

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Rejc

Fotografija bolnega telesa

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Rejc

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

Fotografija bolnega telesa

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

## **Fotografija bolnega telesa**

Čeprav radi verjamemo, da so fotografije zrcalo realnosti, v resnici posredujejo družbene reprezentacije, v katerih se prepletajo družbene ideologije in vsidrana razmerja moči. Te lahko lociramo tudi na fotografijah, na katerih je objekt reprezentacije človeško telo, ki reprezentira družbene ideologije in uteleša simbolične pomene fizičnih označevalcev. Če je telo bolno ali izmaličeno, lahko ta drugačnost deluje kot metafora, ki presega medicinski pomen bolezni in postane označevalec, ki označuje in stigmatizira posameznika v okviru družbe. Takšni pomeni so pogosto moralne narave in zato vplivajo tudi na posameznikovo identiteto. Na slednjo vplivajo tudi oznake nezmožnosti, ki posameznika še bolj onesposobijo. Britanska fotografinja Jo Spence se je temu skušala upreti tako, da se je osredotočila na proces reprezentacije sebe kot na subjekt fotografije in tako odvrnila pozornost od svojega bolnega telesa. Analiza njenega fotografskega dela razkrije družbene pomene, vezane na rak kot bolezen z močnim metaforičnim nabojem in razkrije položaj onkološkega pacienta, kakršen je tudi zaradi teh pomenov.

**Ključne besede:** fotografija, reprezentacija, metafora, rak.

## **Photography of a sick body**

Even though we like to believe that photographs reflect the reality, they really convey social representations, in which social ideologies and entrenched power relationships interweave. We can locate these in those photographs, in which the human body acts as the object of representation, representing social ideologies and as an object that embody symbolic meanings of physical markers. If the human body is sick or deformed, its different appearance can function as a metaphor that transcends the medical meaning of the disease and hence becomes a marker that signifies and stigmatizes an individual in the society. These kinds of meanings are often of moral nature and hence also affect the individual's identity. The same goes for labels of disability that further enable an individual. British photographer Jo Spence tried to resist this by focusing on the process of representation of self, which became the subject of a photograph and by doing so it diverted attention away from her sick body. Analysis of her photographic work reveals the dominant meanings surrounding cancer as a disease with strong metaphoric undertones and exposes the position of oncologic patients as it is because of these meanings.

**Key words:** photography, representation, metaphor, cancer.

## Kazalo

<b>1</b>	<b>UVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>VIZUALNA SEMIOTIKA</b> .....	<b>6</b>
2.1	ZNAČILNOSTI SEMIOTIČNIH ZNAKOV .....	7
<b>3</b>	<b>FOTOGRAFIJA</b> .....	<b>7</b>
3.1	FOTOGRAFSKE PODOBE .....	7
3.2	FOTOGRAFIJA KOT ZNAK REALNOSTI.....	8
3.3	REFERENT V FOTOGRAFIJI .....	10
3.4	RAZBIRANJE POMENA FOTOGRAFSKE PODOBE.....	10
3.5	REPREZENTACIJE.....	13
3.6	IDEOLOGIJE IN RAZMERJA MOČI .....	14
3.7	RAZMERJE MED UMETNOSTJO IN FOTOGRAFIJO .....	15
3.8	FOTOGRAFSKI AVTOPORTRET IN KONSTRUKCIJA IDENTITETE .....	16
<b>4</b>	<b>PODOBA BOLEZNI</b> .....	<b>17</b>
4.1	PRIPISOVANJE POMENA BOLEZNI .....	17
4.2	NEZMOŽNOST KOT PRAKSA OZNAČEVANJA .....	19
4.3	FOTOGRAFIRANJE BOLNEGA TELESA .....	19
4.4	METAFORA.....	20
4.5	RAK IN PRIPISANI POMENI.....	21
<b>5</b>	<b>ANALIZA FOTOGRAFSKEGA DELA JO SPENCE</b> .....	<b>24</b>
5.1	FOTOGRAFIJA 1: MAMMOGRAM .....	25
5.2	FOTOGRAFIJA 2: 15TH OCTOBER, 1984 .....	27
<b>6</b>	<b>ZAKLJUČEK</b> .....	<b>30</b>
<b>7</b>	<b>LITERATURA</b> .....	<b>32</b>

## Kazalo slik

SLIKA 3.1:	RAZMERJE MED FOTOGRAFOM IN GLEDALCEM/ OBČINSTVOM.....	12
SLIKA 5.1:	MAMMOGRAM .....	25
SLIKA 5.2:	15TH OCTOBER, 1984 .....	28

# 1 UVOD

V okviru vizualne semiotike lahko fotografijo obravnavamo kot kodiran, konvencionalen znak (Mitchell 1986, 156), ki nastopa v treh oblikah: kot ikona, simbol in indeks. To so znaki podobnosti, analogije ali konvencije (Peirce v Mitchell 1986, 56). Vsem je skupen arbitraren in kulturno specifičen pomen, ki se oblikuje v družbi, v kateri kroži in se sčasoma naturalizira in ponotranji s strani članov družbe. Fotografija kot vizualen znak tako lahko predstavlja odsev realnosti ali manipulacijo s slednjo. Poleg tega fotografijo obravnavamo kot tekst, ki ga beremo, za kar je potrebno tudi aktivno sodelovanje gledalca oziroma bralca fotografije. V sodelovanju med fotografom in gledalcem namreč obstajajo različna razmerja, produkt teh pa so različni odzivi bralcev in različni pomeni. Pomen bralca se lahko ujema ali pa odklanja od fotografovega sporočila, sam proces interpretacije pomena pa je odvisen tudi od poznavanja družbenih reprezentacij in ideologij. Te krožijo, se ohranjajo in krepijo prav s pomočjo fotografskih podob. Nadzor nad pomenom fotografske podobe lahko prevzamemo v primeru, ko se poslužimo fotografskega avtoportretiranja, ki fotografu omogoča konstantno konstruiranje lastne identitete (Rogoff 2000, 20), za katero velja, da je nedokončan proces.

Izhodišče za drugi del diplomske naloge predstavlja delo Susan Sontag z naslovom *Illness as a Metaphor* (1987), v katerem je pisala o vrstah bolezni, ki delujejo kot metafore in nosilke moralnih pomenov, ki vplivajo na obolelega, na njegovo identiteto in način, kako ga vidi in obravnava družba. Tako naj bi npr. onkološki bolniki veljali za poražence, pripisovali so jim tudi introvertirane karakterje. Takšni pomeni, pripisani bolezni in bolnikom, izhajajo iz družbenih reprezentacij, ki pomembno vplivajo na naše razumevanje zdravja, bolezni in bolnika. Dalje, ti družbeno pripisani in pogosto nepravilni pomeni obolele stigmatizirajo in označujejo, posledica tega pa je degradacija že tako razdrobljene identitete obolelega, pride lahko celo do infantilizacije odraslega človeka in oznake slednjega za nezmožnega, kar lahko nanj deluje kot samouresničujoča se napoved, ga pogosto izčrpa in mu tako odvzame še zadnje ščepce moči za boj proti bolezni. Na podlagi tega znanja bom raziskala, kako fotografija bolnega telesa deluje kot metafora in kako jo lahko beremo kot simbolno reprezentacijo.

Cilj diplomske naloge je, da najprej skozi teorijo prikažem, kako pomembno je razmerje med fotografom, subjektom fotografiranja in procesom branja fotografske podobe. Izhodišče za temo moje diplomske naloge predstavlja delo pokojne britanske fotografinke Jo Spence. Zavedala se je, da lahko fotografija pritegne pozornost na tisto, kar je sicer optično nezavedno in tako vpliva

na pojem realnosti, zato se je postavila v vlogo fotografskega subjekta in opozarjala na to, kako fotografske podobe vplivajo na de- in rekonstrukcijo posameznikove (lastne in družbene) identitete. V sklopu svojih fotografskih projektov je skušala pokazati, kako bolezen skozi interpretacijo dobi prenesen pomen, ki presega medicinsko definicijo, fotografirano (bolno) telo pa tedaj postane označevalec, ki označuje odnos posameznika do družbe. Z analizo njenih fotografij bom pokazala, kako telo funkcionira kot mesto bitke zoper bolezen in medicinske ustanove in kako funkcionira kot mesto fragmentacije ter de- in rekonstrukcije identitete. Obenem se bom osredotočila na družbene reprezentacije in ideologije, na katere je Spencova zavestno opozorila in skušala locirati družbene poglede na metaforično plat njene bolezni in boja s slednjo.

## **2 VIZUALNA SEMIOTIKA**

Kot je definiral Umberto Eco, se "semiotika (se) ukvarja z vsem, kar bi lahko bilo znak" (Eco v Chandler 2003, 2), pri čemer je znak vselej nekaj, kar stoji namesto česa drugega (Berger 1997). Semiotika vsako podobo obravnava kot kodiran, konvencionalen znak (Mitchell 1986, 156), ki nam omogoča, da realnost predstavljamo s pomočjo označevalca, ki se razlikuje od označenca (Piaget v Sonesson 1992, 11).

Vizualna semiotika temelji na triadnem modelu znaka, kakršnega je razvil Charles S. Peirce. Predstavil je tri ključne elemente: označevalec, označenec/ koncept in objekt/ referent. Glede na odnos med temi tremi elementi je določil naslednje vrste znakov: ikona, simbol in indeks. Ti so znaki podobnosti, analogije, konvencije in znaki zaradi vzročne ali eksistencialne povezave (Peirce v Mitchell 1986, 56): indeks je definiran kot znak, ki je s svojim objektom povezan fizično, vzročno, ikona kot znak, ki je podoben svojemu objektu (Peirce v Nöth 1995, 42–45) in simbol, ki ima splošen pomen in označuje vrsto stvari in ne le neke specifične (Peirce v Chandler 2003, 38–39).

Po Sonessonu vizualna semiotika preučuje vse, kar predstavlja slikovni znak. Tega je razdelil na tri tipe: konstrukcijski tip, kamor spadajo kategorije slik, ki se med seboj razlikujejo glede na način, kako sta vtis in vsebina povezana z znakom (npr. fotografija); tip glede na sredstva in cilje slikovnega znaka, kamor uvršča slike z določenimi učinki na družbo (npr. karikature, novičarske fotografije) in tip glede na cirkulacijski kanal: tu je ključnega pomena družbeni kanal, po

katerem slika kroži od pošiljatelja do prejemnika (npr. razglednice, plakati, grafiti) (Sonesson 1989b, 5).

## **2.1 Značilnosti semiotičnih znakov**

V okviru semiotike je lastnost znakov njihova arbitrarna narava, kar pomeni, da je pomen znaka določen z družbenimi in kulturnimi konvencijami, zato je pomembno, da posameznik pozna konvencije kulture, v kateri so bili znaki proizvedeni, saj lahko le tako razume njegov pravi pomen. Simbole, indekse in ikone tako lahko dekodiramo le v skladu z znanjem, ki smo ga prejeli tekom socializacije in družbene interakcije (Peirce v Nöth 1995, 42–45), od družbenega in kulturnega konteksta produkcije in branja ter interpretiranja znaka pa je vedno odvisna tudi (več)pomenskost slednjega (Barthes 1977, 385).

