpeljala pojma komunikativen in kulturni spomin. Prvi združuje spomin sočasnikov, ki se deli preko komuniciranja in je zaradi narave komunikacije spremenljiv in časovno omejen. Kulturni spomin pa je tisti, ki se prenaša preko generacij in je zakoreninjen v nas, saj nam pomaga razumevati okolico (Spengler 2011, 298–299).

Četudi se je sprva komunikacijska funkcija fotografije zapostavljala in je bila sekundarnega pomena v primerjavi s spominom in ustvarjanjem identitete, se je predvsem v zadnjem času, ko ima vsak posameznik možnost poceni in hitro producirati fotografije ter jih preko spleta objaviti za širšo javnost, funkcija spominjanja zapostavila, v prvi plan pa je stopila komunikacija (van Dijck 2008, 58). Vedno večji pomen komunikacije je lahko opazen tudi v trendu gledanja fotografij, kjer ni več pomembno, da se jih shranjuje za nadaljnje čase, temveč morajo biti trenutne in komunicirati s prejemnikom. Ta trend rabe fotografije je najbolj viden pri določenih mobilnih aplikacijah, mdr. Snapchat.⁶

K porastu do nedavnega zapostavljene funkcije komunikacije naj bi pripomogla kulturna sprememba z individualizacijo na čelu, kar pa se da časovno umestiti že v 60. in 70. leta prejšnjega stoletja. Digitalizacija pa je komunikacijsko funkcijo precej olajšala, saj lahko podobe hitreje pošljamo, sprejemamo, med drugim pa kar nekaj programov omogoča lahko manipuliranje s fotografijami in jim tako spreminja in dodaja sporočilnost, ki morda sprva ni bila vidna. Igranje s fotografijo je postalo vsakdanje, kot tudi deljenje teh posnetkov na spletu. Običajno so to snepšoti, ki pa v obdobju digitalizacije pridejo do paradoksalne situacije, saj so sprva bili ti posnetki namenjeni le ožji skupini ljudi, bili so skriti, danes pa vsak posameznik prikazuje svoje snepšote na različni spletnih straneh, mdr. Flickr, tumblr in instagram, ter tako komunicira s širšo spletno javnostjo o svojem življenju (van Dijck 2008, 63; Rubinstein in Sluis 2008, 10; Gomez-Cruz in Lasen 2009, 206).

2.4 Družbena funkcija fotografij v delih Nan Goldin

Tako kot je to z večino fotografijami, se tudi pri Goldin funkcije med seboj prepletajo, vendar pri njej najbolj izstopa spomin, kar tudi sama večkrat poudari, ko govori o svojem delu.

Skozi svojo ustvarjalno pot je fotografirala dnevnik in tako spremljala, kako se je njeno »pleme«, kot imenuje svoj krog prijateljev in znancev, soočalo s svetom. Zelo pomembno ji je bilo ohraniti zgodovino in spomine na ljudi, saj je že v otroštvu bila soočeno z veliko izgubo, ko je njena starejša sestra naredila samomor. Izguba bližnjih ljudi ji tako ni bila tuja, tudi kasneje v življenju, ko je veliko prijateljev umrlo zaradi AIDS-a ali predoziranja drog. Vendar so ji ravno fotografije nudile neko uteho. Menila je, da če bo nekoga dovolj pogosto fotografirala, ga ne bo nikoli pozabila (Ruddy 2009, 358; Goldin v O'Brien 2011).

⁶ Snapchat je aplikacija za pametne telefone, kjer si posamezniki, običajno prijatelji, med seboj pošiljajo fotografije, ki so jih lahko opremili z besedilom ali/in jih porisali. Glavna točka aplikacije pa je, da je ta fotografija omogočena na ogled prejemniku le največ deset sekund nakar izgine in je ni več možno prikazati. Poleg fotografij je možno pošiljati tudi deset sekund dolge posnetke.

Spominska funkcija je pri njenih fotografijah del osebne sfere, ki se tiče nje in njenega plemena. Zunanji opazovalci fotografij ne morejo rabiti na enak način kot ona. Fotografije lahko vidijo kot izsek iz zgodovine deviantov, med katerimi je takrat živila Goldin. Nimajo toliko spominske vrednosti za vsakega posameznega opazovalca, kot pa bolj kolektivno vrednost dokumentiranja takratne situacije in spominjanja na tedanji čas v preteklosti. »Njene fotografije niso konceptualne impozicije na historičen prostor, temveč bolj njihova invokacija kolektivne zgodovine, kot način telesnega in zgodovinskega uprizarjanja življenja naših teles v prostoru, ki pustijo v njemu odtis« (Ruddy 2009, 356). Toliko pomembnejše so, saj prikazujejo zgodovino, katero je hotela Reaganova vlada tistega časa izbrisati in se pretvarjati, da ni nikoli obstajala. Skupnosti, ki jih je fotografirala so hkrati ranljive in ustrahljive, to so ljudje, ki so se morali v tistem času skrivati, da so lahko preživeli. Poleg dokumentiranja »prikrite« preteklosti, so pomembne tudi zaradi vsebine, saj se na fotografijah nahajajo osebe, ki so kmalu po nastanku nekaterih posnetkov umrle za AIDS-om ali predoziranjem z drogami in na tem mestu nastopi *memento mori*, saj fotografije med drugim ohranjajo spomin na umrle (Kaplan 2001, 23; Ruddy 2009, 358).

Kar je skupno zunanjemu in notranjemu opazovalcu⁷ pri gledanju njenih fotografij je izraznost čustev na podobah, ki jih lahko prepozna vsak in morda v njih zazna tudi delček sebe – vse od veselja, žalosti, nasilja ipd. Njeno razumevanje spomina se sklada s ponovno vzpostavitevijo in afirmacijo sorodstvenih vezi – v tem primeru med njenimi prijatelji. Sorodstvena vez mora najprej inkorporirati družinsko intimo, da se lahko ustvari kolektivna prihodnost (Ruddy 2009, 369).

⁷ O pričah (zunanjih in notranjih) si lahko več preberete v poglavju 3.1 Značilnosti dokumentarne fotografije: priče in pričevanje.

3 Dokumentarna fotografija

Praktično lahko skoraj vsako fotografijo s časom označimo kot neke vrste dokument, naj si bodi dokument pomembnejših zgodovinskih dogodkov, muzejskih artefaktov ali pa osebnih dogodkov, ki krojijo družinsko zgodovino.

Dokumentarna fotografija je bila prisotna že od vsega začetka iznajdbe fotografije v prvi polovici 19. stoletja, ko se je fotografiralo z namenom dokumentirati svet v katerem živimo. Vendar ni imela od začetka takega poimenovanja in klasifikacije, saj se je poimenovanje »dokumentarno« uveljavilo šele v začetku 20. stoletja (Salamon-Godeau 1994, 169).

Od začetka so se na fotografijah poleg portretov večinoma upodabljale pomembne zgradbe, pokrajine in eksotični prizori, ki so jih kazali doma in so bili pravi vir zabave. V prvi polovici 19. stoletja je bila fotografska oprema težka in nepriročna in tako je bil sprva dokumentarizem v rokah raziskovalcev, ki so želeli ujeti trenutke na poti in ki jim bodo prišli prav v raziskovalne namene. Šele z razvojem manjših in bolj priročnih kamer dobi dokumentarizem nove razsežnosti.⁸

V drugi polovici 19. stoletja je zaradi vedno večjega razvoja industrializacije, kateri niso tako hitro sledile socialne pravice delavcev, prišlo do porasta razslojevanja med revnimi delavci in bogatejšimi meščani oz. lastniki tovarn. Medtem ko so slednji bogateli na račun izkoriščanja delavcev, so delavci živeli v obupnih razmerah. V ZDA pa so velik delež revežev predstavljali tudi migranti. Prišlo je do razvoja socialno dokumentarne fotografije, v kateri sta bila pionirja Jacob August Riis in Lewis Wickes Hine (von Brauchitsch 2002, 65). Fokus se je obrnil na moderen svet, v katerem so živeli, le da niso fotografirali svetlih plati, temveč se osredotočili na zapostavljene kotičke.

Vse do prve svetovne vojne je bila dokumentarna fotografija še v povojih in popolnoma zaživela s pojavom množičnega tiska (Bate 2012, 57). Dokumentarno pa je zelo širok pojem in so se že mnogokrat igrali z idejo spremeniti termin v historično, realistično itd., ki so pa vse podpomenke in ne opisujejo dobro tistega, kar je zavzeto v besedi dokumentarno. Med njimi tudi subjektivnost, s katero so prežete dokumentarne fotografije (Newhall 1982, 246).

Vsak fotograf na svoj način predstavi in dokumentira svet v katerem živi, prav tako kot to počnemo z družinskimi snepšot fotografijami, ki dokumentirajo naše osebno življenje. Tu pride do razmejitve med profesionalnim in neprofesionalnim dokumentarizmom.

⁸ Leta 1871 so začeli uporabljati suhe plošče, kmalu so razvili tudi bolj precizne objektivne in leta 1884 so končno začeli uporabljati fotografski film (von Brauchitsch 2002, 62).

3.1 Značilnost dokumentarne fotografije: priče in pričevanje

Dokumentarizem s tem, ko pusti občinstvu, da gleda skozi oči fotografa, spreminja gledalce v priče. Fotograf s tem postane posrednik resnice, fotografija pa dokument (Bate 2012, 72). Vendar biti priča dogodku ni le pasivno opazovanje, saj se pričevanje lahko v veliki meri razlikuje od pogleda oz. kota s koder opazujemo dogodek.

Poleg pogleda pa je značilna še ena razlika med pričami, saj poznamo notranje in zunanje priče, torej tiste, ki so bile vpletene v nastanek fotografije in tiste, ki so le zunanji opazovalci.⁹

»Dokumentarne fotografije sugerirajo, da resničnost obstaja [...] in v tem smislu, moramo trditi, da dokumentarna fotografija konstruira reprezentacije resničnosti skladno s pogledom nekoga, z njegovo željo, da bi videl« (Bate 2012, 75).

Poleg tega pa resnico na fotografijah oblikujejo tudi fotografi sami, ko kadrirajo, izbirajo kote in subjekte, ki jih bodo predstavili preko podobe (Eisinger 1995, 79). Četudi so nosilci resnice, imajo tudi veliko moč, da si jo prikrojijo po lastni volji, v dobi digitalnih predelav, pa je to še toliko bolj zapeljivo.

»V tem da kategoriziramo fotografijo z vzorci realnosti, družba ne naredi nič, kot da se potrdi v tavnološki gotovosti, da je podoba realnosti, ki se podredi svoji reprezentaciji objektivnosti resnično objektivno« (Bourdieu v Solomon-Godeau 1994, 171).

3.2 Podzvrsti dokumentarne fotografije

Načeloma lahko dokumentarno fotografijo ločimo v dve glavni kategoriji – profesionalno in neprofesionalno. Četudi sta dandanes te kategoriji precej fluidni in so se meje začele brisati, je bilo to drugače še par desetletij nazaj, tudi v času, ko je na sceno prodrla Nan Goldin.

3.2.1 Profesionalna dokumentarna fotografija

Profesionalne dokumentarne fotografije so tiste, ki jih lahko smatramo kot gradnike kolektivnega spomina. Običajno so nastale z namenom, da osveščajo, prikazujejo ali ovekovečijo različne pomembne družbene trenutke – od novinarskih konferenc političnih veljakov do posnetkov otrok na ulicah New Delhija.

⁹ Za kaj več o pričah si lahko mdr. preberete: Warehime, Marja. 1996. *Brassäi: Images of Culture and the Surrealist Observer*. London: Louisiana State University Press; Rose, Gillian. 2010. *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, In *Re-materialising Cultural Geography*. Farnham: Ashgate; Solomon-Godeau, Abigail. 1994. *Photography at the dock: Essays on photographic history*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

»Dokumentarno [...] prenaša informacije o skupinah nemočnih ljudi skupini, ki so poznani kot družbeno močni« (Rosler 1989, 306). So dokazilo tako o pogumu ali manipulativnosti fotografa, ki se je podal v nevarnost ali obronke družbe in nam prihranil težave, da bi sami morali dostopati do teh mest v namen informiranja in spoznavanja (prav tam, 308).

