

Guido Karelse

FRAMING REALITY



Titelblad

Framing Reality

Een studie naar de fotojournalistieke werkelijkheid van dagbladen

Masterthesis Media en Maatschappij

Guido Karelse

Studentnummer 313936

guido@charge.nl

December 2011

Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen

Pytrik Schafraad en Bernadette Kester

Erasmus Universiteit Rotterdam

Voorwoord

Hoe is het gekomen? Of, beter gesteld, hoe heeft het zover kunnen komen—maar ook niet verder?

Deze masterthesis is het resultaat van een pre-master, een master en dat wat misschien het beste gekenschetst kan worden als een “after-master”.

De pre-master was een hernieuwde kennismaking met mediastudies nadat ik bijna een half werklevens achter me had liggen in de mediapraktijk, vooral in de journalistiek en reclame. Eerlijk gezegd viel dat nog niet mee, die onderdompeling in theorie en wetenschappelijke mores. Toch wilde ik per se uitzoeken of mijn fascinatie voor de ideeën van McLuhan, indertijd opgedaan op de school voor de journalistiek, nog steeds gerechtvaardigd was (antwoord: ja). Na enige aanpassing aan en aanmoedigingen van mijn medestudenten, had ik na een jaar niet alleen mijn bachelor te pakken—met het alom gevreesde vak statistiek—maar tevens mijn afstudeeronderwerp in het vizier: de fotojournalistiek. De reden is achteraf wellicht makkelijk te verklaren, maar de aanleiding lag in ieder geval besloten in het feit dat tijdens een mediasalon van Nieuw Rotterdams Peil zich een discussie ontspoon over de vraag of *NRC Handelsblad* de werkelijkheid geen geweld aandeed met zijn fotokeuze: Zag het er allemaal niet te leuk en lief uit? De ervaren en wetenschappelijke geschoolde cultuurwetenschapper weet direct in welk mijnenveld je je begeeft met het stellen van een dergelijke vraag. Ik niet—tenminste toen nog niet. En dat is soms maar goed ook, anders begin je nooit aan het zoeken naar een antwoord. De eerste *paper* die ik schreef over nieuwsfoto's wierp echter al snel nieuwe problemen op en als ik ze zelf al niet zag, dan waren de docenten van de Erasmus Universiteit wel zo vriendelijk me daar op te wijzen.

In het masterjaar besloot ik daarom naast de verplichte vakken voort te borduren op de fotojournalistiek, zowel qua literatuur als aangeboden vakken. Maar in plaats van dat het gemakkelijker werd—ik wist nu inmiddels naar objectieve standaarden gemeten meer van mijn onderwerp dan ervoor—werd het onverwacht ingewikkelder. Zo rondde ik alle vakken van het masterjaar af binnen de tijdslimiet, maar was de masterthesis verder uit zicht dan ooit tevoren. Mocht ik hebben gedacht mezelf in twee jaar opnieuw uit te vinden en dan hup-hup door te gaan in een andere werkkring, dan stelde ik mezelf bitter teleur. En dat was ook het geval.

Zo heb ik me uiteindelijk pas verdiept in mijn onderwerp nadat mijn studie officieus was afgelopen en ik me (enigszins) verzoend had met het feit dat het anders zou lopen dan ik gehoopt en verwacht had. Mijn after-master werd uiteindelijk een individuele researchmaster. Na een nadere verkenning van de literatuur, kwam ik vervolgens onverwacht tot de conclusie dat mijn onderzoeksvraag helemaal niet te beantwoorden viel met de bestaande theorie. Die onderzoeksvraag luidde en luidt: wat suggereren *NRC Handelsblad* en *de Volkskrant* hoe de werkelijkheid eruit ziet indien het nieuws wordt verbeeld door middel van foto's op hun voorpagina's en op welke wijze onderscheiden deze kranten zich wat dit betreft tussen 1989 en 2009?

Deze vraag luidt nog steeds zo en staat nog steeds. Om de simpele reden dat ik deze uiteindelijk helemaal niet beantwoord in deze thesis. Welke vraag wel beantwoord wordt en hoe deze masterthesis is

ingedeeld, doe ik hierna uit de doeken in de inleiding, maar u krijgt in ieder geval een theoretische verhandeling te lezen die de beantwoording van de bovenstaande vraag mogelijk maakt.

Oorspronkelijk lag het in de lijn der verwachting het empirische gedeelte aan deze thesis toe te voegen, maar dat zou niet alleen mijn spankracht en die van mijn begeleider te bovengaan, maar tevens deze toch al omvangrijke master thesis oprekken tot onbehoorlijke proporties.

Ik ben mijn begeleider Pytrik Schafraad dankbaar voor het geduld dat hij met mij heeft gehad en de paar goed uitgevoerde interventies (plus het beslissende zetje van Bernadette Kester). Dat hij deze thesisbegeleiding, die voor een belangrijk deel buiten zijn *comfort zone* lag, tot een goed einde heeft gebracht, is opmerkelijk. Ik kan me nog goed herinneren dat hij, bij onze eerste kennismaking, in de kantlijn van dat gesprek riposteerde dat hij niets zag in ‘lange verhalen met eindeloze voetnoten, zoals cultuurhistorici die wel schrijven’. Zo zie je maar, *be careful what you wish for* én nog meer voor wat je probeert te vermijden.

Guido Karelse

Rotterdam, december 2011

Inleiding

De aanleiding voor dit onderzoek is na lezing van het voorwoord duidelijk. De inleiding tot dit onderzoek ook. Dat is namelijk die andere vraag: wat suggereren *NRC Handelsblad* en *de Volkskrant* hoe de werkelijkheid eruit ziet indien het nieuws wordt verbeeld door middel van foto's op hun voorpagina's en op welke wijze onderscheiden deze kranten zich wat dit betreft tussen 1989 en 2009?

Omdat in het voorwoord reeds geponereerd wordt dat deze vraag niet te beantwoorden is binnen een bestaande (foto)theorie, heeft deze thesis twee doelen: 1) gaandeweg aantonen dat dit het geval is—waarbij andere kaders (gedeeltelijk) ontmanteld worden—en: 2) uiteindelijk een nieuwe theorie daarvoor in de plaats stellen met een model dat in vervolgonderzoek kan dienen als theoretisch kader voor het analyseren van de empirie: nieuwsfoto's.

De bovenstaande vraag is gedurende dit hele onderzoek nooit uit mijn gedachten geweest. De vraag dient een praktisch belang (bijvoorbeeld voor beide kranten, indien ze hun fotobeleid zouden willen evalueren) en een meta-belang, omdat al het weten vooraf gegaan wordt door vragen. Maar het primaire belang van deze vraag voor dit onderzoek is dat de vraag naast een aantal bepalende elementen ook een drietal cruciale invalshoeken bevat die rechtstreeks terugkeren in de actuele onderzoeksvraag. Verder mag niet uit het oog worden verloren dat met het vervolgonderzoek deze thesis (in ieder geval voor een deel) gevalideerd kan worden.

De drie invalshoeken uit de beginvraag zijn niet van elkaar te scheiden maar wel te onderscheiden en zitten akelig dicht op elkaar gepakt in de stellige woorden dat 'nieuws wordt verbeeld door middel van foto's'. Deze zeven woorden beschrijven mijn belangrijkste vooraannamen en theoretische opdeling: de context (journalistiek = nieuws), het mechanisme (representatie = verbeelding), en de materialisatie (middel = foto) waarmee de kranten hun publiek creëren en adresseren.¹

De onderzoeksvraag die hier uit voortkomt, luidt: hoe verhouden nieuws, verbeelding, en foto's zich tot elkaar binnen het veld van onderzoek, waarbij begrippen als waarheid, werkelijkheid en kennen centraal staan?

De drie invalshoeken dicteren ook de indeling van het eerste hoofdstuk. Want aan de hand van deze indeling worden verschillende wetenschappelijke concepten tegenover elkaar geplaatst, die daarmee de theoretische verkenning vormen. Dit hoofdstuk verschaft ook duidelijkheid over mijn aannames en definities; in algemene zin worden in hoofdstuk 1 zaken ontvlecht.

Tegelijkertijd dient deze theoretische verkenning als basis voor het tweede hoofdstuk: Een fotomodel. In dit hoofdstuk schets ik de contouren van een alternatieve benadering van nieuwsfoto's. Dit model omvat drie elementen: de idee achter de foto zelf, het theoretisch kader voor de analyse van nieuwsfoto's, en een visie op de media en de maatschappij die in zicht komt als we het fotomodel zelf weer als leidraad nemen voor de beschrijving van de werkelijkheid; in algemene zin worden in

¹ John Hartley, *The Politics of Pictures; The creation of the public in the age of popular media*, Routledge, London 1992, 7. Michael Schudson, *The Power of News*, Harvard University Press, Cambridge 1996, 25: 'Media organize not just information, but audiences.'

hoofdstuk 2 weer zaken vervaecht. Het hoofdstuk wordt afgesloten met de introductie van een aantal punten die kenmerkend zijn voor een *Critical Photo Analysis*. Dat is de term die ik daar introduceer voor de inhoudsanalyse van nieuwsfoto's. Daarmee grijp ik terug en wijs vooruit naar de onderzoeksvraag die hier uiteindelijk niet beantwoord wordt.

Deze thesis behandelt niet de fotojournalistiek *an sich*, enkel de nieuwsfoto in de krant die daarvan het resultaat is. Dus het product staat centraal, niet de praktijk, hoewel de praktijk wel relevant is voor het uiteindelijke resultaat, net als het publiek. Dus de praktijk en het publiek komen zeker ter sprake, maar alleen in zoverre zij relevant zijn voor de beantwoording van de onderzoeksvraag en met een theoretische focus op inhoudsanalytische aspecten (poortwachters- of publieksonderzoek laat ik links en rechts liggen). Het geheel is essayistisch van karakter en qua benadering retroductief.

De *pictorial turn*, zo luidt een van de constatering, heeft binnen mediastudies onvoldoende geleid tot een *realistic turn*. Dat geldt in ieder geval voor (nieuws)fotografie, maar waarschijnlijk ook voor andere onderzoeksterreinen—en niet enkel binnen het segment *visual materials*. Uiteindelijk zal blijken dat de onderzoeksvraag niet zo ingewikkeld is als deze lijkt, maar tevens ingewikkeld genoeg om recht te doen aan de materie.

Deze thesis sluit af met een bibliografie, maar daarvoor zit nog een leeswijzer; dit zijn opmerkingen van “huishoudelijke aard”—het betreft hier onder andere een verantwoording hoe ik getracht heb om te gaan met de Nederlandse taal plus het veelvuldig gebruik van Engelse, Duitse en Franse citaten en uitdrukkingen, inclusief de daarbij behorende voetnoten en aanhalings- en andere leestekens.

Inhoud

Voorwoord

Inleiding

1.	Theoretische verkenning	1
1.1	Representatie	1
1.2	Journalistiek	6
1.3	Fotografie	14
1.3.1	Esthetisch-productie perspectief	16
1.3.2	Magisch-realistisch perspectief	26
1.3.3	Concreet-individueel perspectief	34
1.3.4	Sociaal-politiek perspectief	41
1.3.5	Wetenschap-kritisch perspectief	48
1.3.6	Ontologisch-visueel perspectief	56
1.3.7	Media-theoretisch perspectief	66
2.	Een fotomodel	74
2.1	Nieuwsfoto's versus symbolen	75
2.2	Nieuwsfoto's versus objectiviteit	79
2.3	Nieuwsfoto's versus ideologie	81
2.4	Nieuwsfoto's versus mythe	84
2.5	Nieuwsfoto's versus representatie	87
2.6	Programmapunten <i>Critical Photo Analysis</i>	90
	Leeswijzer	94
	Bibliografie	96

1. Theoretische verkenning

Dit hoofdstuk verkent de drie invalshoeken uit de onderzoeksvraag. Ik werk daarvoor in drie paragrafen van representatie naar fotografie, met als crux de journalistiek. De paragraaf over representatie vervult daarbij tevens de rol van inleiding in de problematiek. Het zwaartepunt, zowel qua omvang als theorievorming, ligt vanzelfsprekend bij de paragraaf over fotografie met zeven subparagrafen.

Deze fotografieparagrafen kiezen ieder een ander perspectief op nieuwsfoto's: een esthetisch-praktisch, een magisch-realistisch, een concreet-individueel, een sociaal-politiek, een wetenschap-kritisch, een ontologisch-visueel en een media-theoretisch perspectief. Deze "perspectieven" omvatten overigens niet alle denkbare invalshoeken. Zo laat ik bijvoorbeeld een specifiek historisch-technologisch perspectief achterwege, onder andere omdat de geschiedenis van het medium verweven is met alle paragrafen. Er zijn bovendien al veel boeken, papers en tentoonstellingen die juist dit aspect benadrukken, bijvoorbeeld de overzichtstentoonstelling *De Donkere Kamer* in het Nederlands Fotomuseum. Voor deze thesis is het bovendien interessanter te weten dat fotografie en telegrafie bijna gelijktijdig zijn uitgevonden—de eerste in Europa, de tweede in Amerika—dan het feit dat dit in de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw was. Want de telegraaf houdt het eerstgeboorterecht van de journalistiek stevig in handen.¹

De zeven perspectieven zorgen ervoor dat bepaalde *issues* meerdere keren belicht worden en dat bepaalde auteurs meerdere keren aan het woord komen over schijnbaar hetzelfde onderwerp. Maar schijn bedriegt. De te verkennen materie blijft weliswaar hetzelfde—de context en het mechanisme ook—maar het perspectief kantelt verschillende keren omdat een andere blik nieuw licht op de zaak werpt en nodig is voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag.

Omdat het geheel tevens mijn zoektocht schetst naar het wezen van de fotografische representatie in de krant, zijn de eerste paragrafen nog relatief opsommend. Allengs wordt de verkenning abstracter, maar ook "eigener". Bijkomend voordeel is dat niet alleen eerst de basis verkend wordt van representatie en journalistiek, maar dat in de laatste paragrafen van dit hoofdstuk deze theorieën ook afgezet kunnen worden tegenover inzichten die specifiek de fotografie betreffen.

1.1 Representatie als mechanisme

De vraag naar het tonen van de werkelijkheid (in kranten) creëert direct een meta-probleem van de eerste orde. Wetenschapsfilosofen uit verschillende perioden hebben zich hier het hoofd over gebogen: van Plato tot Popper—en verder.² Dé werkelijkheid? Bestaat deze überhaupt? Kunnen we haar kennen en zo ja, hoe? Wat is de waarheid over de werkelijkheid? Of, wat minder pretentius en iets meer *down to earth* gesteld, wat is relevant voor ons in deze tijd op deze plaats? Toch is deze vraag niets meer of

¹ Tom Standage, 'Telegraphy; The Victorian Internet' in: David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History; technology, culture and society* (vijfde editie), Pearson Education, Boston 2007, 130-136.

² Cornelis Verhoeven, *Mensen in een grot; over een allegorie van Plato*, Ambo, Baarn 1983.

minder het uitgangspunt van de journalistiek wanneer zij zegt te streven naar objectiviteit.³ Huub Wijfjes noemt dit het verlangen naar ‘de *authentieke* werkelijkheid’ en de drang naar ‘de *ultieme* waarheid’ omdat de journalistiek onmisbaar is voor de meningsvorming binnen een maatschappij [mijn cursiveringen].⁴ *Washington Post*-veteraan Carl Bernstein noemt het ‘een belangeloze zoektocht naar de beste versie van de waarheid’.⁵

Een korte verkenning levert al snel genoeg stof op voor een stevige studie filosofie, daarom zal ik hier slechts een paar basisconcepten uitlichten zoals die binnen het onderzoeksveld mediastudies geregeld naar voren komen. Later, in paragraaf 1.3.6, volgt nog wel een filosofische onderbouwing, maar die is dan direct op fotografie gericht.

Beschouwen we het mechanisme van representatie in eerste instantie lexicaal, dan geeft *Van Dale* als betekenis ‘in-de-plaats-treding’ maar tevens: uitbeelding, voorstelling, opvoering en teken ‘voor iets abstracts of iets dat afwezig is’.⁶ *Van Dale* hanteert daarbij een paar invalshoeken die verwijzen naar specifieke domeinen die direct dan wel indirect een rol spelen bij dit onderzoek: ‘belichaming’ (een verwijzing naar de theologische leer der representatie: religie), ‘behartiging van belangen’ (een verwijzing naar regeringsvormen: politiek) en ‘vertegenwoordiging van uit te voeren bewerkingen’ (onder andere een verwijzing naar computerkunde: wetenschap).

Deze masterthesis zelf treedt ook in de plaats van abstracte en/of concrete zaken. Daarmee is zij *de facto* realiteit geworden. Maar haar voorstelling van zaken kan compleet fout zijn—niets over de werkelijkheid zeggen en slechts verwijzen naar zichzelf. De voorstelling van zaken kan meeslepend zijn, maar nog steeds verkeerd zijn. De voorstelling van zaken kan ook clichématig zijn en foutief. Zij krijgt pas betekenis wanneer haar voorstelling van zaken min of meer accuraat is en enigszins tot de verbeelding spreekt. Want met feitelijkheid alleen red ik het niet; met verbeelding alleen red ik het overigens ook niet—tenminste niet duurzaam.⁷

Er is een werkelijkheid “daar buiten” maar die is blijkbaar niet zonder meer kenbaar als “de naakte waarheid”. Wij interpreteren de werkelijkheid in een cultureel proces en toetsen het beeld dat ontstaat weer aan die werkelijkheid, aldus een gangbare sociologische definitie.⁸ Alle waarneming is dus gekleurd—er is geen neutrale grond.⁹ En je weet niet wat je ziet óf hoort als je geen uitleg krijgt en niet tegelijkertijd een positie inneemt; je kunt de re-presentatie letterlijk genomen niet plaatsen, want uitleg vindt altijd plaats binnen een bepaald cultureel kader—*a priori* kennis lijkt uitgesloten. Toch wordt onze psyche en ons fysiek bij voortdurend gebombardeerd met een heel arsenaal aan zintuiglijke waarnemingen van een schijnbaar reële wereld. We kijken altijd door een mentale bril naar de werke-

³ Bert Ummelen, ‘Inleiding’ in: Bert Ummelen (redactie), *Journalistiek in diskrediet*, Uitgeverij AMB/KIM, Nijmegen 2009, 2.

⁴ Huub Wijfjes, *Journalistiek in Nederland 1850-2000; beroep, cultuur, organisatie*, Boom, Amsterdam 2004, 503-504.

⁵ Mars van Grunsven, ‘Kwaliteitsjournalistiek van de gray lady in de knel’ in *NRC Handelsblad* van 21 juni 2011.

⁶ Guido Geerts, Hans Heestermans en Cornelis Kruyskamp, *Groot woordenboek der Nederlandse taal* (elfde herziene druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1984, 2379. Hierna genoemd *Dikke Van Dale*.

⁷ De integratie van deze twee in de journalistiek wordt onder andere beschreven door Michel Schudson, ‘The New Journalism’ in: David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History; technology, culture and society* (vijfde editie), Pearson Education, Boston 2007, 142.

⁸ Jan Servaes en Clement Tonnaer, *De nieuwsmarkt: vorm en inhoud van de internationale berichtgeving*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1992, 49.

⁹ Herman Koningsveld, *Het verschijnsel wetenschap* (herziene en uitgebreide editie, origineel uit 1976), Boom, Amsterdam 2006, 89.

lijkheid.¹⁰ Herman Koningsveld stelt: ‘een bril kun je naar believen op en af zetten, al naar gelang je het het beste uitkomt. Maar met een netwerk van begrippen gaat dat niet’.¹¹ De keizer—maar tegenwoordig vooral de *kiezer*—kan niet voor niets zo lang zonder kleren lopen voordat iemand het opmerkt. De cultuurwetenschappen maken dit aannemelijk. De natuurwetenschappen onderschrijven dit.¹²

Volgens cultuurwetenschapper (en mediasocioloog) David Perlmutter verschaffen reeds bestaande vooroordelen en ervaringen betekenis aan de representatie. Hij stelt dat het aloude dictum “zien is geloven” eigenlijk omgedraaid dient te worden in “geloven is zien”.¹³ Walter Lippmann, beroemd geworden met het boek *Public Opinion*, schrijft: ‘We do not first see, and then define, we define and then see.’¹⁴ Volgens natuurwetenschapper (en systeemfysioloog) Maarten Frens ligt de fysieke werkelijkheid inderdaad niet zo verankerd in ons brein als wij geneigd zijn te denken, oftewel ‘ik zie, ik zie wat ik niet zie.’¹⁵ Mensen handelen vanuit deze fundamentele onzekerheid over de werkelijkheid dan ook veelal op basis van voorspelling—wat in de neurowetenschappen bekend staat onder de term *Bayesian Decision Theory*.¹⁶

Van representatie komt beeldvorming. Want dit proces levert niet alleen een “beeld” op (passief) maar het “vormt” ook de werkelijkheid (actief). Een wonderlijke gang van zaken: ‘This particular miracle we perform daily and hourly—the miracle of producing reality and then living within and under the fact of our own productions—rests upon a particular quality of symbols: their ability to be both representations “of” and “for” reality’ schrijft James Carey in *Communication as Culture*, een serie klassiek geworden essays over media en maatschappij.¹⁷ Deze beeldvorming pakt overigens niet altijd goed uit. *Van Dale* problematiseert het begrip dan ook direct. Ze wijdt uit over ‘de kloof die tussen de werkelijkheid en de beeldvorming gaapt, wordt steeds groter’ en ‘iets door valse voorstellingen weten te bewerken’.¹⁸ Het is daarom niet verwonderlijk dat alle mediatechnologieën, cultuurproducten bij uitstek, komen met een ingebakken vooronderstelling hoe we deze tweedehands werkelijkheid dienen te duiden. Ik wijs hier op *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, de baanbrekende studie van Elisabeth Eisenstein naar de opkomst van de boekdrukkunst.¹⁹ Ook het typisch Amerikaanse doemscenario van Daniel Boorstin, vooral over de invloed van televisie, spreekt boekdelen. Aan zijn boek *The Image* (uit 1961) hebben we onder andere de frase “pseudo-gebeurtenissen” overgehouden, waarover Boorstin fulmineerde

¹⁰ Martin van Hees, Else de Jonge en Lodi Nauta, *Kernthema's van de filosofie* (vierde editie), Boom, Amsterdam 2003, 192.

¹¹ Herman Koningsveld, *Het verschijnsel wetenschap*, 94.

¹² In de Angelsaksische wereld maken ze onderscheid tussen *humanities* en *sciences*, wat volgens mij het onderscheid beter uitdrukt. Wij hanteren veelal het onderscheid geesteswetenschappen en sociale wetenschappen en stellen die tegenover de natuurwetenschappen. Ik veeg hier de geesteswetenschappen (zoals filosofie en geschiedenis) en sociale wetenschappen (zoals politicologie en sociologie) weer op een hoop tot cultuurwetenschappen, wat overigens weer iets anders is dan het fenomeen van de *cultural studies*, waarover later meer.

¹³ David Perlmutter en Nicole Smith Dahmen, ‘(In)visible evidence: pictorially enhanced disbelief in the Apollo moon landings’ in *Visual Communication* (7/2), Sage, 2008, 245.

¹⁴ Walter Lippmann, *Public Opinion* (origineel uit 1922), Free Press Paperback, New York 1997, xii.

¹⁵ Maarten Frens heb ik geïnterviewd op 4 november 2009 in het Erasmus MC; hij schreef samen met Stefan Louw (het kinderboek) *Ik zie, ik zie wat ik niet zie*, Uitgeverij De Graaf, Utrecht 2006.

¹⁶ Daniel Wolpert, ‘Probabilistic models in human sensorimotor control’ in *Human Movement Science* (26), Elsevier, 2007, 511.

¹⁷ James Carey, *Communication as Culture; essays on media and society* (herziene editie, origineel uit 1989), Routledge, Londen 2009, 23.

¹⁸ *Dikke Van Dale*, 269 en 3295.

¹⁹ Elisabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (tweede editie, origineel uit 1983), Cambridge University Press, New York 2005.

‘which clutter our experience and obscure our vision’.²⁰ Daar vandaan is het nog maar een kleine stap naar Jean Baudrillard’s “hyper-werkelijkheid” (uit 1991) die vanuit een overwegend ontologisch benadering (zijnsleer: wat kunnen we weten) elke notie van een betekenisvolle realiteit ontkent, wanneer hij provocerend stelt dat de Golfoorlog nooit heeft plaatsgevonden—tenminste, slechts op televisie.²¹ De werkelijkheid lijkt vervangen door de representatie (een *simulacrum*).²²

En hebben we het over de invloed van mediatechnologie, dan komen we bijna vanzelfsprekend uit bij Neil Postman. Hij stelt vanuit een epistemologisch perspectief (kennisleer: hoe kunnen we weten) dat televisiecultuur inferieur is ten opzichte van printcultuur, maar dat de symbolische omgeving van de laatste niet opgewassen is tegen die van televisie. En dus zegt Postman: ‘We are getting sillier by the minute.’²³

De laatste twee denkers staan hiermee in de traditie van *the Freud of Media*, Marshall McLuhan, die in de geest van Harold Innis voor het eerst uitgebreid de vooroordelen én onbedoelde gevolgen van de diverse mediatypen beschrijft: ‘We shape our tools and thereafter our tools shape us.’²⁴ Dus ‘the medium is the message’ stelt McLuhan, omdat iedere mediatechnologie de capaciteit bezit onze zintuigen te masseren, ‘to work us over completely’ en verandert zo onze perceptie van de realiteit.²⁵ Of, genuanceerder gesteld: ‘A medium is not simply an envelope that carries any letter; it is itself a major part of that message’ volgens Edmund Carpenter in *The New Languages*.²⁶ Dus mensen zijn niet neutraal, en de door hen gebruikte media ook al niet. ‘By their very application media refashion the choices, the preoccupations, and the interactions of individuals.’²⁷

We hebben dus steeds te maken met een ander medium, dat naar vorm en inhoud op zichzelf én op ons inwerkt aangaande de representatie van de werkelijkheid. Daarbij hebben de onderhevige visuele, vocale en/of voelbare symbolen steeds twee onderscheidende karakteristieken: een specifiek permutatief (in de plaats tredend) en een performatief (productief) karakter.²⁸ Ernst Cassirer concludeert daarop: ‘Man lives in a new dimension of reality, symbolic reality, and it is through the agency of this capacity that existence is produced.’²⁹ Ieder model, iedere map, ieder medium creëert een versimpeling voor of abstrahering van zijn omgeving, maar creëert ook een ándere realiteit. Met de inzet van (media)technologie lijken tijd en ruimte ook steeds beter beheersbaar te worden. Carey: ‘Thought involves constructing a model of an environment and then running the model faster than the environment to see if nature can be coerced to perform as the model does.’³⁰ En in deze constructie speelt de cultuur

²⁰ Daniel Boorstin, *The Image; A Guide to Pseudo-Events in America*, (speciale herdruk uit 1987 bij het 25-jarig jubileum van de originele editie uit 1961), Vintage Books, New York 1992, X.

²¹ Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place* (vertaling Paul Patton), Indiana University Press, Bloomington 1995.

²² Rob Wijnberg, ‘Hyperrealiteit Haïti’ in *NRC Weekblad* van 23 januari 2010.

²³ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death; public discourse in the age of show business*, Methuen, Londen 1985, 24-27.

²⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media; the extensions of man* (heruitgave, origineel uit 1964), MIT Press, Cambridge 1998, xi.

²⁵ Marshall McLuhan en Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: an inventory of effects* (heruitgave van Jerome Angel’s origineel uit 1967), HardWired, San Francisco 1996.

²⁶ Edmund Carpenter, ‘The New Languages’ in: David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History*, 257.

²⁷ David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History*, 300.

²⁸ James Carey, *Communication as Culture*, 22.

²⁹ Geciteerd in: James Carey, *Communication as Culture*, 21.

³⁰ James Carey, *Communication as Culture*, 23.

waarin we ons begeven een cruciale rol, in hoe we ons door middel van communicatie verhouden tot de werkelijkheid. In die zin is onze wetenschap ook wederkerig. We pretenderen slechts te beschrijven, maar we scheppen bovenal—in de natuurwetenschappen én de cultuurwetenschappen.

Johan Tennekes' definitie van cultuur ondersteunt dit, wanneer hij spreekt van een 'samenhangend geheel van betekenissen dat de mens oriënteert op de werkelijkheid waarin hij leeft, hem inzicht geeft in de dingen waar het in het leven om gaat en welke normen en waarden zijn leven richting dienen te geven'.³¹ In deze antropologische zienswijze is er sprake van een dialectisch proces tussen cultuur—waaronder onze mediatechnologie—en de mens. Tennekes stelt dan ook: 'Elke culturele context stelt grenzen aan wat kan worden gedacht, gezegd, waargenomen en ervaren' maar ook 'het werkelijkheidsbeeld dat een cultuur de mens verschaft is een menselijk product'.³² Cultuur als model van de werkelijkheid en als model voor de werkelijkheid.

Zoals hierboven beschreven, is representatie het mechanisme waardoor de werkelijkheid tot ons komt en deze context valt niet af te troeven door er langsheen dan wel omheen te kijken. Deze representatiewetten gelden ook voor het nieuws, in weerwil van het in het journalistieke metier veel voorkomende misverstand dat hier slechts de feiten worden weergegeven—de wereld zoals die werkelijk is.³³ En alhoewel in de journalistiek geen aparte wetten gelden qua representatie, kent de journalistiek—evenals de wetenschap—wel haar eigen specifieke wetten, misschien beter verwoordt als wetmatigheden.³⁴ Deze context in engere zin (de context van het betreffende domein) is van cruciaal belang voor de perceptie van de werkelijkheid en daarmee voor de analyse van nieuwsfoto's.

Tot slot van deze paragraaf een definitiekwestie. In het Nederlands kennen we de woorden "werkelijkheid" en "realiteit". Het Frans en het Engels bijvoorbeeld kennen dit onderscheid niet, daarin spreekt men respectievelijk van 'réalité' en 'reality'. In het Duits onderscheidt men echter ook 'Wirklichkeit' en 'Realität'. Het voert te ver om een en ander etymologisch te duiden, maar in 'Realität' zit een verwijzing naar daden ('Tatsachen'), zoals realiteit gekoppeld is aan realiseren. De term *Realpolitik* wordt tot in het angelsaksische taalgebied gebezigd om aan te geven dat idealen mooi zijn (zelfs nodig zijn), maar dat de "alledaagse werkelijkheid"—de werkelijkheid zoals die zich aan ons voordoet—vraagt om realiteitszin. Mensen in de publieke ruimte, met name politici, die deze eigenschap in ruime mate bezitten worden ook wel *realo's* genoemd.³⁴ Mensen die daarnaast ook nog idealistisch zijn, zijn een zeldzaam goed, zoals ooit Max van der Stoep. In zijn geval moeten we spreken van "onnederlands" goed. Blijkbaar onderhouden die twee—realiteit en verbeelding—een moeizame relatie. En dat zag je misschien wel aan

³¹ Johannes Tennekes, *De onbekende dimensie; over cultuurverschillen en macht*, Garant, Leuven 1990, 60.

³² Johannes Tennekes, *De onbekende dimensie*, 42-43.

³³ Meninge schijnen in de journalistiek alleen gegeven te worden in speciale rubrieken, bekend onder het adagium "de scheiding van feiten en commentaar". Zie ook Michel Schudson, 'The New Journalism' in: David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History*, 142.

³⁴ W. Martin e.a., *Groot Woordenboek Engels-Nederland* (tweede druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1989, 1134; H.L. Cox e.a., *Groot Woordenboek Duits-Nederlands* (tweede druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1990, 1027; B.P.F. Al e.a., *Groot Woordenboek Frans-Nederlands* (tweede druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1990, 1076.