John Stuart Mill je v svojem delu z naslovom *A System of Logic* (1843) opozoril na dve vrsti pomenov: tistega, ki denotira, tj. očitni pomen, in tistega, ki konotira, tj. abstraktni koncept, ki se skriva za specifično besedo (Barthes v Van Leeuwen 2005, 37). Barthes (v Van Leeuwen 2005, 37) je pojma denotacija in konotacija opredelil tudi na podlagi fotografske podobe: plast denotacije je definiral kot plast, ki pove, kaj ali kdo je reprezentiran in plast konotacije kot plast, ki pove, katere ideje in vrednote so izražene skozi to, kaj in kako je nekaj reprezentirano. Tako se po Barthesu vizualna denotacija nanaša na konkretne ljudi, kraje in stvari, vizualna konotacija pa je referenca za abstraktne koncepte. Te koncepte opredeli kot "kulturno deljene pomene" in kot "kulturno sprejete spodbujevalce idej" (prav tam).

## **3 FOTOGRAFIJA**

### **3.1 Fotografske podobe**

Po mnenju Benjamina (Benjamin v Wells 2003, 13) fotografija pritegne pozornost na tisto, kar je sicer optično nezavedno. V tem primeru fotografije nudijo ekspliciten dokaz vedenja, obnašanja (ljudi, živali, rastlin), ki jih sicer ne bi opazili. Ta informacija v sliko vstopi šele s fotografijo (prav tam).

Fotografija kot predmet je v osnovi "slika, podobnost ali kopija, ki jo naredi fotograf" (Clarke 1997, 19). Njen obstoj določata kultura in obstoj človeška, odvisna pa je tudi od različnih

zgodovinskih, kulturnih, družbenih in tehničnih kontekstov, ki vplivajo na pomen slednje kot podobe in predmeta (Clarke 1997, 19).

Fotografije kot nosilke več pomenov vplivajo na naše dojemanje realnosti. Kot piše Sontagova, so "gledalci in fotografi hitro ugotovili, da so fotografije dejansko pričevanja – ne le o tistem, kar obstaja, temveč o tistem, kar vidi dani posameznik; da niso le dokument, temveč ovrednotenje sveta. Do sedaj znanemu 'navadnemu' videnju se je tako pridružilo še 'fotografsko videnje' kot nov način videnja" (Sontag 1993, 85–86). Drugače rečeno, "ne moreš trditi, da si nekaj zares videl, dokler tistega nisi fotografiral" (Zola v Sontag 1993, 84). Fotografija je namreč zrcalo sebstva fotografa in obenem njegovo oko, saj vsako fotografijo opredeljuje zgodovinski, estetski in kulturni okvir referenc kot tudi še neviden set razmerij in pomenov, ki so povezani s fotografom in trenutkom, ko je bila fotografija posneta (Clarke 1997, 30).

Fotografija je torej tisto, kar je po fotografovem mnenju vredno videti. Kot pravi Sontagova (Sontag 1993, 30) "fotografirati pomeni prisoditi pomembnost", medtem ko je po mnenju fotografske legende, Ansel Adamsa, odlična fotografija nujno "celovit izraz tistega, kar čutiš do fotografiranega v najglobljem smislu in s tem pristen izraz tvojega občutka o življenju kot celoti" (Sontag 1993, 111).

Marianne Hirsch (Hirsch v Bell 2002, 10) opozarja na narativno in imaginarno moč fotografij, ki omogočata, da fotografije obstajajo v prostoru, kjer si nasprotujejo dominantne kulturne mitologije in živete realnosti vsakdanjega življenja. V tem primeru fotografske pripovedi delujejo kot moralne zgodbe: nudijo podobe, h katerim bi morali stremeti, podobe, ki oblikujejo poželenja posameznikov, ki živijo v družbenih skupinah (prav tam). Kress in Van Leeuwen pa pravita, da skušajo fotografske podobe vzpostaviti imaginaren odnos med reprezentiranim občinstvom, ki temelji na občudovanju upodobljenega objekta ali identifikaciji z njim (Kress in Van Leeuwen 1996, 121–122).

### ***3.2 Fotografija kot znak realnosti***

V prvotnih semiotičnih teorijah o fotografiji je bila ta obravnavana kot ogledalo realnosti, kasneje je generacija ikonoklastov skušala dokazati konvencionalnost vseh znakov, vključno s fotografijo, ki naj bi predstavljala kodificirano verzijo realnosti, kar Peirce smatra kot simbol. Nenazadnje so fotografijo začeli obravnavati kot to, za kar jo smatra tudi Philippe Dubois, tj.



indeks, natančneje sled, ki jo za seboj pusti referent (Sonesson 1998a). O indeksičnem odnosu govorimo tedaj, ko se objekt spremeni v referent (prav tam). Po Peircu je fotografija tako indeksične kot ikonične narave: indeksične zato, ker je znak podobnosti in ikonične, ker je znak kavzalnosti (Mitchell 1986, 60).

Ker jo obravnavamo kot znak, je fotografija kulturno določena na več ravneh, arbitrarnost pomena slednje pa podpirata argumenta o fotografovi manipulaciji resničnosti in o kulturni in ontogenetski odločnosti v percepciji fotografije. Ta element arbitrarnosti je torej tisti, ki fotografu omogoča manipuliranje z realnostjo (Berger v Nöth 1995, 461). Na vprašanje, o kakšni realnosti je govora, obstaja več odgovorov: z vidika naturalizma je realnost in stopnja slednje odvisna od tega, kolikšna je stopnja ujemanja med vizualno reprezentacijo objekta in tega, kar vidimo z golim očesom, medtem ko znanstveni realizem realnost definira na podlagi tega, kakšne so stvari običajno in kakšne generično. Tedaj realnost presega to, kar lahko vidimo z golim očesom: je že res, da je realnost v očeh gledalca, a človeško oko je kulturno izučeno in zato 'postavljeno' v določen družbeni kontekst in zgodovino, zato lahko rečemo, da je bil takšen realizem oblikovan s strani določene skupine in podrejen določenim sodobnim oblikam moči (Tagg v Bell 2002, 8). To mrežo moči radi razkrivajo družbeno angažirani fotografi, ki predvidevajo, da njihovo delo lahko posreduje takšen ali drugačen pomen in lahko razkrije resnico. Tedaj fotografske podobe delujejo "kot dejanski delci sveta, miniaturne stvarnosti, ki jih vsakdo lahko izdelata ali pridobi" (Sontag 1993, 8) in v tem pogledu je določena vrsta realizma sama po sebi motiviran znak, ki izraža vrednote, prepričanja in interese skupine, ki ga uporablja. Vendar pomen takšne fotografije zvedeni - delno zato, ker je fotografija vedno predmet v določenem kontekstu in delno zato, ker so tudi fotografije strukturirane, saj fotografi s tem, ko izbirajo, kakšno opremo bodo uporabili, kaj bodo vključili v kader, kako bodo razvili in natisnili negative, kako bodo razstavili končne izdelke, vplivajo na produkcijo, interpretacijo in žanr fotografij. Tedaj fotografije, ki se zdijo kot nevtralne in transparentne podobe, v resnici temeljijo na "heterogenem kompleksu kodov" (Burgin v Bell 2002, 8). Predpostavljamo torej, da nam fotografija kaže stvarnost, kakor je prej nismo videli. In res, če realizem opredelimo kot "upodabljanje sveta, ustvarjanje podob, ki so podobne svetu in nam posredujejo podatke o njem", lahko fotografski realizem opredelimo "ne kot tisto, kar resnično obstaja, temveč kot tisto, kar jaz 'resnično' zaznavam" (Sontag 1993, 113). Fotografske podobe namreč upodablja realnosti, ki že obstajajo, vendar jih lahko odstre le fotografska kamera. Če to povzamem z besedami Bourdieuja, popularna fotografija nase gleda "kot znak nečesa, kar *ni*" (Bourdieu v Roberts 1998, 200). V tem primeru je vrednost fotografije odvisna od tega, kako očiten, berljiv je njen namen,

estetska vrednost fotografije pa temelji na "ekspresivni primernosti označevalca z označenim" (Roberts 1998, 203).

### **3.3 Referent v fotografiji**

Posamična fotografija se nikoli ne razlikuje od svojega referenta (od tistega, kar prikazuje) ali pa se od njega vsaj ne razlikuje takoj in za vsakogar. Torej velja, da fotografija vedno "nosi s seboj svoj referent" (Barthes 1992, 12–13), ki je po Barthesu nujno realna stvar, postavljena pred objektiv in brez katere ne bi bilo fotografije (Barthes 1992, 119). Za ponazoritev te misli Barthes opiše svoje obnašanje, ko ve, da se je znašel pred vanj uperjenim objektivom. Tedaj zavzame določeno pozo, svojo eksistenco metaforično preda fotografu in čaka, da se bo rodil imago, podoba, za katero upa, da se bo ujela z njegovim 'pravim' jazom. Hkrati se zaveda, da se 'jaz' nikoli ne ujema s podobo, ki je težka, negibljava, 'jaz' pa lahek, razcepljen in razkropljen (Barthes 1992, 16–17). Fotografija namreč ni zgolj podobna fotografiranem, ampak je del, podaljšek fotografiranega in obenem sredstvo za polastitev fotografiranega in nadzor nad slednjim (Sontag 1993, 144).

Po Lacanu je subjekt vedno že fotografiran z vidika pogleda; fotografija je ekran oz. mesto, kjer se subjekt in objekt, sebstvo in Drugi, zmešata in producirata intersubjektivni pomen (Lacan v Jones 2002, 957). "Ekran" (prav tam) predstavlja mesto procesa, skozi katerega se simultano udejanjijo kot objekti in subjekti gledanja. Npr. fotografski portret lahko predstavlja velik ekran, na katerem in skozi katerega se odvijajo kompleksni procesi identifikacije in projekcije v konstantno odvijajočem se oblikovanju subjekta, tj. subjektifikacije. Skozi pozo se utelešeni subjekt razgali kot maska, kot mesto projekcije in identifikacije. Tako lahko skozi fotografije reagiramo na lasten izgled, na lastno vizualnost in na identiteto, kot jo vidijo Drugi (prav tam).

### **3.4 Razbiranje pomena fotografske podobe**

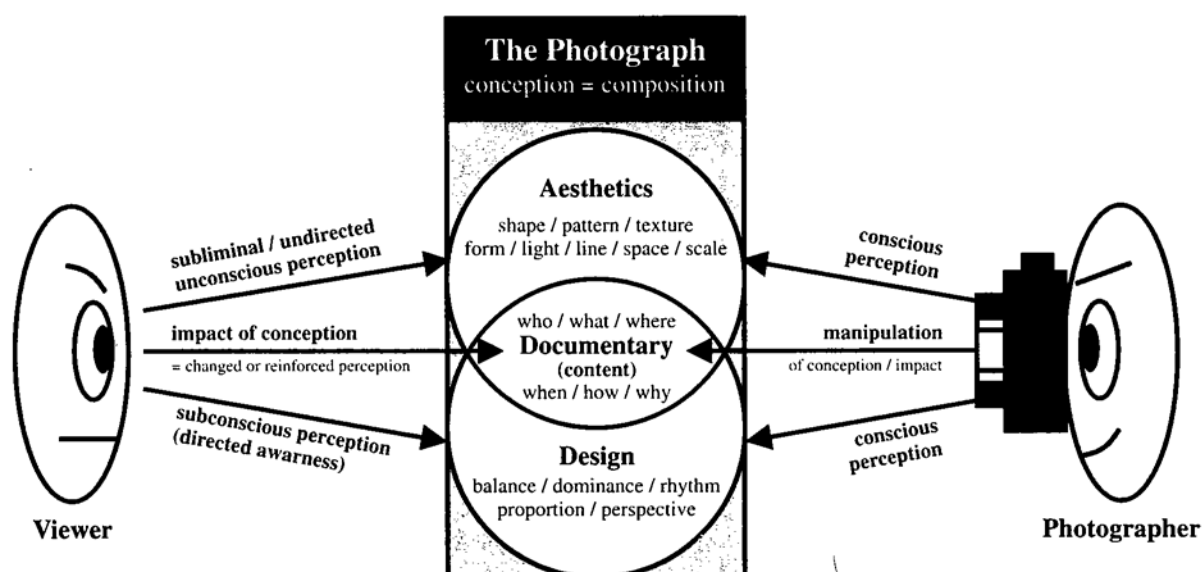
Ko pogledamo fotografijo, se poslužimo serije branj, ki so povezane s pričakovanji in predvidevanji, ki se nanašajo na videno podobo. Ne moremo reči, da fotografijo le gledamo, saj bi to pomenilo le "pasivni akt prepoznavanja" (Clarke 1997, 27). Fotografijo namreč beremo - ne kot podobo, ampak kot tekst (prav tam), takšno branje pa vključuje vrsto kontradiktornih, dvoumnih pomenov in razmerij med podobo in bralcem.