Povpraševanje po takih fotografijah je povzročilo pospešitev razvoja fotografske industrije in vedno večje število fotoreporterjev (Bate 2012, 57). S porastom tiska v začetku 20. stoletja so postale jasne razlike med različnimi dokumentarnimi zvrstmi – novičarska, socialno dokumentarna in administrativna fotografija. Vsaka izmed njih je izpolnjevala svoje naloge. In glede na to, kje se je pojavljala tudi pridobivala na vrednosti, od distribucije v revijah, knjigah in časopisih do razstav v muzejih in galerijah (Rosler 1989, 306).

Novičarska fotografija je tista, ki mora biti najbolj aktualna, saj se jo producira dnevno za minljive dogodke, med katerimi so lahko nekateri tudi zgodovinsko pomembni. »Novičarsko fotografijo dojemamo kot označevalca dogodkov« (Wollen v Bate 2012, 67).

Reformistična fotografija se je pojavila že v 19. stoletju in je izšla iz novinarstva in družbene kritike. Želeli so pokazati bedo tedanjega življenja in ljudi, ki so jo živeli. S svojimi fotografijami so informirali, izobraževali in širili resnico. Šele s pojavom takih fotografij se začne širiti ideja o fotografiji kot dokazu. Reportaže so subjektivne, izvirajo iz snepšot fotografije in se trudijo biti bolj ekspresivne (Bate 2012, 62 in 66).

Administrativna fotografija je v pomoč predvsem arhiviranju, raziskovanju ipd. Sprva so bile geološke, politične in znanstvene narave, saj so želeli zajeti čim več informacij in jih ohraniti (Bate 2012, 112).

Četudi se dnevno srečavamo s profesionalno dokumentarno fotografijo, se je le redko zavedamo kot take, kar pa se običajno spremeni, ko preidejo fotografije s formata tiskanih ali podobnih medijev in se kar naenkrat znajdejo na razstavah.

3.2.2 Neprofesionalna dokumentarna fotografija

Meja med profesionalno in neprofesionalno dokumentarno fotografijo je zelo tanka, saj se marsikateri amater bolje odnese v tej zvrsti kot npr. kakšen fotograf, ki se je izobraževal na pomembnejših fotografskih šolah in se nato zaposlil v neki medijski hiši. Vendar pri

razlikovanju med ne- in profesionalno fotografijo ni le vprašanje izobrazbe in kvalitete, vendar k temu pripomorejo tudi drugi dejavniki.¹⁰

Neprofesionalno fotografijo lahko delimo na dve podzvrsti in sicer amatersko in osebno fotografijo. Pri slednji je pomemben podžanr družinska fotografija.

K pojavu neprofesionalne fotografije pripomogel razvoj tehnologije, njena dostopnost in organiziranost, katere pionir je bil George Eastman.¹¹ Problem neprofesionalne fotografije pa je, da jo z vseh strani ovira tehnično in kulturno poznavanje, predvsem pa ni kulturno privilegirana. Četudi bo amater imel priložnost uspešno predstaviti svoja dela javnosti, bo le s težavo premaknil parametre kulturne signifikacije (Tagg 1988, 17–18).

Če se vrnemo k trditvi, da je vsaka fotografija dokaz oz. dokument nečesa kar se je zgodilo, lahko sklepamo, da je tudi vsaka družinska fotografija dokument – posledično dokumentarna fotografija – enaka forma vendar druga vsebina. Res je, da se tudi amaterski fotografi pogosto spopadejo s »tradicionalnim« pojmovanjem dokumentarne fotografije in ustvarjajo različne bolj ali manj uspešne reportaže, ki so včasih predstavljene javni sferi. Lahko jih imenujemo »resni« amaterski fotografi, ki so obiskovali različne tečaje ali pa so se iz ljubiteljskega vzgiba začeli zanimati za fotografijo.¹² Mnogi med njimi svoje znanje uporabljajo tudi za ustvarjanje tehnično dovršenih družinskih fotografij in intimnih trenutkov.

Fotografije so pomemben del našega življenja, kar je ponazoril tudi Apple v svojem oglasu z zaključno mislijo »vsak dan se naredi več fotografij z iPhonom kot s katerokoli drugo kamero«¹³ in četudi je oglas bolj kot ne poskus iztiriti Samsugovo premoč v mobilnih kamerah, je v njemu vseeno nekaj resnice v tem smislu, da se vsak dan naredi na milijone fotografij in velika večina jih je snepšotov, ki pa je druga kategorija amaterske dokumentarne fotografije.

Dandanes težko srečamo človeka, ki še ne bi prišel v stik s fotografijo. »Fotografiranje, gledanje fotografij in fotografski proces se je viralno dotaknil vsakega kotička našega

¹⁰ Amaterji običajno delujejo kot hobi fotografi, ki se preživljajo na drugotne načine, običajno tudi ne dobijo priložnosti priznanja širše javnosti in tako njihova dela ostanejo stvar zasebne sfere. Seveda pa je v digitalni dobi možno svoja dela hitro in uspešno predstaviti tudi širši javnosti in je kar nekaj primerov, ko so amaterski fotografi postali priznani v svetu.

¹¹ George Eastman je ustanovitelj Eastman Kodak podjetja, ki je pričelo z množično proizvodnjo fotografskih filmov in jih populariziralo.

¹² Na slovenskem portalu slo-foto je zbrano kar nekaj takih »resnih« amaterjev, pogosto pa se tudi včlanjujejo v različna fotografska društva, kjer skupaj hodijo na foto izlete, iščejo motive in nato komentirajo nastale fotografije.

¹³ Originalno: »Every day, more photos are taken with the iPhone than any other camera.« Oglas je dostopen preko: <http://www.youtube.com/watch?v=NoVW62mwSQQ> (4. marec 2014).

zasebnega življenja [...] in glede na število udeležencev je verjetno postala največja ljudska umetnost vseh časov« (Christopherson v Chalfen 1987, 73). Radi fotografiramo, četudi morda nismo radi fotografirani. Fotografiji je uspelo, da je postala del našega vsakdana.

S fotografijami prikazujemo naš svet zunanjim opazovalcem. »Običajno slikamo v simbolnih trenutkih v našem družinskem življenju, v času ko prepoznamo našo zvezo in družbene dosežke. To so trenutki, ki jih želimo obdržati, čustveno in vizualno. Tipično so situacije deljeni kulturni dogodki« (Cotton 2006, 137).

Snepšoti nam služijo, da ovekovečimo osebe in kraje, ki imajo nek globlji pomen za nas in so gradniki naše osebnosti. Taki posnetki so univerzalni, saj se na njih nahajajo enaki trenutki in četudi ne poznamo osebe, ki je naredil fotografijo ali tistih, ki se na njej nahajajo, se nam zdijo domači (Danto 1996, 33). Za razliko od dokumentarne fotografije, ki se ukvarja s širšim spektrom dokumentiranja različnih vidikov življenja in odnosov v družbi, se snepšot fotografija ukvarja predvsem z osebnimi odnosi med ljudmi, vendar jih prav tako dokumentira, le da gre tu za drugačen odnos do subjektov, ki se nahajajo na slikah. Snepšoti so spontani, njihov odnos do subjekta je bolj sproščen in zato se zdi toliko bolj pristen, za razliko od družinske fotografije, kjer gre pogosto za režirane posnetke srečnih družinskih trenutkov.

Pa vendarle lahko oba polja fotografije kategoriziramo kot dokumentarno, saj je lahko »vsaka fotografija označena kot dokument, če vsebuje uporabne informacije o neki specifični zadevi, ki jo preučujemo« (Newhall 1982, 235). Preučevana tema ima tu pač drugačen pomen, saj se gre za raziskovanje osebnih odnosov, katerih del je tudi fotograf sam – fotograf je vpleten v družbeno situacijo, ki jo s pomočjo fotoaparata dokumentira. Medtem ko je za profesionalno dokumentarno fotografijo značilna distanca do subjektov oz. fotografi običajno nimajo takega življenjskega sloga kot subjekti na fotografijah.

3.3 Dokumentarna fotografija Nan Goldin

Ameriška fotografinja Nan Goldin je ena izmed tistih, ki bi jo težko uvrstili v eno kategorijo, saj že vse od svojega začetka ustvarja dnevnik oz. dokumentacijo svojega kroga prijateljev,¹⁴ ki so v preteklih nekaj desetletjih doživeli mnogo – od obtoževanj deviantnega obnašanja do posledic AIDS-a, zdravljenja od odvisnosti ipd. (Helfand 1996). Dokumentira tisto s čimer se najbolj poistoveti - s svojim plemenom in tako zase pravi, da »ni neke vrste dokumentarist svetov drugih ljudi« (Goldin v Ruddy 2009, 348).

¹⁴ Njeni prijatelji - homoseksualci, transvestiti, odvisniki ipd - so bili za čas 70' in 80' let smatrani kot devianti.

Kot šolano fotografinjo¹⁵ jo lahko uvrstimo med profesionalne dokumentariste, vendar je njen slog močno poudarjen s snepšot estetikom, ki je načeloma kategorizirana kot neprofesionalna dokumentarna fotografija. In četudi delujejo fotografije naključne, intimne, trenutne, je s svojimi fotografijami, predvsem s tistimi, ki upodabljajo obolele za AIDS-om, doprinesla k tej tematiki pomemben dokumentarni vidik. Za razliko od Mapplethorpa, ki se je lotil teme bolj objektivno, saj so njegove fotografije polne spolnih konotacij, so pri Goldinovi pomembnejša človeška bližina in odnosi, sprva osredotočeno na življenja homoseksualcev in transvestitov, kasneje pa pojav AIDS-a in vpliv, ki ga je imel na njeno družbo.

Potrebno se je zavedati političnega okolja v ZDA v 80. in zgodnjih 90. letih, ko je Goldinova doživela svoj prvi uspeh, saj je bilo okolje precej konzervativno in ni bilo odprto za nove oblike družin ali družinski vezi, saj je bila takrat še vedno močno ukoreninjena ideja o nuklearni družini, ki je predstavljala idealno družinsko obliko. Tako je bilo vse, kar je odstopalo od te norme, smatrano kot deviantno in da ogroža sistem vrednot. Te deviantne skupine ljudi pa je začel v začetku 80. let dodatno ogrožati še AIDS, za katerega so sprva verjeli, da se pojavlja le med homoseksualci in so tako imeli še dodatni razlog, zakaj jih označiti kot deviantne, marginalne ipd. Večina ameriške populacije se je bala živeti v bližini ljudi okuženih s HIV ali biti v njihovi družbi, kar se je odražalo v reprezentaciji obolelih, ki so bili pogosto reprezentirani kot pasivni udeleženci v prostoru, kot da so že mrtvi. Tu pa nastopi Goldin, ki jih je prikazala aktivno v odnosih z drugimi ljudmi – prijatelji, znanci ipd. Ujela je vse trenutke, ki so bili povezani s to boleznijo, od tistih zadnjih srečnih trenutkov pa do žalovanja. Ustvarila je družbeni prostor in spremljala, kako ga je spremenila bolezen in s tem odprla tudi možnosti za nove razprave o njej (Kaplan 2001, 15; Demattio 2007, 12–13; Ruddy 2009, 372).

Njene fotografije so subjektivne - na njih se znajdejo njene zabave, njeni prijatelji, njeni ljubimci ipd., vendar vseeno ujame resnico. Njene fotografije načeloma ne lažejo, četudi so nekateri kadri v naprej preiščeni oz. njeni prijatelji izrazijo željo, kako želijo biti fotografirani, saj se ne marajo ravno slikati v »ranljivih«¹⁶ trenutkih. Vendar še vedno lahko vidimo, da se je Goldin trudila ustvariti in prikazati čustveno vez s subjektom, to intimo pa prenesti tudi na opazovalce fotografij (Spengler 2011, 169). Zaradi narave njenih fotografij, ki pogosto prikazujejo spolne odnose ali gola telesa, so lahko prejemniki nagovorjeni tudi kot *vojerji*, ki projicirajo svoje poglede na intimen prostor oz. trenutek, ki ga opazujejo. Za to

¹⁵ Fotografijo je študirala v School of the Museum of Fine Arts in Boston.

¹⁶ To da ljudi ne marajo biti fotografirani v ranljivih trenutkih pa ne velja le za njene portretirance, tudi za večino ostalih ljudi, ki so se kdaj fotografirali.

predpostavko pa bi tudi fotografije morale nastati iz podobnega vzgiba, vendar temu ni tako. Saj so osnovane na odnosih med osebami in ne na opazovanju oz. razkrivanju intimnih trenutkov javnosti. V trenutku ko je fotografirala svoje subjekte, se je med njimi vzpostavila vez, tako kot je razkrila v podobi del njih, je razkrila tudi del sebe in ni bilo fotografije, ki ne bi nastala brez dovoljenja portretiranca (prav tam., 208–209).

