

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Zorica Lazić

**Kult grdega skozi objektiv Diane Arbus**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Zorica Lazić

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

**Kult grdega skozi objektiv Diane Arbus**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

*Zahvaljujem se vsem, ki so mi na kakršenkoli način pomagali pri izdelavi diplomskega dela.*

*Predvsem pa mentorju dr. Petru Stankoviću za prijaznost in strokovno pomoč.*

*Hvala tudi Diane Arbus za navdih.*

## **Kult grdega skozi objektiv Diane Arbus**

Hegemonija lepotnih idealov prežema različne aspekte naše družbe in kulture, med drugim tudi umetnost ter fotografijo. Zgodovina umetnosti vključuje tako dela, ki potrjujejo lepotne standarde, kot tudi dela, ki jih zavračajo ali jim popolnoma nasprotujejo. Slednja upodabljajo stvari, ki v širši javnosti veljajo za grde in odbijajoče. Vseeno pa se tudi grdo lahko vključuje v estetsko teorijo kot del ali vrsta lepega ali pa kot lepo samo. V fotografiji dvajsetega stoletja se je veliko fotografov posvečalo odbijajočim in neortodoksnim temam. Ena izmed teh je bila Diane Arbus, dokumentarna fotografinja, ki je lepoto odkrivala v grdem. Njene fotografije upodabljajo nenavadne ljudi, ki so v času nastanka slik zbujali zgražanje in neodobravanje v javnosti. A tudi običajne ljudi je prikazala kot grde in abnormalne. Danes take podobe niso več neobičajne, a se v okviru lepotnih standardov še vedno ne ujemajo z lepotnimi ideali. Vendar pa v njih prepoznavamo lepo, skrito v grdem, ki podpira strpnost in pripomore k izničenju stereotipov ter predsodkov.

Ključne besede: fotografija, estetika, lepo, grdo.

## **The Cult of Ugliness through the Lens of Diane Arbus**

Hegemony of beauty ideals permits various aspects of our society and culture, including art and photography. History of art includes artwork, supporting the standards of beauty as well as artwork, completely rejecting or opposing them. The latter depicts things that the general public considers ugly and repulsive. Yet, even ugliness can be a part of aesthetic theory or a type of beauty, or even beauty itself. The photography of the twentieth century featured a multitude of photographers who devoted their time to ugly and unorthodox themes. One of them was Diane Arbus, a documentary photographer who discovered the beauty in ugliness. Her photographs, met by the public with indignation and disapproval, depict unusual people. But even ordinary people are shown as ugly and abnormal. Today these images are no longer unusual, but in view of beauty standards they still do not coincide with the ideals of beauty. However, hidden in their ugliness, beauty can be recognized, supporting tolerance and contributing to the abolition of stereotypes and prejudices.

Key words: photography, aesthetics, beauty, ugliness.

## KAZALO

1 UVOD .....	6
2 FOTOGRAFIJA .....	7
2.1 Dokumentarna fotografija .....	9
2.2 Semiotika.....	10
3 ESTETIKA IN LEPO.....	11
3.1 Grdo.....	15
3.2 Estetika v fotografiji.....	18
4 DIANE ARBUS .....	19
4.1 Susan Sontag o Diane Arbus .....	22
5 ANALIZA FOTOGRAFIJ DIANE ARBUS .....	23
5.2 Sklepne ugotovitve analize.....	33
6 ZAKLJUČEK.....	35
7 LITERATURA.....	37

# 1 UVOD

V današnjem svetu se z vizualnimi podobami srečujemo na vsakodnevni ravni, pa jih niti ne vidimo oziroma so postale samoumevne. Pogosto ne razmišljamo o njihovi kompleksnosti in vključenosti v družbo ali se ju ne zavedamo. Fotografija kot praksa in umetnost reflektira družbena stališča, vrednote in prepričanja. Fotografi delujejo v okviru kulturnih in družbenih norm, pogosto pa se jim tudi upirajo in jih zavračajo. Aspekti, s katerimi se med drugim sooča fotografski medij, so estetika in lepotni ideali.

Hegemonija lepotnih idealov določa standarde lepote in nam govori, kaj ne spada v to področje, torej kaj je grdo. A čut za lepoto se skozi čase spreminja, v modernejši zgodovini pride tako do preobrata, ko ima tudi grdo lahko estetske značilnosti. Še več, grdo je lahko tudi lepo.

Cilj mojega diplomskega dela je analizirati delo fotografinje Diane Arbus in ugotoviti, v kakšnem razmerju so njene fotografije do uveljavljenih estetskih standardov ter kakšen je njihov pomen. V teoretičnem delu bom uporabila metodi analize primarnih in sekundarnih pisnih ter video virov. Najprej bom konceptualizirala ključne pojme: fotografijo, ki je osrednji medij moje analize, dokumentarno fotografijo, ki je žanr, v katerega se uvršča delo Diane Arbus, estetiko, ki je osrednja teorija proučevanja lepotnih standardov, in nazadnje lepo ter grdo, ki sta ključni binarni opoziciji znotraj estetske teorije, na kateri se pripenjajo druge značilnosti in vrednote.

Po razlagi ključnih konceptov se bom osredotočila na fotografinjo Diane Arbus, njeno življenje in delo. Arbusova je ena najbolj drznih umetnic dvajsetega stoletja. Njene direktne in izzivalne fotografije so bile kontroverzne v času njihovega nastanka in take ostajajo še danes. Znana je po svojih fotografijah, ki upodabljajo ljudi na robu družbe, grde, nenavadne in zavrnjene. Arbusova se skozi svoje fotografsko delo sooča z obstoječimi estetskimi normami in z upodabljanjem t.i. čudakov ali spak, ki ne ustrezajo konvencionalnim pojmovanjem estetike.

V praktičnem delu bom analizirala deset izmed njenih najbolj znanih fotografij. Osredotočala se bom na prikazane osebe, njihove izraze, drže telesa, vzdušju, ki ga ustvarjajo in čustva, ki jih zbujejo v gledalcu.

Torej bo metodološki pristop sestavljen iz dveh delov. Prvi je primarna in sekundarna analiza virov, drugi pa analiza fotografij. Na koncu bom skušala odgovoriti na raziskovalno vprašanje, ki je oblikovano okoli predmeta analize. Zanima me, kaj fotografije Diane Arbus pomenijo v razmerju do estetskih standardov.

## 2 FOTOGRAFIJA

Fotografija, ki je prva in osrednja tema moje diplomske naloge, je sredstvo izražanja, medij komunikacije in umetniška stvaritev. Kot taka je služila tudi Diane Arbus, zato se bom v prvem delu posvetila vprašanju, kaj je fotografija in kakšne so njene značilnosti.

Fotografija je slikovna reprezentacija realnega sveta. Kulturni, socialni, zgodovinski in tehnični kontekst, v katerem je fotografija nastala, je močna determinanta njenega pomena in statusa (Sekula 1982). A na fotografijo vpliva tudi fotograf s svojo osebnostjo in ustvarjalnostjo, s čimer razloči svoje delo od ostalih. (Gidal v Wells 1997, 66) S tem pa fotografija postaja umetnost.<sup>1</sup>

Kot vsak umetniški diskurz vsebuje tudi fotografski različne dejavnike, ki so zanj specifični. Clark (1997, 21–22) kot prvega omenja velikost fotografije, od katere je odvisen njen učinek, saj nas opozarja na to, kako fotografija uokvirja prostor. Uokvirjanje predstavlja kulturni in

---

<sup>1</sup> Fotografija je bila med umetnosti sprejeta s postavitvijo v muzej leta 1893, ko je bila v Kunsthalle, Hamburg v Nemčiji, prva fotografska razstava. (Erjavec 2009, 236–237) Yu (2004) pa trdi, da se je to zgodilo nekoliko prej, saj naj bi leta 1859 francoska vlada pod pritiskom Združenja francoskih fotografov v razstave v Parizu vključila tudi fotografijo.

ideološki način oblikovanja sveta. Dve dominantni okvirjanji fotografije sta vertikalni portret in horizontalna pokrajina. Pogost je še kvadraten format.<sup>2</sup>

Velikost in oblika fotografije pa se povezujeta s fokusiranjem, ki vsebuje elemente izbire, eliminacije in hierarhijo pomembnosti ter zrcali druge vrednote dominantne ideologije. Nikoli ne moremo videti tega, kar je izvzeto iz okvirjev fotografije. Zavrže vse ostalo, kar je izključeno iz fotografskega vidnega polja ob času fotografiranja in ustvarja nova razmerja med elementi, ki so nam vidni. (Clark 1997, 22–23) S tem ustvarja nove navidezne resnice, ki podpirajo dominante ideologije.

Ena od pomembnih fotografskih značilnosti je njena navidezna tridimenzionalnost. Zdi se, da lahko gledamo v fotografski prostor, a le gledamo preko njega. (Clark 1997, 23). Fotografija se zdi enaka dejanski podobi in ustvarja iluzijo avtentičnosti.

Avtentičnost in realizem pa so v tradicionalni fotografski praksi podpirale tudi črno-bele podobe. Za dokumentarno fotografijo je veljalo, da barve zmanjšajo njeno verodostojnost. (Clark 1997, 23–24) Danes so barve vse bolj prisotne tudi v dokumentarni fotografiji. Fotografi z barvami pogosto izražajo čustva in stališča. (Rosenblum 1998, 105)

Nenazadnje pa fotografija ustavi trenutek v času<sup>3</sup> in ohranja nekaj, kar ne obstaja več. (Clark 1997, 11–12) Mehanično reproducira nekaj, kar se je zgodilo in se eksistencialno ne more več zgoditi (Barthes 2004, 12). Tako ohranja zgodovinske dogodke v sedanjem času, ki so nam na razpolago za interpretacijo ter doživljanje, čeprav so že minili.

