

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jelka Pavlinec

Avtentičnost in sporočilnost fotografije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jelka Pavlinec

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

Avtentičnost in sporočilnost fotografije

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

AVTENTIČNOST IN SPOROČILNOST FOTOGRAFIJE

Diplomsko delo obravnava problem avtentičnosti fotografij kot reprezentacij realnosti. Avtentičnost je danes v dobi tehnološko neomejenih in nezaznavnih možnosti obdelave digitalnih fotografij še toliko bolj vprašljiva, kot je bila v času analogne fotografije. Vendar tudi analogna fotografija ni tako nedostopna v smislu manipulacije, kot se zdi. V diplomski izpostavljam šest svetovno znanih vojnih fotografij, ki so v kolektivnem spominu zapisane kot dokumentacija vojne. Za dokumentarno fotografijo je namreč značilno, da prikazuje realni svet takšen, kot je; pogojuje jo namreč avtentičnost posnete realnosti. Vendar pa preseneti dejstvo, da so te ikonične vojne fotografije neavtentične, saj so bile uprizorjene. Ta ugotovitev zavrača predpostavko o fotografiji kot verodostojnem in neizpodbitnem dokumentu resničnosti. Sporočilnost fotografije je to, kar nam fotografija sporoča – njen pomen, na katerega vpliva vrsta dejavnikov (avtor, besedilo, kontekst). Fotografija je vedno subjektivna reprezentacija, ki prikazuje in sporoča tisto, kar je želel prikazati in povedati fotograf.

Ključne besede: avtentičnost fotografije, sporočilnost fotografije, dokumentarna fotografija, vojna fotografija

AUTHENTICITY AND THE MESSAGE OF PHOTOGRAPHY

The diploma discusses the problem of authenticity of photographs as representations of reality. Authenticity is much more questionable in today's society of technologically unlimited and concealable options of manipulation of digital photographs than it was in the times of analogous photography. However, the analogous photography is not as inaccessible in the sense of manipulation as it might seem. In my diploma thesis I focus on six world-renowned war photographs, which are memorialized in the collective memory as the documentation of war. It is characteristic of documentary photography to represent realistic world as it is; since it is conditioned by the authenticity of the photographed reality. However, one is surprised by the fact that these iconic war photographs are inauthentic because they were staged. This ascertainment rejects the hypothesis of photograph as a credible and indisputable document of reality. Message of the photograph is what the photograph is trying to convey – its meaning, which is affected by many factors (author, text, context). Therefore, the photograph is always a subjective representation which represents and communicates what the photographer wanted to show or express.

Key words: authenticity of photographs, message of photography, documentary photography, war photography

KAZALO VSEBINE

1 UVOD.....	6
2 AVTENTIČNOST FOTOGRAFIJE.....	7
3 SPOROČILNOST FOTOGRAFIJE	8
3.1 Fotograf kot kreator reprezentirane realnosti.....	8
3.2 Vpliv besedila in konteksta na sporočilnost.....	9
4 OPREDELITEV FOTOGRAFIJE.....	10
4.1 Fotografija kot znak	11
4.2 Fotografija kot tekst	13
4.3 Ustvarjanje pomena fotografije.....	13
4.4 Fotografija kot kulturna praksa.....	14
4.5 Fotografija kot duplikat sveta	14
4.6 Fotografija in kolektivni spomin.....	15
4.7 Objektivnost fotografije – mit ali resničnost	16
5 VOJNA FOTOGRAFIJA.....	16
5.2 Sporočilo vojnih fotografij.....	18
6 KRITIČNA ANALIZA AVTENTIČNOSTI VOJNE IKONOGRAFIJE	18
6.1. Elementi analize fotografij.....	19
6.1.1 Oblika in vsebina fotografije	19
6.1.2 Besedilo ob fotografiji in kontekst.....	20

6.1.3 Denotacija, konotacija in mit	20
6.2 Semiotična analiza izbranih fotografij in ozadje nastanka	22
6.2.1 Fotografija 1	22
6.2.2 Fotografija 2	24
6.2.3 Fotografija 3	26
6.2.4 Fotografija 4	28
6.2.5 Fotografija 5	29
6.2.6 Fotografija 6	31
7 SKLEP	32
8 LITERATURA	34

1 UVOD

»Fotografije imajo danes nad našo domišljijo takšno oblast, kot jo je imela včeraj tiskana beseda, pred njo pa govorjena. Videti so povsem resnične.« (Lippmann v Sontag 2006, 22).

Izmed vseh petih čutil, ki jih imamo, je vid tisti, ki nam daje najbolj popolno sliko o svetu okoli nas. Dejstvo je, da so besede preskromne, da bi opisali vse, kar zazna naše oko. Proces človekovega dožemanja vidnega sveta je skrivnosten, saj iste podobe v vsakem od nas vzbudijo različne interpretacije in poglede na vizualna sporočila. Fotografije imajo moč, da nas posrkajo vase, da nas pritegnejo in prebudijo našo fantazijo. Dajejo nam nekakšno celostno podobo o svetu, v katerem živimo. Vendar pa je današnji svet prenapolnjen z vizualnimi podobami. Ne moremo se več sami odločiti, ali želimo videti in gledati podobe, saj nam jih vsiljujejo na vseh področjih. Naše vrednote in mnenja so v veliki meri oblikovani pod vplivom vizualne kulture, s katero se srečujemo iz dneva v dan.

Dokumentarna fotografija je pogojena z avtentičnostjo in verodostojnostjo posnete realnosti, njena bistvena lastnost pa je, da reprezentira realnost takšno, kot je. Namen diplomskega dela je na izbranih primerih prikazati, da dokumentarna fotografija ni vedno avtentična. Izpostavila bom ikonične vojne fotografije, ki so bile zmanipulirane s strani fotografa, kar pomeni, da so bile uprizorjene oziroma rekonstruirane. Na osnovi prebrane strokovne literature predpostavljam, da je dokumentarna fotografija neizpodbiten in verodostojen dokaz realnosti – garancija avtentičnosti. Avtentične fotografije so tiste, ki so nastale tako, da je bil fotograf v pravem trenutku na pravem mestu. Torej, da je fotografija avtentična, mora spontano ujeti in posneti nek dogodek tak, kakršen je v tistem momentu, ko fotograf pritisne na sprožilec.

V prvem poglavju diplomske naloge bom izpostavila avtentičnost, saj so fotografije na splošno priznane kot reprezentacije realnosti. Dojemamo jih kot objektivni zapis realnosti, čeprav se od nje bistveno razlikujejo na ravni izkustva. Fotografski realizem je namreč nemalokrat dojet kot ekvivalent realnosti, ki garantira avtentičnost posnetka. V drugem poglavju bom natančneje opredelila fotografijo: 1. kot kulturno prakso – fotografija kot kulturna praksa je produkt, katere pomen je določen in odvisen od vrste kulturnih, zgodovinskih, družbenih in tehničnih kontekstov; 2. kot duplikat sveta – fotografija ustvarja drugostopenjsko realnost, katere

nadrealističnost se kaže v družbeni in časovni razdalji med reprezentacijo realnosti na fotografiji in dejanski realnosti, ki jo interpretira; 3. kot vizualno manifestacijo kolektivnega spomina – fotografska podoba obvladuje kolektivni spomin, saj so fotografije, ki jih vsakdo prepozna, sestavni del družbe. Poleg tega pa se bom dotaknila tudi vprašanja objektivnosti fotografije kot reprezentacije, saj fotografije vedno predstavljajo pogled tistega, ki je fotografijo posnel. V tretjem poglavju bom izpostavila tri ključne dejavnike, ki vplivajo na sporočilnost fotografije: *vpliv fotografa* – s tem, ko se odloča kaj in kako bo fotografiral, fotografiji vsiljuje svoj pogled na svet in vpliva na njeno sporočilnost; *vpliv besedila* ob fotografiji – besedilo ob fotografiji služi temu, da usmerja razkodiranje fotografije in fiksira njen pomen, hkrati pa ustvarja *kontekst* fotografije, znotraj katerega se ustvarjajo pomeni. V četrtem poglavju diplomske naloge bom definirala in na kratko opisala dokumentarno fotografijo. V petem poglavju bom izpostavila vojno fotografijo kot vrhunec fotografskega realizma. V šestem poglavju bom fotografijo opredelila v okviru semiotike. V zadnjem poglavju pa bom analizirala ikonične vojne fotografije, za katere je dokazano, da so neavtentične, saj so bile uprizorjene.

