

Alternative Erzählformen im Fotojournalismus

Das kanadische Foto-Festival ZOOM und die narrative Kraft des Anti-Fotojournalismus

von

Nora Berning

Wer sich mitten im kalten November auf dem kanadischen Highway 175 dem kleinen Ort Chicoutimi in der Provinz Quebec nähert, muss schon ein besonderes Interesse an beeindruckenden Bildgeschichten mitbringen. Zum zweiten Mal findet hier – abseits der kulturellen Zentren dieses riesigen Landes – das international renommierte Foto-Festival ZOOM statt. Es vereint siebzehn Ausstellungen sowie Seminare und Vorträge. Die Leuchttürme des Fotojournalismus – *World Press Photo 2011*, *National Geographic* und die New Yorker Fotoagentur *VII* – sind hier vertreten.

VII präsentiert eine Ausstellung mit dem Titel *Aid and Abet*, was soviel wie ‚Beihilfe leisten‘ bedeutet. Sie dokumentiert die Zusammenarbeit, aber auch die möglichen Interessenkonflikte zwischen Fotojournalisten und Nichtregierungsorganisationen (NGOs), wie z.B. *Human Rights Watch*. Die Fotos dieser Ausstellung bilden einen spannenden Kontrast zu den preisgekrönten Werken des *World Press Photo Award 2011*. Beide Ausstellungen stehen stellvertretend für unterschiedliche Formen von Dokumentarfotografie, die sich mit Kriegen, Krisen und Konflikten auseinandersetzt.

Am Anfang des Rundgangs stellt sich für den Betrachter aber eine ganz andere Frage: Lässt sich heutzutage angesichts einer endlosen Flut von analogen und digitalen Bildwelten einem einzelnen Foto überhaupt noch so etwas wie ein aufklärerisches Potential zuschreiben? Susie Linfield, amerikanische Professorin für Journalismus, verweist auf die veränderte Rolle des Fotojournalismus in einer Welt, in der es kaum noch einen konsensuellen moralischen und politischen Rahmen für die Bewertung von Kriegsfotografie gibt. Auch Susan Sontag, Schriftstellerin und Gesellschaftskritikerin, zerstört in „Das Leiden anderer betrachten“ den Mythos, Fotografie könne politisches Wissen vermitteln und ein kritisches Bewusstsein schaffen. Gerade Kriegsfotografie führe deshalb eher zu einer passiven Haltung, die am Ende jede Form von Aufklärung für sinnlos hält.

Vor diesem Hintergrund hat sich in den letzten Jahren eine neue Art von Dokumentarfotografie entwickelt, die sich Anti-Fotojournalismus nennt. Für Thomas Keenan, Kurator von *Aid and Abet* und Professor an der New Yorker Bard-Universität, besetzen die hier gezeigten Fotojournalisten, wie z.B. Ron Haviv und John Stanmeyer (gleichzeitig Gründungsmitglieder der Agentur *VII*), „einen Raum zwischen traditioneller journalistischer Neutralität und der Leidenschaft für politischen Aktivismus.“

Die Bilder des *World Press Photo Award* favorisieren eher – in fast schon voyeuristischer Weise – das *eine* spektakuläre Bild, das *iconic image*, also das Bild mit Symbol- und Kultcharakter. Der Fotograf ist in diesem Kontext eine Art Held, der als einziger Zeuge und oft unter Einsatz seines Lebens in einem entlegenen Winkel der Welt im entscheidenden Augenblick den Auslöser seiner Kamera drückt.

Im Gegensatz dazu fordert der Anti-Fotojournalist die herkömmlichen Seh- und Denkgewohnheiten des Betrachters heraus und verändert sie. Dazu nutzt er auch künstlerisch-ästhetische Mittel. Ihnen kommt die Aufgabe zu, den Blick des Fotografen auf die Welt durch einen weiteren, einen anderen Blick zu ergänzen. Nicht das Bildzeichen steht im Vordergrund, sondern der Akt des Schauens, der sich zu einer Erzählung verlängern lässt. Auf diese Weise kann die „Kartographie des Wahrnehmbaren, Denkbaren und Machbaren“ – wie sie der

französische Philosoph Jacques Rancière in seiner Theorie des ‚emanzipierten Betrachters‘ beschreibt – neu ‚gezeichnet‘ werden.