Pomembna značilnost fotografije kot medija je tudi njena delitev v žanre, ki dodajajo k njenim pomenom. Eden teh je dokumentarna fotografija, kamor sodijo tudi fotografije Diane Arbus, zato si bom v nadaljevanju podrobneje ogledala značilnosti te fotografske kategorije.

---

<sup>2</sup> Kvadraten okvir je uporabljala tudi fotografinja Diane Arbus. S takšnim formatom je celotni prostor fotografije enako pomemben in izraža voajerizem ter aktualnost. (Clark 1997, 22)

<sup>3</sup> Cartier-Bresson je poudarjal lepoto trenutka v času, ki ga je imenoval odločilni trenutek (*the decisive moment*). Estetični trenutek, skrit v nepredvidljivih dogodkih, ko so vsi elementi na pravem mestu, preden spet padejo nazaj v nered gibanja. (Wells 1997, 91)



## 2.1 Dokumentarna fotografija

Dokumentarna fotografija je dokaz nekega dogodka in reprezentacija njegove zgodovinske pomembnosti. Njen predmet so sporne in grozljive izkušnje kot revščina, vojna, kriminal in trpljenje, a tudi subkulture, kulti in deviantnost. Je ena najbolj intimnih fotografskih praks, povezuje bralca in subjekt ter razkriva dane okoliščine, je »kamera z vestjo« (Clarke 1997, 145). Cilj dokumentarnega fotografa je v mnogih primerih utreti pot socialnim spremembam. Iz te težnje se je razvila veja socialno dokumentarne fotografije.<sup>4</sup>

Čeprav sta predmet in vsebina dokumentarnega precej specifični, tega ne moremo trditi, ko govorimo o njegovi formi. Dokumentarno v fotografskem svetu nima univerzalnega stila, metode ali tehnike, saj njegovo bistvo ni forma ali stil, ampak kontekst. (Stott v Wells 1997, 77) Zajema aspekte novinarstva, umetnosti, sociologije in zgodovine (Ohrn v Wells 1997, 63). Torej je dokumentarna fotografija več kot le fotografija. Meji na druge discipline in črpa iz različnih področij. Je eklektična, prilagodljiva in vseprisotna.

Za boljše razumevanje dokumentarne fotografije je potrebno nekoliko raziskati tudi preteklo dogajanje znotraj tega žanra, ki je do šestdesetih let 20. stoletja dominiralo med fotografskimi žanri. Nekateri pomembnejši fotografi tega časa so bili Eve Arnold, Werner Bischof, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Bruce Davidson, Leonard Freed, Ernest Haas, Hiroji, Kubota, Inge Morath, George Rodger, Sebastião Salgado in Dennis Stock. (Clarke 1997, 145)

Dokumentarna fotografija se je v devetnajstem in na začetku dvajsetega stoletja vzpostavila kot pomembna komponenta v obsežni seriji projektov beleženja življenja revnih in raziskovanja neznanega. A mnogi so take projekte kritizirali, saj so bili revni ujeti v dokumentaren pogled, ki jih je spremenil v dejstva, katera vsiljujejo pomen, gledalcem pa odvzamejo moč interpretacije teksta. »Konvencionalno dokumentarno je ... kompleksen označevalen sistem, fotografije so predstavljene kot konstrukti in bralec je prisiljen brati sistem znakov ...« (Kells v Wells 1997, 98) Agee (v Wells 1997) je take dokumentarne

---

<sup>4</sup> Iz socialne težnje je izhajal tudi začetnik dokumentarne fotografije Jacob Riis s konca 19. stoletja. Njegove fotografije razkrivajo življenje v revnih imigrantskih naseljih New Yorka. (Clarke 1997)

projekte obtožil, da v imenu razkritja in reforme prežijo na ljudi, estetizirajo njihovo trpljenje ali pa jih spreminjajo v pasivne ikone revščine in bede.

Kasneje se je dokumentarno začelo usmerjati v raziskovanje kulturnega življenja in izkušnje. V šestdesetih letih so dokumentarni fotografi začeli izničevati tradicionalne stereotipe. Hierarhija pomembnosti je bila odpravljena, predmet dokumentarnega pa razširjen tako, da je vključeval, karkoli je fasciniralo fotografa. (Wells 1997, 91–93). Osredotočali so se na realno življenje nasproti idealiziranem svetu v oglasih, s čemer so postala še bolj izrazita voajeristična nagnjenja. Raziskovanje nenavadnih ljudi je fasciniralo tudi Diane Arbus. Do osemdesetih let so teme, ki so prej veljale za neprimerne, privlačile večje število fotografov. (Rosenblum 1998). Nekateri fotografi so videli v dokumentarnem pristopu možnost umetniške, estetske fotografije. Newhall (1938) pa meni, da fotografije, ki niso posnete s socialnim namenom, niso dokumentarne. Dokumentarni fotograf ni le umetnik zaradi umetnosti. Njegovo delo je pogosto zelo umetniško, a primarno je slikovno sporočilo.

Ker je fotografija sporočilo, ga je treba razbrati in prebrati. Branje fotografij pa nam ni prirojeno, ampak se ga naučimo. Veda, ki se ukvarja z branjem sporočil, je semiotika<sup>5</sup>.

## 2.2 Semiotika

K branju fotografije pristopamo semiotično, ker je le-ta del večjega sistema vizualnih komunikacij in sredstvo ideologije. Zato jo lahko jo analiziramo kot sistem znakov z označevalnimi kodi. (Solomon-Godeau 1991)

Znak je v saussurovski terminologiji sestavljen iz označevalca in označenca. Odnos med njima je arbitraren, ni nujen ali naraven, ampak je določen preko družbenih konvencij in sporazumov. Označevalec tvori izrazno raven, označenec pa raven vsebine. Označevalec je podoba znaka, označenec pa miselna predstava, na katero se nanaša. Ta miselna predstava je skupna vsem pripadnikom iste kulture, ki govorijo isti jezik. (Fiske 2005)

---

<sup>5</sup> Semiotika je veda, ki proučuje znake, kode in sisteme znakov ter kulturo znotraj katere le-ti delujejo. (Fiske 2005, 54)

Ker pa se saussurovska semiološka analiza nanaša na jezik, se moramo za obravnavo fotografije posvetiti Barthesu, ki de Saussure-ovo semiološko analizo jezika razširi na raven kulture.

Barthes (1978) prepoznava dve ravni determiniranega pomena, ki opisujeta odnos med označevalcem in označencem, denotacijo in konotacijo. Denotacija je dobeseden in očiten pomen znaka. V fotografskem svetu je denotacija mehanična reprodukcija na filmu ali predmet, h kateremu je fotoaparatusmerjen. (Fiske 2005, 95–96)

Konotacija pa opisuje interakcijo med znakom in vrednotnim sistemom ter asociacijami družbe, kulture ali osebe, ki so vezane na razred, starost, spol, etničnost itd. Konotacija pri fotografiji je izbor ostrine, fokusa, svetlobe, uokvirjanja, kota kamere, tehnične obdelave itd. (Fiske 2005, 95–96) Denotacija je tisto, kar je fotografirano, konotacija pa, kako je fotografirano. Zaradi konotacijske kode je branje fotografije vedno zgodovinsko in je odvisno od bralčevega znanja. (Barthes 1978, 28)

Barthes je razvil še drugo raven označevanja, ki je temeljno za branje fotografije. Na drugi ravni označevanja, ko znak iz prve ravni postane označevalec in se sreča z vrednotami kulture, nastane mit. Mit je dominantna ideologija našega časa, produkt vladajočega družbenega razreda, zgodba, s katero osmišljamo svet. Mitološko označevanje ni nikoli arbitrarno, vedno je motivirano. Miti delujejo tako, da naturalizirajo zgodovino, dominantne kulturne vrednote in prepričanja ter ustvarijo iluzijo odsotnosti ideologije. (Fiske 2005, 97–98) Zdi se, da so fotografske podobe naravne in da objektivno predstavljajo realnost, medtem ko podpirajo dominantne ideologije.

### **3 ESTETIKA IN LEPO**

Iz fotografskega diskurza prehajam na drugi del konceptualizacije in drugo središčno temo diplomskega dela, kjer se bom posvetila teoriji estetike in pojmu lepega ter grdega. Estetski koncepti so prisotni v človeški zavesti in filozofiji že od obdobja starih Grkov in so v središču človeškega čustvenega izražanja in umetniškega udejstvovanja. Lepota je prva asociacija estetike, zato jo bom tudi najprej obdelala.

Estetika je teorija o lepem in umetnosti. Lepoto prepoznamo v katerikoli ontološki kategoriji, v predmetih, idejah, naravi, umetnosti, živalih, ljudeh in dejanjih. (Eco 2006, 41) Torej lepote ne odražajo le tiste lastnosti predmeta, ki jih zaznamo s čutili. Estetski pojavi v nas sprožijo estetska občutenja<sup>6</sup> tudi, če ne veljajo za umetniška dela.<sup>7</sup> Estetska občutenja pa so občutki ugodja ali neugodja glede na lepoto ali grdost nečesa.

Potrebno je poudariti, da lastnosti lepega niso univerzalne. V tem primeru je lepota nekaj popolnoma subjektivnega in relativnega, ne izhaja iz objekta, ampak iz subjekta. Pogojena pa je s prevladujočimi vrednotami skupnosti, razreda in kulture, a tudi z individualnimi psihičnimi odstopanji posameznikov. (Tomc 1999, 144) Zato je popolno dojetje lepote nezanesljivo, saj vsak lahko drugače dojema, kaj je lepo in kaj ne.

