

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Vanja Žižić**

**Prikazovalna zmožnost fotografije v prikazovanju grozovitosti na primeru jedrske  
katastrofe**

**Magistrsko delo**

**Ljubljana, 2017**

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Vanja Žižić**

**Mentor: izr. prof. dr. Ilija Tomanić Trivundža**

**Prikazovalna zmožnost fotografije v prikazovanju grozovitosti na primeru jedrske  
katastrofe**

**Magistrsko delo**

**Ljubljana, 2017**

*Iskrena hvala vsem, ki ste me podpirali pri snovanju magistrske naloge.*

*Mihi, ki je prebral čisto vsako stran – tudi tisto, ki ni končala v končni različici,*

*Denisu, Urški, Ani Luciji, Simonu ter Ani za motivacijo in dobro voljo,*

*Manci in Tamari za spodbudne besede,*

*mentorju, izr. prof. dr. Iliji Tomanicu Trivundži, za vse usmeritve, nasvete in posojene knjige,*

*družini, ki mi je med študijem omogočila popolno svobodo (in izvedbo tudi finančno podprla)*

*ter tudi vsem ostalim, ki ste v času pisanja naloge potrpežljivo tolerirali mojo nedružabnost.*

## **Prikazovalna zmožnost fotografije v prikazovanju grozovitosti na primeru jedrske katastrofe**

Magistrsko delo predstavlja kritičen razmislek o zmožnostih in mejah fotografske reprezentacije, saj se fotografiji kot mediju, ki v svoji tehnični naravi deluje tako, da nekaj kaže, očita, da pri naslavljanju oziroma prikazovanju grozovitosti (vojnih zločinov, nesreč in drugih katastrof) vzbuja le vojarizem in navidezno sočustvovanje, pri tem pa jo občinstvo nekompromisno sprejema kot resnično danost in se je kot take tudi spominja. Da smo lahko odgovorili na prvo vprašanje – ali fotografija sploh lahko prikaže grozo –, smo fotografiji najprej definirali vlogo, ki jo zavzema v sporočanjanskem procesu, in se od takšnega posplošenega razumevanja fotografije kot "igle, ki pasivizira" občinstvo, poskušali oddaljiti. V drugem delu smo pregledali različne oblike in kanale, v katerih se pojavlja fotografija, ter razmišljali, katere so tiste oblike, ki lahko presežejo njeno omejenost v prikazovanju grozovitosti. Predmet opazovanja so bile posledice jedrske nesreče Černobila, saj v tem primeru grozovitost (če jo primerjamo z vojnimi zločini) ostaja skrita prostemu očesu. Pri analizi smo opazovali fotografske projekte, ki so se za oris grozovitosti poslužili različnih naracijskih tehnik (foto eseja, zoperstavitve, časovnega sosledja in podob v spremstvu besedila) in na grozovitost opozarjali v umetnostni sferi, saj jih tam, v nasprotju z medijsko, ne bremeni status dokazljivosti.

**Ključne besede:** fotografija, narativna analiza, reprezentacija, jedrska katastrofa Černobil

## **The displaying capability of a photo in displaying the horrific case of a nuclear catastrophe**

This master's thesis represents a critical reflection on the capabilities and boundaries of the photographic representation. Since photography is very indexical as a medium, it is often accused of showing too much and being voyeuristic when demonstrating horror (such as war crimes, accidents and other catastrophes). And the audience uncompromisingly accepts it as fact. In order to answer the first question - whether the photo can even show horror, we first defined the role of the photo in the communication process, trying to get away from the general understanding of photography as a "needle that passivizes" its viewers. In the second part, we examined the various shapes and channels in which the photos appear, and question the forms that could exceed photographic limitations in showing horror. As a subject of our observation we chose consequences of the Chernobyl nuclear accident, because the horror remains (when compared to war crimes) hidden to the free eye. In the analysis, we examined different photographic projects that used various narration techniques (photo essays, juxtapositions, timing sequences and images accompanied by the text) to address horror in the sphere of art, as they don't tend to be burdened by status of evidence like journalistic photography is.

**Key words:** photography, narrative analysis, representation, nuclear disaster Chernobyl

## KAZALO

1 UVOD .....	7
1.1 Raziskovalno vprašanje .....	9
1.2 Metoda raziskave.....	9
2 VLOGA FOTOGRAFIJE PRI PRIKAZOVANJU GROZE – VOJARISTIČNI POGLED .....	10
2.1 Sontag fotografiji očita vojaristično naravo.....	10
2.2 Rosler opozarja na participacijo fotografije pri ustvarjanju apatičnih gledalcev .....	11
2.3 Wajcmanovo zavračanje fotografije .....	11
2.3.1 Kazanje z umetnostjo.....	12
2.3.2 Kazanje s filmsko umetnostjo .....	13
3 KRITIKA WAJCMANA.....	16
3.1 Od fotografije pričakuje(mo) preveč.....	16
3.2 Kritika gledalca kot pasivnega.....	17
4 FOTOGRAFIJA KOT ORODJE KOMUNICIRANJA .....	18
5 PRIPOVEDOVALNA ZMOŽNOST FOTOGRAFIJE .....	20
5.1 Kanal pripovedovanja.....	21
6 MIT OBJEKTIVNEGA IN »RESNIČNEGA« BELEŽENJA.....	23
6.1 Vzpon fotografske dokumentacije.....	24
6.2 Dokumentarni realizem, fotožurnalizem in gledalci kot državljani .....	26
7 MEDIJSKA SFERA .....	27
7.1 Status fotografije v množičnih medijih.....	27
7.2 Množični mediji in sodobni državljani .....	28
7.3 Kaj se sploh pojavi na medijski agendi? .....	30
7.3.1 Medijske katastrofe .....	31
8 JEDRSKA KATASTROFA ČERNOBIL .....	32
8.1 Opis dogodka.....	33
8.2 Grozovitost jedrske nesreče Černobil .....	34
9 ANALIZA.....	35
9.1 ZORIAN MILLER – Entering The Exclusion Zone .....	36
9.1.1 Fotografovo ozadje.....	36
9.1.2 Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja.....	36
9.1.3 Prikazovanje grozovitosti .....	37
9.1.4 Kanal pripovedovanja .....	39
9.2 DAVID MCMILLAN – The Chernobyl Exclusion Zone.....	40

9.2.1	Fotografovo ozadje .....	40
9.2.2	Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja .....	40
9.2.3	Prikazovanje grozovitosti .....	41
9.2.4	Kanal pripovedovanja .....	44
9.3	ALICE MICELI – Chernobyl Project .....	44
9.3.1	Fotografino ozadje.....	44
9.3.2	Kako se sama definira in kakšne fotografije ustvarja .....	45
9.3.3	Prikazovanje grozovitosti .....	45
9.3.4	Kanal prikazovanja.....	47
9.4	EDWARD THOMPSON – The Red Forest.....	48
9.4.1	Fotografovo ozadje.....	48
9.4.2	Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja .....	48
9.4.3	Prikazovanje grozovitosti .....	48
9.4.4	Kanal prikazovanja.....	50
9.5	JAN SMITH – Pripjat, Atoms Wake.....	52
9.5.1	Fotografovo ozadje.....	52
9.5.2	Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja .....	52
9.5.3	Prikazovanje grozovitosti .....	53
9.5.4	Kanal prikazovanja.....	54
10	SKLEP .....	55
11	LITERATURA .....	59

## KAZALO SLIK

Slika 9.1: Zoriah Miller – plinske maske.....	37
Slika 9.2: Spletna platforma Maptia – Zoriah Miller .....	39
Slika 9.3: Zoperstavitev: občutek časa – preraščanje narave 1.....	41
Slika 9.4: Zoperstavitev: občutek časa – preraščanje narave 2.....	42
Slika 9.5: Spletna stran projekta Davida McMillana – Chemobyl.....	44
Slika 9.6: Fotografija posneta s pinhole fotoaparatom, izpostavljena radioaktivnem sevanju .....	46
Slika 9.7: Projekt Alice Miceli, razstavljen v eni izmed galerij.....	47
Slika 9.8: Fotografija E. Thompsona, posneta z infrardečim filmom .....	49
Slika 9.9: Fotografije E. Thompsona, združene v Atlasu.....	51
Slika 9.10: Album fotografij na spletni strani Jana Smitha .....	53
Slika 9.11: Flash predvajalnik fotografij na spletni strani Jana Smitha .....	54

## 1 UVOD

V magistrski nalogi želim raziskati, na kakšen način je mogoče s fotografijo (kot medijem, ki nekaj sporoča oziroma pripoveduje) prikazati grozovitost jedrske katastrofe Černobila, ki bo kar se da najbolje sporočal razsežnost problematike. Klasičen dokumentarističen način osvetljevanja družbene problematike namreč tukaj naleti na problem, saj radiacije, zaradi katere ostaja pokrajina Černobila zapuščena in razpadajoča, ni mogoče neposredno pokazati.

Zanima me, na kakšen način lahko fotografija, ki ima zaradi svoje tehnične zmogljivosti možnost vidno poprisotiti, prikaže tisto, kar sicer ostaja nevidno. Sontag (2006), Rosler (2013) in Wajcman (2007) so do fotografije skeptični in zagovarjajo, da zaradi svoje narave beleženja ponuja preveč posplošene opise, ti pa v svetu delujejo kot dokazi, ki nadomeščajo razumevanje in od gledalca ne zahtevajo nikakršnega razumevanja ali aktivnosti. Po Wajcmanu (2007) delujejo fotografije le kot nadomestki za naše razumevanje problema, medtem ko po Sontagovi (2006) fotografija v sodobnem svetu stoji kot provokacija, s katero mediji privabljajo večje število gledalcev.

Vsi navedeni avtorji fotografiji očitajo proizvajanje "naturalističnega" estetskega učinka, ki ima danes preveliko moč in vodi do brezbržnih gledalcev, a pozabljajo, da fotografija sama po sebi nima pomena, temveč predstavlja le prostor možnosti, zato jo moramo vedno opazovati v kontekstu, v katerem se pojavlja (Taylor 2000). Kontekst, preko katerega fotografija črpa svoj status, pa je mogoče opazovati in preizpraševati. Nobena fotografija ne nastopa v vakuumu, zato bom v nalogi poskušala orisati, pod katerimi pogoji je dokumentarna fotografija pridobila status neposredne pričevalke resnice, in argumentirati, zakaj vojarističnega opazovanja ni mogoče neposredno pripisati fotografiji, temveč takratni administraciji oblasti.

Struktura naloge bo vsebovala kritičen premislek o zmožnostih fotografske reprezentacije z razumevanjem, da fotografija ne more predstavljati vsemogočnega besedila, pri katerem lahko predvidimo reakcije in percepcijo opazovalcev.

Na izbranih projektih pogledala različne narativne strukture in oblike, s katerimi je mogoče ustvarjati pomen, ter upoštevala načine njihove aplikacije, kar v tem primeru vključuje tudi kanal, prek katerega fotografija dosega svoje občinstvo. Svoj fokus bom usmerila na projekte, ki na problem opozarjajo še dolgo po tem, ko je do eksplozije dogodka zares prišlo. Cilj je odgovoriti na dve vprašanji.

V prvem delu bom s teoretičnim pregledom najprej poskušala odgovoriti, ali fotografija kot medij sploh lahko prikaže grozo.



V drugem delu pa želim razjasniti, s katerimi elementi je mogoče vizualizirati odsotnost in poiskati tisto obliko, ki je zmožna delovati kot aparat za kazanje grozovitosti.

## 1.1 Raziskovalno vprašanje

V magistrskem delu se bom ukvarjala z zmožnostjo fotografske (re)prezentacije jedrske katastrofe Černobila, kjer bom kritična do predpostavke, ki jo izpostavljajo različni avtorji (Sontag (2006), Rosler (2013) in Wajcman (2007)), ki trdijo, da je narava fotografije kot medija inherentno vojeristična in ustvarja pasivne državljane in da s slednjo, po Wajcmanu (2007), ne moremo prikazati groze. To mi bo služilo kot povod za raziskovanje omejitve fotografije kot medija in mi omogočilo ugotoviti, kako je mogoče te omejitve preseči. Ukvarjala se bom z vprašanji neposredne in posredne reprezentacije ter dokumentarne in umetniške fotografije. Tematika je relevantna, saj bodo nasprotno od preizpraševanja vojnih grozovitosti (kot so to v svojih delih počeli Sontag, Rosler in Wajcman, ki se ukvarjajo izključno z reprezentabilnostjo človeško povzročene groze), vprašanja v nalogi fokusirana na jedrsko katastrofo, ki odpira nov vidik reprezentabilnosti uničenega.

Raziskovalni vprašanji:

1. Ali fotografija lahko prikaže grozo?
2. Na kakšen način lahko presežemo omejenost fotografije kot medija?

## 1.2 Metoda raziskave

Na raziskovalno vprašanje bom odgovorila s pomočjo narativne analize (Battye 2014), preko katere bom iskala značilnosti fotografije kot teksta, z namenom razumevanja njene vloge v konstituiranju družbene realnosti, in multimodalnega pristopa, ki združuje raziskovanje različnih oblik komunikacije (vizualne, verbalne, pisne ...) kot enako pomembnih elementov za ustvarjanje pomena, z zavedanjem, da vizualni jezik ni nikoli čisto transparenten in univerzalno razumljen, temveč kulturno in družbeno specifičen in zato pomensko nikoli dokončen (Kress 2010; Rose 2001). Analiza bo temeljila na študiji različnih del/projektov in fotografov: *David McMillan – View of the Nuclear Power Plant*, *Zoriah Miller – Entering The Exclusion Zone*, *Alice Miceli: Chernobyl Project – The Invisible Stain*, *Jan Smith: Pripjat*, *Ed Thompson: The Unseen*; *The Red Forrest*, ki se upodabljanja jedrske katastrofe Černobila lotevajo z različnimi

naracijskimi strategijami (foto esejem, zoperstavitvijo, s časovnim sosledjem in podobami v spremstvu besedila).

## **2 VLOGA FOTOGRAFIJE PRI PRIKAZOVANJU GROZE – VOJARISTIČNI POGLED**

### **2.1 Sontag fotografiji očita vojaristično naravo**

Četudi morda ne spremljamo dogajanja na svetu, kot so to rutinsko počeli in morda še vedno počnejo naši starši – z gledanjem večernih poročil, pa nas podobe, ki so včasih informirale o dogajanju po svetu le iz televizijskih ekranov, danes obkrožajo skoraj na vsakem kanalu. Podobe, ki jih raje ne bi gledali, kot posledica strahu združene z odporom do vidnega, kadar so pred naše oči postavljeni neposredni prikazi nasilja, iznakaženih teles, trupel ali kakšnih drugih oblik grozovitosti.

V času digitalnega informiranja, ki nam zagotavlja že skoraj preobilje informacij, po Sontagovi (2006, 11) tvegamo, da smo soočeni s fotografijami, ki bi iz nas utegnile izzvati čustven izbruh, ki ga v naslednjih minutah lahko že prežema apatija. Kot je predvidevala Sontag (2006, 101–103) nam »novejša tehnologija nepretrgoma dovaja hrano, na voljo imamo toliko podob nesreč in grozodejstev, kolikor časa si lahko vzamemo zanje«. Usmiljenje in zgražanje, ki jih zbuja tovrstne novice in fotografije, pa nas ne bi smele odvrniti od vprašanja, kaj pravzaprav gledamo, kakšne fotografije gledamo, kakšnim grozovitostim smo priča. Takšne novice, ki prikazujejo, kaj se dogaja drugod, prikazujejo konflikte in nasilje, ki se na medijsko agendo uvrščajo, ker jih določa težaven ali neznan razplet oziroma, če citiramo Sontagovo (2006, 15), »če je kri, pride na prve strani«, na katere pa kot gledalci odgovarjamo, kot pravi, »bodisi s sočutjem, ogorčenostjo, vznemirjenjem ali pa z odobravanjem ob pogledu na muke pred nami«. V nasprotju s pisanim medijskim poročilom, ki s svojo strukturo po Sontagovi (2006, 17) »glede na svojo miselno kompleksnost, reference in besednjak meri na manjše število bralcev«, ima statična žurnalistična fotografija, predstavljena v izbranem kontekstu, »en sam jezik in je potencialno namenjena vsem«. Nekaj postane resnično v sodobni družbi, še posebej za tiste, ki to resničnost spremljamo iz varnosti svojih domov, kot novica tudi takrat, kadar je fotografirana. Kadar je zamrznjena v času (Sontag 2006, 19).

Po Sontagovi (2006) nam dokumentarne fotografije omogočajo, da dogodke, ki jih kot gledalci gledamo skozi fotografski medij, pravzaprav opazujemo z razdalje. Takšne fotografije pa, kot pravi Sontag (2006, 38), »ne vsebujejo nobene moralne obtožbe. Le provokacija: lahko to

gledate?« Vidimo torej, da Sontagova (2006) fotografiji očita vojaristično naravo prikazovanja, ki od gledalca ne zahteva nikakršne aktivnosti, temveč ga le izziva, ali je fotografijo sposoben gledati.

Prav vsi smo po Sontagovi (2006, 39), z izjemo kirurgov, policistov in drugih strokovnjakov, ki takšne podobe opazujejo z namenom, da bi se iz njih lahko nekaj naučili, voajerji. Naša aktivnost je kot aktivnost gledalcev zreducirana bodisi na opazovalce, ki gledajo z razdalje, ali pa strahopetce, ki si prikazanega ne upajo pogledati.

## **2.2 Rosler opozarja na participacijo fotografije pri ustvarjanju apatičnih gledalcev**

»Naši mediji ljudem pripovedujejo, kaj so videli danes tam zunaj v divjini.« Ta divjina pa je svet, ki v nas vzbuja tesnobo in hkrati sprevrženo fascinacijo, popolnoma nasprotujoče se odzive na spektakel (Nachman v Rosler 2013a, 49), ki vznemiri, a samo za trenutek, preden ga popolnoma pozabimo in pozornost preusmerimo spet na naslednjo "pomembno" novico ali informacijo, ki je opremljena z dovolj "šokantnimi" podobami, da bomo z njimi lahko sočustvovali in kasneje nanje pozabili. Čeprav tovrstne podobe spodbujajo sočustvovanje, kot pravi Sontag (2006, 101), ga na drugi strani tudi otopijo. »Držijo nas v stanju raztresenosti, spremenljivosti in relativne brezbržnosti do vsebine.« Martha Rosler na primer opozarja na neposredno participacijo fotografije pri vzdrževanju tega družbenega statusa quo, torej na sokrivdo fotografije pri vzdrževanju družbenih razmer, ki pri svojih gledalcih poteši vsakršen trzljaj vesti. Tudi ona, predvsem večinskemu delu tradicije dokumentarne fotografije, očita voajerizem, formalizem, estetizacijo, zakrinkano brezbržnost, proizvajanje naturalističnega estetskega učinka za odmaknjene in pasivnega gledalca (Rosler v Babnik 2013, 34–35). Hkrati pa imajo tako »dokumentarna kot novinarska in novičarska fotografija lahko za cilj provokacijo, vzbujanje groze ali odpora do posplošene nevarnosti ali določenega sovražnika ali stanja, namesto da bi si prizadevale spodbujati razmišljanje« (Rosler 2013b, 53).

## **2.3 Wajcmanovo zavračanje fotografije**

Tudi Wajcman je do fotografije kot medija kritičen. Wajcman namreč pravi, da fotografija zaradi njene narave beleženja z neposrednim prikazovanjem grozot in destrukcij, ki opustošijo, vodi le v nepotrebno reminiscenco in ustvarja pasivne gledalce, ki ne prenesejo aktivnega pogleda, pogleda kot dejanja (Wajcman 2007). V svoji monografiji *Objekt stoletja* se loti iskanja takšnega objekta (oziroma medija), ki bo sposoben prenesti izbrano sporočilo na način, da bo prekinil vsakršno povezavo z neposrednim reprezentiranjem dejanj in destrukcij, ki so jih

za seboj pustile posledice vojne. Pri iskanju išče takšen objekt, ki je zmožen s svojo pojavnostjo vzbuditi radovednost, hkrati pa je njegov edini namen, da kaže tisto, česar nismo nikoli zares videli na lastne oči – v tem primeru brisanje sledi posledic holokavsta oziroma opustošenje, ki ga tovrstni zločini puščajo za seboj.

Arhivske fotografije vojne zaradi njihove narave beleženja (ki reprezentirajo po načelu mimezisa) vidi Wajcman (2007) kot laž in slednje označi kot nezadostne pri obravnavanju praznine, ki jih destrukcije vojne puščajo za seboj. Wajcman (2007) je kritičen do vojne fotografije, ki še danes kot arhiv nosi status zgodovinskih dejstev, njeno vlogo pa zreducira v zgodovino tehnik vizualne reprezentacije, torej na njeno naravo objektivnega beleženja, ki po njegovem mnenju vodi le v nepotrebno reminiscenco in ustvarja pasivne gledalce.