Van der Stoel af: de last van de representatie drukte op hem, om gelijk maar een eerste overstapje van foto's naar politiek te maken en de titel van John Tagg's boek aan te halen.³⁵

Omwille van de duidelijkheid, gebruik ik de term “werkelijkheid” zoveel mogelijk voor het ideële (met een verwijzing naar Plato) en de ons blijkbaar alleen via representatie mogelijk kenbare wereld.³⁶ De term “realiteit” gebruik ik veelal voor het reële en de wereld zoals die zich *daad*werkelijk aan ons voordoet. De werkelijkheid is neutraal en ondeelbaar (maar niet onbemiddelbaar kenbaar). De realiteit is per definitie vormgegeven. En door de media waarmee we ons omringen, wordt deze realiteit blijkbaar ook nog eens extra “gekleurd”. Wat Lippmann noemt ‘the insertion between man and his environment of pseudo-environment’.³⁷

Terug naar het nieuws. De journalistiek an sich is geen medium, maar een historisch bepaalde sociaal-culturele én technologische context waarin deze realiteit, het nieuws, tot ons komt.³⁸

1.2 Journalistiek als context

G.K. Chesterton valt waarschijnlijk de eer te beurt het journalistieke metier het meest prozaïsch en bovendien bondig te hebben samengevat: ‘Journalism largely consists of saying “Lord Jones is Dead” to people who never knew that Lord Jones was alive.’³⁹

Met duidelijk meer woorden (maar te aardig om te onderbreken) en meer gericht op de journalist dan op de journalistiek, weet ook Nicholas Tomalin van de “koningin der aarde” weer een gewoon mens te maken, gezegend met ‘a knack with telephones, trains and petty officials; a good digestion and a steady head; total recall; enough idealism to inspire indignant prose (but not enough to inhibit detached professionalism); a paranoid temperament; an ability to behave passionately in second-rate project; well-placed relatives; good luck; the willingness to betray, if not friends, acquaintances; a reluctance to understand too much too well (because *tout comprendre c'est tout pardonner* and *tout pardonner* makes dull copy); an implacable hatred of spokesmen, administrators, lawyers, public relation men and all those who would rather purvey words than policies; and the strenght of character to lead a disrupted life without going absolutely haywire’.⁴⁰

Hoewel beide citaten dezelfde relativerende *deadpan* kwaliteit hebben, kiezen ze ieder een ander zijde van het journalistieke spectrum. De een markeert de journalistiek als volstrekt triviaal en niet terzake doende aangaande het “ware leven” en de ander markeert de journalist als de ultieme amateur met hart voor de goede zaak (omdat macht nu eenmaal corrupteert). Het product van beider benade-

³⁵ John Tagg, *The Burden of Representation; essays on photography and histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

³⁶ Het Engels kent geen twee woorden voor representatie en beeldvorming. Representatie heeft een positieve connotatie, beeldvorming is subjectiever en heeft vaak een negatieve connotatie, terwijl het vaak op passieve wijze gebruikt wordt in de zin van: iets dat ons overkomt door “de media” en waar we zelf eigenlijk geen grip op hebben; het Engelse *imagebuilding* heeft een andere lading en wordt daarom ook apart gebruikt in Nederland, net zoals *Realpolitik*. Het nieuws “spinnen” is dan de overtreffende trap van beeldvorming, vooral gebruikt in de politiek om een mogelijk negatieve beeldvorming om te draaien tot een positieve.

³⁷ Walter Lippmann, *Public Opinion*, 10.

³⁸ In *The Power of News*, Harvard University Press, Cambridge MA 1995, 171, traceert Michael Schudson het gebruik van het begrip ‘the media’ in deze context terug tot Richard Nixon, die het gebruikte in zijn vendetta tegen “de pers”—waardoor het presidentschap misschien juist in zijn gezicht uit elkaar spatte. Opvallend is de analogie met “de linkse kerk” die mijns inziens ook niet bestaat—zie pagina 99.

³⁹ G.K. Chesterton (1874-1936), een van de meest invloedrijke Engelse schrijvers van de twintigste eeuw; journalist, dichter, apologet, filosoof, auteur (en wat niet meer) met de bijnaam *Prince of Paradox*.

⁴⁰ Barbie Zeliser, *Taking Journalism Seriously; news and the academy*, Sage Publications, Londen 2004, 21-22.

ringen heet echter gewoon “nieuws”. Of zoals *The New York Times* sinds 1896 als motto naast haar *masthead* zet: ‘All the news that’s fit to print.’ En hoe het nieuws wordt ontvangen, wordt ten principale bepaald door de context waarin deze berichtgeving wordt gemaakt.⁴¹

Peter Vasterman stelt: ‘News is not out there, journalists do not report news, they produce news. They construct it, they construct facts, they construct statements and they construct a context in which these facts make sense. They reconstruct “a” reality.’⁴² Barbie Zelizer hamert er op dat de journalistiek, in weerwil van de *default position* van de beroepsgroep, ‘not just reflect a world “out there” but was the outcome of collective action engaged in shaping that reflection’.⁴³ Met andere woorden: tijdens de reconstructie van de werkelijkheid wordt een realiteit geconstrueerd. Soms zelfs zo nadrukkelijk dat direct betrokkenen reclameren.

Ook in de journalistiek? Misschien wel juist in de journalistiek en de krantenjournalistiek met haar status als de belangrijkste cultuurdrager in en van onze westerse liberale democratie, omdat binnen deze specifieke vorm van communicatie niet louter informatie wordt overgedragen, maar bovenal confirmatie wordt bewerkstelligd—later meer over deze aanname.⁴⁴ Dit is wat Carey bedoelt met het rituele aspect van communicatie (in tegenstelling tot het aspect van de transmissie van informatie): ‘This projection of community ideals and their embodiment in material form [...] creates an artificial though nonetheless real symbolic order that operates to provide not information but confirmation.’⁴⁵ Ook voor Nederland geldt, volgens Jo Bardoel, dat binnen de samenleving als geheel de journalistiek hoofdzakelijk zorgt voor de ‘verspreiding van cultuur’.⁴⁶ Kranten presenteren dus niet zozeer data (instructie), maar veeleer drama (ceremonie); dat wat James Lull en Stephen Hinerman zien als ‘morality and desire in the popular cultural marketplace’.⁴⁷ Opnieuw Carey: ‘It is a presentation of reality that gives life an overall form, order, and tone.’ Hij maakt daarbij een vergelijking met religieuze rituelen, die net als nieuws weinig veranderen edoch ‘intrinsically satisfying’ zijn.⁴⁸ Denis McQuail vindt dat bij dit model dan ook de nadruk ligt op ‘shared understandings’ en afstand genomen wordt van een meer instrumentele benadering van nieuws, waarbij het veelal gaat om de controle over onze omgeving: *pleasure, not purpose*.⁴⁹

Het gaat overigens zo zijn dat niet altijd alles in de krant—evenals in andere nieuwsmedia—het resultaat is van betrouwbare en relevante journalistiek, maar het leidt wél altijd tot nieuws: over politiek, sport, kunst, etcetera. De veelgeciteerde uitspraak ‘the medium is the message’ verwijst dan ook naar meer dan enkel het technologische aspect.⁵⁰ Zozeer zelfs dat McLuhan het geheel omdraait in de para-

⁴¹ Nota bene: hier wordt niet gewezen op het effect van nieuws op de ontvangers, dat valt onder receptie- dan wel publieksonderzoek.

⁴² Peter Vasterman, *Mediahype*, Aksant, Amsterdam 2004, 238.

⁴³ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 17.

⁴⁴ Denis McQuail, *Mass Communication Theory* (zesde editie), Sage, Londen 2010, 376.

⁴⁵ James Carey, *Communication as Culture*, 15.

⁴⁶ Jo Bardoel, ‘Het einde van de journalistiek; nieuwe verhoudingen tussen professe en publiek’ in: Jo Bardoel, Frank van Vree en Huub Wijfjes (redactie), *Journalistieke cultuur in Nederland*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, 363.

⁴⁷ James Lull en Stephen Hinerman, ‘The Search for Scandal’ in James Lull en Stephen Hinerman (redactie), *Media Scandals; morality and desire in the popular culture marketplace*, Polity Press, Cambridge MA 1997, 16.

⁴⁸ James Carey, *Communication as Culture*, 17.

⁴⁹ Denis McQuail, *Mass Communication theory*, 71.

⁵⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, xi: McLuhan wordt veelal weggezet als een technologisch determinist. Dit aspect komt nog terug verderop in het verhaal.

doxale frase: ‘News, far more than art, is artifact.’⁵¹ En nieuws doet daarmee precies het tegenovergestelde van kunst. Kunst is ‘making the phenomenon strange’.⁵² Nieuws maakt de uitzinnige werkelijkheid “gewoon”. En in die zin is nieuws, volgens John Fiske, eerder conservatief dan progressief, ‘because it “naturalizes” the status quo’: het lijkt normaal en daardoor onvermijdelijk.⁵³

John Hartey ziet hier zelfs een analogie in met het (inmiddels bijna verdwenen) fotonegatief—om al even vooruit te lopen op de kern van dit onderzoek—waar ‘the image of order is actually recorded as its own negative, in stories of disorder’: nieuws.⁵⁴ Daarom kan er ook niet zoiets bestaan als een “goed nieuws krant”. McLuhan beweert overigens dat het goede nieuws altijd al in de krant heeft gestaan; dat noemen we namelijk advertenties.⁵⁵

Ergo: er is niets natuurlijk aan nieuws, “the nature of news” is dat het kunstmatig is: cultuur. En de constructie van dit nieuws vindt plaats door middel van en staat bekend als *framing*.

Ieder nieuwsbericht bezit de inherente kracht u en mij te laten geloven dat de realiteit op een bepaalde wijze gezien kan, nee, móét worden—als is het maar voor even. Door dit kader begrijpen we een mediatekst, al kunnen we de (vaak impliciete) stellingname direct, langzaam maar zeker, dan wel naderhand gedeeltelijk of helemaal verwerpen.⁵⁶ We worden in feite iedere keer uitgedaagd tot een beperkte dan wel een alomvattende paradigmasprong—de noodzaak de werkelijkheid anders te interpreteren dan tot dan toe voor waar aangenomen, maar besluiten dan (bijna altijd) het aangereikte kader te verwerpen voor zover dat niet aansluit bij onze eigen beleving; dat is het intrinsiek voldoeninggevend ritueel van nieuws. Nieuws is pas schokkend, als het niet past in ons kader (maar het niet langer valt te ontkennen). Zo bezien zijn de vele samenzweringstheorieën na 9/11 eerder een uiting van cognitieve dissonantie dan van iets anders.⁵⁷ De geleverde realiteit past dan “even” niet in ons wereldbeeld, maar wordt gewoon passend gemaakt. En een duidelijk geval van oppositionele lezing; waarschijnlijk zelfs meer een aberrante vertaalslag.⁵⁸

Bij het lezen van een roman (of politiek pamflet) willen we meegenomen worden naar een andere realiteit: een ideaal, een wensbeeld of droom—en soms een nachtmerrie: de dystopie. En mits de auteur dat geloofwaardig doet, zijn we geneigd hem of haar te geloven, graag zelfs. Zo zegt Christine Otten over haar roman *Wonderland*: ‘In fictie kun je beter onderzoek doen. Via fictie kom je in de werkelijkheid, ben je iemand anders.’ En: ‘Eigenlijk is dit boek een statement over de roman als genre. Fictie is

⁵¹ Waar en wanneer deze uitspraak is gedaan, valt niet te achterhalen. Ik heb hem voor het eerst gezien in Wired. Mark Federman bevestigt het als een van de meer bekende aforismen van McLuhan, ook Mary McLuhan herkent de quote, die waarschijnlijk in de jaren zeventig op televisie is gedaan.

⁵² James Carey, *Communication as Culture*, 19.

⁵³ Hij stelt zelfs dat ‘media realism leads in “reactionary” (rather than a radical) direction...’ Geciteerd in: Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 390.

⁵⁴ John Hartley, *The Politics of Pictures: the creation of the public in the age of popular media*, Routledge, Londen 1992, 140.

⁵⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 210.

⁵⁶ Het begrip tekst wordt hier verstaan als iedere uiting weergegeven door ongeacht welk medium: beeld of geluid in een of andere vorm. Later meer over het begrip “mediatekst”—aangezien foto’s geen tekst zijn.

⁵⁷ Wilmar Schaufeli en Arnold Bakker, *De psychologie van arbeid en gezondheid* (tweede herziene druk), Bohn Stafleu van Loghum, Houten 2007, 294.

⁵⁸ David Morley, *Nationwide Audience: structure and decoding*, BFI Television Monograph Number 11, Londen 1980. Umberto Eco, *The Role of the Reader; explorations in the emiotics of texts*, Indiana University Press, Bloomington 1984, 22.

voor mij de beste manier om de werkelijkheid te begrijpen.⁵⁹ Maar niet alleen voor haar. Een tussen-genre als *New Journalism* dankt zijn kracht aan de vermenging van journalistieke aspiraties en literaire technieken, waarbij juist een gedetailleerde realistische beschrijvingswijze ‘the emotionally involving quality’ is, waarop dit proza drijft.⁶⁰

Door onze nieuwsmedia (en wetenschappen) willen we een beeld krijgen van de werkelijkheid, maar bij voorkeur van ónze eigen werkelijkheid, want we houden niet van nieuws dat ons wereldbeeld uit balans brengt.⁶¹ Of zoals Henri Beunders stelt, de mens wil dé wereld niet, maar slechts zijn wereld.⁶² Dit *framen*, het kaderen van de realiteit door journalisten—beslissen wat al dan niet van belang is en kiezen hoe dat nieuws gebracht wordt—kan vanuit het perspectief van de nieuwsconsument paradoxaal genoeg dan ook het best worden samengevat als de wereld “buiten het eigen raamwerk” houden. De bijbetekenissen van framen, overduidelijk een anglicisme, zijn dan ook ‘vervalsen’ ‘inlijsten’ en ‘stelen’.⁶³

In de media gaat framing dan ook veelal om politieke macht en controle over ons leven, aldus Stephen Reese.⁶⁴ En daar gaan mensen het liefst zelf over. Deze dagelijkse strijd om het basisbegrip van de wereld is wat Antonio Gramsci in zijn beroemde *Prison Notebooks* muntte als hegemonie. Gramsci ‘reminds us that one of the most effective ways of ruling is through the shaping of commonsense assumptions. What we take for granted exist in a realm that is uncontested, where there is neither need nor room for questioning assumptions’ [mijn cursivering].⁶⁵ Zó bezien lijkt dit een vrij zwartgallig verhaal waarbij ons voortdurend een rad voor de ogen gedraaid wordt, maar zo werkt het in de praktijk niet. Het is geen samenzwering van journalisten, het is ernstiger (en vrolijker bovendien): het is de werkelijkheid en we kunnen blijkbaar niet anders met die werkelijkheid omgaan.

Wie ons van zijn of haar frame kan overtuigen, bepaalt de facto de realiteit van de maatschappij en de richting waarin we ons begeven, want drukt andere mogelijke verklaringsgronden naar de achtergrond: ‘If a protest march, for instance, is framed as a confrontation between police and marchers, the protesters’ critique of society may not be part of the story—not because there wasn’t room for it, but because it was not defined as relevant’ geeft Reese als voorbeeld. En Stuart Hall beweert dat (overtuigende) framing ‘provides the criteria by which all subsequent contributions are labeled as relevant or irrelevant—beside the point’.⁶⁶ James Tankard benadrukt dat frames een context verschaffen door selectie, nadruk, uitsluiting en uitwijding.⁶⁷ Robert Entman stelt dat framing sommige aspecten van de waargenomen realiteit uitlicht: ‘Framing essentially involves selection and salience. To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text.’⁶⁸ Entman

⁵⁹ Coen Geertsema, ‘Fictie sluipt je werkelijkheid binnen’ in *Passionata Magazine*, jaargang 17/nr. 1, januari 2010, 26.

⁶⁰ Tom Wolfe, *The New Journalism*, Picador (herdruk van origineel uit 1973), Londen 1996, Preface.

⁶¹ Freerk Teunissen, *Wat is nieuws? Tegenstellingen in de journalistiek*, Boom, Amsterdam 2008, 65-66.

⁶² Parafraze van de socioloog A.N.J den Hollander in: Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, Uitgeverij Mets, Amsterdam 1998, 14.

⁶³ Groot Woordenboek Engels-Nederlands, 560.

⁶⁴ Stephen Reese, ‘Prologue; Framing Public Life: a bridging model for media research’ in: Stephen Reese, Oscar Gandy en August Grant, *Framing Public Life; perspectives on media and understanding of the social world*, Lawrence Erlbaum Associates, Londen 2001, 11.

⁶⁵ David Croteau en William Hoynes, *Media Society; industries, images and audiences* (derde editie), Pine Forge Press, Thousand Oaks 2003, 166.

⁶⁶ Geciteerd in: Stephen Reese, *Framing Public Life*, 11.

⁶⁷ James Tankard, ‘The Empirical Approach to the Study of Media Framing’ in: Stephen Reese, Oscar Gandy en August Grant, *Framing Public Life*, 100-101.

⁶⁸ Robert Entman, ‘Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm’ in *Journal of Communication* (autumn issue), 1993, 52.

onderscheidt uiteindelijk vier functies van framing: frames definiëren problemen, tonen oorzaken, creëren een moreel oordeel en suggeren een oplossing.

Het lijkt geen toeval dat ik gebruik maak van framing-theorieën wanneer mijn onderwerp fotografie is, maar zo wordt dit concept doorgaans niet toegepast. Het wordt veeleer gebruikt als een metafoor voor een ideologisch recept ten aanzien van nieuws (lees: tekst) in zijn algemeenheid.

Framing, met andere woorden, functioneert als een werktuig van beeldvorming in de media, maar is pas effectief wanneer we haar niet waarnemen.⁶⁹ Entman: ‘Communicators make conscious or unconscious framing judgments in deciding what to say, guided by frames (often called schemata) that organize their belief system.’ Waarbij hij aantekent dat ‘[t]he culture is the stock of commonly invoked frames’⁷⁰ Daarmee sluit hij exact aan bij een cultureel begrip van communicatie, zoals verwoord door Carey en Tennekes in de vorige paragraaf.

Met bovenstaande in het achterhoofd vervalt iedere claim van objectiviteit—in de betekenis van het hebben van een neutraal standpunt—waarmee de journalistieke beroepsgroep graag schermt en zichzelf beschermt tegen beschuldigingen van ideologische en/of (partij) politieke vooringenomenheid.⁷¹ Hiermee komt ook het bekende adagium “scheiding van feiten en commentaar” in een ander licht te staan. Objectiviteit is niet mogelijk en waarschijnlijk ook helemaal niet gewenst, ténzij misschien in de betekenis die Jürgen Westerstahl er aan geeft. Hij definieert objectiviteit als een *streven naar* feitelijkheid (accuraat en relevant) en onpartijdigheid (in balans en neutraal), zeker niet als eindresultaat.⁷² Daarmee zijn de problemen nog niet opgelost, want dit levert naar de ene kant ongebreideld relativisme op en naar de andere kant een eng essentialisme, in de zin van ‘[i]ch dank meinem Schöpfer, dass ich nicht weiß was Objektiv ist. Ich bin subjektiv. Ich stehe einzig und allein zu meinem Volke, alles andere lehne ich ab’.⁷³ Was getekend Hermann Göring. Objectiviteit is dus niet absoluut, net zo min als subjectiviteit.

Waar objectiviteit echter vaak als verschansing wordt gebruikt—net zoals het schuilen achter dé expert—blijkt een intrinsieke medialogica veelal de belangrijkste *driver* van het nieuws.⁷⁴ Gaye Tuchman legt de nadruk meer op objectiviteit als strategisch ritueel: het volgen van de juiste procedure om zich in te dekken.⁷⁵ Dit ritueel is in zichzelf geen harde wetmatigheid, maar sociaal geconstrueerd.⁷⁶ Het streven naar objectiviteit zelf kan zelfs gezien worden als belangrijkste bron van vooringenomenheid—“professionalisme” dus en niet de specifieke ideologie van een verslaggever of krant.⁷⁷ Michael Schud-

⁶⁹ Waarmee je je kunt afvragen of wat Geert Wilders doet, volgens Jan Kuitenbrouwer dan, wel (effectieve) framing is. Ik denk van niet. Ondertussen is het begrip “framing” wel een hype-woord geworden in de media. Jan Kuitenbrouwer, *De woorden van Wilders en hoe ze werken*, De Bezige Bij, Amsterdam 2010.

⁷⁰ Robert Entman, ‘Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm’ 53.

⁷¹ Denis McQuail, *Mass Communication theory*, 378.

⁷² Jürgen Westerstahl, ‘Objective Newsreporting’ in *Communication Research* (10/3), 1983, 403-424.

⁷³ Toespraak van Herman Göring uit 1933 in: Josef en Ruth Becker, *Hitlers Machtergreifung 1933*, Dokumente vom Machtantritt Hitlers, München 1983.

⁷⁴ Pamela Shoemaker en Stephen Reese, *Mediating the Message: theories of influences on mass media content*, Longman, New York 1996, 130.

⁷⁵ Gaye Tuchman, ‘Objectivity as strategic ritual: an examination of newsmen’s notions of objectivity’ in *American Journal of Sociology* (77/4), januari 1972, 660-679.

⁷⁶ David Croteau en William Hoynes, *Media Society*, 134.

⁷⁷ Michael Schudson, *The Power of News*, 9.

son somt vier vormen van deze *news bias* op: nieuws is negatief, afzijdig, technisch en officieel.⁷⁸ In de literatuur wordt verder nog gesproken van een ‘set of constraints’ ‘story structure’ en van ‘news values’—waardoor journalisten opereren zoals ze opereren en nieuws in de krant komt zoals het in de krant komt.⁷⁹

Een van de belangrijkste *constraints* is het hoor-en-wederhoor principe; echter zonder een en ander “dood te checken”—alles begrijpen is alles vergeven en dat levert saaie kopij op.⁸⁰ Maar ook de praktijk van *news beats* is zo’n wetmatigheid in de journalistiek; kortweg het verblijven op de locatie waar nieuws verwacht wordt zich voor te doen: het politiebureau of de persconferentie van een NGO.⁸⁰ Met andere woorden, al doet het gezegde ons anders geloven, het nieuws ligt bepaald níet op straat. Bij *news values* kunnen we denken aan redenen waarom het een wel en het ander niet de krantenkolommen haalt: bijvoorbeeld de mate van uitzonderlijkheid, de nabijheid tot het te adresseren publiek, de actualiteit en controversialiteit.⁸¹

Het is overigens goed te beseffen dat er meer lijstjes met nieuwskenmerken te maken zijn ten aanzien van de journalistiek. Ik beperk me tot diegene die relevant zijn voor mijn fotomodel en fotoanalyse, zonder dat ik claim dat ze uitputtend zijn of uitputtend beschreven worden. Eén man mag hier niet ontbreken: Robert Park. Hij formuleert al in de jaren zestig een vergelijking tussen het nieuwsvak en het geschiedenisvak als kennisvorm. Geschiedenis is tenslotte ook een verslag over het verleden. Opvallendste verschillen tussen beide zijn dan dat nieuws onsystematisch is, van voorbijgaande aard en—schijnbaar tegenstrijdig met het bovenstaande—meer voorspelbaar: ‘If it is the unexpected that happens it is not the wholly unexpected which gets into the news.’ Wat Park verklaart uit het feit dat de geschiedenis van de krant zelf en het verwachtingspatroon tussen journalist, lezer en politicus het nieuws creëren ‘that one fears and that one hopes for’.⁸² Schudson stelt dat de pers vaker volgt dan leidt; ‘it reinforces more than it challenges conventional wisdom’—van de eigen “in” groep welteverstaan: ‘Views at the margin get little coverage, not because they lack validity or interest but because they lack official sponsorship.’⁸³ Een fenomeen dat veelal beschreven wordt binnen *agenda-setting* theorieën, waarbij de nadruk ligt op wat in het nieuws komt en niet hoe het in het nieuws komt.⁸⁴

Al met al blijft er weinig bewegingsruimte over voor de journalist, want we hebben de commerciële aspecten van het nieuws nog niets eens benoemd. Het gaat te ver om in dit kader daar uitgebreid op in te gaan, maar de krant moet natuurlijk ook verkocht worden.⁸⁵ Wat in de huidige praktijk veelal betekent dat steeds minder redacteuren steeds meer werk doen tegen onverbiddelelijke *deadlines* in een technologisch turbulente tijd. Harold Evans vat die combinatie van nieuwswaarde en tijdsdruk puntig samen in

⁷⁸ Michael Schudson, *The Power of News*, 9.

⁷⁹ Pamela Shoemaker en Stephen Reese, *Mediating the Message*, 106.

⁸⁰ David Croteau en William Hoynes, *Media Society*, 127.

⁸¹ Pamela Shoemaker en Stephen Reese, *Mediating the Message*, 112.

⁸² Robert E. Park, ‘News as a form of knowledge’ in: Ralph Turner (redactie), *On Social Control and Collective Behavior: selected papers; the heritage of sociology*, Chicago University Press, Chicago 1967, 32-52. Geciteerd in: Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 378.

⁸³ Michael Schudson, *The Power of News*, 6.

⁸⁴ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 512-514.

⁸⁵ Vandaar ook dat de hoor-en-wederhoorprincipe flink onder druk staat, tenzij het controverses oplevert. Maar die smeer je dan als journalist liever uit over meerdere dagen.

My Paper Chase: ‘Een krant is een meningsverschil op weg naar een deadline.’⁸⁶ Zelizer spreekt over het ‘commodified aura’ van nieuws.⁸⁷ Pas toen nieuws handelswaar werd in een vroeg-kapitalistische en op boekdrukkunst gebaseerde industrie veranderde het tot dan toe gebruikelijke begrip *tydinge* in *nieuws*. Het wordt wel erg makkelijk vergeten dat de krant allereerst een commercieel en geen ideëel product is.⁸⁸ José van Dijck brengt daarbij te berde dat het verlangen naar een pure vorm van nieuws al net zo nostalgisch is als het verlangen naar zuivere lucht, daar ze klem zit tussen economische wetmatigheden en entertainment.⁸⁹

Postman stelt verder dat de telegraaf onze beleving van de fysieke wereld heeft veranderd door nieuw(s) vóór relevant te plaatsen.⁹⁰ Met het ontkoppelen van plaats aan actie en door het opofferen van (historische) context door grote afstanden te overbruggen tussen het “plaats delict” en de burger, heeft nieuws iets onwezenlijks, vervreemdends gekregen. Want wat moet je in Nederland met de wetenschap dat in Chili 33 mijnwerkers zeventien meter onder de grond vastzitten?

Omdat de journalistiek gevoelig is voor technologische veranderingen en sociaal-culturele structuren, zal de concrete inhoud variëren van de ene historische periode op de andere en van land tot land.⁹¹ Zo beschrijft Jonathan Hardy in *Western Media Systems* hoe gecompliceerd wederkerig die verhoudingen liggen binnen de diverse mediasystemen en dat je dus niet kan spreken van dé journalistiek of zondermeer kan citeren uit een buitenlandse krant. Wat daar “nieuws” is, is het hier nog niet of kan wel eens compleet verkeerd geïnterpreteerd worden.⁹²

Je kunt je afvragen of de journalist, veel meer dan andere vakmannen en vakvrouwen, niet gewoon met alle winden meewaait. Maar meer relevant lijkt de constatering dat de vigerende ideologie de kiel (maar ook de hiel) van het vak is, want van sturing lijkt nauwelijks sprake. Het vak hangt van allerlei wetmatigheden aan elkaar, terwijl journalisten veelal volhouden dat ze gewoon “een neus voor nieuws” hebben.⁹³ Ze zijn er altijd bij, maar hebben het nooit gedaan; wat een vreemde propositie is voor een ambachtsman.⁹⁴ Ze herkauwen wat het publiek er instopt—*feeding the beast*—maar dat verandert tóch onze perceptie. Wat een kleine maar belangrijke aanpassing is van het paradigma van Lull en Hinerman, die stellen dat media zaken slechts voorkauwen.⁹⁵

Uiteindelijk levert bovenstaande een unieke mêlée van nieuws op en een driftstroom.⁹⁶ Waarbij op de voorpagina van de krant het meest pregnante, het meest belangrijke en het meest zichtbare van dit nieuws

⁸⁶ Geciteerd in: Bert Vuijsje, ‘Een meningsverschil op weg naar de deadline’ in *de Volkskrant* van 29 januari 2009.

⁸⁷ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 24-25.

⁸⁸ Jo Bardoel, ‘Het einde van de journalistiek; nieuwe verhoudingen tussen professie en publiek’ 363.

⁸⁹ José van Dijck, ‘Nieuws in het internettijdperk; Een genre tussen technologie en culturele vorm’ in: Jo Bardoel, Frank van Vree en Huub Wijffjes (redactie), *Journalistieke cultuur in Nederland*, 413.

⁹⁰ En het medium dat kranten tot wasdom heeft gebracht, in: David Croteau en William Hoynes, *Media Society*, 309.

⁹¹ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 22.

⁹² Jonathan Hardy, *Western Media Systems*, Routledge, London/New York 2008.

⁹³ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 23. Michael Schudson, *The Power of News*, 13.

⁹⁴ Een voorbeeld is “de affaire” Mariko Peters, waarbij de ombudsman van *NRC Handelsblad* zich in tien bochten wringt om verantwoordelijkheid te ontlopen: Sjoerd de Jong, ‘Niemand wilde achterlopen in zaak-Peters’ in *NRC Handelsblad*, 12 augustus 2011. Money quote: ‘Bij gebrek aan uitleg kreeg de kwestie een eigen dynamiek.’ Zie ook: Paul Onkenhout, ‘Meer zelfkritiek graag’ in *de Volkskrant* van 17 november 2009.

⁹⁵ James Lull en Stephen Hinerman, ‘The Search for Scandal’ 1-33.

⁹⁶ Als in een *maelström*, geïntroduceerd door Edgar Allan Poe in zijn verhaal *A Descent into the Maelström* uit 1841 en dat komt van het Nederlandse maalstroom: stromen x malen, als in graan. Connotatie: verwarring, turbulentie, overweldigend gevoel, destructie.

staat.⁹⁷ Schudson noemt het zelfs ‘a hierarchy of moral salience’.⁹⁸ Het is ook de plek waar relatief en absoluut gezien het meest tijd aan gespendeerd wordt door redactie én publiek.⁹⁹ De documentaire *Page One* laat dit bijvoorbeeld goed zien.¹⁰⁰ Zo bezien is nieuws een ‘widespread communication of current affairs’ waarbij de journalistiek de bevolking een manier geeft een beeld van zichzelf als publiek te vormen.¹⁰¹ Er wordt ook wel gesteld: ‘Readers don’t read the news; they swim in it.’¹⁰² Het geeft in ieder geval duidelijk het irrationele en intuïtieve van het vak weer, maar ook het alles op zijn weg meesleurende effect waar de (cultuur)wetenschappen vaak niet goed raad mee weten. Vandaar misschien dat sommige wetenschappers komen met vrij steriele definities, als: elke tekst die claimt te zijn ‘a truthful statement about some hitherto unknown new feature of the actual, social world.’¹⁰³ Dit laat de orale traditie en het volkse karakter van de journalistiek achterwege, ‘the venacular, the vulgate’.¹⁰⁴ Een logisch gevolg van het snobisme van de cultuurwetenschappen, aldus Carey.

Journalistiek zelf is bovenal een ‘synthetic knowledge’ volgens Park (als in “niet-analytisch”—zoals wetenschap) en een stilzwijgende opvatting ten aanzien van kennis die voortkomt uit zeden en tradities.¹⁰⁵ Er is binnen de West-Europese en Noord-Amerikaanse media dan ook paradoxaal genoeg waarschijnlijk geen conservatievere beroepsgroep denkbaar wat betreft hun eigen werkuitoefening dan de als overwegend progressief bekend staande journalistiek¹⁰⁶—waarschijnlijk nodig om enig houvast te creëren.¹⁰⁷ Dit ligt voor persfotografen, die ik niet beschouw als journalisten, opvallende genoeg een flinke slag anders.¹⁰⁸ Maar zij bepalen niet wat in de krant komt. Dat doet de fotoredactie en beslist uiteindelijk de hoofdredactie (vooral waar het de voorpagina betreft).

Journalisten zijn, samenvattend, ‘central agents in the reproduction of order’ en betekenisgevend als een ‘ongoing articulation of the proper bounds of behavior’.¹⁰⁸ Journalistiek heeft slechts een secundaire relatie met de waarheid, maar een primaire relatie met moraal en visie.

En in die zin, is de krant in meer dan één opzicht een visueel medium, en ‘not literal sight but imagined’ stelt John Hartley.¹⁰⁹ Want journalistiek gaat niet over de feiten, maar over dat wat gezien kan worden. En dat wat gezien kan worden, is niet de waarheid van het feitelijke bestaan, maar de waarschijnlijkheid van de beschreven visie. Journalisten leveren een verslag van hun eigen versie van de

⁹⁷ David Croteau en William Hoynes, *Media Society*, 129. Karin Becker, ‘Visualizing events on the front page’ in: Karin Becker, Jan Ekecrantz en Tom Olsson (red.), *Picturing politics. Visual and textual formations of modernity in the Swedish press*, Skriftserien JMK Stockholms Universitet, Stockholm 2000, 133.

⁹⁸ Michael Schudson, *The Power of News*, 21.

⁹⁹ Uit interview met fotoredacteuren in mei 2008, maar ook diverse kijk- en luisteronderzoeken.

¹⁰⁰ Andrew Rossi, *Page One: Inside The New York Times* (88 minuten, dvd); David Folkenflik, *Page One: Inside The New York Times and the Future of Journalism* (a participant guide), PublicAffairs, New York 2011.

¹⁰¹ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 24. Kevin Barnhurst en John Nerone, *The Form of News; a history*, The Guilford Press, New York 2001, 7.