Ko beremo fotografijo, vstopimo v svet skritih razmerij, pred našimi očmi se odvija iluzorna moč podobe in kot gledalci pri tem upoštevamo dvoje: prvič, fotografija je izdelek fotografa in zato vedno refleksija določenega pogleda (naj bo to estetski, ideološki, politični itd.), zato se pomen fotografske podobe oblikuje skozi t.i. fotografski diskurz, tj. "jezik kodov z lastno slovnico in sintakso" (Clarke 1997, 27) ali diskurz, ki po besedah Burgina (prav tam) "predstavlja mesto kompleksne intertekstualnosti". Drugič, fotografija "enkodira meje referenc, po katerih oblikujemo in razumemo tridimenzionalni svet, torej obstaja znotraj širšega obsega referenc" (Clarke 1997, 29).

Barthes pri branju fotografije omenja še dva elementa: studium, ki predstavlja pasivni odziv na tisto, kar je spodbudilo fotografovo pozornost in je zmerom kodiran ter punctum, ki spodbudi kritično branje in ni kodiran. Če je studium obče zanimanje, včasih ganotje, katerega čustvo prenaša razumski pretvornik moralne in politične kulture, je punctum fotografije tisto, kar 'poišče in preseneti' gledalca, je tisto naključje, ki ga zbode (Barthes 1992, 28–29).

Lazroejeva je razvila model oz. diagram, ki prikazuje, kako komunikacijski procesi delujejo v svetu fotografiranja, ki je povezan s posameznikovo estetiko, z oblikovanjem in dokumentarnimi spremenljivkami dvodimenzionalne fotografske podlage. Kompozicija, tj. vizualna koncepcija znotraj prostora slike, predstavlja povezavo med fotografom in gledalcem in posreduje komunikacije. Znotraj tega medija fotograf uporablja razne estetske spremenljivke, da bi vzpostavil ton občutka fotografije in usmerjal gledalca k planu in prostoru fotografije, sicer bi jo človeški um razbil na elemente, še preden bi lahko predelal vsebino podobe. Te spremenljivke, ki so lahko nezavedne, sublimne ali neusmerjene, so združene z različnimi oblikovalskimi pristopi, ki so podzavestni in usmerjeni – usmerjeni zato, ker fotograf, ki jih uporablja, gledalca nagovarja k temu, da zavestno nekaj stori. Estetske in oblikovalske spremenljivke so torej tiste, ki oblikujejo kompozicijo, okvir in koncepcijo, vsebina slike pa je tista, ki producira dejanski učinek na gledalca (Lazroe 1997, 13).

Slika 3.1: Razmerje med fotografom in gledalcem/ občinstvom



Vir: Lazroe (1997, 15).

Na pomen slike vpliva tudi razmerje med fotografom in gledalcem: struktura gledanja je namreč recipročna, saj fotograf in gledalec sodelujeta pri reprodukciji ideologije, ki jo posreduje fotografija. Ravno tako branje slik vključuje dve vrsti participantov: reprezentirane (ljudje, kraji in stvari na slikah) in interaktivne participante (ljudje, ki komunicirajo drug z drugim preko slik, producenti in gledalci slik), med njimi pa obstajajo tri vrste razmerij: razmerja med reprezentiranimi participanti, razmerja med interaktivnimi in reprezentiranimi participanti in razmerja med interaktivnimi participanti. Interaktivni participanti so resnični ljudje, ki producirajo in osmišljajo slike v kontekstu družbenih institucij, ki, do določene stopnje in na različne načine, regulirajo, kaj je lahko 'povedano' s slikami in kako bi morale biti povedane ter, nenazadnje, kako bi morale biti slike interpretirane. Pogosto sta producent in gledalec slike ločena, med njima ni direktnega in neposrednega stika in sodelovanja. Tako gledalci kot producenti si lahko le ustvarijo predstavo o tem, kdo je sliko naredil in kdo jo bo gledal. Znanje producenta in znanje gledalca se razlikuje zgolj v dejstvu, da je producent aktiven, saj je zmožen tako pošiljanja kot sprejemanja sporočil, medtem ko je gledalec pasiven, saj lahko sporočila le sprejema. Ampak, ker izražanje in razumevanje družbenih pomenov slik izhaja iz vizualne artikulacije družbenih pomenov v medosebni interakciji, prostorskih pozicij med različnimi družbenimi akterji v interakciji itd., lahko interaktivnost dimenzije slik pripišemo tako producentom kot gledalcem slike. Disjunkcija med kontekstom produkcije in kontekstom recepcije pa ima še en pomemben učinek: povzroča, da so družbena razmerja reprezentirana in ne udejanjena (Kress in Van Leeuwen 1996, 119–121).

Kultura, predvidena realnost fotografa in realnost občinstva, za katero je fotografija namenjena, pa se ne morejo ločiti od dejanske vsebine slike in pogosto je odziv gledalcev na subjekt fotografije skoraj popolnoma določen s strani fotografa. Branje in pomen fotografije sta torej odvisna že od prvotnega namena, tj. zakaj je bila fotografija sploh posneta. Na tej točki se lahko zgodi, da se realnost subjekta in realnost fotografa ne ujemata ali pa subjektova percepcija realnosti sploh ne odstopa od fotografovega namena, ko je določene slike izbral in izvzel iz konteksta taiste realnosti. Za oba primera velja, da ne vemo, čigavo realnost gledamo, ko gledamo fotografije (Lazroe 1997, 28–30).

### ***3.5 Rerezentacije***

Razmerja med besedami in slikami odsevajo reprezentacije in signifikacije, razmerja, ki jih gradimo med simboli in svetom, med znaki in njihovimi pomeni. Razlikujemo lahko med naravno, mimetično sliko, ki zgleda, kot da je ujela, kar reprezentira in umetno, ekspresivno sliko, ki na videz ne more biti kot tisto, kar reprezentira, saj to lahko izrazimo le z besedami (Mitchell 1986, 43–44). Podobe in besede so namreč del simbolnega procesa, tj. "reprezentiranja z znaki oz. s sredstvi označevalca, različnega od označenca" (Piaget v Sonesson 2007).

Kaj vidimo, beremo in kako to razumemo, osmišljamo in interpretiramo, je torej odvisno od reprezentacij. Po Hallu moramo za branje fotografij poznati reprezentacije, ki krožijo v naši družbi, saj je poznavanje le-teh "ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo iste pomene in si jih izmenjujejo" (Hall 2004, 35). Vloga reprezentacij se kaže v našem dojetanju realnosti, saj se pogosto zdi, da ni realnosti zunaj znanih reprezentacij. Te namreč povezujejo stvari, prakse in ideje, končen rezultat pa je vedno pomen, ki temelji na označevalnih praksah, torej "omejen pomen" (Hall 2004, 48–49), ki kroži v družbi in je integriran v medosebno komunikacijo in interakcijo. Poleg tega ima reprezentacija kot proces, ki realnost definira kot učinek signifikacije, velik vpliv na bralca, saj ni nikoli nevtralna, ampak regulira in definira subjekte, ki jih naslavlja in jih pozicionira glede na spol, razred, v aktivna ali pasivna razmerja s pomenom. Čez čas te fiksne pozicije pridobijo najprej status identitet in nato še status kategorij. Torej so oblike diskurza obenem še oblike definicije, okvir omejitev, način moči (Wallis 1992, 391–393).

Oblikovanje pomena je proces interpretiranja, kaj je reprezentirano, sama interpretacija pa je odvisna od historičnega in kulturnega konteksta. Ker fotografija nima fiksnega pomena, vemo, da interpretacijo in s tem pripisan pomen fiksirajo trenutne ideologije in razmerja moči. Ker so fotografije brane v različnih obdobjih in jih berejo različni ljudje, so odvisne od danih pogojev recepcije, razmerij uporabe in konteksta, od družbenih oblik itd. (Wallis 1992, 391–393). A še najbolj realistična interpretacija lahko simbolično ali metaforično stoji za nekaj povsem drugega (Chandler 2003), zato je Clarke (1997) opozoril na dvojno naravo fotografske reprezentacije: na eni strani je znanstvena narava fotografske reprezentacije, ki sloni na dejstvu, da je fotografija odvisna od svetlobe, na drugi strani pa je družbena dimenzija, ki fotografsko reprezentacijo obravnava kot kulturni fenomen ali orodje, s katerim človek ujame in nadzoruje svetlobo in čas (Clarke 1997, 11–12).

Same vizualne strukture reprezentacije lahko razdelimo na narativne (če predstavljajo odvijajoča se dejanja in dogodke, procese sprememb itd.) in konceptualne (če reprezentirajo participante v okviru njihovega posplošenega in bolj ali manj stabilnega in neskončnega bistva v okviru razreda ali strukture ali pomena) (Clarke 1997, 27). V obeh primerih reprezentacije predstavljajo nekaj poenostavljenega in stereotipnega, zato so nepravilne do reprezentiranih in obenem zavajajoče za gledalce, ki jih prevzamejo in s tem podprejo ideje o tem, kaj je naravno in normalno stanje v družbi. Reprezentacije ženskosti, močatosti, kaj se smatra kot uspešen človek – vse to so reprezentacije, ki temeljijo na predstavah, kakršne nam posreduje medijska kultura; ta nam nudi materiale, na podlagi katerih ljudje oblikujemo svoje mišljenje o ostalih v družbi, o 'nas' in o 'drugih'.

### ***3.6 Ideologije in razmerja moči***

Če podobo obravnavamo kot kodiran, konvencionalen znak (Mitchell 1986, 156), moramo upoštevati, da je podoba tudi mesto posebne moči, ki jo ali vzdržuješ ali izkoriščaš (Burke in Lessig v Mitchell 1986, 151). Burke in Lessig podobo obravnavata kot "znak rasnega, družbenega ali seksualnega Drugega, kot objekt strahu in zaničevanja" (prav tam). To zaničevanje izvira iz zagotovitve, da so podobe zgolj podrejene vrste znakov, strah pa izvira iz zavedanja, da ti znaki in Drugi, ki verjamejo vanje, sodelujejo v procesu prisvajanja moči in s tem pridobivanja glasu. Po Burku in Lessigu ni dovolj, da se zanašamo na naravne zakone, ki vladajo moči simbolov in podobe ohranjajo na svojem mestu- ti zakoni morajo biti še nenehno

okrepljeni s strani generičnih navodil, ki vzdržujejo umetnosti in senzorne in estetske oblike na svojem mestu (prav tam).