Sprva so bile njene fotografije v obliki diaprojektije dane na vpogled le njenemu plemenu oz. širši skupini prijateljev, ki je posnetke uživala skupaj, kot vsaka druga družina in se spominjala trenutkov, ki so jih preživeli skupaj in ki so prezentirani skozi fotografije na projekciji (Danto 1996, 33). Eden izmed znancev Nan Goldin je na njenih fotografijah občudoval ravno ta vidik *insiderja*, saj je poznal motive na fotografijah, jih lahko občudoval in se jih spominjal. Uspelo ji je ujeti trenutke, ki so si jih delili v vsej svoji nerodni in poškodovani lepoti (O'Brien 2011). Tudi sama je rekla, da so »snežoti narejeni iz ljubezni in da se spominjamo ljudi, krajev in skupnih trenutkov. Ukvarjajo se z ustvarjanjem zgodovine, s tem da se jo beleži« (Goldin v Britannica biographies 2014). Njeni posnetki pa niso narejeni le iz ljubezni, temveč vključujejo trenutke, ki so poznane vsakomur izmed nas in četudi to niso naši trenutki, se lahko z nekaterimi poistovetimo.¹⁷

»Amaterstvo« je povrnila svojemu prvotnemu imenu, ki izhaja iz latinske besede amor in pomeni ljubezen. Njeni amaterski posnetki temeljijo na temu pomenu, narejeni so iz ljubezni, da izkazujejo ljubezen (Kaplan 2001, 8–9).

¹⁷ Gre za podobe, ki so enake v različnih krogih ljudi in se bolj apelira na čustva, kot samo lokacijo in osebe na fotografiji, npr. objem starih prijateljev, nasmejan obraz za rojstni dan ipd.

4 Umetnost in umetnostna fotografija

Fotografija je kot tehnični izum imela precej težko pot do umetniške sfere, saj marsikdo ni želel priznati fotografije kot umetnost, ker jo je v večji meri sestavljala tehnična komponenta in se je ustvarjalna¹⁸ hitro zanemarila. Četudi ni bila fotografija sprva sprejeta kot umetnost, se je gibala v teh krogih že od vsega začetka, saj je kot tehnični pripomoček služila slikarjem, da so ovekovečili svoje modele v primernih pozah in jih kasneje slikali, ne da bi za to morali plačati modelu za vse ure poziranja pred platnom.

Ko se je fotografija pojavila v prvi polovici 19. stoletja in se začela razvijati, je med slikarstvom še vedno prevladala točna hierarhija motivov in čisto na vrhu je bila historia,¹⁹ sledile so krajine, portreti in tihožitje. Umetniški kanon je bil tako ustaljen in ni bilo prostora za novitete in če je fotografija hotela biti sprejeta v to sfero, se je mogla spopasti z najvišje uvrščenim žanrom – historio.

Razlika med slikarstvom in fotografijo pa je ravno v delanju in jemanju, medtem ko se slika ustvari iz nič, je potrebno za fotografijo pravilno okvirjanje. »Izum fotografije je priskrbel radikalno nov proces delanja slik – proces, ki ni osnovan na sintezi, temveč selekciji. Razlika je bila osnovna. Slike so bile narejene [...] ampak fotografije, kot bi rekel moški na cesti, so bile vzete« (Szarkowski v Crimp 1992, 5).

Za razumevanje fotografije v umetnosti, je pomembno predstaviti časovni okvir v katerem se razvijala in estetsko dimenzijo, ki jo je zaznamovala skozi za obdobja. Prav tako pa pri umetnosti ne moremo mimo institucionalizacije umetnosti, ki pripomore k kanonizaciji umetnikov in njihovih del.

4.1 Prakse

Prakse fotografije v umetnosti so bile odvisne predvsem od slikarstva, ki je bila glavna zvrst umetnosti in po kateri se najlažje razdeli umetniške sloge. Slikarstvo je bil pomemben vzor fotografiji in tako so se fotografi zgledovali po slogih v slikarstvu, estetski dimenziji in pa tudi vlogi avtorja, le da je se je vse dogajalo z nekim časovnim zamikom.

¹⁸ Iskanje subjektov, primerno kadriranje, postavljanje ali premišljeno spreminjanje tehnike, da se je dosegel določen učinek.

¹⁹ Historia izhaja iz francoske besede in povzema zgodovinsko slikarstvo, za katerega je značilno, da upodablja določeno zgodbo in da imajo vse naslikane osebe pomen oz. vlogo v tej zgodbi, upodobljena mora biti tako dobro, da se lahko opazovalci vživijo vanjo.

4.1.1 Razmejitve po obdobjih

V različnih obdobjih so prevladovali različni slogi, tako v slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi kot tudi v fotografiji. Običajno se da med vsem začrtati neke vzporednice, naj si bodo likovne ali konceptualne, ni pa nujno. Bližje ko smo po časovnici sedanjosti, manj je med njimi vzporednic in bolj so avtonomne ter tudi slogov je vedno več.

Tudi fotografija ima svoje sloge, vendar jo bom zaradi lažje razmejitve razdelila v tri večja obdobja – predmodernizem,²⁰ modernizem in postmodernizem, saj so to tri ključna obdobja, v katerih se je odnos do fotografije najbolj spremenil.²¹

Modernizem

Modernizem se v umetnosti vzpostavi konec 19. stoletja,²² ko se začnejo povpraševati o pomenu umetnosti, jo želijo razširiti tudi na druga področja, predvsem pa pride v ospredje reformacija umetniškega jezika, z njim pa tudi forme in vsebine.

V času modernizma so bile tradicionalne funkcije umetnosti uzurpirane; da bi preživela mora umetnost uveljavljati svojo vrednost kot nenadomestljivo gonilo vzvišene izkušnje v sicer potujevalni kulturi; za dosego tega mora vsak umetniški medij ugotoviti, prek strogega samopreizpraševanja lastnega delovanja in učinkov, katere kvalitete so lastne le njemu samemu (Batchen 2010, 24).

Problem modernizma v fotografiji je, da se je o njemu pisalo s premajhno zgodovinsko distanco in ga je tako težko zamejiti. Poleg tega pa težavo predstavljata tudi evropocentrizem in amerikacentrizem, saj na splošno obe veji izhajata iz tega, da se modernizem v fotografiji dogodi sočasno z avantgardo. Le ta pa je v ZDA prišla z zamudo in posledično se je tudi modernizem dogodil z rahlo zamudo²³ (Lampič 2000, 14–50). Problem je bil tudi v tem, da »ko je bil modernizem polno operativna paradigma umetnostne prakse, je bila fotografija videna kot pogojno - preveč obremenjena s svetom fotografov, preveč odvisna od diskurzivnih struktur v katere je bila vpeta – da bi lahko dosegla samorefleksivno, popolnoma konvencionalizirano obliko modernistične umetnosti« (Crimp 1992, 8).

²⁰ Zaradi omejitve s prostorom, si lahko nekaj o predmodernizmu preberete v prilogi A.

²¹ O takšnih razmejitvah npr. govori Gillian Rose (2007, 7) in Geoffrey Batchen (2010, 11).

²² Med prve moderniste se uvršča Eduarda Maneta in Goustava Courbeta (po Clement Greenbergu), prvi ki so kategorizirali modernistično umetnost pa so bili favuisti, med bolj prepoznavnimi Henri Matisse.

²³ Medtem ko so bila avantgardna gibanja prisotna v Evropi že od zgodnjega začetka 20. stoletja, jih je v Združene države pripeljal Marcel Duchamp, prvotno dadaist, ko je imigriral leta 1915, vendar so na priljubljenosti pridobila šele v 20. letih, ko so avantgardna gibanja tudi sprejele medse fotografijo.

Lampič je obravnaval kar nekaj teoretikov modernistične fotografije, tako iz ZDA kot Evrope.²⁴ Vsem je skupno, da niso bili samozavestni pri uporabi terminov kot so modernizem, moderno ipd. in so jih raje nadomeščali z drugimi izrazi kot so avantgarde oz. določeni slogi. Pogosto je opaziti, da so želeli klasificirati modernistično fotografijo in jo zaradi tega razdelili v različne sklope oz. sloge. Beaumont Newhall se je tako odločil za »čisto fotografijo«,²⁵ formalistično fotografijo, dokumentarno fotografijo in ekvivalent.²⁶ Za podobno razmejitev sta se odločila tudi Minor White in Walter Chappell, le da sta se namesto za čisto in formalistično fotografijo, odločila za piktorialistično in informativno. V Evropi sta zakonca Gernsheim namesto modernizma uporabljala sklop šestih stilnih pojmov,²⁷ ki so bila do neke mere odraz slikarske tradicije,²⁸ vendar pa sta tako kot nekateri njihovi ameriški kolegi za začetnika moderne dobe v fotografiji izpostavila dela Paula Stranda iz let 1915-1916 (Lampič 2000, 14–50).

Kaj je tisto, kar naredi fotografijo modernistično? Saj je ne moremo umestiti le časovno, temveč gre za dožemanje in vsebino, ki se je začela kopičiti v fotografskih podobah. Gre predvsem za vzpostavitev avtonomije, da so konstruirali ontološki pomen fotografije, ki je lahko medij subjektivitete, kar so že pred časom ugotovili, da velja tudi za slikarstvo in kiparstvo. Od tega trenutka dalje se fotografijo ne uporablja le v namene dokumentiranja, ilustracije ipd., temveč ustvarja lasten piktorialni besednjak, ki se dotika tako estetike, kot osebne note avtorja (Crimp 1992, 6–7; Philips 1992, 38).

Postmodernizem

»Postmoderno je negativen termin, ki zgreši imenovati pozitiven nadomestek, ampak dovoljuje, da vzcveti pluralizem (z drugimi besedami, dovoli svobodo, tudi na trgu) [...] postmoderno ima reakcionarni priokus – ker moderno je bilo v povezavi s sedaj – ampak tradicija sedanjosti potrebuje močno kontra revolucijo in ne še en korak naprej« (Davis v Crimp 1992, 8).

²⁴ To so: Beaumont Newhall, John Szarkowski, Naomi Rosenblum, Van Deren Coke, Alison in Helmut Gernsheim, Petr Tausk, Jean-Luc Daval in drugi.

²⁵ Lampič v opombi zapiše, da se je za izraz »straight photography« v slovenski publicistiki uveljavil izraz »čista fotografija«.

²⁶ Ekvivalent je najmanj razumljena fotografska tendenca, vendar naj bi predstavljala fotografijo kot simbol.

²⁷ Romantizem, realizem, impresionizem, secesija, purizem in nova stvarnost.

²⁸ Predvsem Jean-Luc Daval se je ukvarjal s primerjavo fotografije in sodobnega slikarstva.

V postmodernizmu pride do dveh večjih idej o fotografiji, velika večina jih trdi, da je pomen fotografije določen kontekstualno, je brez identitete in da njena zgodovina ni enotna,²⁹ medtem ko je na drugi strani formalizem, čigar predstavnik je John Szarkowski,³⁰ ki identificirajo fotografijo s temeljnimi lastnostmi, ki naj bi jih imel ta medij. Nastal je razmah med enačenjem s kulturo in iskanjem njene inherentne narave (Batchen 2010, 6).

Postmodernizem je nekako čas, ko fotografija zares zaživi modernizem – paradoksalno. Gre za določen trenutek, ko vstopi v sfero umetnost na način, ki omaložuje čiste kategorije modernizma. Dokončno ji uspe vzpostaviti lastno avtonomijo, o kateri se je poprej le slutilo. K temu pa so pripomogli tudi umetniki, ki niso bili prvotno fotografi, kot npr. Robert Rauschenberg, Andy Warhol in Ed Ruscha. Fotografija je lahko zadihala in zaživela svojo plurističnost, kar je eden izmed sinonimov za postmodernizem (Crimp 1992, 8–9). Postmodernistična umetnost pa je bila še vedno odraz svojega časa in stanja, četudi so jo mnogi dojemali kot opozicionalno umetnost, ki pa se jo lahko razlaga na dva načina: prvi kot nasprotje modernistični umetnosti, drugi pa kot nasprotje vladajoči ideologiji zahodnjaške kulture. Postmodernizem ima vlogo, da se spopade in dekonstruira mit avtorja in originalnosti. Medtem ko so v modernizmu težili k temu, da mora vsak umetnik osvojiti svoj medij (slikar sliko, fotograf fotografijo), se to v postmodernizmu spremeni in se celo spodbuja raznovrstno uporabo medijev za doseganje svojih izraznih ciljev, saj s tem problematizira odnose v umetnosti in kulturi (Grundberg 2011, 76–81).