2 AVTENTIČNOST FOTOGRAFIJE

»Fotografije so najmočnejše orožje na svetu. Ljudje jim verjamejo, ampak fotografije lažejo celo brez manipulacije. Fotografije so le delne resnice.« (Adams 1998, op. prevod J.P.).

Fotografijam je pripisana verodostojnost. Kot pravi Virginia Woolf (v Sontag 2006, 22-23): »Fotografije so surovo poročilo o dejstvu, ki nagovarja oko. Oko je povezano z možgani, možgani pa so povezani z živčnim sistemom, ki pošilja svoja sporočila skozi vsak spomin iz preteklosti in vsako občutje v sedanjosti.« To omogoča fotografijam, da jih dojemamo samoumevno za objektivne in verodostojne zapise, pričevanja in interpretacije resničnosti. Bistvena lastnost dokumentarne in še posebej vojne fotografije je, da prikaže realnost takšno, kot je. Dokumentarnost je namreč pogojena z avtentičnostjo (Wells 2006, 71). Spoznanje, da je dokumentarna oziroma vojna fotografija inscenirana ali kakorkoli zmanipulirana, zavrača njeno predpostavko o avtentičnosti in izgubi moč kot neizpodbiten dokaz realnosti. Fotografija je vedno podoba, ki jo je nekdo izbral. Tu se pokaže moč in zmožnost fotografa, da priredi realnost

in jo prikaže takšno, kot si jo je zamislil sam. Fotografije niso preprost posnetek realnega sveta pred kamero. Prav tako predpisani etični kodi, ki prepovedujejo manipulacijo, ne morejo zagotoviti objektivnega statusa fotografij (Schwartz 1999, 160).

Taylor (1991, 7) definira avtentičnost kot očitvidnost. Avtentična je torej fotografija, ki je utemeljena na verodostojnosti očitvidca – fotografa. Avtentične fotografije so tiste, ki so nastale tako, da je bil fotograf v pravem trenutku na pravem mestu. Torej, da je fotografija avtentična, mora spontano ujeti in posneti nek dogodek tak, kakršen je v tistem momentu, ko fotograf pritisne na sprožilec. Avtentične so tudi fotografije, ki niso obdelane in zmanipulirane s pomočjo računalniške tehnologije in programov za obdelavo fotografij. Danes so tehnične možnosti za ponarejanje in manipulacijo skorajda neomejene in tudi nezaznavne. Nasprotje avtentični fotografiji je inscenirana, rekonstruirana oziroma kakorkoli drugače zmanipulirana fotografija.

»Fotografski realizem vzpostavlja resničnost podob tako, da nam ponudi izkustvo, ki prehaja med nostalgijo, grozo in med prevladujočim občutkom za eksotičizem preteklosti.« (Taylor 1991, 15). Realizem vojne fotografije predstavlja neke vrste nadzor nad izražanjem scen in kompozicij preko skrbno oblikovanih dogovorov. Vojne fotografije tako predstavljajo simbole in podobe, ki bolj delujejo na ravni mita kot na ravni dejanskega opisa (Griffin 1999, 129).

3 SPOROČILNOST FOTOGRAFIJE

Sporočilnost fotografije je to, kar nam fotografija sporoča, njen pomen, ki je določen znotraj nekega konteksta. Na sporočilnost fotografije lahko vpliva več dejavnikov. Ko se fotograf odloča o videzu posnetka, vedno vsiljuje merila tistemu, kar fotografira in s tem vpliva na sporočilnost fotografije (Sontag 2001, 10). Pomemben vpliv na sporočilnost pa ima tudi besedilo, ki usmerja razkodiranje fotografije in fiksira njen pomen.

3.1 Fotograf kot kreator reprezentirane realnosti

Fotografije so objektivni zapis resničnosti in hkrati subjektivno pričevanje o nekem dogodku. Fotograf s tem, ko izbira, kaj bo fotografiral, zapoveduje sporočilnost fotografije in hkrati določa njen pomen. Fotograf je tisti, ki ustvarja svoja pravila in fotografijam vdihuje svoj pogled na svet

– fotografija odseva pogled fotografa. Fotograf izbira, kaj bo posnel in na kakšen način bo to posnel (Burgin 1982, 60). S tem postane fotografija subjektiven prikaz realnosti. Fotograf določa, kakšno realnost želi prikazati in kako bo to realnost moduliral z izbiro zornega kota, razdaljo, postavitvijo, osvetlitvijo, izbiro leč ... (Eisinger 1995, 79). Fotografijo je iz tega vidika mogoče obravnavati ko »očividnost« (Sontag 2001, 10), saj prikazuje to, čemur je bil priča fotograf. »Fotograf je povsod navzoč, neprizadet, profesionalen opazovalec tuje stvarnosti ... Je oborožena različica samotnega pohodnika na izvidnici, ki se potika po urbanem peklu in pase zijala.« (Sontag 201, 55).

3.2 Vpliv besedila in konteksta na sporočilnost

Fotografija je eden izmed najbolj množičnih in najbolj univerzalno razumljivih sistemov reprezentacije, s katerim dojemamo in osmišljamo svet. Čeprav fotografije prikazujejo dejstva, so vendar ustvarjene in oblikovane na način, da presegajo pomen tistega, kar je eksplicitno prikazano. Slehera fotografija je polisemična in nima univerzalnega pomena. Funkcija besedila je, da na denotativni ravni pomaga identificirati posamezne elemente na fotografiji, ter s tem usidra njen pomen (Barthes 1978, 39). Fotografije same po sebi ne morejo razložiti ničesar, zato nujno potrebujejo ob sebi besedilo (Hardt in Brennen 1999, 5). Kot pravi Hall (2004b, 195), besedilo fotografiji dodaja novo razsežnost pomena. Besedilo usmerja bralca fotografije k določenemu načinu razkodiranja in določenemu pomenu fotografije. V tem primeru postanejo besede označevalec, ki determinirajo sporočilo fotografije. Na ta način besedilo fiksira pomen fotografije in določa njen kontekst.

Danes v dobi množičnega komuniciranja se fotografije v medijih zelo redko pojavljajo same, brez spremstva jezikovnega sporočila v obliki naslova, napisa pod sliko, novinarskega prispevka ipd. Po Barthesu (1978, 33) podobe v medijih vsebujejo tri sporočila: jezikovno sporočilo, sporočilo brez koda (denotativno podobo) in kodirano sporočilo (konotativno podobo). Na osnovi tega spoznanja ima jezikovno sporočilo dve funkciji: funkcijo sidranja (»anchorage«) in funkcijo prenašanja pomena (»relay«). Vse podobe so polisemične, zato potrebujejo besedilo, ki fiksira oziroma usidra določen pomen v bralcu. Besedilo na denotativni ravni pomaga pravilno prepoznavati posamezne elemente fotografije – ima funkcijo identifikacije, na konotativni ravni

pa nas besedilo usmeri k določenemu pomenu fotografije – ima funkcijo interpretacije (Barthes 1978, 37-41).

Pomen vsake fotografije je odvisen tudi od konteksta, v katerem fotografijo beremo. Fotografija na ravni konotacije komunicira z nami skozi to, kar prikazuje v povezavi z določenim kontekstom, ki je zgodovinsko, družbeno, kulturno, ekonomsko ali tehnično specifičen (Clarke 1997, 19). Pomen se konstruira znotraj fotografskega diskurza, s spreminjanjem konteksta pa se spreminja tudi pomen fotografije. Kontekst je določen tudi z besedilom nad, ob ali pod fotografijo, ter z družbeno in kulturno določenim ozadjem vsakega posameznika.