Fotografije so polne konotacij, vsak detajl je viden in je nosilec nekega pomena: vsak detajl in vsak objekt vidimo posamično in kot del celote, dokler ne tvorijo ideologije. Po Machereyju je ta v svojem bistvu kontradiktorna, prepletena s konflikti vseh vrst, ki jih skuša zakriti. A s tem, ko jih skuša zakriti, ti konflikti postanejo le še bolj opazni (Tagg 2005, 161). Ko govorimo o ideologiji, govorimo o družbeni moči. Po Foucaultu to ni nekaj, kar bi si lastila določena družbena skupina in tako izvajala moč nad drugimi, ampak je locirana na vseh področjih družbenega sistema in jo lahko najdemo v vseh vidikih sistema znanja. Poleg tega sta moč in resnica medsebojno povezani, saj je vsaka družba oblikovala lasten režim resnice, ki določa okvire, institucije in diskurze, ki potrjujejo določene procedure in nam omogočajo, da resnično oz. pravilno ločimo od lažnega oz. napačnega. Njenemu dosegu ne moremo ubežati, saj je 'zapisana' v družbeno telo, telo pa je obenem objektivizirano kot vir znanja. In prav fotografija nam omogoča raziskovanje tega telesa in s tem raziskovanje družbene moči (Foucault v Wells 2004, 105).

"Fotografske podobe so predstavljene kot konstrukti in gledalec je prisiljen v branje tega sistema znakov in tako postane aktivno vpleten v proces oblikovanja pomena. Ta pristop je nasproten pojmu fotografije kot prozornemu oknu v svet" (Kelly v Wells 2004, 106–107).

### **3.7 Razmerje med umetnostjo in fotografijo**

*“Photography is not Art.*

*It is not even an art.*

*Art is the expression of the conception of an idea.*

*Photography is the plastic verification of a fact.”*

*(De Zayas v Trachtenberg 1980, 125)*

Razlika med Umetnostjo in Fotografijo je ključna razlika, ki obstaja med Idejo in Naravo. Narava je tista, ki v nas navdihne idejo. Umetnost skozi domišljijo predstavlja to idejo, da bi spodbudila čustva. Razlika med fotografijo in umetniško fotografijo je, da pri fotografiji posameznik uporablja kamero z namenom, da vdre v objektivno realnost dejstev, da pridobi resnico, ki jo skuša reprezentirati kot tako, ne da bi jo pri tem pripenjal kakršnimkoli sistemom

emocionalne reprezentacije. Fotografija je način, kako posameznik, ki se ne zaveda končnega rezultata niti cilja svojega fotografskega dela, pristopi k naravi z namenom, da pridobi 'dokaz realnosti', medtem ko pri umetniški fotografiji posameznik izkorišča objektivnost oblike, da bi izrazil določeno idejo in spodbudil neko čustvo. V prvem primeru gre za proces 'kazanja s prstom', v drugem primeru pa za način izražanja. V prvem primeru skuša fotograf predstaviti nekaj, kar je zunaj njega, kar se odvija eksterno, v drugem primeru pa to, kar se odvija v njem samem. V prvem primeru je govora o svobodnem, neosebne raziskovanju, v drugem primeru pa o sistematični in osebni reprezentaciji. Cilj fotografije je užitek, cilj umetniške fotografije pa znanje. Tako nam umetnost predstavi nekaj, kar lahko imenujemo emocionalna ali intelektualna resnica, fotografija pa nam posreduje materialno resnico. Če nas umetnost uči čutiti čustva v prisotnosti dela, ki predstavlja čustva, kakršna je občutil umetnik, nas fotografija uči realizacije in občutenja lastnih čustev (De Zayas v Trachtenberg 1980, 125–131).

Ko govorimo o razmerju Fotografija: Umetnost, govorimo o zanimivem paradoksu, tj. da bolj kot je delo ustvarjalno, lažje se intenzivno potopimo v umetnikovo izkušnjo videnega, a takoj, ko je podoba predstavljena kot umetniško delo, vpliva na to, kako jo ljudje gledajo. Tedaj namreč na njihovo interpretacijo vpliva vrsta naučenih predpostavk o umetnosti, ki se ne skladajo več s svetom, kakršen je. Ker so v neskladju s sedanostjo, zameglijo preteklost, namesto da bi jo pojasnjevale (Berger 2008, 24–25).

### **3.8 Fotografski avtoportret in konstrukcija identitete**

*"Images are the sites of identity-constitution."*

*(Rogoff 2000, 149)*

Fotografski avtoportret omogoča umetniške upodobitve notranjih čustev in produciranja podob, ki razkrivajo notranji karakter subjekta in pogosto se zgodi, da te upodobitve prikažejo več kot le všečno podobo (Kelly v Wells 2003, 411). Značilnost avtoportreta je, da se fotograf kot subjekt na fotografiji predstavi pred gledalcem in ko fotoaparati zmrzne telo kot reprezentacijo, se porodi vprašanje, kako je ustvarjen subjekt, kako njegova subjektivnost in kako je povezan z in skozi reprezentacijo. Motiv za takšno avtobiografsko fotografiranje naj bi bil prav nadzor nad lastno reprezentacijo (Peters 2001) oz. samo-determinacija sebstva/ jaza, ki je lahko fragmentiran, razmernostni ali situiran, zato je pomembno, da identiteto in reprezentacijo le-te raziskujemo v povezavi z določenimi, pogosto nedefiniranimi historičnimi, kulturnimi in družbenimi konteksti.



Lutharjeva v knjigi *Cooltura: Uvod v kulturne študije* (2002) identitete definira kot "položaje, ki jih zavzemamo in s katerimi se identificiramo. Za pojem identitete je značilna relacionalnost – identitete izražajo lasten položaj glede na drugačne položaje. Identitete (individualne ali skupinske) so vedno konstruirane glede na Drugega", se konstantno razvijajo in "so zgolj točkečasne povezanosti s subjektivnimi položaji, ki jih diskurzivne prakse konstituirajo za nas" (Luthar 2002, 348), zato tudi naša samopodoba pogosto odklanja od družbene identitete, ki sestoji iz označevalcev, ki so nam bili pripisani.

Identitete so konstruirane v različnih diskurzih skozi različne jezike – vizualne in lingvistične. Sidonie in Watson argumentirata, da je identiteta vedno nedokončan proces, ki se konstituira znotraj reprezentacije in skozi diskurze, ki obkrožajo osebo; posameznik bo razumel, katere identitete naj bi prevzel šele tedaj, ko bo doumel, kakšna so pričakovanja družbe in kdo je on v razmerju do teh identitet (Sidonie in Watson 2002).

Identiteta se torej oblikuje v odnosu z drugimi identitetami, kar lahko povežem s semiotično teorijo in Saussurjem, ki je trdil, da se pomen in s tem smisel znaka oblikujeta vedno in zgolj v odnosu enega znaka do drugih v sistemu (Saussure v Chandler 2003, 23–24). S pomočjo fotografij torej lahko re-kreiramo našo bit, omogočajo nam, da izrazimo naše trenutno notranje stanje, pri tem pa konstantno iščemo označevalce, ki bi nam pomagali oblikovati in osmisliti našo samopodobo in občutek identitete, ki se konstantno konstituira tudi skozi podobe (Rogoff 2000, 149).

## **4 PODOBA BOLEZNI**

### ***4.1 Pripisovanje pomena bolezni***

*"If only Photography could give me a neutral, anatomic body, a body which signifies nothing!"*  
(Barthes 1981, 12)

Ob prvem pogledu na kulturne reprezentacije zdravja in bolezni opazimo ogromno različnih pogledov: različnim stanjem bolezni so pripisane različne moralne vrednote, paciente sodijo na podlagi njihove bolezni in, nenazadnje, preko bolezni definirajo njihov karakter.

Že Grki za časa antike so bolezen obravnavali kot nadnaravno kazen, kot obsedenost z demoni in jo obravnavali kot zgolj rezultat naravnih vzrokov (Sontag 1987, 47). Bila je nekaj, kar si je (ali ni) nekdo zaslužil, naj bo to po lastni krivdi, zaradi skupinske odklonskosti ali zaradi zločina, ki so ga zakrivili njegovi predniki. S krščanstvom se je razvila ideja, da je bolezen primerna in pravična kazen za grešnika, v 19. stoletju pa je idejo, da bolezen ustreza posameznikovemu karakterju in je kazen, ki ustreza grešniku, zamenjala ideja, da bolezen sama po sebi izraža nek karakter. Po Bichatu (Bichat v Sontag 1987, 48) je bolezen tista, ki govori skozi zlo, je jezik za dramtizacijo mentalnega in je oblika samoizražanja. Bolezni kot taki se lahko upre le moč volje. Ta ideja je povezana z mnenjem, da (introvertiran) karakter povzroči bolezen, ker se ni izražal. V tem primeru bolezen presega hipotezi, da lahko, prvič, vsako obliko družbene deviacije obravnavamo kot bolezen in, drugič, da lahko vsako bolezen obravnavamo psihološko. Ti hipotezi sta namreč komplementarni: prva nas reši krivde, druga nam jo povrne. Psihološke teorije bolezní namreč predstavljajo vir krivde, ki se pripiše bolniku, saj se bolniki, ko izvejo za svojo bolezen, nemudoma počutijo, kot da je bolezen nekaj, kar so si zaslužili (Sontag 1987, 60).

Po Gilmanu je pomen bolezní podan tudi skozi način, kako je ta reprezentirana v kulturi, kar je pomembno predvsem, ko je govora o oblikovanju suverenega sebstva. Tedaj "občutek našega sebstva postane neločljivo povezan s podobo pacienta in s tem povezanega spremenljivega pomena" (Gilman 1988, 7).

Bolezen lahko žensko (avtomatično) naredi manjvredno, podrejeno in iz objekta poželenja hitro postane podrejen objekt. Torej je zdravje lahko objektivizirano, še posebej ko je govora o zdravju ženske iz nižjega razreda ali ženske, ki se upre 'svoji dolžnosti' (English in Ehrenreich v Dhruvarajan 1990, 15). Številne ženske umetnice so prav skozi bolezní razkrivale naravo posameznikovega karakterja. Za bolezní, ki prizadenejo ženske, so pogosto krivile družbo, ne posameznika oz. pacienta (Dhruvarajan 1990, 15). Po mnenju feministk naj bi ženske prav s tem, ko diskutirajo o svojem zdravju, prevzele nadzor nad slednjim in zato pozivajo ostale ženske, naj se uprejo položaju objekta (moškega) znanstvenega preiskovanja in raje postanejo subjekti, odgovorni za lastna telesa in zdravje; namreč, mehanski pogled na telo s strani medicinskih institucij slednjega zreducira v objekt, v nekaj, kar je ločeno od posameznikovega sebstva. Tako so v okviru medicinskih institucij ženske pogosto zreducirane na zgolj reproduktivne stroje, tak odnos pa izhaja iz samega ustroja znanstvene medicine (Berliner v Dhruvarajan 1990, 10).

Poleg tega zdravstveni sistem predstavlja mikrokozmos družbe, zato so tudi zanj značilni patriarhija, kapitalizem in seksizem. Tak zdravstveni sistem prakticira medicino v znamenju avtoritarne, hierarhične, neosebne in oddaljene organizacije ter hladnih in alienacijskih odnosov do pacienta. Struktura razmerij moči je tu, tako kot v družbi, vertikalna: na vrhu je (moški) zdravnik, sledi (ženska) medicinska sestra kot poslušna in spoštljiva pomočnica in pacient kot pasivna kreatura ali nemočni dojenček na dnu (Dhruvarajan 1990, 9–10).