4.1.2 Estetska dimenzija

Estetika je pojem, ki se ga lahko razlaga na mnogo načinov ter se skozi čas spreminja in odraža *Zeitgeist*.

V času, ko se je pojavila fotografija, je bilo zaradi njene funkcije mimesis, se pravi oponašanje narave, vprašanje ali je lahko stvar, ki posnema, umetnost. Kmalu pa so začeli ugotavljati, katere so tiste estetske dimenzije, ki naredijo fotografijo umetnost – natančnost, kompozicija, jasnost, idealizem, naturalizem in piktorializem – ter četudi so si med seboj precej nasprotujoče so tvorile nekaj, kar je dandanes znano kot viktorijanska estetika. Sprva je fotografija precej črpala iz slikarske tradicije in tudi iz estetskega vidika in tako v 19. stoletju

²⁹ To so zagovarjali mdr. John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin in Abigail Solomon-Godeau (Batchen 2010, 6).

³⁰ Četudi večina teoretikov uvršča Szarkowskega med moderniste, so bile njegove ideje in razmišljanja o fotografiji že precej postmodernistične.

sledila trendu priljubljenosti krajin oz. slikovitega³¹ (Bate 2012, 38 in 105). Edmund Burke je konec 18. stoletja, sledeč idejam slikovitega, spisal filozofske ideje o sublimnem in lepem, kjer se je ukvarjal tudi s teorijo estetike.

Kasneje³² se smernice v estetiki fotografije osredotočijo na samo tehniko, ki je pripeljala trend v *novo stvarnost*,³³ le ta pa je delala poudarek na predmetnosti in bližanju kadra po potrebi. Fotografi so v tem obdobju postajali vedno bolj samozavestni in individualni, kar se razvije v avtorski pečat na fotografijah (Bate 2012, 134–135).

S postmodernizmom pride do obrata in paradigmatično vidni užitek ni več pomemben in prav merilo estetike postane antiestetika, v ospredju je intelektualni vidik fotografije in sporočilnost, brez poudarka na videzu oz. občutju estetičnega (Bate 2012, 153–154). V ta sklop bi lahko deloma dodeli tudi dela Nan Goldin, ki primarno vizualno niso želela biti estetska ali lepa, temveč so izžarevala neko notranjo lepoto in estetiko. Snepšot estetika, katero lahko pripisujemo njenim delom, ne temelji na vizualno zadovoljujočih fotografijah, temveč na občutkih, ki jih dobimo ob gledanju fotografij. Njena estetika se je vedno v povezavi z odnosom in čustveno vezjo med njo in portretirancem (Kaplan 2001, 12).

Četudi se je estetska paradigma skozi čas spreminjala, se vsaj v umetnostni fotografiji, še danes pozna vpliv akademskega slikarstva in hierarhije žanrov, saj lahko razdelimo fotografijo na štiri glavne žanre historično, krajino, portret in tihožitje. Umetnost je postala primarno področje fotografije, v katero se vključujejo tudi področja, ki zanjo niso značilna, npr. fotožurnalizem. Estetska dimenzija pa je s pojavom digitalizacije prišla do tega, da ni več pomembna kakovost fotografije, temveč je prišlo do porasta priljubljenosti »manj kakovostnih« fotografij, ki so digitalno obdelane v tej maniri³⁴ (Bate 2012, 151–171).

4.2 Institucije

Muzeji in galerije so pomemben del kolektivnega spomina ter »del družbenih procesov, zato kulturo ne le odsevajo, ampak jo tudi ustvarjajo. Njihov obstoj v določenem kulturnem kontekstu torej ni statičen; povratno ga tudi sami kreirajo, saj se aktivno, sprotno in aktualno odzivajo na dogajanja v družbi in jo hkrati povratno aktivirajo« (Roženberger Šega 2010, 44). Muzeji so od začetka prikazovali kraljevo moč in status, bolj kot samo poučevanje, je bila v ospredju funkcija bahaštva, saj so bili zbirke deležni le višji podaniki – drugi aristokrati, ki so

³¹ Že v 18. stoletju pa do sredine 19. stoletja so bile v Angliji krajine zelo priljubljene, saj je bil ravno tedaj v porastu trend slikovitega (*picturesque*), ki je bil priljubljen tako v vseh sferah umetnosti.

³² Začetek 20. stoletja.

³³ Fotografi so si prizadevali za ostrino, natančnost in fokus.

³⁴ Igranje z osvetlitvijo, pikselacija, ...

bili dovoljeni v kraljevi družbi (prav tam, 43). Počasi so se muzeji začeli odpirati javnosti, k čemur je pripomogla predvsem francoska revolucija, in tako kar hitro postali alfa in omega institucij, ki podajajo množicam znanost, umetnost in ideologijo. »Muzej je institucionaliziral umetnost in kulturo. Regulira javno sfero potreb, produkcije in potrošnje umetnosti. Zdi se, da danes umetnost pripada muzejem in galerijam. Tam se umetnost in kultura »konzumirata«, vrednotita, tam se o njih debatira in tam se ju strokovno kritično obravnava« (Gobbo in Tkalič 2010, 185).

Vseeno je s postmodernizmom v sedemdesetih letih prišlo do krize muzejev, ki se jo morda čuti še danes. Zaradi narave institucije je začel muzej postavljalati grožnjo s svojo klasifikacijsko in historično obsedenostjo. V muzejih se je ob enem akumulirala moč in omejeval napredek. Sprva se je le težko sprejelo dejstvo, da galerijski prostor ni več nevtralen in da so tudi stene del estetike in tržne vrednosti. Konceptualna umetnost je sprva izvisela in se zato zatekla v alternativne načine doseganja javnosti. Bela kocka³⁵ je postajal vedno bolj kritiziran prostor, ki so se mu nekateri želeli popolnoma izogniti, medtem ko so ga drugi prilagajali svoji meri – vendar to ni nikoli povsem uspelo, saj četudi so stene npr. pisano prebarvali, je bil pred nami še vedno galerijski prostor s svojo ideološko funkcijo. Tisti, ki so se temu uprli, so začeli razstavljati v lokalih, stanovanjih ali pa so se našli v dostopnih publikacijah (O'Doherty 1987, 79; Tavčar 2003, 176; Gobbo in Tkalič 2010, 185).

Institucije pa niso postale takšne kot so same po sebi, temveč so jih take naredili agitatorji, ki delujejo v njih – direktorji, kustosi ipd. Oni so tisti, ki spreminjajo ideološko zasnovo muzejev s tem, ko v njih vnašajo novosti, ki so pomembne tako za družbo kot v našem primeru za umetnostno sfero. S tem ko vpeljejo novosti se izpostavijo možnosti, da izgubijo. Pripeljati novega umetnika v javno ustanovo pač prinaša s seboj neko vrsto tveganje, vendar se mora muzej v tem primeru postaviti v vlogo estetičnega subjekta in soditi o kvaliteti umetnikovega dela, takoj ko ga sprejmejo medse, pa se lahko umetnik že okliče za etabliranega, četudi mu tega naziva morda nekdo drug ne bi nadel (Mikuž 2004, 105).

Za lažje razumevanje delovanja institucije, zgodovine in vpliva na kanon, sem v prilogi B pripravila krajše poglavje o študiji primera oddelka za fotografijo Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku.

³⁵ Pri nas se uveljavlja izraz *bela kocka* za angleškega *white cube*, gre pa za poimenovanje galerijskih prostorov kot koncept sterilnosti in skupek ideoloških naravnosti.

4.3 Akterji

Akterji v umetnosti lahko pripomorejo k temu, da se določen umetnik sprejme v svet umetnosti in s časom kanonizira. Sodelujejo z institucijami, nekateri so v njihov proces vpleteni bolj, drugi manj. Predvsem kuratorji so tisti, ki največ pripomorejo h kanonizaciji del, saj sprejemajo umetnine v svoje institucionalizirane prostore, vendar je v današnjem času, mnogo kuratorjev tudi samostojnih in niso nujno vezani na določeno institucijo, tudi njihov razstavljalni prostor ni več nujno galerija ali muzej. Kritiki so zadolženi za posredovanje med institucijami, občinstvom in pa tudi trgom. Potrošniki pa skrbijo za tržno vrednost umetnin, ki jim le to z nakupi dvigujejo, kot tudi prepoznavnost v umetniški sferi.

Med prepoznavnejšimi akterji v svetu umetnosti so kuratorji, ki, kot pravi Žerovc, naredijo iz razstave umetnost. Kuratorji so tudi tisti, ki si upajo tvegati z novimi in neuveljavljenimi umetniki ter jim omogočajo varno okolje v katerem lahko ustvarjajo (Žerovc 2010, 14–25).

[...] kurator poseduje in uporablja dva seta povsem kontradiktornih dispozicij, pripada dvema zelo različnima etikama. Po eni strani je s svojim setom intelektualnih dispozicij blizu umetnikom, po drugi strani pa po njem prodirajo v umetnostno polje ekonomija, mediji itd. in je tako tudi lastnik dispozicij, ki ga od umetnika oddaljujejo oziroma jih tradicionalno dojemamo kot umetniškim povsem nasprotno (prav tam, 55).

Na drugi strani so galeristi, ki lahko prav tako delujejo v vlogi kuratorja, vendar so kot lastniki galerij na mestu *gatekeeperjev* trga umetnin, ki odpirajo vrata sodobne umetnosti javnosti. So vmesni člen med umetniki in zbiralci ter pogosto dobijo prodajna dela iz ateljejev umetnikov. Zaradi narave prodajanja del še morda nepoznanih umetnikov, tako igrajo tvegano igro, saj ni nujno, da bo umetniško delo na trgu dobro sprejeto ali sploh prodano. »Pogosto se podpišejo ekskluzivne pogodbe z umetniki, ki na njihovo [galeristov in trgovcev] željo ali po njihovih navodilih izdelujejo določene vrste, oblike in število del« (Stallabrass 2007, 83–84). Trgovci z umetninami in avkcijske hiše pa ponujajo umetniška dela na sekundarnem trgu, katerih provenienca je vezana na nekdanje lastnike prodajanih del in se tako ponovno prodajajo, torej gre v večini primerov za že poznane in uveljavljene umetnike (Müller-Jentsch 2013, 549–550; Stallabrass 2007, 83).

Fotografija je v 70. in 80. letih doživela pravi razcvet, predvsem v 80. letih, ko se je začelo pojavljati vedno več galerij, ki so jo promovirale. Na trgu umetnin pa se je fotografija začela uspešno prodajati šele od 90. let dalje, ko so jo sprva v večjem številu kupovali različni muzeji, nato pa so temu trendu sledili tudi ostali (galeristi, zbiratelji ipd.). Razlog pritiči

takratni finančni krizi, ki je bila prisotna v ZDA,³⁶ fotografije pa so zapolnile potrebo po spektakularnem in novem, vendar za manj denarja kot npr. slike in kiparska dela. Vseeno velja pravilo, da načeloma cena ni merilo kupovanja umetnin, vendar je prodaja osredotočena na trende v umetnosti (Stallabrass 2007, 77 in 86; Kruska 2008, 41).

Za smernice pa so v neki meri odgovorni tudi kritiki, ki v publikacijah objavljajo preglede novih trendov v umetnosti, razstav ipd. Umetnostna kritika kot jo poznamo danes se je uveljavila šele v 18. stoletju in naj bi bila tista samostojna literarna pojava, ki se ukvarja s preiskavo, vrednotenjem in vplivom sočasne umetnosti v korelaciji s predmetom obravnave. Za razliko od teoretičnih del se mora zavedati svoje subjektivnosti, ki jo kot strokovno delo podaja naprej prejemnikom. Sprva je bila obravnavana kot način komunikacije z umetniki, ki so preko kritik lahko uvideli slabosti in prednosti svojega dela (Müller-Jentsch 2013, 540–542).