4 OPREDELITEV FOTOGRAFIJE

Fotografiranje je na nek način zapisovanje s svetlobo. Lastnost svetlobe je namreč, da prenaša podobe. Že primitivni ljudje so opazovali projicirane podobe, ki so jih sončni žarki skozi odprtine v jamah slikali na stene (Hedgecoe 1981, 18). Na osnovi tega je nastala »camera obscura« - naprava, ki je skozi majhno odprtino projicirala podobe. Z izumom prvega prenosnega ročnega fotoaparata in kasneje s pojavom digitalnih fotografij ter digitalnih fotoaparatorov, postane fotografija nepogrešljiv del našega življenja. Z njo beležimo prelomne trenutke, pomembne življenjske dosežke, zanimive dogodke, ki s tem, ko smo jih posneli, postanejo nesmrtni.

Fotografije komunicirajo z nami na vseh področjih v našem življenju. Fotografija je izsek iz stvarnosti, ki poenoti in predstavi vse vidne značilnosti dela resničnosti v nekem trenutku. Predstavlja krajevno, časovno in pojmovno pogojeno resničnost – je iluzija, objektivna reprodukcija realnosti (Balažic 2002, 15). Fotografija je izsek časa, ujeto doživetje, dokazno gradivo, ovrednotenje sveta in interpretacija sveta. Fotografija je tudi predmet, podoba ali spominek, ki ustvarja nesmrtnost dogodkov (Sontag 2001). Fotografije so zgodovinski dokaz (Hardt in Brennen 1999, 11). Na fotografiji ujamemo nek trenutek in ga tako naredimo za večnega. Kot pravi Barthes (1992, 12), fotografija v neskončnost reproducira nekaj, kar se je zgodilo samo enkrat – »mehanično ponavlja, kar se eksistencialno ne more nikoli več ponoviti«. Bistvo fotografije je, da potrdi, ratificira kar prikazuje... Fotografija lahko laže glede smisla

stvari, nikakor pa ne glede njene eksistence. Vsaka fotografija je potrditev, da je tisto, kar vidimo na njej, v nekem danem trenutku *bilo* (Barthes 1992, 60-77). Fotografije so hkrati zapis resničnega, saj je stroj – fotoaparati zabeležil nek dogodek, ter pričevanje resničnosti, saj je bil na kraju dogodka človek, ki je ta dogodek posnel (Sontag 2006, 22). Barthes ugotavlja, da fotografija združuje tri prakse oziroma intencije: *narediti, utrpeti in gledati*.

»Operator je fotograf, spektator smo vsi, ki kopičimo zbirke fotografij, tisti ali tisto, ki je ali kar je na fotografiji, pa je tarča ali referent.« (Barthes 1992, 15).

»Semiotika fotografije določa splošne trditve o fotografijah, kako se fotografski znak razlikuje od drugih znakov in označevanja, ter kakšne pomene lahko vsebuje fotografija glede na variabilnosti, ki jih določa struktura slikovnega znaka.« (Sonesson 1989, 33). Sonesson fotografije uvršča med slikovne znake, ki so podskupina v vizualni semiotiki. Slikovne znake razdeli na tri kategorije: konstrukcijski, funkcijski in cirkulacijski. Konstrukcijski tip so tiste kategorije slikovnih znakov, ki se razlikujejo glede na odnos vsebine in izraza do znaka. Primer konstrukcijskih slikovnih znakov so fotografije, ki uporabljajo kompaktne površine namesto delov zaznanih objektov. Funkcijski tip slikovnih znakov določajo družbeno pričakovani nameni. Sem spadajo karikature, novinarske fotografije, oglasi. Za slikovne znake cirkulacijskega tipa pa je značilno, da jih definira družbeni kanal, preko katerega so fotografije prenesene od tistega, ki jih ustvari, pa do prejemnika - razglednice, posterji, grafiti (Sonesson, 1989, 5).

4.1 Fotografija kot znak

Vsak znak nosi nek pomen, ki je odvisen od konteksta določene kulture in jezika. Vsak pomen vsebuje tri ključne elemente: znak, nanašavec in uporabnik znaka (Chandler 2006). Fotografija kot znak torej ustvarja pomen preko nanašavca in razumevanja uporabnikov. Fotografija je znak, njen nanašavec je to, kar prikazuje, pomen pa je odvisen od uporabnikov, ki s pomočjo razkodiranja prepoznavajo to, kar prikazuje.

Za razumevanje vsakega znaka je nujna konvencija – družbena razsežnost znakov. Konvencija je sporazum med uporabniki o primernih rabah in razkodiranju znakov. To so nenapisana pravila, pričakovanja in omejitve, ki so kulturno pogojena. Znaki, ki nimajo konvencionalne razsežnosti, so zasebni, ne komunicirajo in nimajo pomena v širši družbi (Fiske 2005, 67,88).

Peirce deli znake na tri kategorije, glede na to, kakšna je njihova dejanska povezanost z objektom, ki ga označujejo. Njegova razdelitev znakov je temelj za analiziranje pomena različnih sporočil, saj nam omogoča, da spoznamo in ugotovimo razmerja med različnimi vrstami znakov.

1. *Simboli* so tisti znaki, katerih pomen ni neposredno povezan z objektom, ki ga označujejo, ampak je odvisen od družbenih konvencij oz. pravil. Simboli so visoko konvencionalni in nemotivirani znaki. Njihove pomene se je potrebno naučiti. Primer simbolov so vsi jezikovni znaki, besede, števila, prometni znaki, morsejeva abeceda.
2. *Ikone* so znaki, katere z objektom, ki ga označujejo, povezuje podobnost z njim – opisujejo namreč bistvene lastnosti objekta. Pojavljajo se tako na ravni vizualne kot tudi verbalne komunikacije. V to kategorijo lahko uvrstimo podobe, zemljevide, makete, onomatopoijo, metafore, zvočne efekte. Ikone so nasprotno od simbolov motivirani znaki.
3. *Indeksi* ali *indici* so t.i. naravni znaki in so fizično ali vzročno povezani z objektom, ki ga označujejo. Poznamo več vrst indeksov: naravni znaki (vonj, okus, dim, stopinje), zdravstveni simptomi (bolečina, modrica, utrip), signali (alarm, zvonjenje telefona), posnetki (fotografija, film, video, posnetek zvoka), instrumenti za merjenje (termometer, ura). Indeksi preko sebe kažejo nekaj, kar ni neposredno zaznavno. So najmanj konvencionalni in najbolj motivirani (Chandler 2006).

Fotografija je hkrati ikona in indeks. Ikona je zato, ker ujame tridimenzionalen objekt v tanek predmet, ki nosi njegovo podobnost. Videz fotografije je v tem primeru določen z videzom tistega, kar prikazuje. Indeksičnost fotografije pa se kaže v tem, da vedno nosi s sabo svoj referent (Nöth 1995, 460-461).

Fotografije so visoko motivirani znaki, kar določa stopnjo, do kakšne mere označenec določa označevalca. To, kar fotografija prikazuje, je določeno z izgledom tega, kar je na fotografiji. Bolj, kot je fotografija motivirana, torej jasno določena z označevalcem, manjši vpliv imajo na branje te fotografije družbene konvencije. In hkrati manj kot je fotografija motivirana, pomembnejše je, da smo kot bralci te fotografije seznanjeni z družbenimi konvencijami, ki določajo okvire razkodiranja.

4.2 Fotografija kot tekst

Fotografije so tekst znotraj »fotografskega diskurza« (Burgin 1982, 144), ki ga preko vidnega kanala vsak posameznik drugače interpretira in dojema. To pomeni, da je označevalec (slika oz. podoba) povezan z označencem (miselnim konceptom) prek signifikacije ali označevanja. Z signifikacijo oz. označevanjem se je prvi ukvarjal Ferdinand de Saussure. S tem pojmom je označil odnos med predmetom in njegovim zunanjim pomenom. De Saussura je najprej zanimal jezikovni sistem in nato njegova povezava s stvarnostjo, na katero se nanaša (Fiske 2005, 95). Njegovo spoznanje o dvojni naravi jezikovega znaka lahko z določenimi razlikami povežemo tudi s fotografijo. Če fotografije kot vidne podobe primerjamo z de Saussurjevo dvojno naravo jezikovnega znaka, ki se deli na koncept (označenec) in slušno podobo (označevalec), potem lahko rečemo, da so tudi fotografije sestavljene iz dveh delov: 1. fotografija kot vidna podoba (motiv, ki je na njej) in 2. kot koncept, ki ga fotografija označuje. Vendar pa je potrebno poudariti, da je med fotografijo in jezikovnim znakom očitna razlika, namreč jezikovni znak je sestavljen iz označevalca oz. slušne podobe in označenca oz. koncepta, fotografija pa iz vidne podobe in koncepta.

