

VERODOSTOJNOST PODOBE

KRITIKA SODOBNIH RAZPRAV O ETIKI NOVINARSKE FOTOGRAFIJE

ILIJA TOMANIĆ
TRIVUNDŽA

Povzetek

Medtem ko so v obdobju pred množično digitalizacijo produkcije, postprodukcije in distribucije novinarskih fotografij razprave o novinarski etiki postavljale pod vprašaj fotografski pogled oziroma gledanje – predvsem pravico gledanja (fotograf), pravico videti (medijsko občinstvo oz. javnost) ter pravico ne biti gledan (fotografirani subjekti) –, se sodobne razprave o etiki novičarske fotografije osredinjajo na vprašanje verodostojnosti fotografske podobe, pri čemer je verodostojnost omejena na vprašanje (ne)manipulacije s podobo. Ta premik pomeni problematično reinterpretacijo oziroma redukcijo vprašanja verodostojnosti. Trenutno dominantna paradigma razumevanja etike novičarske fotografije se razvije kot odgovor na vse lažjo manipulacijo z digitaliziranimi fotografijami, njene stroge zahteve po neposeganju v fotografsko podobo v postprodukciji pa so poskus ohranjanja statusa fotografije kot nevtralne, objektivne reprezentacije sveta in jo z vidika fotografske teorije zreducira zgolj na njeno indeksično raven. Nosilci te paradigme so predvsem medijske hiše in slikovne agencije, ki skozi proces javnega obsojanja in sankcioniranja kršilcev izvajajo ritual »zdravljenja paradigme« objektivnega poročanja. Tovrstna redukcija vprašanja verodostojnosti na vprašanje verodostojnosti podobe pa zapostavlja druge ključne dimenzije verodostojnosti novičarske fotografije, predvsem verodostojnost prikazanega (vprašanja insceniranosti, psevdodogodkov in upravljanja z mediji, interpretativnosti oz. vizualnega vrednotenja prikazanega ter uporaba nenovičarskih fotografij za novičarske namene), odnos med podobo in spremlja-jočim besedilom (interpretativna raba besedila, neujemanje besedila in fotografij ter uporaba z novico nepovezanih fotografij) ter produkcijskega procesa in razmerij moči med različnimi poklicnimi skupinami znotraj novinarstva.

Ilija Tomanić Trivundža je docent na Katedri za medijske in komunikacijske študije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani; e-mail: ilija.tomanic@fdv.uni-lj.si.

Uvod

Sodobne razprave o novinarski fotografiji so močno zaznamovane z diskurzom, ki ga je Batchen (1999, 9) slikovito poimenoval »trajajoč izbruh morbidnosti«. Govor je namreč o smrti medija, izgubi dokazne vrednosti fotografij in zatonu oziroma koncu fotoreporterstva kot poklica. Razprave o krizi oziroma koncu fotografije segajo v osemdeseta leta dvajsetega stoletja in so izvirno reakcija na tehnološko spremembo, ki je temeljito preoblikovala postopke produkcije, postprodukcije in distribucije podob – digitalizacijo fotografije. Slednja ni prinesla le postopne spremembe produkcijskih rutin, estetskih kanonov in komunikacijskih vzorcev, temveč je postavila pod vprašaj razumevanje medija fotografije tako pri profesionalcih, denimo, fotografih, novinarjih, urednikih, strokovnjakih za odnose z javnostjo ipd., kot tudi pri neprofesionalcih – amaterskih fotografih oziroma medijskem občinstvu. Digitalizacija fotografije seveda ni uniformni proces, ne nazadnje so njene posledice za profesionalne skupine lahko diametralno nasprotno tistim za neprofesionalne skupine, o čemer priča nesluteni razmah (amaterske) fotografske produkcije v dobi, ki jo fotoreporterji dojemajo kot dobo zatona fotografskega upovedovanja novic. Kljub neuniformnosti procesa digitalizacije pa se je znotraj profesionalnih skupin, povezanih s fotografskim upovedovanjem novic, v preteklih dveh desetletjih izoblikoval razmeroma močen konsenz o njenih implikacijah za medij fotografije ter posledicah za novinarsko sporočanje. Pričujoči prispevek predstavlja kritično ovrednotenje tega »dominantnega diskurza«, ki se zgošča in artikulira v sodobnih razpravah o etiki novinarske fotografije.¹

Kriza fotografije in izguba dokazne vrednosti?

Vstop fotografije v novinarsko sporočanje v poznem devetnajstem in njena institucionalizacija v zgodnjem dvajsetem stoletju sta pravzaprav razširitev idej pozitivizma na področju novinarskega sporočanja (Schiller 1981), saj je bil fotoaparat »idealni kartezijanski instrument« (Mitchell 1992, 28) za preseganje subjektivnosti in posledično objektivno odkrivanje resnice. Z idejo neposrednega dostopa do resnice postane fotografija eden osrednjih načinov definiranja resničnega, to pa je potekalo na podlagi akta gledanja. Biti očitivec, priča zgodovinskemu dogajanju skozi medijsko poročanje pa je, kot opozarja Tagg (2008), pomenilo tudi kolektivno participacijo v resničnem, ki je očitveca transformirala v člana politične skupnosti. Trenutna kriza fotografije in še posebej fotožurnalizma izhaja iz pomembne družbene odgovornosti, ki je bila mediju dodeljena na podlagi njegove indeksne narave, torej nujne vzročno-posledične povezave med objektom in podobo objekta. Digitalizacija fotografije pa je po mnenju številnih avtorjev spodkopala prav idejo indeksnosti. Manipulabilnost podob v postprodukciji in neobstoj »originala« pri produkciji podob sta, denimo, za Mitchella (1992) pomenila triumfalen povratek ikoničnosti ter brisanja meje med fotografijo in slikarstvom. Posledično, trdi Mitchell (prav tam, 8), eden od vidnejših zagovornikov teze o smrti fotografije in prehodu v »postfotografsko dobo«, se bodo morali:

[a]lterji in institucije novinarstva, ki temelji na zaupanju, pravni sistem, ki temelji na predstavitvi zanesljivih dokazov, ter znanost s svojim zaupanjem v instrument zapisovanja, močno boriti za ohranitev hegemonije standardne fotografske podobe – medtem ko bodo drugi videli vzpon digitalne fotografije

kot dobrodošlo priložnost za razkrivanje dvomov o fotografski objektivnosti in posledično za uporabo proti vse bolj zaostali tradiciji upodabljanja.