Za trg umetnin je kritika prevzela pomembno vlogo strokovnega orientiranja, ki poleg tega, da se ukvarja s provenienco, tudi ovrednoti umetniška dela. To pa predvsem vpliva na izbiro zbirateljev. Kritika deluje kot neke vrste oglaševanje v svetu umetnosti. Tega se zavedajo tudi trgovci in obstajajo celo primeri, ko so trgovci prosili kritike, da napišejo pozitivno ovrednoteno besedilo o določenem umetniku oz. umetnini, ki so jo želeli prodati. Umetno so ustvarjali trend in povpraševanje (Stallabrass 2007, 87; Müller-Jentsch 2013, 542).

Zaradi komercializacije trga pa kritika izgublja na tržnem pomenu in avtonomnosti, saj naj bi to vlogo ponovno prevzeli galeristi, trgovci in pa predvsem zbiratelji, ki dajejo svoja dela na izposojajo muzejem (Müller-Jentsch 2013, 561–562).

4.4 Umetniški vidik fotografij Nan Goldin

Goldin je začela svojo umetniško pot s študijem na School of the Museum of Fine Arts v Bostonu. V poznih 70. letih je tam študiralo še nekaj drugih perspektivnih fotografov, mdr. David Armstrong, Mark Morrisroe, Philip-Lorca diCorcia, ki so danes poznani fotografi Bostonske šole. Četudi se njihovi slogi med seboj razlikujejo, jih povezuje tema tabuiziranih 80. let ter osebna fotografija. Goldin se je skozi leta odtujila od tega izraza in raje uporablja izraz Bostonska skupina, ki je tudi bližje njenemu življenjskemu stilu. Kasneje se je Bostonska skupina razvila v Newyorško, kjer je večji poudarek na snepšot estetiki in dokumentarizmu (Kruska 2008, 11–13 in 26–30).

³⁶ Še vedno je bilo čutiti posledice recesije po črnem petku v oktobru 1987.

Leta 1978 se je Nan Goldin preselila v New York – mesto, ki jo je naredilo slavno in kjer je do danes preživela največ let. Sem je prišla zaradi dobrega prijatelja, s katerim je skupaj študirala, poznala pa že prej, Davida Armstronga, ki ji je bil velik vzor. Živela je v East Villegu, kjer je tudi delala v nočnem klub Tin Pan Alley. Četrta je bila poznana, kot kraj razvijanja alternativne umetnosti in galerij, ki se ukvarjajo z aktualnimi tendencami. Pomembni akterji v tej četrti so bili preprodajalci umetnosti o katerih se je pisalo več kot o umetnikih. Predvsem po 1985 je bilo na tem področju vedno več galerij in vedno manj umetnikov. To gre pripisati tudi začetnemu uspehu galerij pod vodstvom umetnikov, ki so našli tržno nišo s svojimi še neveljavljenimi in neznanimi ustvarjalci, kar pa so si želeli tudi drugi galeristi in tako je to območje postala svojevrstna blagovna znamka za umetnike, ki so izhajali iz tu (Kruska 2008, 34–36).

Goldin je prvič pokazala svoje delo kot diaprojekcijo leta 1979 v majhnem klubu, projekcijo je spremljala glasba. S tem delom je prvič predstavila javnosti njen intimni svet prijateljev, večinoma drag queenov, gejev ipd., serija z imenom *The Ballad of Sexual Dependency* je postala njena najbolj kanonizirana. Skozi leta je serijo dopolnjevala z novi fotografijami, projekcija je bila vedno bolj dinamična in daljša.³⁷ Goldin je presenetila tako svoje prijatelje, kot širšo javnost. Prijatelji so bili osupli, saj si niso mislili, da je Goldin ustvarjala umetnost, ko jih je fotografirala v raznoraznih trenutkih, širšo javnost pa je presenetila dokumentarna plat njenih fotografij, ki jih je naredila v snepšot estetiki – ovekovečila je alternativno kulturo 80. let. Kar jo je naredilo še bolj uspešno ter njene slike bolj pristne in surove, je dejstvo, da je bila del te kulture, ona je bila ta subkultura. Še ob koncu 90. let so jo imenovali kraljica Downtowna ali Snepšot diva odvisniške subkulture ipd. (prav tam, 14–15).

Sprva se je Goldinijih projekcij udeleževalo le manjše število ljudi, ki so večinoma pripadali njenemu plemenu, vendar se je kmalu krog obiskovalcev in kasneje tudi oboževalcev razširil in tako jo v 80. letih opazijo tudi kritiki ter pisci, ki jo omenjajo, kot eno izmed umetnic živečo v East Village (prav tam, 39).

V New Yorku jo je odkril Marvin Heiferman, progresivni kurator, ki je iskal sveže vidike v fotografiji in Nan Goldin je bila ravno to kar je iskal. Povabil jo je k skupinski razstavi v Castelli Graphic in jo predstavljal drugim galerijam. Ker še vedno ni dobila dovolj pozornosti javnosti, je nadaljevala z razstavljanjem v barih. Heiferman pa se ni pustil in jo je skušal narediti opazno tudi s tem, da je njeno delo *The Ballad of Sexual Dependency* skupaj s

³⁷ Ob koncu naj bi bila dolga 45 minut.

kolegom Markom Holbornom združil v knjigi, ki je bila izdana leta 1986. In že v njenem prvem javno izdanem projektu je bilo jasno, da Goldin nima vseh avtorskih pravic pri oblikovanju knjige, saj sta imela njena »mentorja« glavno besedo in sta preuredila delo po poglavjih.³⁸ Njen projekt je tako postal bolj transparenten, vendar sta ji odvzela spontanost (Badger 2007, 197).

Goldin se je v svojih »prvih letih« na umetniški sceni ukvarjala predvsem s tematiko AIDS-a, ki je takrat ravno prišel na dan in je pustil posledice tudi v njeni družbi, tako je med drugim organizirala tudi razstavo *Witnesses: Against our Vanishing*³⁹ V poznih 80. letih je odšla na rehabilitacijo, ki ji je pomagala ne le telesno, marveč tudi duševno. Našla je nov *leitmotiv* in sicer svetlobo, kar je zelo vplivalo na izgled njenih fotografij. Do danes je izdala kar nekaj serij in zaradi svojega značilnega sloga so jo občasno najeli tudi za modno fotografiranje, vendar ji slednje ne leži. Med njenimi zadnjimi projekti je vredno omeniti *Scopophilio* (2011), ki jo je naredila po naročilu muzeja Louvre ter *Eden and After* (2014), kjer so v glavnem fokusu otroci in njihov svet (Naggar 1992, 38; Ruddy 2009, 360).

V 30 letih ustvarjanja se je razvila naprej, njeni projekti postajajo bolj tehnično dovršeni in preiščeni. Še vedno zagovarja svojo moto, da fotografira le tisto, kar ima rada, s čimer se čuti povezano. Njene projekcije pa so vedno bližje filmskim in tako se pred nami zares odvija neka zgodba. Sama je postala precej kritična do sodobne umetnosti in tako npr. ne razume skupine YBA,⁴⁰ saj meni, da niso dobri slikarji, četudi so njene fotografije prekinile neko tradicijo, globoko v sebi na umetnost še vedno gleda bolj tradicionalno (O'Brien 2011, Lens Culture 2014).

³⁸ Poglavja so bila sestavljena iz motivov, tako so bile fotografije razdeljene v naslednje sklope: ženske same, ženske v skupini, moški sami, moški v skupini, otroci, spolni odnosi ipd.

³⁹ V prevodu Priče: Proti našemu izginjanju je razstava, ki jo je kurirala Nan Goldin leta 1989, na njej so med drugim sodelovali: David Armstrong, Allen Frame, Mark Morrisroe idr.

⁴⁰ Young British Artists (YBA) je skupina umetnikov, ki se je v 90. letih zbrala okoli Charlesa Saatchija, med njih sodijo npr. Damien Hirst, Tracey Emin in Sarah Lucas.

5 Nan Goldin in snepšot estetika v institucijah

Pot Nan Goldin do institucionaliziranega prostora se morda na prvi pogled zdi nenavadna, vendar vključuje vse akterje, ki smo jih omenjali in je podobna drugim slavnim umetnikom. Za lažje razumevanje njenega vstopa v ta prostor in pa tudi kako se v njemu znajde dandanes se bom v tem poglavju ukvarjala z analiziranjem besedil, ki so jih različni avtorji (kritiki, kuratorji, fotografi ipd.) pisali o njej.

S pomočjo kritične diskurzivne analize bom interpretirala izbrana besedila in skušala odgovoriti na svoji raziskovalni vprašanji: **(1.) ali je k vstopu Nan Goldin v institucionalizirane prostore in kanon fotografije pomagalo drugačno vrednotenje njenega dela oz. obravnavanih tem v diskurzih, (2.) kako se je to vrednotenje skozi čas spremenilo, torej kakšen je današnji odnos institucij do Nan Goldin?**

5.1 Metodologija: Kritična diskurzivna analiza

Kritična diskurzivna analiza (KDA) je kvalitativna raziskovalna metoda, ki izhaja iz diskurzivnih študij (Carpentier 2010, 261). Za KDA sem se odločila, saj mi lahko ponudi najbolj celosten pregled njenih besedil – od manjših nians npr. tekstualno pri izbiri besed, ki opisujejo njena dela, do bolj celostnega družbenega pogleda na njena dela, ki odraža družbene prakse.

»... Fotografija ne more nikoli obstajati izven diskurzov oziroma funkcij te ali druge vrste. Ne obstaja nevtrarno področje, kjer bi lahko fotografija govorila "o sebi ali za sebe", kjer bi lahko imela kak bistven, osnoven, "resničen" pomen« (Batchen 2010, 14). Že zaradi tega je potrebno analizirati diskurze v katerih se fotografije pojavljajo in ne toliko fotografije *per se*.

Ker nameravam v analizi odkriti, kako se je diskurz okoli Nan Goldin spremenil skozi leta, bom obravnavala besedila v dveh sklopih in sicer ti. zgodnja besedila, ki bodo segla do leta 1991, leto pred izidom njene druge knjige *On the other side*, ter aktualna besedila, ki so bila objavljena po letu 2010, ko je začela nastajati njena serija fotografij za muzej Louvre z naslovom *Scopophilia*, do letos, ko je izšla njena knjiga *Eden and After*.

Glede na to, da je Nan Goldin začela svojo fotografsko pot v New Yorku, torej na vzhodni obali ZDA, je tudi sam izbor zgodnejših besedil omejen na to področje, saj je to prostor, kjer se je Goldin konstituirala, kjer se je prvič javno predstavila, doživela prve uspehe in poraze. Pri zgodnejših tekstih gre za mešanico besedil, ki pokrivajo različna področja kritičnega pisanja. analizirala bom nekaj kuratorskih in kritičnih besedil, kot tudi bolj poljudne časopisne

članke, ki imajo večji doseg. Medtem ko sem pri sodobnejših besedilih predvsem izbirala novinarske prispevke o Nan Goldin in se tako osredotočila bolj na širšo percepcijo njenih del, tj. kako širša javnost dandanes gleda na njena dela in ne toliko institucionalne, saj jo je slednja že pozitivno ovrednotila, kar je vidno iz dejstev, da jo različne institucije⁴¹ vabijo k raznoraznim umetniškimi projektom in razstavam, podeljujejo nagrade ipd.⁴²

KDA sistematično opisuje različne strukture in strategije besedil ter jih povezuje z družbenim, političnim in kulturnim kontekstom (Van Dijk 2000, 35). »V svojem bistvu KDA vključuje analizo tega, kako je diskurz povezan in kako vpliva na reprodukcijo družbenih odnosov, še posebej na vzdrževanje neenakopravnih, nepravičnih in diskriminacijskih odnosov moči. Analiza ohranja tekstualno in diskurzivno analizo, toda obe razširja na družbeno raven« (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 47). Gre torej za analizo na treh ravneh in sicer na ravni besedila, diskurzivne prakse in družbene prakse. Tekstualna analiza proučuje strukturo trditev in resnico, ki jih vsebujejo – torej tudi reprezentacijo vidika sveta, diskurzivna analiza pa kako je analizirano besedilo povezano z družbenimi pogoji produkcije in potrošnje, nato pa se analizira še družbeno prakso. Na tej stopnji se dotikamo vprašanj kaj besedilo sporoča v družbi, v kateri je nastal in kaj o družbi, kateri je namenjen (prav tam, 44 in 46–47).