¹⁰² Kevin Barnhurst en John Nerone, *The Form of News*, 7.

¹⁰³ Brian McNair geciteerd in: Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 22.

¹⁰⁴ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 20.

¹⁰⁵ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 29.

¹⁰⁶ Michael Schudson, *The Power of News*, 70.

¹⁰⁷ Daniel Hallin en Paolo Mancini, ‘Comparing Media Systems; Three Models of Media and Politics’ in: James Curran en Michael Gurevitch (redactie), *Mass Media and Society* (vierde editie), Hodder Arnold, Londen 2005, 216.

¹⁰⁸ Richard Ericson, Patricia Baranek en Janet Chan, *Visualizing Deviance: a study of news organization*, Open University Press, Milton Keynes 1987, 3.

¹⁰⁹ John Hartley, *Politics of Pictures*, 140.

gebeurtenissen, zoals zij denken dat deze het best gevisualiseerd kan worden.¹¹⁰ Lippmann stelt dat ‘public opinion deals with indirect, unseen, and puzzling facts, and there is nothing obvious about them’.¹¹¹ En wat ze presenteren is eerder symbolisch dan concreet van aard: ‘what the viewer actually sees is the journalist and his or her account, anchored to reality by visual evidence, which however is not evidence for viewers to read directly (iconically), but to use as verisimilitude (the simulation of truth)’.¹¹² We hebben het in de journalistieke context bij voortduring over een dubbele gelaagdheid van representatie die inherent visueel van karakter is. Journalistiek als ‘visions of order, photo-negativized into stories of disorder’. Nieuws ‘packed with diegetic visual verisimilitude’—vrij vertaald: de verhalende visuele simulatie van de werkelijkheid. Je vraagt je af wat foto’s, naast tekst, zelf nog in de krant doen in een dergelijke context.

1.3 Fotografie als materialisatie

Bovenstaande is des te interessanter voor deze thesis, omdat foto’s in de krant veelal begrepen en geanalyseerd worden in verhouding tot de begeleidende tekst in de vorm van bijschriften en/of koppen, vaak ook *captions* genoemd. Het standaardwerk van Evans *Pictures on a Page* vermeldt ten aanzien van foto’s dat ‘our curiosity requires more information, which can be supplied only by words’.¹¹³ Waarbij tekst de kracht heeft de betekenis van foto’s volledig om te keren—andersom komt blijkbaar niet voor.¹¹⁴ Hall stelt dat woorden cruciaal zijn in ‘closing the ideological theme and message’ van foto’s.¹¹⁵ Foto’s kunnen spartelen wat ze willen, uiteindelijk lijkt het woord beslissend.

In kranten, heet het dan, hebben foto’s ‘no meaning independent of their relationship to the words, graphic elements and other factors in the display which surround them and penetrate them.’¹¹⁶ Met als uiterste consequentie dat voor foto’s in de dagbladjournalistiek misschien niet meer dan een bijrol is weggelegd: ter verfraaiing van de krant en om de aandacht van lezers te grijpen, dan wel vast te houden—foto’s als *crypto marketingtool*. Want tekst alleen, wie leest dat nog in de huidige beeldcultuur, onze plaatjesmaatschappij?¹¹⁷ Tekst zou ons genoeg moeten zijn, maar de mens wil blijkbaar meer. De geest is weliswaar gewillig, maar het vlees lijkt zwak.¹¹⁸

En als er iets is dat foto’s verdacht maakt, dan is het wel de koppeling met reclame; het domein waar fotografie een dominante rol speelt en dat draait om het opwekken van begeerten: de niet “werkelijk” bestaande, maar kunstmatig opgewekte lusten en angsten, die uiteindelijk heel reëel blijken.¹¹⁹ Een sociologische wetmatigheid stelt ‘[i]f men define situations as real, they are real in their consequences’—

¹¹⁰ Zie verder ‘What Is a Reporter?’ in: Michael Schudson, *The Power of News*, 94-110.

¹¹¹ Walter Lippmann, *Public Opinion*, 17.

¹¹² John Hartley, *Politics of Pictures*, 142.

¹¹³ Harold Evans, *Pictures on a Page; photojournalism, graphics and picture editing*, Heinemann, Londen 1978, 255.

¹¹⁴ Louis Zweers, *Studiehandleiding research workshop fotojournalistiek*, Master Media en Journalistiek, EUR, Rotterdam 2008/2009.

¹¹⁵ Stuart Hall, ‘The determinations of news photographs’ in: Stanley Cohen en Jock Young (red.), *The Manufacture of News; social problems, deviance and the mass media*, Constable, Londen 1973, 185.

¹¹⁶ Karin Becker, ‘Photojournalism and the tabloid press’ in: Liz Wells (redactie), *The Photography Reader*, Routledge, Londen 2003, 302.

¹¹⁷ Frits Gierstberg en Warna Oosterbaan (redactie), *De Plaatjesmaatschappij; essays over beeldcultuur*, Nai Uitgevers, Rotterdam 2002.

¹¹⁸ Mattheüs 26:41.

¹¹⁹ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking; an introduction to visual culture* (tweede editie), Oxford University Press, New York 2009, 51.

het Thomas-theorema.¹²⁰ Lippmann schrijft daarover in *Public Opinion*, ‘because it is behavior, the consequences, if they are acts, operate not in the pseudo-environment where the behavior is stimulated, but in the real environment where actions eventuate’.¹²¹ Hiermee komt overigens ook direct het marxistisch/feministisch paradigma van de ‘false consciousness’ in zicht.¹²² De vrees voor sensatie en oppervlakkigheid—blijkbaar synoniem aan foto’s¹²³—was in de journalistiek dan ook nooit ver weg, stelt bijvoorbeeld Marcel Broersma.¹²⁴

Hieruit zouden we kunnen afleiden dat een foto veel sterker is dan tekst, want *a force of nature*. En deze dient geknecht te worden door het woord. Het recente boek *No Caption Needed* van Robert Hariman en John Louis Lucaites geeft in de titel aan een andere koers te willen varen.¹²⁵ Vooralsnog is de doodoener ‘een beeld zegt meer dan duizend woorden’ echter niet voor niets een cliché—maar is het waar en hoe dan?¹²⁶ En de vraag daarna luidt specifiek: Wat zeggen beelden, op welke wijze zegt het fotografische beeld een-en-ander in het bijzonder, óf, misschien beter gesteld, wat willen beelden? En willen ze iets anders dan teksten of journalistieke teksten?¹²⁷

Deze vragen liggen ten grondslag aan de verkenning in de volgende zeven paragrafen. Als foto’s de feitelijke materie zijn die we uiteindelijk willen analyseren en tekst overduidelijk die andere entiteit is qua representatie en context, dan is het niet meer dan logisch het beeld in samenhang met tekst te verkennen, maar altijd ge-positioneerd binnen de context van de journalistiek en het mechanisme van de representatie. Hier kom ik specifiek op terug in paragraaf 1.3.5, maar de argumentatie loopt gelijk op met de verkenning van de materie. We bestuderen foto’s niet in een vacuüm, maar ook niet als tekst.

Het gaat hier echter niet alleen om de relevantie van dit onderzoek en de rechtvaardiging van fotografie in de krant. Het gaat zelfs niet over de eventuele dominantie van foto’s boven tekst in het beschrijven en herschrijven van de werkelijkheid. In eerste instantie gaat het hier om begripsvorming, zodat later deze begrippen kunnen worden geoperationaliseerd en de foto’s geanalyseerd. Waar hebben we het over? Wat stel ik voor dat straks wordt geanalyseerd en waarom juist dat—en niet iets anders? Dit heeft alles te maken met de betrouwbaarheid én de validiteit van het onderzoek; vooral dat laatste. James Halloran zegt hierover: ‘Validity relates to the nature of our findings, and the degree to which these are a true reflection of what we formally state we are dealing with in declaring our aims and objectives. For example, do our findings relate to real behavior, or are they artificial, being little more than artifacts of the research design?’¹²⁸

¹²⁰ William en Dorothy Thomas, *The Child in America* (tweede editie), Alfred Knopf, New York 1928, 572.

¹²¹ Walter Lippmann, *Public Opinion*, 10.

¹²² Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 69-70.

¹²³ Frank van Vree, ‘De sensatie van het beeld’ in: Frits Gierstberg en Warna Oosterbaan (redactie), *De Plaatjesmaatschappij*, 60-71.

¹²⁴ Marcel Broersma, ‘Vormgeving tussen woord en beeld. De visuele infrastructuur van Nederlandse dagbladen, 1900-2000’ in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* (7/1), 2004, 5-32.

¹²⁵ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed; iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. The University of Chicago Press, Chicago 2007.

¹²⁶ Hans van Driel, ‘Inleiding’ in: Hans van Driel (redactie), *Beeldcultuur*, Boom, Amsterdam 2004, 11. Michael Schudson, *The Power of News*, 115.

¹²⁷ *What Do Pictures Want?* is de titel van een boek van W.J.T Mitchell. Zie verderop.

¹²⁸ James D. Halloran, ‘Mass Communication Research: Asking the Right Questions’ in: Anders Hansen, et al. (redactie), *Mass Communication Research Methods*, New York University Press, New York 1998, 16.

Een voorbeeld: stel dat ik tijdens de empirische analyse vaststel dat er steeds meer geposeerde foto's op de voorpagina verschijnen, dan is het nog niet gezegd dat dit relevant is. Dit moet duidelijk worden uit theoretische begripsvorming en de keuzes die hier gemaakt worden. Dit maakt van de hierna volgende conceptuele verfijning een praktische aangelegenheid. Halloran vermoedt in ieder geval dat de validiteit vaak ondersneeuwt bij betrouwbaarheid van het onderzoek. Het een wordt bereikt ten koste van het ander. Categoriëering en classificatie zijn nu eenmaal de natuurlijke "vijanden" van de complexiteit en rijkheid van de materie en de "vrienden" van theoriearme onderzoekers. Ik probeer daar het midden in te houden, zonder de angst uiteindelijk te moeten kiezen en een en ander te verdedigen. Je begint ten slotte niet aan een onderzoek met de titel *Framing Reality* als je niet vermoedt dat deze bestaat én te kennen valt. De kunst is echter voorbij te gaan aan een verlamdend relativisme, zonder door te slaan in een *rücksichtslos* positivisme. Het is verbeelding én vaststelling, ook in de wetenschap.

Bij ieder onderstaand perspectief staat de vergelijking tekst versus foto centraal, maar wordt vanuit een andere positie naar de materie gekeken. Echter altijd binnen de journalistieke context, want de paragrafen dienen als verkenning voor de analyse van nieuwsfoto's (geen kunstfoto's bijvoorbeeld, of medische) en is alleen daarvoor bedoeld—wat niet wil zeggen dat sommige noties ook voor fotografie in het algemeen opgaan. De eerste paragraaf slaat een brug tussen de journalistieke context en het fotografisch beeld. De drie daaropvolgende paragrafen gaan theoretisch-inhoudelijk in op de *properties* van het foto-beeld—en vormen zo de kern van de begripsvorming. De laatste drie paragrafen werpen hun schaduw op de analyse vooruit door de fotojournalistieke materie te koppelen aan het wetenschapsbedrijf.

1.3.1 Een esthetisch-productie perspectief

Wilson Hicks stelt in in zijn beroemde essay *Words and Pictures*: 'The basic unit of photojournalism is one picture with words.'¹²⁹ Daaruit kun je weliswaar afleiden dat de héle inhoud van de krant bestaat uit fotojournalistiek—de woorden van Hartley in de vorige paragraaf indachtig—maar zo is het citaat niet bedoeld en zo zal de gemiddelde journalist zijn/haar vak niet beschouwen, namelijk ten dienste aan het (fotografisch) beeld.^{<14}

Enigszins ironisch is dat wel. Het vak van de fotojournalist is namelijk zonder meer problematisch te noemen, zoals verderop duidelijk wordt. Maar allereerst: hoe definiëren we fotojournalistiek? De discussie over welke fotografen en/of foto's worden toegelaten tot prijsvragen, zoals die van de *World Press Photo*, werpt licht op de zaak.

Mocht defensiefotograaf Sjoerd Hilckmann nu principieel wel of geen fotoserie insturen voor de Zilveren Camera in 2008?—even afgezien van het 'photojokken'.¹³⁰ Wiens brood men eet, wiens "woord" men spreekt, toch? De beschuldigingen van (overheids)propaganda kwamen luid door. Ook collega-fotografen lieten zich niet onbetuigd. De heftigste kritiek kwam van een fotograaf—gekroond met het aura van "de geëngageerde fotojournalist"—die in opdracht van ngo's reportages maakt van

¹²⁹ Wilson Hicks, *Words and Pictures; The literature of photography* (origineel uit 1952, Hicks was redacteur van Life), Arno Press, New York 1973, 3.

¹³⁰ George Marlet, 'Werkelijkheid is geweld aangedaan' in *Trouw* van 23 januari 2009.

ontwikkelingshulpprojecten, Geert van Kesteren: ‘Wat zeggen die foto’s nou precies? Dat onze jongens goed werk doen? Dat we daar met een goede reden zitten? De gruwelijkheden staan er niet op. Een fotojournalist moet zoeken naar de andere waarheid.’¹³¹

Maar hoe zou het Nederlands publiek anders moeten kennismaken van de ervaringen en het perspectief van “ónze jongens”?¹³² Is dat geen nieuws, maakt dat geen deel uit van de realiteit? Phillip Knightley omschrijft die gespletenheid in *The First Casualty* met de opmerking dat de Amerikaanse media in de Irak-oorlog ‘showed the missiles leaving but not arriving’.¹³³ Van Kesteren verbindt aan bovenstaande overigens niet de conclusie aan dat hij zelf geen fotojournalist is of dat zijn ngo-werk niet gepubliceerd mag worden in dagbladen. De mythe van de onafhankelijk werkende fotograaf, zoals in stand gehouden door de NVF (Nederlandse Vereniging van Fotojournalisten), mag in ieder geval direct naar de prullenbak. Onafhankelijkheid, maar ook objectiviteit—dus onpartijdigheid en feitelijkheid—blijken fictie, ook voor fotografen.¹³⁴ Er zijn vanzelfsprekend wel goede fotografen, integere fotografen, kunstzinnige fotografen en wat dies meer zij, maar onafhankelijke en objectieve fotojournalisten bestaan niet.¹³⁴ Sterker nog, fotojournalisten bestaan helemaal niet, tenminste niet in de gebruikelijke zin van het woord zo blijkt verderop nog.

Wat te doen met de foto’s van het uit elkaar gereten Londense metrostel en de bebloede Iraanse Neda? Beide zijn gemaakt door toevallige passanten, participanten en (mede)slachtoffers.¹³⁵ Met één groot verschil: ze waren in het bezit van een mobiele telefoon met camerafunctie én nog bij bewustzijn.¹³⁶ Gezien de standarisering van digitale camera’s in mobiele telefoons valt te verwachten dat de meest in het oog springende foto’s in de toekomst gemaakt zullen worden door amateurs, *Knipser*, die op het beslissende moment het meest saillante beeld schieten (en vervolgens naar een krant sturen).¹³⁷

Wanneer de noodzakelijke verificatie ter voorkoming van beeldmanipulatie heeft plaatsgevonden dan kan uiteindelijk zomaar blijken dat juist de bovenstaande amateurs de enige enigszins onafhankelijke fotografen zijn én door het gebrek aan tijd ons een weinig bedacht beeld (feitelijk en onpartijdig) voorschotelen: daar zijn ze gewoon niet goed genoeg voor! Een soort salto mortale dus van Andrew Keen’s amateur.¹³⁸ Wat niet wil zeggen dat het aldus verkregen beeld geen reconstructie is, wat een geheel andere kwestie is. Uit het sturen van het beeld naar de krant, komt voor een deel de betekenis van de foto voort, want hier ontstaat de context. Of de foto überhaupt in de krant komt te staan, is aan de chef foto (en uiteindelijk aan de hoofdredactie als eindverantwoordelijke).

¹³¹ Dan heeft James Nachtwey het beter begrepen, getuige zijn commentaar bij de foto’s van een ‘medevac crew’ in Afghanistan James Nachtwey, ‘The birds of hope: with a black hawk medevac unit in Afghanistan’ in *Time* (vol 177, no 2), 17 januari 2011.

¹³² Jan Everhard, ‘Fotojournalist maakt geen propaganda’ in *de Volkskrant* van 17 januari 2008.

¹³³ Phillip Knightley, *The First Casualty: The war correspondents as hero and myth-maker from the Crimea to Iraq* (derde editie), The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004, xii.

¹³⁴ Bart Hofstede, *Fotografie als beroep; over de professionalisering van fotografie als artistiek beroep*, master thesis sociologie, Faculteit der Sociale Wetenschappen, Erasmus Universiteit, Rotterdam 1991.

¹³⁵ Zie voor “Londen” *de Volkskrant* van 7 juli 2005, nummer 143 in het onderzoek. Zie voor “Neda” *NRC Handelsblad* van 22 juni 2009.

¹³⁶ Misschien half bij bewustzijn dan wel behept met enige helderheid van geest, want “normale” mensen zouden helpen en geen foto’s maken.

¹³⁷ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (tiende oplage, origineel uit 1983), Andreas Müller-Pohle, Berlin 2006, 52.

¹³⁸ Andrew Keen, *The Cult of the Amateur: how today's internet is killing our culture*, DoubleDay, New York 2007.

Fotojournalisten, deze gedachte volgend, bestaan wel, maar dit zijn de beeldredacteuren van een krant. Dus als Joep Lennarts, oud-persfotograaf en bestuurslid van de *Zilveren Camera*, stelt dat het in de fotojournalistiek gaat om ‘alle kanten van een verhaal te laten zien’ (en dat Hilckmann dat niet doet, evenmin als Van Kesteren overigens) dan heeft hij theoretisch gezien gelijk, alleen wijst hij naar de verkeerde beroepsgroep.¹³⁹ Het is niet de verantwoordelijkheid van de fotograaf “alle kanten” van “een verhaal” te laten zien, maar van de (foto)redactie, als ze daar de ruimte voor had. In praktische zin is het zelfs helemaal niet mogelijk: de fotograaf opereert en floreert bepaald niet volgens het “hoor-en-wederhoor” principe dat zo kenmerkend is voor zijn/haar journalistieke vakbroeders. Want hoe zou dat moeten, een foto maken die twee (of meer) zijden belicht? In filosofische zin is het zelfs een volstrekt onzinnige eis, want we kunnen helemaal niet alle kanten van “een verhaal” laten zien—laat staan van “een situatie”. Bovendien wordt die eis ook niet aan tekst gesteld. We haken er naar, we raken er aan, we schampen de werkelijkheid—als we geluk hebben—maar daar blijft het bij. En als het al zou kunnen theoretisch gezien, dan zouden we die datastroom praktisch gezien helemaal niet aankunnen volgens Maarten Frens.¹⁴⁰

Iedere foto die afgedrukt wordt in de krant zou dus moeten mee kunnen dingen naar een fotojournalistieke prijs. Zoals iedere tekst die is gedrukt als een roman, kan meedingen naar een literaire prijs. Hier wordt de publieke ruimte betreden en wordt bepaald wat de context is; hoe de foto of de tekst begrepen dient te worden.

Van het algemene mechanisme (representatie) willen we uiteindelijk naar de specifieke materialisatie (fotografie), maar dat kan alleen wanneer de context (journalistiek) goed begrepen wordt én, voor dit onderzoek, de fotografie begrepen wordt binnen deze context. Het gaat ten slotte om het ontwikkelen van een methode voor de analyse van nieuwsfoto’s. Conclusie: alle foto’s in de krant zijn nieuwsfoto’s, omdat ze geplaatst worden in een journalistieke context. Het doet er niet toe of het rampenfoto’s zijn, foto’s van kunst of kunstzinnige foto’s. Alles in de krant onder de krantentitel is nieuws: tekst, illustratie én foto. Zoals alles in een fotoplakboek in wezen privé is, alles in de reclame propaganda is—zonder de gebruikelijke negatieve connotatie en ongeacht of het bedrijfs- of overheidsreclame is, dan wel een campagne voor Greenpeace—én alles in het museum ten principale kunst is (ook als dat een fotoreportage is die in de krant gestaan heeft).¹⁴¹

Daarom is de journalistieke context van de foto ook zo cruciaal voor de betekenis van de foto—en uiteindelijk voor de analyse. En context mag hier verstaan worden als een systematische set van relaties die betekenis verschaffen aan de materie. Chantal Mouffe verwoordt dat zo: ‘If I kick a spherical object in the street or if I kick a ball in a football match, the *physical* fact is the same, but its *meaning* is dif-

¹³⁹ ‘Nieuwsfoto is nog geen fotojournalistiek; discussie Zilveren Camera’ in *NRC Handelsblad* van 16 januari 2008.

¹⁴⁰ Mentaal niet, maar ook fysiek niet. Maarten Frens stelt dat als we alle signalen die ons netvlies opvangt door zouden moeten geven aan onze hersenen, we vuistdikke kabels aan onze oogbollen zouden hebben hangen. Er zijn neurologen die menen dat de opslagcapaciteit van onze hersenen virtueel onbeperkt is; dat is echter bezijden het punt (en niet te bewijzen).

¹⁴¹ Propaganda zoals begrepen door Jacques Ellul, *Propaganda: the formation of men's attitude*, Vintage Books, New York 1973, 11.

ferent.¹⁴² Het wekt dan ook geen verbazing dat juist vanuit ethnografisch onderzoek de notie komt dat iedere ervaring, actie, voorwerp, beeld of idee ‘is never definitively just one thing but may be redefined differently in different situations, by different individuals and in terms of different discourses’.¹⁴³ Over de overdrijving die in dit standpunt (mogelijk) besloten ligt, kom ik nog te spreken. Maar de betekenis van een woord, foto of andere gebeurtenis is ieder geval ook context-afhankelijk. Susan Sontag stelt: ‘A photograph seen in a photo album or printed on rough newsprint (like the Spanish Civil War photographs) means something different when displayed in an Agnès B. Boutique. Every picture is seen in some setting. [...] So far as photographs with the most solemn or heartrending subject matter are art—and this is what they become when they hang on walls, whatever the disclaimers—they partake of the fate of all wall-hung or floor-supported art displayed in public spaces.’¹⁴⁴

Ze tekent daarbij terecht aan dat de intenties van de fotograaf niets toe of af doen aan de betekenis van het beeld, ‘which will have its own career, blown by the whims and loyalties of the diverse communities that have use for it’.¹⁴⁵ En in de context van de journalistieke mores, de courant én haar verspreiding doet het fotografische beeld zijn invloed gelden.¹⁴⁶ Tagg stelt daarom dat het niet verstandig is na te denken over de geschiedenis van fotografie, maar over geschiedenissen van fotografie.¹⁴⁷ Dus we beschouwen fotografie hier beter niet zoals de geschiedenis van de literatuur of kunst, noch als de geschiedenis van het schrift—dus ‘the budding art of photography’¹⁴⁸—maar als de geschiedenis van het schrift die ten dienste staat aan de verschillende praktijken; in dit geval de journalistieke. Fotografie treedt evenwel op een specifiek moment de geschiedenis binnen, en dat is wel relevant zoals we zullen zien in de volgende paragraaf.

Dit onderzoek is geen sociologische exercitie naar de productie van het fotobeeld door professionals. Echter, het is goed op te merken, gezien het voorgaande en voor het algemeen begrip, dat de uitgangspositie van (dagblad)journalisten en fotografen die fotograferen voor kranten wel diametraal verschillen. Laten we de laatsten in het vervolg daarom persfotografen noemen, geen fotojournalisten.

Van journalisten wordt een zekere distantie verwacht: lichamelijk én geestelijk. Wanneer je te dichtbij komt, hou je geen tijd over voor hoor en wederhoor, verlies je het overzicht en kan je door allerlei identificatie-issues de werkelijkheid ook nog eens “echt” geweld aan doen—en dat reikt dan verder dan het eerder beschreven kunstmatige karakter van nieuws en het beeldvormingskarakter van de media. Je wilt als krantenlezer bijvoorbeeld niet dat pers en politiek op één kussen liggen.¹⁴⁹

¹⁴² Ernesto Laclau en Chantal Mouffé, ‘New Reflections on the Revolution of our Time’ in: Stuart Hall (redactie), *Representation; cultural representations and signifying practices*, Sage, Londen 1997, 70-71.

¹⁴³ Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography* (tweede editie), Sage Publications, Londen 2007, 23.

¹⁴⁴ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 107-108.

¹⁴⁵ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 35.

¹⁴⁶ Stuart Hall, *Representation*, 80.

¹⁴⁷ John Tagg, *The Burden of Representation*, 14-15.

¹⁴⁸ Michael Schudson, *The Power of News*, 69.

¹⁴⁹ Voor wetenschappers geldt in feite hetzelfde, misschien zelfs in sterkere mate omdat ze op grotere afstand van de politiek zitten en het dagelijkse ideologische strijdgevoel rond de morele keuzen en effecten van het beleid. Wat er mis gaat als wetenschappers zich activistisch opstellen, blijkt onder andere uit de rel rond *Climategate* en het IPCC.

De oud-hoofdredacteur van *NRC Handelsblad*, Birgit Donker, zei over dit onderwerp: ‘Ik denk dat je als journalist altijd in die rol van observator moet blijven en het moet beschrijven. Als activist ga je meedoen.’¹⁵⁰ Het is waarschijnlijk ook de grootste valkuil voor journalisten: zo dicht in de nabijheid van al die mooie en machtige mensen, blijf daar maar eens van af. Maar uiteindelijk behoren ze “slechts” buitenstaanders en bemiddelaars te zijn—voor ons simpele zielen.¹⁵¹ Het is wat Schudson noemt, de ‘sharp distinction between reporter and participant’.¹⁵²

Fotografen doen echter exact het tegenovergestelde. Met enige tegenzin, omdat deze uitspraak van Robert Capa te pas en te onpas gebruikt wordt: ‘If your photos aren’t good enough, you aren’t close enough.’¹⁵³ Als je de woorden van dit boegbeeld van de oorlogsfotografie goed proeft, snap je in wat voor bijzondere situatie deze mannen zitten.¹⁵⁴ Hij heeft het hier waarschijnlijk namelijk niet alleen over de fysieke nabijheid, maar ook over de mentale nabijheid tot het te fotograferen onderwerp. Je moet over het algemeen heel dichtbij komen om het “goede” en dus het “integere” beeld te maken (een teleens verandert daar niet iets wezenlijks aan).¹⁵⁵

Persfotografen zijn over het algemeen dan ook zeer betrokken met de wereld om hen heen, zelfs ‘per definitie geëngageerd’ stelt Mark Duursma: ‘Zo betrokken zijn ze bij de inhoud van hun onderwerp, dat ze slechts met tegenzin over de vorm praten. Dat ze soms de werkelijkheid weten te vangen in beeldschone, of hele krachtige beelden, schrijven ze toe aan “intuïtie”.’¹⁵⁶ Bang als ze zijn als kunstenaars weggezet te worden of, erger nog, als estheten en modiefotografen.

De harde realiteit staat nu eenmaal op gespannen voet met artistieke pretenties, constateert Duursma na een bezoek aan *Visa*—hét festival voor fotojournalistiek in Perpignan: ‘Kunst is hier een vies woord.’¹⁵⁷ Kunst kan echter alles als onderwerp hebben, ook de persfotografie (het omgekeerde geldt natuurlijk ook: journalistiek kan ook kunst als onderwerp hebben). Je zou ervan in een spagaat raken; vooral wanneer je bedenkt hoezeer de ontstaansgeschiedenis van fotografie verknoopt is aan kunst én technologie. Fotografie minus haar reproduceerbaarheid bestaat de facto niet (tekst wel); dat is namelijk kunst of vakmanschap—of beide (namelijk een “klassiek” schilderij). In fotografie komen ze weliswaar samen, maar daarbij verdwijnt de context. De journalistiek verschaft haar die context weer.

We hebben dit fenomeen eerder gezien bij “de” journalist. Deze vindt van zichzelf dat hij/zij een neus heeft voor nieuws, terwijl zijn dilettantische beroepsuitoefening bijna geheel aan elkaar hangt van allerlei wetmatigheden, zoals we gezien hebben in de vorige paragraaf: ze is grotendeels *heteronoom*.¹⁵⁸ Nu zien we “de” fotograaf beweren dat het allemaal slechts intuïtie is, terwijl zijn beroepsuitoefening er

¹⁵⁰ Geert Maarse, ‘Kwaliteit kost geld’ in *Roest*; tijdschrift voor geschiedenis, cultuur en media van mei 2008.

¹⁵¹ De titel van de film *The Insider* over de tabaksindustrie verwijst dan ook niet naar de journalist—wat velen schijnen te denken—maar naar, wat nu noemen, de “klokkenluider”. In de film het karakter van Russell Crowe, Jeffrey Wigand.

¹⁵² Al onderscheidt hij eveneens meer passieve en actieve blik binnen journalistieke verslaggeving in (wat zich uit in diverse genres): Michael Schudson, *The Power of News*, 100.

¹⁵³ Citaat van Robert Capa op website van het samen met Henri Cartier-Bresson en George Rodger opgerichte fotocollectief *Magnum*.

¹⁵⁴ Het is ook nog eens een zeer ongeëmancipeerd vak, de persfotografie. Beschouwingen ten aanzien van *The Male Gaze* komen niet uit de lucht vallen. Er werken wel vrouwen in dit vak, maar meer in de zin van uitzonderingen die de regel bevestigen; bovendien kunnen vrouwen ook behept zijn met zo’n blik, zie pagina 91.

¹⁵⁵ Gerry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt; aantekeningen over het stille karakter van de fotografie’ in: Frits Gierstberg en Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (deel 2), Antwerpen/Rotterdam 2006, 120.

¹⁵⁶ Mark Duursma, ‘Kunst is hier een vies woord; festival voor fotojournalistiek in Perpignan’ in *NRC Handelsblad* van 15 september 2000.

¹⁵⁷ Al kun je je afvragen of festivals inmiddels niet tot een andere categorie behoren, die van “experience-events”—pseudo-gebeurtenissen.

¹⁵⁸ J.L. Heldring ‘Dezer Dagen’ in *NRC Handelsblad* van 25 maart 2010.

een is van een overwegend betrokken vakmanschap: ze is overwegend *autonoom*. Zo komt het werk van de persfotograaf, een professional pur sang, in de krant samen met het werk van een journalist, de ultieme amateur. Diametraal verschillend, in meerdere opzichten. Het resultaat is daarom vaak en niet zonder reden spannend te noemen. In de context van het dagblad worden deze bijkans onverenigbare grootheden in feite pas nieuws (en tegelijkertijd tezamen bijna onverslaanbaar).¹⁵⁹ Evans licht dat op de volgende wijze toe: ‘Our curiosity requires more information which can be supplied only by words. Emphatically this does not mean we are dealing with an inferior photo. To demonstrate faith in photography, it is not necessary to forsake rationality. The wordless picture story may have an aesthetic rigour, but words can enhance both emotional and cognitive values.’¹⁶⁰

Beide hebben angst beticht te worden van het geven van een foutieve representatie van de werkelijkheid. De maker van de tekst overwegend naar inhoud, de maker van het beeld overwegend naar vorm.¹⁶¹

Op dit laatste vlak openbaart zich eveneens een andere tegenstrijdigheid. Waar journalisten allang de vrijheid hebben gekregen/genomen om te experimenteren met allerlei genres (representatievormen), daar moeten fotografen zich bij voortduring verdedigen tegen het verwijt van esthetisering of subjectivering: wat in het dagelijks taalgebruik inhoudt dat ze de werkelijkheid mooier voorstellen dan ze is, of deze een persoonlijke blik meegeven.¹⁶² Dat suggereert minimaal dat deze criticasters weten wat de werkelijkheid is en dat deze objectief te kennen valt.¹⁶³ Monique Koudijs stelt bijvoorbeeld dat wanneer de sfeer belangrijker wordt dan het eigenlijke moment, het beeld opgetild wordt naar “iets hogers”: ‘De persfotograaf is kunstenaar geworden.’¹⁶⁴

Echter, voor journalisten die stilistisch buitengewoon bedreven zijn, bestaat zelfs een prijs in Nederland: Het Gouden Pennetje. Iemand die een vlotte pen heeft, wordt geprezen. Het verwijt van mooischrijverij bestaat wel, maar toch vooral in de literatuur.¹⁶⁵ Dus bedrijven journalisten genres als essayistiek, interviews, reportages en New Journalism. Waarbij de laatste zelfs met opzet het idee van objectiviteit aan de kaak stelt. Van fotografen wordt echter verwacht dat ze de werkelijkheid en niets dan dé werkelijkheid weergeven; een transparant vizier. Maar mag een fotograaf zijn verbeelding niet gebruiken en mag hij/zij niet experimenteren met vorm om de realiteit weer te geven?¹⁶⁶

Je kan het ook omdraaien: vormexperimenten in de journalistiek worden over het algemeen nuttig geacht om de werkelijkheid beter in beeld te krijgen, voor de fotografie geldt dat doorgaans niet. Behalve misschien als dit het quasi-intellectuele genre van documentaire-fotografie betreft, maar dat heeft dan

¹⁵⁹ Wilson Hicks stelt dat *Words and Pictures* evenredig expressief zijn, maar tezamen een onverslaanbaar medium; John Berger zegt iets soortgelijks in *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londen 1972.