Fotografije so reprezentacije realnosti. Reprezentacija je vezni člen med miselnimi koncepti in jezikom, ki nam omogoča ustvarjanje in razumevanje pomenov. Pomen fotografij je odvisen od sistema konceptov in podob, ki se oblikujejo v naših mislih v razmerju do odnosov med stvarmi v svetu. Miselni koncepti vsakega posameznika so različni, kljub temu pa so znotraj določene kulture toliko podobni, da smo sposobni komunicirati med sabo. Skupne konceptualne zemljevide je potrebno prevesti tudi v skupni jezik, ki je prav tako dejavnik konstruiranja pomena. Obstoj skupnega jezika nam omogoča pretvarjanje misli v besede, zvoke ali podobe in njihovo uporabo za izražanje in izmenjavanje pomenov (Hall 2004a, 35-42). Da lahko razumemo pomen fotografij, moramo razumeti konceptualni in jezikovni sistem, v katerem je neka fotografija nastala.

4.3 Ustvarjanje pomena fotografije

Fotografija po Barthesu (1984) ustvarja pomen na treh ravneh signifikacije. Prva raven je denotativna oziroma dobesedna raven, ki se nanaša na jasen pomen znaka.

»Denotacija je odnos med označevalcem in označencem znotraj znaka in odnos znaka do njegovega nanašanca v zunanji stvarnosti.« (Fiske 2005, 95). Fotografija na denotativni ravni označuje natanko in dobesedno to, kar prikazuje. Druga raven označevanja je konotativna ali simbolična, ki opisuje interakcijo, do katere pride, ko se znak sreča z čustvi uporabnikov in vrednotami njihove kulture. Tu je uporabnik kritičen dejavnik konotacije, saj on kot bralec vpliva na pomen in interpretacijo znaka. Konotativni pomen fotografije je odvisen od kulturnega in družbenega konteksta, ter od posameznikovega miselnega koncepta (Chandler 2006). V koeksistenci teh dveh sporočil, sporočila brez koda in sporočila s kodom, se skriva fotografski paradoks – konotirano sporočilo se namreč razvije na osnovi sporočila brez koda (Barthes 1978, 19). S semiološke perspektive, tretjo raven signifikacije predstavlja mit. Na tej ravni se denotacija in konotacija združita in skupaj tvorita ideologijo (Chandler 2006). Mit je način govora in hkrati sporočilo. Znotraj mita obstajata dva sistema – jezik ali jezik-objekt (»language-object) in mit ali metajezik (»metalanguage«) – ki skupaj tvorita pomen (Barthes 1984, 115).

4.4 Fotografija kot kulturna praksa

»Fotografija je kulturna praksa in hkrati oblika materialne proizvodnje. Je element eksplicitnega praktičnega procesa komuniciranja v določenem zgodovinskem trenutku.« (Hardt in Brennen 1999, 11) Fotografija je neke vrste zgodovinski dokaz, ki določa naš referenčni okvir v družbi. Prepoznavanje določenih fotografij oblikuje naše dožemanje sedanjosti in preteklosti. Po besedah Zelizerjeve (v Brennen in drugi 1999, 98) fotografije pomagajo konstruirati, razumeti in si zapomniti preteklost. Torej so kolektivni produkt, ki »ustvarjajo z dokazi podkrepljene arhive podob« (Sontag 2006, 82) in ustvarjajo nesmrtnost dogodkov.

Fotografija je v svoji najbolj osnovni obliki slika, podobnost ali kopija realnega. Obstoj fotografije je kulturno določen, saj je vsaka fotografija odvisna od vrste kulturnih, zgodovinskih, družbenih in tehničnih kontekstov, ki ustvarjajo njen pomen (Clarke 1997, 19).

4.5 Fotografija kot duplikat sveta

»Fotografija je edina umetnost, ki je po naravi nadrealistična.« (Sontag 2001, 52) Nadrealizem se skriva v tem, da fotografija ustvarja duplikat sveta, oziroma drugostopenjsko realnost, ki je sicer bolj omejena od realnosti, ki jo zaznavamo s prostim očesom. Ena bistvenih sestavin

nadrealizma je naključnost. To se kaže v sodelovanju fotografa in objekta, kjer posreduje avtomatizirana naprava – fotoaparati, ter beleži trenutke izgubljenega časa. Fotografija postane nadrealna s svojim neovrženim patosom sporočila iz preteklosti (Sontag 2001, 52-54). Reprezentacija realnosti na fotografijah ni nič manj realna od realnosti, ki jo interpretira. Tisto, kar je nadrealno, sta družbena in časovna razdalja, ki jo fotografija vsiljuje (Sontag 2001, 58).

4.6 Fotografija in kolektivni spomin

Naš spomin se opira na doživljeno zgodovino, ki v našem spominu fiksira dejstva iz preteklosti. Halbwachs (2001, 55-57) definira dve vrsti spomina: notranji ali osebni spomin, ter zunanji ali družbeni spomin, oziroma individualni in kolektivni spomin.

»Kolektivni spomin je kontinuiran mišljenjski tok, ki obdrži od preteklosti zgolj tisto, kar je še živo oziroma zmožno živeti v zavesti skupine ljudi, ki ga vzdržuje.« (Halbwachs 2001, 87). Kolektivni spomin je torej tisto, česar se določena skupina ljudi spominja s pomočjo reprezentacij in interpretacij podob iz preteklosti in je definiran znotraj družbenih okvirov.

Fotografije so vizualna manifestacija materialne kulture in predstavljajo zgodovino v kontekstu razumevanja vizualnega (Hardt in Brennen 1999, 1). Fotografska podoba obvladuje kolektivni spomin družbe, saj so fotografije, ki jih vsakdo prepozna, sestavni del tega, o čemer družba premišljuje. Kolektivni spomin je družbena konstrukcija, saj tisto, kar imenujemo kolektivni spomin, ni spominjanje, temveč dogovarjanje, da je nekaj pomembno in da se je zgodilo točno tako, kot pripovedujejo fotografije.

»Ideologije ustvarjajo z dokazi podkrepjene arhive podob, ki povzemajo pomembne splošne ideje ter sprožajo predvidljive misli in čustva.« (Sontag 2006, 82).

Danes smo obdani z vizualnimi podobami, ki nas spominjajo in opominjajo. Vendar fotografija je tista, ki se nas dotakne globlje. Ko je nekaj fotografirano, spomin zamrzne v okviru, katerega temeljna enota je ena sama podoba – fotografija. Fotografija je kot citat, ki nam ponuja hiter način razumevanja dogodka in zgoščeno obliko njegovega pomnjenja (Sontag 2006, 19).

4.7 Objektivnost fotografije – mit ali resničnost

Fotografije imajo dvojno, protislovno naravo – so objektivni *zapis* resničnosti, hkrati pa tudi osebno, subjektivno *pričevanje* o nekem dogodku. Zapis resničnosti zato, ker je stroj – fotoaparati zabežili ta zapis, pričevanje resničnosti pa zato, ker je bil na kraju dogodka človek, ki je fotografije posnel (Sontag 2006, 22). Fotografije vedno predstavljajo pogled tistega, ki je posnel fotografijo. Ko se fotograf odloča o tem, kaj bo fotografiral, ko se odloča o kompoziciji, osvetlitvi, perspektivi fotografiranega, vedno vsiljuje merila subjektu fotografije. Čeprav fotografska kamera dejansko ujame del stvarnosti, pa je fotografija kljub temu le interpretacija sveta (Sontag 2001, 10-11). Fotografije niso objektivni prikaz realnosti, temveč je fotograf tisti, ki ustvarja svoja pravila in fotografijam vdihuje svoj – subjektivni pogled na svet.