Die veränderten Ansprüche, die der Anti-Fotojournalismus an den Fotografen, das Bild und den Betrachter stellt, sollen im Folgenden näher beleuchtet werden. Sie werden immer wieder auch der konventionellen Herangehensweise der *World Press*-Fotografen gegenübergestellt, so dass die Unterschiede zwischen beiden Formen der Dokumentarfotografie deutlich werden können.

Der Fotograf und sein Gegenstand

Der Begriff ‚Anti-Fotojournalismus‘ wurde von dem amerikanischen Künstler und Kritiker Allan Sekula geprägt. Er hat mit seinen Arbeiten einen wichtigen Beitrag zu einer umfassenden Theorie des Bildes geleistet. Auch wenn Sekula in der *Aid and Abet*-Ausstellung selber nicht vertreten ist, lässt sich gerade mit seiner Person ein Einstieg in die Denk- und Arbeitsweise eines Anti-Fotojournalisten finden.

Dazu dient ein Bild aus Allan Sekulas Fotoserie *Waiting for Tear Gas* / Warten auf Tränengas (1999/2000). Die Serie setzt sich mit der Protestbewegung gegen die wirtschaftliche Globalisierung im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskonferenz 1999 in Seattle auseinander.



Allan Sekula, aus: *Waiting for Tear Gas* / Warten auf Tränengas (1999/2000)

Sekula äußert sich dazu wie folgt: „Die Arbeitsidee war, mich, wenn es sein musste, vom Morgengrauen bis drei Uhr nachts mit dem Strom des Protests zu bewegen – und die Flauten, das Warten und das Geschehen am Rand der Ereignisse aufzunehmen. Die Faustregel für diese Form des Anti-Fotojournalismus: kein Blitz, kein Zoomteleobjektiv, keine Gasmasken, kein Autofokus, kein Presseausweis und kein Druck, auf Teufel-komm-raus das eine definitive Bild dramatischer Gewalt einzufangen.“

Sekulas Fotos geben nicht ausschließlich ein visuelles Zeugnis über das ab, was damals in Seattle geschah. Sie wollen erst recht kein archivierbares historisches Dokument sein. Sie zeigen vielmehr über das damalige Ereignis hinaus etwas, das heute immer noch da (im Foto präsent) ist – nämlich die Physiognomie des ‚ungehorsamen Körpers‘ in Augenblicken von Angst, Feierlichkeit oder Solidarität unter den Protestierenden. Damit wird Seattle zu einem Teil einer größeren Erzählung, deren Thema die Folgen politischen Handelns für die Globalisierung ist.

Mit seinen Fotos verbindet Sekula also ein erkenntnistheoretisches Interesse. Sie dienen ihm dazu, soziale Strukturen als vielschichtige Realität einzufangen und zu analysieren. Auf diese Weise wird nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare sagbar. Das ist sicherlich ebenso subjektiv wie parteiisch. Aber es ist nicht die Parteinahme eines Einzelnen, sondern die einer größeren sozialen Gruppe, der Sekula eine Stimme geben will.

Das Bild und sein Rahmen

Ebenso wie es kein reines Sehen gibt, gibt es auch kein rein visuelles Bild. Die Bedeutung eines Fotos ist eine komplexe Konstruktion. Sie ist laut Sekula „das Ergebnis eines Zusammenspiels ikonischer, grafischer und narrativer Konventionen.“ Unter der Firnis des Fotopapiers liegt der ‚verborgene‘ Text.

Ein Merkmal der *Aid and Abet*-Ausstellung in Chicoutimi ist folglich die Kontextualität und Intertextualität der Fotos. Schon in den frühen 1980er Jahren verwies der Konzeptkünstler Victor Burgin auf das Bild als Text und seine vielfältigen Kreuzungspunkte mit anderen Texten. Gemeint ist nicht nur der Bezug eines Bildes auf andere Bilder, sondern auch die Möglichkeit, dass sich ein Bild in einen größeren Diskurs einschreibt und zu einem integrativen Teil eines weitreichenden Gesamttextes werden kann.