Preko mikro tekstualne analize, ki se dotika same izbire besed in strukture stavkov v besedilih, se bom približala makro tekstualni analizi, pri kateri so pomembne same teme prispevkov in tako pot analize nadaljevala z interpretacijo in pojasnitvijo (prav tam., 49 in 53).

Pomemben del KDA je tudi intertekstualnost, ki izhaja iz lingvistike,⁴³ saj se ukvarja s tem, kako se ponavljajo izrazi v drugih besedilih, kaj je izpuščeno, kako je vpletena družba ipd. (Fairclough 1992, 270).

V ta kompleksen odnos zgoraj omenjenih ravni, je vpleteno še nekaj teoretskih pojmov, ki jih tekom diplomske naloge še nisem omenjala. Med njimi je npr. reprezentacija, ki v praksi povezuje različne znake, preko katerih razumljivo posredujemo abstraktne koncepte, omeniti pa je potrebno tudi diskurz, ki je v resnici že zavzet v samem poimenovanju metode, ki se ga lahko opredeli kot način izražanja, preko katerega se postavljamo v odnos do drugih

⁴¹ Tu mislim z institucijami muzeje, galerije in prireditve, ne pa kritikov.

⁴² Leta 2007 je prejela Hasselblad Foundation International Award, dve leti kasneje je bila povabljen na fotografski festival Les Rencontres d'Arles, serijo Scopophilia je naredila na pobudo Patrice Chereaus, ki je imel poseben program v okviru muzeja Louvre, ipd. (Lens Culture 2014).

⁴³ Za kaj več o intertekstualnosti in lingvistiki si lahko pogledate dela Mikhaila Bakhtina in Julie Kristeva, ki je skovala ta izraz v poznih 1960tih (Fairclough 1992, 269).

družbenih akterjev (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 13 in 17). Za mojo analizo pa je pomemben del tudi identiteta.

Konstrukcija identitete je [...] proces diferenciacije, tj. opisa lastne družbene skupine z razlikovanjem od drugih skupin. Identiteta družbenih akterjev v medijskem tekstu je najpogosteje konstruirana in definirana kot identiteta članov posameznih skupin s poudarjanjem reprezentacije drugih kot drugačnih, deviatnih in kot grožnja. Pogosto so drugačni reprezentirani kot tisti, ki »nas« ogrožajo (prav tam, 29).

5.2 Diskurz o Nan Goldin v zgodnjih besedilih

Izbrala sem šest zgodnejših besedil o Nan Goldin, ki so vsa nastala na vzhodni obali ZDA, kjer se je konstituirala kot fotografinja in umetnica. Izbrala sem tri besedila iz *The New York Times*: pregledno besedilo prihodnjih dogodkov Andya Grundberga in njegovo kritiko projekcije *The Ballad of Sexual Dependency* ter novico o prenehanju financiranja razstave *The Witnesses* Williama Honana. Podobni slednjemu sta še dve besedili in sicer Peggy Phelan iz leta 1990 ter R. Stevens iz leta 1991. Zadnje besedilo pa je izšlo ob razstavi *Twelve Photographers Look at Us* in ga je spisala Martha Chahroudi.

Zgodnja besedila Goldinovi ne posvečajo prav veliko pozornosti in v marsikaterih analiziranih besedilih je prisotna le posredno oz. v manjšem delu. Tako je v preglednem besedilu Grundberga, kjer ji posveti dve omembi, v eni tako: »Freyeve in Sternfeldove slike – poleg tistih od Nan Goldin, katere epska *The Ballad of Sexual Dependency* bo prikazana v Burden Gallery v novembru – ustvarijo narativno snov, ki se morda nekaterim zdi samozavestna, četudi ne dodelana. Ampak je ravno to zavedanje fikcijskih sposobnosti medija, kar jih loči od dobro dodelanih sil novinarske iskrenosti« (1986a). Podobno je tudi v besedilih Honana in Phelanove o odvetju financiranja razstave o AIDS-u, kjer jo npr. Honan le funkcijsko opredeli: »Kuratorica razstave je Nan Goldin, bostonska umetnica in fotografinja« (1989).

Vseeno lahko iz vseh besedil povzamemo nekaj podobnosti in vzporednic. Na prvi stopnji – tekstualni analizi – sem bila predvsem pozorna na izbiro besed, obliko stavkov, predpostavke, navajanje ipd. Tako se v vseh besedilih razume Nan Goldin kot umetnico in njena dela kot umetnost, četudi se jo v besedilih Grundberga in Stevensa primerja z dokumentaristi (med njimi Robert Frank in Ansel Adams), npr.: »Kar je bil projekt Roberta Franka *The Americans* v 50tih letih, je projekt Nan Goldin *The Ballad of Sexual Dependency* v 80tih letih« (Grundberg 1986b).

Pogosto njenim fotografijam oz. projekciji *The Ballad of Sexual Dependency* pripisujejo pridevnike kot so obskurno, epsko, subkulturno ter v njih vidijo prikaz odnosov med ljudmi, predvsem med homoseksualci in odvisniki. Obe besedi sta v besedilih razumljeni negativno, torej v nasprotju s tedanjimi normami, vendar jima popravijo konotacijo s tem, ko potem dopišejo, da so to ljubezenski, prijateljski odnosi in da s fotografijami ohranja spomin na te osebe in odnose. Eden izmed takih zapisov je iz besedila Stevensa: »Njena knjiga *The Ballad of Sexual Dependency*, kronike z direktno intimo drog, pijače, spolne zapostavljenosti in nasilje med njenim krogom prijateljev« in »... Goldin bo še naprej dokumentirala to striktno razmejeno linijo med homo in hetero spolnimi družbami, ki se jo lahko včasih prestopi« (1991).

Četudi se čuti v tekstih precej naklonjen odnos piscev do Goldinove, vseeno zasledimo primere, kjer se izpostavi, da bodo fotografije zaradi družbene teme težko razumljive in sprejete v danem času. Najbolj je to izrazito v besedilu Grundberga, ko jo zopet primerja s Frankom: »Frankova knjiga, močan izraz nezadovoljstva s prevladujočim družbenim stanjem, je bila zelo kritizirana v trenutku, ko je izšla. Ne bi bilo presenetljivo, če bo Goldinin projekt deležen podobne reakcije« (1986b).

Večina besedil je predstavitev oz. kritik in v njih ni veliko navajanja ključnih oseb.⁴⁴ Je pa drugače v obeh besedilih o odvzemu financiranja razstave *Witnesses: Against our Vanishing*, kjer je prisotno navajanje različnih vpletenih v situacijo z obeh strani zgodbe,⁴⁵ vendar besedila poudarjajo in namenjajo več prostora tistim, ki kritizirajo odvzem financiranja razstave, saj se jim zdi razlog, da je razstava preveč senzacionalistična in obscena, nerazumljiv in nesprejemljiv (Honan 1989; Phelan 1990, 4–14; Stevens 1991).

V času, ko je delala svojo prvo serijo, je bilo vzdušje v ZDA precej konzervativno in njene fotografije so nastale ravno po predsednikovanju Ronalda Reagana. Politika je v tem času imela velik vpliv na družinske vrednote v Ameriki, kjer je ideal še vedno predstavljala nuklearna družina in fotografije Nan Goldin teh vrednot niso podpirale (Kaplan 2001, 15).

Predvsem iz člankov o odvzemu sofinanciranja razstave *Witnesses: Against our Vanishing* je možno razbrati tedanje razmerje moči in ideologijo vladajoče politike. Uradni odgovor zakaj so odvzeli financiranje je bilo, da je razstava preveč obscena, torej jih je zmotila tema – AIDS

⁴⁴ Bodisi izjave kuratorjev, galeristov, kritikov ipd.

⁴⁵ Novinarji so povzemali oz. navajali izjave tako glavnih članov odbora, ki odločajo o financiranju razstav, kot tudi posameznike, ki so bili del organizacije omenjene razstave ali pa kako drugače delujejo v kulturnih institucijah. Takratni direktor National Endowment for Arts John Frohnmayer je bil zelo zavzet, da prepreči izzid kataloga razstave, vendar neuspešno.

in subjekti, ki jih je ta bolezen prizadela.⁴⁶ »Moramo izraziti, da je homofobija operativna v vseh teh debatah. Umetniško slavljenje in dokumentiranje homoseksualnosti, ki je fokusiralo Mapplethorpovo lečo in motiviralo celotno razstavo *Witnesses*, resno ogroža New Right« (Phelan 1990, 13). Ravno te »obscene« subjekte, kot jih je poimenovala oblast, pa je možno najti na fotografijah Nan Goldin, torej tudi njene fotografije niso bile v skladu s tedanjimi družbenimi normami (Honan 1989; Phelan 1990, 4–15; Stevens 1991).

5.3 Diskurz o Nan Goldin v poznejših besedilih

Za analizo poznejših besedil sem izbrala šest tekstov, ki so nastali po letu 2010. Izbrala sem prispevek o začetku njenega projekta v Louvru, ki ga je izdala Art media agency ter še dve podobni besedili, eno objavljeno v Huffington Post avtorice Juliette Soulez ter drugo objavljeno v The New York Times avtorice Karen Rosenberg. Poleg tega sem pod drobnogled vzela še besedilo Dan Duraya iz NY Observer in Glenna O'Brien iz Harper's Bazaar. Najnovejše besedilo pa se ukvarja z njenim zadnjim projektom *Eden and After* in je bilo objavljeno v The Observer, napisal pa ga je Sean O'Hagan.

V poznejših besedilih, torej tistih nastali po letu 2010, ko je v okviru muzeja Louvre naredila serijo *Scopophilia*, se vidi spremenjen odnos akterjev do nje. V prvi fazi, torej tekstualni analizi, je možno v načinu pisanja in izbiri besed opaziti, da jo obravnavajo kot umetniško starešino in bolj samoumevno sprejemajo kot umetnico. »Nan je istočasno prekleta in obdarjena z občutljivostjo, kar se zdi, da je del večine velikih umetnikov« (O'Brien 2011).

Za razliko od prej so besede povezane z institucijami pogostejše, večkrat se omenja vloga založb, pogodb, galerij ipd. V besedilu Duray o izkušnjah, ki jih ima Goldin z založbami zapiše: »Ga. Goldin je prosila, da ne omenjajo vprašljive založbe, s katero je podpisala doživljenjsko ekskluzivno pogodbo, ki ji je očitno onemogoča objavljanje novih del [...]« (2011). Medtem ko Art media agency zapiše o njenem projektu v Louvru naslednje: »Ta nov projekt, ustvarjen za Louvre, povezuje njene fotografije s slikami, ki jih je naredila v muzeju« (2010). Podobne stavke zapišejo tudi Soulez, O'Brien, Rosenberg in O'Hagan v svojih besedilih.

V besedilu O'Brien iz Harper's Bazaar se pojavijo ponavljanja in sicer takšna, da sprva pove svoje mnenje o določeni zadevi in ga nato pojasni oz. ponovi z besedami Nan Goldin, ponekod v dobesednih navedkih, drugod pa le s povzemanjem (2011).

⁴⁶ Subjekti so bili homoseksualci, odvisniki, ipd., predvsem prvi so bili v 80. letih še precej sporni in tudi sprva so mislili, da je AIDS le bolezen homoseksualcev, kar je še dodatno podkrepilo njihovo stereotipizacijo in demonizacijo.

Ko pisci pišejo o njenih uspehih⁴⁷ vedno omenijo njeno kultno, epsko, lepo, pogumno (in še marsikateri drug podoben pridevnik se pojavi) projekcijo *Ballad of Sexual Dependency*, za katero menijo, da prikazuje odnose med prijatelji, ljubimci ipd., pri opisovanju tega dela, pa ne zasledimo več pogosto besede homoseksualci oz. kaj podobnega, se pa še vedno pogosto pojavlja izraz drag queen. To je tudi edini projekt, ki se omenja v besedilih, poleg aktualnega, bodisi *Scopophilia* ali *Eden and After* (Art media agency 2010; Soulez 2010; Duray 2011; O'Brien 2011; Rosenberg 2011; O'Hagan 2014).