Četudi so sodobne razprave o etiki novinarske fotografije potrdile prvi del Mitchellove napovedi, je tovrstno razumevanje fotografije že samo po sebi »zastarela tradicija«, ki implicitno ali eksplicitno enači »staro [fotografsko] tehnologijo z realnostjo, novo pa s fantazijo« (Ritchin 2008, 66, vstavek avtorja). Nemalokrat gre pri tem za idealizacijo preteklosti, ki napačno enači bistvo analogne in digitalne fotografske tehnologije s tem, kar sta pravzaprav dve tradiciji vizualne kulture, ki sta obstajali tudi pred izumom fotografije in ki ju srečamo v raznovrstnih vizualnih medijih (Manovich 1995). Pomembno je že v uvodu opozoriti, da razprave o koncu ali smrti fotografije pravzaprav presegajo domeno fotografije kot medija in so indikativne za splošnejšo razpravo o odnosu med (medijskimi) reprezentacijami in realnostjo, pri kateri ne gre zgolj za strah pred nezmožnostjo razlikovanja med »pravo« in »lažno« podobo, temveč za nelagodje, povezano z občutkom, da človeštvo vstopa v dobo, v kateri ne bo mogoče jasno razlikovati med »originalom« in »simulacijo«. Kriza fotografije – če o njej sploh lahko govorimo – ni omejena zgolj na tehnološko dimenzijo, temveč je predvsem povezana z epistemologijo in zaupanjem v družbene institucije, ki informacije generirajo in posredujejo.

Vendar so medijski profesionalci in strokovnjaki, kot bo razvidno iz razprave v nadaljevanju, krizo fotografije na področju novinarskega sporočanja v preteklih treh desetletjih dojemali izrazito enodimenzionalno in jo zamejili na tehnološko dimenzijo. Izzive, ki jih je prinesla digitalna tehnologija, so dojemali kot potencialno grožnjo novinarski kredibilnosti in poklicni integriteti. Posledično je bil odgovor stroke vzpostavitev strogih oziroma bistveno strožjih pravil in omejitev glede uporabe in obdelave fotografij, ki izhajajo iz prepovedi nemanipulacije fotografske podobe. Ključna koncepta, okoli katerih se artikulirajo razprave o profesionalni etiki sodobne novinarske fotografije, postaneta *kredibilnost* in *odgovornost do občinstva*, ki zamenjata prej dominantni imperativ *pripovedovanja zgodbe* in *vizualnega učinka*. V devetdesetih letih dvajsetega stoletja se tako med novinarji, fotografi in uredniki izoblikuje konsenz, da je računalniško podprta manipulacija podob grožnja za izgubo kredibilnosti pri občinstvu (Schwartz 1995), s tem pa da ogroža obstoj fotožurnalizma ter posledično razkraja tudi zaupanje v institucijo novinarstva (Lester 1999). Medtem ko je utemeljitev verodostojnosti fotografije na izogibanju njihove obdelave v fazi postprodukcije novejši obrat, tega ne moremo trditi za povezovanje novinarske fotografije in ohranjanja zaupanja javnosti v novinarsko sporočanje. Slednje namreč spominja na razprave iz obdobja med obema svetovnima vojnama, iz katerih je izšla danes privzeta delitev dela med »besednimi« in »slikovnimi« novinarji, po kateri je vloga fotografij omejena skoraj izključno na zagotavljanje kredibilnosti ubesedenih novic (Zelizer 1995, Hardt 2001; Nerone in Barnhurst 2003:). Fotografijam in fotoreporterjem je pripadla vloga pripovedovanja in prikazovanja, ne pa tudi komentiranja dogajanja: uporaba nevtralne (objektivne) tehnologije naj bi namreč povrnila zaupanje v resničnost takrat izjemno senzacionalističnega (ZDA) in politično pristranskega (Evropa) novinarskega sporočanja. Fotografova vloga je bila zreducirana na pričo, očividca, upravljavca »stroja« za neposredno beleženje stvarnosti, raba fotografij pa je postala podrejena besedi. Hkrati s tem se je, kot ugotavljata, denimo, Schwartzova (1995) in Beckerjeva (1996), izoblikoval sistem vizualnih kod in konvencij, namenjen ohranjanju statusa (oz. dajanju vtisa)

objektivnega poročanja, ki vključuje na primer izogibanje popačitev pri kadriranju ali izbiri leč, izogibanje selektivnemu fokusu ter ne vključevanju drugih fotografov ali novinarjev v kadre (t. i. metafotografije), če naštejemo le najpomembnejše med njimi.

Do prvih odmevnejših primerov digitalne manipulacije fotografij v osemdesetih (npr. razvpito »preformatiranje« piramid iz Gize na naslovnici revije National Geographic leta 1982) so se razprave o etiki fotožurnalizma osredinjale bolj na vprašanja produkcije kot na postprodukcijo, čeprav je fotografska tehnologija že takrat omogočala večino manipulacij, ki jih omogoča digitalna obdelava fotografij. Po drugi svetovni vojni se je namreč kot ključni tabu vzpostavilo insceniranje fotografij, ki je bila standardna praksa medijev še desetletje pred tem (Lester 1999; prim. Schwartz 1999; Kobre 2004). Osrednja etična dilema je bila pravica do gledanja oziroma pravica »gledanja trpljenja drugega«, če si sposodimo izraz pri eni vidnejših avtoric (Sontag 1997, 2004). Povedano drugače, fotožurnalizem je bil problematiziran primarno na ravni prakse, in ne na ravni produkta (fotografije), pozornost pa je bila usmerjena na vlogo fotografa, medijskih institucij ter tudi medijskega občinstva. Slednje je bilo v sodobnih razpravah o etiki novinarske fotografije iz objekta proučevanja (npr. kritika voajerizma ali pasivizacije) transformirano v zgolj izhodišče za razpravo, v kateri se o občinstvu govori ne le v tretji osebi, temveč tudi namesto njega. Konsenz o tem, da digitalna manipulacija fotografij ogroža kredibilnost medija (fotografije) in medijev (novinarstva), je med fotografi, uredniki in izobraževalci bistveno trdnješi kot pri medijskem občinstvu. Slednje je v razpravah – in to brez podlage v izsledkih empiričnega raziskovanja – večinoma predstavljeno kot manipulabilna množica, ki vidi medij izključno s pozicije fotografskega realizma, pri čemer pa je diskurz o izgubi zaupanja spomina zelo blizu temu, kar je Cohen (1997/2002) označil za »moralno paniko«.