5 VOJNA FOTOGRAFIJA

Vojno fotografijo bom v diplomski nalogi obravnavala kot zvrst dokumentarne fotografije. Dokumentarna fotografija dokazuje in potrjuje, da se je nekaj res zgodilo – je dokument, ki predstavlja garancijo avtentičnosti. Spoznanje, da je avtentičnost dokumentarnih fotografij vprašljiva, izbodbija njihovo verodostojnost.

Dokumentarna fotografija je ena izmed najbolj intimnih oblik fotografske prakse. Pogojena je z avtentičnostjo in verodostojnostjo posnete realnosti (Coles 1997, 19). Beseda *document* namreč pomeni nesporen dokaz, ki ga podpira avtoriteta zakona (Clarke 1997, 145). Bistvena lastnost dokumentarne fotografije je, da prikaže realnost takšno, kot je – nesporno resnično. Področja dokumentarne fotografije so družbeni in socialni problemi, ki so prepleteni s čustvi in strahom: revščina, družbene in politične krivice, vojne, zločini, pomanjkanja, trpljenje in katastrofe (Clarke 1997, 145). Značilno za dokumentarne fotografije je, da jih vedno spremlja besedilo, ki usmerja njihovo sporočilo ter jih umešča v kontekst (Wells 2006, 100).

»Moč dokumentarne fotografije se skriva v sposobnosti fotografov, da povzdignejo na videz nepomenbne vsakdanje stvari na spoštovanja vredno raven, ter jih navdihnejo z sijem spektakla.« (Hardt in Brennen 1999, 18). Tisto, kar loči dokumentarno fotografijo od drugih fotografskih

žanrov, ni le sama narava podobe, temveč so to tudi konteksti, splošne rabe ter institucionalne oblike, znotraj katerih se podoba pojavlja (Wells 2006, 69).

Vendar tudi dokumentarne fotografije niso vedno neizpodbiten dokaz realnosti. Ker je fotografija vedno subjektivno pričevanje fotografa, ne izključuje možnosti, da je fotograf prizor, ki ga je želel fotografirati, sestavil, zrežiral. Obstaja kar nekaj ikoničnih fotografij, ki so v kolektivnem spominu zapisane kot dokumentarne – realistične, pa so navsezadnje uprizorjene oziroma neavtentične. Primere takšnih fotografij bom izpostavila kasneje v analizi.

»Biti priča vojni je danes redko samotni podvig. Tehnično so možnosti za ponarejanje in elektronsko manipulacijo s slikami večje kot kadarkoli prej – so skoraj neomejene.« (Sontag 2006, 54).

Vojna fotografija predstavlja vrhunec v fotografskem realizmu in hkrati ideal fotonovinarske prakse (Griffin 1999, 122-123). Uveljavitev fotonovinarstva in fotografiranja vojn omogoča simbolično pričevanje vojn ljudem širom po svetu.

»Nekaj postane resnično s tem, ko je fotografirano.« (Sontag 2006, 18). Fotografije nam približajo oddaljene dogodke in s tem pomembno prispevajo k oblikovanju našega pomnjenja vojn. Kot je nekoč zapisal Gustave Moynier (v Sontag 2006, 16): »Vemo, kaj se vsak dan dogaja po svetu ... iz opisov novinarjev dobijo bralci pred oči trpljenje tistih na bojnih poljih ...«.

V prvih pomembnih vojnah je bila bitka še nedostopna očesu kamere, kar pa se je bistveno spremenilo z iznajdbo lahkih fotografskih kamer, ki so omogočale fotografom posnetke iz samega središča dogajanja, če je to dopuščala in omogočala vojaška cenzura. Španska državljanska vojna je bila prva, ki so jo poklicni fotografi spremljali na bojiščih in ažurno objavljali svoje posnetke v časopisih. Vietnamska vojna pa je bila prva, ki so jo vsakodnevno spremljale tudi televizijske kamere. Od tu naprej so vojni posnetki in fotografije postali rutinska sestavina novičarskih vsebin, ki pomembno vplivajo na dojetje in razumevanje vojne med ljudmi, ki je sami niso izkusili (Sontag 2006, 17-18).

»Vojna fotografija je žanr, ki je v veliki meri definiran z zelo realističnim smislom, oziroma s sposobnostjo ujeti bistvo akcije.« (Griffin 1999, 129). Vojne fotografije prikazujejo trpljenje in

grozote iz bojišč. Njihov namen je, da vzbujajo pozornost, osuplost, presenečenje, sočutje; gledalca preplavi trenutek trpljenja nekoga drugega, obup in ogorčenje. Fotografije, ki šokirajo, so tiste, ki se nam najbolj vtisnejo v spomin. Vendar tudi šokantnost fotografiranih vojnih grozot zbledi potem, ko jih znova in znova vidimo (Sontag 2001, 24). Vojne fotografije prikazujejo nasilje, pogum, žrtve, junaštvo in tragedije iz vojn (Griffin 199, 129). Značilno za vojne fotografije je, da so večjih formatov, so bolj poudarjene, dramatične, šokantne, visoko estetske in se bolj vtisnejo v spomin kot katera koli druga zvrst fotografije (Zelizer 2004, 121).

»Kadar obstajajo fotografije, postane vojna realna.« (Sontag 2006, 99).

5.2 Sporočilo vojnih fotografij

Vojne fotografije so vizualna pričevanja o vojni. Podobe vojn reprezentirajo natančno dodelan in določen način predstave o vojnah. Značilnost vojnih fotografij je, da so večjega formata, motivi pa so šokantni, dramatični in se nam veliko bolj vtisnejo v spomin kot katerekoli druge fotografije. Vojne fotografije posnamejo bistvo vojne v smislu, da prikazujejo intenzivno čustvene prizore, ki imajo močan vpliv gledalca teh podob (Zelizer 2004, 115-131). Njihov namen je približati in opisati vojno tistim, ki je sami niso nikoli izkusili. Kot pravi Sontagova (2006, 5): »Fotografije so sredstvo, ki podelijo 'realnost' dogodkom, za katere bi se privilegirani, ali tisti, ki so zgolj na varnem, nemara raje ne menili«. Vojne fotografije nam torej sporočajo: vojna razkosa in raztrga, vojna požiga in pohablja – vojna uničuje (Sontag 2006, 6).

6 KRITIČNA ANALIZA AVTENTIČNOSTI VOJNE IKONOGRAFIJE

V tem delu diplomske naloge želim izpostaviti ikonične vojne fotografije, ki so bile inscenirane oziroma rekonstruirane. Analizirala bom izbor fotografij, ki jih je v svoji knjigi »Pogled na bolečino drugega« izpostavila Susan Sontag. Z analizo izbranih fotografij želim pokazati, da dokumentarne oziroma vojne fotografije niso »nedotakljive« v smislu, da prikazujejo neizpodbitno resnico, temveč da je tudi ta žanr, ki naj bi bil pogojen z avtentičnostjo in verodostojnostjo, podrejen manipulaciji.