Beides wird durch den nicht-linearen Aufbau der *Aid and Abet*-Ausstellung im Rahmen des ZOOM-Festivals in besonderer Weise hervorgehoben. Durch die rondellartige Anlage kommunizieren beispielsweise Ron Havivs Dokumentaraufnahmen über das verheerende Erdbeben in Haiti im Jahr 2010 mit den in Liberia entstandenen Aufnahmen Anastasia Taylor-Linds zum Zustand des westafrikanischen Landes nach dem Bürgerkrieg. Damit werden Verbindungen zwischen einzelnen Fotos geschaffen, die einer linearen Kommunikation zwischen Sender und Empfänger entgegenlaufen. Zudem legen Anti-Fotojournalisten ihren fotografischen Arbeiten in der Regel längere reflektierende Texte bei, die auf der Grundlage einer intensiven Feldforschung entstanden sind.

Das Nebeneinanderstellen der Bilder und ihrer narrativen Kon-Texte ermöglicht das Aushandeln von Bedeutung, ohne sie vorzugeben. Es ist ein Spiel mit den Erwartungen des Betrachters. Ein Spiel, das zu Vieldeutigkeit statt Eindeutigkeit führt. Auf diese Weise kann sich, so Sekula, der „Zusammenhang von abgebildetem Gegenstand, verwendeter Technik und kontextuellem Wissen“ ständig verändern. Es verwundert deshalb nicht, dass in der *Aid and Abet*-Ausstellung rahmenlose Bilder gezeigt werden. Das eigentliche Geschehen entfaltet seine Wirkung über den Bildrand hinaus.

Wer anschließend durch die *World Press Photo*-Ausstellung läuft, erkennt schnell, dass die Anordnung der Bilder hier der Einteilung in Erst-, Zweit- und Drittplatzierte in den verschiedenen Kategorien des alljährlich ausgeschriebenen Preises folgt. Das einzelne Foto bleibt auf den Status eines Informationsträgers reduziert. Die Information selbst beschränkt sich in der Regel auf eine knappe Bildunterschrift. Die so wichtige Frage nach der Auswahl des Bildmaterials und den Gründen dafür bleibt unbeantwortet.

Das Bild und sein Gegenstand

„So ist es gewesen“ lautet eine der nachhaltigsten Grundsätze in der Geschichte der Fotografie-Theorie. Er stammt von dem französischen Philosophen und Literaturkritiker Roland Barthes. Mit einem solchen Grundsatz verbindet sich der Anspruch absoluter Authentizität. Ein Foto legt demnach ein dokumentarisches Zeugnis über das ab, was war oder ist.

Die Kamera aber kann nichts sehen, sondern nur reproduzieren. Unser Glaube an die Bildberichterstattung der Medien ist letztlich ein Irrglaube. Zudem machen die Digitalisierung und die damit verbundenen manipulativen Möglichkeiten aus dem „So ist es gewesen“ heute oft nur noch ein „So könnte es gewesen sein“. Oder sie bringen die Realität hinter den Bildern gleich ganz zum Verschwinden, wie der Philosoph und Medienkritiker Paul Virilio zu den klinisch reinen, sauberen Bildern vom Golfkrieg 1991 angemerkt hat.

Das Bild ist und bleibt das Produkt einer zufälligen Perspektive, eines möglichen Aspekts, einer selektierten Aufmerksamkeit. Es geht aus dem besonderen Verhältnis eines Sehenden zum Sichtbaren hervor. Bei Barthes verbindet sich das Bild zudem mit einer Vorstellung von etwas Vergangenen. So war es aber eben nicht; das Bild hat es erst dazu gemacht.

In der Weise, wie es kein rein visuelles Bild gibt, liefert auch die menschliche Wahrnehmung kein objektives Abbild der Realität. Die Erkenntnistheorie des Konstruktivismus zeigt uns vielmehr, dass es keine Wirklichkeit gibt, die unabhängig von Bewusstsein existiert. Wir alle konstruieren auf sehr subjektive Art das, was wir für die Realität halten.