#### **4.2 *Nezmožnost kot praksa označevanja***

Oznaka nezmožnosti v medicinskem smislu deluje kot označevalec. Učinki pripisovanja nezmožnosti človeku porajajo stereotipiziranje, nadlegovanje, paternalizem, sovraštvo... Ko nekoga označimo za invalidnega, nezmožnega, mu odvzamemo možnost samostojnega izražanja in predstavljanja. Oznaka invalidnosti ljudi postavlja v ločeno družbeno kategorijo. Razlika med oznako bel, črn ali ženska, moški in invalid pa je, da za razliko od prvih štirih oznaka 'invalid' zajema heterogeno družbeno skupino: sem spadajo invalidi na invalidskih vozičkih, ljudje s kroničnimi bolečinami, psihični bolniki, ljudje z omejenimi gibalnimi sposobnostmi, ljudje s cerebralno paralizo, ljudje s cistično fibrozo, preživeli in oboleli z rakom itd. Čeprav se vsak od teh medicinskih opisov razlikuje od drugega, vsi spadajo v kategorijo invalidov, torej "invalidnost ni univerzalna kategorija, ampak strateško ime, ki označuje 'raznolike razlike' " (Wilson in Lewiecki-Wilson v Kuppers 2004, 7).

Telo torej deluje tudi kot označevalec različnosti, drugačnosti invalidnih ljudi. Pomanjkanje podob invalidnih oz. tako ali drugače prikrajšanih ljudi zato kaže na njihov utišani, nemočen položaj, saj se s tem, ko invalidnost ponotranjijo, izločijo iz družbe (Hevey 1992, 119).

#### **4.3 *Fotografiranje bolnega telesa***

Od poznih 80ih let dalje se je pojavljalo nenavadno veliko fotografskih projektov in kritičnih tekstov, ki so se v prvi vrsti osredotočali na človeško telo kot subjekt. Fotografiji, kot so Jo Spence, Hannah Wilke, Cindy Sherman, Mona Hatoum itd. so s pomočjo fotografije raziskovali, kako je telo reprezentirano in kakšna vrsta teles bi morala biti reprezentirana. Osredotočali so se na pojave specifičnih fotografskih načinov gledanja na telo in vloge fotografije pri oblikovanju poželenja po telesu. S tem interesom naj bi bila po eni strani povezana družbena kriza, povezana z epidemijo virusa AIDS (Pultz in Foster v Wells 2004, 161), po drugi strani pa so interes za telo

v fotografski praksi povezovali s pojavom novih kritičnih teorij in t.i. "politik telesa" (prav tam). Fascinacija nad telesom je bila povezana tudi z napredkom v znanosti in medicini ter z novimi, še hitrejšimi načini reprodukcije in distribucije fotografskih podob (Ewing v Wells 2004, 163).

Chris Townsend v zvezi s tem omenja dve krizi: prva je kriza telesa in družbenega obupa, druga kriza pa je povezana z gledanjem in "s kulturno uporabo fotografije in razpadanjem mitov o mediju, kar vodi v konfliktne poglede na to, kako bi morala fotografija reprezentirati človeško telo" (Townsend v Wells 2004, 163). Antropologinja Carole S. Vance mu je ugovarjala, češ da so ideje o telesih in ideje o uporabi in pomenih fotografije globoko povezani, povezani sta tudi kriza gledanja in kriza telesa. Pravi, da so fotografije človeškega telesa ujete v družbene bitke in da imajo različni pogledi na pomene in uporabo fotografije tudi politične korenine. Te sicer obstajajo že od začetkov fotografije, v poznem 20. in v začetku 21. stol., ko so se pojavile spolne politike, pa so postale še posebej očitne. Tedaj je z globalizacijo in diverzifikacijo medijev ter targetiranjem na določene ciljne skupine bolj očitno postal tudi obseg fotografske reprezentacije človeškega telesa (Wells 2004, 163).

Da se fokus od telesa lahko prenese na izmenjavo družbenih in bioloških pomenov, je potrebna "performativnost", torej "namerno uprizarjanje ali poziranje na fotografijah, ki razkriva telo, ki temelji na družbenih dogovorih o danih pomenih, ki so se utrdili s pomočjo biomoči" (Foucault v Koppers 2004, 5). Biomoč sestoji iz dveh medsebojno povezanih sistemov, ki se osredotočata na zbiranje znanja: prvega predstavljajo nadzorne znanstvene discipline, ki kreirajo podatke o normalnih telesih, drug sistem pa predstavljajo posamezniki, ki nadzorujejo sami sebe, da v družbi obveljajo za normalne. Oba mehanizma zastopata utelešeno in znanstveno vizijo tega, kaj pomeni biti član določene zgodovinske družbe, posledica delovanja slednjih pa je "družba normalizacije" (Foucault v Koppers 2004, 5–6).

#### **4.4 Metafora**

Metafora je figura, ki vzpostavlja delno podobnost na točki med prisotnim znakom in odsotnim nasprotjem (Van Leeuwen 2005, 30). Po Aristotelu metafora pomeni "nov izraz" (prav tam) bistvo metafore pa predstavlja ideja prenosa ali prenašanja nečesa iz enega mesta na drugega z obzirom, da imata oba prostora že v osnovi skupno podobnost. Kante metaforo opredeli kot "upor proti človekovi navadi, da stvari v svetu klasificira zgolj na podlagi dejstva, da se zdijo takšne, kakršne so" (Kante 1996, 4).

Koncept metafore je multimodalni, saj se lahko prenese na več oblik (v jezik, slike, fotografije, oglase itd.) in s tem, ko omogočajo slikovito opisovanje podob in sveta, metafore omogočajo tudi ustvarjanje novega sveta (Van Leeuwen 2005, 31). A ker so danes že tako pogoste, jih skorajda ne opazimo več, saj so številne med njimi že postale del našega besedišča in načina mišljenja. Le nove metafore imajo zmožnost definiranja realnosti, saj predstavljajo "retorični proces, v katerem diskurz razkrije moč, ki jo imajo določene fikcije pri reformiranju realnosti" (Ricoeur v Leiss in drugi 1997, 289). Tako lahko nove metafore, tiste, ki presegajo ustaljene pomene, osvetlijo in predstavijo nove vidike in načine gledanja in tako omogočijo, da opazimo nove stvari, naredimo nove povezave in izvedemo nova dejanja. Slaba stran tega je, da bodo prej izpostavljeni pomeni sedaj prezrti (Van Leeuwen 2005, 32).

Razumevanje metafor in s tem povezani nove koncepti in ideje temeljijo na naših preteklih, fizično ali kulturno posredovanih izkušnjah, ki so tako predpogoj za razumevanje novih metafor: "Nobena metafora ne more biti razumljena ali vsaj primerno predstavljena neodvisno od njene izkustvene osnove" (Lakoff in Johnson v Van Leeuwen 2005, 33). Metafore torej lahko oblikujejo naše (družbene) realnosti in obenem spodbujajo nadaljnja dejanja, odzive, ki se morajo ujemati z že naturalizirano metaforo (Lakoff in Johnson 2003, 156).

#### ***4.5 Rak in pripisani pomeni***

V poznem 19. in zgodnjem 20. stol. je rak tako v Evropi kot v Združenih državah Amerike veljal za nalezljivo bolezen in kazen za grozno početje. Pripisovali so ga šibkemu karakterju, oboleli za rakom pa so osramotili sebe in svojo družino, saj naj bi bili za svojo bolezen krivi sami (Harpham in Hoel v Kozikowski 2005, 1). Sontagova piše, da ljudje o tej bolezni pogosto govorijo simbolično, preko metafor, s tem pa se prikrajšajo iskrenega načina soočanja z realnostjo situacije, v kateri so se znašli; posledično je bolezen podvržena napačnemu razumevanju in, kot v primeru raka, neozdravljiva, pacient pa je označen kot nemoralen (Kozikowski 2005, 2). Stigma raka pa ne obstaja le v družbi, ampak tudi v medicinskem sistemu. Kozikowskijeva v svojem članku o raku in z njim povezano stigmati na Češkoslovaški v času socializma, času, ko je bila kakršna koli bolezen smatrana za družbeni problem, družba pa je po socialističnih idealih veljala za zdravo (Kozikowski 2005, 1), piše, da so zdravniki le redko uporabljali izraz 'rak' ali 'rak na dojkah'. Pogosteje so uporabili katerega od številnih drugih izrazov, npr. "tumor, karcinom, cista, maligni tumor, bula" itd. (Kozikowski 2005, 2). Tudi oboleli so raje uporabljali izraze, kot so "moj problem, tista stvar, tumor..." (prav tam).

Zanimiva je tudi vrsta uporabljenih metafor v zvezi z rakom in zdravljenjem te bolezni. Američan Baron Lerner (Lerner v Kozikowski 2005, 6), ki je raziskoval kulturno zgodovino raka v Ameriki, je ugotovil, da Američani proti raku že od 50ih let prejšnjega stoletja bijejo tako znanstveno kot metaforično vojno. V ameriški "kulturi raka" (Kozikowski 2005, 6) se tako pacienti kot aktivisti pri opisovanju zdravljenja in spopadanja z rakom naslanjajo na metaforiko, ki izvira iz vojnega besedišča. To je v prvi vrsti povezano prav z načinom zdravljenja rakavih obolenj.

*"The treatment is worse than the disease."*

*(Sontag 1987, 68)*

Čeprav je rak v notranjosti bolnika, ki ga razjeda, to še ne pomeni, da bo bolnik deležen oskrbe in nege. Prav nasprotno: zdravljenje je pogosto prav brutalno, saj, ker je pacientovo telo pod napadom rakavih celic, je odgovor na to proti-napad, zato večina metaforike v opisovanju raka in zdravljenja slednjega izhaja iz vojaškega besedišča, npr. "rakave celice se kolonizirajo po telesu, vzpostavljajo baze, se širijo", omenjajo se "invazije tumorskih celic" itd. (Sontag 1987, 69). Vojaški pridih imajo tudi zdravstveni posegi: radioterapija je polna metafor letalskega bojevanja (paciente bombardirajo s toksičnimi žarki), kemoterapija pa spominja na kemično vojno in uporabo strupov, saj sta namen in cilj zdravljenja ubiti rakaste celice pa čeprav na račun tega trpijo zdrave celice (prav tam).

Vidimo, da bolezen, kakor hitro ji pripišemo pomen, postane metafora, saj že samo ime bolezni zbuja asociacije gnusa in zgražanja. Z rakom, ki je bil obravnavan kot barbar od znotraj, so že od nekdaj povezovali vse, kar je bilo nepopustljivo, neizprosno, grozeče (Sontag 1987, 65–66), obbolele za rakom pa so prikazovali kot ponižane in nesposobne samostojnega življenja (Sontag 1987, 21).

Foucault je zapisal, da je s prihodom sodobne medicine zdravje kot manifestacija krepostnega življenja zamenjalo prejšnje pojmovanje zdravja kot odrešitve (Foucault 1975, 198) in če dobro zdravje pomeni nagrado za krepostno življenje, predpostavljamo, da je bolezen odraz moralnih pomanjkljivosti – v tem primeru je resna bolezen interpretirana kot v osnovi moralni dogodek (Good v Hunt 1998, 299), ki radikalno spremeni tok življenja in porodi ogromno vprašanj, odgovori na slednja pa so pogosto vzorčno-posledične narave, npr.: "Raka sem dobila, ker ...sem varala..." itd.