Po Wajcmanu (2007) bi morali pomesti stran z vsemi arhivskimi fotografijami, saj se grozovitosti (ki so del dokumentarne tradicije) ne sme rekonstruirati. Fotografija ne bo nikoli nadomestila pogleda. Že samo dejanje gledanja fotografije zato pomeni fikcijo in s tem laž. Po navedbah Pagouxjeve in Wajcmana nas fotografije ne naučijo ničesar oziroma še huje, naučijo nas verjetja (Didi-Huberman 2008, 72–73). Wajcman zato v celoti zavrača fotografijo kot medij, saj naj bi vzbujala fetišizem. »Ne nauči nas nič novega, česar že ne vemo, kvečjemu nasprotno, gledalca prepriča v iluzijo, fantazmo in voajerizem« (Didi-Huberman 2008, 57).

Temu nasproti pa postavlja idejo, da lahko le z umetnostjo (torej z grajenjem, ki ne poteka po načelu mimezisa) pokažemo nepredstavljivo, saj lahko le ta uteleša praznino, je obrnjena k svetu in si prizadeva brutalno meriti na realno (Wajcman 2007, 47).

### **2.3.1 Kazanje z umetnostjo**

Po Wajcmanu (2007) lahko grozo pokažemo le z umetnostjo, ki nas uči gledati in nazadnje tudi videti. S takšno umetnostjo, ki ne proizvaja spomina, ki ne spominja na nič in ni dokument preteklosti, temveč tako, ki ustvarja dogodek za naš pogled. Misli v vidnem. (Wajcman 2007, 2007, 19–21). Namen je »povzročiti, da se v sedanjosti vidi tisto, česar se sicer ne vidi« (Wajcman 2007, 21). Pravi učinek umetniških del bi moral biti po Wajcmanu (2007, 31), da nas pripravijo do gledanja. Spraševati bi nas morala, »kaj nam dela, ki jih gledamo, pravzaprav kažejo, v tem kar nam dajejo videti?« (Wajcman 2007, 31). Tista "prava umetnost", ki ima moč kazanja, po Wajcmanu (2007) lahko spremeni naš način videnja sveta.

Umetnost po Wajcmanu (2007) izpostavi pogled in iz njega naredi dejanje. Na ta način lahko umetnost angažira gledalca, saj ga neprestano sprašuje, kaj je pravzaprav to, kar gleda, vse to

pa počne na način, ki se postavlja po robu vsakršnim podobam, ki bi šle, na takšen ali drugačen način, proti toku hipnotičnega in potešitvenega učinka (Wajcman 2007, 193–194). Kar skuša Wajcman povedati je, da potrebujemo takšno umetnost, ki ne bo proizvajala zgolj opazovalcev, temveč nam kot gledalcem omogočala prostor, kjer se kot navzoči lahko učimo, namesto da bi nas podobe zapeljevale in nam ponujale vnaprej pripravljene odgovore.

### **2.3.2 Kazanje s filmsko umetnostjo**

Zato se uničenja po Wajcmanu (2007) nikoli ne rekonstruira, kot to počnejo dokumentarne fotografije in če bi želeli to storiti, bi bila to negacija njegove realnosti. Kakor da bi uničenje želeli obleči in prikriti njegovo neizprosno goloto, ga okrasiti in ga ne želeli videti (Wajcman 2007, 219). S tem bi le ublažili gledanje, ki na tak način postane zgolj pasivno opazovanje. Proti temu pa se je treba boriti.

Kot primer boja proti podobam (ki v svoji naravi rekonstruirajo) Wajcman (2007) izpostavi film Shoah. Shoah je dokumentarni film o holokavstu, ki ga je režiral Claude Lanzmann. Devetinpolti film je v veliki večini sestavljen le iz posnetkov intervjujev in krajin prizorišč holokavsta. V izbranih posnetkih nam Lanzmann predstavi pričanja nekaterih preživelih – prič in nemških storilcev, ki so bili neposredno vpleteni v grozodejstva iztrebljanja (Volovich v IMDB 2017). Gre za film, ki v veliki večini temelji na »oralni zgodovini« pričanj in dogodkov ne interpretira z uporabo dokumentarnih/arhivskih posnetkov, zato v njem ni zaslediti niti enega arhivskega posnetka. Kvečjemu nasprotno, v njem bomo zasledili prazne in zapuščene pokrajine, kjer ni od preteklih zločinov ostalo nič. Ne trupla, ne prostori, le neskončni posnetki zelenja, ki jih lahko tam najdemo danes. In ravno to je tisto, kar bi morali kot gledalci pri takšnem zločinu videti. Da od zločinov holokavsta ne ostane nič – niti trupla, to pa od nas kot gledalcev zahteva, da začnemo prikazano odsotnost preizpraševati in o njej razmišljati. Z odsotnostjo poziva gledalca k dejanju gledanja (Wajcman 2007, 215).

Kinematografija, oziroma natančneje film, ima po Wajcmanu v nasprotju s fotografijo možnost, da »deluje kot oko, ki gleda v pogled« (Wajcman 2007, 219). Shoah, ki je nastal na podlagi nič, na podlagi odsotnosti sledi, nas zaradi umanjka vsakršnih arhivskih podob, ki neposredno ustvarjajo spomine, spreminja v gledalce odsotnosti, saj je glavna premisa filma ravno izgino tje sledi (Wajcman 2007, 222). Od holokavsta ni ostalo nič in iz te ničnosti so naredili film (Didi-Huberman 2008, 92). Pometli so stran z vsemi arhivskimi fotografijami, saj po Lanzmannu »podobe te ekstremne realnosti ne obstajajo« (Didi-Huberman 2008, 92). Lanzmannov film še danes stoji kot neposreden odgovor na dokumentarno kinematografijo. Arhivski posnetki nosijo

preveliko težo, ti pa imajo, če se sklicujemo na Wajcmana, »status dokaza in so zato podobe brez domišljije/zamišljanja« (Didi-Huberman 2008, 92–93).

A prav vsakega dela, ki je plod kreativnega ustvarjanja nekega umetnika, Wajcman (2007) ne enači z umetnostjo. Družba, kot pravi, »vse prepogosto zahteva od umetnika sublimno, da bo v materialnih delih, namenjenih javnemu prostoru, /.../ ustvaril nadomestek za izgubljene zgodbe« (Wajcman 2007, 183). Prava umetnost je po Wajcmanu izključno in samo tisto, ki »stori, da vidimo«, čeprav sama očem v tem istem dejanju ne ponudi ničesar za pod zob (Wajcman 2007, 186). A ker čisto vse, kar lahko »stori, da vidimo«, še ni umetnost, Wajcman dodaja, da se mora »ta umetnost križati z antipodom reprezentacije«. Namen umetnosti je torej, da zgolj stoji, da vidimo realno (Wajcman 2007, 186–187). V tem smislu Wajcman zavrača vsakršen pogled na podobe in jih izničuje kot zgodovinska dejstva (Didi-Huberman 2008, 62). Film, kot je Shoah, na drugi strani vidi kot odličen primer, ki lahko z alternativnimi naracijskimi prijemi ubeži neposrednim upodobitvam, proti katerim se moramo po Wajcmanu (2007) boriti, saj nam te kot gledalcem ne ponudijo dovolj za razmišljanje in aktivno sodelovanje.

Pri Wajcmanovem načinu razmišljanja in opredeljevanju tiste "prave" umetnosti, ki v obliki podobe oziroma fotografije ne more nastopiti, ter njenega namena, gre za, kot je to spretno ubesedil že Ranciere (2010, 11), »logiko pedagoškega odnosa«. Wajcman v *Objektu stoletja* prevzame vlogo učitelja, z namenom, da bi ukinil razdaljo med svojim védenjem<sup>1</sup> in nevednostjo nevednega (gledalca). Cilj Wajcmanovega "učenja" o pravi umetnosti je tu zato, da bi zmanjšal brezno, ki ločuje nevedneža od razsvetljenega (Ranciere 2010, 11). Prava umetnost je po Wajcmanu (2007, 102) tista, s katero lahko gledamo v srž problema.

Wajcman je ocenil, da je tisto, kar podobe prikazujejo, preveč neznosno realno, da bi bilo to mogoče ponujati na način neposredne upodobitve. Podobo je zato razglasil za nezmožno pri kritiziranju realnosti, ker naj bi sovpadala z režimom razkazovanja bleščečega videza, ki obrača hrbet od ogabne resnice (Ranciere 2010, 53). Wajcmanov argument se glasi, da so podobe (skupaj s komentarjem) neznosne in nedopustne, ker za nas interpretirajo, rekonstruirajo ter so zaradi tega fikcija in laž. Fotografije po Wajcmanu (2007) ne morejo reprezentirati realnosti katastrofe šoaha, zato ker se tako grozoviti zločini ne morejo nikoli dokončno raztopiti v vidnem. Argument, ki ga Wajcman uporablja proti podobam, je, kot navaja Ranciere (2010, 56), da »je v jedru šoaha kot dogodka nekaj nepredstavljivega, nereprezentabilnega, nekaj, kar se strukturalno ne da strditi v podobi« (Ranciere 2010, 56). Wajcmanov (2007) glavni očitek

---

<sup>1</sup> Ko skupaj nastopita spoznanje in akcija.

proti neposrednemu prikazovanju je, da se vidna podoba ponaša s statusom dokaza, tega pa kot gledalci nikoli ne preizprašujemo.

Menim, da je prednost, ki jo želi Lanzmann pokazati s filmom Shoah, v moči posrednega kazanja katastrofe – z uporabo posnetkov, kjer ni sledi, le odsotnost in pričevanja nekdanjih vpletenih. Ta leži ravno v tem, da ne povedo čisto vsega. Gledalcu namignejo, da vse ne potrebuje biti neposredno prikazano ter da naše razumevanje fenomena oziroma katastrofe ne potrebuje neposrednega vodila, ki bi nas moralo voditi do našega razumevanja.

Vendar se moramo vprašati, ali je nezmožnost prikazovanja holokavsta res lahko temelj tudi za splošno teorijo umetnosti. Z izpostavljanjem enega ekstremnega primera še ne moremo sklepati o mediju in ga posploševati, saj je tak način branja fotografije v primerjavi s filmom precej ozek.

Če bi mu želeli nasprotovati, bi tudi sami lahko izpostavili primer, ki dokazuje, da je mogoče tudi s fotografijo kazati tja, kamor je treba aktivno gledati in se preizpraševati, da bi delo lahko razumeli. Takšen primer je na primer projekt Sandre Vitaljić, ki je pokazala, da lahko tudi s fotografijo prikažemo vsakršno odsotnost sledi. Sandra Vitaljić v svojem delu *Neplodna tla*<sup>2</sup> v fokus postavlja podoben koncept spominjanja in kolektivne pozabe, kot ga omenja Wajcman. S fotografiranjem nekomemorativnih mest vojnih zločinov, kjer je neposredno nasilje odsotno, sledi vojne pa ne obstajajo več, je preko prikaza sekvenc pokrajin, kjer so se sicer zgodili krvavi zločini, pokazala, da je odsotnost, ki nastane kot posledica vojnih zločinov, mogoče prikazati z zelenimi kadri pokrajin, ki so podnaslovljeni z imeni krajev, kjer so se na Hrvaškem zgodili krvavi zločini. Tako kot pri filmu Shoah na fotografijah ni ostalo nič, v tem primeru niti ruševin. Vitaljićeve uspe s fotografijami izpraznjenih kadrov dokazati, da določena mesta, ki se jih danes spominjamo, kot fotografije ne nosijo pomena izven zgodovine. Same po sebi namreč nimajo pomena.

Zato se na tej točki raje ustavimo in vprašajmo, kot se je to spraševal že Ranciere (2010, 75), »kaj razlikuje vrlino pričevanja od ničvrednosti dokaza?« Mar ne izvajamo s pripovedjo, s pričanjem o tistem, kar smo videli (kot so to na primer počeli v filmu Shoah) ravno tako reprezentacijo? Povsem enako, kot če bi poskusili namesto pričevanja to ovekovečiti – kot je to s svojim projektom storila Sandra Vitaljić. Kaj ni razlika le v načinu? Govora morda res ne razumemo tako neposredno kot vidnega posnetka, toda med pričevanjem in kazanjem ni nobene

---

<sup>2</sup> Fotografije si je mogoče ogledati na povezavi Photon (2017).

radikalne razlike, razen če podobi, kot je do Wajcmana kritičen Rancier, »radikalno pripišemo namero, da bi pokazala vse!« (Rancier 2010, 58).

Takšna obravnava vseh podob med drugim popolnoma izključuje gledalčevo vključenost in odnos, ki ga ima z izbranim objektom. Odnos med umetnikom, objektom in gledalcem tukaj torej pogojujeta le objekt (ki kaže) in umetnik (ki želi pokazati), pri tem pa Wajcman prav nič ne upošteva posameznikovih osebnih predispozicij, izobrazbe in okolja, ki ga definirajo, ko vstopa v prostore, v njih razpravlja in v končni fazi z njimi oblikuje svoj odnos do sveta.

### **3 KRITIKA WAJCMANA**

#### **3.1 Od fotografije pričakuje(mo) preveč**

Do Wajcmanovega ekstremnega izključevanja fotografskih podob iz polja umetnosti je kritičen Georges Didi-Huberman. V *Images in spite of all: Four Photographs from Auschwitz* odločno nasprotuje Wajcmanovim idejam in pravi, da brez vsakršnega zamišljanja ignoriramo dvojno naravo podobe in na ta način od nje zahtevamo preveč (in premalo). Prava narava podobe je, po Hubermanu (2008, VI), vedno »med čisto konkretnostjo in čistim simulakrom«. Podoba ni vse, kot jo v njeni namenskosti zapira Wajcman. Zavračanje arhiva, kot se je tega lotil Wajcman, po Hubermanu (2008) zato to ne more predstavljati kritiko fotografije. Didi-Huberman (2008) se na tem mestu sprašuje, kaj pravzaprav sploh je katerakoli podoba brez vsakršnega zamišljanja. Sam pravi (2008, 26), da moramo s podobo delati, z njo moramo upravljati, kot to počnemo že z jezikom, še posebej zato, ker se podoba običajno pojavi tam, kjer besedi ne uspe in obratno. Bolj bi se morali zavedati, da so fotografije nenatančne. Od njih običajno zahtevamo preveč (kot to dosledno počne Wajcman), v njih želimo videti vse ali pa premalo. Wajcmanovi totalitarni vzgibi v zavračanju podob se v svojem bistvu sicer navezujejo na problematiko statusa dokumentarnih in arhivskih fotografij, ki spremljajo predvsem medijski svet novic, a vprašati se moramo, ali problem, ki ga izpostavlja, res leži v podobah. Mnogokrat res ne vidimo v njih nič več kot dokaze in jih poskušamo razumeti bolj informativno, kot dejansko so. A problem morda ne tiči v samih podobah, problem je morda v razumevanju, v našem znanju. Tisto, kar zares, kot opazovalci oziroma gledalci, potrebujemo, je razumevanje, da so vse fotografije "nepopolne" in "pomanjkljive", te pa so nujne za zamišljanje (Didi-Huberman 2008, 34–39). Podoba je vedno nečista, vidne stvari so zmešane z nevidnimi (Didi-Huberman 2008, 65). Oziroma kot je trdil že Sartre (1936, 5), »podoba je dejanje, ne stvar.«



Vse vojne in civilni pokoli se mnogokrat res predvajajo kot blago, ki deluje kot nekakšen hiter nadomestek za naše védenje. In ko Wajcman piše, da ne obstaja nobena podoba grozovitosti, kot navaja Didi-Huberman (2008, 69), »po tihem namiguje na odsotnost "pravih" podob in izpostavlja, da v svetu obstaja preveč fotografij, ki ne pokažejo bistva«. Prikazovanje in predvajanje grozovitosti pomeni tudi njihovo opisovanje, zato bi jih morali bolj preizpraševati, biti kritični do njih in jih ne iz prve roke zavračati, kot je to naredil Wajcman (Didi-Huberman 2008, 70). Wajcman, kot pravi Huberman (2008, 84), »meša nepredstavljivo z nereprezentabilnim.« Vendar če pogledamo podrobno, Shoah ni nič drugega kot devet ur in pol podob, »s hitrostjo 24 fotografij na sekundo«, z zvokom, obrazi in izgovorjenimi besedami, pa Wajcman film kljub temu klasificira kot utelešenje nepredstavljivega (Didi-Huberman 2008, 91). Zavedati se moramo, da je film fundamentalno fotografski medij (Battye 2014, 114), zato bi ga bilo smiselno tako tudi obravnavati.

Tudi Taylor (2000, 131) izpostavlja, da od fotografije pričakujemo preveč. Sprejemanje fotografije kot dokaza je, kot pravi, »zgolj konvencija in ne absolutna garancija resnice, saj tudi, ko je uporabljena v enem izmed najbolj realističnih stilov, še vedno ne ponuja absolutnega ali bistvenega dokaza.« Že od vsega začetka fotografije nikoli niso obstajale kot koherenten medij, ki ponuja transparenten pomen, saj v izolaciji nimajo pomena (Taylor 2000, 132). Kot pravi Taylor (2000) so fotografije smiselne le kot "valuta". Vrednost fotografije, ki stojijo kot dokaz, je odvisna od avtoritete tistih, ki jih uporabljajo in zagotavljajo njihovo avtentičnost. Problem fotografije tako ni eksistencialen, temveč zgodovinski (Taylor v Taylor 2000, 132). Zato jih ne smemo takoj zavreči, temveč jih premisliti, kadar se pojavijo.

Wajcmanov (2007) argument proti podobam je, da fotografija v svoji tehnični zmogljivosti beleženja kot taka, kot medij, posploši veličino groze oziroma je sploh ne more zajeti. Z dejanjem beleženja po Wajcmanu omili pogled in problem prikaže bolj trivialen, kot je. Problem, ki ga tukaj vidim jaz, je, da ko avtor govori o prikazovalni zmožnosti fotografije, pravzaprav govori o možnostih zamišljanja veličine groze. Govori torej o svojem lastnem doživljanju tega dogodka, saj lahko veličino nekega dogodka interpretiramo le na podlagi svojega lastnega ustroja in čustvovanja. In šele takrat, ko ločimo zmožnost prikazovanja grozovitosti s strani medija od lastnega doživljanja veličine groze, lahko pogledamo, koliko je fotografija zmožna v izbranih kontekstih, z izbranimi naracijskimi strukturami povedati.

### **3.2 Kritika gledalca kot pasivnega**

Medtem ko Didi-Huberman (2008) in Taylor (2000) izpostavita, da od fotografije pričakuje(mo) preveč, je po Rancierju (2010) problematičnost Wajcmanovih (2007) zaključkov tudi v napačni predpostavki, ki predvideva, da je dejanje gledanja enako pasivnosti.

Hitro nam namreč lahko postane jasno, da Wajcman istoveti pogled in pasivnost. Gledati ob njegovi predpostavki pomeni najti le ugodje v tistem, kar gledamo, obenem pa ob gledanju ostajamo nevedni za resnico, ki se skriva za podobami. Tako je gledalec hitro diskreditiran, ker nič ne počne, saj pri tem le opazuje (Ranciere 2010, 13). Wajcman (2007) predpostavlja, da je gledanje podob dejanje, ki je nasprotno akciji in kot tako predpostavlja le dva možna sklepa: 1. da je fotografija (zaradi svoje tehnične zmogljivosti zamrznitve časa) kot prostor kazanja absolutno slab objekt kazanja, 2. prizorišče iluzije in pasivnosti, ki ga je treba ukiniti, saj nam onemogoča, da bi prek nje prišli do spoznanja in akcije, ki nadalje lahko vodi v vedenje (Ranciere 2010, 8).

Rancier (2010) je do tega kritičen. Izpostavlja, da bi morali razumeti, da je tudi gledanje akcija. Gledalec deluje tudi, ko opazuje, selekcionira, primerja in ne nazadnje interpretira. Ko gledamo in opazujemo to, kot gledalci primerjamo z mnogimi drugimi stvarmi, ki smo jih videli na drugih prizoriščih, na drugačnih krajih. Gledalci smo lahko tako hkrati distancirani gledalci in aktivni interpreti, zato je po Rancierju (2010, 51) prav vsaka oblika umetnosti lahko dobra, če se zaveda, da svojega učinka ne more zagotoviti.

#### **4 FOTOGRAFIJA KOT ORODJE KOMUNICIRANJA**

Redko se vprašamo, zakaj imamo ljudje tako močno željo po gledanju, uporabi in deljenju fotografij. Battye (2014, 60) meni, da nas je »atomizacija družbenega življenja pustila tako odmaknjene od participativne kulture, da preprosto dejanje ustvarjanja in deljenja nečesa z drugimi predstavlja vsaj odmev starejšega modela.« Potreba po druženju ni ob spremenjenem modelu življenja postala nič manjša. Potreba po komunikaciji ostaja, le da se slednja bolj kot v fizičnem svetu danes odvija v medijsko posredovanem. Pomemben aspekt fotografije kot medija je ravno v tem – tako kot nam pisanje pomaga pri sporazumevanju, tudi podobe delujejo kot orodje pri izmenjavi sporočil. Vsekakor pa gre pri fotografiranju in izmenjavi teh podob za večplastno dejavnost (Battye 2014, 6–7).