Tudi skozi zgodovino lepota nikoli ni bila univerzalna in absolutna, ampak se je spreminjala. Enako velja za estetsko teorijo. Njen razvoj delimo na dve smeri. Prva je izpred obdobja estetike kot discipline, iz katere izhaja estetika kot veda o nižji, čutni vrsti spoznanja. Druga pa je iz časa po nastanku estetike kot discipline, ki se je zgodil leta 1735, iz te pa izhaja estetika kot filozofija umetnosti, ki je vzvišena in nadrazumska. Kasneje, s koncem klasične estetike, estetika zopet preneha biti disciplina. (Kreft 2005, 12) V dveh tisočletjih je razvoj teorije lepega prehajal od širokega pojma lepega k estetskemu,<sup>8</sup> od splošnega h klasičnemu, od lepega v svetu do lepega v umetnosti, od razumskega lepega do instinktivnega, od

---

<sup>6</sup> Estetsko občutene so oblike nezavednega občutenja vizualnih in slušnih oblik, ki povzročajo ugodje s sprožanjem endorfinov v telesu. (Tomc 1999, 155)

<sup>7</sup> Umetnost je kulturno ustvarjena oblika estetskega občutenja, ki nastane, ko se estetsko oblikuje v avtonomno obliko delovanja. (Tomc 1999). Funkcija umetniških del je lepota in ne praktičnost. Skozi zgodovino pripovedujejo o idealih lepote. (Eco 2006)

<sup>8</sup> Teorije estetike so se skozi zgodovino ukvarjale s tremi pojmi lepega. Z lepim v najširšem pomenu, kot pri Grkih in v srednjem veku, ki je zajemal tudi moralno lepo. Drugi je bil samo v estetskem pomenu in je zajemal le, kar povzroča estetska doživljanja (barvo, zvok, misel). To lepo je sčasoma postalo temeljni pojem evropske kulture in je temelj današnje estetike. Tudi tretje je bilo lepo v estetskem pomenu, vendar omejeno na področje vida. V tem pomenu, ki so ga poznali že stoiki v antiki, sta lahko bili lepi samo oblika in barva. (Tetarkiewicz 2000, 96–97)

objektivnega k subjektivnemu pojmovanju lepega, od cvetenja k padcu lepega. (Tetarkiewicz 2000)

Na tem mestu se mi zdi ustrezno povedati nekaj tudi o veliki teoriji lepega, ki je bila v središču zgodovine estetike in je prevladovala od petega do osemnajstega stoletja. Zasnovali so jo Pitagorejci, ki so lepoto utemeljevali na sorazmerju, harmoniji in simetriji. Lepota je veljala za objektivno značilnost. V osemnajstem stoletju jo je prekinila kriza. Kritiki so se osredotočali na objektivnost lepega, racionalnost, kvalitativno naravi, metafizično podlago in najvišji položaj v hierarhiji vrednot. Lepote niso več pripisovali predmetom samim, postala je subjektivna, odvisna od okusa in čuta za lepoto. Namesto stvari so poudarjali doživetja. (Tetarkiewicz 2000, 98–112) Tudi Kant (v Tetarkiewicz 2000, 115) je trdil, da lepo ugotavljamo za vsak predmet posebej in ga ne izpeljujemo iz splošnih trditev.<sup>9</sup>

V devetnajstem stoletju, po krizi velike teorije, je bila zasnovana znanost o lepem kot samostojna znanost. Osredotočali so se na empatijo, delovanje uma, občutke, ekspresije in razmišljanja. Poudarjali so pomembnost okusa in domišljije, hkrati pa tudi pravila in racionalno mišljenje. (Tetarkiewicz 2000)

Po veliki teoriji lepega pa se teoretiziranje o estetiki ni prenehalo. V dvajsetem stoletju je med teoretiki prevladovalo mnenje, da je pojem lepega napačen in o njem ni mogoče oblikovati teorije. (Tetarkiewicz 2000, 116) Javnost je sledila lepotnim idealom, ki jih je vsiljevala potrošniška miselnost, proti kateri se je borila avantgarda umetnosti. Prva polovica, še posebej šestdeseta leta prejšnjega stoletja, so bila prizorišče boja med potrošniško lepoto in lepoto provokacije, ki se je pojavljala v avantgardnih in eksperimentalnih umetniških gibanjih. Avantgardna umetnost se ni obremenjevala z lepoto in je kršila vse estetske standarde lepote in ugodja. Umetnost je želela gledalca naučiti zreti v svet z drugačnimi očmi in uživati v vrnitvi k arhaičnim ali eksotičnim modelom. Eco (2006) predvideva, da v prihodnje ne bomo

---

<sup>9</sup> Kant (v Kreft 2005, 93–94) je kot bistvo estetskega izkustva označil ugodje brez interesa, ki ga čutimo ob opazovanju lepote. Lepo pa je odvisno od okusa, ki pa ni subjektiven, ampak je stvar sporazumevanja med ljudmi, je objektivna, socialna in zgodovinska danost. Okusi so različni, vsebina je relativna, a forma je univerzalni ideal svojega časa in se skozi zgodovino le izpopolnjuje. V tem pa je nespremenljiva lepota, tisto, po čemer se okusi ne ločijo. To omogoča sledenje neki skupni sodobni formi, drži ali simbolnemu pomenu. (Perrault v Kreft 2005, 92)

mogli odkriti estetskega ideala, skupnega medijem dvajsetega in enaindvajsetega stoletja, rezultat bo strpnost, združevanje in absoluten, nezaustavljiv politeizem lepote.

Avantgardne umetnosti se dotikata tudi Morawski in Dufrenne (v Rus 1983, 116–117), ki sta za nasprotje estetike podala antiestetiko. Po tej teoriji sta umetnost in lepota vezani na sorazmerje, harmonijo, skladnost in pozitivnost. Ločeni pa sta od disharmonije, fragmentiranosti in destruktivnosti. Iz te predpostavke izhaja, da lepota s svojimi lastnostmi v našem času ni več umetnost, ampak le avantgardna proizvodnja, čigar umetnost pa ni več lepa. Zato ni več možna estetika kot veda o lepem v umetnosti, saj obstaja le »protiumetnost in poumetnost«. Teoretična misel o njej ni več estetika, ampak antiestetika. Avantgarda ne ustvarja več lepega, ampak je njena proizvodnja negatorska.

Danes estetika ni več podobna estetiki Kanta in njegovih sodobnikov. »Umetnost ni več to, kar je bila, ampak je umetnost lahko karkoli.« (Kreft 2005, 22) Ni več osredotočena samo na umetnost in nima nobenega predmeta več. Tudi ni več disciplina v konvencionalnem filozofskem smislu, tudi ni povsem filozofska. Osamosvojila se je in povezala tudi z drugimi vedami. »Kulturni preobrat estetike« je estetiko iztrgal iz filozofije in jo naredil neodvisno, iz sfere elitnosti jo je prenesel v vsakdanje. (Perniola v Kreft 2005, 21)

Nekateri teoretiki pa estetiko obravnavajo popolnoma drugače kot že omenjeni avtorji in izven omejitev lepega. Nancy (v Kreft 2005, 258) meni, da če je stvar označena za estetsko, to ne pomeni, da je lepa ali umetniška, ampak da kliče po naši pozornosti. Estetske sodbe so le opisi občutkov, zato so vedno točne. Vsako osebno občutje umetniškosti sloni na tem, kako nekdo čuti z umetnikom ali umetnino in nasprotno, umetnik se nas želi dotakniti s svojo stvaritvijo. Nancy govori o dotiku, preko katerega se poraja najbolj temeljno eksistencialno razmerje s svetom. Dotakne pa se nas lahko nekaj, kar občutimo kot lepo, ali pa tisto, kar nas odbija. In tisto, kar nas odbija, navadno imenujemo grdo.

Grdo omenja tudi Rus (1983, 121–125), ki pravi, je lepota le ena od estetskih kategorij, ni pa edina ali prevladujoča. Umetnost ni le harmonična in skladno lepa, je tudi neskladna, fragmentirana, destruktivna, je upor in negacija. Želi uničiti lepoto. »Estetsko je nekaj posamičnega, posebnega, čutnega, telesnega, in zato nekaj upornega, robnega, bojevitega.«

(Kreft 2005, 20) Zato se bom v nadaljevanju posvetila tej drugi plati umetnosti in estetike ter skušala ugotoviti, kako se grdo umešča v estetski diskurz in lepoto.

### 3.1 Grdo

Od antike do srednjega veka so teoretiki estetike grdo razlagali kot nasprotje lepega. Kasneje so vse bolj spoznavali, da lahko grdo obstaja znotraj lepote kot podrejen dejavnik. Bosanquet (1889, 40–43) pravi, da so znotraj lepote, ki je estetska vrednota, številne grde reprezentacije. Lahko priznamo, da grdost vstopa v umetniško lepoto. A tudi lepota vstopa v tiste vsebine, ki se zdijo grde. Pozitivno grd obraz s plemenitim ali duhovnim izrazom je lahko nenavadno fascinanten. Pozitivna grdost prispeva k lepoti. Rosenkranz<sup>10</sup> (v Eco 2008, 16–19) pa meni, da je estetičnost lepoti nadrejen pojem, ki zajema oboje, lepo in grdo. Grdo torej ni nasprotje lepemu, oba sta estetska pojava.

Ne glede na njihovo definiranje odnosa med lepim in grdim, je skoraj v vseh teorijah estetike veljalo, da ima umetnost moč, da grdo upodobi na lep način.<sup>11</sup> Negativno neskladje ima lahko pozitivno vrednost, ko je uporabljeno umetniško, stvari prikaže v drugi luči. (Kieran 1997, 389) Torej lahko umetnik skozi grdo predstavlja lepoto in nasprotno.

Na tem mestu lahko omenim, da Eco (2008, 19) loči tri različne pojave: grdo po sebi (izločki, razpadajoča mrhovina), formalno grdo (organsko neskladje med deli celote), ki je posledica pokvečenosti, in umetniško grdo, katero je tudi formalno.

Kakor lepota pa tudi grdo ni univerzalno, odvisno je od časa in kulture. To, kar je včeraj veljalo za grdo, bo morda jutri sprejeto kot lepo. »Okus vedno zaostaja za pojavi novega.«

---

<sup>10</sup> Po Rosenkranzu (v Eco 2008) so znaki lepega: prikupno, privlačno, prijetno, očarljivo, skladno, čudovito, veličastno, osupljivo, fantastično, vzvišeno, izvrstno itd. Grdo pa je: grozljivo, gnusno, neprijetno, groteskno, nespodobno, umazano, obsceno, zoprno, pošastno, strahotno, odbijajoče, nevšečno, težavno, nedostojno, spačeno, iznakaženo itd.