In den Bildern der in Chicoutimi ausstellenden Anti-Fotojournalisten spiegelt sich deshalb weniger das Realistische als das Reale. Das Reale ist das, was ich als Fotograf gesehen, durchdrungen und in seiner zeichenhaften Art aufgearbeitet habe. Keines der Bilder – im Unterschied zu den *World Press*-Fotos – strebt nach einer objektiven, kanonisierbaren Wahrheit. Diese Bilder schulen das Sehen in erster Linie nicht als visuellen Vorgang. Sie wollen nicht betrachtet, sondern geschaut werden. Sie liefern Anstöße für die Entwicklung eigener Gedanken aus dem Schauen heraus und machen das Sehen zu einem Prozess des Verstehens.

Damit rückt der Betrachter (der Zuschauer) in den Fokus der Anti-Fotojournalisten. Auch der mehrfach ausgezeichnete britische Kriegsreporter Tim Hetherington, der im April 2011 im Bürgerkrieg in Libyen bei einem Straßengefecht in Misrata ums Leben kam, hat stets betont, dass Fotojournalisten heute eine konkretere Vorstellung von ihrer Zielgruppe haben sollten: „Wenn wir uns nur als Fotografen sehen, verfehlen wir unseren Auftrag. Es reicht nicht aus, nur ein Augenzeuge zu sein. Alle, die im Fotojournalismus und in der Dokumentarfotografie arbeiten, müssen ihr Blickfeld richten auf die, die sie ansprechen wollen. Wir müssen wissen, wer unser Publikum ist.“

Das Bild und sein Betrachter

Ariella Azoulay, Professorin für Philosophie und visuelle Kultur an der Bar-Ilan-Universität in Tel Aviv, vertritt in ihrem Buch ‚The Civil Contract of Photography‘ (‚Der bürgerliche Vertrag der Fotografie‘) eine Theorie, die alle am fotografischen Prozess Beteiligten einbezieht: Kamera, Fotograf, fotografierte Person und Zuschauer.

Azoulay betont vor allem die Verantwortung des Betrachters gegenüber der abgebildeten Person. Weil die Protestierenden auf den Straßen Seattles im Verständnis Barthes‘ nicht einfach nur ‚dort‘ waren, sondern als Symbol des ‚ungehorsamen Körpers‘ immer noch

‚gegenwärtig‘ sind, wird auch der Betrachter zu einem Teil des gesellschaftlichen Diskurses zur Globalisierung. Während Barthes das Foto lediglich als ‚Türöffner‘ in die Vergangenheit benutzt und den Betrachter auf eine melancholisch-passive Rolle reduziert, soll er sich nach den Vorstellungen Ariella Azoulay zu seiner politischen Verantwortung gegenüber dem/den Fotografierten bekennen.

Auch die Fotos der in Chicoutimi ausgestellten Anti-Fotojournalisten verpflichten den Betrachter. Eine solche ‚Ethik des Zuschauens bzw. des Zuschauers‘ steht im Gegensatz zur Psychologie der Fotos des *World Press Photo Award*. Diese setzt sich eher aus Mitleid, Empathie und Schuld zusammen. Gefühle, die am Ende einer Kausalkette aus Ereignis, Foto und Wirkung stehen und zu einem Phänomen führen, das Susan Moeller als ‚*compassion fatigue*‘ (Mitleidermüdung) bezeichnet hat.

Die preisgekrönten Fotos von Jodi Bieber (2011) und Steve McCurry (1985) von zwei afghanischen Mädchen auf der Flucht vor den Taliban zeigen nicht nur die Ästhetisierung menschlichen Leids, deren medienwirksame Veröffentlichung bis heute zu keinem nennenswerten Bewusstseinswandel in Politik und Öffentlichkeit geführt hat. Sie beweisen auch – in Anlehnung an bekannte Bildformeln unserer Kultur – die Wiederholung von pathetisch aufgeladenen Erzählmustern, die eher eine monoperspektivische Darstellung erzeugen und dem Betrachter kaum eine aktive Mitgestaltung ermöglichen. So bleibt die Wahrnehmung des Betrachters eng an den Wissenshorizont des Fotografen gebunden und können sich schlimmstenfalls westliche Weltdeutungsmodelle perpetuieren.