Zanimivo je tudi, komu ali čemu pripisujemo raka – zdravi ljudje ga pripisujemo celotnemu človeku oz. njegovemu telesu in rečemo: "On ima raka", medtem ko oboleli za rakom slednjega izpostavijo, 'pripnejo' na določen organ in ločijo od ostalega telesa: "Imam raka na pljučih", ali, kot je dejal Ronald Reagan, ko so ga vprašali o počutju po operaciji z rakom obolelega organa: "Nisem imel raka. V sebi sem imel nekaj, kar je imelo raka in to je zdaj odstranjeno" (Sontag v Weiss 1997, 461). Raka od ostalega telesa ločijo z namenom zanikanja, upanja na ozdravitev itd., to, kar počno ne-pacienti (ki označujejo celotno telo kot rakavo) pa je posledica dolgotrajnega in v kulturo zasidranega strahu in stigme. Govora je o "cancerophobii", tj. strah pred rakom, ki se kaže z oddaljevanjem od Drugega, naj bo to z oddaljevanjem od tumorja ali od osebe s tumorjem (Weiss 1997, 461).

Z rakom je povezana tudi družbena stigma. Stigma se je najprej nanašala na "znake, ki javno sramotijo določeno osebo" (Kleinman v Kozikowski 2005, 13), čez čas, ko se je povezala še s simptomi bolezni, je stigma pomenila tudi "deformacijo, nepopolnost ali grdost" (prav tam). Goffman v svojem eseju o stigmati in učinku slednje na identiteto piše, da se je zgodnja uporaba tega izraza pri Grkih nanašala na telesne znake, ki significirajo posameznika, ki je "poškodovana oseba, ritualno onesnažena, nekdo, ki se ga je potrebno izogibati, še posebej na javnih krajih" (Goffman v Kozikowski 2005, 14). V knjigi *The Illness Narratives* (1988) Arthur Kleinman piše, kako sta stigma in sramota povezani z rakom: "[...] stigma se lahko prične z družbenim odzivom na stanje: torej, osebe, ki je tako označena, se izogibajo, odklanjajo, jo zasmehujejo, okolica jo ponižuje [...] Sčasoma stigmatizirana oseba pričakuje takšne odzive, jih predvidi, še preden se odvijejo, čeprav se morda sploh ne bi odvile. Na tej stopnji je oseba že ponotranjila to stigmato in razvila globok občutek sramote in okvarjene identitete" (Kleinman v Kozikowski 2005, 13). To dogajanje lahko opišemo tudi z omenjeno metaforo raka kot karcinogene enote, ki se aktivira z reakcijo družbe, prodre v psiho posameznika in na koncu uniči njegovo identiteto (prav tam).

## 5 ANALIZA FOTOGRAFSKEGA DELA JO SPENCE

Fotografske konvencije in prakse producirajo določene podobe žensk, ki se, če dolgo krožijo v družbi, naturalizirajo in če se kot gledalci sprva še zavedamo, da so nekatere od teh podob zgrešene, se ti dvomi kmalu porazgubijo in misliti začnemo, da bi stvari morda tako morale zgledati – tedaj fotografske reprezentacije delujejo kot standard, za katerega sicer vemo, da je napačen, celo zgrešen, obenem pa se bojimo, ker ne vemo, če se tega zavedajo tudi ostali. Tako na primer, za fotografije telesa velja, da vključujejo še politike moči in reprezentacij, ki se jih morda sploh ne zavedamo, saj smo jih že ponotranjili, obenem pa nam reprezentacije služijo kot merilo, po katerem se zgledujemo in ga skušamo doseči. Napačni fotografski reprezentaciji se lahko izognemo tako, da kamero prilagodimo želenemu subjektu (npr. ženskam) in tako prej nevidne ali neprikazane plati vsakdanjega življenja naredimo vidne (Stanley 1992, 29–30).

S procesi reprezentacije kot subjekti fotografije se je ukvarjala pokojna britanska fotografinja Jo Spence. Ko so ji v začetku leta 1982 postavili diagnozo raka na dojkah, je tekom zdravljenja oblikovala fotografske zgodbe, v katerih je pripovedovala o izkušnjah z boleznijo, medicino in alternativnimi zdravilnimi praksami, raziskovala je razmerja moči med slednjimi in družbene reprezentacije raka in obolelih za rakom (Kuhn v Bell 2002, 11). Da bi se soočila z reprezentacijo sebe kot obolele z rakom, se je Jo Spence postavila v objekt dokumentiranja in tako občutila, kaj pomeni biti neviden v vsakdanji zavesti, saj je hitro opazila, da je za sodobno družbo značilno pomanjkanje nepatoloških podob bolezni znotraj družbe – fotografske reprezentacije učinkov zdravljenja bolezni so bile skoraj neobstoječe, subjekt, ki se je znašel v vlogi nemočne, trpeče žrtve pa je bil pogosto podvržen institucionalnemu pogledu. Spencova se je položaju infantila, v katerega je bila postavljena v bolnišnici, skušala upreti s pomočjo fotografije, rezultat česar predstavlja projekt z naslovom *A Picture of Health* (1982–1991). Skušala je pokazati to, kar je vizualno skrito, neznano ali pa se ljudje to preprosto bojijo videti, tj. bitka za zdravje in istočasno še kriza uma in telesa. Hotela je narediti fotografije bolečine, kot jo je sama izkusila, zato se je postavila v vlogo subjekta fotografije in prevzela nadzor nad lastno reprezentacijo, za katero je dejala, da je lahko le "trenutek, zamrznjen v nelinearni kontinuiteti" (Roberts 1998, 206). Ob gledanju njenih fotografij se torej lahko postavimo v položaj pacienta, ki se spopada z nepošteno dinamiko moči v razmerju doktor - pacient in spoznamo vlogo medicinskih institucij pri infantilizaciji pacientov (Martin in Spence v Kramarae in Spender 2000). Njeno telo je postalo znak za mesto bitke, ki ga je napadlo več napadalcev: glavni je bil



rak na dojkah, sledile so medicinske ustanove in medicinsko osebje. Telo Jo Spence je bilo platno, kamor sta svoje sledi in pomene vpisovali kultura in družba.

### **5.1 Fotografija 1: Mammogram**

Fotografija z naslovom Mammogram (Spence 1988, 153) je zgovoren prikaz položaja obolelega za rakom.

Slika 5.1: Mammogram



Vir: Spence (1988, 153).

Fotografija je bila posneta v barvnem formatu. V središču fotografije je bočna podoba osebe, razgaljene do pasu. Ker vidim desno dojko, ki je označevalec za ženski biološki spol, lahko utemeljeno sklepam, da je portretiranka ženskega spola. Njeni lasje so zredčeni, kratko postrženi in skuštrani. Mimika obraza je resna, skoraj brezizrazna. Večino desnega dela fotografije zavzema ogromna, siva mehanska naprava. Ker vidim, da stiska desno dojko portretiranke, predpostavljam, da je naprava označevalec za mamogram, medicinsko napravo, namenjeno rentgenskemu pregledu dojk. Ženska na fotografiji stoji ob napravi in se je oklepa z desno roko. Aparat je veliko večji in mogočnejši od njenega telesa. Pogled portretiranke je usmerjen stran od naprave. Nahaja se v prazni, monotono obarvani sobi in ker se tu nahaja še mamogram, sklepam, da gre za bolniško sobo. V ozadju vidim del nečesa, kar bi lahko bil označevalec za stol in del blaga, ki bi lahko bil označevalec za bolniško srajco. Ker je portretiranka gola, lahko sklepamo, da gre za njeno bolniško srajco. Vsi ti elementi tvorijo očiten, denotativni pomen fotografije.

Gre za portretno fotografijo, oseba na sliki pa je fotografirana od blizu. Ta bližina in razgaljeno telo skupaj ustvarjata občutek intimnosti in posega v portretirančevo zasebnost.

Na konotativni, torej abstraktni ravni, lahko mamogram obravnavamo kot simbol medicinskih institucij. Ker se dviguje nad ukleščnim telesom portretiranke, bi ta položaj lahko simbolično predstavljal njen podrejen položaj v okviru medicinskih institucij. Dojka je podvržena medicinskemu pregledu, ki ga izvajajo v primeru obolezosti za rakom na dojkah oz. ob sumu na to bolezen, zato na podlagi tega predpostavljam, da ima portretiranka raka na dojkah ali pa za takšno diagnozo obstaja utemeljen sum. Dalje, opažam, da je tkivo desne dojke, ki jo stiska mamogram, močno ločeno od telesa, kar bi lahko simboliziralo dojko kot objekt, podvržen medicinski raziskavi in objekt, ločen od človeškega telesa. Dojka predstavlja tudi punctum te fotografije, saj je tista točka, ki pritegne naš pogled in v nas vzbudi primarna čustva. Osebnost se mi porajajo občutki neugodja in skomin ob zamišljanju, kako se počuti portretiranka in kakšne bolečine (psihične in fizične) je prestajala v trenutku, ko je bila fotografija posneta. Dalje, njena rahlo privzdignjena glava, resen izraz na obrazu in pogled, usmerjen naravnost in rahlo navzgor, delujejo kot znaki poguma in moči, zato portretiranka gledalcu daje občutek, da se pogumno spoprijema z medicinsko napravo in boleznijo. Ta občutek je v nasprotju s sporočili, ki jih oddaja njena drža: bočni položaj razkriva, kako nemočno se oklepa mehanske naprave in kako podrejena je v razmerju z mogočno napravo. Ranljivost, podrejenost in izgubo nadzora konotira tudi golota, ki nekako simbolizira predajo telesa pod kontrolo medicine in s tem izgubo nadzora nad lastnim telesom in pojavnostjo. Več pomenov lahko izluščim tudi iz prostora, v katerem se nahaja portretiranka: vidim jo v majhni, turobno sivo obarvani sobi. Je sama, ob njej ni nikogar, ki bi ji nudil podporo, nikogar ni, ki bi jo vodil skozi fizično in psihično boleč postopek. Gola in ukleščena pod aparatom se je kot pacientka znašla pod nevidno oblastjo medicinske institucije, aparat pa stoji kot označevalec za zatiralca in mučitelja telesa, natančneje dojke. Stisnjena dojka tako predstavlja znak z več pomeni: je označevalec biološkega ženskega spola, je indeks za mesto na človeškem telesu, ki je obolelo, je simbol za bolezen in je objekt, ločen od človeškega telesa. Nenazadnje je tudi simbolni označevalec, ki predstavlja razlog, zakaj se je znašla v tej sobi in razlog za bitko, v katero se je morala spustiti, če ga želi premagati.

K pomenu fotografije prispeva tudi spremno besedilo<sup>1</sup> pod sliko, ki razloži, zakaj in kako je bila ta fotografija posneta. V zadnjem stavku je Spenceva zapisala: "Med mamogramom sem radiografijo prepričala, naj me fotografira. To je storila zelo nerada [...]" (Spence 1988, 153) [prevod A. R.], s čimer potrdi moje sklepanje o položaju portretiranke kot pacientke, ki se je znašla podrejena pod nadzorom medicinskega osebja. S tem se krepijo tudi razmerja moči, kakršna veljajo v družbi in v bolnišnicah kot mikrokozmosu družbe, tj. hierarhična razmerja z zdravniki in ostalim medicinskim osebjem na vrhu ter pacienti in obolelimi na dnu.

Zasluge za fotografijo so pripisani avtorici Jo Spence in njeni sodelavki Terry Bennet. Na abstraktni ravni lahko znanje o Jo Spence povežemo tudi s potencialnimi, konotativnimi pomeni fotografije in njene obolele dojke: ker je bila Jo Spence lezbijka in feministka in s tem 'drugačna' od večine žensk, bi njeno obolelo telo in še posebej (rakava) dojka metaforično lahko predstavljala mesto družbenih pomenov, ki odklanjajo od pravih, normativnih žensk in ženskih teles, ta odklonskost pa se ji maščuje tako, da ubija njeno lastno telo. V tem primeru bi rak v metaforičnem pomenu lahko predstavljal odgovor na njeno nenaravno, 'nežensko' vedenje, kazen za to pa je napad na dojko, tj. mesto, ki je ključno za žensko identiteto. Dojka, simbol ženstvenosti, je tedaj postala zgolj zunanji organ (Sered in Tabory 1999, 16), organ, ločen od telesa in znak za mesto pod napadom, ki ga je treba obraniti oz. ker se je kot ženska, ki ljubi ženske, odpovedala tipičnemu ženskemu vedenju, jo bo na koncu uničil prav simbol njene od narave dane ženstvenosti.