Ena od stvari, pri kateri nam pomaga fotografija, je njena kognitivna zmožnost združevanja in ohranjanja reprezentacije, ki ohranja razlago, pripovedne niti naših lastnih življenj in presečišč lastnih s tujimi (Battye 2014, XIII). Ustvarjanje fotografij nam omogoča nekakšen pritisk na

gumb za premor na sicer neustavljivi, včasih nerazumljivi kontinuiteti časa. Četudi je fotografija, kot jo opiše Beumont Newhall, »kombinirana uporaba optičnih in kemijskih fenomenov«, slehernemu gledalcu to ne odvzame bistvenega elementa presenečenja in fascinacije, ko ugotovi, da lahko zabeleži podobo, ki jo vidi pred sabo (Newhall v Clarke 1997, 11). Ta vozlišča so lahko z ustvarjanjem fotografij na ta način ponovno obiskana, ponovno odkrita in ponovno potrjena, kadarkoli to želimo ali potrebujemo (Battye 2014, XI–XIII).

Na podoben način spremljamo, odkrivamo in obiskujemo danes tudi dogajanje po svetu. Prek fotografij, saj sobivajo sočasno z nami. Mnogo jih danes, kadar prebivajo tudi v virtualnih podaljških naših življenj, lahko tudi delimo ter z njihovo pomočjo komuniciramo. Tiste, ki so medijsko posredovane v izbranem prostoru in času, že v eni sami podobi beležijo kaj, kje, kdaj, kako in zakaj se je nekaj zgodilo, medtem ko je namen umetniških fotografij diametralno nasproten – ne želijo ustvarjati dokumentov, temveč v pogledu ustvarjati nekaj novega.

Vidimo torej, da so fotografije pomemben element pri komuniciranju. Vendar se o fotografiji premalo razmišlja kot o reprezentacijskem mediju, ki ga moramo v tem smislu razumeti kot tehnično in fizično sredstvo preoblikovanja sporočila za prenašanje sporočila po kanalu in prostoru. Slednji v prostoru obstaja neodvisno od sporočevalca (Fiske 2005, 32), prav tako pa zanj nimamo nobenega zagotovila, da bo pri naslovniku sprejet, kot si je sporočevalec zamislil (Schram 1999, 52–53).

Ker bomo fotografijo obravnavali kot reprezentacijski medij, pa je ključno, da na tej točki izpostavimo tudi to, da komuniciranja v tej nalogi ne bomo obravnavali kot linearni proces, s katerim lahko sporočevalec, torej tisti, ki sporočilo (fotografijo) pošilja do naslovnika (gledalca), neposredno vpliva na vedenje ali razmišljanje drugega. Komuniciranje, kot ga po Fisku (2005, 18) določa semiotska šola, se definira »kot oblikovanje in zaznavanje pomenov, kjer sporočila ali teksti delujejo vzajemno z ljudmi, da bi ustvarili pomene.« Kar pomeni, da je v komunikacijskem procesu pošiljanja in prejemanja sporočil, ravno tako pomembno tudi to, kako bralec prebere izbran tekst. Branje sporočila, ki ga v tem primeru predstavlja fotografija, pomeni odkrivanje pomenov preko gledalčeve interakcije s tekstom, to je fotografijo, ki se zgodijo, »ko bralec doda vidike svoje kulturne izkušnje, ki vplivajo na kode in znake, ki sestavljajo tekst.«

Fotografije kot sporočila torej ne bomo razumeli samo kot nekaj, kar je poslano od točke A do točke B, temveč bomo upoštevali, da gre tudi pri izmenjavi fotografij za strukturiran in dinamičen odnos »izmenjave znakov« (Fiske 2005, 18–19).

## 5 PRIPOVEDOVALNA ZMOŽNOST FOTOGRAFIJE

Wajcman je kritičen do fotografije, medtem ko do filma ni. Zakaj? Morda zaradi njegove moči vzročno-posledičnega kazanja in pripovedovanja? Fotografija naj bi bila v pripovedovanju zgodb slaba (Szarkowski 2007, 9), zato se o fotografiji kot o mediju, ki pripoveduje, ne govori veliko (medtem ko o slikah<sup>3</sup> in filmih na drugi strani se). Pa vendar, ko opazujemo fotografijo/e, mar se ne vprašamo vsakokrat ravno, kdo ali kaj je upodobljeno na določeni fotografiji. Ali nas ne zanima v tistem trenutku ravno zgodba, ki je povezana z njo (Battye 2014, 31)?

Instantna fotografija po Szarkowskem (2007) ne obstaja, vse fotografije so izpostavitve času. Če поблиže pogledamo fotografijo – tisti posnetek, ki stoji sam zase, tisti ujeti trenutek, ki nam ga fotografija kaže –, dejansko gledamo v neko prostorsko sedanost (Battye 2014, 71). Ta sedanost pa je v fotografiji izkušena kot paradoks, kot nihanje med dogodkom, ki se je že zgodil, in dogodkom, ki se še bo, ki ga pričakujemo (de Duve v Battye 2014, 72). Kar je na prvi pogled videti stvar momenta, je pravzaprav, po Battyu (2014, 76), »kompleksno interaktivno zaporedje interakcij subjekta fotografa in naprave.« Fotografija ima več različnih načinov označevanja, nanašanja in povezovanja s časom, zato je razumevanje teh še toliko bolj ključno. A po Battyju (2014, 136) naracije ne vsebujejo čisto vse fotografije. Kljub temu pa dejstvo, da stojijo samostojno, pri tem ni izključujoče. Narativno strukturo imajo lahko tudi nekatere samostojne fotografije, a kadar jih, je pametno pokazati kdaj, kako in zakaj. In četudi samostojni fotografiji ne uspe vedno, kar uspe filmu (pripovedovanje s pomočjo zaporedja), to po Godardu (1998) zagotovo uspe sestavljenim podobam. Medtem ko Wajcman govori o podobi v ednini kot o nič, o eni in vsej, govori Godard v množini, o montaži in o efektih. Kadar pri fotografiji uporabimo montažo, po Godardu (1998) podobo izostrimo. Če sicer ne vidimo, mora biti izdelano v montažo, da spodbudi razmišljanje, kolikor je le možno. Godard nas spomni, da je bil kino (ki je, kot smo že omenili, fundamentalno-fotografski medij) narejen za razmišljanje. Če jo spretno uporabimo, je lahko forma, ki razmišlja (Godard v Didi-Huberman 2008, 135–139).

Kar ne uspe vedno samostojnim posnetkom, zagotovo uspe sestavljenim, je trdil Godard (1998). Naracijo, ki je v fotografskem svetu bolj znana in popularna, lahko ustvarimo tudi s sklopi več podob, ločenih in zaporednih, sestavljenih v kolaž ipd. Že samo dve ločeni fotografiji istega subjekta, postavljeni v sosledje, lahko preko vizualne zoperstavitve spodbudijo gledalca, da jih

---

<sup>3</sup> Prevod za *paintings*.

poveže skupaj in razume kot zgodbo. Kot prej in potem, kot uvod in zaključek, kot proces razvoja. Uporaba več kot ene fotografije uvede občutek časa ali mnogoternih prostorov, ki podkrepijo občutek spremembe med eno in drugo fotografijo (Battye 2014, 38). Kar je podoben učinek, ki ga dosežemo pri predvajanju filma.

Vidimo torej, da ima okvir, ki ga postavimo določenemu mediju, skozi katerega komuniciramo, pomembno nalogo, kadar želi tisti, ki pripoveduje (avtor), izbrano sporočilo prenesti tistemu, ki jo bere (gledalcu). V nalogi bomo zato v analizi podrobneje pogledali različne okvirje, preko katerih fotografi predajajo svoje sporočilo. Sosledje fotografij, interakcija med njimi, podobe, sestavljene v kolažih, in besedila, ki jih dopolnjujejo, so vse okvirji, kot bomo videli kasneje, ki lahko igrajo ključno vlogo pri prikazovanju grozovitosti.

### **5.1 Kanal pripovedovanja**

Nestrinjanje z Wajcmanovim absolutnim zavračanjem fotografije je povod za opazovanje različnih oblik pripovedovanja (s fotografijo). Pri tem bomo upoštevali tudi ključni element, ki ga Wajcman ne upošteva, in sicer kanal, preko katerega podobe dosega svoje občinstvo. Wajcman namreč pri zavračanju podob izpostavi nekatere probleme, ki so močno povezani z dokumentarno tradicijo prikazovanja, pri tem pa ne omenja kanala, kjer tovrstne fotografije še naprej dobivajo svojo moč. Moč fotografije v njeni t. i. naravi beleženja je aktualna še danes, saj dokumentarna fotografija (še posebej v novinarski sferi) še vedno uživa status dokumenta preteklosti, torej nekega trenutka, ki je bil v določenem prostoru in času zamrznjen v njegovo večnost in kot tak služi kot referenca spominjanja.

Dokumentarna fotografija, ki še danes uživa status objektivnosti, kot tudi umetnostna fotografija, nimata pomena izven institucionalnih okvirjev in časa, v katerem se slednje izoblikujejo, saj fotografija sama po sebi, izven vsakršnega konteksta, pravzaprav nima identitete (Tagg 2015, 5). Njen status je proizveden in pozicioniran nekje med privilegijem tehnologije in razmerji moči, ki jo obdajajo. Njen namen je tako v veliki meri odvisen od institucij in dejavnikov, ki jo z uporabo v določenem kanalu tudi definirajo. Zato je ključno, da pri raziskavi upoštevamo tudi umeščenost fotografije. Fotografija šele znotraj institucionalnih prostorov pridobi svojo funkcijo in moč (Tagg 2015, 5–6). Razumeti moramo namreč, da fotografija deluje tudi kot »aparatus ideološkega nadzora« (Tagg 2015, 21). Zaradi velike dostopnosti predstavlja orodje »za posredovanje vrednot vladajočega razreda in represivne moči države«, ki ga je zmožna ravno zato, ker se pomeni fotografije oblikujejo šele v izbrani situaciji oziroma kontekstu (Batchen 2013, 235).

Če bi o fotografiji razpravljali brez upoštevanja konteksta, v katerem se pojavlja, bi o njej pravzaprav težko razpravljali, saj kot taka predstavlja le prostor možnosti »dokler jih s pomenom ne zapolnijo zunanji diskurzi ali infrastrukture (Batchen 2013, 235). Fotografijo moramo zato razumeti kot aparat oziroma kot je poudarjal že Foucault, »specifično strateško vozlišče tehnologij, diskurzov, pravnih okvirjev, prisil in uveljavitev, ki tvori omrežje praks in oblastnih odnosov in ustvarja pozitivno polje vednosti« (Foucault v Tagg 2015, 64).

Pomen, ki ga je mogoče ustvariti s fotoaparatom v točno določenih sferah, katerih avtoriteto jamči moč aparatov lokalne države, zato nikoli ni inherenten (Tagg 2015, 6). Če to prevedemo v kontekst dokumentarne fotografije, so, po Battyju (2014, 161), dovolj že dokumentarni kodi, da je fotografija na primer videti resnična. Na tak način je lahko tudi vsak aspekt dokumentarnosti simuliran v fikcijo. Če primerjamo dokumentarnost s fikcijo, vidimo, da ju razlikuje le način branja. Kot je predpostavljala že Taylor (1998, 37), je razlika le v tem, kakšne predpostavke si ustvarjajo o njih gledalci in kaj pričakujejo od njih. A ne glede na to, kot pravi Tagg (2015, 6), »prihaja fotografija na prizorišče kot sredstvo dokumentacije s posebno avtoriteto, ki je zmožna zamrzniti, upodobiti in preobraziti vsakdanjik«. Zaradi tega danes razpolaga s precejšno močjo, ki pa se ne nanaša na moč fotoaparata samega, temveč na »moč aparatov lokalne države, s katerimi jamčijo avtoriteto podob, ki jih skonstruirajo, da lahko služijo kot dokaz« (Tagg 2015, 6–7).

Na ta način deluje fotografija kot orodje, s katerim je mogoče podeliti realnost (oziroma večjo realnost) dogodkom, ki bi jim brez vizualnega apela morda težje namenili pozornost. Vse fotografije postanejo resnične takrat (vsaj za tiste, ki dogodek spremljajo iz razdalje), ko so zamrznjene in ovekovečene, medtem ko s podnapisi dobijo še dodaten pečat in razlago (Sontag 2016, 18). Po Sontagovi (2016, 99–100) so dokumentarne fotografije odločilne pri oblikovanju mnenja o tem, »katerim dogodkom, katastrofam in krizam bomo posvetili pozornost, o čem nam je mar, in navsezadnje tudi, kako bomo te dogodke oziroma konflikte presojali«.

Status resničnosti pridobi fotografija torej le v izbranem kontekstu. Najlažje in najbolj nazorno lahko to nakažemo na primeru javnih razstav. Da bi razumeli pomen določenih razstav, jih je treba, kot bi rekel Tagg (2015, 12), »umestiti v okvirje splošnih politik namenov in diskurzov«. Pri razumevanju razstav, razstavljenih v izbranih muzejih, moramo torej upoštevati tudi čas, v katerem se formirajo, in oblast, v kateri so izbrani muzeji delovali, ter razumeti vlogo, ki jo je takratni muzej, v katerem so bile izbrane podobe razstavljene, »pridobival in definiral znotraj države« (Tagg 2015, 12). Če misel navežemo na arhivske podobe oziroma fotografije, lahko

kaj kmalu ob obisku skladišča dokumentov marsikomu postane jasno, da arhivi nimajo fiksne pomena, temveč da je to vedno zgodovina v gradnji. Arhiv zato ni nikoli čist in preprost dokaz, saj mora biti vedno razvit s ponavljajočim se križanjem z drugimi arhivi. Arhiv je konstruiran (Didi-Huberman 2008, 98–99). Na tak način je konstruiran tudi status fotografij kot dokazov.

Začnimo torej bolj odprte glave in podobne zavrnimo (kot je to storil Wajcman), temveč njihovo vlogo v modernem svetu sistematično premislimo in jih nazadnje tudi zgodovinsko kontekstualizirajmo.

## **6 MIT OBJEKTIVNEGA IN »RESNIČNEGA« BELEŽENJA**

Prava narava fotografije se pogosto samodejno povezuje z realizmom in naturalizmom. Kot dokaz tega, kar vidimo, ali razodetje tistega, česar ne vidimo. Bežen vpogled tistega, kar je bilo pred tem nevidno (Mitchel 2005, 306). Kot je rekel že Walter Lippman, »fotografije imajo danes nad našo domišljijo takšno oblast, kot jo je imela včeraj tiskana beseda, pred njo pa govorjena. Videti so povsem resnične« (Lippman v Sontag 2016, 22). Status objektivnosti je zacementiran vanje.

Ko govorimo o dokumentarnem in arhivskem gradivu, običajno govorimo o dokumentih. Beseda dokument izhaja iz *documentum* in pomeni dokaz, ki je podprt s strani zakona. Tak način obravnave uživa tudi dokumentarna fotografija, ki po Clarku (1997, 145) »še vedno deluje v okviru zakonske avtoritete«. Dokumentarna fotografija se še vedno uporablja kot dokaz o tem, kaj se je zgodilo. Obravnavanje fotografije kot resničnega in objektivnega dogodka pa je problematično, kot izpostavlja Clarke (1997, 145), »saj se dokumentarna fotografija ukvarja s temami, ki so običajno zelo čustvene, npr. z revščino, socialnimi in političnimi krivicami, kriminalom, pomanjkanjem, trpljenjem ipd.« Paradoks dokumentarne fotografije je ravno v tem, da na eni strani velja za izjemno intimno fotografsko prakso, medtem ko v javnem prostoru zaseda status objektivnega dokaza. Zaradi tehnične sposobnosti beleženja nosi status neposredne in objektivne slike dogodkov, s katerim se risanja in slikarstva nikoli ni obremenjevalo do te mere (Clarke 1997, 146).

Fotografska pismenost je naučena, kot je na to opozarjal že Sekula (1974, 4), a jo kljub temu marsikdo dojema kot "naravno" in "primerno". Nič naj ne bi bilo bolj "naravnega" kot časopisna fotografija ali pa človek, ki privleče iz denarnice fotografijo in trdi, da je na njem na primer njegova žena, hčerka ali sin. A gre v tem dejanju pravzaprav za t. i. mit fotografske resnice (Sekula 1974, 5). Kot je to odlično ubesedil Sekula (1974, 5): »Fotografija je pogosto videna

kot reprezentacija narave same, kot nemediatizirana kopija realnega sveta.« Medij fotografije še danes prepogosto velja za transparentnega. To dvigne fotografijo v status dokumenta in ji podeli status pričanja.

Pomembnost dokumentarne fotografije leži v tem trenutku transparentnosti, ki naj bi ga beležile. Uspešno smo bili prepričani z idejo "odločujočega trenutka" kot križišča med utelešenjem transparentnosti in časovnih spretnosti fotografa – »da je takšna fotografija kot zlato, ki leži v blatu« (Battye 2014, 124). A če поблиžje pogledamo na primeru družinske fotografije, za katero ne moremo trditi, da je kaj manj transparentna kot dokumentarna in žurnalistična, vidimo, da, kar želimo običajno narediti transparentno ali prikrito mi sami (del telesa, obnašanje vpricho družine ipd.), je pogosto v konfliktu s tem, kar želijo videti ali prikriti ostali člani na fotografiji.

Tako tudi pri dokumentarni fotografiji ostaja nekaj osvetljenega in nekaj prikritega. Izbor fotografij, ki jih srečujemo v medijih, so plod uredniškega izbora. Po Battyu (2014, 120) je fotografija v svetu razumljena bolj objektivno, kot v resnici je. V tem primeru razumemo fotografije, kot jih razume Sekula (1974, 7), kot objekte, ki se v praznini narave pojavljajo le kot sporočila. Razumeti moramo, da fotografija kot nemediatizirana kopija realnega ne obstaja, temveč predstavlja le možnost pomena (Sekula 1974,5). Tudi po Battyu (2014, 90–96) dokaz, še posebej v fotografski obliki, ni nikoli nemediatiziran, zato takšnega dokumenta nikoli ne smemo enačiti z dokazom. Dokumentarni "dokazi" stojijo kot emblemi določenega časa. Ujeti trenutki ne ujamejo samo tistega dneva, ampak zgodovinsko stojijo kot reprezentativni za obdobje tistega časa (Battye 2014, 153). Ideja dobesednega in objektivnega beleženja zgodovine ignorira celotno kulturno in družbeno ozadje, na katerih je bila določena podoba sprejeta in hkrati označuje fotografa kot nevtralnega in pasivnega opazovalca prizora (Clarke 1997, 146). Po Clarku (1997, 147) je velik del te ambivalentnosti nad resničnostjo fotografije del zgodnjih definicij dokumentarizma. Zgodnji dokumentarni fotografi naj bi uporabljali kamero, da bi razkrili, kar sicer ostaja nevidno. Ob koncu 19. stoletja so na primer z namenom izobrazbe srednjega razreda družbeni reformatorji izpostavljali javnost s fotografijami tistih delov mesta, kjer se je godila krivica in revščina (Clarke 1997, 147). Na ta način je bila tudi vojna fotografija vedno del dokumentarne tradicije, mnogi fotografi so jo uporabljali tudi kot obtožbo proti vojni (Clarke 1997, 158).

## **6.1 Vzpon fotografske dokumentacije**



Vzpon fotografske dokumentacije štejemo v zadnjo četrtino 19. stoletja, ko so fotografske industrije (Francije, Britanije in Amerike) doživele drugo tehnološko revolucijo. Razvoj praktične fotografske opreme, ki je postala bolj dostopna za vsakdanjo uporabo, je odprl nove potrošniške trge in rast industrije (Tagg 2015, 3). S tem novim potencialom je po Taggu (2015, 3) fotografija zagotavljala »instrumentacijo številnim preoblikovanim medicinskim, pravnim in mesto-upravnim aparatom, v katerem so fotografije začeli uporabljati kot sredstvo beleženja in kot dokazni vir«. Zbiranje informacij nikoli ni bilo nekaj objektivnega ali samoumevnega, temveč je bilo vpeto v širši spekter tehnik in postopkov za ovrednotenje resnice v diskurzu.

Moč fotografiji tako ni podeljeval le v tistem času novi privilegij mehanskega sredstva. Z razvojem fotografske tehnologije sovpada tudi čas, ko so se funkcije države širile in razpršile (Tagg 2015, 3). Občutek fotografske moči je torej ležal tudi v vpetosti fotografije v nastajajoče aparate takratne nove, prodornejše oblike države. »Tehnike, ki so se razvile in utelesile v institucionalnih praksah, so imele osrednjo vlogo v vladni strategiji kapitalističnih držav, katerih konsolidacija je zahtevala vzpostavitev novega "režima resnice"« (Tagg 2015, 3).