¹⁶⁰ Harold Evans, *Pictures on a Page*, 255.

¹⁶¹ De journalist zal altijd proberen dat “de ander” van zijn/haar tekst afblijft en claimen dat hij slechts de boodschapper is en weergeeft wat er gezegd en/of gebeurd is. Probeer in de tekst niet iets te veranderen, want dan wordt hij/zij doorgaans net zo obstinaat als de fotograaf die je aanspreekt op zijn stijl.

¹⁶² In *NRC Handelsblad* zelf wordt dit standpunt vooral verwoord door Hans den Hartog Jager (11 januari 2002) en in *de Volkskrant* door Harmen Bockma (28 december 2007), beide opvallend genoeg kunsterici.

¹⁶³ Vanzelfsprekend speel ik hier met de begrippen werkelijkheid en realiteit. De realiteit probeer ik met dit onderzoek vast te stellen, maar we hebben over verschillende niveaus van epistemologie (met dank aan Bernadette Kester).

¹⁶⁴ Monique Koudijs, ‘Fotojournalist die kunstenaar wil zijn, schiet zijn doel voorbij’ in *de Volkskrant* van 17 juli 1993.

¹⁶⁵ En zoals onlangs bleek ook in de wetenschap, volgens Marita Mathijsen, ‘Hoe ver kun je gaan?’ in *NRC Handelsblad* van 18 september 2009.

¹⁶⁶ Jan Blokker, ‘een vermoede van levende wezens; is het Nederlands landschap helemaal terug in kunst en fotografie?’ in *NRC Handelsblad* van 27 juni 2008.

ook het aura van “echter dan echt”. Er is echter weinig zo “gekunsteld” (in de zin van bedacht) als documentaire-fotografie.¹⁶⁷ En experimenteren met vorm gebeurt natuurlijk wel én overvloedig in de fotografie.

Een genre is een ‘culturele conventie’ volgens Van Dijck: een afspraak tussen de krant en haar publiek over de waarde en waarheid van de inhoud.¹⁶⁸ Dus de krant opent doorgaans met een zo feitelijk mogelijk verslag—zo niet dan staat dat er heel nadrukkelijk bij.¹⁶⁹ Verder bevat de voorpagina bijvoorbeeld vaak een column als persoonlijke noot. Van afspraken tussen krant en publiek wat betreft genres in de fotografie lijkt echter geen sprake. En van een vaste plaats van een bepaald genre fotografie in de krant is al helemaal geen sprake.¹⁷⁰

Dat hier geen afspraken over bestaan, kan komen omdat fotografie een relatief jong medium is vergeleken bij het gedrukte woord, maar een compleet onvergelijkbaar medium en waarschijnlijk het minst begrepen. Bovendien wordt fotografie al snel als kunst gezien.¹⁷¹ In ieder geval ligt de verhouding foto’s versus artisticeit een flinke slag gevoeliger. Zo waarschuwde Capa zijn collega bij *Magnum*, Henri Cartier-Bresson—iemand die een bijna perfect fotografisch oog wordt toegeschreven—vooral niet te kunstzinnig te fotograferen en zo het label ‘surrealistische fotograaf’ opgeplakt te krijgen.¹⁷²

Voorlopige conclusie: wanneer je kunstig wil zijn, zal je kitsch oogsten. Wanneer je de realiteit wilt betrappen, zul je indruk maken. In de woorden van Capa: ‘Als je dat niet doet, zal je maniertjes krijgen.’ Je voelt dat de verhouding ‘vorm of vent’ een dunne lijn is, altijd en overal.¹⁷³ Als de inhoud niet goed is, val je dieper wanneer het gebrek daaraan gemaskeerd wordt met een overdaad aan vorm (kitsch, schijn, valsigheid) én deze leegheid ineens ontdekt wordt.

Vanzelfsprekend beschrijft de journalistieke tekst niet alleen die andere werkelijkheid, maar maakt daar natuurlijk ook zelf deel van uit: vorm en inhoud lopen in elkaar over én versterken elkaar, máár mogen elkaar nooit in de weg zitten. Dit geldt tevens voor de fotojournalistiek. Dat is de reden waarom Cartier-Bresson over het algemeen gezien wordt als de man van de fotografische perfectie. Hij gaat nét niet over die lijn heen en komt zo niet bij de gevreesde “moofilmers” terecht. En dat komt opvallend genoeg niet alleen door zijn vakmanschap, maar vooral, zo lijkt het, door zijn intentie.¹⁷⁴

Waarom steekt die verhouding tussen vorm en inhoud juist bij nieuwsfoto’s in de krant kennelijk zo nauw? Sontag heeft die vraag al meer dan dertig jaar geleden kortweg beantwoord met de frase ‘photography beautifies’.¹⁷⁵ Terwijl de fotojournalistiek een overeenkomst is tussen de persfotograaf en de fotoredactie over het tonen van de realiteit, verduisteren fotografen de realiteit door artistieke foto’s te

¹⁶⁷ Liz Wells, ‘Documentary and Photojournalism’ in: Liz Wells (redactie), *The Photography Reader*, 252-256.

¹⁶⁸ José van Dijck, ‘Nieuws in het internettijdperk; een genre tussen technologie en culturele vorm’ in: Jo Bardoel, Frank van Vree en Huub Wijfjes (redactie), *Journalistieke cultuur in Nederland*, 419-420.

¹⁶⁹ Of beter gesteld, vooral in het verleden stond het er heel nadrukkelijk bij. Ook hier zien we genrevermenging.

¹⁷⁰ José van Dijck noemt de bijzondere positie van fotografie in dit verband zelfs helemaal niet. Maar Michael Schudson bijvoorbeeld ook niet.

¹⁷¹ Roger Scruton betwijfelt zelfs of foto’s überhaupt kunst kunnen zijn; een andere discussie.

¹⁷² Bart Funnekotter, ‘Fotobroeders begonnen voor zichzelf; 60 jaar Magnum’ in *NRC Handelsblad* van 12 mei 2007.

¹⁷³ Hubert Smeets in *NRC Handelsblad* van 5 november 1999.

¹⁷⁴ Willem Ellenbroek, ‘Sneller dan een verfkwast; het beslissende boek over Henri Cartier-Bresson’ in *de Volkskrant* van 9 oktober 2003.

¹⁷⁵ Susan Sontag, *On Photography* (het origineel is uit 1977), Penguin Classics, Londen 2002, onder andere 28, 78 en 85.

maken met ‘schaduwspel en silhouetten’ stelt fotograaf Francesco Zizola, die heel sceptisch is over wat zijn collega’s heden ten dage tonen: ‘De realiteit is een excuus geworden.’¹⁷⁶

En opvallend genoeg lijkt dit “noodlot” vooral toe te slaan in de handen van de vakman zelf—óók wanneer het gaat om zijn of haar weergave van gruwel en geweld. George Rodger, eveneens *Magnum*-fotograaf, ervoer dit bijvoorbeeld toen hij foto’s maakte van Hitler’s vernietigingskampen. Rodger merkte dat hij ‘geheel onbewust in zijn zoeker een artistieke compositie maakte van groepen lichamen en besloot, geschrokken van zijn ongevoeligheid op dat moment, nooit meer foto’s te maken van oorlogen en menselijke wreedheid’.¹⁷⁷ Zijn persoonlijke afweging valt te respecteren, maar verdient dit besluit navolging?

Hans Aarsman ziet het gevaar in ieder geval ook. Na jaren op uitzonderlijk niveau fotografie te hebben bedreven, schrijft en spreekt hij nu alleen nog maar over foto’s: ‘It is dangerous to have artistic ambitions. Most photography is not about seeing what there is to see, most photography is about presenting the world in a well-composed way.’¹⁷⁸ Hij tekent daarbij fijntjes aan: ‘That is not easy to do because the world is very chaotic—you have to be very skillful.’ Dat klinkt niet alleen als intuïtie, maar vooral als vakmanschap.

Waar voor de journalist “de distantie” een valkuil is, is dat voor de fotograaf “de intentie”. Omgekeerd lijkt dat zelden het geval: voor een journalist is zijn of haar artistieke ambitie nauwelijks een probleem, voor een fotograaf is de afstand zelden een probleem—hooguit een praktisch probleem, namelijk “hoe schrijf ik het zo mooi mogelijk op?” versus “hoe kom ik zo dicht mogelijk in de buurt?”. Vervolgens moet de fotograaf een standpunt innemen, anders maakt hij/zij die foto nooit en wordt ons als publiek dat beeld ook nooit “opdrongen”—terwijl een journalist dat idealiter juist moet nalaten: het innemen van een standpunt. Een fotograaf maakt ons per definitie deelgenoot van zijn/haar standpunt, want dat levert een uniek perspectief, op een bepaald soort feiten. Later meer over welk soort feiten we het dan hebben in nieuwsfoto’s.

Fotojournalistiek gaat an sich niet om “mooi”. Of zoals Hubert Smeets in *NRC Handelsblad* stelt: ‘In de fotojournalistiek is schoonheid geen waarde op zichzelf maar een bijverschijnsel dat dienstbaar is aan het “moment van de waarheid”’.¹⁷⁹ Dat een journalistiek goede foto ook mooi kan zijn—misschien zelfs moet zijn—is pech én noodzaak tegelijkertijd.¹⁸⁰ Het is een waanzinnige paradox, die goed verwoord wordt door James Nachtwey, gelauwerd oorlogsfotograaf: ‘De schoonheid van een beeld geeft toegang tot de tragedie’.¹⁸¹

Edmund Burke, schetst—al een eeuw voor de uitvinding van fotografie—die eigenaardige samenhang tussen genoegen en verschrikking (in bijvoorbeeld de schilderkunst) als ‘delightful horror’:

¹⁷⁶ Harmen Bockma, ‘Huilen achter de camera’ in *de Volkskrant* van 28 december 2007.

¹⁷⁷ Harold Evans, *Ooggetuige; 25 jaar World Press Photo’s*, 1981, 8.

¹⁷⁸ Hans Aarsman op een TED-conferentie in Amsterdam in november 2009.

¹⁷⁹ Hubert Smeets in *NRC Handelsblad* van 5 november 1999.

¹⁸⁰ Vooral wanneer je bedenkt dat nieuws het ongewone gewoon maakt—zie pagina 10.

¹⁸¹ Harmen Bockma, ‘Mooi beeld is toegang tot tragedie; interview James Nachtwey’ in *de Volkskrant* van 30 mei 2007.

huiveringwekkend realistisch en bloedstollend mooi tegelijkertijd.¹⁸² Het gaat, volgens Burke, om twee tegenovergestelde esthetische ervaringen, waarvan de huiver het menselijke gemoed hevig beroert en de schoonheid deze als het ware apaiseert. Burke noemt dit ‘the sublime and the beautiful’.

Mensen beleven genot aan het verschrikkelijke. Denk aan het plezier dat mensen beleven aan het genre tragedie, stelt Arnold Heumakers. En dat kan ook niet anders; het is een psychologische wetmatigheid. Anders heb je zelf geen leven, maar die andere persoon overigens ook niet: ‘Het genot dat we aan zulke dingen beleven, maakt dat we de aanblik van ellende niet uit de weg gaan, maar tegelijkertijd voelen we pijn, die we willen verlichten door het lijden van de slachtoffers te verlichten.’¹⁸³ Heumakers wijst onder andere op het succes van inzamelacties, zoals voor de Tsunami-slachtoffers. ‘To find beauty in war photographs seems heartless’ maar is het niet, want een teken van emotionele volwassenheid, aldus Sontag.¹⁸⁴ En Nachtwey stelt: ‘In een tragedie is ook tederheid, warmte en begrip te vinden.’¹⁸⁵

We zijn hiermee inmiddels helemaal aan de andere kant van het spectrum van de fotojournalistiek beland. Van het door Zizola’s geconstateerde vermeende gebrek aan realiteit naar de door Nachtwey’s geconstateerde pijnlijke realiteit; die alletwee worden bewerkstelligd door schoonheid. Het opvallende is dat het eerste fenomeen nauwelijks wordt opgemerkt, maar het tweede fenomeen des te meer. Er is vrij snel kritiek op gruwelijke foto’s die er goed uitzien, er is minder snel kritiek op mooie foto’s die “nergens” over gaan.¹⁸⁶ Daarvan is het gevaar misschien ook meer zoals die van de kikker in een pan met langzaam aan de kook gebracht water: een heerlijk warm bad, totdat het te laat is. De vraag die opdoemt in het geval van een overvloed aan “nepbeelden” luidt dan vanzelfsprekend: te laat voor wat? Dat we niet meer open staan voor die andere realiteit, de gruwelijke “uitzinnige werkelijkheid” waaruit ons leven ook bestaat: nieuws maakt die uitzinnige werkelijkheid tenslotte gewoon, kunst doet het tegenovergestelde.¹⁸⁷ Die representatieve *clash* maakt de dagbladjournalistiek zo waardevol.

In het algemeen kunnen we stellen dat wanneer de schoonheid gaat overheersen, we spreken van ‘nare kitsch’ in de fotojournalistiek.¹⁸⁸ En dat beeld leidt ons weg van de realiteit van het dagelijks bestaan—en bemiddelt de werkelijkheid dus niet. In 2008 constateerde de jury van de WPP iets dergelijks. ‘Crisis in fotoland’ kopte *de Volkskrant*: ‘De lezer is moe van de War on Terror, weet dat bloed altijd dezelfde kleur rood heeft, en ziet liever mooie foto’s van beroemdheden.’¹⁸⁹ We kunnen daar gemakkelijk een moreel oordeel over vellen, maar wanneer wordt het pathologisch? Iedereen wil zo nu en dan even ontsnappen aan die werkelijkheid (en de status quo omarmen).

Zelf denkt Nachtwey dat zijn “beeldtaal”—zijn stijl of fotografische handtekening—refereert aan iconische beelden uit de westerse kunstgeschiedenis en dat daarom de gruwelijke beelden die hij schiet,

¹⁸² Arnold Heumakers in *NRC Handelsblad* van 11 maart 2005.

¹⁸³ Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* (tweede druk, vertaald en van aantekeningen voorzien en ingeleid door Wessel Krul; het origineel *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* komt uit 1757), Historische Uitgeverij, Groningen 2004, 101.

¹⁸⁴ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 67.

¹⁸⁵ Harmen Bockma, ‘Mooi beeld is toegang tot tragedie’ in *de Volkskrant* van 30 mei 2007.

¹⁸⁶ Zie de ingezonden brieven, vooral bij *NRC Handelsblad* en de antwoorden van de hoofdredacteur in de rubriek De lezer schrijft, de krant antwoordt in *NRC Handelsblad* van 11 september 2003 (Eppo Jansen vs. Folkert Jensma: ‘Weg met de plaatjescultuur’). Maar ook het artikel van Bram Vermeulen in *NRC Weekblad* van 18 april 2009 waarin hij schrijft: ‘Het spijt me zeer dat de foto bij het artikel over xenofobie uw verdere dag heeft belast’.

¹⁸⁷ Merlijn Schoonenboom, ‘Drama via een omweg; World Press Photo op zoek naar vernieuwing’ in *de Volkskrant* van 24 april 2008.

¹⁸⁸ Arno Haijtema, ‘Crisis in fotoland; achtergrond World Press Photo’ in *de Volkskrant* van 9 februari 2008.

mensen op het verkeerde spoor kunnen zetten. Mensen zouden dan kunnen denken dat ze gemanipuleerd worden (uit winst- en/of effectbejag).¹⁸⁹

Aarsman denkt, net als Nachtwey, dat mensen zijn foto's mooi vonden/vinden omdat ze verwijzen naar een westerse iconografie. Hij verwijst daarvoor naar een van zijn meest bekende en geliefde beelden, de foto van het uitzicht over de Nederlandse polder óver de boeg van een schip, de Majestic.¹⁹⁰ 'You know why people like this picture? Because it resembles almost every picture of Casper David Friedrich.'¹⁹¹ Hij voegt daar veelbetekend aan toe, dat beelden (vanzelfsprekend zowel de productie als de receptie) 'culturally enhanced' zijn. We kunnen daar aan toevoegen, Burke indachtig, maar *enforced by nature*.¹⁹²

Wat nu te denken van de winnende *World Press Photo* van Tim Hetherington uit 2007—gezien het verwijt van Zizola over 'wazige foto's, beelden met schaduwspel en silhouetten, die meer naar kunst neigen dan naar naar journalistiek'. Ik bedoel die behóórlijk wazige foto van een vermoeide Amerikaanse militair na een veldslag in de Afghaanse Korengal vallei.¹⁹³ Een dubbelzinnig symbolisch beeld van een uitputtende eindeloze strijd. Dat gaat lijnrecht in tegen de stelregel van Hans den Hartog Jager. Hij vindt dat alléén kunstfoto's vragen om ideeën over esthetiek, interpretatie en meerduidigheid, en dat onthulling moet overgelaten worden aan journalistieke foto's.¹⁹⁴ Hetherington's foto doet namelijk precies het tegenovergestelde: het onthult nauwelijks, is ambigue en heeft de belangrijkste fotoprijs duidelijk gewonnen vanwege een heel specifiek idee ten aanzien van esthetiek. Heeft de jury lopen slapen en strooit hij ons zand in de ogen? Ik denk van niet.

Het is duidelijk dat de rol van de fotoredacteur bij de krant van groot belang is, en dat hij/zij een cruciale positie inneemt tussen fotograaf en krant—en in feite de enige is die aanspraak mag maken op de (ere)-titel "fotojournalist". Zij zijn de professionele foto-ogen van krantenland, zij bepalen wat integer is en wat subliem—kortom, dat wat nieuwswaardig is aan fotobeeld om in de krant te verschijnen.¹⁹⁵ Zij zijn de "curatoren" van de nieuwsfoto en de krant is hun "tentoonstellingsruimte".

Wanneer we echter Hans Belting's idee van heiliging van beelden in oude culturen overnemen, waardoor deze daadwerkelijk bezielde objecten werden, dan zou je kunnen stellen dat de beeldredactoren niet zozeer de fotoprofessionals zijn (dat zijn de fotografen), zelfs geen de curatoren (dat is meer een functie in de kunstwereld), maar de "priesters" van de fotojournalistiek: 'Only through sacred animation could these images exert power and their matter become medium. The creation of such images, in a first act, was carried out by a sculptor, while the second act was entrusted to a priest.'¹⁹⁶

¹⁸⁹ Aangezien reclamefotografie én kunstfotografie meer geld opleveren, is dit wel relevant.

¹⁹⁰ Een foto van Hans Aarsman uit 1989, 'Waterhuizen' in: Flip Bool (e.a.), *Dutch Eyes; nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Stichting Fotografie in Nederland/Uitgeverij Waanders, Zwolle 2007, 224.

¹⁹¹ Hans Aarsman op de TED-conferentie in Amsterdam in november 2009.

¹⁹² We zitten hiermee in de nature/nurture-discussie en daar kom ik later nog op terug. Zie ook 'Analyzing Visuals; Still and Moving Images' in: Anders Hansen (en anderen), *Mass Communication Research Methods*, 201.

¹⁹³ Zie worldpressphoto.org. Tim Hetherington is inmiddels zelf een *casualty of war*. Hij raakte dodelijk gewond in Libië op 20 april 2011.

¹⁹⁴ Hans den Hartog Jager, 'De mens loopt in de weg; foto's over handel en globalisering' in *NRC Handelsblad* van 11 januari 2002.

¹⁹⁵ Zie de discussie over *Breaking News*.

¹⁹⁶ Hans Belting, 'Image, Medium, Body' in *Critical Inquiry*, Winter 2005, 308.

Beeldredacteurs hebben dan ook een totaal andere rol dan bijvoorbeeld de vormgever, de chef binnenland of de fotograaf. Hoe precair zijn/haar situatie is, blijkt uit het commentaar van Nicole Robbers, chef-foto bij *NRC Handelsblad*: ‘Besef wel dat de pagina niet van mij is, de tekst niet van mij is, maar de foto ook niet!’¹⁹⁷ Waar ze ook staan, fotojournalisten staan altijd wel op iemands tenen, toch bepalen zij voor een groot deel het beeld van de krant en het beeld dat het publiek heeft van de werkelijkheid.

1.3.2 Een magisch-realistisch perspectief

Binnen de theoretische driedeling—representatie, journalistiek en fotografie—komt de foto zelf ons letterlijk en figuurlijk het meest na. De foto is de materie waarvan het beeld afgedrukt of, beter gesteld, “getransfereerd” wordt op grof krantenpapier.¹⁹⁸ Afgedrukt klinkt veel te mechanisch voor deze materie, zoals we kunnen weten sinds Walter Benjamin in 1933 zijn beroemde essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* schreef.¹⁹⁹ Al trok hijzelf uiteindelijk een onwerkbare conclusie ten aanzien van het verlies aan aura door de handeling van reproductie²⁰⁰—verderop hierover meer.²⁰¹ Aan het woord “transfer” kleven namelijk behalve de betekenis ‘representatie en het verbeelden van de werkelijkheid’ ook nog andere dimensies: gedaanteverandering/*avatar* [Van Dale/*mijn associatie*], het verleggen in de tijd/*time machine*, het overmaken van geld/*put your money where your mouth is* en het overdragen van materie/*beam me up Scotty!*

Daarmee zijn nog niet alle kwaliteiten benoemd van een transfer, want één specifieke dimensie verwijst naar de omvorming tot iets hogers—het rituele en kunstzinnige, misschien zelfs religieuze aspect van foto’s.²⁰² Foto’s lijken ook magische kwaliteiten te hebben.²⁰³ Sommige theoretici zeggen zelfs dat ze bedwelmen (zoals geluid), waardoor het moeilijk is om kritische distantie te betrachten—wat weer een typische kwaliteit van tekst schijnt te zijn.²⁰⁴ Daar kom ik op terug in een volgende paragraaf en is niet het soort magie dat hier bedoeld wordt. Het gaat juist om het vervreemdende effect, vandaar de verwijzing naar een school in de schilderkunst in de titel van deze paragraaf. In ieder geval is de veronderstelde magie van de fototransfer, die onder andere tot uiting komt in de hernieuwde belangstelling voor het Polaroid-procedé (zowel het chemisch proces als de digitale archivering op internet) opvallend te noemen, maar geenszins nieuw.²⁰⁵

¹⁹⁷ Uit interview met fotoredacteurs van mei 2008.

¹⁹⁸ Nota bene: in het Engels wordt hier veelal de term ‘picture’ gebruikt, terwijl ‘photo’ wordt gereserveerd voor de afbeelding en ‘image’ voor het beeld dat wordt oproepen—dus: material, process, mental (medium) of contact, context, content (message).

¹⁹⁹ Maar gelezen in het Engels: Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ in *Illuminations* (met introductie van Hannah Arendt en een nieuw voorwoord van Leon Wieselter; herdruk van Engelse vertaling uit 1968 naar Duits origineel uit 1955), Schocken Books, New York 2007, 217-252.

²⁰⁰ Van duplicatie is pas sprake in het digitale tijdperk—in tegenstelling tot het analoge tijdperk—en is daarvan zelfs een typisch kenmerk: er is geen onderscheid meer tussen origineel en kopie.

²⁰¹ Gerry Badger, *Door het oog van de lens; hoe fotografie ons leven heeft veranderd*, Terra/Lannoo, Arnhem 2007, 205.

²⁰² Transfiguratie staat ook vermeld in de betekenis van ‘kunstwerk dat de verheerlijking van Christus voorstelt’ in *Dikke van Dale*, 2970. De controversie woord vs. beeld kent een lange religieuze traditie die teruggaat tot het tweede van de tien geboden uit de bijbel. Het ontstaan van het protestantisme in oppositie tot het katholicisme tijdens de reformatie en de relatie met de opkomst van de boekdrukkunst wordt ook vaak vermeld.

²⁰³ Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 15.

²⁰⁴ Frank van Vree, ‘De sensatie van het beeld’ in: Frits Gierstberg en Warna Oosterbaan (redactie), *De Plaatjesmaatschappij*, 62.

²⁰⁵ Andrew Romano, ‘Instant Karma’ in *Newsweek* van 27 juli 2009. Annette Toonen, ‘Het kan straks weer: wapperen met Polaroid-foto’s’ in *NRC Handelsblad* van 4 juni 2009. Zie tevens de website polanoid.net.

Vilém Flusser, bij voorbeeld, heeft het over ‘die Welt der Magie, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollen Kontext teilnimmt. [...] Die Bedeutung der Bilder ist magisch’.²⁰⁶ En als we het over de magie of het aura van foto’s hebben, dan behoeft dat toelichting, want anders vervallen we in een soort obscurantisme; een irrationalisme ten aanzien van foto’s waardoor weinig zinnigs gezegd wordt over deze materie.²⁰⁷

En dat kan juist wel. Wanneer Benjamin het namelijk heeft over het verlies van aura in de kunst door mechanische reproductie (lithografie en fotografie), dan bedoelt hij daarmee dat met het loslaten van de authenticiteit de autoriteit van het object wordt aangetast—plus de daarmee samenhangende unieke historische getuigenis die uitgaat van *directe* betrokkenheid. Oftewel, ‘the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition’.²⁰⁸ Daar is niks irrationeels aan. Het gevaar dat Benjamin ziet in deze verbroken keten komt grotendeels overeen met Postman’s notie hiervan, maar tevens met die van Sontag—hij heeft het over verlies aan context in objectieve zin (ruimtelijk aspect), zij heeft het over gebrek aan historische samenhang (temporeel aspect). In Postman’s woorden is een foto dan ook ‘een krachtig getuigenis, die echter geen mening weergeeft’.²⁰⁹

Benjamin veronderstelt dat door fotografie de *cult value* van kunst langzaam maar wordt zeker wordt verdrongen door de *exhibition value*.²¹⁰ Waarbij de kwantitatieve toename van de laatste zorgt voor een verandering in kwalitatieve zin van de eerste. Er valt iets voor te zeggen dat het aura weliswaar aan het oorspronkelijke object wordt onttrokken, maar niet aan het oog.²¹¹ Ze gaat dan niet daadwerkelijk verloren maar gaat via de foto met behulp van de magie van deze technologie over op de ontvangende persoon.²¹² Een transformatie (van betekenis) vindt zeker plaats.²¹³ Toch gaat de essentie van het aura—indien we deze verstaan als bezieling—niet verloren, maar krijgt zij “slechts” een andere verhouding ten opzichte van de mens.²¹³ En “slechts” omdat wel degelijk een revolutie plaatsvindt met de introductie van fotografie; net zoals met de introductie van de boekdrukkunst ongeveer vierhonderd jaar eerder. Onze perceptie van de werkelijkheid veranderde namelijk dramatisch. We leven vanaf 1839 (opnieuw) in een andere symbolische realiteit. Postman stelt terecht: ‘A new technology does not add or subtract something. It changes everything. In the year 1500, fifty years after the printing press was invented, we did not have old Europe and the printing press. We had a different Europe.’²¹⁴ Al is het goed om je te realiseren dat deze symbolische vernieuwing met horten en stoten gaat. Niet alles en

²⁰⁶ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 9.

²⁰⁷ Aura volgens *Dikke van Dale*, 218: ‘fijn-stoffelijk’ dan wel ‘vluchtig omhulsel’ of uitstraling van individu.

²⁰⁸ Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ in *Illuminations*, 221.

²⁰⁹ Neil Postman, *Wij amuseren ons kapot; de geestdodende werking van de beeldbuis* (ingeleid door Gerrit Komrij, tweede druk), Het Wereldvenster, Houten 1987, 77-78.

²¹⁰ Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ in *Illuminations*, 224.

²¹¹ *Cult value* hangt samen met groepsverering en samenbindende krachten; een collectief van individuen die staan in een traditie en daar een bepaalde identiteit aan ontlenen: de waarden en normen van een samenleving; het bezielde verband.

²¹² Van sommige culturen is bekend dat het nemen van een foto van een persoon niet gewaardeerd wordt, als ware het een *ontzieling*. In onze cultuur lijkt het tegenovergestelde te gebeuren, maar met hetzelfde resultaat. Hier gaat het object geloven in zijn/haar eigen *image* (het imago, gecreëerd door/voor beeldvorming), maar verliest vervolgens zichzelf, c.q. raakt het authentieke spoor bijster. Hoeveel politici, starlets of journaallezers zijn na x-tijd in de spotlights geen schim meer van wat ze ooit geweest zijn, of beter gezegd: geen schim meer van wat ze geweest zouden kunnen zijn, want door exposure is er sprake van fixatie. Overmatige exposure is dan ook veelal karakterbedervend; het zijn de sterke benen die de weelde kunnen dragen. De fixatie van het aureool door het fotografische beeld lijkt hier debet aan.

²¹³ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, 320. Hij stelt dat in de volgende fase van reproductie, de kopie zelfs méér aura bevat dan het origineel; een omkering van relaties, kenmerkend voor het tijdperk van biocybernetica.

²¹⁴ Neil Postman, *Technopoly; The Surrender of Culture to Technology*, Vintage Books, New York 1993, 18.

iedereen is in één keer “om”. Bovendien speelt het zich niet af in een maatschappelijk vacuüm. Voor een recenter en misschien meer tot de verbeelding sprekend voorbeeld hoeven we alleen maar te denken aan de introductie van internet en de technologische component van de huidige economische crisis.²¹⁵

De “aura-transfer” waar foto’s ogenschijnlijk mee behept zijn, is blijkbaar afwezig in tekst of anderszins aanwezig in tekst. En misschien kan een foto daarom het best begrepen worden ten opzichte van tekst als *non-text*—dat wil zeggen: de geschreven, getypte of gedrukte tekst (niet de verbale tekst: het gesproken woord)—zonder overigens in een simplistisch binarisme te vervallen.²¹⁶ Het is ten slotte al vaker geconstateerd en misschien ten overvloede, maar ‘all media are mixed media.’²¹⁷ Van Dijck heeft het dan ook over de (schijnbare) dubbelzinnigheden tussen woord en beeld als ‘continuïteit binnen een multimediale cultuur’.²¹⁸ Hans Belting benadrukt in dit verband dat media niet alleen van nature intermediair zijn, maar ook als intermediair van elkaar optreden, omdat ‘they mirror, quote, overlap, and correct or censor one another’. Hij heeft dan ook een voorkeur voor de term “intermedialiteit”.²¹⁹

Flusser’s ideeën sluiten hier goed bij aan en geven een solide fundament aan dit basisprincipe. Hij noemt de nieuwe fotografisch realiteit bewustzijn in de derde graad, omdat foto’s tekst vervangen zoals teksten ooit beelden vervingen—dat is dan ‘Magie zweiten Grades: abstraktes Gaukeln’.²²⁰ Flusser, maar vooral Benjamin, heeft overigens veel minder aandacht voor de effecten van de (mechanische) reproductie van tekst: de uitvinding van de boekdrukkunst in 1456 door Johannes Gutenberg. Juist deze ontwikkeling werd door McLuhan opgevat als de vernietigende kracht van het traditionele leven en religieus begrip in zijn boek de *The Gutenberg Galaxy*.²²¹

McLuhan kent weer meer betekenis toe aan de introductie van de telegraaf dan aan fotografie—zelfde tijd, andere plaats—bij “de omverwerping” van de printcultuur. McLuhan wordt dan ook nog steeds gezien als het orakel van het elektrische tijdperk. Het is overigens niet bijzonder boeiend dat hij op de originele cover van dit boek uit 1962 staat vermeld als ‘The famed thinker’s stunning analysis of the rise and fall of the tyranny of the printed word’—ook toen werden boeken al luidruchtig aangeprezen om voor de hand liggende commerciële redenen.²²² Boeiender is dat McLuhan een aantal belangrijke zaken heeft voorzien—dertig jaar voordat er überhaupt sprake was van zoiets als het *world wide web*²²³—en dat Benjamin soortgelijke terminologie gebruikt ten aanzien van fotografie (en de nevenschikte technologie film) wanneer hij spreekt over de liquidatie van traditionele culturele waarden door deze ‘powerful agent’.²²⁴

²¹⁵ En dan zien we ook gelijk een opvallend verschil: de “incubatielijd” is schrikbarend afgenomen.

²¹⁶ John Hartley, *Politics of Pictures*, 31.

²¹⁷ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want?* 350.

²¹⁸ José van Dijck, ‘Geen beelden zonder woorden; Continuïteit binnen een multimediale cultuur’ in: Frits Gierstberg en Warna Oosterbaan (redactie), *De Plaatjesmaatschappij*, 36–46.

²¹⁹ Hans Belting, ‘Image, Medium, Body’ in *Critical Inquiry*, Winter 2005, 314.