## **5.2 Fotografija 2: 15th October, 1984**

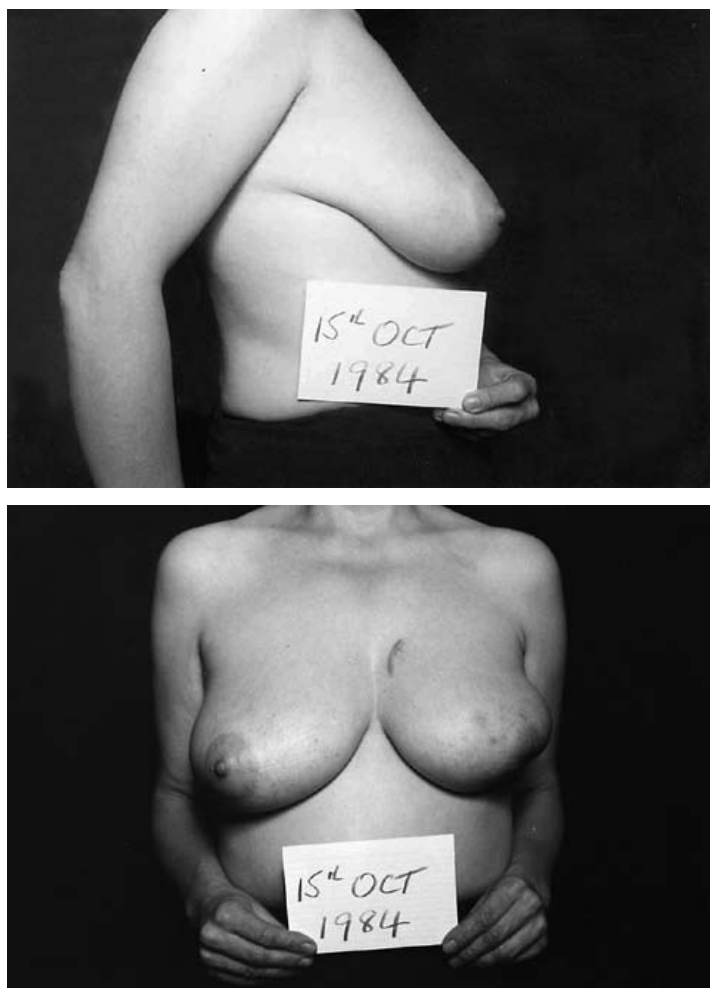
Ker je v popularnih medijih rak na dojkah nekoliko idealistično predstavljen kot ozdravljivo stanje (Cartwright v Ucock 2007, 67), se podobe žensk z enojno ali dvojno mastektomijo skorajda ne pojavljajo v medijih. Andsager, Hust in Powers (v Ucock 2007, 67) poročajo, da v revijah, zloženkah itd. pogosto vidimo podobe belih, mladih in suhih žensk z "uravnoteženo linijo oprsja" (prav tam), veliko bolj pogoste pa so podobe nasmejanih žensk, ki so preživele raka in tistih, ki so srečne, ker so spomine na boj z rakom zabrisale z lasuljo in prsnimi vsadki. Drugače povedano – spet so srečne, ker so videti normalne in ženstvene. Takšne podobe so daleč od realnosti, saj obolevajo ženske vseh ras, starosti, velikosti itd. in tovrstno posploševanje in

---

<sup>1</sup> "Passing through the hands of the medical orthodoxy can be terrifying when you have breast cancer. I determined to document for myself what was happening to me. Not to be merely the object of their medical discourse but to be the active subject of my own investigation. Here whilst a mammogram is being done I have persuaded the radiographer to take a picture for me. She was rather unhappy about it, but felt it was preferable to my holding the camera out at arm's length and doing a self portrait" (Spence 1988, 153).

normalizacija podob pacientk 'normalnega videza' in obenem reprezentiranje idealiziranega modela ženske, ki je premagala raka, resnične pacientke distancira od njihove realnosti (Thorne in Murray v Ucock 2007, 67). To privede do še hujšega (tokrat psihičnega) trpljenja, ki se pojavi zaradi izgube nadzora nad videzom lastnega telesa. O tem, kdo nadzoruje telo pacienta in pomene telesa ter kakšen je položaj onkoloških pacientov znotraj medicinske institucije in v okviru družbe, se je spraševala tudi Jo Spence, zato bom kot drugo fotografija pod semiotični drobnogled vzela delo z naslovom October 15th, 1984 (Spence v Tembeck 2008).

Slika 5.2: 15th October, 1984



Vir: Spence v Tembeck (2008).

Originalna fotografija sestoji iz dveh delov in je posneta v barvnem formatu. Na zgornji sliki vidimo bočno sliko golega trupa, glava in spodnji del telesa sta odrezana. Desna dojka je razgaljena in je označevalec, da je portretiranka ženskega spola. Leva roka drži papir z napisom 15th October, 1984, kar bi lahko označevalo datum, ko je bila fotografija posneta. Desna roka je rahlo oddaljena od trupa in tako omogoča neoviran pogled na bočni posnetek telesa. V ozadju je

črnina, vidnih ni nobenih stranskih elementov. Zaradi črnine v ozadju na originalni fotografiji izstopa golo, rožnato obarvano človeško telo in zaradi kontrasta barva v ospredju in ozadju je telo še bolj izpostavljeno podrobnemu pogledu gledalca. Fotografija je posneta od blizu, kar med gledalcem in portretirancem vzpostavlja občutek bližine in obenem vdira v intimno sfero portretiranke.

Druga fotografija je ravno tako posneta od blizu. Vidimo frontalni portret telesa, razgaljenega do pasu. Tudi tu dojki označujeta, da gre za portretiranko ženskega spola. Desna dojka je izmaličena v predelu areole, na prsnem košu v liniji srca vidim zaceljeno zarezo. Brazgotini sta indeks za prestale operacije in glede na mesto in videz slednjih sklepam, da je bil razlog za operacijo obolela dojka. Tudi na tej fotografiji je ozadje črno. Vidimo le eno podobo, središče in točka pozornosti pa sta usmerjeni v golo in brazgotinasto oprsje. Punctum, tj. točka na sliki, ki me je najbolj pretresla, predstavljajo izmaličena dojka, brazgotina na prsnem košu in napis z datumom. Ti dokaj pretresljivi elementi fotografije od mene kot gledalke zahtevajo aktivno interpretacijo pomenov na konotativni ravni.

K simbolni večpomenskosti fotografije pripomore tudi spremni tekst<sup>2</sup>, v katerem je avtorica sporočila, zakaj je posnela to fotografijo: želela je pokazati, kako ujeto in podrejeno se je počutila, ko je bila kot subjekt medicinskih pregledov nenehno podvržena objektivnemu in hladnemu dokumentiranju in pogledu Drugih (zdravnikov, študentov medicine itd.). Med fotografiranjem obolelih mest in neupoštevanju njenega telesa kot celote se je Jo Spence, onkološka pacientka, počutila kot zapornica. Medicinske fotografije bolezni so jo spominjale na zaporniške portrete, na katerih so zaporniki fotografirani od pasu navzgor, pred sabo pa namesto tablice z imenom držijo zaporniško serijsko številko, zato se je take fotografske tehnike poslužila tudi sama. Tako za zapornike kot za Spencovo namreč velja, da je pomembna le še njihova kazen. Pri zapornikih je to sodna obsodba, v primeru Spencove je kazen bolezen, tj. rak in če identiteto zapornikov nadomesti jetniška številka, lahko za paciente rečemo, da njihov eden in edini označevalec postane bolezen, ki jih pesti. Kot zaporniki v zaporu je bila Spencova v bolnišnici žrtev nenehnega nadzorovanja in mehanskega pregledovanja. Tako kot zaporniki z zaporniškimi številkami in uniformami je postala objekt brez identitete. Njena izmaličena dojka

---

<sup>2</sup> "Women attending hospital with breast cancer often have to subject themselves to the scrutiny of the medical photographers as well as the consultant, medical students and visiting doctors. Once I had opted out of orthodox medicine I decided to keep a record of the changing outward condition of my body. This stopped me disavowing that I have cancer, and helped me to come to terms with something I initially found shocking and abhorrent" (Spence v Pope 1996).

je postala telesni označevalec, znak, ki je ves čas opominjal na nepopolnost njenega telesa, tj. nepopolnost po prevladujočih družbenih standardih.

Simbolne pomene lahko izluščimo tudi iz tega, česa na fotografiji NI, tj. obraza in spodnjega dela telesa: če obraz in celotno telo označujeta vsaj zunanjo, vizualno identiteto človeka, potem bi odsotnost obraza in spodnjega telesa lahko služilo kot simbol nepopolnega telesa in znak nepomembne identitete – tako za zapornike kot paciente namreč velja, da, ko se znajdejo v avtoritarnih institucijah, kot so zapori in bolnišnice, postanejo le še številke oz. bolezni, nič več samostojne in raznolike identitete. Odsotnost glave in s tem odsotnost obraza in obraznih mimik kot nosilca številnih pomenov bi lahko v prenesenem pomenu predstavljalo način alienacije od pacienta kot živeče in čuteče osebe. Zaradi odsotnosti glave gledalec ne more vzpostaviti očesnega stika s portretiranim, zato je odnos med slednjima hladen in oddaljen, torej takšen, kakršen je odnos med zdravnikom in pacientom.

Kritičarka Jean Dykstra je o fotografijah Jo Spence zapisala še, da te podvomijo v konvencije lepote in ženskega telesa in v kode reprezentacije, konstrukcije bolezni in raziskovanja identitete, obenem pa od gledalca zahtevajo, da postane pozoren na vizualne kode, ki konstruirajo ideje o spolu, seksualnosti, bolezni in vrsti telesa, ki je "primerno za pogled" (Dykstra v Bell 2002, 12). In res je s tem, ko je posnela to fotografijo, Spencova opozorila na nepravičen in nezaslužen odnos med degradiranim pacientom in zdravnikom 'z božjim kompleksom', po drugi strani pa ta fotografija predstavlja njeno namerno odklanjanje družbene konformnosti in zakrivanju drugačnosti.

## 6 ZAKLJUČEK

Fotografija s svojimi elementi in s fotografovimi prispevki k pomenu pritegne pozornost na tisto, kar bi sicer zlahka spregledali. Ker fotografije vedno predstavljajo 'neko' realnost, vplivajo na gledalčevo dožemanje slednje, zato ima fotografska upodobitev realnosti, kot jo dojemata tisti za objektivom, zmožnost, da spremeni pogled na svet in razburka ustaljene pomene. Pri tem upoštevamo, da je fotografija tudi kulturni znak, čigar pomen je kulturno specifičen in arbitraren in pogosto podrejen dominantnim oblikam moči. Prav zato za še tako realistično fotografsko podobo ne moremo reči, da zrcali realnost: vedno je le kompleksen sestavek številnih prepletenih ideoloških kodov. Ker kot gledalci aktivno sodelujemo pri oblikovanju pomenov, je pomembno,

da se tega zavedamo in poznamo predstave, ki krožijo v naši družbi in poznamo, a ne nujno upoštevamo tudi tiste, ki se nam sicer zdijo popolnoma zgrešene.