Nova ureditev in družbena preobrazba ob koncu 19. stoletja z eksplicitno oblastjo monarha je prepustila prostor "mikrofiziki oblasti", kot jo poimenuje Michel Foucault, ki deluje (skoraj) »neopaženo v najmanjših nalogah in gestah vsakdanjika« (Foucault v Tagg 2015, 5). Tako imenovana kapilarna oblast, kot jo razume Foucault (2008), se je lahko izpopolnila ravno v tej novi tehnologiji, prek institucij, kot povzema Tagg (2015, 5), »katerih disciplinarne metode so proizvajale, urile in pozicionirale hierarhijo poslušnih družbenih subjektov, kakršno potrebuje kapitalistična delitev dela za urejeno družbeno in ekonomsko življenje«. Z disciplinarnimi metodami pa je bilo mogoče opraviti nadzor, ki je ustvarjal tudi novo obliko vednosti o tistih subjektih, ki so jih omenjene institucije proizvajale. Vednost, ki je povzročila nove učinke oblastne moči in se do danes ohranila v razširjenem sistemu dokumentiranja, tudi fotografskih arhivih (Tagg 2015, 5). Moč, ki jo je fotografija pridobila, je bila torej močno povezana z delovanjem razširjenega kompleksa države in nastajanju institucij, ki so ji omogočile, da je v določenih kontekstih pridobila status dokaza.

Čeprav smo o pričevanju vizualnega danes bolj podučeni in se vedno bolj zavedamo, da gre pri dejanju fotografije za dejanje izbora in eliminacije, ima dokumentarna fotografija že od samega začetka status objektivnega prikaza realnosti oziroma dokaza, ki deluje kot ogledalo sveta (Clarke 1997, 145). "Naravno in univerzalno", ki priča o dokazljivosti dogodkov, leži v statusu fotografije kot poročevalke resničnosti dogodkov (Barthes 1971). In ravno dejstvo, da ta

privilegiran status, ki ne obvelja za katerokoli fotografijo v kateremkoli kontekstu, torej ta *lepljiva* lastnost fotografije, kot jo opiše Tagg (2015, 14), je dokaz, da je bil status "dokaza" proizveden in reproduciran s strani ideoloških aparatov, kot so znanstvene ustanove, vladni uradi, policija, sodišča in četudi v nekoliko manjši meri tudi mediji in z njimi povezana oblika fotožurnalizma. To je pomembno, saj podeljevanja avtoritete fotografski reprezentaciji na drugi strani, v enakem časovnem obdobju in družbenih formacijah, ni bila dana drugim aparatom, kot sta na primer amaterska fotografija ali umetniška. Vidimo torej, da lahko o tej *lepljivi* lastnosti fotografije, ki naj bi ji bila "naravno" dana, razmišljamo le ob ignoriranju delovanja fotografije znotraj določenih ideoloških aparatov (Tagg 2015, 16).

## **6.2 Dokumentarni realizem, fotožurnalizem in gledalci kot državljani**

Dokumentarizem kot zrcaljenje sveta je tako deloval kot odlična podpora takratni newdealovski državi kot oblika, ki je omogočala rekrutacijo ljudi v državljane. Pri tem je treba omeniti, da se je razvila oblika dokumentarizma, ki je vsrkala tudi pripovedne strukture iz popularnih medijev, ki so temeljili na novi strukturi kazanja s t. i. pogledom od zadaj, ki je odlično deloval za mobilizacijo ciljnega občinstva. Ta paternalističen pogled newdealovske države je imel po Taggu »bolj malo opraviti s subjekti, ki jih upodablja (torej s tistim, kar je na fotografiji) in veliko več s subjekti, ki opazujejo, torej z državljani, ki so pozvani k očitvstvu« (Tagg 2015, 53–54). Po Taggu (2015, 54) je bil to način oz. kulturna strategija, ki je gledalce »dramatizirala v očitvece«, in sicer najprej v samih odnosih gledanja (z ustvarjanjem prič) in ne nazadnje tudi v vidnosti, ki jo je podelila krizi. Ta pogled sočutnega očitveca je del institucionalne retorike očetovske države, dokumentarizem pa je predstavljal poskus, kako na področju pomena zajeziti krizo (Tagg 2015, 53).

Aktivnost državljan je bila nadomeščena s pogledom sočutnega gledanja kot dejanja. Po Taggu (2015, 54) se je moral gledalec »čutiti moralno obvezanega pogledati naravnost v oči katastrofi in se srečati s pogledom pozabljenega«. Opazovati pozabljenega pa je pomenilo biti tudi priča oziroma v tem primeru kar državljan. Newdealovska administracija je z vpletanjem gledalca kot očitveca delovala kot intervencija za nadzor pogleda in nazadnje pomena (Tagg 2015, 54).

Vidimo torej, da vojarizem sodobne družbe ni inherenten fotografiji, kot ji to vehementno pripiseta Sontag (2006) in Wajcman (2007), temveč ustvarjen in pogojen s strani "politike vlade", ki je v izbranem režimu skladno s tedanjo ideologijo načina življenja ustvarjala poslušne državljane, ki bi delovali skladno s takratnim modelom življenja.

Dokumentiranje in zbiranje posledic oziroma "dokazov depresije" je s takšnim principom temeljilo na točnem izboru fotografij, zato je treba fotografijo vsakič razumeti kot specifični aparat v točno določeni zgodovinski obliki, kjer je resnica proizvedena družbeno (Tagg 2015, 30).

Dokumentarna fotografija še danes ohranja svoj zgodovinski čar in avtentičnost. S tem, da gledalca pripelje, pa čeprav le na videz, blizu, ohranja svojo moč. Zato moramo realizem nehati uporabljati kot univerzalni nezgodovinski pojem. Realizma ne smemo razumeti, kot bi rekel Tagg (2015, 31), »kot eno reč, temveč bolj kot praktični način materialne izobrazbe, ki je vzpostavljena v posebnem zgodovinskem trenutku in je predmet jasnih zgodovinskih transformacij«. Tako kot iz fotografije, zagovarja Tagg (2015, 32), tudi iz posamične obstoječe umetnine ne moremo razbrati realizma, obravnavati ga je treba kot odraz miselnega ekvivalenta, z upoštevanjem dominantnih potez takratnega družbenega življenja, ki je omejen s časom in krajem (Morawski v Tagg 2015, 32). Realizem mora biti definiran kot spoj ali aktivno ravnovesje metaforičnega in metonimičnega pola in ne le stranska veja metonimiji (Tagg 2015, 32).

## **7 MEDIJSKA SFERA**

Trend sodobnih novic je po Taylorju (2000), da dokumentarno fotografijo slečejo njene nekdanje kritične vloge z ustvarjanjem vedno novejših senzacionalnejših prispevkov. Fotografija se v industriji poročanja uporablja kot produkt, ki redko preseže stereotipne ilustracije. Novinarstvo tako bolj kot vir javnega znanja ali debate postaja le še oblika dnevne zabave (Taylor 2000, 129). Medijske novice so izgubile zmožnost privabiti sočutje in pogum in danes služijo samo še eksotiki, turizmu, voajerizmu in lovu na trofeje (Rosler v Taylor 134). Po Taylorju (2000) sodobno novinarstvo deluje le še kot simptomatika današnje morale, ne pa tudi kot središče intervencije. Fotografije preteklih dogodkov v tej industriji plavajo brez spodbujanja k ukrepanju (Taylor 2000, 135). Po Friedricu Jamesonu je »vizualno v esenci pornografsko, kar pomeni, da ima konec v brezglavi fascinaciji« (Jameson v Taylor 135). Zaradi neprestane reprodukcije je fotografija v medijski sferi vseprisotna in na ta način zanika njen zgodovinski začetek ali konec (Taylor 2000, 129).

Zaradi današnje šibke avtoritete novinarstva in fotografije, kot izpostavi že Taylor (2000), fotožurnalizma ne čaka svetla prihodnost.

### **7.1 Status fotografije v množičnih medijih**

Motivi dokumentarnega arhiva so postali vir fantazij in nostalgije, ki tako vzpostavljeni status vzdržujejo še danes. Fotografije, ki nas kot gledalce privabljajo v »gravitacijsko polje realizma, ki nas drži s silo preteklosti, tako uspešno, kot se je v času svoje vzpostavitve uveljavljala s silo sedanjosti« (Tagg 2015, 36).

Dokumentarni status fotografije še danes močno pogojujejo kodeksi profesionalizacije (Rosler 2013b, 56). In čeprav lahko razlikujemo med dokumentarističnimi in fotožurnalističnimi praksami, se slednje prekrivajo (Rosler 2013b, 57). Fotoreportaža, ki se je uveljavila na začetku štiridesetih let 20. stoletja, v času vojne, je ponudila fotoreporterjem novo legitimnost (Sontag 2016, 30). Po mnenju Roslerjeve (2013b, 57) javnost še vedno v veliki večini zaupa podobam, ki jih vidi v dnevnikih bodisi televizijskih ali spletnih medijih. Trdoživost slovesa objektivnosti aparata, ki jo podpira (navidezna) zanesljivost medija, še vedno močno prevladuje (Rosler 2013b, 57). Nič čudnega, ko pa nas mediji in novinarstvo, kot 4. veja oblasti vsakodnevno informirajo o tem, kaj se je zgodilo zunaj in nam, podkrepljeno z dokumentarnimi podobami, sporočajo, da imajo, 1. o tem dokaze in 2. da smo z opazovanjem tovrstnih resničnosti zdaj tudi očitvidci in na ta način aktivni državljani, četudi le tisti na udobnih domačih foteljih.

Kot smo že izpostavili fotografija brez konteksta ne premore lastne identitete, zato je treba pozornost usmeriti tudi v kanal, preko katerega je predstavljena. Eden izmed kanalov, kjer fotografija dosega svoj status, je tudi medijska sfera. Kanal, preko katerega lahko svet, ki ni v naši neposredni bližini, gledamo, spoznavamo in ne nazadnje o njem tudi razmišljamo. Ker je Wajcman v svojem pristopu pravzaprav kritičen do dokumentarnega aspekta fotografije in ker zavrača tiste fotografije, ki nosijo status dokaza, je pomembno, da pogledamo, s kakšnim statusom operirajo in kako v medijih pravzaprav krožijo.

## **7.2 Množični mediji in sodobni državljani**

S selekcijo, razvrščanjem in klasificiranjem novinarji in uredništva predstavljajo svojo lastno obravnavo realnosti. Po Ericsonu, Baranek in Chanu (1987, 4) to počnejo z izborom dogodkov, ki jih vizualizirajo, tako kot menijo, da je prav: »Njihova predstavitev je redko predstavljena na način, da je poslušalcem in gledalcem neposredno v presojo«.

Novinarstvo, ki z zgoraj opisanimi metodami s svojo vizijo reda predstavlja zgodbe o neredu, je po Hartleyju (2004, 183) danes vseprisotno. Mediji gledalce preoblikujejo v opazovalce, tako da jih opremijo z verodostojnimi zgodbami, »polnimi diagetične vizualne dokazljivosti« (Hartley 2004, 183). Novinarska metoda, kot zagovarja Hartley (2004, 191), »ne pomeni

opisovati sveta, takšnega kot je, temveč vizualizirati ekstreme, tako pozitivne kot negativne, vizije nereda, deviacije in binarne polarnosti«.

Hall (2004, 206) na drugi strani izpostavlja, da novinarstvo fotografije »interpretira ideološko, saj v svojem temeljnem opredmetenju v obliki dejstev, v obliki zgodovine, postanejo "univerzalni" znaki«, postanejo "narava". S tem, ko se kažejo kot stvarni vizualni transkripti "realnega" sveta, ki na poseben način upodablja aspekte narave, pa je njihova ideološka dimenzija skrita.« Fotografije se v medijih kažejo kot dobesedni posnetki dejstev, kjer delujejo tako, da razkrivajo oziroma dokazujejo, da se je nekaj tudi dejansko zgodilo, na ta način novinarske fotografije podpirajo kredibilnost medija in se mu, kot izpostavlja Hall (2004, 207), tudi »obvezujejo in jamčijo objektivnost (to je, nevtralizirajo njegovo ideološko funkcijo)«.

Po Sontagovi (v Taylor 2000, 137) naj bi presežek grotesknih fotografij ustvarjal odvisnike podob, ki postajajo pri gledanju indiferentni. Groteskne fotografije naj bi ljudi otopile in anestetizirale. Takšen pogled na fotografijo in medije temelji na ideji, da široka dostopnost sporočil gledalcem izsili le površinsko skrb za težave družbe, za njeno površinskostjo pa se pogosto skriva množična otopelost (Lazarsfeld in Merton 1948, 31).

Sontag (2006), Rosler (2013) in Wajcman (2007) so za pasivnost gledalcev krivili fotografijo. Ta pogled na fotografijo kot pomirjevalo ostaja, po Taylorju (2000), dominanten med medijskimi kritiki. S podobnim primerom argumentira vplive televizije Keith Tester – medijski pomen pomeni, kot pravi, moralno pomanjkanje (Tester v Taylor 2000, 137).

S periodičnim interveniranjem oziroma prekinjanjem življenja sodobne družbe, po Cottlu (2006, 411), prispevajo mediji svoj del pri oblikovanju javnosti. Z izpostavljanjem določenih dogodkov vzdržujejo usmerjenost k t. i. družbeno dobrem, kontinuirano poročanje pa iz gledalcev ustvarjajo priče in s tem sodobne državljane.

Anestetičen učinek medijev na gledalce predvideva teorija hipodermične igle oziroma teorija neposrednih učinkov, ki močan učinek množičnih medijev na občinstvo v triadi sporočanja odnosa (sporočevalec, sporočilo, gledalec) svoje argumente utemeljuje na podlagi vsemogočnega besedila (oziroma sporočila). V tem primeru imajo podobe, ki se pojavljajo v množičnih medijih, na posameznika neposreden vpliv in delujejo tako, kot da so gledalcu vbrizgane pod kožo s pomočjo igle. Tovrstni model predpostavlja enostopenjski model komuniciranja in izjemno pesimističen pogled na občinstvo in v nasprotju s kulturnimi študijami, ki v središče raziskave ne postavljajo le vpliva medijev, temveč tudi sprejem

sporočila s strani naslovnikov. Po tej teoriji izpostavljenost poplavi informacij povprečnega bralca ali poslušalca le omami, namesto da bi ga napolnila z novo energijo. Ker ljudje vedno več časa namenjajo gledanju in branju, posledično vedno manj časa namenjajo organizirani akciji (Lazarsfeld in Merton 1948, 31–32).

Taylor je do tega kritičen. Krivde, da fotografije ne vodijo v dejanja, po njegovem mnenju ne smemo iskati v mediju, temveč v večjem sistemu, ki gledalcem predstavlja oziroma prikazuje žrtve in jih predstavi kot marginalne dele »centrirane družbe, medtem ko jih kaznuje bodisi z usmeritvijo bodisi z moralno neukrepanjem in ravnodušnostjo« (Taylor 2000, 138). Tisti, ki krivijo fotografijo zaradi svoje šibkosti kot čarobno palico in njene slabosti pri prebujanju vesti, ne upoštevajo, kar Mitchell (1994) imenuje »zapleteno medsebojno vplivanje med vizualnostjo, aparatom, institucijami, diskurzom, telesom in figuralnostjo, ki v celoti proizvaja znanje« (Taylor 2000, 138).

Taylor fotožurnalizmu napoveduje temno prihodnost kot že nekateri drugi avtorji (Cudlipp v Taylor, 129) in mu očita, da ponuja slabe dokaze o resnici ali avtentičnosti. A očitka ne pripisuje fotografiji kot mediju, temveč institucionalnim praksam in sistemom verjetja, saj konec koncev fotografija sama po sebi nima pomena in jo vedno gledamo v enem ali drugem kontekstu – avtentičnost dobiva v organih oblasti (Taylor 2000, 129)

### **7.3 Kaj se sploh pojavi na medijski agendi?**

Kateri so tisti faktorji, ki nekatere novice in dogodke uvrstijo višje kot druge, sta raziskala že Galtung in Ruge (1965). Ob raziskavi mednarodnih novic sta vzpostavila kriterije oziroma t. i. novičarske vrednosti, kot so nedavnost, napetost, redkost, nepredvidljivost, jasnost in etnocentričnost, kontinuiteta, ubranost, elitne osebnosti in elitne nacije, personalizacija ipd., kot odločilne kriterije, zaradi katerih se določene novice pogosteje pojavljajo na medijski agendi kot druge. Podobne kriterije je vzpostavil tudi Ostgaard, le da je njegov seznam znatno krajši in vključuje pri vrednostih zgolj nenavadne, nepričakovane dogodke s težavnim ali neznanim razpletom (Galtung in Ruge 1965, 66–68). Če povzamemo, bi lahko rekli, da so navedene novičarske vrednosti tiste, ki silijo h konsenzu védenja o svetu (Hall 2004, 202), fotografija pa igra pri slednjih pomembno spremljevalno vlogo.

Tudi Sontagova (2006, 64) izpostavlja, da je v »dobi digitalno nadzorovanega vojskovanja proti neštetim sovražnikom še vedno dejavno politično taktiziranje o tem, kaj bo občinstvo videlo«, ki bo hkrati definiralo tudi, kaj je pomembno. Še danes lahko trdimo, da oblikovalci

televizijskih poročil in uredniki časopisnih in revijalnih fotoreportaž vsak dan sprejemajo odločitve, ki utrjujejo omahljivi konsenz o mejah javne vednosti, današnja kultura klikabilnosti, kjer novice s šokantnim razpletom zaokrožijo najhitreje, pa to še dodatno utrjuje (Sontag 2006, 64).

Struktura novičarskih vrednosti se sicer kaže kot nevtralna, operativna raven produkcije novic, vendar tovrstne operativne vrednosti nikakor niso nevtralne vrednosti. Novičarske vrednosti medijem omogočajo delo s kopico fotografij, njihovo selekcioniranje, razvrščanje in klasificiranje. A gre kljub temu za ene »najbolj nerazumljivih struktur pomena v sodobni družbi« (Hall 2004, 201). Kar pa ne izničuje problema, ki narekuje, da garancija avtentičnosti leži v fotografiji sami, pripišejo ji jo namreč uredniki in kasneje gledalci, ki sprejemajo trditve (Barthes v Taylor 2000, 131).

Vsak ima svoj prag tolerance tega, kar prenese in česar ne, a so uredniki tisti, ki se odločijo, kaj je tisti korektni javni glas. In medtem ko nas po Sontagovi (2006) na vsakem koncu obkrožajo grozljive fotografije, pa po Taylorju (2000) prav vse, kar bi lahko bilo prikazano, ni vsakokrat stvar agende. Kot pravi, so mediji previdni pri prikazovanju groznih novic, »a tiste redke, ki se pojavijo, veljajo med najpomembnejšimi merami civiliziranosti« (Taylor 2000, 130).

Po mnenju Griffina (2004) se kri pravzaprav ne uvrsti tako hitro na naslovnice. Kljub nekaterim trditvam, da fotografije pokrivajo dogodke v živo, se, kot pravi, fotografije v medijih značilno »pojavljajo v precej ozki vrsti predvidljivih in ponavljajočih se motivih«, kjer so neposredni motivi in nasilje posledic vojne selekcionirani in skrbno preiščeni (Griffin 2004, 381).

Tudi Ranciere (2010) vidi problematiko bolj kot v poplavi podob, ki govorijo o pokolih in drugih grozotah, ki tvorijo sedanost našega planeta, v njihovem selekcioniranju in urejanju. Ne gre za to, da občinstvo tovrstne podobe banalizira zgolj zato, ker so soočeni s preveč podobami, na katerih najdemo trpeča telesa. Večji problem je, kot izpostavlja, da vidimo »preveč teles brez imen, preveč teles, ki nam niso zmožna vrniti pogleda, ki ga obračamo k njim, teles, ki so objekt govora, ne da bi sama lahko govorila« (Ranciere 2010, 60).

### **7.3.1 Medijske katastrofe**

Mnogokrat se med t. i. konstitutivnimi dogodki zaradi sovpadanja z novičarskimi vrednostmi pojavljajo tudi katastrofe, ne glede na to, ali gre za naravno pogojene katastrofe, kot so potresi, hurikani, ali pa za teroristične napade.

Medijske katastrofe se kot dogodki, ki sovpadajo s kriteriji »nenavadnih, nepričakovanih, težavnih in/ali neznanih razpletov«, običajno uvrščajo na vrh medijskih agend (Cottle 2006, 421). Ker sem v nalogi izbrala reprezentacijo jedrske katastrofe Černobila kot platformo za analizo, je pomembno, da pogledamo tudi, kaj je tisto, kar dela katastrofe privlačne, da prek različnih medijev zaokrožijo tako hitro.