Kot smo videli v zgodnejših besedilih, je bil njen prvenec sprejet le med njenimi prijatelji in nekaterimi kulturnimi akterji, ki pa so vseeno omenili, da bo to delo težko sprejela širša publika. Vendar ga dandanes očitno je, saj je postal referenca in oblikoval nov trend v fotografiji, »ustvarila je žanr, s fotografijo, ki je tako vpliven kot katerkoli drug v zadnjih 20 letih« (Tilman 2003). Soulez se dotakne njenih začetkov in aktualizira projekt *The Ballad of Sexual Dependency*: »Vedno spontana umetnica, je v svojem najznamenitejšem projektu, z naslovom *The Ballad of Sexual Dependency*, privzdignila ogledalo življenju, ki so ga živeli ona in njen krog prijateljev – skupaj z odvisneži in drag queeni – v 1980tih v New Yorku. Ta ekstenzivna serija vključuje podobe, ki so še vedno težke za videti [...]« (2010).

Večkrat se v besedilih ukvarjajo tudi z njenim tehničnim napredkom, da je sedaj bolj dovršena, četudi ostaja pri starejših tehnikah in se skuša izogibati digitalnih tehnik, saj se ji zdijo preveč odtujene (Duray 2011; O'Hagan 2014). O'Hagan na to temo navaja izjavo Nan Goldin, ki pravi: »Odrasla sem z delanjem v *cibachromu* in tiskalnikom, ki je razumel moje delo, po 40 letih delanja na takšen način, je vse na enkrat izginilo. In ne delajo več diazov. Sedaj niti ne vidim polovico svojega dela, ker je skeniran. Skenirane slike niso čarobne« (2014).

V besedilih ni več zaslediti pogostega stereotipnega označevanja subjektov, temveč se več piše o rabi njenih fotografij, poudarja se spomin, vloga prijateljev in ljubezni. Ravno zaradi pomanjkanja besed kot npr. homoseksualci, AIDS ipd., lahko predvidevamo, da to ni več problem in da so sedaj bolj sprejeti in razumljeni. Predvsem kombinacija AIDS-a in homoseksualcev je bila v 80. letih precej pogosta, saj še niso dobro poznali virusa HIV in so bili prepričanja, da je to le bolezen homoseksualcev (Art media agency 2010; Soulez 2010; Duray 2011; O'Brien 2011; Rosenberg 2011; O'Hagan 2014).

⁴⁷ Očitno je razbrati, da štejejo Nan Goldin med zelo uspešne fotografinke in umetnice, kar ponekod poudarijo z njenim delom *Ballad of Sexual Dependency*, zanimiv pa je tudi prispevek O'Hagan, kjer povzame kuratorje in druge časopisne članke, ki smatrajo Goldin za tisto fotografinko, ki je ustvarila novo smer v fotografiji in ki ima še danes zelo velik vpliv na študente fotografije, četudi se študenti tega morda ne zavedajo.

Leta 1981 je virolog Michael Gottlieb prvič objavil članek o tem »najnovejšem« smrtonosnem virusu, vendar šele 1984 odkrijejo virus tudi pri heteroseksualcih (Demattio 2007, 13). Vse do tega leta so bili strogo prepričani, da lahko bolezen prizadene le homoseksualce in so jih imeli za nevarne. Ta strah pa ne izgine hitro in je prisoten še nekaj let, kar je jasno tudi pri branju zgodnejših člankov o Nan Goldin, ko obravnavajo razstavo *Witnesses: Against our Vanishing*. V sodobnejših besedilih pa ni več zaznati tega strahu oz. demonizacije homoseksualcev. Tudi sama družba je postala bolj liberalna, saj se je v dobrih 30 letih veliko stvari spremenilo.⁴⁸ Poleg tega, da so homoseksualci bolj sprejeti v družbi in manj marginalizirani, je to ponekod opazno tudi v legislativi, saj so že uveljavljeni zakoni, ki jim dajejo enake pravice kot heteroseksualcem. Čeprav so še vedno zapostavljeni in niso popolnoma enakopravni kot heteroseksualci, se stvari obračajo na bolje. To lahko razberemo tudi iz branih tekstov, ki kot sem že omenila, ne demonizirajo homoseksualcev oz. o njih ne pišejo negativno (Art media agency 2010; Soulez 2010; Duray 2011; O'Brien 2011; Rosenberg 2011; O'Hagan 2014).

Tudi sam stil fotografije, torej snepšot, se ne omenja več v besedilih, torej bi prav tako lahko sklepali, da je postal norma v galerijah, torej sprejeta zvrst. Danes res poznamo kar nekaj fotografov, ki so šli po tej poti spontanosti in »šokantnosti«, nekateri so morda še bolj vdrli v zasebnosti svojih bližnjih in jih razkrili svetu, med njimi npr. Dash Snow. Vendar bi težko primerjali vsebino fotografij Goldin in Snowa, saj je v resnici za njihovim nastankom drugačen motiv (Art media agency 2010; Soulez 2010; Duray 2011; O'Brien 2011; Rosenberg 2011; O'Hagan 2014).

Morda se zdi, da se je Goldin umirila, vendar je v resnici ravno z zadnjim delom ponovno odkrila neko tabu temo in sicer podobe otrok, kar je bilo tudi možno zaznati v besedilu iz *The Observer*, »[...] in pravi [Goldin], da jo skrbi, da bodo nekatere podobe otrok preveč kontroverzne« (O'Hagan 2014). V knjigi *Eden and After* so namreč zbrane fotografije otrok v vseh možnih situacijah, nekatere bolj eksplicitne bi se morda lahko razumelo kot zloraba otrok, pedofilija, vendar je Goldin s svojim novim delom želela predstaviti nedolžni, intimni otroški svet, ki ga je težko razumeti, v svojem značilnem iskrenem snepšot slogu.

⁴⁸ Na tem mestu bi lahko homoseksualnost vpletli v historizacijo diskurza po Stuartu Hallu, kjer poznamo pet stopenj in sicer stereotipizacijo, medikalizacijo, seskualizacijo, skrivnost in normalizacijo.

6 Sklep

V diplomski nalogi sem se preko teorije fotografije s poudarkom na umetnostni sferi spoprijela z osnovnimi termini, ki jih je potrebno razumeti za vstop fotografa, v našem primeru Nan Goldin, v institucionalizirane prostore umetnosti, ti pa ga lahko sprejmejo v kanon ali zavrnejo. Medtem ko v prvem primeru postanejo slavni in priznani, se na slednje hitro pozabi in nimajo velikega vpliva na smernice v umetnosti. V diplomski nalogi sem s pomočjo KDA in preko analize besedil deloma uvidela proces spreminjanja diskurza o nekoč »kontroverzni« fotografinji, ki pa je danes skoraj že del inventarja nekaterih galerij, predvsem fotografskih.

Zagotovo je za del njenega uspeha odgovorna sprememba diskurza o njenih delih, za katera je sprva veljalo, da so portreti deviantov (homoseksualcev ipd.), dandanes pa so ti devianti postali del norme in se jih tako niti ne izpostavlja več, kot glavno temo njenih del, temveč je večji poudarek na zgodbi, občutju ipd. Vzporedno s sprejemanjem članov njenega deviantnega plemena, se je tudi spreminjal fokus njenih fotografij v očeh občinstva. Četudi so že od začetka v njenih delih priznavali funkcijo spomina, so jo poudarjali šele v sodobnejših besedilih. Prav tako je s čustvi, predvsem ljubeznijo, ki pa so deloma povezana tudi s slogom fotografije, ki je že primarno namenjen, da ohranja spomine in da so ti posnetki narejeni iz ljubezni. Snepšot je danes uveljavljena umetniška praksa in mnogo umetnikov, predvsem mlajše generacije, se jo poslužuje.⁴⁹

Z analizo besedil sem prišla do zaključka, da so akterji načeloma Nan Goldin sprejeli že kmalu na začetku kariere, vendar so se zavedali, da je njena tema težavna za širšo publiko, ki deluje v svetu, kjer ima politika v rokah moč in narekuje norme. Danes pa je niti več ne izpostavljajo kot problematično, to v resnici naredi sama. V članku objavljenem v *The Observer* (O'Hagan 2014) je povzeta izjava Goldin, kjer izrazi skrb, da bo njeno delo *Eden and After* razumljeno narobe. Pisci pa je očitno ne vidijo več kot šokantno fotografinjo, četudi se zavedajo njenih začetkov. V kritiki njenega projekta *Scopophilia* jo avtorica celo označi za salonsko⁵⁰ in kot je znano to pomeni, da se je podredila normam v umetnosti oz. so se norme prilagodile njej. Kakor so se spremenili odnosi institucij do njenih del, so se spremenili tudi pomeni.

⁴⁹ Med drugim je iz snepšot fotografije diplomiral Klemen Ilovar na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje.

⁵⁰ Z besedo salonsko se navezuje na pariške razstavne salone 18. in 19. stoletja, ki jih je organizirala akademija umetnosti in kjer so bile razstavljena dela, ki so bila podrejena normam akademije, ti. *juste milieu*.

Burgin se je ukvarjal s pristopom fotografije do splošne sfere kulturne produkcije in pravi, da fotografija sprva proizvaja in širi pomen, vendar je ta odvisen od konteksta, v katerem se fotografija pojavi, saj se pomen nenehno reproducira in premešča na diskurzivne formacije (v Batchen 2010, 19).

Za bolj detajliran vpogled v mehanizem kulturnih institucij in kanoniziranje del, predvsem na primeru fotografinje Nan Goldin, bi bilo smiselno pregledati tudi, kako se je spreminjal diskurz homoseksualcev in drugih deviantnih skupin iz 70. in 80. let.⁵¹ Z vzporedno analizo bi lahko ugotovili, kje so bile tiste pomembnejše silnice, ki so očitno povzročile, da je Goldin dobro sprejeta v galerijah in tudi med publiko – dejanska umetnost ali sprememba diskurza homoseksualnosti.

⁵¹ Sprva je bil to del koncepta pričujoče diplomske naloge, vendar bi bila tema preobširna in bi prekoračila dolžino predvideno za diplomske naloge bolonjskega sistema.

7 Literatura

1. Badger, Gerry. 2007. *The Genius of Photography: How photography has changed our lives*. London: Quadrille Publishing.
2. Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
3. Batchen, Geoffrey. 2010. *Goreč od želje: Zasnovanje fotografije*. Ljubljana: Studia humanitatis.
4. Bate, David. 2012. *Fotografija: Ključni koncepti*. Ljubljana: ZSKZ in Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
5. Berger, John. 1995. *Another Way of Telling*. New York: Vintage International.
6. Von Brauchitsch, Boris. 2002. *Kleine Geschichte der Fotografie*. Ditzingen: Reclam.
7. Carpentier, Nico. 2010. Deploying discourse theory: An introduction to discourse theory and discourse theoretical analysis. V *Media and Communication Studies: Interventions and Intersections*, ur. Nico Carpentier, Ilija Tomanić Trivundža, Pille Pruulmann-Vengerfeldt, Ebba Sundin, Tobias Olsson, Richard Kilborn, Hannu Nieminen in Bart Cammaerts, 251–266. Tartu: Tartu University Press.
8. Chahroudi, Martha. 1987. *Twelve Photographers Look at Us* 83 (354/355).
9. Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot versions of life*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
10. Clarke, Graham. 1997. *The photograph*. Oxford, New York: Oxford University Press.
11. Cotton, Charlotte. 2006. *The photograph as contemporary art*. London, New York: Thames & Hudson.
12. Crimp, Douglas. 1992. The Museum's Old/The Library's New Subject. V *The contest of meaning: Critical histories of photography*, ur. Richard Bolton, 3–14. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
13. Curtis, James. 2003. Making Sense of Documentary Photography. *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web*. Dostopno prek: <http://historymatters.gmu.edu/mse/photos/photos.pdf> (30. julij 2014).
14. Danto, C. Arthur. 1996. Nan Goldin's World. *The Nation*, 32–35 (2. december).
15. Demattio, Nora. 2007. *Nan Goldin – Fotografie und Freundschaft: Die Veränderung nach 1988*. Norderstedt: Grin Verlag.
16. Van Dijck, Jose. 2008. Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication* 7 (1): 57–76.