6.1. Elementi analize fotografij

6.1.1 Oblika in vsebina fotografije

Na izgled fotografije, njeno sporočilo, učinek in dožemanje vpliva vrsta dejavnikov, kot so format fotografije, kompozicija, perspektiva, vrsta kadra, osvetlitev, barve ... *Format* slike določa meje, kjer se vsebina fotografije konča – to pomembno vpliva na dožemanje prostora na fotografiji. Z izbranim formatom fotograf uokviri tisto, kar želi na fotografiji prikazati in izloči tisto, česar ne želi prikazati (Rovšek 2007). *Kompozicija* je postavitvev elementov fotografije na tak način, da pritegne gledalca in mu zagotovi nekakšno ugodje ob gledanju fotografije. Razmerje elementov, oblik in barv pomaga ustvarjati osnovno sporočilo fotografije (Rovšek 2007). *Perspektiva* oziroma zorni kot posnetka vpliva na zaznavanje velikosti objekta/subjekta, ter nakazuje odnos med fotografiranim objektom/subjektom in fotografom. Pri t.i. frontalnem pogledu je motiv fotografiran v višini oči in prikazuje stvari takšne, kot so – brez perspektive. Če fotografiramo iz t.i. ptičje perspektive (od zgoraj navzdol), je motiv na fotografiji manjši kot v realnosti in je v podrejenem položaju v odnosu do fotografa. Če pa fotografiramo iz t.i. žabje perspektive (od spodaj navzgor), pa je motiv na fotografiji večji kot v realnosti in prevzema močnejšo pozicijo v odnosu do fotografa (Lacey 1998, 16-17, 23). Prav tako pomemben vpliv na razumevanje fotografije ima *vrsta kadra* oziroma bližina/oddaljenost fotografiranega motiva od fotografskega objektiva oziroma fotografa. Na področju fotografije ločimo sedem tipov kadrov: 1. total («extreme long shot») – pri katerem fotografija prikazuje primarno okolje in osebe s poudarkom na okolju; 2. daljni plan («long shot») – pri katerem fotografija prikazuje osebe ali predmete v celoti in v odnosu z okolico; 3. srednji daljni plan («medium long shot») – je t.i. tri četrtinski posnetek in prikazuje eno ali več oseb nad kolena v okolju; 4. srednji plan («medium shot») – prikazuje osebo do pasu, ozadje je vidno, vendar je pozornost na osebi, ki zavzema vsaj 1/3 kadra; 5. srednji bližnji plan («medium close-up») – fotografija prikazuje zgornji del telesa – prsni koš in glavo, razločno je viden izraz na obrazu; 6. bližnji plan («close-up») – fotografija prikazuje obraz in ramena, ozadje ni pomembno; 7. totalni bližnji plan («total close-up») – fotografija prikazuje del obraza, del telesa ali posamezen del predmeta in s tem postavi fotografiran objekt/subjekt v izrazito neposreden in intimen odnos (Berger 1998, 85; Lacey 1998, 18). Svetloba in barve so bistvene sestavine vsake fotografije. *Svetlobni pogoji* ustvarjajo razpoloženje na fotografiji, zato je pomembno, ob kakšni svetlobi fotografiramo in kako je

osvetljen motiv. Če fotografiramo v slabih svetlobnih pogojih, dobimo na fotografiji pridih skrivnostnega, fotografiranje ob močni svetlobi pa ustvari svežino in veselje (Lester 2000, 218). Osvetlitev od spredaj oziroma iz ozadja fotografske kamere daje preprosto in enakomerno osvetlitev, ki oživi objekt/subjekt na fotografiji in ga loči od ozadja. Osvetlitev s strani ustvari ostrino, resnost, dramatičnost, poudari poteze fotografiranega objekta/subjekta. Osvetlitev od spodaj daje fotografiranemu objektu/subjektu nenaravne sence in pridih skrivnostnega, osvetlitev od zgoraj pa ustvarja globoke sence (Tulleken 1979, 274-275).

Poleg tega, kako in pod kakšnimi pogoji je fotografija posneta, pa je bistvenega pomena tudi to, kaj je na fotografiji, torej njena vsebina – *motiv*. Motiv je tisto, kar pritegne oko fotografa, gledalca. Lahko je oseba, predmet, skupina ljudi, pokrajina, žvali ... Motiv je poudarek na fotografiji, ki izstopa in pritegne našo pozornost. Za dokumentarno fotografijo so značilni motivi družbenih in socialnih problemov, ki so prepleteni s čustvi in strahom. Vojne fotografije pa prikazujejo motive iz vojn – grozote iz bojišč, trpljenje ljudi, smrt, vojake, opustošeno pokrajino ipd.

6.1.2 Besedilo ob fotografiji in kontekst

Fotografija je sporočilo, ki komunicira z nami na dveh ravneh – preko vizualnega sporočila in besedila, ki skupaj tvorita pomen. Fotografija je vizualno sporočilo podkrepjeno z besedilom, ki usmerja k določenemu načinu interpretacije vizualnega sporočila in sidra pomen. Kako bralci berejo in interpretirajo fotografije, je v veliki meri odvisno od konteksta fotografije, ki ga določa besedilo ob fotografiji. Spremljajoče besedilo ustvarja kontekst in umešča v kontekst. Besedilo usmerja bralce skozi označence na fotografiji, kar povzroča, da se nekaterim izognejo, druge pa sprejmejo – na ta način sidra v naprej določen pomen fotografije in nam posreduje zaželen način branja oziroma razkodiranja podob (Barthes 1978, 40).

6.1.3 Denotacija, konotacija in mit

Vsaka fotografija vsebuje denotativno in konotativno raven sporočila. Denotacija ali dobesedno sporočilo se nanaša na jasen in očit pomen znaka. Na tej ravni bralec prepozna in identificira posamezne enote fotografije, ki skupaj tvorijo celoto. Denotacija je sporočilo brez koda in je osnova, na kateri se razvije konotirano sporočilo. Konotacija ali simbolično sporočilo dobiva

pomen skozi interakcijo z uporabnikom – deluje na subjektivni ravni, torej je odvisna od specifičnega družbeno-kulturnega konteksta, znanja in asociacij, ki jih vzbudi pri posamezniku (Barthes 1978). Denotacija in konotacija sta prav tako dve ravni signifikacije. Na ravni denotacije je znak sestavljen iz označevalca in označenca, na ravni konotacije pa znak sestavlja denotacija kot označevalec in novi označenec (Barthes v Chandler 2006).

Mit je tretja raven signifikacije – združuje denotacijo in konotacijo in na ta način ustvarja ideologijo oziroma ideološki pomen (Chandler 2006). Za Barthesa je mit zgodba, zgodovinsko pogojena raven označevanja, s katero kultura razloži oziroma razume določen vidik stvarnosti. Je način razmišljanja, konceptualizacije ali razumevanja; sistem komunikacije, ki oblikuje in ustvarja pomen (Barthes 1984). Mit naturalizira določene pomene s tem, ko družbeno-kulturne vrednote in prepričanja naredi za samoumevne in splošno sprejemljive. Na ta način ustvari dominanten način razmišljanja, znotraj katerega se ustvarjajo pomeni (Barthes v Chandler 2006).

6.2 Semiotična analiza izbranih fotografij in ozadje nastanka

6.2.1 Fotografija 1

Slika 6.1: Roger Fenton, Walley of the Shadow of Death, 1855



Vir: The Getty (2006).

»Ob prihodu v sotesko, imenovano dolina smrti, je prizor presegal vso domišljijo: izstrelki in mine so ležali vsepovsod okrog in se vili kot potok ob dnu votline in vso pot v dolino; ni bilo možno hoditi ne da bi stopal po njih ...« (Fenton v The Getty 2006, op. prevod J.P.).

Na denotativni ravni gledalec na fotografiji (glej sliko 6.1) zazna cesto, ki se vije skozi pusto pokrajino, po kateri so raztresene skale in topovske krogle. V ospredju so topovske krogle in široko razbrazdana cesta, ki se v ozadju izgublja v praznino. Postavitev topovskih krogel,

opustošena pokrajina in odsotnost oseb konotirajo zapuščeno bojišče ter ustvarjajo občutek neugodja in praznine. To, da je fotografija črna bela, še dodatno ustvarja dramatičnost in konotira dokumentarnost. Če povežemo denotacijo in konotacijo na raven mita, fotografija prikazuje smrt brez mrtvih, je portret odsotnosti, kar govori tudi napis ob fotografiji – »dolina sence smrti«. S pomočjo strokovne literature lahko zajamemo širši kontekst fotografije, ki gledalcu razkrije, da gre za eno prvih vojnih fotografij, posneto v času krimske vojne. Glavni motiv na fotografiji je praznina – ali z besedami fotografa »senca smrti«. Fotografija poudarja okolje – pokrajino brez oseb – in je fotografirana v višini oči.