Ko govorim o medijskih katastrofah, imam v mislih katastrofe, ki so javno predvajane s strani različnih medijev kot pomembna, pogosto travmatična in ob priložnostih zgodovinska dogajanja, ki so pogosto tarča visoke medijske pozornosti, upravljajo in krožijo z močnimi simboli in na ta način med ljudmi sprožajo solidarnost (Cottle 2006, 421). Da bi bile katastrofe upravičene medijske pozornosti, po Blondheimu in Liebesu (2002), morajo sovpadati z določenimi kriteriji. Ti kriteriji pa morajo vključevati naslednje: žrtve v znatnem številu ali žrtve, ki imajo zvezdniški status, dramatičen neuspeh na videz popolnoma varne tehnologije, ali opisovati propad dobro uveljavljene institucionalne prakse. Katastrofe so lahko 1. naravne, kot so potresi, poplave, žledi, 2. visoko odmevne nesreče, kot je bil na primer Černobil, Fukušima ipd., ali pa gre za 3. namenska javna dejanja nasilja, kot so teroristični napadi (Blondheim and Liebes 2002, 271). Medijske katastrofe predstavljajo priložnost za javno predvajanje konfliktnih situacij, v katerih se medijska pozornost običajno usmeri na žrtve in njihove družine. S tem se ustvari javni forum, kjer je, s poudarjanjem konfliktnosti in anksioznosti, tragedija vedno glavni čustveni motor (Liebes 1998, 75–76). Medijska posredovanost medijskih katastrof se kaže v recikliranih medijskih okvirjih, ki pri reprezentaciji pogosto vključujejo faktor katastrofalnosti, štetje žrtev, tragedijo in travmo, heroičnost, čudežne pobege idr., pri tem pa pomembno vlogo igrajo ravno fotografije, ki v tem kontekstu delujejo kot dokazi, da je do določene katastrofalnosti res prišlo. A ne smemo pozabiti, čeprav se fotografije vedno pojavljajo na materialnih medijih (na papirju, na platnu, filmu ipd.), je njihova ključna funkcija ravno v tem, da lahko krožijo iz enega medija in kanala v drugega (Mitchell 2005, 326) in tam pridobijo oz. ohranijo svoj status.

## **8 JEDRSKA KATASTROFA ČERNOBIL**

Ugotovili smo, da je težnja medijev poročati o katastrofalnih in grozovitih dogodkih zaradi njihovih novičarskih vrednosti. Tako je svoje mesto v medijih leta 1986 zasedla tudi novica o jedrski katastrofi Černobila. 26. aprila 1986 se je zgodila ena največjih jedrskih nesreč v zgodovini, na katero zaradi njenih močnih in katastrofalnih posledic še danes referirajo vsakokrat, ko vznikne kakšna nova.



## 8.1 Opis dogodka

Ob 1.23 zjutraj je zagorel četrti reaktor jedrske elektrarne v Černobilu, ki se nahaja pri mestu Pripyat v Ukrajini, 18 km od mesta Černobil. Če povzamemo Leatherbarrowa (2016), ki je v svoji knjigi *Chernobyl, 01:23:40 The incredible true story of the world's worst disaster* strnil ključne trenutke, ki so privedli do katastrofe, so leta 1986 med poskusom oz. testiranjem varnostne funkcije, ki bi morala delovati že na začetku obratovanja četrtega reaktorja (leta 1983, torej že 3 leta prej), 26. aprila 1986 izvedli varnostno testiranje strojne opreme. Preizkušali so namreč, ali se lahko Enota 4 (četrti reaktor) v primeru skupnega izpada električne energije še naprej napaja z energijo. Zaradi spleta različnih dejavnikov, slabih odločitev, kršitev varnostnih predpisov, nekontroliranih pogojev in povečevanja tehnologije je Enota 4 eksplodirala ter neposredno ogrozila številna življenja osebja in civilistov in vodila v jedrsko katastrofo, kjer se je 50 ton hlapljivega jedrskega goriva razširilo v zrak in se v obliki strupenega oblaka razširilo po večinskem delu Evrope. V mogočni eksploziji je bilo izvrženih kar 700 ton radioaktivnih snovi (večinoma grafita), ki se je razpršil čez površino nekaj kvadratnih kilometrov od samega jedra katastrofe (Leatherbarrow 2016, 54–74).

In čeprav je bilo vplivu na zdravje posvečeno neprimerljivo veliko pozornosti s strani strokovnjakov, je območje kontaminacije tako veliko, da je še danes težko določiti, koliko zdravstvenih težav je neposredno povezanih z radiacijo in koliko se jih manifestira skozi nadaljnja leta, celo desetletja (Leatherbarrow 2016, 236). Kot vsi podatki, povezani s Černobilom, še danes ni popolnoma znano, koliko ljudi je utrpelo in še danes trpi poškodbe, medtem ko težko spregledamo, koliko ljudi je ostalo pozabljenih. Koliko ljudi se je znašlo v situaciji, ki jim ne omogoča možnosti, da bi Cono zapustili, kljub temu da je še danes življenje v tistih predelih neprimerno in nevarno. Mnogi izmed njih še danes plačujejo za škodo, za katero niso odgovorni, obkroža jih socialna stigma, zaradi strahu pred radiacijo ostajajo nezaposljivi, zato se vračajo v domače okolje, kjer obdelujejo zemljo, ki pa je zaradi radioaktivnosti nevarna za porabo (Leatherbarrow 2016, 239). S prihodom industrije je vrnitev na star način življenja nemogoč, katastrofa Černobila pa še danes velja kot neposredni opomnik, da so jedrska orožja prenevarna za uporabo, saj lahko uniči planet hitreje, kot si upamo pomisliti (Leatherbarrow 2016, 240). Mesto Pripyat, ki je nekdaj veljalo za eno najmodernejših sovjetskih mest, zdaj ostaja zapuščen. 30 let po nesreči ga počasi, a vztrajno prerašča narava, ostanki o nekdanjem življenju pa pričajo, da so ga prebivalci zapustili v naglici, verjetno v prepričanju, da se bodo kmalu lahko vrnili.

## 8.2 Grozovitost jedrske nesreče Černobil

Jedrska katastrofa Černobila je bila kot dogodek za uprizarjanje unikatna, saj je zaradi narave katastrofalnosti, v primerjavi z vojnimi katastrofami, težje prikazati veličino grozovitosti. Problem pri prikazovanju grozovitosti jedrske katastrofe je namreč v njeni neotipljivi naravi oziroma pomanjkanju vidnih dokazov, saj je radiacija prisotna še danes, pa čeprav je prostemu očesu nevidna. Kljub temu da je šlo pri jedrski nesreči Černobila za dogodek, ki je ob eksploziji neposredno terjal število mrtvih, pa je grozovitost katastrofe večja zgolj od štetja trupel na dan eksplozije. Kako torej prikazati nevidno grozovitost, ki opredeljuje način življenja in ima še 30 let po dogodku posledice tako v naravi kot na ljudeh? Kako pokazati ranljivost človeštva in posledice upravljanja s stvarmi, ki jih ne moremo popolnoma nadzirati? Grozovitost jedrskih nesreč je v tem, da ogrožajo življenje. Za življenje imamo na voljo samo en planet. Radioaktivni gozdovi, podtalnica in onesnaženost površinskih voda pa ogroža človeštvo, zato smo jih zaradi lastnega obstoja dolžni varovati.

Pomembno vprašanje pri jedrski katastrofi Černobila do danes ostaja vprašanje vidnosti in nevidnosti, kot izpostavlja Bürkner (2014, 21), ne le zaradi zagotavljanja varnosti ljudi, ki živijo v bližini kontaminiranega območja, temveč tudi zaradi našega razumevanja razsežnosti katastrofe.

V nalogi bodo zato predstavljene fotografske strategije, ki jih za predstavitev Černobila uporabljajo fotografi v sferi umetnosti, saj poskušajo nevidno komponento grozovitosti naslavljati bolj kot temo in ne minljivi dogodek, o katerem se govori kratek čas, potem pa nanj pozabi.

Umetnostna fotografija je imela od leta 1900 pomembno vlogo, saj je vzpostavljala estetsko podlago, ki je bila reakcija nasproti dokumentarnim. Fotografije so začeli obravnavati kot kompozicije, kot oblike. Fotografi niso več beležili resnice, temveč so ustvarjali. Dolgočasno resničnost so začeli spreminjati v nekaj novega (Clarke 1997, 170). "Umetnostna" fotografija zato vključuje povsem drugačen nabor predpostavk kot na primer "dokumentarna" fotografija, ki je del kompleksne mreže medsebojnih odnosov, v katero je vpletena sleherna fotografija (Clarke 1997, 18). Umetniška fotografija zagovarja zmogljivost medija pri izražanju nečesa, kar je onkraj površinskega videza stvari. Kamera ne reflektira nazaj dobesednega, temveč nekakšno super resničnost. V tem smislu nam fotografija omogoča videti, česar drugače ne bi videli. Kamera kot umetno oko, ki skozi kreativno lečo fotografa usmerja svet v akt razodetja (Clarke 1997, 19). Tako je že Kraucer opazal, da fotografije niso zgolj ogledalo sveta, temveč

ga spreminjajo (Kraucer v Clarke 1997, 20). Na funkcijski ravni je fotografija vedno odvisna od konteksta. Ujeti trenutek, ki nam ga prikazuje, je predmet nenehnega stanja transformacije in metamorfoze.

Izbrane projekte bomo, kot že omenjeno, opazovali izven medijske sfere, v galerijah in na spletu, ki odpirajo možnost, da se o grozovitosti komunicira kot o dolgoročnem problemu, ki pod vprašaj postavlja ranljivost človeštva proti tehnologiji. Gre torej za fotografije, ki se bolj kot v novinarski sferi gibljejo v muzejih in ateljejih. Fotografije, ki nas zunaj gospodujočega sistema morda mobilizirajo, ker stojijo proti medijskemu imperiju spektakla. Morda nam lahko umetnostna fotografija, s posrednim načinom pripovedovanja, ponudi pogled, s pomočjo katerega se lahko orientiramo v svetu. Fotografija, ki nas spodbuja, da se v točno določeni situaciji angažiramo na način, kakršnega si je želel avtor izbranega sporočila (Ranciere 2010, 34).

V analizi, ki sledi, bom zato pogledala nekaj različnih projektov in fotografov, ki se reprezentacije lotevajo preko različnih strategij fotografske naracije: foto esejem, zoperstavitvijo, časovnim sosledjem in z besedilom. A fokusa ne bom usmerila na že znano preizpraševanje vojne katastrofe (kot to v svojih delih počnejo že npr. Sontag (2006), Rosler (2013), in Wajcman (2007)), ki se ukvarjajo s človeško povzročeno grozo, temveč na jedrsko katastrofo, ki odpira nov vidik reprezentabilnosti uničenega. Gre za katastrofo, ki je bila v času izbruha dovolj medijsko odmevna, njene reprezentacije pa so se zaradi razsežnosti in katastrofalnosti kasneje lotili tudi nekateri avtorji izven medijske sfere.

## **9 ANALIZA**

Povod za raziskovanje izbranega problema leži v kritičnem razumevanju, ki jo pri prikazovanju grozovitosti zaseda fotografija. Nekateri avtorji (Sontag (2006), Rosler (2013), Wajcman(2007)) namreč fotografiji očitajo vojarizem. Wajcman (2007) do te mere, da jo zaradi njene tehnične narave beleženja v celoti zavrača kot nezmožno v prikazovanju grozovitosti, o kateri je po njegovem mnenju zmožna govoriti le umetnost (tudi filmska umetnost), ki v tem, kar prikazuje, ničesar ne dokazuje, temveč "razmišlja v vidnem". Ključen problem, ki smo ga tukaj izpostavili, je, da se fotografiji očita preveč in da sama po sebi, brez konteksta ni zmožna ustvarjati gledalcev, ki so pasivni. Pokazali smo, da je fotografija le orodje, sredstvo sporazumevanja, s katerim vstopamo v različne svetove. Kot taka ne more opredeljevati groze sama po sebi, kot jo definira Wajcman (2007), pomen (lahko tudi emocionalen) dobi šele v širšem kontekstu. Zato je vprašanje, ki ga moramo v analizi razdelati naslednje: kakšne

naracijske strukture lahko sporočevalci (avtorji/fotografi, umetniki) pri sporazumevanju uberejo, da presežejo omejenost samostojne fotografije, ki kot taka v vakuumu sicer ne pove veliko.

Predmet analize je fotografija, ki nastopa v umetnostni sferi, saj se fotografija v medijski sferi pogosto pojavlja le kot ilustrativno podkrepilo najnovejših vročih dogodkov, kjer širše teme in dolgoročne posledice, ki jih naslavljamo s primerom katastrofe v Černobilu, niso obravnavane.

Pri analizi bomo zato pogledali kontekst, kamor so izbrani avtorji fotografski projekt umestili, ter na projekte gledali kot na tekste, kjer vizualne, verbalne in pisne metode igrajo pomembno vlogo pri ustvarjanju pomena, pa čeprav ta ni transparenten, temveč kulturno in družbeno specifičen za vsakega posameznika.

## **9.1 ZORIAH MILLER – Entering The Exclusion Zone**

### **9.1.1 Fotografovo ozadje**

Je ameriški fotožurnalist in vojni fotograf, z izkušnjami na področju obvladovanja nesreč in humanitarne pomoči v državah razvijajočega sveta (Miller 2016). Čeprav je prispeval že mnogo fotografij za različne fotografske agencije, kot so World Picture News, The Image Works, Reporters Agency in Rapport Press in časopise National Geographic, Time, Newsweek, The New York Times, BBC News, The United Nations, CNN, NBC, CBS, ABC, PBS, NPR, The Wall Street Journal, Fortune in mnoge druge, deluje Zoriah kot neodvisen fotograf, kar mu omogoča, da ustvarja tudi lastne foto zgodbe. Zoriah je bil za delo fotoreporterja že večkrat nagrajen (med drugim je bil zmagovalec VII Portfolio Contesta, The Morepraxis Photojournalism of the Year natečaja in bil vključen tudi v World Picture News' Most Powerful Imagery), njegove fotografije pa so bile razstavljene tudi v nekaterih najbolj prestižnih galerijah, muzejih in publikacijah (Miller 2016).

### **9.1.2 Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja**

Kot dokumentarni in vojni fotograf je specializiran za dokumentiranje humanitarne krize. V intervjuju za GAME (Daouda 2014) je izpostavil, da se je za kariero fotožurnalista odločil, »ker je želel početi nekaj, kar bo pomagalo drugim ljudem«, ker meni, »da nas fotografija zbližuje, ustvarja povezave med nami in v nas vzbuja čustva«. Fotografijo vidi kot medij, ki nosi veliko moč, saj lahko z njo pokažemo tiste skrite dele sveta, ki jih ljudje sicer ne bi videli. V zadnjih petnajstih letih je delal v 112 državah in pokrival vse od konfliktov, socialnih problemov, kriz

in katastrof. Z izkušnjami na področju obvladovanja katastrof (konfliktni fotožurnalizem) je fotografiral tako v Iraku, Gazi, West Bank, Beirutu kot v Afriki (Daouda 2014). Pri fotografiranju v ospredje postavlja kritična družbena in humanitarna vprašanja. Fokus njegove fotografije je na dejanskih krajih in dogodkih. Prikazati želi, kakšno je življenje v mestih, revščini ali nesrečah z namenom, da bi v svetu spodbujal družbeni napredek. Gledalcem velikokrat na ogled postavi fotografije v črno-beli izvedbi. Pomembnost fotografije vidi v njeni moči razkrivanja, ki jo želi kot dokumentarni fotograf pokazati tudi drugim.

### 9.1.3 Prikazovanje grozovitosti

Slika 9.1: Zoriah Miller – plinske maske



Hundreds of gas masks rest on the floor of a public building, a reminder of the chaos in the final moments of the evacuation.

Vir: Maptia (2017).

V svojem projektu *Entering The Exclusion Zone (Vstop v območje izključitve)*, objavljenem na spletnem portalu Maptia, Zoriah Miller prikaže foto esej 14 fotografij (večinoma črno-belih) s

spremnim besedilom. Gre za zgodbo, ki jo fotograf prikaže v njeni celostni zasnovi – kot avtorski projekt, saj izbrane fotografije pospremi tudi z besedilom, s katerim vizualno dodatno osmisli in hkrati pri komuniciranju poda tudi precej usmerjen okvir kazanja. S fotografijami nas popelje v zapuščeno mesto Pripjat. Pokaže nam zapuščene prostore, propadle učilnice, invazivno rast zelenja ter opozorilne znake, ki še danes opozarjajo na nevarnost radiacije.

S fotografijami želi spomniti, da je bil prostor zapuščen v naglici, kar še dodatno podkrepi z osebnim doživljanjem prostora, podobnim novinarskem osmišljanju in opisovanju prostora. Način pripovedovanja je blizu klasičnemu dokumentarizmu, saj naracija od gledalca zahteva, da si ogleda prostor, kraj in čas ter preuči odnose med njimi. Na ta način želi dvigniti razumevanje o tem, da gre za zgodovinski dogodek, ki je imel in ima še danes močan vpliv na vsakdanje življenje. Grozovitost jedrske nesreče predstavi v naboru (v večini) črno-belih fotografij, na katerih so upodobljene ruševine, ki se postopamo zlivajo nazaj v naravo. S fokusiranjem na nered in kaos želi avtor projekta prikazati raztresenost situacije, ki je terjala nenadno zapustitev mesta. Z uvodno fotografijo ceste vpelje v prostor temnih koticov in zapuščene pokrajine, ki ostajajo za javnost zaprte in ograjene. Prikazovanje posledic travmatičnega dogodka je blizu fotožurnalističnemu upodabljanju nesreče s fokusom na razumevanju nesreče na individualni ravni, z vzbujanjem čustvenih reakcij, kar je mogoče razbrati tudi iz tona komunikacije v spremnem besedilu. Opis ene od fotografij je sledeč: »Tukaj na tleh, v dnevnem centru v mestu Pripjat, leži otroška lutka, pokrita s perjem razpadlih vzglavnikov. Ti so tekom let popolnoma razpadli in s perjem prekrili vsa mesta, kjer so ležali. Zapuščene lutke počivajo v temnih koticih zapuščene šole« (Miller 2016).

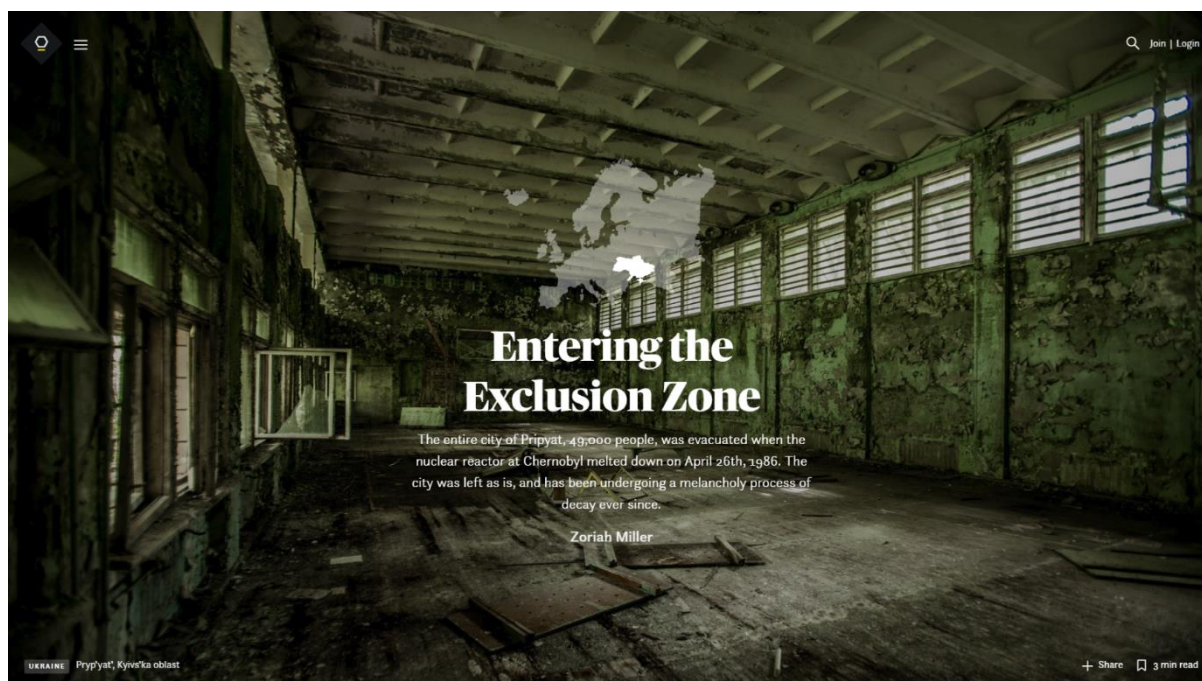
Fotografije z izpraznjenimi kadri tukaj stojijo kot opomin, da imajo tovrstne katastrofe dolgotrajne posledice na življenje in vodijo v razpad sveta, kot smo si ga ustvarili sami. Zoriah projekt predstavi kot prvoosebno izkušnjo, kot priča, ki je posledice katastrofe videla na lastne oči, zdaj pa želi svoje znanje in vednost deliti tudi z drugimi.