<sup>11</sup> Scruton (2009, 175–176) kot primer omenja slikarje, kot so Poussin, Guardi, Turner, Corot in Cézanne, ki v svojih delih predstavljajo trpljenje, smrt in razpad. A obenem kažejo veselje, ki se poraja v razpadu in večno v minljivem.

(Jung v Eco 2008, 365) Vsak element je tudi potencialno grd ali lep, kar pa je odvisno od konteksta. Moramo ga upoštevati znotraj normalnega ali naravnega konteksta. Če ga izoliramo ali spremenimo kontekst, lahko ustvarimo nasprotje in nove pomene. (Bosanquet 1889, 41) Kar je lepo v enem kontekstu, je lahko grdo v drugem in nasprotno.

Čeprav je lepo in grdo odvisno od dobe in kulture, pa so ju vseeno od nekdanj skušali opredeliti v razmerju do različnih nespremenljivih modelov. Nietzsche (v Eco 2008, 15) je trdil, da človek za popolno lepoto postavlja sebe, grdo pa je znak degeneriranosti, okornosti, utrujenosti, nesvobode in ohromljenosti. Nietzschejeva trditev je narcistično antropomorfna, a nam pove, da sta lepota in grdo opredeljena v razmerju do takega ali drugačnega modela. Za Platona (v Eco 2008, 15) je bilo nekaj lepo, če je bilo v skladu z nekimi pravili. Akvinski (v Eco 2008, 15) pa je poudarjal prava razmerja, svetlobo in celovitost. Za njega ni bilo grdo le neskladno, ampak tudi bitja, ki jih je opisoval kot pohabljen ali prikrajšane. Zato so med grde prištevali pritlikavce in vse druge invalidne osebe.<sup>12</sup>

Kot smo prej ugotovili, so estetska občutenja odvisna od ugodja in neugodja, ki nam ga prinaša lep ali grd predmet. Objekt ima estetsko vrednoto, če uživamo ob misli nanj in nam prinaša užitek. Značilnosti lepega vzbujajo občudovanje brez koristoljubja<sup>13</sup>, znaki grdega pa odpor, gnus, zgroženost in strah. (Eco 2008, 16–19) Tu je pomembno še enkrat poudariti, da to, kar nas estetsko pritegne, ni naključno. Družbeni ideali in standardi določajo, katere stvari naj bi nam prinašale užitek in katere bi nas odbijale. Čeprav grdo zbuja neprijetne občutke, je mogoča estetska izkušnja tudi v tem primeru. Prijetne so lahko stvari, ki niso lepe, a so estetske.<sup>14</sup> In v čemer estetsko uživamo, je lahko daleč od prijetnega. Zgodil se je čuden

---

<sup>12</sup> Človeško telo je v okvirih znanosti opredeljeno v nasprotju z anomalijo, abnormalnostjo in boleznijo. Na eni strani je norma in normalno telo, na drugi odklon od norme, kar je iz nje izključeno. Eden izmed najstarejših dvojnikov človeškega telesa je monstrum, iznakaženo, popačeno in transformirano telo. Sem sodijo vsa telesa, ki imajo kakšen telesni del premaknjen, imajo organ preveč ali pa jim kakšen del manjka. (Bahovec 177–178)

<sup>13</sup> Občutenje lepega zbuja to, kar je Kant imenoval ugodje brez interesa. Nekaj, kar se nam zdi lepo, nam nudi užitek, ki ni povezan z željo po lastništvu ali uporabi. (Eco 2008, 16–19)

<sup>14</sup> Četudi bi nekateri trdili, da dela, ki prikazujejo grdo, nimajo estetske vrednote, imajo umetniško vrednost. Umetniška vrednota je širši pojem od estetske vrednote. Nespodobno ima lahko estetsko vrednost, a je vseeno moralno odbijajoče. (Kieran 1997, 398)



»preobrat okusa« in sedaj številne ljudi navdušujejo dela, ki so grda, groteskna ali neskladna.<sup>15</sup> (Stern 1965, 28) Človeška fascinacija s čudaškim in zanimanje za grdo pa se skriva v kršenju, družbenih standardov, socialnih norm in konceptualnih okvirjev. Užitek zbuja provokacija, stališča ali radovednost. Umetnost, ki upodablja groteskno ali neskladno, želi izzvati določena stališča in raziskati našo fascinacijo z odstopanji, ki kršijo socialne in moralne standarde. Skozi umetnost, ki upodablja grdo, lahko raziskujemo odbijajoče, kot ga ne bi mogli v realnem življenju. Grdo v resničnosti večinoma ne prinaša užitka. Zaradi socialnih tabujev in čustvenih ter fizičnih omejitev le težko raziskujemo, kar nas zanima o stvareh, ki izzivajo našo kategorizacijo sveta. V umetnosti pa teh omejitev ni. Umetnost, ki se sooča z etničnimi in socialnimi tabuji in pomika njihove meje, je dragocena pri izzivanju raznih predsodkov. Soočenje z grdim, grotesknim ali neskladnim lahko izzove naše domneve o normalnosti in lepoti. (Kieran 1997, 384–397)

Nekateri teoretiki kot Schlegel (v Eco 2008, 277) nad modernim vdorom grdega niso bili navdušeni. Grdo naj bi za umetnost pomenilo nekaj slabega. A za druge, kot je Hugo (v Eco 2008, 280), sta grdota in grotesknost najbogatejši vir, kar jih narava lahko ponudi umetniški ustvarjalnosti in spodbuja nastanek mnogih umetniških del.

Kot smo videli v prejšnjem poglavju, so s tem soglašala tudi avantgardna gibanja dvajsetega stoletja, ki so kršila estetska standarde. Ustvarila so izraz kult grdega, ki modernistični odziv na pogoje moderne opisuje z radikalnim spreminjanjem estetične teorije. Nasprotovala so buržoazni instituciji umetnosti in estetskim vrednotam. (Stern 1965, 28) Menila so, da samo reprezentacija grdega lahko producira novo resnično lepo umetnost. Lepoto so ločila od njene tradicionalne utelesitve v ženskem telesu. Tako je podpiranje grdega izpodrinilo šovinizem in homofobijo. Javnost je v njihovih delih prepoznala umetniško grdost. Ni jih sprejela kot lepe upodobitve grdih stvari, ampak kot grde upodobitve resničnosti. (Eco 2008, 366)

Danes bi pričakovali, da je grdost veliko bolj sprejeta v širši javnosti. Po mnenju nekaterih danes razlikovanje med grdim in lepim ni več središče estetskih vrednot. Lepo in grdo naj bi sobivalo. Mediji nam ponujajo in vsiljujejo ideale lepote, vendar mladi, ki se istovetijo s temi modeli, hkrati posnemajo alternativen videz, ki bi se nekaterim morda zdel odvraten (npr.

---

<sup>15</sup> Pravi estetski teoretiki, kot je Beardsley, bi zanimali estetsko vrednoto takih del. (Kieran 1997, 386)

tetoviranje, prebadanje). (Eco 2008, 426) Vseeno pa je tudi danes lepota v vsakdanjem življenju sinonim za estetičnost. Grdo pa je po navadi opredeljeno kot nasprotje lepega.

Kljub vsemu napisanemu pa nekateri menijo, da grdo sploh ne obstaja. »Nič ni grdo; v življenju še nikoli nisem videl grde stvari: pustimo formi objekta naj bo to, kar je – svetloba, senca in perspektiva ga bodo vedno naredile lepega.« (Constable v Kieran 1997, 385) S tem pa soglaša tudi Sontagova, kot bomo videli v nadaljevanju, kjer bom združila oba večja teoretska koncepta, ki sta bistvena za moje diplomsko delo, fotografijo in estetiko. Torej se bom nekoliko posvetila še področju estetike v fotografiji in opisala kakšno vlogo ima lepo in grdo v fotografskem diskurzu.

### **3.2 Estetika v fotografiji**

Ob začetku nastanka fotografije so od nje pričakovali, da bo upodabljala idealizirane podobe, kar je še danes cilj večine ljubiteljskih fotografov. V dvajsetih letih prejšnjega stoletja so se fotografi začeli odmikati od liričnih motivov zgodnejše fotografije in pričeli raziskovati neobičajne, neugledne, trivialne in vulgarne tematike. (Sontag 2001) To sovпада z že omenjenim pojavom avantgardnih gibanj in kultom grdega, ki je zavračal tradicionalne estetske vrednote. V nekaj desetletjih je fotografija nekoliko redefinirala dožemanje lepega in grdega.

Sontagova (v Yu 2004) meni, da fotografija stremi k demistifikaciji grdega in nekateri fotografi uporabljajo medij za manjšanje vrzeli med lepim in grdim. Poudarjajo sočutje in enakovrednost kljub različnosti. Po njenem mnenju verjetno ni fotografske snovi, ki ne bi mogla biti olepšana. Skozi fotografijo še nikoli nihče ni odkril grdote, pač pa je marsikdo odkril lepoto. Tudi če je nekaj grdo, se skozi fotografijo lahko zdi lepo. (Sontag 2001, 82) Yu (2004) pa meni, da fotografija lahko tudi lepo prikaže na grd način. Lahko, na primer, posname »normalne« ljudi tako, da izgledajo abnormalni, če jih ujame v pravem trenutku.