Verodostojnost podobe – etika neposeganja

Trenutno dominantno razumevanje etike novinarske fotografije, utemeljeno na neposeganju v podobo v fazi postprodukcije, ki prevladuje v javnih razpravah, izobraževalnih programih, na tekmovanjih, v organizacijskih pravilih in priporočilih ter vse obsežnejši znanstveni literaturi (npr. Schwartz 1999; Lester 1999; Newton 2001; Wheeler 2002; Lester in Ross 2003; Baradell in Stack 2008), zgoščeno povzame naslednja trditev: »Časniki in revije si ne morejo privoščiti, da bi njihovi bralci dvomili o verodostojnosti objavljenih podob. Zakaj bi sploh potrebovali fotografijo, če ne moreš zaupati niti tisti, ki je objavljena v novicah?« (Cartwright 2009).

Vendar taka formulacija prinaša več vprašanj kot odgovorov. Empiričnih dokazov o povezavi manipulacije podob in izgube zaupanja v vizualno komuniciranje, razen kratkotrajnih kritik posameznih (medijsko) odmevnih primerov manipulacije, ni. Študije (na primer Reaves 1991) so pravzaprav razkrile, da ima občinstvo bistveno višji prag tolerance glede manipulacije podob, kot jim jo priznava strokovna literatura, pri čemer je ta stopnja tolerance odvisna od vrste publikacije (nižja pri časnikih, višja pri revijah) in namena uporabe fotografije (nižja pri novicah, višja pri portretih in drugih nenovičarskih žanrih). Nasprotno pa sodobna strokovna literatura o etiki novinarske fotografije tovrstnih gradacij ne priznava. V njej so etične zahteve praviloma utemeljene skozi analizo študij primerov razkritih manipulacij, pri čemer velja opomniti, da se kriteriji za etiko fotožurnalizma večinoma obli-

kujejo na podlagi manipulacij v nenovičarskih žanrih. V enem najpopularnejših učbenikov o fotožurnalizmu Kobre (2004), denimo, razčleni vprašanje manipulacije verodostojnosti podobe na primeru 16 fotografij, od katerih jih 14 spada v kategorije ilustracij, portretov in drugih nenovičarskih žanrov. Podobno tudi Wheeler (2002) vprašanja manipulacije obravnava na 21 primerih, od katerih bi jih zgolj pet lahko uvrstili med novičarske fotografije (večina preostalih spada v kategorijo ilustracij).

Schwartzova (1999, 167) poudarja, da je vpeljava digitalne tehnologije za novinarsko fotografijo pomenila zgodovinsko priložnost za samopreizpraševanje in ponovni premislek o naravi in funkcijah vizualnega sporočanja, ki pa sta ga novinarska fotografija na splošno, še posebej pa za fotožurnalizem, zamudila, s tem pa naj bi zamudila tudi možnost za inovacije in redefinicije produkcijske prakse (Schwartz 1999; prim. Ritchin 2008). Namesto redefinicije je bil odgovor profesionalcev umik na okope ideje fotografskega realizma, ki jih je zaradi spreminjajoče se produkcijske prakse in fotografsko vse bolj pismenega občinstva vedno težje vzdrževati. Fotografi so se zavezali strožjim etičnim standardom kot druge poklicne skupine znotraj novinarstva.

Odgovor fotožurnalizma na digitalizacijo fotografije je bila torej zaostritev zahtev po nemanipulaciji podobe, pri čemer naj bi se fotografi in uredniki omejili na uporabo orodij za obdelavo podobe iz klasičnih, nedigitalnih temnic. Slednje se je kaj hitro izkazalo za precej dvoumen standard, saj so »klasične« tehnike obdelave fotografij omogočale (res da z več truda in znanja) večino manipulacij, ki jih je mogoče izvesti s sodobnimi računalniškimi programi. Pa vendar, konsenz, ki se je oblikoval okoli dovoljene uporabe tehnik, kot so doosvetljevanje, povečanje kontrasta ali obrezovanje, je izhajal iz razumevanja, da pri njihovi uporabi ne gre za orodja manipulacije, ampak izboljšave podob za potrebe boljše reprodukcije. Tako, denimo, navodila tiskovne agencije Associated Press (Associated Press Statement of News Values and Principles) dovoljujejo zgolj: »manjše posege v programu Photoshop. Sem se uvrščajo obrezovanje, doosvetljevanje, odosvetljevanje, pretvorba iz barvne v črno-belo fotografijo ter normalni popravki tonov in barv, ki morajo biti minimalni in le, če so potrebni za jasnejšo in natančnejšo reprodukcijo«.

Poleg tega omenjene tehnike – po mnenju mnogih profesionalcev – predstavljajo osnovna izrazna sredstva fotografskega jezika, ki niso neposredno povezana z vprašanji manipulacije oziroma pomena (Kobre 2004, 332). Podobno naj bi tudi tehnike retuširanja prask in prahu bile zgolj tehnični poseg »čiščenja« podobe, ne pa spreminjanja njenega pomena.