17. Van Dijk, A. Teun. 2000. New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach. V *Ethnic Minorities and the Media*, ur. Simon Cottle, 33–49. Buckingham: Open University Press.
18. Duray, Dan. 2011. Nan Goldin's Picture, Imperfect. *NY Observer*, 19. april. Dostopno prek: <http://observer.com/2011/04/nan-goldins-picture-imperfect/> (26. avgust 2014).
19. Eisinger, Joel. 1999. *Trace and Transformation: American criticism of photography in the modernist period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
20. Erjavec, Karmen in Melita Poler Kovačič. 2007. *Kritična diskurzivna analiza novinarskih prispevkov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
21. Fairclough, Norman. 1992. Intertextuality in Critical Discourse Analysis. *Linguistics and Education* (4): 269–293.
22. Gobbo, Živa in Anja Tkalčič. 2010. Metelkova mesto in institucija muzeja. V *Med prezentacijo in manipulacijo*, ur. Božidar Jezernik, 183–197. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakulteta.
23. Grundberg, Andy. 1986a. Photographers Who See Beyond The Fact. *The New York Times*, 7. september. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/1986/09/07/arts/photographers-who-see-beyond-the-fact.html> (29. julij 2014).
24. Grundberg, Andy. 1986b. Photography View: Nan Goldin's Bleak Diary of the Urban Subculture. *The New York Times*, 21. december. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/photography-view-nan-goldin-s-bleak-diary-of-the-urban-subculture.html> (29. julij 2014).
25. Grundberg, Andy. 2011. Kriza realnosti. *Fotografija* (49/50): 76–83.
26. Hardt, Hanno. 2000. Pierced Memories: On the Rhetoric of a Bayoneted Photograph.. Dostopno prek: <http://skylined.org/hardt/text1.htm> (25. maj 2014).
27. Honan, H. William. 1989. Art Endowment Withdraws Grant for AIDS Show. *The New York Times*, 9. november. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/1989/11/09/arts/arts-endowment-withdraws-grant-for-aids-show.html> (29. julij 2014).
28. Kaplan, Louis. 2001. Photography and the Exposure of Community: Sharing Nan Goldin and Jean-Luc Nancy. *Angelaki Journal of the Theoretical Humanities* 6 (3): 7–24.
29. Kruska, Peter. 2008. *Der subjektive Blick in den Fotografien der »Boston School«: David Armstrong, Phillip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Shellburne Thurber*. Marburg: Tectum Verlag.

30. Lampič, Primož. 2000. *Fotografija in stil: Premene v mediju od realizma do modernizma*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
31. Lasen, Amparo in Edgar Gomez-Cruz. 2009. Digital Photography and Picture Sharing: Redefining the Public/Private Divide. *Knowledge, Technology and Policy* (22): 205–215.
32. Mitchell, J. William. 1992. *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press.
33. Mikuž, Marjeta. 2004. *Pogledi na muzeje v dobi globalizacije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za humanistični študij.
34. Müller-Jentsch, Walther. 2013. Kunstkritik als literarische Gattung: Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise. *Berlin J Soziol* (22): 539–568.
35. Naggar, Carole. 1992. Among friends. *Mother Jones* 17 (1): 37–42.
36. *Nan Goldin*. 2013. Encyclopedia Britannica. Dostopno prek: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1255987/Nan-Goldin> (28. julij 2014).
37. *Nan Goldin invited by Patrice Chereau to Musee du Louvre*. 2010. Art media agency, 16. december. Dostopno prek: <http://en.artmediaagency.com/24467/nan-goldin-invited-by-patrice-chereau-to-musee-du-louvre/> (29. julij 2014).
38. *Nan Goldin on Photographing Children*. 2014. Lens culture. Dostopno prek: <https://www.lensculture.com/articles/nan-goldin-video-nan-goldin-on-photographing-children> (3. avgust 2014).
39. Newhall, Beaumont. 1982. *The history of photography: from 1839 to the present*. New York: The Museum of Modern Art.
40. O'Brien, Glenn. 2011. Nan Goldin: In the Frame. *Harper's Bazaar*. Dostopno prek: <http://www.harpersbazaar.com/culture/features/nan-goldin-in-the-frame-1111> (11. julij 2014).
41. O'Doherty, Brian. 1987. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.
42. O'Hagan, Sean. 2014. Nan Goldin: 'I wanted to get high from a really early age'. *The Observer*, 23. marec. Dostopno prek: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/nan-goldin-photographer-wanted-get-high-early-age> (29. julij 2014).
43. Phelan, Peggy. 1990. Serrano, Mapplethorpe, the NEA, and You: »Money Talks«.: October 1989. *TDR* 34 (1): 4–15.

44. Phillips, Christopher. 1992. The judgement seat of photography. V *The contest of meaning: Critical histories of photography*, ur. Richard Bolton, 15–40. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
45. Rose, Gillian. 2000. Practising photography: an archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of Historical Geography* 26 (4): 555–571.
46. Rosenberg, Karen. 2011. A Voyeur Makes Herself at Home in the Louvre. *The New York Times*, 8. december. Dostopno prek: http://www.nytimes.com/2011/12/09/arts/design/nan-goldin-scopophilia-at-matthew-marks-gallery-review.html?_r=0 (29. julij 2014).
47. Rosler, Martha. In, around, and afterthoughts (on documentary photography). V *The contest of meaning: Critical histories of photography*, ur. Richard Bolton, 303–333. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
48. Roženberger Šega, Tanja. 2010. Nove težnje v muzeologiji in komunikativnost muzejev v sodobni družbi. V *Med prezentacijo in manipulacijo*, ur. Božidar Jezernik, 43–62. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakulteta.
49. Rubinstein, Daniel in Katrina Sluis. 2008. A life more photographic. *Photographies* 1 (1): 9–28.
50. Ruddy, Sarah. 2009. A Radiant Eye Yearns from Me: Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin. *Feminist Studies* 35 (2): 347–380.
51. Solomon-Godeau, Abigail. 1994. *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
52. Sontag, Susan. 2010. *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
53. Soulez, Juliette. 2010. Nan Goldin Emerges From Seclusion in a New Louvre Show. *Huffington Post*, 15. december. Dostopno prek: http://www.huffingtonpost.com/artinfo/nan-goldin-emerges-from-s_b_797308.html (26. avgust 2014).
54. Spengler, Lars. 2011. *Bilder des Privaten: Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: transcript Verlag.
55. Stallabrass, Julian. 2007. *Sodobna umetnost: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.
56. Stevens, R. 1991. Breaking NEA dependency. *Mother Jones* 16 (1): 14.
57. Tagg, John. 1988. *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
58. Tavčar, Lidija. 2003. *Zgodovinska konstitucija modernega muzeja kot sestavine sodovne zahodne civilizacije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za humanistični študij.

59. Tillman, Lynne. 2003. A New Chapter of Nan Goldin's Diary. *The New York Times*, 16. november. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2003/11/16/books/art-a-new-chapter-of-nan-goldin-s-diary.html> (2. avgust 2014).
60. Žerovc, Beti. 2010. *Umetnost kuratorjev: Vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Prilogi

Priloga A: Predmodernizem

Da lahko fotografija ponudi več kot čisto reprodukcijo realnega sveta in s tem zavzame pozicijo v sferi umetnosti sta razjasnila Oscar Rejlander in Henry Peach Robinson⁵². Z različnimi osvetlitvami in kolaži negativov jima je uspelo ustvariti prave umetnine, ki so se lahko kosale celo z deli Gustave Courbeta⁵³ (Von Brauchitsch 2002, 40). Predvsem za Robinsona lahko rečemo, da je bil začetnik piktorialistov,⁵⁴ ki so se resno lotili fotografije kot umetnosti in jo želeli kot tako uveljaviti. Vendar je še vedno obstajalo kar nekaj nasprotnikov in tudi niso bili vsi žanri prepoznani kot umetnost.

Da neko delo dobi naziv umetnina, pa ni le odločitev ustvarjalca, temveč pri tem igrajo pomembno vlogo institucije, ki so vidno prisotne v tej »igri« že vse od renesanse, četudi so dobile večjo prepoznavnost z množičnim pojavom muzejev od 18. stoletja dalje.⁵⁵

Priloga B: Študija primera: Museum of Modern Art: oddelek za fotografijo

Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku je odprl svoja vrata leta 1929,⁵⁶ zgodba o oddelku za fotografijo pa se začne s prihodom Beaumonta Newhalla, ko so ga leta 1935 zaposlili v knjižnici in leta 1940 povišali v kuratorja oddelka za fotografijo.⁵⁷

Svoj debut je imel še preden je zasedel mesto uradnega kuratorja nove oddelka in sicer leta 1937 z razstavo *Photography: 1839-1937*. Četudi je bil v tem času Alfred Stieglitz v ZDA že precej prepoznaven, se je njegova razstava bolj osredotočala na *fotokunst* Lászla Moholy-Nagya, kot na Stieglitzev *kunstphotographie*, kar ni presenetljivo glede na to, da je bil Nagy njegov svetovalec pri razstavi. Razstava se je bolj kot na estetsko plast umetnosti osredotočala na razvoj tehnike in je bila ena izmed prvih večjih preglednih razstav na temo fotografije (Phillips 1992, 18). »Newhall je izpostavil dve glavni tradiciji estetičnega zadovoljstva v fotografiji: iz optičnega vidika detajl in iz kemičnega tonsko zvestobo. Ta šizma naj bi bila

⁵² Najbolj poznano delo Oscarja Rejlanderja je Dva načina življenja (1857), Henry Peach Robinsona pa Umirjajoča (1858).

⁵³ Francoski slikar Gustave Courbet je predstavnik realizma v Franciji in je ustvarjal na sredini 19. stoletja, bolj znani deli sta npr. Po večerji v Ornansu iz leta 1849 in Slikarjev atelje: Resnična alegorija, ki povzema sedem let mojega umetniškega življenja (1854–1855).

⁵⁴ Leta 1869 je tudi izdal knjigo *Pictorial Effect in Photography*. (Von Brauchitsch 2002, 41).

⁵⁵ Prvi muzej je nastal, ko je v drugi polovici 15. stoletja papež Sikst IV podaril zbirko umetnin mestu Rimu, zbirko pa so hranili v Kapitolskem muzeju. V 18. stoletju se odprejo Louvre v Parizu, Uffizi v Firencah, Prado v Madridu ipd.

⁵⁶ <http://www.moma.org/about/history>

⁵⁷ <http://www.nytimes.com/1993/02/27/arts/beaumont-newhall-a-historian-of-photography-is-dead-at-84.html>

prisotna skozi celo zgodovino fotografije od dagerotipije in kalotipije do moderne« (Phillips 1992, 18). Vendar pa lahko že z izidom Newhallove zgodovine fotografije vidimo spremembe v mišljenju, saj v ospredje pride Stieglizteva *fotosecesija*. Verjetno je k temu pripomogel tudi veliko podpornik Stieglitza in sponzor MoMe David Hunter McAlpin, ki je v muzej pripeljal Ansel Adamsa. Skupaj z Newhallom sta nato organizirala razstavo *60 Photographs: A Survey of Camera Esthetics* s poudarkom na občutku redkosti in osebnosti, kar je počasi pomenilo vstop v modernizem. Trend razstavljanja je bil v prihodnjih vzporeden z modernističnimi umetninami, kar velja tudi za načine razstavljanja.⁵⁸ Zaradi nenadne odpovedi Newhalla leta 1947 so sprejeli Edwarda Steichna, ki mu je uspelo vzpostaviti priljubljenost fotografije na trgu, vendar za veliko ceno. S svojo razstavo *Family of Men* je izpodbil vse, za kar se je boril Newhall, avtonomija avtorja ni imela več pomena, saj je MoMA dobila vse pravice glede oblikovanja in predstavitve fotografij. Četudi so bile fotografije razstavljene brez okvirjev in delovale kot izseki iz revij, mu je uspelo ustvariti masovno publiko, morda pa ravno zaradi tega. Leta 1962 ga zamenja John Szarkowski, ki fotografiji povrne kultno vrednost, kar je bilo vidno že s prvo razstavo *Five Unrelated Photographers*, ki se je osredotočila na estetsko vrednost. Želel je pustiti vtis in začel vpeljevati nove elemente, npr. amatersko fotografijo, snepšot, vernakularne fotografije. Šele leta 1991 se je uradno upokojil in takrat ga je nasledil Peter Galassi, ki je imel že leta 1981 uspešno razstavo *Before Photography*, s katero je predstavil fotografijo po Szarkowskemu kot organizem, ki se je legitimno rodil iz tradicije zahodnega piktorializma (Phillips 1992, 19–34, Badger 2007, 51).

⁵⁸ Običajno so razstavljali določene fotografe, ki so jih uspešno kanonizirali, njihova dela pa so bila tako kot slike razstavljene viseče v okvirjih.