Fotografija zapuščenih prostorov stavb, ki so v takratnem mestu in okolici igrali (ter v sodobni družbi še danes igrajo) pomembno vlogo, kot so razpadajoče učilnice, bolniške sobe, javni prostori druženja, kavarne in izpraznjeni bazeni, v ospredje postavlja minljivost vsega, kar nas v sodobnem življenju obdaja. Prostori, ki brez ljudi nimajo več namena, izginjajo in kmalu ne bodo obstajali več. Na fotografijah ni ljudi, le ostanki reči, ki so jih uporabljali. Zoriah nam prikaže prostor, v katerem trohniijo nekdanji funkcionalni predmeti, igrače ter druge reči, medtem ko jih objema neustavljiva narava. Stil fotografije je mogoče primerjati s trenutnim fenomenom

Urbex fotografije, ki v ospredje postavlja propad urbanih predelov in (post)industrijskih con, kjer so ruševine povzdignjene kot spomeniki med starim in novim svetom. Fotografija z izpraznjenimi prostori ustvarja dokumente, ki stojijo kot opomini, da grozovitost ni vedno obeležena le s trpečimi obrazi. Prav tako kot je mogoče travmo prikazati s prisotnostjo, s krvjo in s trupli, je zgovorna tudi s sublimnim, z odsotnim. Izbrani projekt želi osvetliti prostor, ki danes deluje le še kot spomenik preteklega življenja.

#### 9.1.4 Kanal pripovedovanja

Slika 9.2: Spletna platforma Maptia – Zoriah Miller



Vir: Maptia (2017).

Kljub temu da prostor komunikacije, torej kanal, kjer je foto esej predstavljen, v tem primeru ni klasičen novičarski medij, moramo upoštevati, da je Maptia platforma, ki želi gledalcem prek zgodb fotografov prikazati svet, ki je v prvem planu predvsem izjemno fotogeničen. Kot je možno razbrati na njihovi spletni strani, ponujajo obiskovalcem »svet izjemne fotografije, fascinantnega pripovedovanja in izjemnih pustolovščin«, skozi oči fotografov, ki so v prikazovanju klasično-dokumentarni (Maptia 2017). Takšne platforme sicer ne nastopajo s tako

visokim statusom objektivnosti in nevtralnosti, kot to počnejo informativne redakcije, a so za gledalce privlačne ravno zaradi vizualnega aspekta, ki ga ponujajo, ter priznanih in uveljavljenih dokumentarnih fotografov, ki fotografirajo, pišejo in delujejo zato, ker želijo s tem svetu nekaj sporočiti.

## **9.2 DAVID MCMILLAN – The Chernobyl Exclusion Zone**

### **9.2.1 Fotografovo ozadje**

David McMillan je leta 1973 diplomiral na Univerzi Wisconsin in kmalu zatem tudi magistriral iz slikarstva. Po končanem študiju se je zaposlil na Fakulteti za umetnost na Univerzi Manitoba, kjer je poučeval slikarstvo in risanje, a je že po drugem letu poučevanja začel s programom fotografije, ki jo poučuje še danes. Leta 1979 je odkril svojo strast do fotografije in prek nje začel raziskovati odnos med kulturo in naravo. Leta 1994 se je prvič odpravil v Černobil, ki ga je od takrat obiskal vsaj 18-krat. V območju 30 kilometrov, ki obdajajo jedrsko elektrarno in bližnje mesto Pripjat, zavarovano z naravnimi in umetnimi mejami, je začel McMillan fotografirati in ustvaril je serijo fotografij, ki mesto katastrofe spremlja v daljšem časovnem razmerju. Pogosto vračanje na mesto katastrofe je bila zanj unikatna priložnost, da fotografira spremembe, ki se dogajajo v tem edinstvenem okolju (Oakland Univesity 2005).

### **9.2.2 Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja**

David McMillan za seboj sicer nima zgodovine fotožurnalista, prav tako o njem ni mogoče najti nobenih informacij, zaradi katerih bi si ga upali primerjati s klasičnim dokumentarnim fotografom. McMillan je profesor na Univerzi v Manitobi, ki je inspiracijo za fotografiranje Černobila delno črpal tudi iz članka Alana Weismana. Weisman je v članku o Coni izključitve leta 1994 pisal v reviji Harper's in kasneje tudi v knjigi *Svet brez nas* (v izvirniku *The World without us*), ki opisuje, kaj bi se zgodilo z našim planetom, če bi ljudje nenadoma prenehali obstajati. McMillanov pristop pri fotografiranju v ospredje postavlja zapleteno razmerje med naravnim svetom in grajenim okoljem ter zlorabo tehnologije, zaradi katere je del planeta postal nemogoč za življenje. Podobnost McMillanovih podob s klasičnim dokumentarizmom je bežno sicer res mogoče primerjati, predvsem, ko imamo v mislih fotografijo naravnih nesreč. A McMillan vidi pomembne razlike med umetnostjo in novinarstvom, za svoje fotografije pa pravi, da sicer »zajemajo način, kako stvari stojijo v določenem trenutku in času, a imajo slednje tudi mojo lastno subjektivnost in estetske vrednote« (Galleries West 2014).



### 9.2.3 Prikazovanje grozovitosti

Slika 9.3: Zoperstavitev: občutek časa – preraščanje narave 1

DAVID MCMILLAN  
PHOTOGRAPHS



<>

VIEW OF THE NUCLEAR POWER PLANT FROM PRIPYAT ROOFTOP October, 1994

Vir: David McMillan (2017).

## Slika 9.4: Zoperstavitev: občutek časa – preraščanje narave 2

DAVID MCMILLAN  
PHOTOGRAPHS



< >

VIEW OF THE NUCLEAR POWER PLANT FROM PRIPYAT ROOFTOP October, 2011

Vir: David McMillan (2017).

Projekt Davida McMillana ne nosi naslova. Na spletni strani ga najdemo kar pod zavihkom fotografije, kjer nas na prvi pogled čaka serija 21 različnih fotografij. Te so na spletni strani [www.dsrmcmillan.com](http://www.dsrmcmillan.com) postavljene v prazno okolje, ki nam ne ponudi veliko informacij. Tudi fotografije so tako majhne, da smo za boljši pregled primorani klikniti nanje. Ob kliku na vsako fotografijo posebej šele opazimo, da za popolnoma isti kader oziroma motiv stoji še (vsaj) ena fotografija, fotografirana (povprečno) deset let kasneje. Podoba, ki jo je McMillan fotografiral celo v istem časovnem obdobju – na primer v mesecu oktobru, le nekaj let kasneje. Pri vsaki od začetnih fotografij (tistih 21) se nam ob kliku torej odpre novi nabor fotografij, ki si sledijo kot sosledje časa. Vsak sklop posnetkov nosi naslov (npr Zlovešče kolo, Pripyat – v izvirniku Hell Wheel, Pripyat, oktober 1994 in oktober 2009). A poleg časovnega sosledja vsaj dveh fotografij, ki so vsakokrat podnaslovljene, nam McMillan ne ponudi ničesar več.

Naracija je tukaj spretno postavljena s fotografijami v časovnem sosledju. Kar pri samostojnih posnetkih morda ne pride do izraza, se izpolni v sosledju izbranih fotografij. Kot je o tem razpravjal že Battye (2014), je dovolj, da smo izpostavljeni vsaj dvema ločenima fotografijama

istega subjekta, ki sta postavljeni v sosledje in prek vizualne zoperstavitve spodbudita, da ju razumemo kot zgodbo. Na fotografijah pripovedujejo prizori, ki so zgovorni v obliki prej/potem in izostrijo tematiko odsotnosti in minevanja. McMillan brez vsakršnega pompoznega pomilovanja prikaže grozovitost Černobila v širokih kadrih in preraščanju narave, ki nakazuje odsotnost človeškega življenja. Vseprisotnost zelenja deluje kot metafora za postindustrijsko vladavino narave nad civilizacijo (Bürkner 2014).

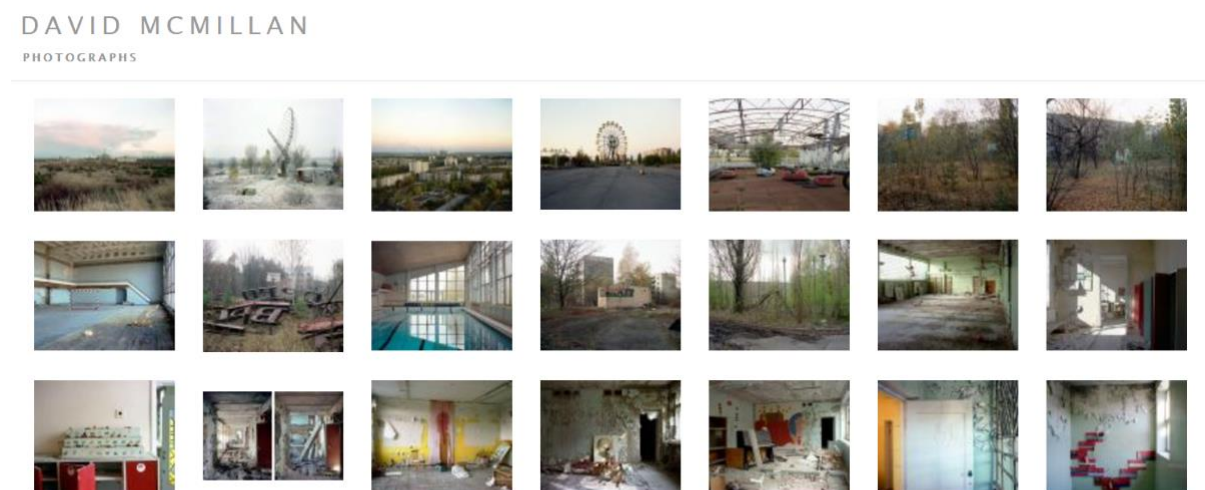
Fotografije Davida McMillana zajemajo počasen propad območja, ki je nekdanj veljalo za sinonim funkcionalnega mesta, danes pa velja za zapuščeno radioaktivno območje, ki je grozovito ravno v svoji tihi naravi, ki bo počasi prerasla vidne sledi jedrske katastrofe. V seriji fotografij projekta *The Chernobyl Exclusion Zone* kot glavni motiv prikazuje izginjajočo obliko zapuščenega mesta, ki danes deluje kot mesto spomina in travme. Rast neukrotljive narave in razpadajoče arhitekture postopoma briše referente, ki so nekdanj oblikovali spomin mesta. Območje »izključenosti« je, kakor pravi McMillan, »izjemen in presenetljiv kraj. Kljub temu da gre za prazno in zapuščeno mesto, ki ni primerno za bivanje, lahko opazujemo tudi kraj, ki ni popolnoma mrtev in statičen, kot bi morda pričakovali, temveč poln rasti in sprememb« (McMillan 1945). Podobe, ki nam jih McMillan ponudi na ogled, je težko enačiti z žanrom klasičnih dokumentarnih fotografij katastrof, ki so v prikazovanju relevantne le takrat, ko se zgodi nesreča, fotografi pa se k njej le redkokdaj vračajo. McMillan ne fotografira zapuščine raztreščenega mesta, za katerem bi žaloval, temveč pod vprašaj postavlja različnih dogodke in sile, ki so pripeljale do takšnega razkroja. McMillan v enačbo postavlja civilizacijo in naravo. Z dolgoletnim vračanjem na območje katastrofe preizprašuje, predvsem naš odnos do narave – kako nam je uspelo in nam še vedno uspeva živeti s potencialom, da uničimo tisto, v katerem smo živeli –, če nismo dovolj previdni. Grozovitost pri McMillanu predstavlja brezbrizna odsotnost, prostor, na katerem ne bodo živeli niti naši nasledniki. To je tista grozovitost, o kateri bi morali razmišljati in govoriti v primeru Černobila.

V vsej kritični naravi, ki jo portretira, pa je serija fotografij, ki beleži propad, tudi lepa. Prikaže, da je v vsej tej tragediji mogoče najti tudi veliko lepega, spokojnega. McMillanove fotografije gledalcem ne kažejo travmatičnih spominov, kot nam je to ponudil Zoriah. Motivi nezaustavljivega propada betonskega mesta v vsej svoji tihi naravi prikazujejo, kako so svoj čas v Sovjetski zvezi pomembno vlogo pri oblikovanju naših spominov igrale ravno fotografije. Ovekovečen propad mesta, ki je ujet v času, ki ostaja nenaseljeno od leta 1986, nakazuje, da tudi portreti Lenina in ikonografija nekdanje Sovjetske zveze, ki so krasile šole in vladna poslopja ter igrale veliko vlogo pri definiranju komunistične ideologije, danes prekriva

razpadajoča arhitektura in narava. Je prostor, ki je živ in prehaja nazaj v svojo prvinsko obliko, kjer ostajajo le sledovi nekdanjega življenja. Ta pa med razpadom in rastjo ustvarja tudi neverjeten estetski prostor.

#### 9.2.4 Kanal pripovedovanja

Slika 9.5: Spletna stran projekta Davida Mc Millana – Chernobyl



Vir: David McMillan (2017).

McMillanova fotografija ni del medijske sfere poročanja o dogajanju po svetu, temveč pozornost posveča širši temi preizpraševanja grozovitosti, to pa počne preko razstavljanja v galerijah in širjenjem sporočila preko alternativnih kanalov, v tem primeru tudi spletne strani. Kot gledalci smo z njegovim delom soočeni tako, kot bi nas postavili v prazno sobo, kjer imamo na voljo izbrane podobe, ki sporočilo prenašajo preko spretne postavitve prej/potem. A namen projekta ni zgolj kazati oziroma dokazovati, da je do nesreče res prišlo, da je terjala gromozansko število žrtev in da Črna še danes ostaja zapuščen prostor. Pri McMillanovi fotografiji ni čutiti nobene patetike. Spletna stran kot prostor omogoča možnost, da se k problemu vračamo in o njem razmišljamo bolj dolgoročno.

### 9.3 ALICE MICELI – Chernobyl Project

#### 9.3.1 Fotografino ozadje

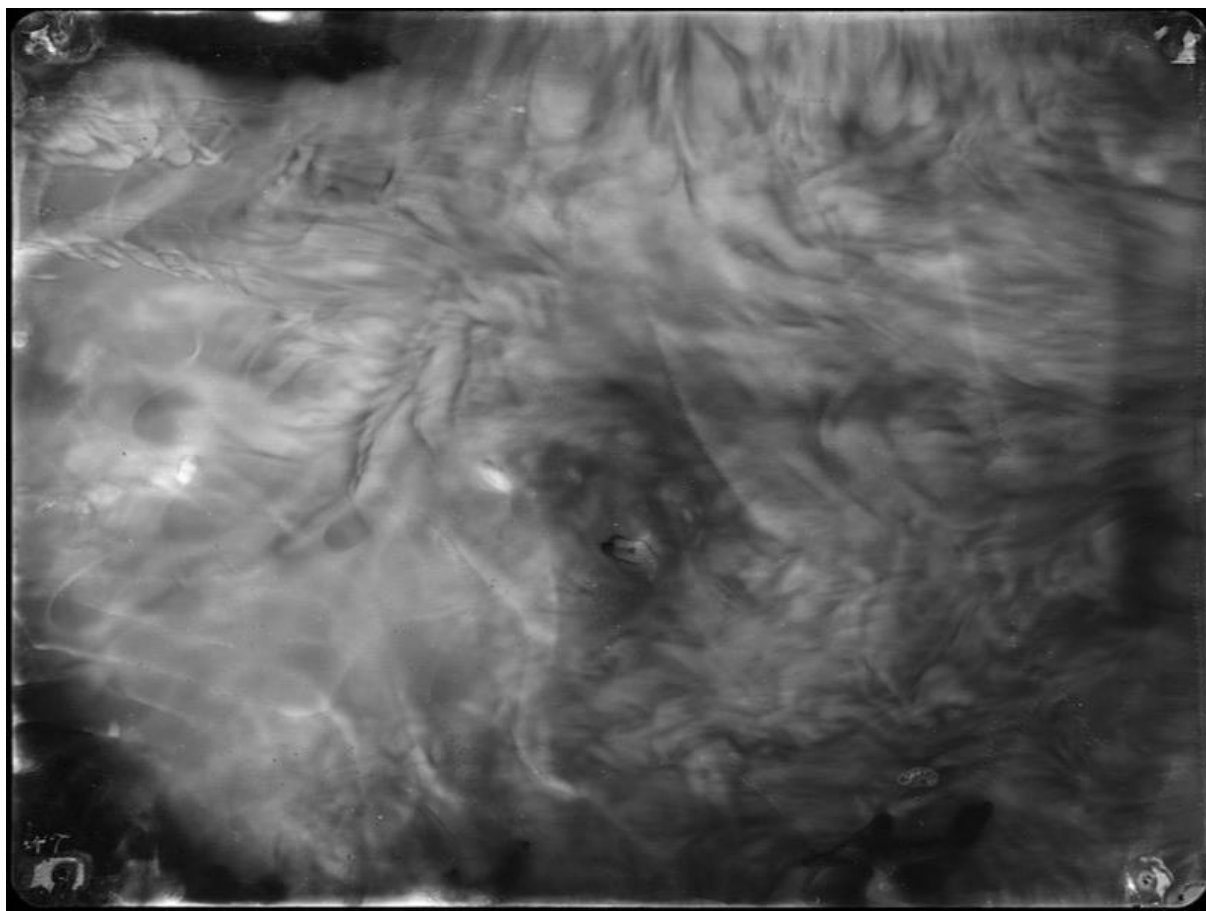
Alice Miceli je brazilska umetnica, rojena in vzgojena v Rio de Janeiru. Leta 2001 je diplomirala na Šoli za filmske študije, umetnosti in elektronskih medijev v Parizu (Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographique Art and Electronic Media), leta 2004 pa dokončala magisterij iz zgodovine umetnosti in arhitekture na Univerzi PUC-RJ (Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro). Njena dela so bila razstavljeni na Biennalu v Sao Paulu, Galeriji Nara Roesler, Sao Paulo in galeriji Max Protetch v New Yorku in bila prikazana na prizoriščih, kot je festival Japonske medijske umetnosti v Tokiu, festival TRANSITIO MX v Mexico Cityju, festival Transmediale v Berlinu in Documenta XII v Kasslu. Alice Miceli je leta 2014 prejela nagrado PIPA v Rio de Janeiru, leta 2015 pa nagrado Grants & Commissions Cisneros Fontanals v Miamiju. Trenutno živi in dela med Rio de Janeirom in New Yorkom (Pipa Prize 2017).

### **9.3.2 Kako se sama definira in kakšne fotografije ustvarja**

Alice Miceli je umetnica, ki z uporabo fotografije in videa razmišlja o konceptu časa in spominjanja. Njeno delo temelji na raziskavah, povezanih z virtualnimi, fizičnimi in kulturnimi manifestacijami travm, vtisjenih v naravne krajine. Pri svojem raziskovanju se fokusira na ekstremna družbeno-politična vprašanja, med drugim svoj fokus obrača v zapuščena mesta, kot je zaprtje zapora S21 v Kambodži in območje izključitve (Exclusion zone) v Černobilu. Pri reprezentiranju travme jo zanima zgodovina mesta in uporaba različnih medijev. Svoje razmišljanje upodablja v inštalacijah in alternativnih fotografskih posnetkih praznih krajin, kjer se osredotoča na različne probleme v zvezi z okoljskim uničevanjem, vojno in drugimi travmami in njihovo vizualno predstavitev (Pipa Prize 2017).

### **9.3.3 Prikazovanje grozovitosti**

Slika 9.6: Fotografija posneta s pinhole fotoaparatom, izpostavljena radioaktivnem sevanju



Vir: Flickr (2017).

Alice Miceli je pri projektu *Chernobyl Project* ustvarila fotografije, ki v vidnem prikažejo in dokazujejo, kar sicer ostaja nevidno. A ne na senzacionalen način. Na način, ki ne dokazuje s pomočjo klasičnih dokumentarnih posnetkov, ki bi prikazovali le tisto, kar je običajno mogoče osvetliti s svetlobo, temveč na način, ki prikazuje tisto, kar na površju ostaja nevidno, kar je prostemu očesu nevidno. Ker se na primeru Černobila mesto radiacije ne razkrije v vidnem, si je torej zastavila pomembno vprašanje: Kako gledati? Preko katerega medija kazati?