V diplomskem delu sem pokazala, kako žanr umetniške fotografije omogoča izražanje notranjih čustev in način samostojne konstrukcije identitete in reprezentacij, za kakršno želimo, da bi nam bila pripisana. Pri tem se lahko trenutno notranje stanje (ob pomoči fotografskega aparata) izraža s pomočjo številnih vizualnih označevalcev, ki osmišljajo našo bit. Obenem pa lahko s pomočjo teh izpodbijamo nepravilne, nezaželene označevalce, tj. tiste, ki so posamezniku pripisani s strani družbe. Še najbolj škodljivi za človekov občutek sebstva in stabilnost njegove identitete so označevalci z močnim moralnim podtonom, kakršne najdemo v metaforiki, ki obkroža različne bolezni, npr. rak. Če pomislimo sami pri sebi, se hitro zavemo, da je tudi naše besedišče polno metafor in prenesenih pomenov in negativnih lastnosti, pripisanih tej bolezni in obolelim. Te pomene smo nevede ponotranjili in šele ob priznavanju njihove neutemeljenosti se jim lahko upremo. S tem se preko različnih načinov izražanja (literatura, fotografija, slikarstvo, umetniške instalacije in performansi itd.) ukvarjajo različni umetniki in družbeni aktivisti. Ti ob izkoriščanju lastnega telesa nazorno prikazujejo, kaj se v resnici skriva pod bolniško haljo v duši in telesu, ki ga napada rak. Šele ob nadzorovanju lastnega reprezentiranja namreč lahko pride do rekonstrukcije identitete, kakršno si človek zasluži in ne identitete, kakršna mu je bila pripisana s strani v družbi oblikovane nazadnjaške metaforike ali zgrešenih reprezentacij.

Če je izhodišče za moje diplomsko delo predstavljalo pronicljivo mišljenje Susan Sontag v delu *Illness as a Metaphor* (1987), potem ga tudi končujem z mislijo na Sontagovo. Razsvetljevala nas je s svojimi pogledi na fotografijo, na metafore in pomene, pripisane boleznim, kot so tuberkuloza, rak in AIDS, bolezni, ki rušijo identitete obolelih ter grenijo in jemljejo življenja številnih po vsem svetu. Ironično je Sontagova na koncu umrla prav zaradi raka, v zadnjih mesecih življenja pa njen boj z rakom fotodokumentirala njena prijateljica, svetovno znana fotografinja Annie Liebovitz. Tako se je Sontagova znašla v vlogi trpečih, o katerih je prej le pisala in na žalost še v praksi spoznala, kaj pomeni imeti raka, trpeti in biti del medicinskega stroja. Vse to pred fotografskim objektivom. Liebovitzeva je na eni izmed svojih zadnjih fotografij Sontagove ujela podobo njenega izmučenega telesa in čeprav je v svojem delu *Pogled na bolečino drugega* (2006) Sontagova opozorila, da ni nič hudega in nič čudnega, če ob pogledu na fotografije trpečih ali smrti ne občutimo ničesar, si ne morem pomagati, da me ta fotografija ne bi ganila.

## 7 LITERATURA

- Adler, Katherine in Marcia Pointon. 1993. *The body imaged. The human form and visual culture since the renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- 1981. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- 1990. *Retorika starih/ Elementi semiologije*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- 1992. *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- Bell, Susan E. 2002. Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness. *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine* 6 (1). Dostopno prek: <http://hea.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/1/5> (12. marec 2010).
- Berger, John. 1997. *Seeing is Believing: an Introduction to Visual Communication*. California: Mayfield Publishing Company.
- 2008. *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emanat.
- Burgin, Victor. 1982. Looking at photographs. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 130–137. London: Routledge.
- Chandler, Daniel. 2003. *Semiotics. The Basics*. London, New York: Routledge.
- Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Deshazer, Mary K. 2003. Fractured Borders: Women's Cancer and Feminist Theatre. *NWSA Journal* 15 (2). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/4316968> (29. marec 2010).
- Dhruvarajan, Vanaia, ur. 1990. *Women and Well-being*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Eco, Umberto. 1986. A photograph. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 126–129. London: Routledge.
- Elkins, James. 1999. *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Foucault, Michael. 1975. *Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*. New York: Vintage.
- Gilman, S. L. 1988. *Disease and Representation: Images of illness from Madness to AIDS*. Ithaca: Cornell University Press.
- Goffman, Irving. 1963. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon and Schuster.
- Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 34–84. Ljubljana: Študentska založba.



- Hevey, David. 1992. *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. New York: Routledge.
- Hoffmann, Stanley. 2003. America Goes Backward. *The New York Review of Books* 50 (10). Dostopno prek: <http://www.nybooks.com/articles/16350> (18. marec 2010).
- Hrženjak, Majda. 2002. *Simbolno: Izbrana poglavja iz francoskega strukturalizma*. Ljubljana: Študentska založba.
- Hunt, Linda M. 1998. Moral Reasoning and the Meaning of Cancer: Causal Explanations of Oncologists and Patients in Southern Mexico. *Medical Anthropology Quarterly* 12 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/649685> (29. marec 2010).
- Jones, Amelia. 2002. The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Signs* 27 (4). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3175940> (9. december 2009).
- Kante, Božidar. 1996. *Metafora in kontekst*. Ljubljana: Jutro.
- Kelly, Angela. 1979. Self Image. Personal is Political. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 410–416. London: Routledge.
- Kleinman, Arthur. 1988. *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*. New York: Basic Books.
- Komniou, Effie. 2006. *Images of Illness on the Museum's Walls: Representations of Disease in Contemporary Visual Arts*. Dostopno prek: [http://www.city.ac.uk/cpm/ejournal/ejournal\\_Effie\\_Komninou.pdf](http://www.city.ac.uk/cpm/ejournal/ejournal_Effie_Komninou.pdf) (11. december 2009).
- Kozikowski, Denise. 2005. "A Dirty Crab Eating Away at the Breast": The Stigma of Cancer in Post-Socialist Czech Republic. *The Anthropology of East Europe Review* 23 (1). Dostopno prek: [http://condor.depaul.edu/~rrotenbe/aer/v23n1/Kozikowski%2023\(1\)%20Spring%2005.pdf](http://condor.depaul.edu/~rrotenbe/aer/v23n1/Kozikowski%2023(1)%20Spring%2005.pdf) (1. april 2010).
- Kramarae, Cheri in Dale Spender, ur. 2000. *Routledge International Encyclopedia of Women: Identity politics to publishing*. New York: Routledge.
- Kress, Gunther in Theo Van Leeuwen. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kuppers, Petra. 2004. *Disability and Contemporary Performance: Body on the Edge*. London, New York: Routledge.
- Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation. Key Concepts in Media Studies*. Houndmills, London: Macmillan.
- Lakoff, George in Mark Johnson. 2003. *Metaphors we live by*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Lazroe, Beth. 1997. *Perception, Culture, Representation and the Photographic Image*. Ljubljana: MatFormat.
- Leiss, William, Stephen Kline in Sut Jhally. 1997. *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well Being*. London, New York: Routledge.
- Luthar, Breda. 2002. Homo ludens – homo šoper: Uvod v potrošno kulturo. V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 245–265. Ljubljana: Študentska založba.
- Martin, Rosy in Jo Spence. 1985. New Portraits for the Old: The Use of the Camera in Therapy. *Feminist Review* 19. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1394985> (1. december 2009).
- 1995. Photo-therapy. Psychic Realism as a Healing Art? V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 402–409. London: Routledge.
- Mikuž, Jure. 1993. Varuhinja modernizma. V *O fotografiji*. Sontag, Susan, 195–226. Ljubljana: Študentska založba.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Newton, Julianne H. 2001. *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers.
- Nöth, Winfried. 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Peters, Michael. 2001. Review: Picturing the Self: Art of the Body and Camera Portraiture. *Journal of Aesthetic Education* 35 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3333615> (9. december 2009).
- Pope, Nina. 1996. *Photo therapy and Breast Cancer: a Selection of Jo Spence's Work*. Dostopno prek: <http://hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/index.htm> (15. april 2010).
- Praper, Peter. 1996. Zdravstvena psihologija v svetu in pri nas: prispevek k zgodovinskemu spominu. *Psihološka obzorja* 5 (1). Dostopno prek: [www.dlib.si/v2/StreamFile.aspx?URN=URN:NBN:SI:doc...id](http://www.dlib.si/v2/StreamFile.aspx?URN=URN:NBN:SI:doc...id) (30. marec 2010).
- Roberts, John. 1998. *The Art of Interruption: Realism, Photography, and the Everyday*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Rogoff, Irit. 2000. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. New York: Routledge.

- Sered, Susan in Ephraim Tabory. 1999. "You are a Number, Not a Human Being": Israeli Breast Cancer Patients' Experiences with the Medical Establishment. *Medical Anthropology Quarterly, New Series* 13 (2). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/649646> (28. marec 2010).
- Sidonie, Ann Smith in Julia Anne Watson. 2002. *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Sonesson, Göran. 1989. *Semiotics of Photography: On Tracing the Index. Semiotik Projektet, report 4*. Lund: Institute of Art History. Dostopno prek: <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf> (5. april 2010).
- 1998a. Photography. V *Encyclopedia of Semiotics*, ur. Paul Bouissac. New York: Oxford University Press. Dostopno prek: <http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/photography.html> (5. april 2010).
- 1998b. Visual Semiotics. V *Encyclopedia of Semiotics*, ur. Paul Bouissac. New York: Oxford University Press. Dostopno prek: [http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/visual\\_semiotics.html](http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/encyclo/visual_semiotics.html) (5. april 2010).
- 2007. The Extensions of Man Revisited. From Primary to Tertiary Embodiment. V *The Body and Embodiment*, ur. John Krois. London, New York: Routledge. Dostopno prek: <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&fileOID=626117> (10. april 2010).
- Stanley, Liz. 1992. *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Sontag, Susan. 1987. *Illness as a Metaphor*. New York: Vintage.
- 1993. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- 2006. *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia.
- Spence, Jo. 1988. *Jo Spence: Beyond the Perfect Image. Photography, Subjectivity, Antagonism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Stieglitz, Alfred. Pictorial Photography. V *Classic Essays on Photography*. ur. Alan Trachtenberg, 115–123. New Haven: Leete's Island Book.
- Tagg, John. 2005. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.
- Tembeck, Tamar. 2008. Exposed Wounds: The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence. *RACAR XXXIII* (1–2). Dostopno prek: [http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/Tembeck\\_RACAR.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/wilke/general%20press/Tembeck_RACAR.pdf) (15. april 2010).
- Trachtenberg, Alan, ur. 1980. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Book.

Ucok, Ozum. 2007. The Fashioned Survivor: Institutionalized Representations of Women with Breast Cancer. *Communication and Medicine* 4 (1). Dostopno prek: <http://www.reference-global.com/doi/abs/10.1515/CAM.2007.008> (10. december 2009).

Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London, New York: Routledge.

Wallis, Brian, ur. 1992. *Art After Modernism. Rethinking Representation*. New York, Boston: The New Museum of Contemporary Art New York in David R. Godine Publisher, Inc.

Weiss, Meira. 1997. Signifying the Pandemics: Metaphors of AIDS, Cancer, and Heart Disease. *Medical Anthropology Quarterly, New Series* 11 (4). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/649534> (15. april 2010).

Wells, Liz, ur. 2003. *The Photography Reader*. London: Routledge.

--- 2004. *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Weston, Edward. Seeing Photographically. V *Classic Essays on Photography*, ur. Alan Trachtenberg, 169–175. New Haven: Leete's Island Book.