Fotografijo je v času krimske vojne posnel Roger Fenton, britanski uradni vojni fotograf. Je ena izmed prvih vojnih fotografij, ki je bila dejansko inscenirana. Na fotografiji naj bi bila pokrajina, kjer je v času krimske vojne potekala ena najslavnejših bitk v zgodovini vojskovanja med Rusijo in britanskimi enotami. Vendar kljub nazivu na fotografiji ni planota nad Balaklavo, kjer je britanska brigada izvedla svoj pogubni naskok. Fenton je fotografijo posnel dvakrat. Na prvi fotografiji so topovske krogle ležale ob cesti, za drugo fotografijo pa jih je tudi sam nastavljal na cesto. Danes slavna fotografija je bila torej zmanipulirana s strani samega fotografa, ki je za potrebe fotografije preuredil motiv, ki ga je želel fotografirati (Sontag 2006; The Getty 2006).

6.2.2 Fotografija 2

Slika 6.2: Felice Beato, Secundra Bahg after Indian Mutiny, Lucknow, 1858



Vir: The Getty (2006).

Na zgornji fotografiji (glej sliko 6.2) preko denotativne ravni najprej zaznamo ruševine neke mogočne stavbe in ljudi pred njo. V ospredju na tleh ležijo razmetana okostja ljudi, v ozadju pa so štiri osebe in uničeno pročelje stavbe, ki bi glede na arhitekturo lahko bila nekakšna palača. Ena oseba stoji ob konju, druga se naslanja na steber pročelja, dve osebi pa čepita pri okostjih. Glede na označevalce bi lahko sklepali, da sta osebi, ki stojita, moška, osebi, ki čepita, pa ženski. Ruševine in razmetana okostja konotirajo posledice bitke. To potrjuje tudi dejstvo, da na fotografiji ni videti vojakov ali kakršnega koli drugega označevalca bitke. Če povežemo

denotacijo in konotacijo, nam fotografija na ravni mita sporoča, da so ljudje na fotografiji v tej bitki izgubili ljubljeno osebo in žalujejo. Iz besedila ob fotografiji in iz literature izvemo, da je na fotografiji porušena palača Secundra Bagh, na dvorišču pa so razmetana okostja upornikov, ki so zgoreli v britanskem bombardiranju med krimsko vojno. Fotografija je posneta v daljnem planu. Na ta način postavi osebe v prostorski kontekst, kar implicira povezanost teh oseb z okoljem, v katerem so fotografirane.

Drznejšo manipulacijo podob smrti in uničenja je konstruiral Felice Beato. Njegova slavna fotografija prikazuje dvorišče palače Secundra Bagh v Indiji, ki je pogorela v britanskem bombardiranju, in na katerem so raztresene kosti mrtvih. Fotografija je ena prvih upodobitev vojnih grozot. Napad na palačo se je zgodil novembra 1857, fotografija pa je bila posneta leta 1858. Beato je konstruiral ruševine palače kot grobišče nepokopanih mrtvecev, na prizorišče postavil nekaj domačinov in po dvorišču sam raztresel človeške kosti. S tem je še dodatno ojačal dramatičnost, ki jo na fotografiji ustvarjajo nezakopana okostja domrodnih vojakov (Sontag 2006; The Getty 2006).

6.2.3 Fotografija 3

Slika 6.3: Alexander Gardner, Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg, 1863



Vir: Conn (1989).

Na ravni denotacije v ospredju fotografije (glej sliko 6.3) zaznamo osebo, ki leži na tleh, skale, kamenje in prislonjeno strelno orožje. Glede na označevalce lahko osebo definiramo kot moškega, strelno orožje pa je puška. Položaj moškega je nenaraven – njegova glava počiva na nahrbtniku, brezizrazen obraz, zaprte oči, kapa leži stran od glave, noge rahlo pokrčene, ena roka počiva na trebuhu, druga leži ob telesu – vse to pa konotira, da moški na fotografiji spi ali pa je mogoče celo mrtev. Besedilo ob fotografiji nam pove, da je moški na fotografiji ostrostrelec (»sharpshooter«). Iz tega lahko nadalje sklepamo, da je puška njegova in da je bil ustreljen med tem, ko je čakal v zasedi.

Med ameriško državljansko vojno je bil izpeljan prvi celovit poskus dokumentiranja vojne, ki ga je izvedla ekipa fotografov pod vodstvom Mathewa Bradyja. Njegova fotografija, imenovana »Domovanje južnjaškega ostrostrelca«, je bila posneta po bitki pri Gettysburgu in v resnici prikazuje mrtvega vojaka konfederacije, ki so ga z mesta, kjer je padel, premestili na bolj »fotogenično« prizorišče, ter poleg njega položili puško. Z malce logičnega sklepanja in če pogledamo pozorneje, lahko opazimo, da je poleg trupla čisto navadna in ne ostrostrelna puška s strelnim daljnogledom, kakršno bi uporabljal ostrotrelec (Griffin 1999, 133-134; Sontag 2006).

6.2.4 Fotografija 4

Slika 6.4: Joe Rosenthal, Old Glory goes up on Mt. Suribachi, Iwo Jima, 1945



Vir: Worlds Famous Photos (2007).

Na fotografiji (glej sliko 6.4) na ravni denotacije v ospredju zaznamo štiri osebe in zastavo. Označevalci – vojaške uniforme in čelade – govorijo, da so te štiri osebe vojaki, ki dvigujejo ameriško zastavo. Fotografija je posneta na vrhu nekega hriba ali gore, saj v ozadju vidimo nižje ležečo okolico. Na konotativni ravni in s pomočjo predznanja iz literature so ti štirje vojaki ameriške narodnosti. Iz literature nam je znano, da je bila fotografija posneta v času druge

svetovne vojne, po bitki na gori Suribachi. Dvig zastave na ravni mita simbolizira zmago, patriotizem in konec vojne.

Ikonično vojno fotografijo je posnel ameriški fotograf Joe Rosenthal. Slika dviganja zastave simbolizira ameriško zmago v bitki na japonskem otoku Iwo Jima, in sicer v času druge svetovne vojne. Vendar je bila ta znamenita fotografija rekonstruirana. Rosenthal je namreč fotografiral dvig druge zastave po zavzetju gore Suribachi. Dvig prve zastave je posnel Lou Lowery, vendar njegova fotografija nikoli ni dosegla tolikšne slave (Bradley 2009; Griffin 1999, 143-144; Sontag 2006).

6.2.5 Fotografija 5

Slika 6.5: Yevgeny Khaldei, Reichstag Flag, Berlin, 1945



Vir: Worlds Famous Photos (2007).

Na denotativni ravni v ospredju fotografije (glej sliko 6.5) zaznamo osebo, ki v rokah drži zastavo. V ozadju vidimo cesto, porušene zgradbe in oblak dima. Glede na označevalce je oseba vojak, ki stoji na strehi neke stavbe, najverjetneje je moškega spola. Besedilo ob fotografiji konotira kontekst fotografije – dvig zastave na vrhu nemškega parlamenta v Berlinu. Fotografija na ravni mita simbolizira zmago nad nemškim rajhom in njegovim vodjo Adolfom Hitlerjem.

Fotografija je bila posneta ob koncu druge svetovne vojne po padcu Berlina in prikazuje ruskega vojaka, ki dviga rdečo zastavo Sovjetske zveze na vrh nemškega parlamenta. Fotografija reprezentira zgodovinski trenutek – padec nemškega rajha. Na žalost pa tudi ta fotografija ni avtentična v smislu, da je bila fotografirana v momentu, ko vojak dejansko dviguje zastavo. Fotografija je rekonstrukcija dviga zastave, saj je Khaldei nekaj dni po padcu Berlina zbral ekipo vojakov, ki so za fotografijo uprizorili zmagoslaven dvig zastave (Griffin 1999, 144; Sontag 2006; Worlds Famous Photos 2007).

6.2.6 Fotografija 6

Slika 6.6: Eddie Adams, Execution of a Vietcong Guerrilla, Saigon, 1968



Vir: Worlds Famous Photos (2007).

»Nisem si mislil, da bo streljal. Bilo je v navadi, da se drži pištolo uperjeno v glavo zapornikov med zasliševanjem. Zato sem se pripravil, da bi napravil posnetek – posnetek grožnje, zasliševanja. Ampak človek je kar potegnil pištolo izza pasa, jo dvignil k glavi vojaka in ga ustrelil v sence. V istem trenutku sem napravil posnetek.« (Adams 1998, op. prevod J.P.).