Projekt vključuje serijo rentgenskih posnetkov, najbolj prizadetih regij Cone izključenosti in prikazuje (prostemu očesu sicer) nevidno sevanje. Z uporabo novih procesov (fotografije je namreč ustvarila z uporabo pinhole fotoaparata iz svinca, brez leč in objektiv, ki ga je za izbrani projekt sestavila sama), je Miceljevi uspelo ustvariti sodobne dokumente preteklosti (Vimeo 2014). Fotoaparat je blokiral prodor svetlobe in prepuščal le radiacijo ter s filmom občutljivim le na žarke gama radioaktivnega sevanja prikazal nevidno grozovitost. Z ustvarjanjem alternativnih fotografskih dokumentov se je Miceli lotila evidentiranja trajnih posledic jedrske nesreče Černobila (radiacije) in z alternativnim prikazom, brez konteksta sicer

popolnoma abstraktnih fotografij, pokazala reprezentacijo tišine – nevidnega problema, ki še danes obstaja in ostaja odtisjen v naravi. Namen projekta je bil izpostaviti problematično naravo možnosti prikazovanja, da bi pokazala, kako sevanje sicer uide vidnemu polju, a ga hkrati opredeljuje.

Alice Miceli pri projektu ni iskala zanimivih fotografskih motivov, prav tako ne izpraznjenih pokrajin in betonskih blokov, ki si jih nazaj prisvaja narava. Namesto ustvarjanja tradicionalnih dokumentarnih posnetkov, kot jih je ustvaril Zorah, odsotnost prikazuje z razkrito prisotnostjo. Na prvi pogled gre za popolnoma neme fotografije, ki ne spominjajo na nič, kljub temu pa kadri ostajajo polni, bistvo problema pa prisotno. Alice Miceli s fotografijami kaže in prikazuje bistvo grozovitosti, ki ga sicer ne bi videli. In medtem ko Wajcman naslavlja, da grozovitosti ni mogoče upodobiti s fotografijo, Micelijeva s kreativnim pristopom naredi ravno to.

#### 9.3.4 Kanal prikazovanja

Slika 9.7: Projekt Alice Miceli, razstavljen v eni izmed galerij



Vir: Pipa Prize (2017).

Odločilen faktor pri prikazovanju podob ima v tem primeru tudi kanal, kjer fotografije dosežejo občinstvo. Predstavitev negativov v polju umetnosti (razstavljeni so bili namreč v različnih galerijah), naslavlja temo grozovitosti kot o dolgoročnem problemu. Z razstavljanjem fotografij

v polju umetnosti želi avtorica opozoriti na današnjo neprepoznavnost kraja in je neposredno kritična do trenutnega ignoriranja težave, ki je, kot pravi, »evropske države in javno mnenje v svetovnem merilu ne priznavajo, kaj šele naslavljajo. Kar je nekdanj veljajo za travmatičen dogodek, je trenutno urgentna situacija, ki bo imela hude posledice še nadaljnjih 100 let« (Miceli v Regine 2007).

## **9.4 EDWARD THOMPSON – The Red Forest**

### **9.4.1 Fotografovo ozadje**

Edward Thompson je britanski dokumentarni fotograf, fotožurnalist, umetnik in predavatelj, ki je leta 2007 magistriral iz fotožurnalizma in dokumentarne fotografije na Londonski fakulteti za komunikacijo (London College of Communication – University of the Arts London). Trenutno poučuje na različnih univerzah v Veliki Britaniji in redno deluje tudi na samostojnih uredniških projektih. Njegovi dokumentarni foto eseji so bili objavljeni v mednarodnih revijah, kot so National Geographic, Newsweek Japan, revija Greenpeace, The Guardian Weekend Magazine, BBC, CNN in The Sunday Times Magazine. Njegova dela so bila razstavljena v galerijah, kot so Christies, Somerset House in Four Corners v Londonu, in bila prikazana kot del večjih fotografskih festivalov v Arlesu, Franciji, Tampereju, na Finskem, v Zingstuju, Nemčiji in Londonu (Edward Thompson 2017).

### **9.4.2 Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja**

Britanski fotograf je v svoji karieri fotografiral vse od okoljskih vprašanj, družbeno-političnih gibanj, subkultur in posledic vojne. Pri svojem delu je, kot pravi, »poskušal biti s skupino kar se da intimen in empatičen do tistega, kar fotografira in jo poskušal videti tako, kot se sicer vidijo sami«. A se pri tem tudi zaveda, da kot dokumentarni fotograf lahko fotografira le skozi svoje oči in tisto, kar vidi sam. Njegov pristop k fotografiji je, kot se do nje opredeli sam, blizu klasičnemu dokumentarizmu (Edward Thompson 2017).

### **9.4.3 Prikazovanje grozovitosti**



Slika 9.8: Fotografija E. Thompsona, fotografirana z infrardečim filmom



Vir: Edward Thompson (2017).

Pri Edwardu Thompsonu gre pravzaprav za podoben princip kazanja, kot smo ga videli že pri Alice Miceli, le da smo v tem primeru soočeni s krajinsko fotografijo, rdečimi gozdovi, rdečimi travniki in polji namesto z abstraktnimi radioaktivnimi gmotami, pri katerih se zaradi nejasnosti prikazanega najprej vprašamo, kaj predstavljajo. V projektu *In The Red Forest*, ki je del večjega projekta in monografije *The Unseen, An Atlas of Infrared Plates*, se Thompson s pomočjo Kodakovega infrardečega filma loti dokumentiranja najbolj radioaktivnega gozda na svetu v Ukrajini, da bi razkril stvar zunaj našega vidnega spektra in nam prikazal gozd, zavrt v bordo rdečo barvo. Film, ki je bil leta 1910 izumljen predvsem za medicinske, vojaške in vrtnarske namene, zapisuje svetlobo nekje med 750 in 1000 nanometri in razkriva, kar običajno ostaja skrito (Edward Thompson 2017).

Učinek rdeče barve pri Thompsonovi fotografiji spremeni pomirjujočo zeleno v nekaj srhljivega in prikaže, kar s klasičnim načinom dokumentiranja sicer ne bi mogli prikazati. S

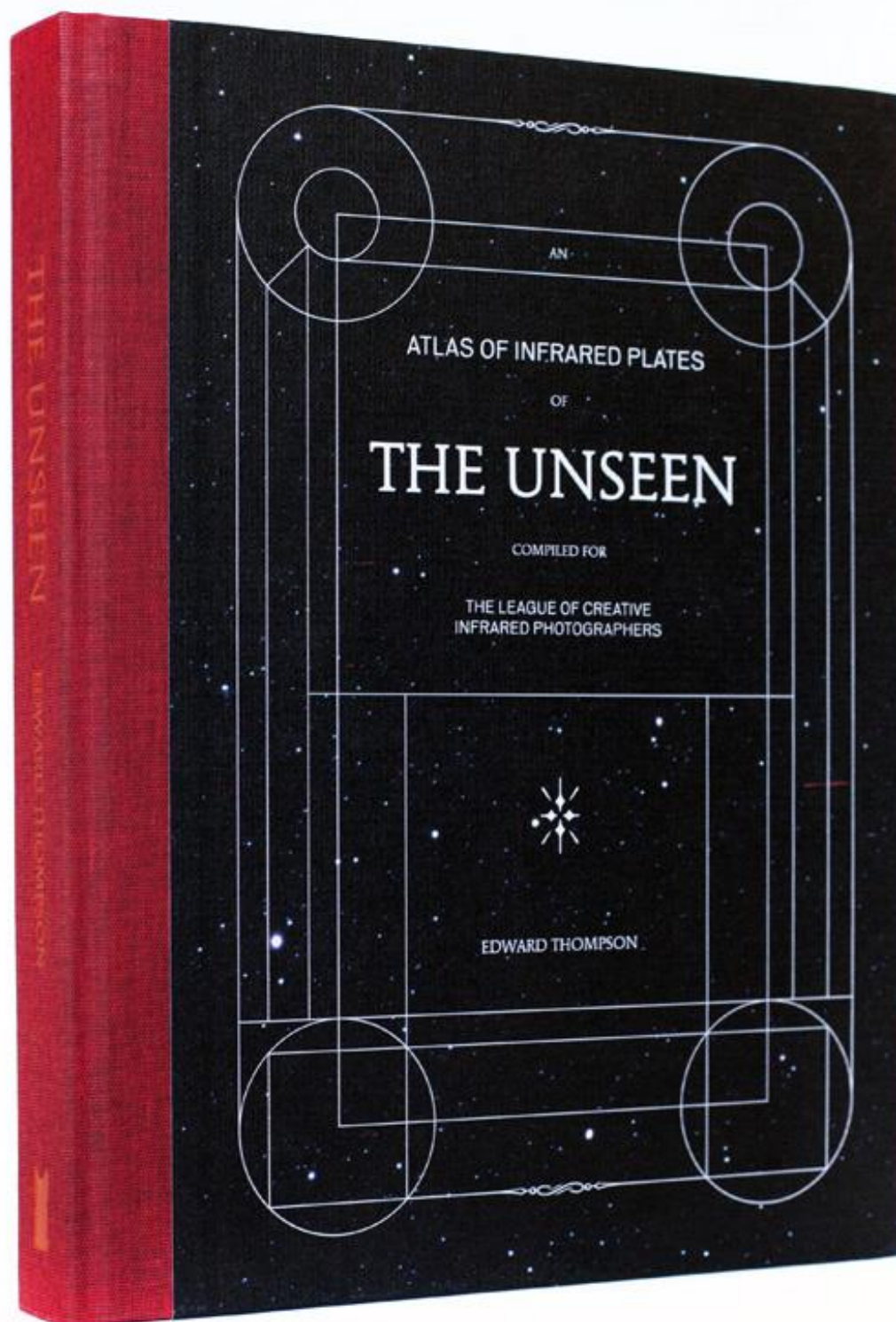
pomočjo fotografskega filma, na katerega je vplivalo še vedno močno prisotno radioaktivno sevanje razvidno v majhnih črnih madežih, pa Thompson ni prikazal le zapostavljene problematike področja Cone izključitve, temveč tudi izjemno privlačne, estetsko dovršene posnetke. Thompsonu je s pomočjo tehnične opreme (infrardečega filma) uspelo na kreativen način izpostaviti grozovitost katastrofalnega okoljskega dogodka, ki pravzaprav ni tako daleč od apokaliptičnih zgodb.

Vprašanje, kaj in kako prikazati, ni preprosto, zato se pri vprašanju vidnosti Thompson naslanja predvsem na tehnološko zmožnost kazanja (z infrardečim filmom), ki pa zaradi obarvanja vsega zelenega v bordo rdeče na prvi pogled ne deluje resnično, kvečjemu fikcijsko in futuristično. Thompson se s pomočjo infrardečega filma sicer izogne tradicionalnemu načinu beleženja in odpira novo polje, ki se igra s sodobnim konceptom resničnega, in sicer tako, da postavlja idejo dejstev vzporedno fikciji. Thompsonova fotografska pripoved spominja na zgodbo iz znanstvene fantastike. Podobe vzbujajo občutek bojazni pred kontaminacijo, distopična pokrajina, kakor da je nastala zaradi okoljske katastrofe, pa sugerira na dehumanizacijo družbe. Dejstvo in fikcija ostajata pri projektu *Red Forest* zamenljiva pojma. Transparentnost dokumentarnega je bila nadomeščena z učinki infrardečega materiala. V tem smislu moramo premisliti uporabo infrardečega materiala kot filtra, ki pripomore, da je učinek fotografije nekoliko grozljiv. Vizualni učinek infrardečega filma je namreč tisto, kar to delo opredeljuje, ki odslikava temačno stran preteklosti, ki je nekdaj veljala za utopijo.

Kljub temu da je Thompson ubral drugačen pristop kot Alice Miceli in da njegovih fotografij ne moremo primerjati z dokazi, saj rdeča barva ne razkrije sevanja, temveč deluje le kot barvilo, je namen fotografij enak. Prikazati tisto, kar se sicer ne vidi, kar ostaja prostemu očesu neopazno ali prikrito. Infrardeča fotografija se sicer uporabljala pri zračni fotografiji za namene gozdarstva, raziskovanja mineralov, študije onesnaženja in vplivov na okolje, a se s premikom v umetnostno sfero tovrstna dokumentarna fotografija z infrardečim filmom bolj naslanja na način pripovedovanja, značilnega za fikcijo, saj ima film sam po sebi nadrealno estetiko. Spominja na distopične zgodbe, katerih namen je pokazati kritično držo do resničnih problemov v svetu – v zvezi z družbo, okoljem, politiko in tehnologijo.

#### **9.4.4 Kanal prikazovanja**

Slika 9.2: Fotografije E. Thompsona, združene v Atlasu



Vir: Edward Thompson (2017).

Projekt, ki ga je Thompson združil v knjigi *Atlas infrardečih plošč nevidnega (Atlas of The Infrared Plates of The Unseen)* je bil izvirno predstavljen v galeriji Four Corners, ki ga je leta 2016 podprl tudi The Arts Council v Angliji (Edward Thompson 2017). Z vstopom v sfero umetnosti fotografski projekt izstopi iz polja, kjer prikazano komunicira na temelju avtentičnosti in resničnosti oziroma dokazljivosti. Film, ki so ga v preteklih letih uporabljali za medicinske raziskave in spremljanje onesnaženja, katerega namen je bil razkriti, kar je sicer ostalo skrito, je Thompson spretno in kreativno uporabil v alternativni sferi, kjer poskuša preseči omejitve klasičnega kazanja. V tem kontekstu izstopa iz klasičnega beleženja in razkrivanja. Pokaže nam, da so družbeno-kritična vprašanja lahko tudi estetsko dovršena, ki zaradi tega morda pogled gledalca zadržijo dlje.

## **9.5 JAN SMITH – Pripjat, Atoms Wake**

### **9.5.1 Fotografovo ozadje**

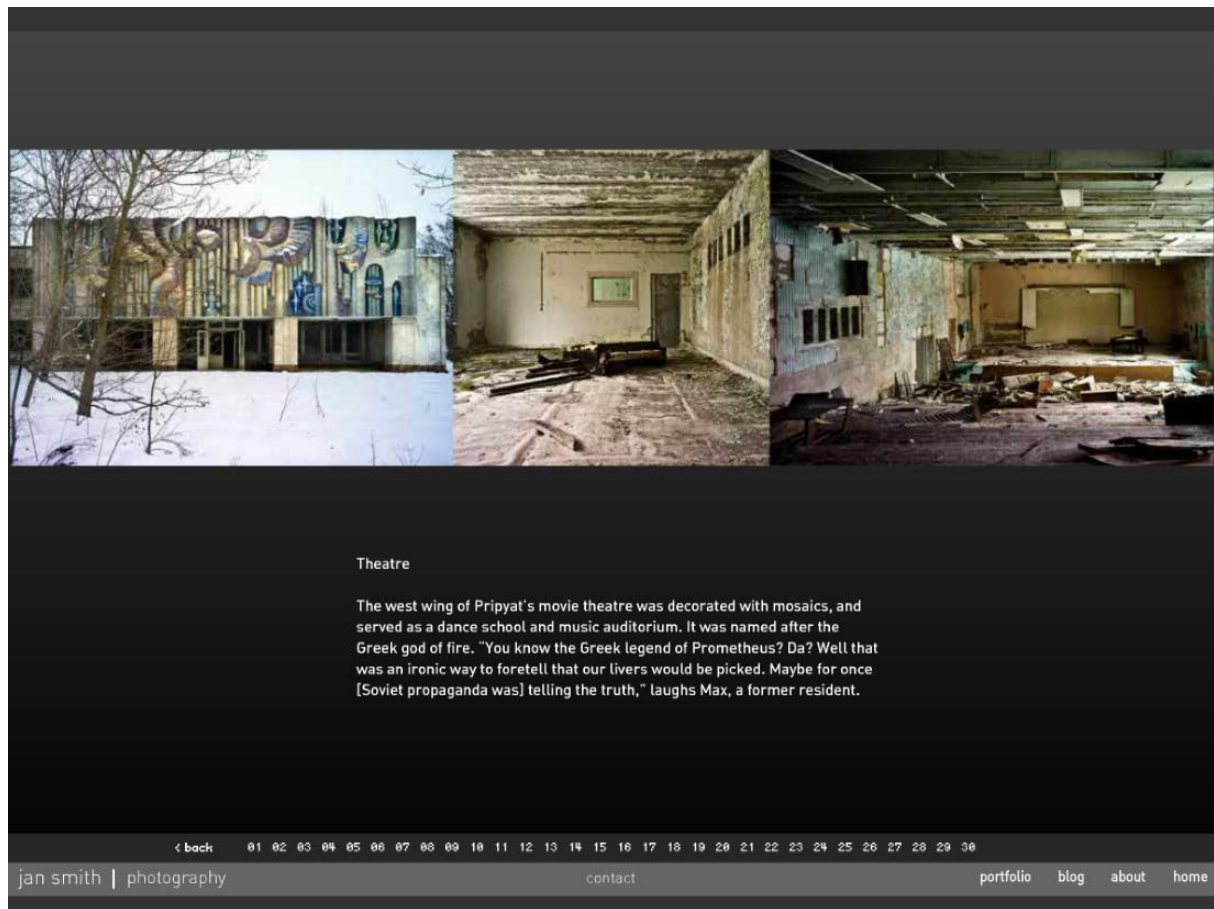
Jan Smith je fotograf, rojen leta 1974 v Mehiki. Kljub temu da je veliko potoval in živel že v 20 različnih državah po svetu, danes živi in dela v Mexico Cityju in Sao Paulu v Braziliji. Po izobrazbi je diplomant poslovnih ved, pri fotografiji pa samouk. Je soustanovitelj kolektivne organizacije Still, ki povezuje in spodbuja delo fotografov in vizualnih umetnikov. Je tudi del mednarodnega kolektiva umetnikov Guild of Atomic Photographers, ki želijo s svojim delom dokumentirati zgodovino, vpliv in zapuščino jedrske (atomske) dobe in osvetliti pasti množične proizvodnje jedrskega orožja, atomskega testiranja in širjenja jedrske energije, reaktorskih nesreč, zadrževanja radioaktivnih odpadkov, obsevanih krajin in populacij, ki jih je prizadelo sevanje (Lens Culture 2017).

### **9.5.2 Kako se sam definira in kakšne fotografije ustvarja**

Mehiški umetnik dokumentira sodobne ruševine – družbeno pomembna mesta, ki ostajajo na robu družbenih misli. Zase pravi, da ni fotoreporter, a njegovo delo pogosto vstopa v področje dokumentarne pripovedi in nosi zgodovinske vtise. S fotografijo raziskuje področje nejasnih in pozabljenih krajev in umetno zgrajenih objektov po vsem svetu, od katerih danes ostajajo le ruševine. Njegovi fotografski projekti obsegajo fotografije iz Kolmanskopa (Namibija), otoka Hashime (Japonska), Pripjata (Ukrajina) in Fokušime (Japonska). Leta 2008 je fotografiral največje svetovno ladijsko pokopališče, ki leži zapuščeno v zalivu Nouadhibou ob obali Mavretanije, serija z naslovom Nouadhibou pa je bila mednarodno priznana in razstavljena po vsem svetu (Smith Jan 2017a).

### 9.5.3 Prikazovanje grozovitosti

Slika 9.3: Album fotografij na spletni strani Jana Smitha



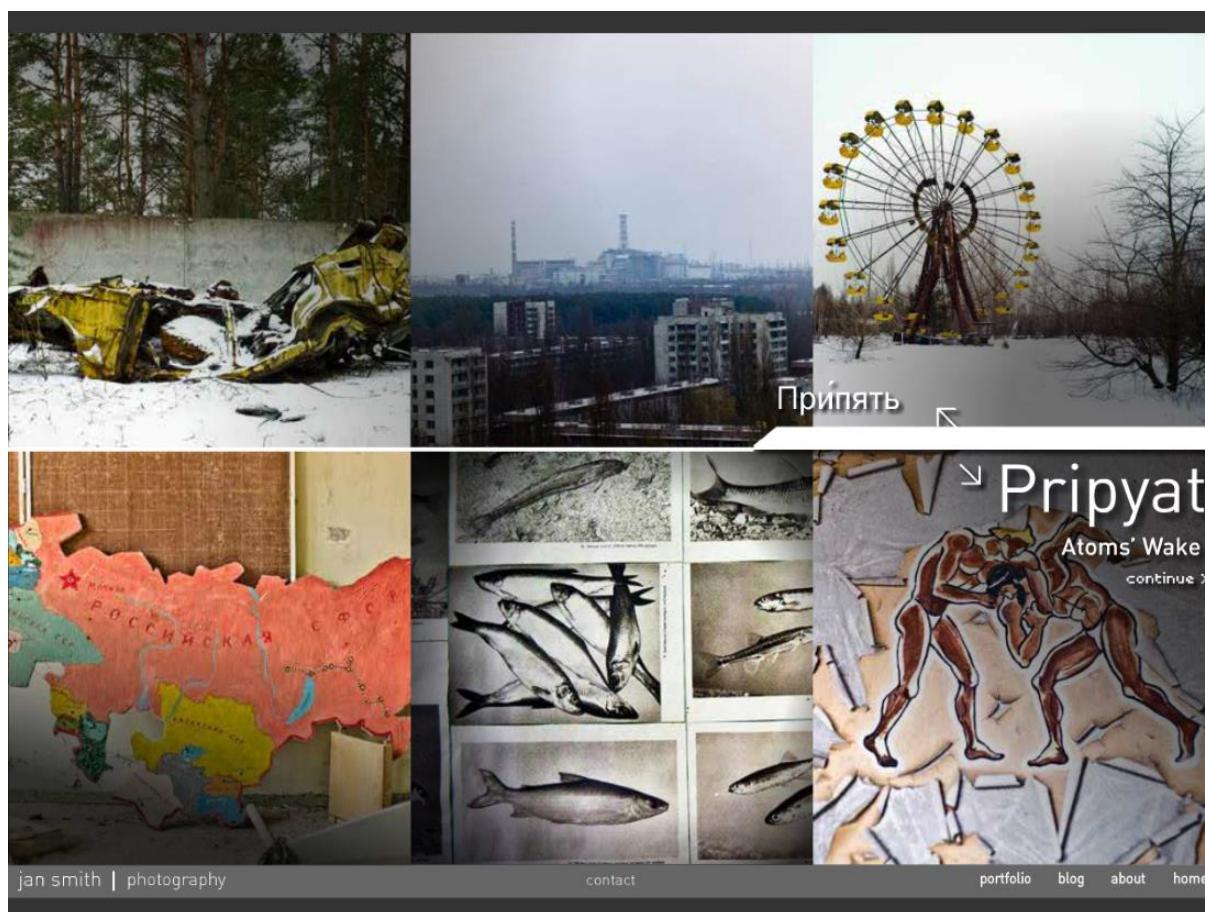
Vir: Jan Smith (2017).