Vendar je »čiščenje« podobe v praksi razumljeno zelo ohlapno in lahko obsega tako odstranjevanje prahu ali »motečih ostankov« pri obrezovanju fotografij kot tudi odstranjevanje »estetsko motečih elementov«, vse od vtičnic na stenah do varnostnikov v ozadju. Z besedami fotografskega urednika ameriške revije Time: »Ko fotografijo obrežemo, včasih nekje ob robu ostane viden kak komolec. Nato nekdo reče, da je to videti smešno, zato naj ga odstranimo. Take stvari počnemo [...] To počnejo vsi« (Stephenson v Kobre 2004: 329). Razumevanje »čiščenja« tako ni natančno določeno od zunaj – bolj kot splošno sprejeti standardi ga določajo organizacijska kultura in interna produkcijska praksa posameznih medijskih organizacij. Kodeksi novinarske etike ali profesionalnih fotografskih združenj praviloma ne določajo mej dovoljenih posegov in »čiščenja«. Medtem ko je manipulacija podob eksplicitno omenjena, ostajajo kodeksi na ravni splošnih priporočil o izogibanju

objavi manipuliranih podob ter zahtevajo, da so morebitni posegi, ki bi lahko zavedli občinstvo, označeni v spremljajočem besedilu (npr. člen 2.2 nemškega, člen 2.2 gruzijskega ali člen 5.5 latvijskega kodeksa novinarske etike). Podobno tudi kodeks ameriškega združenja fotoreporterjev NPPA govori zgolj o tem, da morajo posegi »ohraniti integriteto vsebine in konteksta fotografske podobe« in da »ne smejo zavajati občinstva«. V primerjavi s kodeksi pa so določila posamičnih medijskih hiš zelo natančna glede dovoljenih posegov. Tako je, denimo, uredniška politika časopisa Milwaukee Sentinel (v Schwartz 1999, 159) določala naslednje: »Za ohranitev verodostojnosti dokumentarnih fotografij ne spreminjamo ozadij, popravljamo barv, ne izdelujemo fotomontaž, fotografij ne zrcalimo ali obračamo niti čez fotografije ne tiskamo besedila.«

Kot ugotavlja Irby (2003), je podobna določila sprejelo več ameriških časnikov. Še natančnejša pa so pravila tiskovnih agencij. Reutersova pravila tako na primer ne le, da naštevajo dovoljena orodja, temveč jasno zamejijo tudi njihove parametre (Brief guide to standards, Photoshop and captions): »Orodij kloniranje, zdravljenje ali čopični ni dovoljeno uporabljati. Edina izjema je odstranjevanje prahu na senzorju, pri čemer je uporaba orodja za kloniranje omejena na nastavitve, nižje od 100 točk [...]. Ostrenje v fotoaparatu mora biti nastavljeno na 0. Fotografije je dovoljeno v programu Photoshop ostriti za 300 odstotkov pri radiju 0,3 in pragu 0 [...].«

Diskurz neposeganja v podobo je v svojem bistvu kontradiktoren, saj prepoved poseganja v podobo na eni strani poskuša zagotoviti »nedotaknjenost« izvirnika, zahtevo po »nedotaknjenosti« pa utemeljuje z argumentom o izgubi fiksnega izvirnika, tj. neskončni manipulabilnosti digitalne datoteke v primerjavi s statičnostjo izvornega negativa pri analogni fotografiji. S tem ko sodobno razumevanje etike novinarske fotografije verodostojnost fotografije zreducira na verodostojnost podobe, terja tako od fotografov kot od občinstva nekakšno selektivno amnezijo: od prvih zahteva, da pozabijo na sodobna orodja digitalne tehnologije, od drugih pa vedenje, da so (bile) podobne manipulacije možne tudi z analogno fotografijo. Novi purizem novinarske fotografije tako promovira selektivno razumevanje narave medija fotografije, ki jo, s semiotskega vidika, omeji na njeno indeksično funkcijo. Fotografija je tu zgolj indeks, na svetlobno občutljivo površino zapisana sled od objektov odbite svetlobe, torej dokument, nastal na podlagi objektivnih fizikalnih zakonov. Zato je tudi njena »pravilna« funkcija razumljena kot dokumentiranje, hkratno pripovedovanje/opisovanje in jamčenje za resničnost prikazanega, ne pa njegova simbolizacija ali ilustracija. Slednje je razvidno ne le iz določil kodeksov novinarske etike, ki podobno kot nemški določajo jasno označevanje simbolnih ilustracij ali fotomontaže, temveč tudi iz pravil prestižnih fotografskih tekmovanj, kjer so obdelanim fotografijam praviloma namenjene posebne kategorije, nekatera, kot na primer ameriško *Picture of the year*, pa so kategorije uredniških ilustracij zaradi preveč obdelanih oziroma manipuliranih fotografij in posledično strahu pred izgubo verodostojnosti celo ukinile (glejte Lester 1999).

Še pomenljivejše za razumevanje sodobne artikulacije ideje objektivnega vizualnega poročanja in zaščitniškega odnosa do občinstva pa je ravnanje medijskih institucij in profesionalnih združenj ob odkritjih primerov manipulacij fotografskih podob. V ZDA, kjer je diskurz novega purizma najvidnejši, so odzivi medijskih hiš praviloma enaki – strogo sankcioniranje fotografa. Kršitve norme neposeganja v podobo, ki so se v zadnjem desetletju v ZDA končale z opustitvijo fotografov, so

obsegale tako manjše posege, kot je popravek barve neba na fotografijah gašenja požarov (Patrick Schneider leta 2006), do kombinacije dveh fotografij za atraktivnejši prizor iz begunskega taborišča v obdobju napada na Irak (Brian Walski leta 2003). Najodmevnejši evropski primer je nedvomno poudarjanje in dodajanje dima na fotografijah prikaza izraelskih napadov na Libanon leta 2006 nekdanjega Reutersovega fotografa Adnana Hajja. Primeri odkrivanja in sankcioniranja kršitev so še posebej bogat vir informacij o samorazumevanju medijske industrije. Kot ugotavlja Carlson (2009), je odziv medijskih hiš praviloma sestavljen iz treh korakov:

- sankcioniranje fotografa (večinoma odpustitev fotografa, za manjše kršitve začasen suspenz);
- komuniciranje z občinstvom in s strokovno javnostjo (opravičilo bralcem, javno obsojanje fotografovih dejanj, razlaga ukrepov in kazni);
- poskusi povrnitve kredibilnosti (objava uredniških pravil, sodelovanje v javnih razpravah, še posebej znotraj strokovne javnosti).