Lahko bi rekli, da je večina fotografiranih bitij prežetih s čustvi že samo zato, ker so fotografirani. Grd ali grotesken objekt lahko postane ganljiv, ker ga je fotograf obdal z dostojanstvom. Lep objekt lahko zbudi otožnost, ker se je postaral ali ga ni več. S

fotografiranjem smo udeleženi v smrtnosti, ranljivosti, spremenljivosti drugega bitja. (Sontag 2001, 19)

Umetnost, še posebno fotografija, ima moč prikazati grozo, grdost, nered in absurdnost sveta, a na način, kjer je prisoten nekakšen red. Kot smo videli, Bosanquet (1889) meni, da so znotraj lepote številne grde reprezentacije, s čemer soglaša tudi Collingwood (v Yu 2004), ki pravi, da je grdo stopnja lepote. Fotografija se mora nanašati na realnost, vendar ne s tem, da mora biti podoba identična realnosti, ampak mora v gledalcu vzbuditi občutek lepote. Estetika ni le sodba o lepoti. Tehnične informacije se zdijo nepomembne za estetiko, vendar je pomembno, ali je delo sad kontrole umetnika ali slučajnosti.<sup>16</sup> Več kot ima umetnik kontrole, bolj je spoštovano njegovo delo. (Yu 2004) Kontrola pa je bila, kot bomo videli v naslednjem poglavju, prisotna tudi v delu Diane Arbus, ki se je posvetila iskanju pravega posnetka in je dalj časa prijateljevala s svojimi subjekti .

## 4 DIANE ARBUS

V drugem, teoretičnem delu sledi opis življenja in dela fotografinje Diane Arbus, ki je bila ena pomembnejših fotografinj dvajsetega stoletja. Znana je po svojih črno-belih fotografijah kvadratnega formata. Delovala je proti priznanim in odobrenim tematikam. Privlačile so jo sprevržene in tabuizirane teme, ljudje na robu družbe, seksualni devianti, čudaki, ekstremni ljudje, ironične in nenavadne situacije. Iskala je osupljivo v običajnem in raziskovala, kako ljudje živijo z drugačnostjo in zavračanjem. Favorizirala je nelagodnost, naivnost in iskrenost in zavračala uglajenosti in izumetničenost visoke umetnosti. Njene fotografije se uvrščajo v osrednji tok nadrealistične tradicije. (Sontag 2001, 46–48) Njeno zanimanje za čudaško je ustvarjalo umetnost, ki je bila pogosto sporna in ji je prislužila naziv »fotografinja spak« (Sontag 2001, 16).

---

<sup>16</sup> Primer take fotografije je Smrt zavezniškega vojaka (Death of a Loyalist Soldier), ki jo je posnel Robert Capa. Groza smrti je predstavljena na lep in urejen način. Nesrediščna kompozicija in odločilen trenutek vojakovega padca razkrivata, da je fotografija rezultat kontrole in ne sreče. (Yu 2004)

*Čudaki so bili ena izmed prvih stvari, katero sem fotografirala; zdelo se mi je neznanstvo vznemirljivo in oboževala sem jih. ... navdajali [so me] z mešanico sramu in občudovanja. Na čudakih je nekaj mitološkega. [...] Večina ljudi gre skozi življenje v strahu, da jih čaka travmatična izkušnja. Spački pa so se že rodili s svojo travmo; svojo življenjsko preizkušnjo so že prestali. Aristokracija so. (Arbus v Musilli 1989)*

Za razumevanje dela vsakega umetnika je pomembno poznati njegovo ozadje, okoliščine odraščanja, način življenja in njegovo umetniško pot. Zato si bom ogledala, kdo je bila Diane Arbus kot človek in kot fotografinja.

Arbusova je bila rojena leta 1923 kot Diane Nemerov v premožni judovski družini v New Yorku. Bila je privilegirani otrok, odraščala je z občutkom neresničnosti. (Lord 1992) »Ena od stvari, ki so me mučile kot otroka je bilo, da nikoli nisem občutila nobene nadloge. Bila sem zaprta v občutku nestvarnosti. [...] In ta občutek imunosti je bil ... boleč.« (Arbus v Sontag 2001, 45) Oče je bil zaradi dela pogosto zdoma, mama pa čustveno odsotna zaradi depresije. Čustva s katerimi se je soočala, so ji kasneje služila kot inspiracija za ustvarjanje. S fotografijami je želela doživeti izkušnje in občutek za stvarnost, ki jih je pogrešala v otroštvu. (Sontag 2001, 45)

Leta 1941 se je poročila z Allanom Arbusom, rodili sta se jima dve hčerki, Doon in Amy. Pričela je kazati zanimanje za fotografijo in z Allanom sta sodelovala v modni fotografiji. Njuno delo se je pojavljalo v revijah, kot so Harper's Bazaar, Glamour in Vogue. Leta 1959 sta se ločila profesionalno in kasneje tudi zasebno. (Lord 1992, 112)

Leta 1956 je pričela s študijem pri fotografinji Lisette Model, ki jo je spodbujala pri fotografiranju nenavadnega in grotesknega. (Lord 1992, 112) Arbusova se je posvetila dokumentiranju transvestitov, cirkusantov, dvojčkov, pritlikavcev, duševno obolelih, ljudi na ulici in doma ter azilnih ujetnikov. Fotografirala je v zakotnih hotelih, parkih, mrtvašnicah, umobolnicah, nudističnih kampih, na karnevalih, v Disneylandu in Hollywoodu. (Sontag 2001, 36) Njene fotografije so surove, izzivalne in prikazujejo osebe, ki so pripravljene razkriti sebe in svoje napake. Spreobračajo stereotipe in predsodke ter spreminjajo konvencije socialnega sveta. Njeno delo je bilo pogosto predmet zgražanja. Govori se, da naj bi osebje

Muzeja moderne umetnosti v New Yorku moralo po koncu vsakega dne z njenih fotografij brisati pljunke. (Jurc 2010)

Njeni nameni pa niso bili moralni, ampak sebični. Fotografirala je, kar jo je zanimalo in česar ni fotografiral nihče drug. Menila je, da nekaterih stvari ne bi videl nihče, če jih ne bi fotografirala. (Arbus v Musilli 1989) Bila je pustolovka. »Za Diano je bila vsaka fotografija dogodek [...] najbolj dragocena ni bila sama fotografija, umetniški objekt, ampak je bil to dogodek, izkušnja.« (Israel v Musilli 1989)

Svoje zanimanje za nenavadno je aplicirala tudi v svojih komercialnih portretih igralcev in pisateljev ali v portretih običajnih ljudi na ulici tako, da je tudi te prikazala kot čudaške. Zнала je vsiliti občutek neprijetnega vsemu, kar je fotografirala. »Zagledaš človeka na cesti in v bistvu opaziš pri njem samo hibo.« (Arbus v Sontag 2001, 36) Vsak, kogar je fotografirala Arbusova, je skozi njeno delo postal spaka. Njen namen je bil ujeti ljudi takšne, kot so v resnici, brez maske. Želela je razkriti njihovo odtujeno in bedno bistvo. (Oppenheimer 2011)

Njihovo bistvo je odkrivala tudi z načinom fotografiranja. Na večini fotografij ljudje odkrito strmijo naravnost v objektiv, kar jih naredi še bolj čudne. Običajno pogled naravnost v objektiv prikazuje odkritost, česar ne bi pričakovali od subjektov Arbusove. Za to pa si je morala pridobiti njihovo zaupanje. (Sontag 2001)

Fotografije Diane Arbus niso pritegnile pozornosti le v zgrožene javnost, ampak tudi umetniške skupnosti. Uveljavila se je kot ena izmed pionirk novega dokumentarnega stila. Inovativno je združevala konvencijo portretne fotografije devetnajstega stoletja (fotografiranje obraza naravnost, sodelovanje subjekta in fotografa) s tesnobnim razpoloženjem šestdesetih let prejšnjega stoletja. (Jurca 2010)

Leta 1971 je med napadom depresije storila samomor. Po smrti je njeno delo zbujalo še več pozornosti in povečevanja. Leto za tem so v Muzeju moderne umetnosti priredili retrospektivo njenega dela. Postala je najbolj obiskana fotografska razstava svojega časa. Bila pa je tudi prva ameriška fotografinja, katere delo je bilo predstavljeno na Beneškem bienalu. (Lord 1992, 113)

Njene podobe marginaliziranih so prodrle v javno podzavest, postale so arhetipične in svetovno prepoznavne. Njeno delo je tudi danes, ko je družbena marginalizacija že pogost fotografski motiv, še vedno fascinantno.

Še posebno pa je fasciniralo avtorico Susan Sontag, ki se v svojih delih pogosto posveča Arbusovi in njenemu delu. Leta 1977 je izdala zbirko esejev O fotografiji (On Photography), kjer izraža svojo navdušenost in hkrati odpor do Arbusove.

#### **4.1 Susan Sontag o Diane Arbus**

Fotografije Diane Arbus, ki predstavljajo večinoma grde, marginalne ljudi, se ne posmehujejo ali norčujejo iz njih. Gledalci naj jih ne bi presojali. »Pa seveda jih,« meni Sontag (2001, 48). Vsi njeni upodobljenci so si enakovredni. Namesto, da bi prikazala istost različnega, so vsi videti enako.

Arbusova je bila je navdušena, da je premagala svoj odpor do spačkov. Sontag (2001, 45) meni, da je želela spodkopati svoj občutek privilegiranosti ter zavriniti svoj socialni razred, gledalcu pa dati možnost vpogleda v grozo. Pozornost je želela usmeriti v ljudi, ki so bedni in usmiljenja vredni, vendar do njih ne čutimo sočutja. Njeno delo naj bi bilo iskreno in rezultat nesentimentalnega uživanja v ljudi. Sontag (2001, 35) pa meni, da Arbusova izraža srhljivo naivnost, odmaknjenost in premoč. S svojimi fotografijami je želela pokazati, da obstaja drug svet.