V fotozgodbi, razdeljeni po sklopih, Jan Smith grozovitost pozabljenega mesta predstavi v 30 sekvencah, kjer večino sklopov sestavljajo po tri fotografije. V vsakem sklopu izbran element/objekt/prostor prikaže iz različnih zornih kotov, vizualna naracija pa je pospremljena z besedilom oziroma kratkim opisom nekdanjih mogočnih stavb, predstavljenih skozi oči nekdanjega prebivalca mesta – Maxa. Smith prek fotografije raziskuje sfero spregledanih, zapuščenih prostorov, obskurnih in pozabljenih krajev. S serijo fotografij o Černobilu je želel ovekovečiti nekdanj pomemben zgodovinski kraj in ga prikazati tudi v trenutni (pozabljeni) luči. Kot v svojem blogu opisuje sam, gre za serijo fotografij, s katerimi je želel povedati »več kot le zgodbo o radioaktivnem sevanju in žrtvah obolelih za rakom. Ko je vstopil v prostor, ki je nekdanj predstavljal vrtec, in je vse ostalo skoraj nedotaknjeno kot pred 25 leti (prostor poln knjig, igrač in zvezkov), se ga je to dotaknilo na osebni ravni«. Ker se večina fotografij, povezanih z jedrsko katastrofo, osredotoča na deformacije zaradi sevanja, je želel Smith pokazati podobe tudi iz bolj »estetskega, zgodovinskega in arheološkega kota«. S svojim delom

želi »priklicati ljudi in jim pokazati, da gredo človeške zgodbe veliko dlje od uničujočega sevanja«. Zanimajo ga »zgodbe, oddaljene in izolirane ne samo v fizičnem smislu, temveč tudi v metaforičnem. Izolirane, saj se ne glede na njihov obseg in magnitudo v našem vsakdanjem dialogu in spominih pojavljajo le redko. O Fokušimi in Černobilu se ne pogovarjamo velikokrat, čeprav je njihov vpliv, tako geografsko kot v smislu vpliva na življenje, ogromen« (Smith Jan 2017b).

#### 9.5.4 Kanal prikazovanja

Slika 9.4: Flash predvajalnik fotografij na spletni strani Jana Smitha



Vir: Jan Smith (2017).

Tudi Smith kot kanal kazanja izbere splet, ki za pripovedovanje omogoča morda celo več svobode oziroma prostora kot galerije in muzeji. S pomočjo virtualnega fotografskega albuma, ki ga lahko kot gledalci obiščemo na fotografovi spletni strani kadarkoli, omogoča prosto branje, ki ni toliko zamejeno, kot je projekt Zoriaha Millerja. Jan Smith nam predstavi nabor dokumentarnih fotografij, ki so del njegovega lastnega avtorskega opusa (in niso del večje spletne platforme, kot je to v primeru Zoriahe). Oseben spletni komunikacijski kanal v nasprotju

z medijskim fotografu omogoča lastna pravila, ki jih lahko nadzoruje sam, s tem pa tudi sporočila, ki jih želi pokazati. V tem primeru fotografija ne potrebuje nastopati kot absolutni dokaz, temveč služi, da bi razkrila zgodbo pozabljenih in opomnila, kaj se je zgodilo in kako se je mogoče temu v prihodnje izogniti.

## 10 SKLEP

Če se torej še zadnjič vrnemo k očitku, da je fotografija, kot ji očitajo Sontag (2006), Rosler (2013) in Wajcman (2007), v svoji naravi vojaristična ter da nas podobe, ki smo jim priča v obliki nesreč, katastrof in drugih grozodejstev, danes spremljajo na vsakem koraku in nas kot gledalce zdrznejo le za trenutek, preden jim spet obrnemo hrbet in se o njih nikoli več ne sprašujemo, naj že na začetku izpostavimo, da se od tovrstnega razumevanja vloge fotografije v nalogi uspešno oddaljimo.

S kritičnim razumevanjem Wajcmanovega pogleda na fotografijo, ki jo pri prikazovanju groze označi za nevarno, ker slednja, ko zagovarja vidno, zaradi svoje tehnične narave le beleži (reprezentira po načelu mimezisa) in v tem istem dejanju grozovitost tudi zanika, sem se vprašala, ali je obtoževanje in kazanje prsta na fotografijo v takšnih primerih res smiselno.

Menim, da je imel Wajcman ob kritiki (vojne/dokumentarne) fotografije, ki še danes velja za vrhunec fotografskega realizma, v mislih, da nam fotografije zaradi »privilegirane statusa fotografije kot zveste pričevalke resničnosti dogodkov«, dajejo občutek, da ob tem, kar je prikazano, pravzaprav ne potrebujemo razmišljati. Njegova kritika je usmerjena v dokumentarno fotografijo, ki ima moč ustvarjati kolektivne spomine. A problematičnost fotografije, ki uživa status dokaza, je morda bolj kot v njeni zmožnosti reprezentiranja (ki jo izpostavlja sam), v tem, da za nas ustvarja spomine. Služijo nam kot reference, preko katerih se spominjamo. Na ta način imajo kot fotografski dokazi moč obvladovati kolektivni spomin določene družbe. Težko bi zanikali, da nismo na vsakem koraku obdani z nekakšnimi podobami, ki nas opominjajo, kako naj se spominjamo. A je ključna težava, kot jo vidi tudi Sontagova, v tem, da se spominjamo le fotografij. Spominjanje prek fotografij je zasenčilo druge oblike razumevanja in spominjanja (Sontag 2016, 86).

Tisti trenutek transparentnosti, ki naj bi bil inherenten fotografiji, umestim v prostor in čas ter prikažem, da je status dokaza, ki ga kritiki fotografiji tako radi očitajo, pravzaprav družbeno proizveden, njegovo moč pa jamčijo institucije, ki si na ta način zagotavljajo poslušne državljane, ki bi delovali skladno s trenutnim modelom življenja. Argument, da nevarnost

fotografije leži ravno v trenutku njene dokazljivosti, ki se še danes pogosto povezuje z realizmom in naturalizmom, tako zgodovinsko umestim in nakažem, da fotografija brez konteksta pravzaprav nima pomena, zato je kot medija ne smemo tako hitro zavreči.

Za lažje razumevanje statusa, ki ga danes uživajo nekatere fotografije kot podaljški "resničnega", ki se še vedno v veliki meri povezuje z realizmom in naturalizmom, moramo upoštevati tudi zgodovinski ustroj, ki je do tovrstnega pooblastila objektivnosti fotografije pripeljal. Zavedati se moramo, da so fotografije zgolj objekti, ki so bili označeni z barvami in pomeni. Pred letom 1600 so to vlogo zasedale ilustracije. Po Barthesu (1977) so bile tudi ilustracije nekdanje prevladujoče oblike komunikacije, saj so podobe tiste, ki nas hitreje pritegnejo kot pisana beseda. Podobe so in še danes ustvarjajo tekste. »Čas, ko so podobe razširjale prevladujoče dominante tekste, pa se je postopoma spremenil v takega, v kateri narava, namesto diskurza, postaja vir avtoritete. V dobi znanosti so podobe, ki so videti vedno bolj "naravne", začele funkcionirati kot "knjiga narave", kot "okno v svet", verbalna ali pisana besedila pa so začela služiti kot njihova identifikacija in interpretacija« (Gunter Kress 1996, 19). Fotografija zaradi tega res razpolaga z ogromno močjo.

S teoretičnim pregledom mi je tako uspelo odgovoriti na prvo raziskovalno vprašanje in zagovarjam, da je fotografija zmožna prikazati grozo, a mora biti za to vedno postavljena v ustrezen kontekst, v katerem jo lahko gledamo in o njej razmišljamo.

Glede na to, da fotografija nikoli ne nastopa izven konteksta, jo moramo vedno kritično ovrednotiti v prostoru in času, kjer se pojavlja. Tako ugotavljam, da se od fotografije kot medija pogosto pričakuje preveč. Fotografija je le orodje, prek katere lahko odkrivamo svet. Tu stojijo ravno toliko za to, da nas izobražujejo, kot za to, da lahko v nas vzbudijo slabo vest. Kaj v fotografiji vidimo, je odvisno torej tudi od gledalcev. Fotografijo zato razumemo kot reprezentacijski medij, ki ne deluje po linearnem modelu vpliva na vedenje ali razmišljanje gledalcev, ampak nastopa sočasno v interakciji z gledalcem.

Wajcmanov (2007) argument proti podobam, ki jih sam zanika v totalnosti in se v njegovem primeru navezuje na grozovitost holokavsta, apliciram na reprezentabilnost jedrske nesreče Černobila, ki je v prikazovanju grozovitosti nekoliko bolj specifična, a hkrati dokazuje, da Wajcmanovega argumenta ne moremo posplošiti na druge oblike in poskuse kazanja, zato slednjega tudi ne moremo upoštevati kot temelj, ki bi ga lahko uporabili za splošno razumevanje prikazovalne zmožnosti fotografije v prikazovanju grozovitosti.



Z namenom, da lahko odgovorim še na drugo vprašanje, sem fokus usmerila v zmožnosti fotografskega prikazovanja grozovitosti na primeru jedrske katastrofe Černobila, ki odpira bolj specifično vprašanje vidnosti in nevidnosti, predvsem zaradi našega razumevanja razsežnosti katastrofe.

Na kakšen način lahko fotografija prikazuje grozovitost, sem preverila s pomočjo različnih projektov, ki se bolj kot v medijski sferi gibljejo v sferi umetnosti, saj tam nimajo tendence izpostavljati senzacionalističnih trenutkov, ki so zanimivi le takrat, ko se pojavijo, temveč kot obletnice, ki želijo opomniti o dolgotrajnih posledicah, ki jih je (in še bo kar nekaj desetletij) trpelo človeštvo in planet, na katerem živimo.

S pomočjo narativne analize (Battye 2014) sem pregledala značilnosti fotografije kot teksta in pri oblikovanju pomena upoštevala različne oblike komunikacije (vizualne in pisne) kot enako pomembne elemente, ki lahko pripomorejo pri kritičnem razumevanju grozovitosti Černobila, in ugotovila sledeče:

Zoriaha Miller s pomočjo foto eseja ob spremljavi avtorskega besedila s prikazovanjem ruševin in izpraznjenih prostorov vizualizira prostor, ki brez življenja propada. S fotografiranjem zapuščenih prostorov, propadlih učilnic in invazivne rasti narave posredno prikazuje posledice radiacije, ki vodi v propad družbe. S fotografijo ruševin želi pokazati mejnik med starim (utopičnim) in novim (propadlim) svetom, ki ga pospremi z emocionalnim besedilom, s katerim želi vzbuditi skrb.

David McMillan se čustveni komponenti naslavljanja grozovitosti popolnoma izogne in nevidnost problema, predvsem pa njegovo dolgotrajnost, prikaže z zoperstavitvijo fotografij, ki delujejo kot prej in potem. Na ta način v fokus postavlja komponento časa, ki jo je pri izbrani tematiki sicer težko vizualizirati, in prikazuje problematiko dolgotrajnih posledic območja, ki bo nenaseljeno ostalo vsaj še nadaljnjih več 100 let.

Alice Miceli je pri prikazovanju grozovitosti našla tehnično prilagojeno rešitev. Z razstavo rentgenskih posnetkov se je tako izognila prikazovanju s sublimnim. S prilagoditvijo orodja je prikazala srž problema (radiacijo), ki se sicer nahaja v drugem spektru zaznave. S prilagoditvijo orodja kazanja v vidnem razkrije, kar bi sicer ostalo nevidno in pri tem naslovi tudi pomembna vprašanja – kako gledati in preko katerega medija.

Tudi Edward Thompson pri prikazovanju najde tehnološko rešitev, le da sam ne ustvarja neposrednih dokazov, kot je to uspelo Micelijevi, ampak medij, ki se ga sicer uporablja v

medicinske, vojaške in gozdarske namene, uporabi za dramatizacijo nevidnega. S pomočjo infrardečega filma ustvari skoraj fiktivno pripoved, ki nas na apokaliptičen konec opozarja kot branje distopične zgodbe.

Tudi Jan Smith se podobno kot Zoriah prikazovanja loti s pomočjo foto eseja, kjer v ospredju stojijo nekdanj pomembni, danes zapuščeni prostori ob spremstvu izpovedi nekdanjega prebivalca Maxa, ki v prikaz vpelje element pričevanja, s tem pa tudi čustveno komponento. S slednjo Smith ustvarja kontrast nekdanj utopičnega, a danes distopičnega življenja.

Na podlagi izpostavljenega vidimo, kot izpostavi že Mitchell (2005, 95–98), da bi morali fotografijo kljub vsemu obravnavati kot močno silo in ne kot pasivne entitete, ki zgolj sobiva z nami, temveč kot entiteto, ki spreminja način našega razmišljanja in videnja. Podobe so žive, živijo v genealoških serijah, se reproducirajo skozi čas, migrirajo iz ene kulture v drugo in ne nazadnje oblikujejo specifični družbeni kolektiv (Mitchell 2005, 110–113).

## 11 LITERATURA

1. Babnik, Jan. 2013. Martha Rosler in dileme dokumentarne fotografije. *Revija Fotografija*: 34–39.
2. Barthes, Roland. 1971. Rhetoric of the image. *Working Papers in Cultural Studies 1*. Birmingham: University of Birmingham.
3. Barthes, Roland. 1977. *Image-Music-Text*. London: Fontana.
4. Batchen, Geoffrey. 2013. John Tagg. V *Fifty Key Writers on Photography*, ur. Mark Durden, 235–239. London in New York: Routledge.
5. Batty, Greg. 2014. *Photography, Narrative, Time: Imaging Our Forensic Imagination*. Bristol: Intellect.
6. Bürkner, Daniel. 2014. The Chernobyl Landscape and the Aesthetics of Invisibility. *Photography and Culture* 7: 21–39.
7. Blondheim, M. in T. Liebes. 2002. 'Live Television's Disaster Marathon of September 11 and its Subversive Potential'. *Prometheus*, 20 (3): 271–6.
8. Cottle, Simon. 2006. Mediatized rituals: beyond manufacturing consent. *Media, Culture & Society* 28 (3): 411–432. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
9. Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
10. Daouda, Stephanie Diane. 2015. *Zoriah Interview*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=gx90X0WTtRk> (25. avgust 2017).
11. Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press.
12. *Edward Thompson*. 2017. Dostopno prek: <http://edwardthompson.co.uk/> (29. junij 2017).
13. Ericson, Richard V., Baranek Patricia M. in Janet B. L. Chan. 1987. *Visualizing deviance: a study of news organization*. Toronto: University of Toronto Press.
14. Foucault, Michel. 1980. The Confessions of the flesh. V *Power/Knowledge: selected interviews and other writings*, ur. Colin Gordon, New York: Pantheon Books.
15. Flickr. 2017. Dostopno prek: <https://www.flickr.com/photos/alicemicelidearaujo/8710544606/> (13. junij 2017)
16. Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

17. Galleries West. 2014. *Nuclear Exposure: David McMillan opens a window on the aftermath of Chernobyl disaster*. Dostopno prek: <http://www.gallerieswest.ca/artists/previews/nuclear-exposure%3A-david-mcmillan-opens-a-window-on-the-afte/> (16. julij 2017).
18. Galtung, Johan in Mari Holmboe Ruge. 1965. The structure of foreign news. *Journal of peace research* 2 (1): 64–99.
19. Godard, Jean-L. 1998. Le groupe Dziga Vertov. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, ur. A. Bergala, 348. Paris: Cahiers du Cinéma.
20. Griffin, Michael. 2014. Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq. *SAGE Publications* 5: 381–402. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
21. Gunter Kress in Theo van Leeuwen. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
22. Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 34–95. Ljubljana: Študentska založba.
23. Hartley, John. 2004. Novinarstvo in vizualizacija resnice. *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur: Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 34–95. Ljubljana: Študentska založba.
24. IMDB 2017. *Shoah (1985)*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0090015/> (12. junij 2017).
25. Kress, Gunther. 2010. *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Padston: Taylor & Francis.
26. Lazarsfeld, Paul F in Robert K. Merton. 1999. Množično sporočanje, popularni okus in organizirano družbeno delovanje. V *Komunikološka Hrestomatija* 2, ur. Slavko Splichal, 23–40. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
27. Leatherbarrow, Andrew. 2016. *Chernobyl, 01:23:40. The incredible true story of the world's worst nuclear disaster*. London: Andrew Leatherbarrow.
28. Lens Culture 2017. *Smith Jan*. Dostopno prek: <https://www.lensculture.com/jan-smith> (18. julij 2017).
29. Liebes, T. 1998. Television's Disaster Marathons: A Danger for Democratic Processes?, V: *Media, Ritual and Identity*, ur. T. Liebes and J. Curran, 71–84. London: Routledge.
30. Maptia. 2017. *Entering the Exclusion Zone*. Dostopno prek: <https://maptia.com/zoriah/stories/entering-the-exclusion-zone> (25. avgust 2017).

31. Miller, Zoriah. 2016. *Zoriah*. Dostopno prek: <http://zoriah.net> (11. avgust 2017).
32. Mitchell, W. Y. Thomas. 2005. *What do pictures want?* London: The University of Chicago Press.
33. *Oakland University*. 2005. Dostopno prek: <http://www2.oakland.edu/shatteringearth/index.cfm?PageID=4045&Art=28> (3. avgust 2017).
34. Photon (2017). *Sandra Vitaljić: Neplodna tla*. Dostopno prek: <https://photon.si/?owlabpfl=sandra-vitaljic-neplodna-tla>
35. Pipa Prize. 2017. *Alice Miceli*. Dostopno prek: <http://www.pipaprize.com/pag/alice-miceli/> (24. avgust 2017).
36. Ranciere, Jacques. 2010. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
37. Regine. 2007. *Chernobyl Project – Images of the Invisible*. Dostopno prek: [http://we-make-money-not-art.com/\\_your\\_first\\_vis/](http://we-make-money-not-art.com/_your_first_vis/) (17. 7. 2017).
38. Rose, Gillian. 2001. *Visual methodologies. An introduction to the interpretation o visual materials*. London: SAGE Publications.
39. Rosler, Martha. 2013a. Dokumentarni fotografiji do dna in ob rob. *Revija Fotografija*: 40–51.
40. --- 2013b. Postdokumentarizem, postfotografija? *Revija Fotografija*: 52–59.
41. Sartre, Jean P. 1936. *L'imagination*. Paris: Presses universitaires de France.
42. Schram, Wilbur. 1999. Kako deluje sporočanje. V *Komunikološka Hrestomatija 2*, ur. Slavko Splichal, 52–73. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
43. Sekula, Alan. 1974/1982 On the Invention of Photographic Meaning. *Thinking Photography*, ur. V. Burgin, 3–21. London: Macmillan.
44. *Smith Jan*. 2017a. Dostopno prek: <http://www.smithjan.com/> (12. junij 2017).
45. --- 2017b. Dostopno prek: <http://smithjan.com/blog/> (12. junij 2017).
46. Sontag, Susan. 2006. *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia.
47. Szarkowski, John. 2007. *The photographer's eye*. New York: The Museum of Modern Art.
48. Tagg, John. 1993. *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
49. Taylor, John. 2000. Problems in Photojournalism: realism, the nature of news and the humanitarian narrative. *Journalism Studies* 1(1): 129–143.
50. Vimeo. 2014. *Alice Miceli*. Dostopno prek: [http://we-make-money-not-art.com/\\_your\\_first\\_vis/](http://we-make-money-not-art.com/_your_first_vis/) (1. 7. 2017).
51. Wajcman, Gerard. 2007. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.