Carlson meni, da lahko na sankcioniranje etičnih kršitev novinarske fotografije gledamo kot na *zdravljenje paradigme* (angl. paradigm repair, v Bennett, Gressett in Halton 1985), strategijo, ki utrjuje skupne norme med novinarji in si sočasno prizadeva za ponovno vzpostavitev statusa novinarstva v očeh javnosti s tem, ko javno sankcionira kršitelja prevladujočih profesionalnih norm. Zdravljenje paradigme je torej diskurzivna regulacija mej med sprejemljivim in nesprejemljivim profesionalnim delovanjem. Tako je na primer Los Angeles Times po odkritju objave sestavljene fotografije takoj odpustil fotografa in nemudoma objavil popravek na spletni strani, v naslednji tiskani izjavi pa poleg razlage in opravičila bralcem objavil še nemanipulirane fotografije. Podobno je v primeru Adnana Hajja ravnal tudi Reuters – agencija je nemudoma suspendirala fotografa in umaknila fotografijo ter javno zagotavljala odjemalcem, da »je manipulacija fotografij striktno v nasprotju s pravili organizacije« (Moir White v Lappin 2006).

Medijske hiše se praviloma hitro in ostro odzivajo na vsakršno delovanje, ki bi utegnilo ogroziti njihov status objektivnih posrednikov informacij o dogodkih. Carlson (2009, 127) za primer Walsky ugotavlja: »Sočasno z novico o kršitvi je prišla tudi informacija o njeni sankciji.« Hiter in odločen odziv je namenjen zagotavljanju tega, da je »njihova izjava hkrati tudi zadnja, ne pa uvod v splošnejšo razpravo o digitalni manipulaciji podob« (prav tam), poleg tega pa je tudi referenca v nadaljnjih strokovnih razpravah. Podobno ugotavlja Reese (1990, 390), da bo novinarska skupnost branila svojo integriteto s trojnim procesom hkratnega distanciranja od problematičnih vrednot, zagotavljanja spoštovanja profesionalne rutine ter zmanjševanja pomembnosti novinarja in njegovega prispevka.

Berkowitz (2000, 127) gleda na zdravljenje paradigme kot na *ritual* (prim. Ehrlich 1996), ki se izvaja za določanje mej profesionalne skupnosti skozi proces razločevanja na »objektivne« in »neobjektivne« novinarje. Taki vzdrževalni in razmejitveni rituali »izvajajo dvojno funkcijo, skozi utrjevanje profesionalne ideologije v očeh družbe ter v glavah novinarjev, ki tej profesionalni kulturi pripadajo in vanjo verjamejo« (Berkowitz 2000, 125). Medijske hiše tako poskušajo prikazati problematičen primer istočasno kot odklon od normalne prakse ter kot osamljen primer, s čimer sugerirajo, da je »odstranitev storilca tudi izkoreninjenje problema« (Carlson 2009, 128). Podobno kot Berkowitz tudi Bishop (2001) poudarja *ritualno funkcijo* medijskega samoocenjevanja. Njegovo analizo medijskega poročanja o

novinarstvu lahko preprosto apliciramo na razprave o etiki novinarske fotografije, saj je slednja vselej postavljena v odnos do novinarstva. Bishop (2001, 23) trdi, da je samonadzorovanje medijev »nekakšna oblika ritualnega žrtvovanja, ki je opravljeno z upanjem, da bo prepričalo občinstvo v povrnitev vere in zaupanja v novinarstvo ter ohranilo branost in občinstvo. Ta samorefleksivnost je verjetno ultimativni psevdodogodek, najbolj 'sintetičen produkt', ki ga lahko ustvarijo novinarji«.

Sankcioniranje fotoreporterjev zares spominja na rituale očiščenja in ritualna žrtvovanja. Kršitev profesionalnih norm novinarske fotografije je pogosto kaznovana na način, ki pomeni »konec (profesionalnega) življenja«, ali kot je Los Angeles Times zapisal v opravičilu bralcem: »kršitelji poniknejo, nikoli več jih ne vidimo, slišimo ali o njih beremo« (Martinez v Carlson 2009, 129). Ritualno žrtvovanje tako ni zgolj daritev razžaljenemu občinstvu, temveč je tudi svarilo članom profesionalne skupnosti. Te kazni pogosto izpadejo pretirane ali drakonske, v ekstremnih primerih pa sankcije veljajo tudi retroaktivno. Tako je, denimo, Reuters iz svoje zbirke podatkov umaknil ne le dve problematični, temveč več kot 900 fotografij, ki jih je Adnan Hajj posnel pred letom 2006. Na splošno je diskurz o kršitvah norm novinarske fotografije prežet z religijskimi metaforami, ki označujejo podobe za nedotakljive (»Fotografije so neposredni citati in so kot taki *sveti*.« Van Riper 2003, poudarek avtorja), digitalna tehnologija je predstavljena kot skušnjava (»Spoštovanje norm je podleglo *skušnjavi*.« Wheeler 2001, 40, poudarek avtorja), kršitve norm pa za grešenje (»Dvomim, da je katera koli medijska hiša brez *greha*.« Martinez v Carlson 2009, 129).