A zdi se, da se ljudje v njenih podobah ne zavedajo kako grdi so, in ne skrivajo svojih napak, ampak nam jih želijo razkriti. Gledalcem se zdi, da vstopajo v njihova zasebna življenja. Fotografije ne poudarjajo bolečine teh ljudi, ampak njihovo samostojnost. Sami sebe sprejemajo. Bolečina je bolj prisotna v portretih vsakdanjih ljudi. (Sontag 2001, 37–38)

Boleče podobe je izbirala namerno. Po Reichu (v Sontag 2001, 42) ljudje, ki iščejo bolečino, želijo izkusiti močan občutek ali pa želijo čutiti manj. Za Sontag (2001, 42–43) je Arbusova vojerka, razvajena, depresivna fotografinja, ki išče marginalno, da bi otopila svojo bolečino. V njenih fotografijah se odvija paradoks, saj navajanje na grozljivo, boleče in groteskno utrjuje odtujenost tako, da v realnem življenju postajamo manj odzivni. Za Sontagovo torej

Arbusine fotografije raztapljajo razlike med grozljivostjo in normalnostjo in otopijo naše sočutje do nesrečnih.

Nesrečni pa smo tudi mi sami. Njene fotografije kažejo na to, da smo tudi mi prav taki kot osebe na njenih fotografijah, ki pa se vsaj zavedajo svoje čudaškosti in jo sprejemajo. Prikazujejo odtujeno in osamljeno podobo sveta, z okrnjenimi identitetami in odnosi. »Hladno malodušje retrospektive Arbusove sprevrča zgodovino in politiko v nekaj postranskega, nebistvenega, tako da človeškost atomizira v grozo.« (Sontag 2001, 35)

Arbusova se je upirala javnemu, uveljavljenemu, varnemu in dolgočasnemu. Naklonjena pa je bila grdemu, odbijajočemu in fascinantnemu. Danes nenavadnost ni več toliko nevsakdanja. Ljudi kot jih prikazuje Arbusova, lahko vidimo vsak dan. (Sontag 2001, 47) Vendar pa teh ljudi ne vidimo na način, kot jih prikazujejo fotografije Arbusove, na katerih nam popolnoma razkrivajo sebe.

## **5 ANALIZA FOTOGRAFIJ DIANE ARBUS**

V prvem delu sem se posvetila konceptualizaciji fotografije, estetike, lepega in grdega. Kot smo videli, se vsi elementi teoretično prepletajo. Nato sem podrobneje pogledala v življenje in ustvarjanje fotografinje Diane Arbus. V nadaljevanju sledi drugi del metodološkega pristopa. Analizirala bom fotografije Diane Arbus in skušala ugotoviti, kako se omenjeni konceptualni elementi prepletajo v praksi, natančneje v njenih fotografijah.

Predmet analize je deset izmed najbolj znanih fotografija Arbusove. Nastale so v obdobju od leta 1962 do 1971, po študiju pri fotografinji Lisette Model, ki jo je spodbujala pri raziskovanju neortodoksne vse do njene smrti. Analizirane fotografije je posnela na ulicah, prireditvah, v domovih, hotelih in ustanovah. Nastale podobe so tipične za njeno delo.

Pri sami analizi posameznih fotografij se bom osredotočala na ozadje oziroma okolje upodobljenec in na nekatere fotografske elemente, kot so svetloba, kader, fokus in uokvirjanje. Največ pozornosti pa bom posvetila samim osebam na fotografiji, njihovim izrazom na obrazu, drži telesa in vzdušju, ki ga pripenjajo fotografiji.

Sledile bodo sklepne ugotovitve analize, ki bodo vključevale skupne in splošne značilnosti analiziranih fotografij. V zaključku, ki mi bo služil kot sklep diplomskega dela, pa bom sklepne ugotovitve analize povezala s teoretično konceptualizacijo estetike, lepega in grdega. Skušala bom odgovoriti na raziskovalno vprašanje, kaj njene fotografije Arbusove pomenijo v razmerju do estetskih standardov lepega.

Torej bom v tem delu najprej analizirala fotografije Arbusove, ki si sledijo po letu nastanka. Začenjam pa s fotografijo dečka iz leta 1962.

Slika: 5.1 Otrok z igračo ročno bombo v Centralnem parku<sup>17</sup>, 1962



Vir: Photography Now

Fotografija z naslovom Otrok z igračo ročno bombo v Centralnem parku (glej Sliko 5.1) prikazuje svetlolasega, koščenega fant, starega približno deset let. Oblečen je v kratke hlače, katerih naramnica mu visi z rame. Kolena ima umazana in odrgnjena. Dolgi, suhi roki drži napeto ob telesu. V eni drži igračo granato, drugo pa groteskno stiska. Na obrazu ima intenziven izraz, skoraj ponorelo besen. Grozeče strmi v nas. Svetloba, ki prihaja iz ozadja, poudarja njegovo središčnost v fotografiji. V ozadju vidimo park in zamegljene osebe na sprehodu, predvidevam lahko, da ga je Arbusova prekinila med igro. In res je, med

<sup>17</sup> Child with a Toy Hand Grenade in Central Park, N.Y.C., 1962



fotografiranjem mu je naročila, naj bo pri miru, ona pa je krožila okoli njega in iskala pravi kot. Fant se je naveličal čakanja in ji razdraženo rekel, naj ga že fotografira. Ostali posnetki iz serije prikazujejo prijetnega in dobrovoljnega fanta. (Jurc 2010) Njena izbira in prikaz fotografije nam fanta predstavljajo kot ponorelega ali duševno prizadetega, zdi se celo, kot da drži pravo granato. Z grimaso na obrazu, napeto pozo in granato izraža čudaškost in z njo vstopa v vsakdanji prostor, ki ga predstavlja park.

## 5.2 Portoriška ženska z lepotnim znamenjem<sup>18</sup>, 1965



Vir: Photography Now

Fotografija Portoriška ženska z lepotnim znamenjem (glej Sliko 5.2) upodablja portret ženske. Vidimo le njeno glavo z močnimi potezami in lepotnim znamenjem. Ima temne lase, ovite v tančico, temne, goste obrvi in močno poudarjene ustnice, našminkane preko roba. Njene široko odprte oči so usmerjene v objektiv, čeprav škili in z enim očesom gleda mimo nas. Usta ima rahlo odprta in obrnjena navzdol. Njen izraz je ponorel ali gnusen. Daje občutek besa, negotovosti in odpora. Čeprav nas s pogledom odbija, se mogoče vprašamo, če bi bila lepa z drugačnim izrazom na obrazu.

---

<sup>18</sup> Puerto Rican Woman with a Beauty Mark, N.Y.C., 1965

### 5.3 Mlad moški z navijalkami doma na Zahodni 20. ulici<sup>19</sup>, 1966



Vir: Photography Now

Mlad moški z navijalkami doma na Zahodni 20. ulici (glej Sliko 5.3) je portret, ki prikazuje moškega s populjenimi obrvmi, naličenimi očmi in navijalkami v laseh. Na roki ima dolge, ženstvene nohte in drži cigareto. Moški je transvestit in se pravkar napravlja v žensko. Svetloba, ki prihaja z leve strani, prikazuje vsako podrobnost njegovega obraza, od nepopolne kože do skrbno negovanih obrvi in skupaj z močno senco na desni uokvirja njegov obraz. Moški gleda naravnost v objektiv, odprto, iskreno in neboječe. Njegov pogled razkriva zanimanje in sprejemanje. Občutek dobimo, da se nam želi razkriti. V času, ko je bila fotografija posneta, tj. leta 1966, so bili transvestiti objekt zgražanja in neodobravanja, zato je bil moški na fotografiji označen za gnusnega in grdega.

---

<sup>19</sup> A Young Man with Curlers at Home on West 20th Street, N.Y.C., 1966

#### 5.4 Enojajčni dvojčici<sup>20</sup>, 1967



Vir: Photography Now

Fotografija Enojajčni dvojčici (glej Sliko 5.4) prikazuje mladi dvojčici, ki stojita druga ob drugi. Ozadje je belo in ju ne povezuje z nikakršnim oprijemljivim okoljem, a nam pusti prostor, da se osredotočimo na njuni telesi in obraza, ki se zdiro identični. Oblečeni sta v enaki temni, žametni obleki z belima trakovima v laseh. Z velikimi, svetlimi očmi mirno gledata v objektiv, v nas. Bolj kot ju gledamo, bolj ugotavljamo kako se v resnici razlikujeta. Dvojčica na desni se rahlo smeji in tista na levi gleda bolj mrko. Kot bi ena predstavljala dobro, druga slabo. Podoba poudarja individualnost in različnost, kljub navidezni podobnosti. V nas zbuja bežen občutek vznemirjenja in neprijetnosti. Dvojčici ne bi smeli biti odbijajoči, a kombinacija identičnosti in različnosti ju dela čudaški. Izražata dvojnost identitete, normalnost v čudaškosti in čudaškost v normalnosti. (Bosworth v Jurc 2010) Oče deklic je nekoč komentiral, da je to najgrša upodobitev njegovih hčerk, kar jih je kdaj videl. (Jurc 2010)

---

<sup>20</sup> Identical Twins, Roselle, N.J., 1967

### 5.5 Nag moški kot ženska<sup>21</sup>, 1968



Vir: Photography Now

Fotografija Nag moški kot ženska (glej Sliko 5.5) prikazuje nagega moškega, ki stoji s penisom skritim med nogami, kar daje lažen videz ženskosti. Levo roko drži v boku, z desno se drži za stegno. Desno nogo prav ženstveno naslanja ob levo. Deluje sproščeno. Obraz ima naličen in obrvi populjene, kar nam da vedeti, da je moški transvestit. Gleda naravnost v objektiv, odprto, iskreno in neboječe.

Stoji med razgrnjeno zaveso, ki razkriva razmetano posteljo. Zavesa daje fotografiji teatralno kvaliteto, simbolično in dobesedno razkriva moškega in njegov resnični jaz ter uokvirja njegovo telo. Nepospravljeno ozadje in okolica hkrati označujeta sproščenost in spontanost dogodka fotografiranja. Občutek imamo, da vstopamo v njegov osebni svet, katerega ne skriva pred nami, ampak nam ga ponosno razkazuje. Razlog za njegovo goloto bi lahko bil nekakšen dokaz ženstvenosti, ker bi oblečen na nas še vedno deloval kot naličen moški. V tej nagi pozi, s skritim penisom, pa si ga predstavljamo kot žensko. Kljub temu pa lahko domnevamo, da so bile kritike podobe negativne, še toliko bolj zaradi golote in androgenosti,

---

<sup>21</sup> A Naked Man Being a Woman, N.Y.C., 1968

ki jo predstavlja. Na pol moški, na pol ženska, spaka za občinstvo šestdesetih let prejšnjega stoletja.