²²⁰ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 16.

²²¹ McLuhan was als bekeerd katholiek ook uitgesproken negatief over de gevolgen van de reformatie en het protestantisme van Maarten Luther—zie onder andere: Marshall McLuhan, *The Medium and the Light; reflections on religion* (geregideerd door Erik McLuhan en Jacek Szklarek), Stoddart, Toronto 1999.

²²² Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy; the making of typographic man*, Signet Books, Toronto 1962.

²²³ Hoewel het militair georiënteerde Arpanet al langer bestond en de academische wereld reeds eerder gebruik maakte van de verworvenheden van dit elektronische netwerk, wordt de uitvinding en totstandkoming van het *world wide web* door Tim Berners-Lee in 1991 over het algemeen gezien als beginpunt van het internet.

²²⁴ Walter Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’ in *Illuminations*, 221–222.

Flusser ziet iets soortgelijks, maar is minder moralistisch (en lijkt daarin weer op McLuhan en niet op Postman): ‘Mit der Fotografie beginnt die “Nachgeschichte” und zwar als Kampf gegen Textolatry.’²²⁵ Hij duidt onze geschiedenis (wat iets anders is als historisch besef; in de term “nageschiedenis” begrepen als het ontbreken van dit besef) als een dialectische strijd tussen beeld en tekst, waarbij beide modaliteiten—als bemiddelaars tussen mens en wereld—niet alleen vorm geven aan deze externe strijd, maar tegelijkertijd ook blijk geven van een innerlijke tegenstrijdigheid.²²⁶

Het oplosbaar vermogen van beide modaliteiten is beperkt, stelt Flusser, en daarom zal op een gegeven moment een volgende mediatechnologie het overnemen (die een voorgaande ook weer in zich opneemt). De kracht van het schrift bestond daaruit—we schrijven plusminus 3500 jaar geleden—dat het de bedoeling van het beeld kon ontcijferen door als het ware beeldelementen uit het oppervlak te halen en in rijen te ordenen: tekstregels. ‘Und sie codierten damit die zirkuläre Zeit der Magie in die lineare der Geschichte um. Das war der Beginn des “geschichtlichen Bewußtseins” und von “Geschichte” im engeren Sinn.’²²⁷ Geschiedenis in ruimere zin is de voortgang in de tijd. Flusser heeft het dan ook over “voorgeschiedenis” wanneer hij spreekt over de periode daarvoor.²²⁸

Met het fenomeen schrijven kwam een nieuwe vaardigheid in ons leven. Buiten schrijven én lezen namelijk conceptueel denken (magie in ruimere zin). Dat is in feite het abstraheren van lijnen uit vlakken: het samenstellen van teksten en deze ontcijferen. Conceptueel denken is daarom abstracter dan imaginair denken. ‘So hat sich der Mensch mit der Erfindung der Schrift noch einen weiteren Schritt zurück von der Welt entfernt. Texte bedeuten nicht die Welt, sie bedeuten die Bilder, die sie zerreißen. Texte entziffern heißt folglich, die von ihnen bedeuteten Bilder zu entdecken. [...] Texte sind demnach ein Metacode der bilder.’²²⁹ Derhalve is er niet alleen sprake van beeldspraak, maar is alle taal ook principieel metaforisch van aard.^{>53}

De externe dialectiek bestaat hieruit, dat in een poging het andere medium weg te verklaren—bijvoorbeeld door het tekstgetrouwe christendom in zijn strijd tegen de beeldenverering van de heidenen in de middeleeuwen—men nochtans een beroep doet op het symbolisch vermogen van deze. McLuhan stelt daarom onder andere dat de inhoud van een nieuw medium altijd het voorgaande medium is.²³⁰ Flusser: ‘Das begriffliche Denken analysiert zwar das magische, um es aus dem Weg zu räumen, aber das magische Denken schiebt sich ins begriffliche, um ihm Bedeutung zu verleihen.’²³¹ Door deze dialectiek versterken beide elkaar; dat wil zeggen dat beelden steeds conceptueler worden en teksten steeds beeldender. Hierdoor kan de hiërarchie van de codering omvergeworpen worden: tekst,

²²⁵ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 16.

²²⁶ Vergelijkbaar met het concept van tijd zoals beschreven door Joke Hermsen in *Stil de tijd; pleidooi voor een langzame toekomst*, Arbeiderspers, Amsterdam 2009. Zij heeft het over kloktijd (verloep) en persoonlijke tijd (beleving).

²²⁷ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 10.

²²⁸ Elizabeth Eisenstein beschrijft in haar boek *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 3-12, dat we wel kunnen weten dat er vroeger sprake was van een ander historisch besef, maar dat we niet kunnen navoelen hoe dat dan was. Das war einmal. We weten wel dat het een voor ons niet te bevatten ander fenomeen en andere realiteit is.

²²⁹ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 11.

²³⁰ Zei het op een veel concreter niveau: zoals een film een boek als inhoud kan hebben.

²³¹ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 11.

oorspronkelijk een metacode voor beeld, kan nu zelf beelden als metacode hebben—en omgekeerd.²³² Dat eerste zou dan een definitie kunnen zijn van beeldvorming, het laatste een definitie van intertextualiteit, al wordt het in de praktijk van mediastudies meestal niet zo gebruikt.²³³

De interne dialectiek—en problematiek—bestaat hieruit, dat wanneer tekst niet meer bemiddelt ten aanzien van beeld, maar beelden veinst door zich tussen mens en beeld op te stellen, mensen onkundig worden teksten te ontcijferen én geen beelden meer kunnen reconstrueren. Mensen leven dan in de functie van tekst. Flusser noemt dat ‘Textolatrie’.²³⁴ Voorbeelden daarvan zijn volgens Flusser: het christendom, marxisme, maar ook het hedendaagse wetenschappelijk discours. Dat zou een uiting van het zelfreferentiële karakter van tekst kunnen zijn; het verwijst naar niets meer dan zichzelf en verliest het contact met de werkelijkheid. Dit onderzoek, *Framing Reality*, moet voor hen dan ook een gotspe zijn, een empiristische exercitie die nergens toe leidt. Dat geldt bijvoorbeeld voor iemand als John Tagg, wanneer hij stelt dat een foto ‘can guarantee nothing at the level of meaning’.²³⁵ Hij heft de last van de representatie op door de werkelijkheid te ontkennen.²³⁶ Want hij herkent wel dat fotografie betekenisvol kan zijn en reële effecten kan bewerkstelligen, maar deze kunnen niet ‘refer or be referred to a pre-photographic reality as to truth’.

Daarmee ontstaat de situatie, volgens Steve Edwards, dat, ‘for the shock troops of postmodern transformation, there is no outside to representation, and there is no limit to this framing’.²³⁶ Maar dit lijkt op zijn minst inherent tegenstrijdig aan elkaar. Want als alles slechts een beeld is en we leven in representatief vertoog zonder origineel dan houdt representatie zelf op te bestaan: ‘[I]f the outside of the frame ceases to be the photograph’s reference point, in what terms can we constitute to speak of representation?’ Dat dit inderdaad een onhoudbare positie is, zal later nog op een andere wijze blijken. Maar waarschijnlijk zitten we (of zaten we) in dit postmoderne tijdsgewricht dan ook gevangen in een uitputting van het symbolisch vermogen door de dialectiek van de innerlijke tegenspraak.

De introductie van fotografie is overigens geen herhaling van de introductie van de eerste beelden die mensen gebruikten, ongeveer 35.000 jaar geleden (even afhankelijk van waar we de lijn trekken).²³⁷ Want net zoals er sprake is van een ‘secondary orality’ in de woorden van Walter Ong—bewerkstelligd door de introductie van televisie, radio en telefoon—zou je met de introductie van fotografie misschien kunnen spreken van het ontstaan van een “secondary visuality”.²³⁸

Tenminste, zo vat ik de idee van Flusser op wanneer hij stelt dat traditionele beelden ontologisch abstracties zijn in de eerste graad—ze abstraheren de concrete wereld—en technische beelden abstracties zijn in de derde graad, want ze abstraheren tekst: ‘Historisch sind traditionelle Bilder vorgeschichtlich und die technischen nachgeschichtlich. Ontologisch bedeuten traditionelle Bilder Phänomene während

²³² Flusser suggereert dat de hoogste begripsvorming te vinden is in conceptuele beelden (bijvoorbeeld computerbeelden).

²³³ Gillian Rose, *Visual Methodologies; An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (tweede editie), Sage, Londen 2008, 142.

²³⁴ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 12.

²³⁵ John Tagg, *The Burden of Representation*, 3.

²³⁶ Steve Edwards, ‘The Snapshooters of History’ in: Liz Wells (redactie), *The Photography Reader*, 183.

²³⁷ Alexander Marshack, ‘The Art and Symbols of the Ice Age’ in: David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History*, 5-14.

²³⁸ Walter Ong, ‘Orality, Literacy, and Modern Media’ in: David Crowley en Paul Heyer, *Communication in History*, 66-72.

die technische Begriffe bedeuten.²³⁹ De eerste beeldabstractie is fenomenaal van aard, de tweede beeldabstractie (en dus abstractie in de derde graad) is conceptueel van aard. Door die stapeling is een foto moeilijk te ontcijferen, terwijl het juist zo simpel lijkt, in de zin van *what you see is what you get*. Dit schijnbaar objectieve karakter verleidt menigeen foto's als vensters op de wereld te zien, aldus Flusser, terwijl foto's béelden zijn van de wereld en vensters op de ziel (en het gevolg is dat beeldanalyse van foto's veelal verwordt tot wereldbeschouwing). Fotobeelden zijn echter niet alleen symbolisch van karakter, zoals alle beeld dat is, maar foto's zijn ook metacode voor tekst. Foto's "(be)tekenen" niet de wereld, maar tekst. De magie bestaat eruit dat we 'neuartig verschlüsselte Begriffe von der Welt dort draußen' zien. In dat geval heeft John Schott gelijk wanneer hij Ed Ruscha's beelden in *Twentysix Gasoline Stations* becommentarieert: 'Ruscha's beelden zijn geen statements over de wereld via de kunst, ze zijn statements over de kunst via de wereld.'²⁴⁰

Bij traditionele beelden is de symboolfunctie makkelijk(er) te doorzien; men hoeft "alleen" de codering in het hoofd van de schilder te decoderen. Met foto's schuift er een extra factor tussen beeld en betekenis: de camera. Flusser betitelt deze dan ook als *black box*. En de kunst is de "magie" ervan te ontrafelen. Het verbeeldingscomplex apparaat/operateur onderbreekt de causale betekenisketen wereld-beeld weliswaar niet, maar verleidt de ontvanger met een projectie van een magische wereld (en deze is per definitie niet ontcijferd): en dat is een andere magie als die van het traditionele beeld van de hollenmens: die magie was voorhistorisch, deze nahistorisch.

En daarmee komen we op de omverwerping van de ene modaliteit (tekst) door de andere (beeld), gevat in een nieuw technologisch medium: fotografie.

Maar niet alleen tekst kan ontsporen en leiden tot hallucinaties, ook voor beeld geldt dat. Het oplosbaar vermogen van beide modaliteiten is beperkt en de mens is, net zoals met tekst, geneigd op een gegeven moment geheel-en-al op te gaan in het beeld en deze voor "waar" aan te nemen: we vergeten op dat moment dat beeldvorming door de mens geschiedt en geloven daadwerkelijk dat het beeld de werkelijkheid is.

Gevolg: 'Er kann sie nicht mehr entziffern und lebt von nun ab in Funktion seiner eigenen Bilder: Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.'²⁴¹ Deze omkering in representativiteit noemt Flusser vervolgens "Idolatrie".²⁴²

Tekst an sich wil de wereld niet veranderen, stelt Flusser, maar ons begrip van de wereld: het concept. Tekst vormt dan ook de metacode voor het traditionele beeld, zoals foto's weer de metacode vormen voor tekst.²⁴³ Beelden proberen teksten magisch te laden, zoals tekst beeld historisch probeert te duiden: de bedoeling achter het beeld te herinneren. Een voortschrijdende hercodering van beelden in begrippen (concepten) leidt tot minder magie, maar daarmee wordt uiteindelijk de geschiedenis letter-

²³⁹ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 13.

²⁴⁰ Geciteerd in: Gerry Badger, 'De kunst die zichzelf verbergt' in: Frits Gierstberg en Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (2), 131.

²⁴¹ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 10.

²⁴² Lázlo Moholy-Nagy heeft een vooruitziende blik als hij in 1936 reeds stelt dat mensen in 'de toekomst net zo onwetend zijn van het gebruik van de camera, als van de pen' in: Frits Gierstberg en Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (deel 1), Antwerpen/Rotterdam 2004, 65.

²⁴³ Mitchell zegt in feite hetzelfde met 'What do pictures want?'

lijk onvoorstelbaar en komt ze ten einde²⁴⁴—al is ze volgens sommigen juist weer begonnen en volgens weer anderen nooit gestopt.²⁴⁵

Flusser verbindt tekst dan ook duidelijk aan historische lineariteit, een wereld van oorzaak en gevolg. Hij beschouwt de verschillende stappen van abstrahering als magie in ruimere zin, omdat telkens weer een nieuwe realiteit ontstaat.²⁴⁶ Maar fotografie zelf is ook magisch, in engere zin, omdat het niet lineair maar circulair is: alles heeft op alles betrekking. Fotobeelden zijn dan ook geen bevroren gebeurtenissen, maar veeleer vervangen ze evenementen door feiten om te zetten in scènes; en die maken deel uit van het discours, maar ze zijn het niet en vice versa. Omdat de werkelijkheid niet onbemiddelbaar toegankelijk is, maken beelden haar voorstelbaar (reëel). Maar hierdoor schuiven ze tegelijkertijd tussen de werkelijkheid en de mens. Flusser zegt dan heel fraai: ‘Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen.’²⁴⁷

Om vanuit een aanvullend zichtspunt duidelijk te maken hoezeer tekst en foto’s met elkaar verknoot zijn en er sprake is van een inherent ‘dangerous supplement’ aan media die telkens onze perceptie van de werkelijkheid aantast, wordt door diverse auteurs gewezen op het feit dat beide modaliteiten in de geschiedenis aan dezelfde aanvallen van iconoclastische paniek bloot zijn gesteld—aldus W.J.T Mitchell, die uiteindelijk zelf kwam met het idee van de ‘pictorial turn’.²⁴⁸

In het ene geval (bij tekst) bestaat de angst eruit dat de onzichtbare geest van taal wordt omgezet en vastgezet in een visuele vorm en in het andere geval (bij fotografie), bestaat de angst eruit dat ‘the immediacy and concreteness of the visible image is in danger of being spirited away by the dematerialized, visual copy—a mere image of an image’.²⁴⁹

‘In den beginne was het Woord’ staat in de bijbel—en deze uitspraak gaat waarschijnlijk niet over de bijbel zelf.²⁵⁰ Het boek *Johannes* heeft het namelijk niet over het geschreven woord (laat staan het gedrukte analoge of het getoonde digitale woord). Terwijl het boek *Genesis* heel nadrukkelijk stelt dat mensen gemaakt zijn naar God’s beeld: representatief. De mens is dus bijna goddelijk, niet helemaal—tegelijkertijd heeft niemand God zelf ooit gezien, staat in diezelfde bijbel.²⁵¹ Je hoeft echter niet te geloven in ‘de God van Abraham en Isaak en Jakob’ om het religieuze, magische aspect dat aan beeld kleeft te erkennen.²⁵² Dat geldt ook voor mensen die geloven dat ze niets geloven.²⁵³ Volgens Benjamin is dit aura per definitie gekoppeld aan de rituele functie van een kunstwerk: ‘The definition of the aura as a “unique phenomenon of a distance however close it may be” represents nothing but the formulation

²⁴⁴ Volgens Flusser is het einde van de geschiedenis niet zozeer in 1989 bereikt, zoals Francis Fukuyama heeft beweerd in *The End of History and the Last Man* uit 2002, maar had deze reeds ingezet in 1839 met de introductie van fotografie (even anachronistisch geredeneerd, want Flusser was in 1989 reeds overleden), want nadat het schrift eeuwenlang beeldinformatie heeft omgezet in tekstregels en daarmee het magisch bewustzijn heeft omgecodeerd in een historisch bewustzijn, komt haar oplosbaar vermogen nu langzaam ten einde.

²⁴⁵ Robert Kagan, *De terugkeer van de geschiedenis; de liberale democratie en de opkomst van het nationalisme*, De Bezig Bij, Amsterdam 2008.

²⁴⁶ *Dikke Van Dale* vertaalt magie naast ‘tovernarij’ ook als ‘bezwering’ en het uitvoeren van (machts)handelingen ten opzichte van (natuur)krachten—dat is zo goed als een definitie van technologie, 1641.

²⁴⁷ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 9.

²⁴⁸ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 337-342.

²⁴⁹ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 342.

²⁵⁰ *Genesis* 1:27 en *Johannes* 1:1; net zoals alle andere bijbelboeken in de vertaling van 1951, Jongbloed, Leeuwarden 1996.

²⁵¹ *Psalm* 8:6 en *Johannes* 1:18.

²⁵² *Handelingen* 3:13.

²⁵³ James Carey, *Communication as Culture*, 36—het achterliggende dilemma heet “Mannheim’s Paradox”.

of the cult value of the work of art in categories of space and time perception.²⁵⁴ De magische kwaliteit van een foto is haar onbenaderbaarheid, ongenaakbaarheid, wat weer deel uitmaakt van de onderliggende mystiek van haar rituele functie.

Zelfs sceptische historici en filosofen erkennen dat dit magische karakter van foto's uiteindelijk niet weggeredeneerd kan worden en zich onttrekt aan het eenzijdige rationele patroon dat ons is opgelegd door de Verlichting. Zo gelooft Roland Barthes aanvankelijk dat de semiotiek (wetenschap van tekens) de weerstand tegen betekenis van het beeld kan overwinnen en deze kan demystificeren, waardoor het magische idee van representatie als een soort van wederopstanding definitief naar de prullenbak verwezen kan worden.²⁵⁵

Het lukt niet, hij geeft zichzelf dan ook gewonnen aan de foto (door een foto van zijn moeder).²⁵⁶ Ook voor Barthes blijft fotografie echter goeddeels 'an image without a code [...] *magic*'.²⁵⁷ Mitchell stelt, gebruikmakend van Barthes' eigen tweedeling, '[t]he punctum, or wound, left by a photograph always trumps its studium, the message or semiotic content that it discloses.'²⁵⁸ Deze wond, misschien beter maar gelijk te betitelen als stigma—nu we representatie en religie toch met elkaar verbinden—lijkt het surplus van de foto die iedere semantische relativering of absolutering te buiten gaat en al het aanmatigend gezochte uiteindelijk verwerpt.²⁵⁹ Mitchell heeft het over een residu dat overblijft na 'communication, signification, and persuasion.'²⁶⁰ Als het surplus zich manifesteert in stigmata, dan mag de representatie van dat unieke fenomeen op afstand gerust een sensatie genoemd worden, in het geval van nieuwsfoto's zelfs een 'historische sensatie'—in navolging van Johan Huizinga.²⁶¹ Het surplus van het beeld valt dan ook niet per definitie samen met een bloederig detail. Anders zou het 'punctum' aan te wijzen zijn en dat is het niet, in tegenstelling tot wat sommigen beweren. Een stigma is een litteken; dat wat overblijft na de wond en mogelijk ook weer een wond veroorzaakt. Daarom is een goede nieuwsfoto te betitelen als een "transfer" zoals we die kennen van een polaroidfoto. Een reële situatie laat een afdruk achter in de krant, het stigma, en die veroorzaakt weer "de wond" bij de lezer.

Misschien bestaat de magie ook wel hier uit dat door de specifieke materialisatie (het stoffelijke, de tentoonstelling: *the exhibition value*) van het fotomedium het rituele aspect schijnbaar uit beeld verdwijnt, maar daardoor juist zijn werk kan doen. T.S. Eliot zou in dit geval zeggen dat de transfer van het stoffelijke—waarnaar de toeschouwer haakt—de aandacht afleidt van het mentale aspect van de foto, 'as much as the imaginary burglar is always provided with a nice bit of meat for the house-dog'.²⁶² Postman: 'The poet uses content to distract the reader so that *the magic of the poetic form* can do its

²⁵⁴ Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' in *Illuminations*, 224 en 243.

²⁵⁵ W.J.T Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1995, 9.

²⁵⁶ Roland Barthes, *Camera Lucida; Reflections on Photography* (vertaling Richard Howard, origineel *La Chambre Claire* uit 1980), Vintage Books, London 2000, 75.

²⁵⁷ Roland Barthes, 'The Photographic Message' in *Image Music Text*, Fontana Press, Londen 1977, 19.

²⁵⁸ W.J.T Mitchell, *Picture Theory*, 9.

²⁵⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 88.

²⁶⁰ W.J.T Mitchell, *Picture Theory*, 9.

²⁶¹ Frank Ankersmit, *De historische ervaring*, Historische Uitgeverij, Groningen 1993, 11.

²⁶² T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, Londen 1933.

work subconsciously’ [mijn cursivering].²⁶³ Evenzo werkt de foto, wanneer we haar transfer naar de krant beschouwen als magisch-realistische reconstructie van de schijnbaar objectieve werkelijkheid.

1.3.3 Een concreet-individueel perspectief

In de vorige paragraaf heb ik op schematische wijze beschreven hoe foto’s zich ophouden tussen ons en de wereld. In deze paragraaf benader ik foto’s meer vanuit de dagelijkse praktijk: hoe ze zich verhouden tot ons persoonlijk. Ook hier plaats ik de foto tegenover de tekst, want dat is toch die andere realiteit en (nog steeds) het hoofdbestanddeel van de kwaliteitskrant. Uit de literatuur komen een aantal zaken naar voren wat betreft de *properties* van een foto.

Zoals we zagen zijn beide modaliteiten—tekst en foto’s—reconstructies en kaderen ze ons bewustzijn, maar foto’s doen dat directer, concreter en universeler dan tekst. Vandaar dat onze ogen daar bijna automatisch naar toe trekken. Bij tekst creëren we ons eigen mentale beeld (bij fictie én non-fictie, bij literatuur én nieuws), bij foto’s krijgen we die één-op-één voorgeschreven. Ernest Gombrich haalt daarvoor het “pas-op-de-hond” mozaïek in Pompeii aan: ‘you will soon understand the radical difference between the picture and the word... To understand the notice you must know Latin, to understand the picture you must know about dogs.’²⁶⁴ Binnen mediastudies spreken we dan over ‘open versus closed texts’.²⁶⁵ Al zie ik een foto ten principale niet als mediatekst, uit oogpunt van conformiteit volg ik deze typologie vooralsnog.²⁶⁶

Een foto is namelijk nooit tekst (kan weliswaar tekst bevatten en voor een deel een talige betekenis aannemen), maar een tekst is wel altijd beeld. Nogmaals, ik heb het over de statische materiële variant; in de krant is de tekst overigens niet alleen figuurlijk een beeld maar ook letterlijk een foto, wánt de hele pagina wordt geproduceerd als fotozetsel: belichte negatieven, tegenwoordig lichtgevoelige aluminiumplaten, worden rechtstreeks aangestuurd vanuit een digitale omgeving: *computer-to-plate*, waarmee in feite het ‘graveren met licht’ van Nièpce voor het eerst werkelijkheid wordt.²⁶⁷ Er lijkt dus aanleiding genoeg het een en ander om te draaien: we onderzoeken geen “media text” maar veeleer een “media image” (veelal ook wanneer we tekst onderzoeken, vandaar onderzoeken naar beeldvorming van, in en door de media)—en we beschrijven dat in tekst; liefst beeldend, dat dan weer wel. Maar dat onderscheid is wel relevant. Dit academisch jargon an sich is namelijk al een vorm van *framing*, want het geeft een zekere richting aan de analyse. In een volgende paragraaf meer over de consequenties van deze *linguistic turn*.

²⁶³ Neil Postman, ‘Foreword’ in: Philip Marchand, *Marshall McLuhan; the Medium and the Messenger*, Vintage Canada, Toronto 1990, X.

²⁶⁴ Geciteerd in: W.J.T Mitchell, *Iconology; Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, 79.

²⁶⁵ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 387.

²⁶⁶ Gunther Kress en Theo van Leeuwen, *Reading Images; The Grammar of Visual Design* (tweede editie), Routledge, New York 2006, 17.

²⁶⁷ Nicéphore Nièpce, de Franse uitvinder van fotografie, kwalificeerde fotografie als ‘graveren met licht’—zie onder andere: Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 15.

Ik zeg niet dat teksten per definitie “open” zijn en foto’s een louter “gesloten” lezing bewerkstelligen. Arianne Baggerman noemt dat eerste terecht ‘de mythe van de vrije lezer’.²⁶⁸ Tussen teksten onderling zitten echter veelal graduele verschillen, tussen tekst en foto zit een meer substantieel verschil. Tekst is imaginair in de zin dat het zaken beschrijft die (nog) niet gebeurd zijn of niet gebeurd hoeven te zijn. Een foto legt vast wat is geweest. Wat dat “wat” dan behelst, daar kom ik nog op terug. Robert Rosenberg stelt ten aanzien van foto’s in ieder geval: ‘Far more unsettling is the way each compress the past to a closed world [...] essentially, a single interpretation.’²⁶⁹ Er valt zelfs te beargumenteren dat meer realisme meer “closure” geeft (afsluiting), omdat de schijn van realisme in fotografie het moeilijker maakt deze te ontkennen en ‘to establish an alternative meaning’.²⁷⁰ Onderling verschillen foto’s vanzelfsprekend ook. Franca Treur bijvoorbeeld ervoer tijdens lezingen in het land uit eerste hand hoe haar boek *Een dorsvloer vol confetti* juist zo succesvol was omdat mensen blijkbaar de ruimte krijgen hun eigen gevoelens er op te projecteren. ‘Dat betekent dat de taal daarvoor ruimte biedt’ stelde zij.²⁷¹ Foto’s kennelijk niet, of in ieder geval veel minder.

Dit verschil komt daarom waarschijnlijk ook terug in een andere aspect van foto’s: ze portretteren stoffelijke zaken, substantie—de nadruk ligt op plaats en omgeving (ze zijn ruimtelijk). Ze veronderstellen overwegend fixatie en nauwelijks fluiditeit. Het lijkt een conservatief medium. Wat niet wil zeggen, stelt Barthes terecht, dat een foto ons per definitie of bewust op het ‘nostalgic path of memory’ zet.²⁷² Teksten daarentegen vertegenwoordigen veeleer een proces—de nadruk ligt op tijd en opeenvolging (ze zijn temporeel): ze veronderstellen richting en zijn syntagmatisch; veelal door menselijk handelen wel te verstaan.²⁷³ Het lijkt een progressief medium. Wat niet wil zeggen dat tekst ons per definitie vooruitbrengt.

Beide gaan ook uit van een andere symbolische code. Klaus Maiwald stelt dat je foto’s als geheel waarneemt, *nebeneinander*. Teksten neem je in sequentie waar, *aufeinander folgend*.²⁷⁴ Al zou je kunnen stellen dat een jongere generatie (wetenschappers) teksten meer en meer scant en niet leest.²⁷⁵ Hun relatie tot de werkelijkheid—zowel de tekst als die jonge wetenschapper—zoals we die ons bewust worden, is van een andere orde. Voor de goede orde: niet in eerste instantie meer of minder realistisch, maar anders. Flusser benadrukt: ‘Eine solche Welt unterscheidet sich strukturell von der historischen Linearität, in welcher sich nichts wiederholt und in der alles Ursachen hat und Folgen haben wird’.²⁷⁶ Dus: logische sequenties en causale verbanden.²⁷⁷ Zoals deze zin en deze thesis naar een conclusie leiden en u als lezer min-of-meer gedwongen wordt deze gedachtengang in de tijd te ondergaan.

²⁶⁸ Arianne Baggerman, *Over leven, lezen en schrijven; De bandbreedte van boekgeschiedenis*, Vossiuspers UvA, Amsterdam 2011, 12-14.

²⁶⁹ Robert Rosenberg, ‘History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history into film’ in *American Historical Review* (93/5), december 1988, 1173-1185.

²⁷⁰ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 242.

²⁷¹ Marcel Haenen, ‘Ik ga nooit helemaal los’ in *NRC Weekblad* van 23-29 oktober 2010.

²⁷² Roland Barthes, *Camera Lucida*, 85.

²⁷³ ‘A “chain” of signs which are combined or organised in a meaningful order from a paradigmatic set of choices’ in: John Hartley, *Communication, Cultural and Media Studies; the key Concepts* (derde editie), Routledge, Londen 2007, 224.

²⁷⁴ Klaus Maiwald, ‘Lost at Sea? Reading and Reading Promotion in a Pictorial Culture’ in: Dick Schram (redactie), *Reading and Watching; what does the written word have that images don’t*, Stichting Lezen Reeks (15), Delft 2009, 38.

²⁷⁵ Wat dat doet met de wetenschap, staat open voor discussie, maar een principieel verschil blijft er.

²⁷⁶ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 9.

²⁷⁷ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 240.

Hariman en Lucaites wijzen er op dat ‘[w]hatever its limitations, the photographic image is unmatched at revealing at a glance [...] the “deep rules” that prescribe interactions in public places’. Dat klinkt als een structuur die tastbaar en concreet van aard is. Tekst is abstracter—is niet als vorm voorstelbaar en is ontastbaar²⁷⁸—maar door haar definiëring ook beter verwerpbaar. In de meest letterlijke zin van het woord is tekst zelfs “verwerpbaar” wanneer het duidelijk een vreemde en/of buitenlandse taal is: onleesbaar. Maar in figuurlijke zin is tekst eveneens beter verwerpbaar, want je kan het er niet mee eens zijn of de gedachtengang van de schrijver kwijtraken (wanneer het slecht geschreven is, je niet ingevoerd bent in de materie of wanneer het verhaal toeneemt in abstractie, c.q. minder beeldend). Het is, bij wijze van spreken, *walk the line* ————— en dat impliceert tegelijkertijd ook de mogelijkheid van “eraf vallen”. Het verklaart ook het succes van het encodeer/decodeer-model van Stuart Hall, waarbij zender en ontvanger op één lijn dienen te zitten voor een ‘meaningful discourse’.²⁷⁹

Dit lijkt voor fotografie zo goed als irrelevant: haar symbolische code is universeler, maar eveneens eenvoudiger voor velerlei uitleg vatbaar. Hoe kan dat?

Het polysemische karakter van een foto lijkt beperkt te worden door de schijnbaar concrete eigenschappen van het fotografisch beeld, die ten diepste bewerkt worden door het manifeste (het wat) en compositorische (het hoe) van wat in één ogenblik waarneembaar is.²⁸⁰ Máár dat wil nog niet zeggen dat een “ongeoefende” kijker die betekenis(en) kan benoemen. Foto’s bewerkstelligen een geslotener lezing, maar hun beperkte polysemische betekenis herkennen we niet (onmiddellijk). Dat is een paradoxale uitkomst en tegenovergesteld aan wat Barthes beweerde en velen nadien hebben beweerd, wanneer ze spreken over een ‘floating chain’ van betekenissen en ‘the meaning of any photo is *polysemic*’.²⁸¹

Als je een tekst kunt schrijven, kun je die ook lezen. Maar iedereen die de ontspanner van een camera kan indrukken en een beeld produceert, kan het fotografische beeld—in weerwil van de populaire notie—niet per definitie decoderen; misschien zelfs per definitie helemaal niet. We hebben allemaal leren lezen op de basisschool, maar we hebben niet leren kijken (al probeert Hans ‘ik ben fotodetective’ Aarsman daar iets aan te veranderen).²⁸²

Het beeld komt weliswaar aan, maar blijktbaar op een ander niveau. Volgen we de inbraakanalogie van Eliot dan wordt het beeld binnengesmokkeld onder een ogenschijnlijk realistische vorm, want materieel van aard. Maar weten we niet goed wat we zien. Het effect is echter daar, stante pede.²⁸² Dat is natuurlijk vloeken in de kerk voor mediawetenschappers, die stellen dat betekenis ‘does not reside within images but is produced at the moment that they are consumed by and circulated among viewers’.²⁸³ Maar dat lijkt dus te beperkend en te absoluut gesteld. Vanzelfsprekend kennen mensen waarde toe aan beelden in een cultureel proces van betekenisgeving en deze is allesbehalve *fixed* maar *fluid*. Het slaat echter iedere inhoudsanalyse dood (met het verwijt van empirisme) en creëert begripsverwarring tussen

²⁷⁸ Dikke Van Dale, 49.

²⁷⁹ Stuart Hall, ‘Encoding and Decoding in the Television Discourse’ in: Stuart Hall, *Culture, media, language: working papers in cultural studies*, Hutchinson, London 1980, 21.

²⁸⁰ Denis McQuail, *Mass Communication theory*, 238 = het hebben van meerdere potentiële betekenissen.