Kot sta opozorila že Lakoff in Johnson (1981), izbira metafor, s katerimi osmišljamo in opisujemo svet, ni naključna. Mar novi purizem verodostojnost fotografske podobe utemeljuje na ideji verovanja, ne pa na ideji verjeti (v smislu zaupanja, utemeljenega na vedenju)? Gre zgolj za novo dogmo, ki bolj kot na skupno razumevanje in želje industrije nakazuje na razkorak med etičnimi ideali, produkcijskimi rutinami in percepcijo občinstva? Vsekakor moramo opozoriti, da se konsenz o neposeganju v podobo v strokovnih razpravah in znanstveni literaturi kaže kot bistveno trdnejši, kot bi lahko sklepali po nekaterih odzivih evropskih medijskih hiš na odkrite manipulacije podob. Tak je primer izginulega trebušnega sala francoskega predsednika Nicolasa Sarkozyja v reviji Paris Match leta 2007, za katerega se revija bralcem ni opravičevala, ampak ga je celo upravičevala: »Položaj čolna je pretirano poudaril nabrano trebušno maščobo,« je izjavil predstavnik revije, pri čemer naj bi bilo izginotje odvečne maščobe posledica rutinskega tehničnega popravka kontrasta fotografije, »ki ga je proces tiska revije nepričakovano poudaril« (neimenovani predstavnik revije v Lichfield 2007). Pri tem je pomenljivo tudi dejstvo, da se nadaljnje razprave o fotografiji niso osredinjale na manipulacijo podobe, temveč na politične povezave med medijsko hišo in takratnim predsednikom ter na vprašanja, povezana s političnim marketingom predsednikove javne podobe. Ista revija je, denimo, leto pozneje objavila še eno očitno manipulirano podobo, na kateri je fotograf iz ozadja pomanjkljivo izbrisal predsednikovega varnostnika. Na objavljeni fotografiji je videti, kot da ima predsednik Sarkozy tri noge. Čeprav sta poseg v podobo obsodila tako vodstvo revije kot francoski sindikat fotoreporterjev, primer ni potekal skladno s prakso *zdravljenja paradigme*, kar daje slutiti, da je novi purizem sodobnega diskurza etike novinarske fotografije bolj zavezujoč v kontekstu ameriške dominantne ideologije objektivnega novinarstva. »Tretja noga« tako, denimo, ni pomenila konca profesionalne kariere fotografa Pascala Rostaina,

ki se je za »veliko napako« sicer opravičil, a hkrati kritike manipulacije označeval za sprenevedanje, saj da gre za standardno prakso: »Svoje fotografije pač naredimo bolj estetske« (Rostain v Samuel 2008). Njegovo opravičilo gre torej brati kot opravičilo za slabo opravljeno manipulacijo, ne pa za obžalovanje kršitve etičnih norm. »Sproščenejši« odnos do poseganja v podobo zasledimo tudi v slovenskem medijskem prostoru, kjer oblikovalci zlasti v revijalnem tisku nemalokrat obračajo in zrcalijo podobe, ponudniki fotografij pa, denimo, s portretov rutinsko »čistijo« moteče elemente ozadja.

Slepe pege dominantnega diskurza – verodostojnost kot kompleksen preplet netehničnih dejavnikov

Vendar pri prej omenjenih razlikah ne gre nujno zgolj za »sproščenejši« odnos do poseganja v podobo. Razprave ob Sarkozyjevem izginulem trebušnem salu namreč nakazujejo na nekaj drugega – na kompleksnejše razumevanje vprašanja verodostojnosti, ki se ga ne da brez ostanka zreducirati na nedotakljivost fotografske podobe. Podobno kot pri besedilnem novinarstvu je tudi verodostojnost novinarske fotografije večplasten pojav, odvisen od prepleta produkcijskih, postprodukcijskih in recepcijskih procesov, zato bi resna razprava o verodostojnosti novinarskih fotografij morala poleg verodostojnosti podobe vsebovati vsaj še dimenziji verodostojnosti dogodkov ter odnosa med objavljenimi fotografijami in besedilom. Vsaka od naštetih dimenzij ima vsaj dve poddimenziji.

Pri vprašanju *verodostojnosti dogodka* je treba razlikovati manipulacijo (npr. insceniranje), ki jo ustvari fotograf sam, in situacije, v katerih fotograf zgolj beleži manipulacijo, ki so jo za namen usmerjanja ali zavajanja medijev ustvarili nenovinarji, denimo, politični aktivisti. Pri prvih imamo opravka z blažjimi oblikami, kot je na primer poziranje, pa tudi z večjimi posegi, kot je izvabljanje odziva s kontroliranim stimulusom, preurejanjem scene in z rekonstrukcijo ali igranjem prizorov. Vendar fotografi večinoma ne nastopajo kot aktivni »režiserji« dogodkov – veliko pogosteje so namreč priče dogodkom, ki so bili »režirani« za njihovo prisotnost. Vnaprej pripravljena prizorišča in vnaprejšnja koordinacija dogajanja so značilni za *pseudodogodke*, kot so na primer novinarske konference ali srečanja državnikov, ki tvorijo velik del vizualnih novic, ali za propagandno prepričevanje tuje javnosti (npr. vodeni ogledi bojišč ali »aranžiranje« prizorišč vojaških napadov, kot je na primer postavljanje otroških igrač med ruševine stanovanjskih stavb). Sem se uvrščajo tudi dogajanje, ki se spremeni zaradi prisotnosti fotoreporterjev (na primer pretirano izražanje žalovanja), ter dogodki, prirejeni primarno za to, da jih posnamejo fotografi in snemalci, na primer zažiganje zastav na demonstracijah, odigrani prizori najetih modelov ali organizacija simbolnih dogodkov (najodmevnejši nedavni primer slednjega je rušenje spomenika Sadamu Husseinu na trgu Firdaus v Bagdadu leta 2004).

Podobno ima tudi vprašanje *verodostojnosti podobe* dve dimenziji (in ne eno, kot to priznava dominantni etični diskurz), od katerih eno predstavljajo izbire v fazi produkcije (kadriranje, uporaba zornega kota, fotografskih izraznih sredstev ipd.), drugo pa obdelava fotografij v fazi postprodukcije, kot so obrezovanje, povečave, (ne)ostrenje, doosvetljevanje, sprememba tonov in nasičenosti barv ter brisanje/dodajanje elementov, kombiniranje več podob ali ustvarjanje neobstojećih podob.

Pri verodostojnosti odnosa med podobo in besedilom gre poleg napačnih ali zavajajočih opisov ali podnapisov tudi za odnos med podobo in drugimi deli besedila, tj. celotnim člankom, naslovom in drugimi članki oz. vsebinami znotraj strani, uporabo interpretativnih fotografij ob dejstvenem besedilu, uporabo z dogodkom nepovezanih fotografij ali fotografij iz drugega registra (npr. turistične fotografije ob novicah ali političnih komentarjih).