#### 5.6 Judovski velikan s starši doma v Bronxu<sup>22</sup>, 1970



Vir: Photography Now

Fotografija Judovski velikan s starši doma v Bronxu (glej Sliko 5.6) prikazuje velikega človeka, ki stoji v skromni, domači dnevni sobi skupaj s svojima mnogo manjšima staršema, ki sta v primerjavi s sinom videti kot palčka. Velikan deluje skoraj nečloveško. Z ogromno palico v roki se ponižno in z rahlim nasmeškom sklanja nad staršema. Zdi se nam, da mu je neprijetno v lastnem domu in v lastnem telesu. Mati z rokama v bokih, oče nekoliko zadržano in odsotno tišči roke v žepih. Njuna obraza izražata začudenje, ko strmita vanj. Izraz na materinem obrazu je prestrašen, zaskrbljen in nezaupljiv. Zdi se, kot da bi svojega velikanskega sina srečala prvič v življenju. Fotografija nam daje občutek rahle groznje. Arbusova (v Jurc 2010) je prijateljici rekla: »Veš, kako se vsaka nosečnica boji, da bo njen otrok pošast. Mislim, da sem sled tega ujela na materinem obrazu.«

---

<sup>22</sup> Jewish Giant at Home with his Parents in The Bronx, N.Y., 1970

Kljub udobni sceni domače dnevne sobe osebe na fotografiji ustvarjajo nelagodni občutek. Vidimo navadno družino v vsakdanjem okolju, a zelo nenavadnega, celo čudaškega člana. Velikan verjetno izstopa v javnosti in je začudenih pogledov navajen, a izstopa tudi v lastnem domu, kjer sta tudi njegova starša začudena ob pogledu nanj. Nihče od fotografiranih ne gleda v nas, komunicirajo med seboj. Podoba se zdi kot vzeta iz družinskega albuma. Osenčeni robovi pa nam dajejo občutek, da kukamo v njihov osebni prostor, zremo v čudaškega velikana. Počutimo se nelagodno, kot da vdiramo v njihovo intimnost.

### 5.7 Zamaskirana ženska v invalidskem vozičku<sup>23</sup>, 1970



Vir: Photography Now

Zamaskirana ženska v invalidskem vozičku (glej sliko 5.7) je podoba ženske, ki sedi v invalidskem vozičku. V ozadju je zgradba, ki deluje kot institucija. Ne vemo, ali je ženska invalidna, pacientka ali je le ostarela. Oblečena je toplo, nogi ima oviti v odejo. S staro zgubano roko drži masko, ki si jo prislanja k obrazu. Ne vidimo njenega obraza in ne vemo kako izgleda v resnici. Z masko zakriva svojo identiteto, socialni status, zgodovino in zgodbo. Maska ščiti njen obraz, ki je v naši kulturi pomemben element prepoznavanja oseb. Zato pritegneta našo pozornost voziček, ki uokvirja njeno telo, in maska. Lahko gleda v nas, a mi

---

<sup>23</sup> Masked Woman in a Wheelchair, PA, 1970



nje ne vidimo. Vidimo le zloben izraz maske. Lahko le predvidevamo, da se za grozljivo masko skriva enako grozljiva oseba. Fotografija nam daje srhljiv občutek in občutek neznanega in nelagodja.

#### 5.8 Mehiški pritlikavec v svoji hotelski sobi v New Yorku<sup>24</sup>



Vir: Photography Now

Fotografija Mehiški pritlikavec v svoji hotelski sobi v New Yorku (glej Sliko 5.8) prikazuje prav to, pritlikavca v hotelski sobi. Nag sedi na postelji, spodnji del trupa ima prekrit z brisačo. Na glavi ima klobuk, ki skupaj s senco na desni uokvirja njegov obraz. Zre naravnost v nas in se rahlo smehlja. Stena za njim ne daje občutka globine in naš pogled sili k njegovemu obrazu in telesu. Močno, dramatično osvetljeno telo, ki zavzema večino kadra, poudarja njegovo abnormalnost. Naslanja se na mizo, na kateri stoji steklenica viskija, ki bi lahko kazala na njegovo deviantno obnašanje. Njegova poza, brisača in golota ga označujejo kot seksualno bitje. Oddaja nekakšno erotičnost. Že videti pritlikavca je nenavadno, še bolj pa videti pritlikavca na seksualen način. Počutimo se, kot da smo vstopili v njegov osebni svet. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so pritlikavca obravnavali kot čudaka že zato, ker je pritlikav, a v tem intimnem kontekstu, kjer se počutimo, kot da vstopamo v njegov osebni

---

<sup>24</sup> Mexican Dwarf in his Hotel Room in N.Y.C., 1970

prostor, je izkušnja še bolj čudaška. Pritlikavec se je sam razglasil za čudaka in je sodeloval v predstavi, kjer je bil prikazan kot spaka. Tradicionalno so jih razkazovali kot nadnaravne in medicinske pošasti, enako kot velikane. (Millett 2004) Zato je vaje pogledov in ne skriva svoje drugačnosti pred nami, ponosno jo razkriva.

#### 5.9 Kralj in kraljica plesa starejših občanov<sup>25</sup>, 1970



Vir: Photography Now

Kralj in kraljica plesa starejših občanov (glej Sliko 5.9) je podoba starejše ženske in moškega, ki sedita na stoli, oblečena v kraljeva ogrinjala. Na glavi imata kroni, v rokah pa žezli in darila. Očitno sta bila ravnokar okronana za kralja in kraljico plesa. Pod ogrinjali imata oblečena svoja oblačila. Oblečena sta slovesno, ženska v večerno obleko živalskega vzorca, moški pa v temno črtasto obleko. Oba nosita očala. Izraz na njunih obrazih prikazuje zdolgočasnost. Namesto, da bi se veselila kronanja, sta zadržana in v zadregi. Osvetlitev je močna, vidimo vsako podrobnost. Celoten prizor deluje nekoliko nenavadno in čudaško. Kot nekaj, česar sicer v realnem življenju nikoli ne bi videli.

---

<sup>25</sup> King and Queen of a Senior Citizens Dance, N.Y.C., 1970



## 5.10 Brez naslova (1)<sup>26</sup>, 1970-1971



Vir: Masters of Photography

Fotografija Brez naslova (1) (glej Sliko 5.10) upodablja dve duševno zaostali ženski, ki stojita druga ob drugi. V ozadju vidimo opečnato pročelje stavbe, za katero lahko predvidevamo, da je zavod za duševno zaostale. Oblečeni sta vsakdanje, a na glavi imata nenavadna klobuka. Držita se pod roko. Gledata v nas in se veselo smejeta. Čeprav sta njuna obraza nenavadna in nekoliko groteskna, njuna nasmeha delujeta privlačno. Zdi se, da se ne zavedata svoje drugačnosti ali pa jo sprejemata. V vsakem primeru sta z njo neobremenjeni.

## 5.2 Sklepne ugotovitve analize

Iz analize zgornjih fotografij lahko razberemo nekatere ključne značilnosti fotografskih del Arbusove. Vse fotografije so črno-bele in kvadratnega formata. Zaradi odsotnosti barv delujejo fotografije avtentično in dobijo tradicionalen občutek verodostojnosti. Kvadraten format deluje nekoliko nenavadno in daje enako pomembnost vsemu, kar je ujeto v podobo. Ozadja je v večini fotografij malo, kjer pa se pojavlja nekoliko bolj določljivo ozadje, je

---

<sup>26</sup> Untitled (1), 1970-71

vsakdanje ali intimno. Centralni fokus je na samih osebah. Osvetlitev je močna in podrobnosti so dobro vidne, kar poudarja fizično grotesknost upodobljenecv. Osebe so fotografirane naravnost, so v naši višini, gledamo jih naravnost v oči in one nas. Enakovredne so nam. Izjema je le velikana (glej Sliko 5.6), čigar pogled je usmerjen v starše, naš pogled pa je v njihovi višini. Poistovetimo se s starši, kakor oni bi tudi mi z začudenjem strmeli v velikana.

Podobe prikazujejo običajne like, kot je deček, ženska z znamenjem, dvojčici, ženska v vozičku, starejši »kraljevi« par (glej Slike 5.1, 5.2, 5.4, 5.7, 5.9) in marginalne osebe, kot sta transvestita, velikana, pritlikavec in duševno zaostali ženski (glej Slike 5.3, 5.5, 5.6, 5.8, 5.10). Običajne osebe so fizično normalne, a upodobljene kot grde, groteskne in odbijajoče. Marginalne pa, čeprav so morda fizično nepriljavne in nenavadne, so prikazane kot lepe, ponosne in odprte. Grde so, a lepe hkrati. Vse osebe so enakovredne in v vsakem posamezniku lahko najdemo odbijajočo lastnost. Običajne osebe imajo grd izraz, in so zato psihično, duševno nenavadne, nenavadne osebe pa imajo necelovito, grdo telo in so zato fizično nenavadne. Vsakdanje so predstavljene nenavadno, nenavadne pa kot vsakdanje. Podobe v nas zbujejo vprašanje, kaj je normalno, in ko gledamo fotografije Diane Arbus, se zdi, da tega več ne vemo. Tudi normalni so lahko predstavljeni kot abnormalni, le ujeti jih je potrebno v pravem trenutku.

Posamezniki gledajo naravnost v nas, z izjemo velikana (glej Sliko 5.5), kar jim daje videz čudaškosti. Nenavadne osebe se ponosno soočajo z našimi obsojajočimi pogled in se nam popolnoma predajajo. Običajne osebe pa so nekoliko negotove in zadržane. Njihove podobe so skoraj bolj groteskne od podob t.i. čudakov.