²⁸¹ Roland Barthes, ‘The Rhetoric of the Image’ in *Image, Music, Text*, 39. David Bate, *Photography: key concepts*, Berg, Londen 2009, 18.

²⁸² Hans Aarsman levert een ‘cursus kijken in zakformaat’ in *de Volkskrant*, maar ook in zijn boeken. Zie ook interview met Rinskje Koelewijn in *NRC Handelsblad* van 18 juni 2011.

²⁸³ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 6.

“betekenis” en “waarde(ring)”. Bovendien kent dit uitgangspunt te veel *agency* toe aan mensen; in sommige gevallen kent het zelfs slechts enkel autoriteit toe aan mensen.²⁸⁴

Foto's zijn statisch. Met andere woorden, hun boodschap beweegt niet. Niet in de zin dat het statische entiteiten zijn, dat zijn ze in het geheel niet. Het zijn actieve *go-betweens*, stellen Marita Sturken en Lisa Cartwright, ‘that draw us to look and to feel or speak in particular ways’.²⁸⁵ Dat ze stilstaan, statisch zijn in de andere zin van het woord, maakt ze misschien wel extra actief. Een foto kan indringend en imper-
tinent zijn, omdat je zelf actief afstand moet nemen van het beeld. Een tekst is weliswaar ook beeld (en kan beelden oproepen), maar is niet passief zoals een foto. Of, zoals wel gesteld wordt, ‘the prerogative of literature is to represent action’.²⁸⁶ Even daargelaten dat een foto concreter van aard is dan een tekst, “dwingt” tekst je door te lezen, voort te gaan, een zin af te maken—een foto doet dat niet. Het leren van taal en het onthouden van een tekst vergt oefening en is doorgaans hard werken. Echter, bij (analoge) foto's leidt de combinatie van onthulling, spel én keuze (in tijd) tot een grote kans dat het beeld definitief geëitst wordt in je eigen “geheugenplaat”—een grotere kans dan bij welke andere mediacombinatie dan ook.

Is het beeld eenmaal afgedrukt en daarmee in principe contextloos qua tijd en veelal ook qua plaats, dan valt er iets weg in de communicatie en worden andere dingen benadrukt in de perceptie—dat geldt overigens op een andere wijze ook voor tekst. Amputatie en amplificatie noemt McLuhan dat, die stelt dat de extensie van een bepaald deel van ons zenuwstelsel een nieuwe intensiteit en realiteit genereert.²⁸⁷ Fixatie op krantenpapier levert in ieder geval het volgende op: nadruk op herinnering, maar in ieder geval ook bewijslast en “stopkracht”. Douwe Draaisma heeft het zelfs over de vervangkracht van een foto, want deze ‘komt in de plaats van de herinnering’.²⁸⁸ Dus niet de werkelijkheid wordt herinnerd, maar de foto. Sterker nog, de foto vernietigt waarschijnlijk zelfs (een deel van) de werkelijkheid. Dit ondersteunt het argument van Postman dat bij de introductie van een nieuw medium er sprake is van een revolutie. Het is niet de oude bekende werkelijkheid plus iets nieuws, nee, er ontstaat iets geheel nieuws.^{<4,27} Een krantenpagina in haar geheel is een foto, met daar bovenop nog eens elke dag een *deadline* (een vorm van stopkracht). De journalistiek als geheel, zoals we eerder hebben gezien, kan zelf gekarakteriseerd worden als een fotonegatief van de werkelijkheid.^{<14}

Als we cultuur beschouwen als een continu proces—waarbij betekenis en interpretatie juist niet gefixeerd lijken te zijn²⁸⁹—dan is een afgedrukte krantenfoto een spelbreker door (tijdelijk) alles tot stilstand te brengen. Ons begrip van cultuur (bij mediastudies) draagt de kenmerken van een door taal voortgedreven ideologie—vandaar de linguïstische typologie en de nadruk op het narratief. In die zin

²⁸⁴ *Agency* is een veelgebruikt sociologisch begrip binnen mediastudies die de macht, dan wel sturing van met name de autonome mens benadrukt. Het begrip *structure* staat daar tegenover. David Croteau en William Hoynes, *Media Society*, onder andere pagina's 20-27.

²⁸⁵ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 3.

²⁸⁶ Klaus Maiwald, ‘Lost at Sea?’ in: Dick Schram, *Reading and Watching*, 38.

²⁸⁷ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 42-43.

²⁸⁸ Douwe Draaisma, *Vergeetboek*, Historische Uitgeverij, Groningen 2010, 218.

²⁸⁹ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 4. En zoals het is verwoord door Tennekes en Carey; zie pagina 5-10.

wordt wordt de realiteit door foto's niet alleen geconstrueerd, maar, specifiek, obstrueren we ook met beelden, en met foto's in het bijzonder.

Dit laatste idee komen we zowel bij Belting als Flusser tegen. Foto's dwingen ons te leven met een beeld, waar we vanzelfsprekend zelf de hand in hebben gehad.²⁹⁰ Belting citeert met instemming Georges Didi-Huberman die stelt dat beelden inherent anachronistisch zijn.²⁹¹ Nog een stap verder en foto's zijn te betitelen als reactionair. En mensen—vanwege hun verlangen naar beeld—zijn dan te typeren 'as antiquated beings' aldus Günther Anders.²⁹² John Berger stelt dat fotografie een van de manieren is waarop gewone mensen de tirannie van het vermoeden van een lineaire realiteit tegengaan. Deze dreigt ons namelijk keer op keer te vervreemden van beslissende gebeurtenissen en karakteristieken in ons leven, zoals geboorte, examens en sexuele aantrekkingskracht, 'to which human awareness has historically been "pegged"'.²⁹³ Dit komt dicht in de buurt van McLuhan's Gutenberg-concept van de tirannie van het gedrukte woord, waardoor onze meest gekoesterde ideeën, waarden en eigenschappen verondersteld worden kort te duren. Terwijl Berger, zo herhaalt Philip Bounds, juist benadrukt dat er in ieder mensleven maar een paar zeer geladen momenten van emotionele, esthetische of ethische betekenis voorkomen die buiten de tijd om lijken te bestaan. Geen wonder dat mensen deze significante momenten in fotografie proberen terug te halen, 'to experience them afresh'. Een soort van "terugzucht" zoals blijkt uit het tweewekelijks fotoverhaal 'Opnieuw' op de achterpagina van *NRC Handelsblad* of de film *Midnight in Paris* van Woody Allen.²⁹⁴ Het zal Paul Virilio overigens allemaal niks verbazen. Hij draait het zelfs om en betitelt onze maatschappij als pervers, want door een 'progressive derealization of the terrestrial horizon' verliezen we het contact met de werkelijkheid, stelt hij boud.²⁹⁵

Nicholas Mirzoeff benadrukt dat fotografie een 'past-tense medium' is, waarbij bovenal het unieke wordt vastgelegd—en niet het fluïde.²⁹⁶ Dat is een afgeleide van wat Barthes stelt: de essentie, *noème*, van een foto is dat wat geweest is, *ça a été*.²⁹⁷ Dus een foto is geen bedenksel maar een bekrachtiging, geen Cassandra-effect maar 'a prophecy in reverse'.²⁹⁸ Barthes noemt het daarom ook wel een 'flat death'.²⁹⁹ David Levi Strauss beargumenteert in *Between the Eyes* dat, binnen de onophoudelijke maalstroom van mediabeelden, foto's paradoxaal genoeg 'appear to slow things down'.³⁰⁰ Er wordt in dit verband ook wel gesproken van de interpellatiekracht van foto's.³⁰¹

Rob Kroes spreekt over foto's als *flashbulb memories*, 'condensing the enormity of an event'. Hij wijdt breed uit over de kracht en het mysterie van foto's als 'arresting moments'—vooral in tegen-

²⁹⁰ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 9.

²⁹¹ Niet alle beelden; puur informatieve beelden vallen buiten deze typering. Later meer hierover.

²⁹² Hans Belting, 'Image, Medium, Body' in *Critical Inquiry*, Winter 2005, 316.

²⁹³ Philip Bounds, 'Beyond Ways of Seeing: The Media Criticism of John Berger' in: Philip Bounds en Mala Jagmohan (red.), *Recharting Media Studies: essays on neglected media critics*, Peter Lang, Bern 2008, 209.

²⁹⁴ Arno Haijtema, 'Terugzucht' in *de Volkskrant* van 22 maart 2011. De rubriek in *NRC Handelsblad* heet 'Opnieuw' en wordt gemaakt door Ad Nuis en Arthur van den Boogaard. Een fraai voorbeeld is die van 24 september 2011, zie bijlage.

²⁹⁵ Geciteerd in: David Levi Strauss, *Between the Eyes; Essays on Photography and Politics*, Aperture, New York 2005, 164.

²⁹⁶ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (tweede editie), Routledge, New York 2009, 119.

²⁹⁷ Marjorie Perloff, 'What has occurred only once' in: Liz Wells (redactie), *The Photography Reader*, 31.

²⁹⁸ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 87.

²⁹⁹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 92.

³⁰⁰ David Levi Strauss, *Between the Eyes*, 160.

³⁰¹ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 242; Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 50.

stelling tot televisie en film.³⁰² Daarmee sluit hij nauw aan bij wat Benjamin het *Optisch-Unbewusste* noemde en dat waar Eadweard Muybridge al mee experimenteerde. ‘The still photographs seem to tell a story more fully than film reproducing movement. They have what we may call a power of *epic concentration*, condensing the tragedy of history into a single arresting image [mijn cursivering].’³⁰³

Beunders stelt provocatief dat met de ontploffing van de atoombom boven Hiroshima in feite de ingrijpendste foto ooit gemaakt is, een nucleaire fotoflits: ‘[T]achtigduizend mensen in een klap gedood. De lichtflits was zo sterk dat de patronen op de kimono’s van de Japanse vrouwen in hun huid werden geëtt en door de chemische processen tot in de diepste kelders allerlei soorten mene-tekels op de muren verschenen. De wereld was studio en donkere kamer tegelijk geworden.’³⁰⁴ Maar ook Kroes beschrijft in zijn boek *Photographic Memories* het reeds eerder genoemde “etsende” effect van fotografie—dat als bijtend zuur sporen achterlaat in de werkelijkheid—wanneer hij heeft het over de samenballende krachten van een ‘a single burning laser beam’ van de overbekende toen-hij-schoot-schoot-ik foto van Eddie Adams in Vietnam: ‘Compared with film footage, where the execution is over before the viewer is aware what truly happened, Adam’s catches the unconscious optics of the moment, capturing the chilling composure...’³⁰⁵ Een heel eigenaardige vorm van “data-reductie”.³⁰⁶

Datzelfde effect zagen we terug tijdens de aanslagen van 9/11 in New York. Film of video, tv-uitzending inclusief: je gelooft eigenlijk niet wat je ziet—denk aan Perlmutter’s dictum ‘geloven is zien’. Sterker nog, uit de verslagen blijkt dat “life spectators” het moment van het binnenvliegen in een van de torens nauwelijks konden bevatten en niet konden reproduceren; ze wisten letterlijk niet wat ze gezien hadden en kwamen met allerlei verklaringen (veelal niet de correcte). Waarnemen is blijkbaar ook ‘iets herkennen met behulp van wat je al weet’.³⁰⁷ Pas bij het vastleggen in “still photography” en de *freeze frame* daarvan op het scherm—maar meer nog door de realisatie daarvan in de krant—begon het besef door te dringen wat er werkelijk gebeurd was.³⁰⁸ Foto’s in de krant zijn in die zin dus “larger than life”: echter dan de werkelijkheid. Terwijl ze juist de aantrekkingskracht hebben van een miniaturisatie (de inhoud van een krantenfoto is bijna altijd kleiner dan de werkelijkheid). De filosoof Patrick Healy noemt bijvoorbeeld de kracht van Madurodam het terugbrengen van de wereld ‘tot een schaal die nog wel te bevatten is’.³⁰⁹ Robbert Roos stelt (in hetzelfde artikel), ‘soms zie je door een miniatuur, een model van de werkelijkheid, juist de werkelijkheid veel scherper’. Hij noemt dat ‘de geïntensiveerde blik’. Wat is realistischer dan het zelf meemaken? De materialisatie door een foto. Michel Foucault heeft het zelfs over ‘compulsive visibility’ en de keerzijde daarvan natuurlijk, bijvoorbeeld in een *celebrity-cultuur*.³¹⁰

³⁰² Rob Kroes, *Photographic Memories: private pictures, public images, and American history*, Dartmouth College Press, Hanover 2007, 1-33.

³⁰³ Rob Kroes, *Photographic Memories*, 13.

³⁰⁴ Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 15.

³⁰⁵ Rob Kroes, *Photographic Memories*, 13.

³⁰⁶ Suggestie is afkomstig van Pytrik Schafraad.

³⁰⁷ Herman van Gunsteren en Cox Habbema, *Perspectief op het politiek-publicitair complex in 2009*, Van Gennep, Amsterdam 2009, 104.

³⁰⁸ Zo stil staat een tv-beeld ook weer niet met pakweg 100Mhz trillingen per seconde.

³⁰⁹ Mirjam Bosgraaf, ‘Klein verlangen’ in *de Volkskrant* van 27 september 2011.

³¹⁰ Geciteerd in: Mary Warner Marien, *Photography; a cultural history*, Laurence King Publishing, Londen 2002, 79.

Kroes stelt: ‘In that sense still photographs are but a technical means to satisfy the ingrained human habit to take mental pictures, to look at certain moments with the urgent sense that here is what must be remembered.’³¹¹ Hij spreekt over deze mentale beelden als ons skelet; de ruggegraat van ons bestaan. Belting zegt in *Bild-Antropologie* iets soortgelijks wanneer hij het heeft over ‘Verkörperung’. Daarmee bedoelt hij dat de ervaring van het beeld en de ervaring van het lichaam zich verbinden.³¹² Iets soortgelijks zien we volgens Mitchell terug in G.E. Lessing’s *Laocoon*.³¹³ Hijzelf zegt dienaangaande dat ‘images are the things that allows matter to have memory’.³¹⁴ Kroes ziet foto’s dan ook als ‘mnemonic devices’ die ons door het leven leiden, ‘[because they] trigger the reservoir of inner images, of memories’.³¹⁵

Doen ze dat geheel zonder woorden? Zijn deze inferieur—het praatje bij het plaatje, in plaats van omgekeerd? Nee. Ook Kroes benadrukt de multimodaliteit van de diverse media. Foto’s maken tevens deel uit van het discours van betekenisgeving en ‘we remember them in their narrative setting’. Binnen dit onderzoek zorgt de journalistiek overigens voor de context van het verhaal in engere zin en volgen we haar wetmatigheden. Maar: ‘Photographs, at that point, have become a medium in their own right connecting us to other people’s inner images.’³¹⁶

Woorden leveren mogelijk een vertaalslag van dit delicate mentale proces van interpretatie in onze queeste naar betekenisgeving, stelt Kroes, maar zij kunnen dit alleen vanwege de metaforische kracht van de “vertaling”. Waarbij zij zelf als het zwakke beschrijvende werktuig ‘trigger our imagination’ en ons laten “zien”.³¹⁷ Taal als de geest en de foto als het beest—als het ware. Het ideële tegenover het materiële, het abstracte tegenover het concrete, het bewuste tegenover het onbewuste—opnieuw bedoeld in verhouding tot elkaar en niet gegoten in absolute termen. Wanneer we taal, in navolging van Kroes, echter zien als het zwakkere werktuig, dan is een vergelijking met “het zwakke geslacht” niet ver weg; des te opvallender omdat vrouwen, generaliserend gesproken, over sterkere verbale vaardigheden beschikken dan mannen. Wat weer deels ligt in hun fysieke *make up*, zoals teksten andere fysieke kwaliteiten hebben en daardoor andere eigenschappen hebben dan foto’s. Voegen we daar het idee aan toe dat vrouwen een wensbeeld zijn van *the male gaze* (functioneren als projectiescherm) dan verdient het de aanbeveling heel goed te luisteren naar vrouwen, anders “snap” je niet wat je ziet.³¹⁸ ‘They’re... putting... us... on’ zei McLuhan, Tom Wolfe in verbijstering in een nachtclub achterlatend.³¹⁹

Het maken en kijken naar foto’s is meer een empirische activiteit die je direct deelgenoot maakt van een universeel feit. De populariteit van fotografie wordt onder andere veroorzaakt door haar toeganke-lijkheid; ze richt zich in potentie tot eenieder.³²⁰ Taal is per definitie fictioneel en staat afzijdig van de

³¹¹ Rob Kroes, *Photographic Memories*, 13.

³¹² Esther Cleven, ‘Mens en beeld; Hans Beltings beeldantropologie in context’ in *jongHolland*, 2006-4, 32-37.

³¹³ W.J.T Mitchell, *Iconology*, 100-101.

³¹⁴ W.J.T Mitchell zelf weer geciteerd in: Asbjørn Grønstad en Øyvind Vågnes, ‘An interview with W.J.T. Mitchell’ door *Image and Narrative* (online magazine of the visual narrative), issue 15, november 2006.

³¹⁵ Rob Kroes, *Photographic Memories*, 2.

³¹⁶ Rob Kroes, *Photographic Memories*, 2.

³¹⁷ Rob Kroes, *Photographic Memories*, 3.

³¹⁸ Gillian Rose, *Visual Methodologies*, 142.

³¹⁹ Tom Wolfe, *Hooking Up*, Picador, New York 2001, 72.

³²⁰ Rob Wijnberg, *En mijn tafelheer is Plato; een filosofische kijk op de actualiteit*, De Bezige Bij, Amsterdam 2010, 296.

empirische wereld volgens Maiwald. Hij stelt: ‘Reading allows us to transgress the boundaries of our empirical experience and to develop a sense for the fantastic and the possible.’³²¹

Lezers van kranten ondergaan bij het kijken naar afgedrukte foto’s een realistisch ogende projectie die per definitie gelieerd is aan de empirisch waarneembare werkelijkheid. De teksten bij de foto—in de vorm van bijschriften, koppen of het artikel—voegen daar iets aan toe, maar lijken noch het wezen van de fotografische boodschap noch het wezenlijke aan deze boodschap te veranderen.

1.3.4 Een sociaal-politiek perspectief

In deze paragraaf worden foto’s niet zozeer vanuit een particulier gezichtspunt benaderd, maar vanuit een maatschappelijke invalshoek: hoe houden foto’s zich op in de samenleving als geheel? Wat is hun functie? Hier worden belangrijke verschillen in inzicht duidelijk, omdat nieuws—met inbegrip van de foto-journalistiek—het best gekarakteriseerd kan worden als een specifieke vorm van ‘public knowledge’.³²²

Wie samenleven en openbaarheid in een democratie in één zin noemt, komt bijna automatisch uit bij Jürgen Habermas’ *public sphere*; de al eerder in een terzijde genoemde *Öffentlichkeit*-these. Deze geldt nog steeds als maatgevend binnen mediastudies en stelt consequent de rationeel bedachtzame discussie als norm voor het publieke vertoog.³²³ Het is echter maar de vraag of de ideale situatie, die Habermas beschrijft als een *Paradise Lost*, zich überhaupt ergens in een koffiehuis tussen 1680 en 1730 heeft voltrokken. Het heeft er namelijk alle schijn van dat dit model niet alleen uitgaat van een gebrekkige representatie maar ook van een valse dichotomie.³²⁴

Los daarvan kunnen we met enige zekerheid stellen, dat onze liberale democratie in de contemporaine geschiedenis en haar weg vervolgend in het huidige mediapandemonium geenszins aansluit bij een beeld waarbij lineaire logica, rationele rede en het bezonnen argument centraal staan.³²⁵ Toch volgen nog veel (communicatie)wetenschappers deze fundamentele (print)lijn. Zij zien alles buiten een *text-driven environment* als tweederangs—op zijn best.³²⁶ Justin Lewis, Sanna Inthorn en Karin Wahl-Jorgensen beschouwen hun medeburgers als ‘to have moods, experiences and emotions, but they are rarely seen making forays into a deliberative public sphere’. Ze zitten gevangen in bovenstaande tegenstelling, waarin tekst blijkbaar het rationele vertegenwoordigt en beeld het emotionele. En emotie is fout in de *public sphere*, want heet manipulatief te zijn. Ze zijn niet de enigen die deze afslag genomen hebben.

Zo ondergraaft Schudson kundig de notie dat Ronald Reagan president werd omdat hij als een acteur bedreven was in ‘manipulating a visual medium’.³²⁷ Hij onderzocht daarvoor onder andere het

³²¹ Klaus Maiwald, ‘Lost at Sea?’ in: Dick Schram, *Reading and Watching*, 39-40.

³²² Michael Schudson, *The Power of News*, 25-33.

³²³ Jürgen Habermas, *Between Facts and Norms. Contributions to a discourse theory of law and democracy*, MIT Press, Cambridge 1996.

³²⁴ *Paradise Lost* is een episch gedicht uit de zeventiende eeuw van de Engelse dichter John Milton, gepubliceerd in 1677. Roeland Harms, *De uitvinding van de publieke opinie; pamfletten als massamedia in de zeventiende eeuw*, Proefschrift Universiteit Utrecht, 2010.

³²⁵ Veel publicaties gaan over dit *deficit*; zie onder andere: Bas Heijne, ‘De globale verbeelding’ in *Cultuur en media in 2015*, Ministerie van OCW/Boekmanstudies, Amsterdam 2009, 9-10.

³²⁶ Zie onder andere Justin Lewis, Sanna Inthorn and Karin Wahl-Jorgensen, *Citizens or Consumers? What the media tell us about participation*, Oxford University Press, Oxford 2005, 45. Maar ook: Lincoln Dahlberg, ‘Democracy via Cyberspace: Mapping the rhetorics and practices of three prominent camps’ in *New Media & Society* Volume 3 (2), 2001, 168.

³²⁷ Michael Schudson, *The Power of News*, 115-116.

Leslie Stahl-incident tijdens Reagan's presidentscampagne, waarbij ten onrechte werd aangenomen dat haar verslag voor CBS bewijs leverde voor 'the triumph of pictures over words and emotion over rationality'. Deze tekstuele over-determinering heeft na de uitvinding van de boekdrukkunst bijna vier eeuwen centraal heeft gestaan in het Westen.³²⁷ Pas in 1839, met de uitvinding van fotografie en nog weer een halve eeuw later met de introductie van halftonen in de krant, kreeg het al langer technisch reproduceerbare woord enige concurrentie—hoewel het manipulatieve, sensationele en triviale altijd aan fotografie is blijven hangen in de kwaliteitspers, ook in Nederland.³²⁸

Dit bleek nog weer eens uit de "transfer" van de bebloede Iraanse Neda naar *NRC Handelsblad*, die absoluut niet de goedkeuring kon wegdragen van auteur Herman Franke. Hij vroeg zich op de opiniepagina van diezelfde krant verontwaardigd af waarom hij Neda moest zien sterven. 'Zo word je als lezer gemanipuleerd waar je bijstaat' stelde hij.³²⁹

Hariman en Lucaites voegen met de veelzeggende titel *No Caption Needed* iets cruciaals toe aan deze discussie, zonder in de valkuil van een te luidruchtige antithese te stappen—de titel moet dan ook niet gelezen worden alsof foto's geen tekst nodig hebben, maar dat foto's een zelfstandige en belangrijke functie hebben in het publieke domein.³³⁰ Zij stellen dat beeld, in het bijzonder fotografie, 'not only expose but also model social behavior, not least the behaviors that constitute citizenship as an embodied identity'.³³¹

Gemeenschapszin en de sacraliteit van het beeld hebben volgens hen wel zin. Ook in het politieke vervolg, en niet in de laatste plaats omdat een democratie de samenleving stuurt op basis van deze beeldvorming—ten goede en ten kwade. Politiek bestaat uit een representatie van en voor de maatschappij, waar zij zelf weer deel van uitmaakt; haar *output* in de vorm van beleid kan daarom ook nooit alleen gebaseerd zijn op zogenaamde inhoudelijke argumenten.

Daarom stelt de socioloog Imrat Verhoeven bijvoorbeeld: 'Beleid is geen rationeel proces, maar een combinatie van inhoud en emotie.'³³² Hij gaat echter nog wel steeds uit van dezelfde valse dichotomie. Misschien kunnen we daarom beter zeggen: beleid is geen analytisch proces—net zo min als de journalistiek dat is—maar een synthetiserend proces van betrokken distantie naar inhoud en vorm. Omdat anders emotie tegenover inhoud wordt gepositioneerd. En inhoudelijk kan beleid heel gevoelig liggen en de vorm heel afstandelijk zijn. Hetzelfde geldt in feite voor foto's; vorm en inhoud zijn niet te scheiden, wel te onderscheiden, maar of ze betrokkenheid dan wel distantie betrachten is geen standaard gegeven. Nieuwsfoto's plaatsen ons echter wel terug in de wereld.

³²⁸ Marcel Boersma, 'Vormgeving tussen woord en beeld; de visuele infrastructuur van Nederlandse dagbladen, 1900-2000' in *Tijdschrift voor mediageschiedenis*, jaargang 7/nummer 1, 2004, 6.

³²⁹ Herman Franke, 'Waarom moet ik Neda zien sterven?' in *NRC Handelsblad* 25 juni 2009.

³³⁰ Zoals McLuhans frase 'the medium is the message' niet gelezen moet worden alsof het enkel om het medium gaat, maar wel een zelfstandige belang in zichzelf meedraagt. Martijn Kleppe stelt dat de uitgever verantwoordelijk is voor de titel en de frase zelfs niet in het boek voorkomt. Zie ook de ontstaansgeschiedenis van *The Medium is the Message*.

³³¹ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 17.

³³² Jaap Bloembergen, 'Nette burgers op de barricaden' in *NRC Handelsblad*, 17 juni 2009.

Strauss beargumenteert dat '[p]eople use photographs to construct identities, investing them with "believability"'.³³³ En dat werkt natuurlijk twee kanten op aldus Hariman en Lucaites: 'Thus they provide a civic education, for better or worse. This education displays specific habits of deference or assertiveness, self-interest or altruism, and other dispositions as well.'³³⁴ De laatstgenoemde auteurs zien de *visual sphere* als essentieel en niet als oppositioneel onderdeel van de *public sphere* en stellen dat, juist omdat de natiestaat zichzelf in stand houdt met behulp van (massa)mediatechnologie, haar burgers afhankelijk zijn van deze representatievorm, die als bruggehoofd functioneert tussen het abstracte individu en de onpersoonlijke staat. Oftewel: 'So it is that public audiences acquire an appetite for models of how to be "good citizens" and the mass media are more than happy to supply them.'³³⁵ Deze modellen zijn blijkbaar ontregelend voor iemand als Franke. Maar foto's manipulatief noemen, is te kort door de bocht. Tenminste zoals hij het bedoelt; ze zijn niet niet-manipulatief in de zin van het gegeven dat ieder medium een bepaalde kijk op de wereld geeft—want sommige zaken uitvergroot en andere weglaat.³³⁷ Er valt veel te zeggen voor het gegeven dat taal juist manipulatiever is dan beeld, want kunstmatiger. En dan klinkt Franke in dit geval niet zozeer redelijk, maar doorgeslagen rationalistisch en overdreven gevoelig tegelijkertijd; wellicht omdat hij zijn greep op de wereld verliest. Psychiater Iain McGilchrist stelt dat taal de wereld bijna perfect manipuleert: 'And, specifically, though we may not like this, it is good for manipulating other human beings. We can't easily hide the truth in *non-verbal* communication, but we can in words. We can't easily direct others to carry out plans without language. We can't act at a distance without language. Language it would seem, starts out with what look like imperial aspirations.'³³⁶ Hij haast zich overigens te zeggen dat met manipulatie *an sich* niets mis is. En manipulatie dient hier ook niet gelezen te worden met de gebruikelijke negatieve connotatie, net zoals overigens de voor deze verkenning relevante begrippen mythe en magie.

Echter, als burgerschap meer is dan een rationeel-juridische constructie, maar feitelijke participatie inhoudt, dan dient zij ook op die wijze geportretteerd te worden volgens Hariman en Lucaites; zodat ook emotionele identificatie met andere burgerlijke actoren aangemoedigd wordt. Dat geldt voor alle vormen van fotojournalistiek, maar in het bijzonder voor de zogenaamde iconische foto, die lang nadat de crisis is opgelost ten dienste blijft staan van de publieke meningsvorming: 'In its journalistic form, the photographic image represents and validates the complex identification vital to embodied citizenship.' Niet in de laatste plaats omdat juist fotografie de "kunstvorm" is van de moderne tijd die een intense relatie heeft met de liberaal-democratische realiteit.³³⁷ Hariman en Lucaites gaan nog een stap verder. 'To put it baldly' schrijven ze, 'we believe that photojournalism is an important technology of liberal-democratic citizenship. From this perspective, one can consider how any particular photo equips the viewer to act as a citizen, or expand one's conception of citizenship, or otherwise redefine one's relation to the political

³³³ David Levi Strauss, *Between the Eyes*, 74.

³³⁴ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 17.

³³⁵ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 17.

³³⁶ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary, The Divided Brain and the Making of the Western World*, Yale University Press, Londen 2010, 114-115.

³³⁷ Kunstvorm in de zin van zoals een techniek kunstmatig is. Foto's maken is helemaal geen kunst. Schrijven is ook een "kunstvorm" maar minder democratisch, want niet iedereen kan het (adequaat).

community.³³⁸ Vanuit deze aanname komen ze ten slotte tot (een model van) retorische technieken die intrinsiek zijn aan die iconische foto. Het lijkt erop dat zowel onderzoek van Antonio Damasio als George Lakoff en Philip Johnson over de ‘embodied mind’ hier goed op aansluiten.³³⁹

Met deze benadering van fotojournalistiek als representatie van én voor de realiteit, benadrukken Hariman en Lucaites in feite een bepaald facet aan de rituele kwaliteit van communicatie, zoals bedoeld door Carey: een dramatische kwaliteit ter bevestiging van de structuur van de samenleving én identificatie—niet alléén emotioneel, maar tevens fysiek gegrond in de wereld van ervaring en gemeenschap—op een moment dat een betekenisloze *information glut* (data) ons dreigt te verdrinken.³⁴⁰ Marcel Broersma noemt dit de tegenstrijdige behoefte aan foto’s in de krant, bedoelt ‘om de aanzwellende woordenstroom voor de lezer begrijpelijk te houden’.³⁴⁰

Daarmee gaan ze in tegen de al eerder genoemde iconoclastisch georiënteerde theoretici—die een strikt binair concept van de *public sphere* verdedigen—en de meer ideologisch bevlogen aanhangers van de *kritische theorie*, die daarbij ook nog eens veronderstellen dat ‘visual practices necessarily disrupt a society’s ability to make sound judgments in the public interest.’³⁴¹ Postmoderne denkers kiezen op dit punt overigens een diametraal andere positie, maar met hetzelfde resultaat. Zo stelt Jean Baudrillard: ‘It is no longer a question of false representation of reality (ideology), but of concealing the fact that the real is no longer the real...’³⁴²

Echter, in het model van Hariman en Lucaites levert fotojournalistiek juist de grondstof voor een rijke denk- en gevoelswereld die burgers maakt uit heel gewone mensen en daarbij participatie en identificatie mogelijk maakt.³⁴³

Dit sluit prima aan bij Dominique Moïsi’s geopolitieke noties in *The Clash of Emotions* en de psychologische noties ten aanzien van fotografie van Sontag in haar boek *Regarding the Pain of Others*.³⁴⁴ Hariman en Lucaites stellen dan ook: ‘The visual public sphere activates public identity as a web of associations rather than as a structure of arguments. Arguments are not erased, but they have to work through social networks. The emotional salience of images is crucial here, for emotions represent, activate, and organize much of the content of social and political association.’³⁴⁵ Ze modelleren de iconische foto zelfs aan de hand van een nieuw concept, ‘the individated aggregate’—een retorische figuur van de buitencategorie in de fotojournalistiek: ‘[I]t fuses individual and collective reference to create a symbol; the iconic representation becomes the event itself.’³⁴⁶

³³⁸ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 18.

³³⁹ Antonio Damasio, *Descartes’ Error; emotion, reason and the human brain* (herziene editie van origineel uit 1994), Vintage Books, Londen 2006, XXVI. George Lakoff en Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh; the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, New York 1999, 3-7.

³⁴⁰ Marcel Broersma, ‘Vormgeving tussen woord en beeld’ in *TMG*, 7/1, 2004, 6: Broersma verwijst in zijn artikel ook naar andere beeldelementen. Hij spreekt zelfs van een ‘blauwdruk’.

³⁴¹ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 13.

³⁴² Andy Grunberg, ‘The Crisis of the Real; photography and postmodernism’ in Liz Wells (redactie), *The Photography Reader*, 164.

³⁴³ John Stathatos benadrukt dat de status van fotografie als grondstof juist haar onafhankelijke identiteit en singulariteit bevestigt, in: Gerry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt’ in: Frits Gierstberg en Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (2), 125.