Jodi Bieber, Institute for Artist Management / Goodman Gallery für Time Magazine

Steve McCurry, Afghan Girl für National Geographic

Beim Foto-Festival ZOOM stehen den ikonographischen Bildern des *World Press Photo Award* die (nach Jacques Rancière) ‚denkenden‘ Bilder des Anti-Fotojournalismus gegenüber. ‚Denkende‘ Bilder zwingen den Betrachter, genauer hinzuschauen und aktiv teilzunehmen.

Der Anti-Fotojournalist John Stanmeyer sagt es so: „Egal, was diese Geschichte sagen will, sie führt uns, wie so viele andere, die wir erzählen, zum Nachdenken.“ Das (nach Umberto Eco) ‚offene Kunstwerk‘ des Anti-Fotojournalisten macht den Betrachter zum Mitschöpfer. Erst durch seine kritische Rezeption wird der künstlerische Prozess vollendet.

Das Bild und seine Erzählung

Das narrative Potential von Fotografien ist nicht nur abhängig vom jeweiligen Genre. Es unterscheidet sich auch von Bild zu Bild. Werner Wolf spricht von drei Formen des visuellen Erzählens: einphasige Fotowerke, die einen besonderen Augenblick in einer Erzählung durch ein einziges Bild evozieren; mehrphasige Arbeiten, die verschiedene herausgehobene Augenblicke in einem einzigen Bild einfangen, sowie eine Serie von Bildern, die eine Abfolge von Ereignissen festhalten. Grundsätzlich kann auch die Fotografie (wie Literatur, Film und Malerei) eine ‚mögliche Welt‘ mit Zeit, Raum und dynamischen Wechseln kreieren.

Monophasige visuelle Erzählungen sind oft unbestimmt in ihrem Inhalt und können gerade deshalb den Betrachter zur Mitgestaltung anregen. Ron Havivs Foto aus der *Aid and Abet-* Ausstellung wurde kurze Zeit nach dem verheerenden Erdbeben auf Haiti in der Hauptstadt Port-au-Prince im November 2010 aufgenommen, als dort ein Ausbruch der Cholera die Lebensbedingungen der Menschen weiter erschwerte. Es zeigt, wie ein Mitarbeiter der Organisation ‚Ärzte ohne Grenzen‘ mit einem sterilen Einmalhandschuh den Puls eines von der Cholera Betroffenen fühlt.



Ron Haviv, Port-au-Prince, Haiti, November 2010

Die Schemenhaftigkeit und Unschärfe des Bildes, das nur einen kleinen Ausschnitt der Szene am rechten unteren Rand sichtbar macht, ist ein bewusstes erzählerisches Mittel des Fotografen. Durch Reduktion und Abstraktion gewinnt das Bild eine besonders starke

Präsenz. Wie der Leser eines Romans die Leerstellen des Textes selber imaginieren muss, so wird hier der Betrachter dazu angehalten, die ‚Lücken‘ des Bildes interaktiv zu füllen. Das ‚denkende‘ Bild (nach der Semantik des Unbestimmten von Rancière) lässt den Betrachter visualisieren, was stattgefunden haben könnte. Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit und Offenheit funktionieren auch hier als Brücken für die Erzeugung von Bedeutung.

Ebenfalls in der *Aid and Abet*-Ausstellung trifft man auf ein Bild der britischen Fotojournalistin Anastasia Taylor-Lind aus dem Jahr 2011. Es ist (nach Wolf) ein Beispiel für ein mehrphasiges, multiperspektivisches Werk und entstand in Zusammenarbeit mit der Entwicklungshilfeorganisation *ActionAid*. Gemeinsam mit der britischen Schauspielerin Emma Thompson und dessen Adoptivsohn Tindy bereiste Taylor-Lind Afrika und visualisierte ein von Thompson geführtes Reisetagebuch, das sich mit den Hilfsprogrammen der Nichtregierungsorganisation für von Armut und Gewalt bedrohte Frauen sowie für Kindersoldaten in den Bürgerkriegen in Ruanda und Liberia auseinandersetzt.