Pri nenavadnih likih prevladuje občutek, da vstopamo v njihov osebni prostor, v ozadju vidimo njihovo vsakdanje okolje, katerega ne skrivajo pred nami, medtem ko je ozadje pri običajnih likih večinoma nedoločljivo in jih ne povezuje z nobenim oprijemljivim okoljem. Izjema je deček z granato (glej Sliko 5.1), ki stoji v parku. Tu Arbusova prikaže grotesknost v vsakdanjem življenju.

Zdi se, da je fotografsko prakso in dožemanje estetike popolnoma postavila na glavo. Običajne ljudi je prikazala kot grde in neobičajne kot lepe. Nenavadni liki se vsaj zavedajo svoje

drugačnosti in je ne skrivajo. Navadni ljudje pa svoje napake skrivajo in Arbusova jih je odkrila skozi svoj objektiv.

## 6 ZAKLJUČEK

Arbusova je bila revolucionarna fotografinja, ki je raziskovala marginalno in nenavadno. Njene fotografije se skladajo s kultom grdega in lepoto provokacije. Oba utelešata odmik od tradicionalnih umetniških motivov in upor avantgardnih gibanjih v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, katere omenjata Stern (1965) in Eco (2006). Z raziskovanjem neobičajnih, neuglednih in trivialnih tematik razbijajo tabuje, stereotipe in predsodke ter spodbujajo strpnost. Upirajo se potrošniški miselnosti in lepotnim idealom, ki jo ponujajo mediji, in kršijo vse estetske standarde. Lepoto prikazujejo drugače. Strmijo k redefiniciji grdega in zmanjšanju razlike med lepim in grdim.

Odgovor na raziskovalno vprašanje, kaj fotografije Diane Arbus pomenijo v razmerju do estetskih standardov je torej ta, da so proti le-tem upor in negacija. Ne nasprotujejo in zavračajo le lepotnih standardov, ampak tudi tradicionalne vrednote normalnosti. Obračajo socialni svet na glavo. Prav nasprotno od pričakovanega so običajni liki zgražanja vredni. Marginalni liki so tisti, ki so zadovoljni sami s seboj, in srečni. Običajni ljudje pa skrivajo svoj pravi jaz, ki pa nam ga razkriva Arbusova.

Podobe Arbusove so estetske, čeprav nasprotujejo estetskemu standardom. In čeprav nasprotujejo lepotnim idealom so lepe. Saj je grdo lahko estetska vrednota in grdost je lahko lepa. Njene fotografije so po Kieranu (1997) dober primer negativnega neskladja, ki ima lahko pozitivno vrednost, ko je uporabljeno umetniško in prikazano v drugačni luči. Grdo prenese v vsakdanje okolje in nas prisili, da se soočimo z njim. Skozi grdo predstavlja lepoto in skozi lepo grdost. Odbijajoče se prelevi v prijetno in prijetno v odbijajoče. Grde osebe so postale človeške, običajne pa abnormalne in groteskne. Po Bosanquetu (1889) pozitivna grdost prispeva k lepoti. Liki v podobah Arbusove so pozitivno grdi, saj vzbujajo pozitivna čustva. Prav nasprotno pa bi lahko rekli za običajne like, ki so negativno lepi in vzbujajo negativna čustva.

Grdo ne asociiramo z idealnim, ampak z grotesknim, odbijajočim, čudaškim, deformiranim. Podobe Arbusove pa na prvi pogled predstavljajo prav to. Zbujajo negativne, neprijetne občutke, vseeno pa lahko v njih estetsko uživamo. Kot pravi Kieran (1997), ta užitek in fascinacija izhajata iz provokacije in nasprotovanja lepotnim idealom in zapovedim normalnosti. Izzivajo naša stališča in prepričanja o estetskih idealih in standardih, ki nam določajo, kaj je lepo in kaj ne. Prav tako izzivajo naše domneve o normalnosti in nenormalnosti. Razveljavljajo družbene standarde, kršijo moralne norme, vzbujajo zanimanje in potešijo našo radovednost. Na ogled nam postavijo nenavadne osebe in njihovo zasebnost, ki jih v realnem življenju ne bi mogli izkusiti. Skozi umetnost raziskujemo odbijajoče, kar nam socialni tabuji in družbene omejitve v življenju prepovedujejo.

Fotografije Arbusove so v času njihovega nastanka veljale za grde in groteskne. Dojemanje grdega in lepega se spreminja s časom, zato danes na njih gledamo bolj dobrohotno. A mediji in potrošniška miselnost nam še vedno vsiljujejo lepote ideale in standarde. Čeprav smo vse bolj strpni in odprti za drugačnost, pa njenih fotografij še vedno ne bi označili za lepe v klasičnem pomenu. Obstreljujejo nas s podobami popolnih in lepih teles, obrazov ter osebnosti, le redko pa vidimo nekoga, ki se razlikuje od norme. Kljub temu danes številne ljudi grdost navdušuje in je kršenje estetskih standardov v umetnosti in v vsakdanjem življenju vse bolj pogosto.

Menim, da je Arbusova skozi svoje delo izražala čustvene stiske in se preko fotografiranja osvobodila. Gledalcem in še posebno svojim fotografskim objektom omogoča, da storijo enako in se osvobodijo vseh nepotrebnih družbenih omejitev. Njene fotografije nas prisilijo v pogled iz drugega zornega kota. Učijo strpnost, podpirajo drugačnost in izpodrinjajo homofobijo, diskriminacijo ter marginalizacijo. Prisilijo nas k prepoznavanju sicer nevidnih elementov družbe in spodbujajo njihovo enakovredno sprejemanje. Ti le niso tako drugačni od vsakdanjih ljudi. Oboji se soočajo z lastnimi napakami, le da marginalizirani niso z njimi obremenjeni in jih sprejemajo. Ne skrivajo se za maskami, kot to počnejo običajni ljudje.

Njene podobe se odmikajo od tradicionalne estetike, čeprav je ta toliko ne zanima. Bistvo njenih fotografij ni estetika, lepo ali grdo. Je doživljanje človeškosti in enakovrednost v različnosti. Fotografije Diane Arbus kličejo po naši pozornosti in se nas dotaknejo, ne glede na to, ali se nam zdijo lepe ali grde.

## 7 LITERATURA

Bahovec, Eva D. 2002. With your brain and my looks. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 175–193. Ljubljana: Študentska založba.

Barthes, Roland. 1978. *Image Music Text*. New York: Hill and Wang.

--- 2004. *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Bosanquet, Bernard. 1889. The Aesthetic Theory of Ugliness. *Proceedings of the Aristotelian Society* 1 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/454547> (14. julij 2011).

Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.

Eco, Umberto. 2006. *Zgodovina lepote*. Ljubljana: Modrijan.

--- 2008. *Zgodovina grdega*. Ljubljana: Modrijan.

Erjavec, Aleš. 2009. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Jurc, Ana. 2010. *Fotografija je skrivnost o skrivnosti, več ti pove, manj veš*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/zivel-ustvaril-ostal-v-spominu/fotografija-je-skrivnost-o-skrivnosti-vec-ti-pove-manj-ves/234216> (21. maj 2011).

Kieran, Matthew. 1997. Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence. *Philosophy* 72. (281). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3751740> (14. julij 2011).

Kreft, Lev in Valentina Hribar Sorčan. 2005. *Vstop v estetiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Lord, Catherine. 1992. What Becomes a Legend Most: the Short, Sad Career of Diane Arbus. V *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ur. Richard Bolton, 111–124. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Masters of Photography. 2011. *Diane Arbus*. Dostopno prek: <http://masters-of-photography.com/A/arb/arb.html> (6. avgust 2011).

Millett, Ann. 2004. Exceeding the Frame: The Photography of Diane Arbus. *Disability Studies Quarterly* 24 (4). Dostopno prek: <http://www.dsqsds.org/article/view/881/1056> (14. julij 2011).

Musilli, John. 1989. *Going Where I've Never Been: The Photography of Diane Arbus*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=wKXwCctBLQU> (10. julij 2011).

Newhall, Beaumont, 1938. Documentary Approach to Photography. *Parnassus* 10 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/771747> (22. maj 2011).

Oppenheimer, Daniel. 2011. *Diane Arbus*. Dostopno prek: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/arb.html> (20. maj 2011).

Photography Now. 2011. *The Photography of Diane Arbus*. Dostopno prek: [http://photography-now.net/diane\\_arbus/index.html](http://photography-now.net/diane_arbus/index.html) (20. julij 2011).

Rosenblum, Naomi. 1998. Documentary Photography. V *Photography's Multiple Roles: Art, Document, Market, Science*, ur. Mihaly Csikszentmihalyi, Naomi Rosenblum, Franz Schulze, David F. Peat, Denise Miller, Eugenia Parry in Ed Paschke, 84–118. Chicago: Columbia College.

Rus, Vojan. 1983. *Možnost nove estetike*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Sekula, Allan. 1982. On the Invention of the Photographic Meaning. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 84–109. New York: MacMillan.

Solomon-Godeau, Abigail. 1991. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

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

Stern, Isidore. 1965. The Cult of Ugliness. *The North American Review* 250 (5/6). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/25116263> (14. julij 2011).

Tetarkiewicz, Władisław. 2000. *Zgodovina šestih pojmov*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Tomc, Gregor. 1999. Estetsko občutenje. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (194): 133–156.

Wells, Liz. 1997. *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Yu, Chong-ho. 2004. Aesthetics of Photography: Combining the Viewer's and the Artist's Standpoints. *Art Criticism* 19 (1). Dostopno prek: [http://www.creative-wisdom.com/photography/photo\\_essay/aesthetics.html#RTFTtoC5](http://www.creative-wisdom.com/photography/photo_essay/aesthetics.html#RTFTtoC5) (25. junij 2011).