³⁴⁴ Dominique Moïsi, ‘The Clash of Emotions’ in *Foreign Affairs*, januari 2007. Hij publiceerde recent het boek *The Geopolitics of Emotion*. Het boek *Regarding the Pain of Others* door Susan Sontag, komt uit 2003 en wordt algemeen gezien als een correctie op haar vroegere cynischer argumentatie in *On Photography* uit 1977.

³⁴⁵ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 303.

³⁴⁶ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No caption needed*, 90-91.

Hierbij tekenen ze aan dat de ‘collective agency’ die aangeroepen wordt door deze foto’s zo bijzonder effectief is omdat ze een drievoudige transformatie bewerkstelligt binnen het normale patroon van de journalistieke context: van gekende naar anonieme personen, van een verbale naar een visuele modaliteit en van ondergeschiktheid naar uitvergroting van het beeld. En hierin schuilt hun belangrijkste bijdrage aan deze discussie. ‘Instead of providing an illustration for the verbal report, the image is dominant, and any accompanying verbal text is merely a caption or reduced to the function of captioning. More important, visual immediacy then displaces the discursive organisation of the news.’

Gewone journalistieke foto’s echoën weliswaar de kwaliteiten van een zogenaamde iconofoto, maar realiseren het aanwezige potentieel niet helemaal.³⁴⁷ ‘So it is that iconic photographs can function both as aides-mémoire in collective memory and as a means for filling out and making real our own sense of personal identity. As we experience how it was supposed to feel, we come to live within that structure of feeling. We become individuated aggregates ourselves.’³⁴⁷ Dit sluit aan bij de centrale idee van Flusser, Mitchell en McGilchrist, maar ook bij iemand als Roger Scruton wanneer deze stelt, in navolging van Aristoteles, dat nabootsing wezenlijk is, omdat we zo weten wat we moeten voelen en hoe te handelen: morele educatie. Scruton: ‘Het betekent dat je met iemand kunt meevoelen, terwijl je toch voldoende afstand houdt om adquaat te beoordelen hoeveel medegevoel op zijn plaats is en met welk aspect van de situatie van de ander je moet meevoelen. In algemene zin ondergaan onze emoties de zwaarste test wanneer er medegevoel moet worden betoond; de verleiding is groot om het lijden de rug toe te keren, of—er zitten duidelijk twee kanten aan deze zaak—‘om er melodramatisch over te doen en zo de werkelijkheid te ontkennen.’³⁴⁸

Dat is een ander soort “weten” dan theoretische kennis, dit is praktische kennis ten aanzien van rechtvaardigheid en moed, want “kennis van het hart”. Deze heeft te maken met het openhouden van de communicatiekanalen door middel van een gemeenschappelijke gedragen cultuur: dat is niet nog meer informatie, zou Carey zeggen, maar confirmatie.

Beschaving bestaat bij de gratie van het repeteren van erkende en herkende rituele vormen. In die zin vormen taboes imaginaire rituelen, een confirmatie van wat absoluut niet kan en mag worden gezien—en volstrekt het tegenovergestelde van een fotonegatief.³⁴⁹ In de woorden van Scruton ziet confirmatie er zo uit: ‘We imiteren de beschreven personages niet, maar “gaan met hen mee”; we kregen een beeld van hun motieven en gaan die motieven plaatsen in de context...’³⁵⁰

Foto’s kunnen een gemoedstoestand tonen, waar tekst deze beschrijft; dat is *praxis* tegenover *theoria*, niet gevoel tegenover verstand.³⁵¹ Een foto beschrijft geen emoties, maar schrijft emoties toe—vooral aan mensen. Terwijl een tekst mogelijk emoties oproept, heeft al het stoffelijke het vermogen te voelen en zijn mensen zich zintuigelijk bewust van wat ze voelen. Je hebt daarentegen moreel onderscheidings-

³⁴⁷ Robert Hariman en John Louis Lucaites, *No Caption Needed*, 91.

³⁴⁸ Roger Scruton, *Waarom cultuur belangrijk is*, Nieuw Amsterdam Uitgevers, Amsterdam 2007, 53-59.

³⁴⁹ Taboes in deze zin hebben wel degelijk een functie. Ze hoeven dan niet per definitie doorbroken te worden, zoals de populaire notie wil (in het omver kegelen van heilige huisjes) maar afgeschermd.

³⁵⁰ Roger Scruton, *Waarom cultuur belangrijk is*, 56.

³⁵¹ Roger Scruton, *Waarom cultuur belangrijk is*, 50.

vermogen nodig om te weten wat je behoort te voelen (afkeer, sympathie, ...). De juiste gevoelens—gefundeerd in imitatie en lichamelijkheid—zorgen ervoor dat je weet wat je redelijkerwijs kan doen en dat je het goede ook doet. Omdat in de rechterhersen helft ons visueel-ruimtelijk inzicht lijkt te zetelen en de relatie van deze hersen helft met de wereld er een is van ‘undogmatic stance’ ‘reaching out’ en ‘distinctive of the human condition’ kan het belang van nieuwsfoto’s niet snel overschat wordt.³⁵² En niet alleen voor de geportretteerden en het geportretteerde, maar ook voor onszelf. Omdat empathie met anderen niet alleen onze ervaring met hen bevestigt, maar juist onszelf in de wereld zet—ons grondt. Dit concept verwijst voor een deel naar de intersubjectieve fenomenologie van Edmund Husserl (en verklaart zijn afkeer van het ‘verirrenden Rationalismus’).³⁵³

McGilchrist wijst erop dat recent psychologisch onderzoek, in tegenstelling tot de meer Cartesiaanse benadering, bevestigt dat we niet zozeer meevoelen op basis van de herkenning van onze eigen gevoelens bij anderen, maar dat we onze eigen gevoelens pas herkennen in anderen, dus het is een fundamenteel ‘shared experience’.³⁵⁴ In de volgende paragraaf meer over deze *first person illusion* vanuit een ander perspectief. Bruikbare ideeën ten aanzien van deze wisselwerking in communicatie—waarvan Hariman en Lucaites zeggen dat ze kenmerkend zijn aan nieuwsfoto’s en ik ze dat nazeg—zien we verder terug in het gedachtengoed van Martin Heidegger (*Dasein*) en Max Scheler (*sinnliche Werte*). Maurice Merleau-Ponty ten slotte zegt daarover, ‘it is as if the other person’s intentions inhibited my body’.³⁵⁵ Gerry Badger stelt dan ook, dat het “daar-zijn” in fotografie een aanvoelen is van de werkelijkheid van het onderwerp, ‘een verhoogde zin voor de lichamelijkheid ervan, scherp in het beeld geëst’.³⁵⁶

Foto’s bemiddelen dus wel emoties, maar communiceren niet met behulp van gevoel. Ze kunnen daarvan het resultaat zijn—net zoals rationaliteit overigens. Damasio zegt daarover: ‘Feelings form the base for what humans have described for millenia as the human soul or spirit’ en ‘Contrary to traditional scientific opinion, feelings are just as cognitive as other percept. They are the result of a most curious physiological arrangement that has turned the brain into the body’s captive audience’.³⁵⁷

Emotie omvat weliswaar een substantieel bestandsdeel van onze communicatie want ‘embodied,’ maar valt dus niet samen met een foto, zoals tekst niet samenvalt met onze ratio of redelijkheid.³⁵⁸ Emoties moeten we ook niet verwarren met gevoelens; deze laatsten kunnen zowel “goed” als “fout” zijn³⁵⁹—emoties onttrekken zich in eerste instantie aan dergelijke waardeoordelen. Het lijkt er evenwel op dat de emoties die bemiddeld worden door nieuwsfoto’s onze kant opkomen (de externe referentie bevestigend), terwijl we ze halverwege ontmoeten met onze ratio (de interne referentie bevestigend). Iemand als Erwin Olaf beweert zelfs dat foto’s in hun algemeenheid glad, afstandelijk en koel zijn; in

³⁵² Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 130, 127, 129.

³⁵³ Geciteerd in: Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 143-147.

³⁵⁴ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 144.

³⁵⁵ Geciteerd in: Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 148.

³⁵⁶ Garry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt’ 127.

³⁵⁷ Antonio Damasio, *Descartes’ Error*, XXV en volgende.

³⁵⁸ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 122.

³⁵⁹ Roger Scruton, *Waarom cultuur belangrijk is*, 45-62.

tegenstelling tot bijvoorbeeld geluid.³⁶⁰ Denk bijvoorbeeld aan de mythe van de Griekse Sirenen. Niet hun schoonheid maar hun gezang dreigt het schip van Odysseus te laten vergaan; hij vult de óren van zijn bemanning met was—niet hun ogen. En dus worden we niet bedwelmd door beelden, zoals Frank van Vree bijvoorbeeld stelt, maar door geluiden. ‘The human voice [...] can stir passions’ stelt Schudson dan ook terecht.³⁶¹ De stem van Meta de Vries maakte haar luisteraars ontvankelijk. Geluid is misschien irrationeel en daar is niet per definitie wat mis mee, maar foto’s zijn daar niet “op uit”. Die zijn niet irrationeel, veeleer a-rationeel; dat wil zeggen permutatief: ze plaatsen ons in de wereld en de wereld in ons. Van Vree en vele anderen binnen mediastudies zitten op het klassiek Habermasiaanse maar foutieve spoor.³⁶² Er zijn argumenten tegen beelden te maken, maar zij maken ze niet.^{>55 o.a}

Opvallend daarbij is overigens dat Olaf nieuwsfoto’s als een uitzondering op de regel ziet.³⁶³ Juist dit kan verklaard worden uit hun journalistieke context: deze foto’s staan niet alleen naast tekst, maar tevens tegenover reclamefoto’s; tekst functioneert dan als aanvulling op de nieuwsfoto, de reclamefoto functioneert als contrast op de nieuwsfoto; als in een juxtapositie. Van de eerste weten we inmiddels dat het een andersoortige constructie is en van de tweede, de reclamefoto, weten we dat het een begerlijke situatie is die wordt gepresenteerd. Door die *ménage à trois* komt een nieuwsfoto geloofwaardig over en soms zelfs pijnlijk echt. Wanneer saaie dingen—zoals nieuws zich meestal voordoet—zich goed laten onthouden door ze te koppelen aan obscene visualisaties, zoals Joshua Foer stelt, wat dan te zeggen van echt obscene gebeurtenissen zoals de dood van Neda?³⁶⁴ Ook Cyrille Fijnaut wijst in die richting wanneer hij terugdenkt aan de foto’s van Julie en Melissa: ‘[In] de context van de verhalen die je over Dutroux hoorde, deden deze foto’s me verstommen. Het was zó droevig. Ik heb [...] gezegd: “Dit mag nooit en te nimmer publiek worden. We moeten deze foto’s ogenblikkelijk wegsteken in de zwaarste kluis van dit parlement.” Zo is het ook gegaan.’³⁶⁵ Niet dat dit gegeven overigens nieuw is—in het geheel niet. Het verhaal van Quintilianus over de mnemotechniek van Simonides gaat tenslotte al “wat” langer mee.³⁶⁶

Nieuwsfoto’s zijn dus een fysieke herinnering en mentale prothese van een realiteit die we lang niet altijd willen. Dat is wat Sontag bedoelde na haar “bekering” van Sontag 1.0 naar Sontag 2.0: ‘Someone who is perennially surprised that depravity exists, who continues to feel disillusioned (even credulous) when confronted with evidence of what humans are capable of inflicting in the gruesome, hands-on cruelties upon other humans, has not reached moral or psychological adulthood. [...] Let the atrocious images haunt us. Even if they are only tokens, and cannot possibly encompass most of the reality to which they refer, they still perform a vital function. The images say: this is what humans beings are

³⁶⁰ Erwin Olaf, ‘Zomergast’ van de *VPRO* op zondag 29 augustus 2010. Wat betreft onze emoties is het vooral opvallend dat de faculteit geluid vaak zo onderschat wordt. Het is ook Michael Schudson’s verklaring voor de winst van Reagan, *The Power of News*, 116-120.

³⁶¹ Michael Schudson, *The Power of News*, 117.

³⁶² Frank van Vree, ‘De sensatie van het beeld’ 62. Ook niet verwonderlijk voor iemand die de geschiedenis van *de Volkskrant* heeft beschreven, zonder ook maar een woord aan haar fotografen en/of foto’s te besteden, *De metamorfose van een dagblad; een journalistieke geschiedenis van de Volkskrant*, Meulenhof, Amsterdam 1996. Habermas zelf heeft overigens al flink gas teruggenomen van zijn oorspronkelijke these in de Duitse pers, maar zie ook: Stanley Fish, ‘Does Reason Know What It Is Missing?’ in *The New York Times* van 12 april 2010.

³⁶³ Een tekst die uitgesproken wordt, “toont” emoties misschien nog het meest direct en kan deze ook beschrijven.

³⁶⁴ Joshua Foer, *Moonwalking with Einstein; The Art and Science of Remembering Everything*, Allen Lane, New York 2011, 100.

³⁶⁵ Frank van Zijl, ‘Het zorgeloze is verdwenen’ in *de Volkskrant* van 12 augustus 2011.

³⁶⁶ Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*, Historische Uitgeverij Groningen, Groningen 2001, 573-580.

capable of doing—may volunteer to do, enthusiastically, selfrighteously. Don't forget.³⁶⁷ Nergens meer in *Regarding the Pain of Others* is de cynische toon te vinden waar Evans zich jaren eerder zo over opwond: '[I]n the words of Susan Sontag, it deludes the mind and deadens the emotions, posing as an accurate "miniature" of reality where it is only a symbol. On the contrary, it is because photojournalism is so very potent...'³⁶⁸

Dit besef is breder doorgebroken, getuige de opmerking van J.L. Heldring in *NRC Handelsblad* na de publicaties van de Abu Ghraib-foto's.³⁶⁹ 'Dit bewijst hoeveel groter invloed het beeld heeft dan het geschreven woord. Kranten weten daar al jaren van mee te spreken, maar dat het beeld ook regeringen aan het wankelen kan brengen, is vrij nieuw.'³⁷⁰

Dit gaat een flinke stap verder dan het standaardverhaal over de onderlinge wisselwerking tussen tekst en foto.³⁷¹ Het zet de zaken veeleer op z'n kop.

1.3.5 Een wetenschap-kritisch perspectief

In de verhouding tussen de werkelijkheid en haar representatie is de wisselwerking tussen de talige en beeldende realiteit fascinerend, zeker in de krant, zoveel is inmiddels duidelijk. De reden hiervoor is onder andere dat tussen de mens als kennend en gekend wezen niet alleen sprake is van taligheid en dit niet beperkt blijft tot de mens. Er is bijvoorbeeld ook sprake van interactie met de maatschappij als kennend en gekende entiteit, zo blijkt onder andere uit de vorige paragraaf. En er is tevens interactie met andere zintuigen—al dan niet bewust.³⁷² Roy Baumeister en E.J. Masicampo spreken in recent onderzoek over de mens als simulatiemachine, waarbij we ons scenario's kunnen voorstellen die niet gebeurd zijn en onbewuste associaties ons gedrag (eveneens) aansturen.³⁷³ In deze paragraaf kies ik daarom opnieuw een ander perspectief en bekijken we hoe binnen mediastudies het fotobeeld zelf beoordeeld wordt, namelijk als tekst, terwijl taal slecht tien procent van onze communicatie omvat. Sterker nog, taal lijkt zelfs niet essentieel voor ons denken en kan dit proces bovendien danig verstoren.³⁷⁴

Zou er enkel sprake zijn van talige interactie, dan zou je, consequent doorredenerend, jezelf gezond kunnen denken. Met als uiterste consequentie dat als je toch ziek wordt, je verkeerd hebt gedacht—zo luidt tenminste de aanname van sommige positivo's. Met andere woorden, dan heb je niet hard genoeg gewerkt aan je "zelfrealisatie". Bovenstaande lijkt in absolute zin onhoudbaar, al zullen weinig mensen ontkennen dat hier een correlatie bestaat. Zoals het onderscheid tussen ons fysiek en psyche niet absoluut is, ook als deze maatschappelijk vertaald wordt. Dit laatste uit zich in de gedachte van de maakbare

³⁶⁷ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 102.

³⁶⁸ Harold Evans, *Pictures on a Page*, Introduction.

³⁶⁹ Meer over de Abu Ghraib-foto's: Mark Danner, 'The Secret Road to Abu Ghraib' (excerpt with an introduction by Carol Payne and Amy Lyford) in *Visual Resources*, Vol. XXI, No. 2, Juni 2005, 193-197.

³⁷⁰ J.L. Heldring, 'Beeld machtiger dan het woord' in *NRC Handelsblad* van 13 mei 2004.

³⁷¹ Marcel Broersma, 'Vormgeving tussen woord en beeld; de visuele infrastructuur van Nederlandse dagbladen, 1900-2000' in *TMG* 7/1, 2004, 6.

³⁷² Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 88.

³⁷³ Roy Baumeister en E.J. Masicampo, 'Conscious thought is for facilitating social and cultural interactions: how mental simulations serve the animal-culture interface' in *Psychological Review* (volume 117, issue 3), 2010, 945-971.

³⁷⁴ McGilchrist verwerpt de Sapir-Whorf hypothese dan ook ten dele in: Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 106, 107, 110, 119: 'If you don't have the word, you are likely to lose the concept; but this research demonstrates that the concept can arise without the word, and is therefore not dependent on it.'

samenleving, wat zich zowel ter linker als ter rechter zijde van het politiek spectrum voordoet, bijvoorbeeld in het neo-conservatisme.

Het beeld op zich staat eveneens bloot aan tekst (en aan de makers van taal, wij mensen)—in dit onderzoek bijvoorbeeld de foto's op de voorpagina van de krant. Daar zwemmen ze in een zee van woorden; hier worden ze onderworpen aan een onderzoek. Dat vindt in ieder geval weer zijn weerslag in woorden, maar begint niet noodzakelijkerwijs met woorden. En tot deze invalshoek beperk ik me hier vooral. Op welke wijze ondergaan foto's invloed van taal, van wetenschap—en meer specifiek—van taalwetenschap. Het is de tweede reden waarom deze relatie fascinerend is; in het eerste geval is die relatie namelijk behoorlijk eenzijdig, want daar dringt het woord het fysieke domein van het beeld binnen—en wordt ze tekst (op de voorpagina van de krant).³⁷⁵ Met de introductie van de drukpers in Europa kwam op deze wijze een definitief einde aan de dominantie van een orale cultuur. Het is echter al door meer theoretici gesteld, niet alleen was er beeld voordat er tekst was, waarschijnlijk waren er ook beelden voordat er woorden waren³⁷⁶—vanuit menselijk perspectief gezien.³⁷⁷

De onderwerpingsdrang van en door tekst is vanzelfsprekend, zou je in zekere zin kunnen stellen, want met tekst probeert de academische, bureaucratische en orthodoxe mens—De Verlichte Mens³⁷⁸—veelal zijn omgeving, en dus ook zijn lichaam, te besturen door te fixeren wat in werkelijkheid niet gefixeerd is.³⁷⁹ De gekozen strategie in de cultuurwetenschappen om hier tegenwicht aan te bieden is het veelal innemen van een diametraal andere positie, waarbij ze in feite hetzelfde bewerkstelligt; zie verderop. Een complete overheersing van de ene representatievorm door de andere is het resultaat.³⁸⁰

De vraag naar hoe en wat foto's bemiddelen in de werkelijkheid—dat eerste heeft tot nu toe in deze thesis vooral aandacht gehad—wordt binnen mediastudies bijna standaard beantwoord met theorieën die hun wortels hebben in de linguïstiek, literatuurwetenschap en semiotiek. Dat herbergt een groot risico in zich. Een risico vergelijkbaar met en direct gerelateerd aan de 'first person illusion' van René Descartes.³⁸¹ Met die premisse—verwoord in de bekende frase "ik denk, dus ik ben"—heeft Ludwig Wittgenstein echter te lang en leste afgerekend, zonder te vervallen in een onversneden fenomenologie en/of positivisme. Juist zijn filosofie is interessant voor cultuurwetenschappers die de media als onderzoeksveld hebben, omdat ze niet alleen gegrondvest is in een analytisch begrip van taal, maar tevens prioriteit geeft aan een objectief kenbare wereld en de nadruk vestigt op het belang van 'the public practice of utterance'.³⁸²

³⁷⁵ Paul Martin Lester, 'Urban Screens; the beginning of a universal visual culture' op *First Monday* (peer-reviewed journal on the internet; initiative of the University of Illinois, Chicago), Special Issue #4, 2005-2010: 'There can be no words without images' volgens Aristoteles.

³⁷⁶ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 101.

³⁷⁷ Ernst Gombrich, *Art and Illusion; A study in the psychology of pictorial representation* (origineel uit 1959), zesde editie, Phaidon Press Limited, London 2002, xix.

³⁷⁸ De primitieve (middeleeuwse) mens is minder primitief ien de moderne mens is minder modern dan we veelal voetstoots aannemen. Met andere woorden: onze hulpmiddelen zijn wel revolutionair veranderd, maar de evolutie van de mens zelf verloopt uiterst traag.

³⁷⁹ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 137.

³⁸⁰ Tom Wolfe doet daar geestig verslag van in: *The Painted Word* (origineel uit 1975), Picador, Straus and Giroux, New York 2008.

³⁸¹ Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy; from Descartes to Wittgenstein* (tweede editie), Routledge, Londen 2008, 292.

³⁸² Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 289.

Volgens Scruton, die ik volg in zijn interpretatie, stelt Wittgenstein: ‘what is “given” is not the contents of immediate experience, but the forms of life which make experience possible’.³⁸³ Waardoor deze filosoof uitkomt op een ‘highly sophisticated form of nominalism’ en het ‘idealism’ als tweede been aansluit; het is gronden én grijpen, stelt ook McGilchrist.³⁸⁴ En we hebben het tenslotte bij voortdoring over een dynamisch concept van cultuur.³⁸⁵ Het voert te ver voor deze thesis om daar verder op in te gaan, maar van belang is hier dat Wittgenstein de mogelijkheid ontkracht van een puur individuele taal (met dito relativistisch standpunt) omdat daarmee het onderscheid zou wegvallen tussen hoe zaken lijken voor een persoon en hoe ze uiteindelijk blijken te zijn.³⁸⁵ Daarmee zou het onderscheid tussen werkelijkheid en representatie vervallen, omdat daarmee het idee van een objectieve referentie wordt losgelaten. ‘Th[is] language is not aimed at reality at all; it becomes an arbitrary game. What seems right is what is right; hence we can no longer speak of right.’³⁸⁶

Wittgenstein keert zich tegen het rationalisme én het empirisme op grond van het feit dat beide—de een expliciet de ander impliciet—accepteren dat onze mentale ervaringen (‘private objects’) en sensaties (‘public objects’) worden beschreven in een taal die alleen kenbaar is aan onszelf doordat het referentieveld alleen toegankelijk is voor onszelf.

Echter, we kunnen wél refereren aan sensaties, die zijn dus reëel, ‘so whatever they are, sensations are not Cartesian mental events’—weliswaar ook niet de direct waarneembare inhoud. De vraag is uiteindelijk wat dit “gegeven” is, deze ‘forms of live’ die de ervaring van deze sensaties mogelijk maken? Daarover, stelt Wittgenstein, kunnen we zorgvuldig filosoferen, maar dat kunnen we nooit wetenschappelijk verklaren, omdat het inherent is aan de menselijke conditie—een conditie waarbij werkelijkheid en representatie níet samenvallen. De last van representatie is dus inherent aan dé menselijke conditie.³⁸⁹

Met het bovenstaande in het achterhoofd kunnen we tevens een paar facetten onderscheiden aan de eerder gedane uitspraak dat foto’s binnen mediastudies veelal niet alleen bloot staan aan tekst, maar ook aan de ‘first person illusion’—dat is de illusie dat beeld begrepen kan worden als taal en de illusie dat het (foto)beeld niet alleen “een wassen neus” heeft, maar ook *is*.³⁸⁷

Om met het laatste te beginnen, welke een verwijzing is naar de filosofische discussie rond de mogelijke essentie van materie en haar eigenschappen: beelden introduceren en omvatten een andere realiteit dan taal. Anders gesteld, in de woorden van Flusser, foto’s liggen op een ander ‘wirklichkeits-ebene’ dan tekst. Wat je kan vertalen met werkelijkheidsniveau, dan wel werkelijkheidsvlak of -been.³⁸⁸

Mitchell zegt daarover: ‘We need to ponder that we don’t just evaluate images; images introduce new forms of value into the world, contesting our criteria, forcing us to change our minds.’³⁸⁹ Rudolf Arnheim schrijft in zijn boek *Visual Thinking*: ‘What we need to acknowledge is that perceptual and

³⁸³ Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 293.

³⁸⁴ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 115.

³⁸⁵ In feite is er wel een “mogelijkheid” van een puur persoonlijk waarheidsbegrip, maar Wittgenstein zegt daarvan lichtelijk vilein ‘a nothing will do as well as something about which nothing can be said’—geciteerd in Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 292.

³⁸⁶ Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 293.

³⁸⁷ Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 37-38.

³⁸⁸ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 14.

³⁸⁹ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want?* 92.

pictorial shapes are not only translations of thought products but the very flesh and blood of thinking.³⁹⁰—en sluit daarmee aan bij Damasio, McGillchrist plus Lakoff en Johnson. En Wittgenstein beschrijft het moment van geboorte en hergeboorte van een beeld als de ‘dawning of an aspect’—een alternatieve wijze van *het een* voor *het andere* zien. Beelden zijn daarom niet passief, zijn geen tekst maar zijn ook niet ondergeschikt aan tekst, zo stelt Mitchell: ‘They change the way we think and see and dream. They refunction our memories and imaginations, bringing new criteria and new desires into the world.’ Die laatste zijn overigens niet noodzakelijkerwijs goed—voor het geval hier het misverstand mocht ontstaan dat foto’s een puurdere, correctere afspiegeling zijn van de werkelijkheid dan tekst.

Mitchell stelt dat beelden een collectief zijn die parallel bestaan naast het sociale leven van hun menselijke gastheer en de wereld die ze representeren. Hij heeft het over onze ‘second nature’ en hij haalt Nelson Goodman aan, wanneer deze stelt dat beelden ‘ways of worldmaking’ zijn, waardoor nieuwe arrangementen en percepties ontstaan.³⁹¹ Toch lijkt het gros van de wetenschappelijke media-inzichten ten aanzien van foto’s overduidelijk iconoclastisch en textueel van aard. De vraag is of deze onderwerpingsdrang iets oplevert, behalve omverwerping en overheersing door een ander “bewind”.

Het is al eerder genoemd en de term “intertextualiteit” verraadt het eigenlijk al, maar de gewoonte bij cultuurwetenschappelijk onderzoek beelden in de generieke categorie “mediateksten” te plaatsen en als zodanig te kwalificeren, mag op z’n minst vreemd genoemd worden; zelfs als je media beschouwt als scherm en alle projecties daarop als tekst. Dit suggereert namelijk een sterke reïficatie van het begrip media.³⁹² De idee dat er zoiets bestaat als een “beeldtaal” lijkt dan ook verder te gaan dan een overdachtelijke manier van spreken, zoals we ook doen met de enigszins archaische uitdrukking “het boek der natuur”. Het wijst eerder op een vrij letterlijke analyse van beeld als tekst. Terwijl er sec geen beeldtaal bestaat. Taal veronderstelt bijvoorbeeld grammatica en foto’s hebben geen grammatica.³⁹³

Beeld is ten principale geen taal en foto’s zijn geen tekst, maar foto’s worden nog wel steeds geanalyseerd alsof het een visuele taal is of terzijde geschoven als volstrekt onkenbare mythische entiteit. Het omgekeerde is veeleer het geval; tekst “parasiteert” op beeld en leeft binnen het domein van het beeld. Flusser heeft dat reeds verduidelijkt: foto’s zijn bij hem dan ook allereerst een metacode voor tekst.³⁹⁴ Anders gesteld: ze veranderen taal door tekst opnieuw te laden: inhoudelijk en qua vorm. Daarbij nemen ze weliswaar een deel van de betekenis van tekst over, maar niet in die mate dat foto’s wezenlijk van karakter veranderen.

Sturken en Cartwright kiezen in *Practices of Looking* echter als hoofdbenadering beelden ‘and their meaning as texts’.³⁹⁵ Zelfs de notie dat er zoiets bestaat als een visuele onderzoeksmethode, ‘places undue stress on the visual’ stelt Sarah Pink, waarmee de auteur suggereert dat ze foto’s in bescherming neemt, maar het omgekeerde bewerkstelligt.³⁹⁶ Een veelgebruikt handboek, *Reading Images* van Gunther Kress

³⁹⁰ Geciteerd in: Iain McGillchrist, *The Master and his Emissary*, 107.

³⁹¹ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 93.

³⁹² Terwijl de media niet bestaan. Zie voetnoot 38.

³⁹³ Neil Postman, *Wij amuseren ons kapot*, 77.

³⁹⁴ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 11.

³⁹⁵ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 5.

³⁹⁶ Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography*, 21.

en Theo van Leeuwen, heeft over het ‘the grammar of visual design’ en ‘the semiotic landscape’. Opnieuw: is dat een wijze van spreken? Deze auteurs zelf stellen in ieder geval van niet—volgens hen lézen we beelden; vandaar hun focus op grammatica. Kress en Van Leeuwen gaan nog een stap verder en reppen van het bestaan van ‘verbal texts’ en ‘visual texts’. Daarmee bedoelen ze, voordat daar onduidelijkheid over zou kunnen gaan bestaan, geschreven taal en gefotografeerd beeld, zoals in een advertentie *copy* en *art* bij elkaar komen. Een saillant voorbeeld: ‘In an advertisement, for instance, it may be that the verbal text is studiously “non-sexist”, while the visual text encodes overtly sexist stereotypes.’³⁹⁷

En een “semiotisch landschap”? Dat is de wereld op zijn kop. Dat kan weliswaar betiteld worden als “over-analyse” maar als je dat achterwege laat in de semiotiek, wat blijft er dan over voor de (nieuws)-foto? In ieder geval geen fatsoenlijk theoretisch kader. De oorzaak van deze misvattingen ligt in het uitgangspunt. Zij stellen dat de betekenisgeving loopt van teken naar referent (externe realiteit).³⁹⁸ Dus van binnen naar buiten: het ik-perspectief. Dat mag opportuun lijken voor taal, maar voor fotografie is de theorie onjuist (en voor tekst ontoereikend).³⁹⁹ Het wezenlijke aan fotografie is dat juist het omgekeerde wordt bewerkstelligd: de betekenisgeving loopt hier bovenal van een externe realiteit naar de interne realiteit (van het vastgelegde beeld)—al herkennen we die betekenis niet direct.³⁴ ‘Every photograph is somehow co-natural with its referent’ stelt Barthes in *Camera Lucida*.⁴⁰⁰

Nu zou je kunnen beweren, door onderscheid te maken tussen “het laden van tekst” en “het begrip van fotografie” dat hier sprake is van twee onderscheidende processen binnen dezelfde betekenisgeving—om de illusie van een hermetische tekentheorie (symbolische code) overeind te houden—en strikt logisch gezien is dat ook zo. Hierbij krijgt de mens in een sociaal-cultureel proces van betekenisgeving misschien niet altijd de rol van producent, maar dan toch een allesbepalende rol toebedeeld. In het ene geval zendt de mens wat haar/hem welgevallig is en in het andere geval ontvangt zij/hij wat de mens welgevallig is.⁴⁰¹ Maar het levert niets op, behalve een overschatting van de mogelijkheden van de mens binnen een vrij rigide gesloten wereldbeeld en een zwaar tekortschietende fotoanalyse.

Het gevolg is dat het beeld geheel zelfreferentieel wordt en de werkelijkheid achter de horizon verdwijnt. Volgens Guy Debord stelt het beeld niets anders voor dan een ‘spectacle’—een kopie zonder origineel.⁴⁰² Zoiets als het motto van de film *Inception*, ‘the dream is real’ maar een droom blijft het.⁴⁰³ Wat over het hoofd gezien wordt, is het feit dat we weliswaar *are living a dream, but not in a dream*.

De ‘first person illusion’ blijkt iedere keer weer sterker dan gedacht. En Sturken en Cartwright, maar niet alleen zij, geven blijk opnieuw in die valkuil te zijn gestapt: ‘It is one of the central tenets of this book that meaning does not reside within images but is produced at the moment that they are consumed

³⁹⁷ Gunther Kress en Theo van Leeuwen, *Reading Images*, 20.

³⁹⁸ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 245.

³⁹⁹ Een van de grondleggers van de semiotiek is Ferdinand de Saussure. Anderen, zoals Barthes, zijn hierop doorgegaan en hebben de uitgangspunten ook van toepassing verklaard op fotobeelden, in: David Bate, *Photography*, 31.

⁴⁰⁰ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 87.

⁴⁰¹ Dit komt terug in de *Uses and Gratifications Theory* maar omvat het niet helemaal.

⁴⁰² Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, 3.