Sodobne razprave o etiki novinarske fotografije so omejene na (pre)ozko razumevanje teh raznovrstnih dimenzij verodostojnosti, pri čemer praviloma izpostavljajo manipulacijo podobe v postprodukciji, insceniranje na strani fotografa ter netočne ali zavajajoče pripise besedil. Določila, ki zadevajo te tri dimenzije, so tudi v večini kodeksov novinarske etike. Celovitejša konceptualizacija ideje verodostojnosti nakazuje še dodatna nasprotja in napetosti, ki jih ne moremo zreducirati na materialno dimenzijo fotografije. Gre predvsem za odnose moči med poklicnimi skupinami znotraj novinarstva, denimo, razmerja med fotoreporterji, novinarji, uredniki in oblikovalci. Kot je bilo predstavljeno prej, so se fotoreporterji v odgovor na digitalizacijo fotografije zavezali bistveno strožjim etičnim standardom kot preostale poklicne skupine, hkrati pa stopajo v proces izdelave novic kot najšibkejši člen v verigi. Kot nazorno kažejo študije *odbirateljstva* (angl. gatekeeping), so prav uredniki in oblikovalci, ne pa fotografi, tisti, ki določijo končni izbor novic in način njihovega prikaza. Ali, kot pravi Newtonova (2001, 76), »tudi najneuglednejši tekstopisec ima moč – moč okviriti zgodbo z naslovom, narediti izrez na fotografiji ali se celo odločiti, ali bi jo uporabil ali ne«. Dejstvo, da so velik delež vprašljivih manipulacij in kršitev profesionalnih norm zakrivilili ljudje z malo ali nič fotografskega znanja, v sodobnih razpravah o etiki novinarske fotografije ne dobi pozornosti. Kot je bilo predstavljeno prej, razprave o mejah dovoljene prakse vidijo novinarsko fotografijo kot izolirano prakso ustvarjanja in obdelave podob, s čimer zapostavljajo širša vprašanja, povezana z zbiranjem novic, delitvijo dela in odnosi moči med različnimi poklicnimi skupinami. Ključni problem trenutno dominantne etične definicije novinarske fotografije torej ni v tem, da podpira težko uresničljiv projekt vizualnega dokumentiranja, temveč da vztrajno zanika okoliščine, v katerih fotožurnalizem znotraj množičnih medijev deluje. Tako izbriše idejo ustvarjanja novic kot družbeni konstrukciji realnosti in ne priznava, da fotografske podobe obstajajo v *toku* (angl. flow) različnih, večinoma nenovičarskih medijskih vsebin (prim. Williams 1975/1990). S tem zanika tudi dejstvo, da je medijski prostor zasičen z vizualnimi reprezentacijami, ki niso zavezane standardom realizma (npr. popularna kultura ali oglaševanje) in ki ustvarjajo zelo vidne in vplivne vizualizacije načinov življenja, s katerimi fotoreporterji hote ali nehotе tekmujejo oziroma jih skušajo dohajati z vidika kakovosti in estetike podob. V luči tega lahko razumemo manipulacije ne kot potvarjanje, temveč estetizacijo realnosti. Reese (v Johnston 2003) opozarja: »Filmi so popolni, zato pričakujemo, da bi moralo biti novinarstvo enako popolno.«

V boju za zagotavljanje zaupanja občinstva v vizualno komuniciranje se etika novinarske fotografije torej naslanja na zelo selektivno interpretacijo verodostojnosti podobe, ki vizualno poročanje vsaj toliko ovira, kot ga varuje pred izgubo zaupanja. Čeprav nekateri avtorji trdijo, da je »fotožurnalizem na začetku enainvajsetega stoletja prerasel ideje naivnega idealizma zgodnjega dvajsetega stoletja in pozitivizma s sredine dvajsetega stoletja ter celo črni cinizem postmodernizma

poznega dvajsetega stoletja» (Newton 2001, x), sodobne razprave in etične norme jasno delujejo kot ponovna vzpostavitev zastarelega koncepta naivnega fotografskega realizma, ki je pogosto združen s pokroviteljskim odnosom do medijskega občinstva. Slednje pa ni zgolj vse bolj fotografsko pismeno (množičnost sodobne amaterske fotografije in razširjenost računalniških programov za obdelavo fotografij), temveč je tudi vse bolj medijsko pismeno ter kritično (ali vsaj nezaupljivo) do širšega političnega konteksta, v katerem mediji primarno delujejo. Kot opozarja Ritchin, se ključna nevarnost za prihodnost novinarske fotografije ne skriva v podobi sami, temveč v tem, kaj in kako upodablja:

Če že dvomimo o stenografski funkciji fotografije in če točnost njenega zapisa ni več samoumevna, bosta njena uporaba za dajanje kredibilnosti zrežiranim prikazom političnih vodij in zvezdnikov, ali njeno omejevanje na generične podobe, ki tvorijo novinarski besednjak (pogumen voditelj, žalujoča vdova, stradajoči otrok, ognjena eksplozija itd.), pripeljala do spremembe statusa fotografije, ki bo vidno ceremonialen. Če dokumentarnim fotografijam ne moremo verjeti vsaj kot citatom vidnega, fotografija izgubi svojo vrednost kot uporaben, čeprav nepopoln družbeni razsodnik dogajanja [...] in postane zgolj simbol manipulacije z občinstvom (Ritchin 2008, 31).

V obdobju krize legitimnosti dominantnih družbenih institucij, kot so politični, ekonomski in tudi medijski sistem, se zdi, da so pred sodobnim fotožurnalizmom veliko večji izzivi kot manipulacija slikovnih točk. Verodostojnost namreč v končni instanci ni odvisna od zaupanja v medij, temveč od zaupanja v medije, v novinarstvo kot institucijo ter njegovo funkcionalnost znotraj sistema političnega soodločanja in procesov oblikovanja javnega mnenja.

Opombe:

1. Zaradi nekonsistentne rabe poimenovanj je v uvodu potrebno krajše terminološko pojasnilo. Izraz *novinarska fotografija* označuje vse vrste (žanre) fotografij, ki jih uporabljajo mediji. *Fotožurnalizem* je posebna vrsta novinarske fotografije, ki se ukvarja z vizualnim upovedovanjem novic; za ta žanr bi lahko rabili tudi izraz *novičarska fotografija*. Izraz *uredniška fotografija* označuje fotografije, ki niso namenjene sporočanju novic (niso zavezane ažurnosti) in so lahko dokumentarne ali nedokumentarne (ilustrativne) narave.