Anastasia Taylor-Lind, Liberia, März 2011

Der 24 Jahre alte Tindyebwa Agaba aus Ruanda hat das Schicksal eines Kindersoldaten am eigenen Leib erfahren müssen. Das Foto zeigt ihn zusammen mit seiner englischen Adoptivmutter im leeren Swimming Pool des *Ducor Palace* Hotels in Monrovia, der Hauptstadt Liberias. Das ehemalige Luxushotel wurde von dem brutalen Kriegsherren Charles Taylor, von 1997 bis 2003 Präsident Liberias, im Rahmen seiner ‚ethnischen Säuberungen‘ als Kaserne verwendet. Heute ist es ein gespenstischer, verfallener Ort, dessen ehemaliger Nutzer Charles Taylor sich seit dem Jahr 2007 vor dem Menschenrechtsgerichtshof in Den Haag verantworten muss.

Taylor-Linds Foto überzeugt durch seine bildinterne Spannung, sein Raum-Konzept und das kontrastive Element von Licht und Schatten. Letzteres führt einen Verfremdungseffekt herbei, der für den Betrachter die notwendige Distanz als Ausgangspunkt für eine aktive und kritische Rezeption schafft.

In dieser Art des Anti-Fotojournalismus wird das, was Roland Barthes das fotografische ‚Punktum‘ genannt hat – also das Zufällige an der Fotografie, das den Betrachter zugleich besticht und verwundet –, nicht auf das Zurückholen eines vergangenen Gefühls oder einer Stimmung reduziert. Hier geht es auch nicht um Kategorien wie Schuld, Sühne oder Mitleid. Es sind vielmehr die Schatten der Wirklichkeit (des Realen), die aus Taylor-Linds Bild hervorkommen und einen Blick in das Unbewältigte, aber auch in das Neue, Offene und Unbekannte in diesem einst wohlhabenden Land freilegen.

All diese Augen-Blicke laufen vor dem Auge des Betrachters nahezu gleichzeitig – simultan – ab und weben in ihrer Gesamtheit eine Erzählung. Eine Erzählung von Leid und Ausbeutung, vom Verlust der Kindheit und der Vertreibung aus der Heimat, von Macht und Ohnmacht, von Weiß und Schwarz.

In Chicoutimi zeigt der Anti-Fotojournalismus seine besondere narrative Kraft. Eine Kraft, die ein starkes politisches, aufklärerisches Potential hat. Ist die Verbindung von Journalismus und Kunst also eine fruchtbare und zukunftsweisende? Der Medienphilosoph und Kommunikationswissenschaftler Villem Flusser entdeckt darin jedenfalls neue Möglichkeiten, die Welt zu erklären. Gleichwohl bleiben Fragen: Ist ein künstlerisch-ästhetischer Zugriff ein praktikabler Weg für kritischen, hintergründigen Journalismus? Welche Verantwortung übernimmt der Journalist als visueller Erzähler für das, was er erzählt? Und: Steht Journalisten überhaupt die Zeit zur Verfügung, die ein Künstler für die Entwicklung eines Werkes benötigt?

Es ist keine Arbeit. Es ist eine Leidenschaft. (John Stanmeyer)

Literatur

- Azoulay, Ariella. 2008. *Civil Contract of Photography*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. 13. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Burgin, Victor, ed. 1982. *Thinking Photography (Communications and Culture)*. London: Macmillan.
- Cockburn, Alexander, Jeffrey St. Clair & Allan Sekula. 2001. *5 Days That Shook the World: Seattle and Beyond*. London / New York: Verso.
- Eco, Umberto. 1977. *Das offene Kunstwerk*. 11. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- Flusser, Villem. 2000. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
- Linfield, Susie. 2010. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Rancière, Jacques. 2010. *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag.
- Sontag, Susan. 2005. *Das Leiden anderer betrachten*. 3. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Virilio, Paul. 1986. *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve.
- Wolf, Werner. 2008. The Relevance of ‚Mediality‘ and ‚Intermediality‘ to Academic Studies of English Literature. In: M. Heusser et al., eds.: *Mediality / Intermediality*. Göttingen: Narr, 15–43.

Internetadressen

- <http://www.anastasiataylorlind.com/>
<http://www.jodibieber.com/>

<http://www.ronhaviv.com/>
<http://www.timhetherington.com/>
<http://www.stevemccurry.com/>
<http://stanmeyer.com/>
<http://stanmeyer.com/blog/>
<http://www.worldpressphoto.org/>
<http://www.zoomsur.ca/cal2011/programme2011.html>
<http://www.viiphoto.com/>