Na denotativni ravni sta v ospredju te fotografije (glej sliko 6.6) dve osebi. Ena od njiju drži v roki strelno orožje in z njim meri v glavo druge osebe. V ozadju opazimo še tri osebe, cesto, na desni strani ceste so zgradbe. Glede na označevalce – obrazne poteze, dolžina las, obleka, telesna konstitucija – lahko osebe na definiramo kot moške, strelno orožje pa je pištola. Na konotativni ravni lahko iz fotografije razberemo, da je oseba, ki v rokah drži pištolo, v nadrejenem položaju v razmerju do osebe, v katero je pištola usmerjena. Sodeč po spačenem obrazu moškega na desni

lahko sklepamo, da je bil pravkar ustreljen. Napis ob fotografiji konotira kontekst – fotografirana je usmrtitev vietkongovskega osumljenca. Na ravni mita je sporočilo fotografije opomin in opozorilo vojnim vohunom in sovražnikom.

Ta fotografija, posneta med vietnamsko vojno, je bila, v nasprotju z vsemi prejšnjimi, uprizorjena s strani akterja usmrtitve. Osumljenec, ki je bil ustreljen, je bil dejansko vietkongovski oficir, osumljen vohunstva, ker se je po bojnem območju sprehajal v civilu. General južnovietnamske milice, Nguyen Ngoc Loan, je pripeljal zvezanega ujetnika na ulico, kjer ga je pred očmi vseh hladnokrvno ustrelil. (Famous VC Execution 2010; Sontag 2006).

7 SKLEP

Fotografije so reprezentacije realnosti. Vendar pa se realnost na fotografiji bistveno razlikuje od realnosti, ki jo interpretira, saj je le dvodimenzionalna interpretacija tridimenzionalnega sveta, v katerem živimo. Fotografije zamrznejo določen trenutek in ga s tem naredijo za večnega. Ustvarjajo in hkrati obvladujejo naš osebni in tudi kolektivni spomin. Njihov pomen je odvisen tako od tistega, ki je fotografijo posnel, kot tudi od tistega, ki fotografijo interpretira znotraj kulturno in družbeno določenega konteksta.

Vloga fotografij je, da dokumentirajo realnost, kar izražajo preko denotativne ravni analize. Na konotativni ravni analize pa njihov pomen določa kontekst znotraj kulturnih vzorcev. Predpostavka, da fotografije dokumentirajo realnost, pogojuje avtentičnost in verodostojnost reprezentacije realnosti. Z analizo svetovno znanih vojnih fotografij, ki so v kolektivnem spominu zapisane kot verodostojen prikaz vojne, smo pokazali, da predpostavka o pogojeni avtentičnosti ne drži v celoti. Ugotovila sem namreč, da so bile izbrane vojne fotografije manipulirane, in sicer s strani tistega, ki je fotografijo posnel. Zgornje fotografije so neavtentične, ker so bile uprizorjene ali rekonstruirane s strani fotografa, ali pa celo s strani subjekta na sami fotografiji. Glede na analizo vojnih fotografij lahko tezo, da je fotografija garancija avtentičnosti, zavrnem.

Fotografije so v sklopu vizualnih podob izjeme, saj za razumevanje le-teh poznavanje vizualnega koda ni nujno. Kaj je posneto na fotografiji, takoj dojamemo in prepoznamo. Jezik fotografij je univerzalen in je namenjen vsem. Vendar pa so danes tudi fotografije podvržene raznim spremembam, kot so recimo povečave, pomanjšanja, retuširanje ter razne druge obdelave in tako posledično niso več verodostojen posnetek realnega sveta. Z vsemi temi spremembami namreč ne posnamemo realne slike, ampak jo sami ustvarimo takšno, kot jo želimo imeti. Iz tega lahko sklepamo, da fotografija obstaja le kot simbolna konstrukcija, čeprav jih vsi dojemamo kot realističen posnetek sveta. Fotografije spodbujajo sanjarjenje, saj so na njih zabeleženi svetli in pomembni trenutki naših življenj, preobraženi v tanek predmet, ki ga je mogoče shraniti in si ga vedno znova ogledati.

8 LITERATURA

- ✓ Adams, Eddie. 1998. *Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan*. Dostopno prek: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html> (10. september 2010).
- ✓ Balažic, Branko. 2002. *Fotogovorica*. Ljubljana: Salve.
- ✓ Barthes, Roland. 1978. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- ✓ --- 1984. Myth today. V *Mythologies*, ur. Roland Barthes, 109-159. New York: Hill and Wang.
- ✓ --- 1992. *Camera lucida: Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- ✓ Berger, Arthur Asa. 1998. *Seeing Is Believing: An Introduction to Visual Communication*. Mountain View (California), London, Toronto: Mayfield.
- ✓ Bradley H., John. 2009. *Iwo Jima*. Dostopno prek: <http://www.iwojima.com/> (5. september 2010).
- ✓ Brennen, Bonnie in Hanno Hardt. 1999. *Picturing the Past: Media, History and Photography*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- ✓ Burgin, Victor, ur. 1982. *Thinking Photography*. New York: Humanities Press.
- ✓ Chandler, Daniel. 2006. *Semiotics: The Basics*. London, New York: Routledge. Dostopno prek: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html> (22. avgust 2010).
- ✓ Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. New York: Oxford University Press.
- ✓ Coles, Robert. 1998. *Doing Documentary Work*. New York: Oxford University Press.
- ✓ Conn J., Peter. 1989. *Literature in America: an illustrated history*. Cambridge: Cambridge University Press. Dostopno prek: Google Books.
- ✓ Eisinger, Joel. 1995. *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- ✓ *Famous VC Execution*. 2010. Dostopno prek: <http://www.militaryphotos.net/forums/showthread.php?131040-Famous-VC-Execution-%28Warning-Graphic-Pic%29> (10. september 2010).

- ✓ Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: FDV.
- ✓ Griffin, Michael. 1999. The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism. V *Picturing the Past: Media, History and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 122-157. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- ✓ Halbwachs, Maurice. 2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- ✓ Hall, Stuart. 2004a. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33-96. Ljubljana: Študentska založba.
- ✓ --- 2004b. Lastnosti novičarskih fotografij. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 193-209. Ljubljana: Študentska založba.
- ✓ Hedgecoe, John. 1981. *Vse o fotografiji*. Ljubljana: DZS.
- ✓ Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. New York: Palgrave.
- ✓ Lester, Paul Marin. 2000. *Visual Communication: Images With Messages*. Australia: Belmont: Wadsworth.
- ✓ Nöth, Winfried. 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- ✓ Rovšek, Zvone. 2007. *Digitalna fotografija*. Dostopno prek: <http://www.astrokaktus.com/DigitalPhotography/index.html> (22. avgust 2010).
- ✓ Schwartz, Dona. 1999. Objective Representation: Photographs as Facts. V *Picturing the Past: Media, History and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 158-181. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- ✓ Sonesson, Göran. 1989. *Semiotics of Photography – On tarcing the index*. Lund: Institute of art history. Dostopno prek: <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf> (7. maj 2007).
- ✓ Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- ✓ --- 2006. *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia.
- ✓ Taylor, John. 1991. *War Photography: Realism in the British Press*. London, New York: Routledge.
- ✓ Tulleken, Kit van, ur. 1979. *Velika knjiga o fotografiji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- ✓ Warner Marien, Mary. 2002. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.
- ✓ *The Getty*. 2006. Dostopno prek: <http://www.getty.edu/> (5. september 2010).
- ✓ Wells, Liz. 2006, cop. 2004. *Photography: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- ✓ *World`s famous photos*. 2007. Dostopno prek: <http://www.worldsfamousphotos.com/> (5. september 2010).
- ✓ Zelizer, Barbie. 1999. From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now. V *Picturing the Past: Media, History and Photography*, ur. Bonnie Brennen in Hanno Hardt, 98-121. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- ✓ --- 2004. When War is reduced to a Photograph. V *Reporting War: Journalism in Wartime*, ur. Allan Stuart in Barbie Zelizer, 115-135. London, New York: Routledge.