Literatura:

- Batchen, Geoffrey. 1999. *Ectoplasm: Photography in the Digital Age*. V C. Squiers (ur.), *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*, 9–23. New York: The New Press.
- Baradell, Scott in Anh D. Stack. 2008. *Photojournalism, Technology and Ethics: What's Right and Wrong Today?* New York: Black Star. <<http://rising.blackstar.com/photojournalism-technology-and-ethics-whats-right-and-wrong-today>>
- Becker, Karin. 1996. Pictures in the Press: Yesterday, Today, Tomorrow. V U. Carlsson (ur.), *Medierna i samhället. Igår, idag, imorgon*, 11–23. Göteborg: Nordicom.
- Bennett, W. Lance, Lynne A. Gressett in William Haltom. 1985. Repairing the News: A Case Study of a News Paradigm. *Journal of Communication* 35, 2, 50–68.
- Berkowitz, Dan. 2000. Doing Double Duty: Paradigm Repair and the Princess Diana What-a-Story. *Journalism* 1, 2, 125–143.
- Bishop, Ronald. 2001. News Media, Heal Thyselves: Sourcing Patterns in News Stories about News Media Performance. *Journal of Communication Inquiry* 25, 1, 22–37.
- Cartwright, Guenther. 2009. Photojournalism. V *Online Encyclopedia*. <<http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/1054/Photojournalism.html#ixzz0lgYAMnfm&D>>

- Carlson, Matt. 2009. The Reality of a Fake Image. News Norms, Photojournalistic Craft, and Brian Walski's Fabricated Photograph. *Journalism Practice* 3, 2, 125–139.
- Cohen, Stanley. 1972/2002. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. New York: Routledge.
- Ehrlich, Matthew C. 1996. Using "Ritual" to Study Journalism. *Journal of Communication Inquiry* 20 2, 3–17.
- Hardt, Hanno. 2001. Photojournalism. V N. J. Smelser in P. B. Bates (ur.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* 17, 11.402–11.405. Amsterdam: Elsevier Science.
- Irby, Kenneth. 2003. Charlotte Observer Photo Correction/Editing Guidelines. Poynter Online. <http://www.poynter.org/content/content_view.asp?id=46958>
- Johnston, Cheryl. 2003. Digital Deception. How Damaging is the Threat of Manipulating Photos to the Credibility of Photojournalism? *American Journalism Review*. <<http://www.ajr.org/Article.asp?id=2975>>
- Kobre, Kenneth. 2004. *Photojournalism: The Professionals' Approach*, 5. izdaja. Boston: Focal Press.
- Kodeks novinarske etike – Gruzija. 2001. <http://ethicnet.uta.fi/georgia/code_of_journalistic_ethics>
- Kodeks novinarske etike – Latvija. 1992. <http://ethicnet.uta.fi/latvia/code_of_ethics>
- Kodeks novinarske etike – Nemčija. 1973/2006. <http://ethicnet.uta.fi/germany/german_press_code>
- Lakoff, George in Mark Johnson. 1981. *Metaphors We Live By*. Chichago: Chichago University Press.
- Lester, Paul Martin. 1999. *Photojournalism. An Ethical Approach*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates. <<http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>>
- Lester, Paul Martin in Susan Dente Ross, ur. 2003. *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*. Westport: Praeger.
- Lichfield, John. 2007. Voila, No More Love Handles, President! *The New Zeland Herald*. (24. avgust). <http://www.nzherald.co.nz/world/news/article.cfm?c_id=2&objectid=1045955>
- Manovich, Lev. 1995. The Paradoxes of Digital Photography. V H. von Amelunxen, S. Iglhaut, F. Rotzer (ur.), *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Munchen: Verlag der Kunst. <http://manovich.net/TEXT/digital_photo.html>
- Mitchell, William. 1992. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: The MIT Press.
- Nerone, John in Kevin Barnhurst. 2003. News Form and the Media Environment: A Network of Represented Relationships. *Media, Culture & Society* 25, 1, 111–124.
- Newton, Julianne H. 2001. *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- NPPA Code of Ethics. N. p. <https://nppa.org/code_of_ethics>
- Reaves, Shiela. 1991. Digital Alteration of Photographs in Consumer Magazines. *Journal of Mass Media Ethics* 6, 3, 175–181.
- Reese, Stephen D. 1990. The News Paradigm and the Ideology of Objectivity: A Socialist at The Wall Street Journal. *Critical Studies in Mass Communication* 7, 4, 390–409.
- Reuters' Brief Guide to Standards, Photoshop and Captions. 2008. <http://handbook.reuters.com/index.php/A_Brief_Guide_to_Standards_Photoshop_and_Captions>
- Ritchin, Fred. 2008. *After Photography*. New York: W. W. Northon & Company.
- Samuel, Henry. 2008. President Sarkozy's 'Third Leg' Embarrasses French Magazine Paris Match. *The Telegraph*. (25. september). <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/3082042/President-Sarkozys-third-leg-embarrasses-French-magazine-Paris-Match.html>>
- Schiller, Dan. 1981. *Objectivity and the News: The Public and the Rise of Commercial Journalism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schwartz, Donna. 1999. Objective Representation: Photographs as Facts. V B. Brennen in H. Hardt (ur.), *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 158–181. Urbana: University of Illinois Press.
- Schwartz, Dona. 1992. To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism. *Communication* 13, 2, 95–109.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan. 2004. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.

- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- The Associated Press Statement of News Values. 2013. <<http://www.ap.org/company/News-Values>>
- Wheeler, Thomas H. 2002. *Phototruth Or Photofiction?: Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Williams, Raymond. 1975/1990. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Routledge.
- Lappin, Yaakov. 2006. Reuters Admits Altering Beirut Photo. *Ynet News*, (8. avgust). <<http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3286966,00.html>>
- Zelizer, Barbie. 1995. Words against Images: Positioning Newswork in the Age of Photography. V B. Brennen in H. Hardt (ur.), *Newsworkers: Towards a History of the Rank and File*, 135–159. Minneapolis: University of Minnesota Press.