⁴⁰³ *Inception* is een film van regisseur Christopher Nolan, die ook *Memento* maakte.

by and circulate among viewers.’⁴⁰⁴ Dat is gezien het voorgaande niet vol te houden. Daarmee is de *semiotic guerilla* van John Fisk echter niet ver weg en ligt de theorie van *appropriation* binnen bereik; deze stelt dat de mens volledige controle heeft over de betekenisvorming.⁴⁰⁵ Zo wordt echter niet alleen het “essentiële” (indien dat bestaat) wegverklaard, maar ook het “zijnde”.

Inhoudsanalyse is daarmee zo goed als onzinnig geworden, tenzij het een niet nader uitgesproken ideologisch doel dient (of de hele werkelijkheid als ideologie beschouwt in Althusseriaanse zin).⁴⁰⁶ Denkers die centraal staan bij deze ‘outbreak of theory’ maar waar hier afstand van genomen wordt, zijn Victor Burgin met *Thinking Photography* uit 1982 en de al eerder geciteerde Tagg met *The Burden of Representation*.⁴⁰⁷ Een recent citaat van de eerste: ‘Social practices are structured *like* a language, from infancy, “growing up” is a growing *into* a complex of significant social practices including, and founded upon, language itself.’⁴⁰⁸ Het klinkt genuanceerd, maar dat maakt het nog niet waar. Hoe je zijn bijdragen aan de discussie ook waardeert, hoewel altijd ideologische geframed, de pijn bij hem zit vooral in de laatste omdraaiing en in een algehele overdrijving. Het concept is niet afhankelijk van taal, maar je kunt het wel verliezen als je er geen taal voor hebt—wat dus gedeeltelijk ingaat tegen de Sapir-Whorf hypothese.

Taal maakt beperkt deel uit van onze communicatie, kwam pas laat op het toneel en is zelfs niet essentieel voor denken.⁴⁰⁸ Taal is echter wel principeel metaforisch van aard. Lakoff en Johnson gaan nog een stap verder wanneer ze stellen dat de ‘cognitive unconscious, the embodiment of mind, and metaphorical thought’ de grondslag vormen van ons bestaan.⁴⁰⁹ McGilchrist stelt: ‘Metaphorical thinking is fundamental to our understanding of the world, because it is the only way in which understandig can reach outside the system of signs to life itself. It is what links language to life. The word metaphor implies something that carries you across an implied gap (Greek *meta-* across, *pherein* carry).’⁴¹⁰ Alles, in deze wereld, wordt uitgedrukt ten opzichte van het andere en dat andere slaat uiteindelijk, desnoods met omwegen, terug op het lichaam. McGilchrist benadrukt daarbij dat het (representatie)gat, waar de metafoor ons overheen draagt, door taal zelf geslagen wordt. Zoals de filosofie ons geneest van de kwaal die door filosoferen veroorzaakt wordt. Wat Huizinga in *Herfsttij der Middeleeuwen* al over het falen van de verbeelding heeft geschreven, lijkt dus nog steeds opportuun: ‘Zonder beeld en metafoor kan geen enkele gedachte worden uitgedrukt, en van het onkenbare wezen der dingen gezegd, is ieder woord beeld. Van het hoogste en innigst begeerde enkel in negaties te kunnen spreken, bevredigt het gemoed niet, en telkens als de wijze is uitgepraat, moet de dichter weer komen.’⁴¹¹

⁴⁰⁴ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 6.

⁴⁰⁵ John Fiske, *Understanding Popular Culture* (tweede editie, origineel uit 1989), Routledge, Londen 2010.

⁴⁰⁶ John Tagg volgt de lijn van Louis Althusser in *The Burden of Representation*, 29: fotografie als een ‘machinery of repression and consent’.

⁴⁰⁷ David Bate, *Photography*, 29.

⁴⁰⁸ Victor Burgin, ‘Looking at Photographs’ in: Liz Wells, *The Photography Reader*, 130-137. Burgin is bekend geworden met *Thinking Photography* (origineel uit 1982), McMillen, Basingstoke 1992. Zie het opvallende verschil met de titel van Arnheim’s boek: *Visual Thinking*—dat is precies het omgekeerde.

⁴⁰⁹ George Lakoff en Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, 7.

⁴¹⁰ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 115-116.

⁴¹¹ Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden* (derde herziene editie, origineel uit 1919), Tjeenk Willink, Haarlem 1928, 379.

Deze thesis propageert geen simplistisch effectdenken, determinisme of een mimesis die zo lijkt weggelopen uit het concept van *straight photography* (fotorealisme).⁴¹² Bovendien hebben we gezien dat foto's geen beelden zijn in fenomenologische zin, maar magisch-realistisch van aard zijn.^{<34} Hierboven wijs ik vooral op het feit dat fotoanalyse voor een belangrijk deel nog steeds gegijzeld wordt door noties uit de periode van de *linguistic turn*.⁴¹³ En dit terwijl een paar zeer eminente vertegenwoordigers uit die jaren al lang afstand genomen hebben van dit perspectief. Sontag bijvoorbeeld, die ik voor de gelegenheid gesplitst heb in twee “uitgaven” (Sontag 1.0 en 2.0) maar ook Berger en Barthes hebben hun standpunten veranderd, dan wel genuanceerd. Barthes bekeert zich in *Camera Lucida* zelfs tot de “realisten”—Sontag overigens ook in haar boek *Regarding the Pain of Others*, zij het veel later: ‘It is the fashion, nowadays, among photography’s commentators (sociologists and semiologists) to seize upon a semantic relativity: no “reality” [...], nothing but artifice: Thesis, not Physis.’⁴¹⁴

Kunsthistoricus Gombrich is dan ook ontzet wanneer hij bij het voorwoord van de zesde editie van zijn vermaarde *Art and Illusion* de semiotiek in het vizier krijgt als de jongste loot aan het academisch firmament. Zijn boek, ‘a study in the psychology of pictorial presentation’ bestaat dan inmiddels veertig jaar. Met gevoel voor *understatement* haalt hij de geloofsartikelen van de semiotiek aan en serveert ze dan af: ‘All images are based on conventions, no more and no less than is language or the characters of our scripts. All images are signs [...]. *But it seems to me a little rash to assert that what you do not like does not exist*’ [mijn cursivering].⁴¹⁵

Waar houden deze sociologen en semiotici niet van? Ze houden niet van een realiteit die zich niet spiegelt aan taal, een realiteit die zich niet gedraagt als taal en een realiteit die niet de waarden van taal (vooral die van het wetenschappelijk discours) overneemt. Foto's worden haast beschouwd als gevaarlijke indringers, representanten van die andere realiteit. Een werkelijkheid die zich niet zo makkelijk laat ontkennen, omdat in foto's de ‘external reality’ (referent) centraal staat en niet, zoals in de semiotiek, het teken (sign: signifier + signified), waarbij de betekenisgeving (significatie) volgens de theorie geheel in omgekeerde richting loopt. Het veelvuldig genoemde kunstmatige en arbitraire karakter van taal is hier “cultureel” debet aan.⁴¹⁶ Dit taalkundige sjabloon geeft echter een onevenwichtig en een onvolledig beeld qua betekenisgeving.

Met andere woorden: we kunnen de visuele wereld van de fotografie wel in woorden (proberen te) beschrijven, maar te veel wordt deze visuele realiteit verward met de textuele realiteit. Waarbij het onderscheid tussen foto en tekst eerst vervaagt, en de foto vervolgens geheel wordt geannexeerd door de tekst. De tekst is dan geen reconstructie meer van de foto met het doel daar intelligent over te spreken, kennis over te vergaren, een model voor te ontwerpen. De foto is dan een tekstuele constructie geworden. Dat is hetzelfde als wanneer we de zwaartekracht vatten in een formule, niet met het doel daar intelligent over te

⁴¹² Sarah Kember, ‘The Shadow of the Object; Photography and realism’ in: Lizz Wells, *The Photography reader*, 202-217.

⁴¹³ Ernest Mathijs en Philippe Meers, ‘Beelden, kijkers en publieken’ in: Hans van Driel (redactie), *Beeldcultuur*, 80.

⁴¹⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 88.

⁴¹⁵ Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, xv.

⁴¹⁶ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 245.

spreken, kennis over te vergaren en een model voor te ontwerpen, maar om de natuurkundige realiteit te vervangen door een tekenreeks en vervolgens te claimen dat de zwaartekracht zich niet alleen gedraagt volgens de representatie, maar feitelijk ook inwisselbaar is geworden.

Bovenstaande vergelijking kan geattaqueerd worden vanwege haar natuurwetenschappelijke karakter. Daarvoor is een vergelijking met een ander veld van onderzoek, de economie, op bepaalde punten wellicht beter op haar plaats: taal gedraagt zich ten opzichte van de werkelijkheid, zoals geld zich gedraagt in onze economie. Geld vertegenwoordigt de waarde van reële zaken, c.q. neemt hun plaats in. Hun relatie loopt ten principale en in eerste instantie van referent (*commodity*) richting teken (*money*).⁴¹⁷ Echter, ondertussen kunnen beide deelnemen in “eindeloos” veel virtuele transacties met zichzelf. Wanneer geld in een compleet hermetisch gesloten systeem een loopje met ons dreigt te nemen en geen waardevermeerdering meer creëert of smeermiddel is, veroorzaakt dat een economische crisis. In dit verband is wat Ton Bevers te berde brengt ten aanzien van het gedachtengoed van Georg Simmel interessant: ‘Uiteindelijk ontleent het geld zijn waarde niet meer aan wat zelf is, zijn inhoud of substantie, maar aan wat het doet en waarvoor het dient, zijn functie: het wordt louter ruilmiddel, anders gezegd, het enige wat nog telt is dat geld geldt.’⁴¹⁸ Simmel beziet deze tendens in het perspectief van een ‘Wendung der Kultur zur Intellectualität’. Bevers stelt dat we hiermee afstand nemen van de werkelijkheid, omdat we onder andere onderscheid maken tussen vorm en inhoud: loskomen van het zoeken naar wezenskenmerken. Foto’s doen dat niet, c.q. gaan dat tegen.

Toch gaat bijvoorbeeld Olivier Burgelin zover door te stellen dat ‘there is nobody, and nothing, outside the message which can supply us with the meaning of one of its elements’.⁴¹⁹ Dat is wel een heel erg gesloten wereldbeeld, want hiermee ligt het waardeoordeel reeds besloten in de tekst—en dus valt de werkelijkheid samen met haar representatie, de “media text”. Alain Finkielkraut kritiseert deze houding in een interview met Bas Heijne als een ‘*furor romanesque*, een onstuitbare drang om de werkelijkheid tot een verhaal te maken’.⁴²⁰ Gevolg is tevens dat de publieke opinie eenzijdig onder surveillance komt te vallen en niet primair de werkelijkheid. Mediastudies vallen hier ook ten prooi aan, tenminste op het moment dat ze ‘de werkelijkheid in een bevredigend scenario inpassen’ en activistisch worden.

De bovenstaande binaire opstelling lijkt in ieder geval onhoudbaar wat betreft de fotografische boodschap. Foto’s laten zich niet of slecht inpassen in deze intellectualistische (theoretische, ideologische en narratieve) structuur. We zien we hier de relatief heilloze discussie *nurture/nature* in terug, die ook in 1.3.7 nog indirect ter sprake komt. Ik beweer niet dat de betekenis geheel en al van referent in de richting van de foto loopt. Communicatie is gebed in een sociaal-cultureel proces van betekenisgeving en in die zin zijn alle media multimodaal en multisensorisch.⁴²¹ Margriet Oostveen in haar column ‘In Washington’ voor *NRC Handelsblad* verwijst hier op geestige wijze naar, wanneer ze een fototoestel met automatische retouche-opties op het spoor komt: ‘De nieuwe fotocamera [...] past foto’s dus aan. Maar

⁴¹⁷ Parafraze van voorbeeld in: Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 116.

⁴¹⁸ Ton Bevers, *Geometrie van de samenleving; filosofie en sociologie in het werk van Georg Simmel*, Loghum Slaterus, Deventer 1982, 124.

⁴¹⁹ Geciteerd in: Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 247.

⁴²⁰ Bas Heijne, ‘We hebben slechte literatuur nodig’ in *NRC Handelsblad* van 24 september 2010.

⁴²¹ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 4.

alleen aan het beeld dat mensen al van zichzelf hebben. We hebben te veel zelfvertrouwen.⁴²² Ook dat laatste zinnetje is relevant, gezien de *first person illusion*.

De conclusie lijkt gerechtvaardigd dat wanneer je het linguïstische *template* van de semiotiek over de fotografie heen legt—door haar ‘language-like properties’ toe te kennen⁴²³—de wereld er echt anders uit gaat zien; en bepaald niet realistischer.

1.3.6 Een ontologisch-visueel perspectief

In de vorige paragraaf hebben we gezien dat het ene representatiesysteem de andere de maat dreigt te nemen door deze in haar begrippenkader op te nemen en daarmee uit te wissen. Deze illusie valt samen met het realiseren en idealiseren van een persoonlijk perspectief in de vorm van de *first person illusion*, waarbij de mens niet alleen centraal staat, maar ook een allesbepalende rol heeft in de betekenisgeving door het objectiveren van de waarneming en/of het subjectiveren van het kennen. Dit lijkt een onhoudbare stellingname, die leidt tot ontkennen van de werkelijkheid en de realiteit reduceert tot haar representatie. Hierdoor houdt representatie op te bestaan: zie hier het postmodernisme in actie, niet zo zeer als beschrijving van een maatschappelijke toestand, maar als theoretisch kader—een *selffulfilling prophecy*. Toch geeft het ook gelijk de onmogelijkheid van deze positie aan. In deze paragraaf introduceer ik een alternatief perspectief.

Het opmerkelijke is niet zozeer dat veel wetenschappers het bovenstaande afwijzen. De meesten erkennen, impliciet of expliciet, de onmogelijkheid van deze postmoderne positie (met het modernistische was men al langer klaar). In de cultuurwetenschappelijke onderzoekspraktijk worden daarom veelal andere keuzen worden gemaakt, maar zonder dat daar een ander theoretisch kader van het fotobeeld voor in de plaats wordt gesteld.

Barthes bijvoorbeeld verschuift na vele filosofische omzwervingen zijn vizier van kunstzinnige representatie naar magisch realisme, maar hij ontwerpt geen fototheorie. Zo schrijft hij, ‘the realists do not take the photograph for a “copy” of reality, but for an emanation of *past reality: a magic*, not an art’.⁴²⁴ Daarmee wordt het dus een uitstraling, een uitvloeisel van een (goddelijke) bron—waarmee hij in ieder geval voorbij gaat aan ‘the era of the Painted Word’ (de linguïstiek, literatuurwetenschap en semiotiek).⁴²⁵ Barthes kiest ervoor, foto’s te zien als ‘an image without an code’. Daarmee verwordt de foto tot een soort van ‘ontological proof’ voor het bestaan van God.⁴²⁶ Fotografie vermag veel, maar dat lijkt me onwaarschijnlijk.

Binnen mediastudies lijkt men eigenlijk nooit goed vat te hebben gekregen op de vorm en inhoud van nieuwsfoto’s. Een taal in de vorm van een tekst kun je lezen en in mindere of meerdere mate begrijpen, beoordelen en zo nodig veroordelen. Kunnen we echter *verhaal* halen op een foto? Wie of wat

⁴²² Margiet Oostveen, ‘In Washington’ in *NRC Weekblad* van 23 april 2011.

⁴²³ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 245.

⁴²⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida*, 88.

⁴²⁵ Tom Wolfe, *The Painted Word*, 106.

⁴²⁶ Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 20.

is “schuldig” aan een nieuwsfoto? Het voorwerp, de fotograaf, de camera? Zo gesteld en in het kader van dit onderzoek misschien nog het meest de fotoredactie, want zij selecteert de foto’s voor de krant en laat andere foto’s achterwege.⁴²⁷ We bedoelen hier echter niet de journalistieke context, die betekenis verschafft aan foto’s in ruimere zin, maar we bedoelen hier het getoonde op de foto: dat wat wij zintuiglijk waarnemen. Wat nemen we dan waar?

Sommige wetenschappers, in navolging van Barthes, vragen zich dan ook af of er überhaupt sprake kan zijn van een fototheorie—en daarmee wetenschap. Want geen code (geen “wat”)⁴²⁸ dan ook geen decodering en uiteindelijk ook geen analyse en mogelijke conclusies ten aanzien van fotobeelden. Dan blijft speculatie over, en dat is wat onder andere Baudrillard aanneemt, namelijk enkel ‘empiricism and mysticism’.⁴²⁹

Dát foto’s en vooral de meer geruchtmakende foto’s een uitnodiging zijn tot deductie en speculatie bewijst Beunders in het typisch beunderiaans gedachtenexperiment *De indruk van een afdruk*. Hierin beschrijft hij, na de moord op Fortuyn, wat de foto van Robin Utrecht, die wel *de Volkskrant* haalde maar niet *NRC Handelsblad*, vermag.⁴³⁰ Beunders: ‘Ik kon me niet aan de indruk onttrekken dat het niet geschreven onderschrift bij de geplaatste foto luidde: “Gepeupel, hier ligt jullie leider. Hij is dood, morsdood. Vergeet jullie beweging nou maar”.’⁴³¹ Met een schuin oog naar het omstreden hoofdredactioneel commentaar van *NRC Handelsblad* de avond ervoor, moeten we maar denken: gelukkig dat deze krant geen ANP-abonnement heeft, anders waren de rapen pas echt gaar geweest.⁴³² Beunders dekt zich dan ook direct in—en zo komen we weer op dat schijnbaar dubbelzinnige, multi-interpretabele van fotografie—als hij stelt: ‘Ik zeg “lijkt,” want bij het interpreteren van de betekenis van een foto is niets zeker.’

Beunders lijkt de ideologische positie van de krant te willen ontmaskeren, maar hij kiest daar uiteindelijk niet voor en kiest daarmee het tegenovergestelde perspectief van de sociaal-semiotici Kress en Van Leeuwen: Beunders meent namelijk dat een theorie opstellen over de media ‘net zoiets is als een theorie formuleren over aanstaande donderdag’.⁴³³ Onzinnig dus, want zo complex qua interactie en zo veranderlijk van karakter dat het ondoenlijk is. Een opvallende positie voor een mediaprofessor, maar misschien wel zo eerlijk.⁴³⁴

Maar moeten we zijn conclusie accepteren, de *disclaimer* aan het eind van zijn betoog? Hiemee stelt Beunders in feite dat een foto weliswaar méér zegt dan duizend woorden (‘empiricism’) maar dat we absoluut niet weten wat (‘mysticism’). Het gevolg van deze twee geloven op één kussen is namelijk dat de semiotiek daartussen ligt. Beunders doet zichzelf tekort, zoals we nog zullen zien, zoals Kress en Van

⁴²⁷ De keuze en het waarom van de keuze maakt deel uit van poortwachtersonderzoek; het belang van deze *gatekeepers* en onderzoek daarna is feitelijk een andere academische discipline die veel van haar kader ontleent aan de sociologie.

⁴²⁸ Vandaar het onderscheid in *sciences* en *humanoria*, in natuur- en cultuurwetenschappen.

⁴²⁹ Geciteerd in: W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 206.

⁴³⁰ Voorpagina *De Volkskrant*, dinsdag 7 mei 2002 en voorpagina *NRC Handelsblad*, maandag 6 mei 2002.

⁴³¹ Henri Beunders, ‘De indruk van een afdruk’ op website *henribeunders.com*, 11 augustus 2002.

⁴³² Folkert Jensma, ‘Demoniseren’ in *NRC Weekblad* van 2 oktober 2010.

⁴³³ Beunders citeert hier met instemming Umberto Eco in: Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 14.

⁴³⁴ Beunders’ academische en meer populaire werk kenmerkt zich dan ook door zoveel mogelijk dubbelzinnigheden en tegenstrijdigheden in en van de media te bespreken. Zoals hij deed in *Knevel & Van den Brink* over de complexiteit van de oorzaken van de rellen in Engeland: ‘Iedereen die met een eenvoudige oplossing komt moeten ze opsluiten’ in *NRC Handelsblad* van 10 augustus 2011.

Leeuwen zichzelf overschreeuwen.^{>71} Zo menen de laatsten te weten dat een foto sexistische stereotypen kan coderen, terwijl de bijgaande tekst dat hoegenaamd tegenspreekt.^{<66} Is dat een kwestie van kritisch denken of ‘their desire to harness the media to their own political causes’?⁴³⁵ Want een foto sexistisch coderen lukt alleen wanneer je eerst een bepaalde ideologische bril opzet. Met andere woorden: je haalt uit het beeld wat je er zelf eerst inlegt.⁴³⁶ Deze werkwijze is kenmerkend voor de performatieve kracht van taal, maar zegt helaas weinig tot niets over de vermeende pathologie van de foto, de fotograaf, de krant of erger de werkelijkheid.

Kress en Van Leeuwen maken vervolgens de fout door mogelijke opposanten van hun theorie weg te zetten met de opmerking dat deze dan wel moeten denken dat de betekenis van de boodschap ‘in the eye of the beholder’ ligt.⁴³⁷ Dat verwijt is een enorme jij-bak. En een voorbeeld dat rationalisten (Kress en Van Leeuwen) en empiristen (bijvoorbeeld Dick Swaab en consorten) dezelfde foute vooronderstelling delen, namelijk dat onze mentale ervaringen en sensaties worden beschreven in een “taal” die alleen kenbaar is aan onszelf doordat het referentieveld alleen toegankelijk is voor onszelf.⁴³⁸

Tekst en foto’s representeren geheel verschillende werelden. Misschien beter gesteld: ze representeren geheel verschillende “werkelijkheden”. Dat is wat Sontag 1.0 al met recht en rede beweerde, maar waaruit ze nooit de juiste conclusie trok, ook niet als Sontag 2.0.

Sontag 1.0 beweert namelijk dat, behalve voor meteorologen, archeologen, patholoog-anatomen en enkele andere informatie-professionals zoals spionnen, de informatiewaarde van nieuwsfoto’s van dezelfde waarde is als fictie. Sontag: ‘Now think—or rather feel, intuit—what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way. Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy. Strictly speaking, one never understands anything from a photograph. [...] Only that which *narrates* can make us understand. [mijn cursivering]’⁴³⁹

Dat foto’s geen narratieve structuur hebben, lijkt omgekeerd evenredig aan de basis te staan van de kracht van het medium film en de in *NRC Handelsblad* kort opdoken Polanovelle, waarbij met een sequentie van polaroids een verhaal wordt uitgebeeld. En zelfs dan lukt het nog niet helemaal, want tekstballonnetjes (en onderschriften) blijven nodig om deze lineaire, logische structuur te “pushen”. Een foto is geen proces-verbaal.

Wat Sontag volgens mij over het hoofd ziet, is dat foto’s op een ander werkelijkheidsbeen staan. Dat is wat Flusser in ieder geval suggereert in *Für eine Philosophie der Fotografie* maar nergens concretiseert.^{<30 e.v.} Tekst is in de grond *epistemologisch* van aard, een foto is in de grond *ontologisch* van

⁴³⁵ Philip Bounds, ‘Beyond Ways of Seeing: The Media Criticism of John Berger’ 201.

⁴³⁶ Sexisme is een (negatief) waardeoordeel, maar zit niet als code in een foto gebakken. Een oordeel valt niet samen met de “tekst”. En dus valt het niet te operationaliseren. Als je sexisme wil gaan onderzoeken, dan is de uitkomst ingebakken: je kunt hoog of laag scoren qua sexisme. Wie of wat hoog scoort, is dan ook nog eens aan de onderzoekers. Een ding is vrij zeker, het zal nooit goed genoeg zijn vanwege het ideologisch frame. Sec gesproken, kun je wel onderzoek doen naar sexisme, maar met dit voorbehoud.

⁴³⁷ Gunther Kress en Theo van Leeuwen, *Reading Images*, 20.

⁴³⁸ Dick Swaab schreef *Wij zijn ons brein* en Victor Lamme schreef *De vrije wil bestaat niet*. Het zou genoeg moeten zijn aan Swaab te vragen ‘zegt uw brein dat?’ en aan Lamme te vragen ‘wie wil dan dat u dit zegt?’. Zie verder de uitgebreide discussie in *NRC Handelsblad*, onder andere het antwoord van Douwe Draaisma, ‘Artsen die bijbeunen in de filosofie’ in op 2 augustus 2011.

⁴³⁹ Susan Sontag, *On Photography*, 22-23.

aard. De een bemiddelt in het bijzonder het kennen, de ander bemiddelt in het bijzonder het zijn. Dat betekent dat (nieuws)foto's inderdaad geen of nauwelijks informatie bevatten, zoals Sontag 1.0 beweert. Dat klinkt wat vreemd, maar is het geenszin. Wat vreemd is, is dat men veel aanneemt dat foto's in het nieuws een verhaal vertellen.⁴⁴⁰ Dat is niet zo. De context is bijna allesbepalend in fotografie.

Voor een sterrenkundige bevat de laatstgenomen foto door de Hubble-ruimtetelescoop waarschijnlijk een schat aan informatie; evenals een MRI-scan of TDI-echo de neurochirurg informeert waar hij moet opereren. De *context* van het beeld, zelfs die van het historische beeld, wordt echter niet bepaald door tekst.⁴⁴¹

José de Kruif stelt dat er zoiets bestaat als een 'contextloze presentatie' omdat de 'begeleidende tekst' ontbreekt bij haar onderzoek naar foto's in beeldbanken: 'The collections only include pictures, which means that the element that *ultimately* determines what the reader "sees"—the accompanying (con)text—is missing.' [mijn cursivering]⁴⁴² Dat is voor een mediahistoricus een omissie. Zij neemt daarmee feitelijk de tekst voor de werkelijkheid en verlaat het pad van de representatie (en bestaat de werkelijkheid *de facto* niet meer).⁴⁴³ De context wordt bepaald door gericht handelen in een bepaalde situatie in "the real world" en is geen tekstuele constructie.

Er is overigens wel zoiets als de context in textuele zin, waarbij de ene zin alleen correct begrepen kan worden in samenhang met de andere zin. Iets uit zijn context halen betekent dan: vitale informatie weglaten (al dan niet moedwillig) met als resultaat dat de betekenis van een tekst wordt omgebogen. Maar De Kruif beweert hier dat foto's zelf niets betekenen. Zij bepaalt blijkbaar geheel de betekenis en dat nu kan niet waar zijn, zoveel heeft Wittgenstein wel aangetoond. Tekst vult fotografie aan, zoals fotografie dat met tekst doet. De vraag is natuurlijk hoe en wat ze toevoegen in een bepaalde context.

Wat De Kruif beter had kunnen zeggen: De context van mijn onderzoek is een beeldbank waarbij ik foto's onderzoek die oorspronkelijk in die en die nieuwsmedia hebben gestaan, maar waarvan de bij-schriften ontbreken, evenals andere (voor)kennis, zoals de positie in de krant. Waardoor de betekenis-keten weliswaar lang is.

Wat bevatten nieuwsfoto's dan wel, als de informatiewaarde ondergeschikt is? Wat doen ze in de krant? Het antwoord is volgens mij gedeeltelijk al gegeven door Carey.

Foto's, vooral nieuwsfoto's, bemiddelen bovenal *confirmatie*: vormen het rituele aspect van communicatie: 'This projection of community ideals and their embodiment in material form [...] creates an artificial though nonetheless real symbolic order that operates to provide not information but confirmation.'⁴⁴⁴ Nieuwsfoto's presenteren dus niet zozeer "koele" data (epistemische kwaliteit), maar zijn veeleer "beladen" rituelen (ontologische kwaliteit). Carey: 'It is a presentation of reality that gives life an

⁴⁴⁰ José de Kruif, 'Vier eeuwen visuele verslaglegging; overstromingen in de Lage Landen 1550-1953' in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 13/2010-1, Boom/Lemma, 45-77.

⁴⁴¹ Bestaat er überhaupt een andere nieuwsfoto dan een historisch beeld?

⁴⁴² José de Kruif, 'Vier eeuwen visuele verslaglegging' (uit de Engelse samenvatting van het artikel), 164.

⁴⁴³ En de context van De Kruif is die van een academicus die als cultuurhistoricus is gepromoveerd op de 'leescultuur in de achttiende eeuw' en geschiedkundig onderzoek doet naar beelden met behulp van 'textmining technieken': José de Kruif, 'Vier eeuwen visuele verslaglegging' 45.

⁴⁴⁴ James Carey, *Communication as Culture*, 15.

overall form, order, and tone.’ Misschien ten overvloede, maar hij maakt hier een vergelijking met religieuze rituelen, die net als nieuws weinig veranderen edoch ‘intrinsically satisfying’ én noodzakelijk zijn.⁴⁴⁵ Carey heeft echter, bij mijn weten, nooit specifiek op foto’s gewezen toen hij het had over het rituele aspect van communicatie. Hij had het over de verschillende aspecten van communicatie in zijn algemeenheid.

Ik heb hier inmiddels Benjamin’s begrip van kunst met haar *exhibition value* versus *cult value* vervangen door Carey’s begrip van communicatie, waarbij confirmatie (wat bezieling mogelijk maakt) als uitkomst gezien wordt van het rituele aspect van communicatie; en informatie (wat instructie mogelijk maakt) als uitkomst gezien wordt van het transmissionele aspect van communicatie.

Toch verhoudt dit rituele aspect zich vooralsnog prima met het “zijnde” en dus tot dit andere werkelijkheidsbeen: de ontologische realiteit—al valt ze er niet mee samen. Deze notie aan de communicatieve werkelijkheid, dit “aspect” komt ook terug bij Wittgenstein en Huizinga zoals we eerder zagen. Het lijkt in ieder geval duidelijk dat de epistemologische aard van foto’s, behalve dan voor specifieke beroeps-groepen, gering is. En dat is van belang voor dit onderzoek, want *de Volkskrant* en *NRC Handelsblad* adresseren en creëren een algemeen publiek.⁴⁴⁶ En vanzelfsprekend kan een historicus, zoals De Kruif (als representant van een specifieke beroepsgroep), kennis “nemen” van nieuwsfoto’s, maar het handelt dan bovenal om informatie in paradigmatische zin. Ze kan vervolgens door een wisseling in perspectief met behulp van tekst, de positie van foto’s kenbaar maken.

Een nieuwsfoto draagt dus minder “kennen” over, maar bovenal “zijn”. Dat is geen semantisch spelletje, zoals verderop nog wordt toegelicht.

Als bovenstaande klopt, dan is wel ordening aan te brengen in beeld en beantwoordt fotografie wel aan bepaalde “wetten” (die meer zijn dan vage constructen). Er is volgens mij wel een code denkbaar en ook wetenschap. En omdat die code niet per se talig is, maar zeker niet wezenlijk talig, kunnen we de semiotiek achter ons laten en een nieuwe theorie bedenken die recht doet aan deze visuele realiteit, die andere realiteit. Als we dat niet doen, dan blijven foto’s “eye-candy” of mythische boodschappen waarvan we de code niet kunnen achterhalen, of erger, dan blijven foto’s gemankeerde teksten. We zochten verkeerd, we stelden de verkeerde vragen aan een foto. En alles begint met ‘asking the right questions’ stelt Halloran.⁴⁴⁶ En goede vragen aan een “tekst” komen voort uit een valide theoretisch kader.

De zijnsaspecten van tekst (hoe deze symbolische representatietechniek ons bewustzijn vormt en daarmee ook ons beeld van de realiteit verandert) raken juist ondergesneeuwd door het fabelachtige vermogen van diezelfde tekst theoretische kennis door te geven: de kracht van haar performatieve karakter. Misschien heeft McLuhan toch gelijk gehad: ‘We are not sure who discovered the water, but we are pretty sure it wasn’t a fish.’⁴⁴⁷ We lijken bij voortdoring te vergeten dat wij ook daadwerkelijk “geraakt” worden door het medium tekst—*it rubs off*.

⁴⁴⁵ James Carey, *Communication as Culture*, 17.

⁴⁴⁶ James D. Halloran, ‘Mass Communication Research: Asking the Right Questions’ in: Anders Hansen, e.a. (redactie), *Mass Communication Research Methods*, 30.

⁴⁴⁷ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 7.

Het is onze “natuurlijke” habitat geworden, een habitat waardoor we (met name de hoogopgeleide westerse mens: de “kenniswerker”) bij voortduring worden gemasseerd.⁴⁴⁸ Daar bovenop is het vooral de habitat van cultuurwetenschappers. Tennekes zei het al: ‘Elke culturele context stelt grenzen aan wat kan worden gedacht, gezegd, waargenomen en ervaren.’⁴⁴⁹

Bij voortduring worden de kennistheoretische aspecten van fotografie benadrukt, foto’s als tekst gelezen en/of buiten de orde geplaatst—met andere woorden: daarmee worden ze *fake*, geen *frame*. En daardoor zijn ze niet langer representatief voor die (andere) werkelijkheid “daar ergens buiten” maar verdragen ze enkel de ideologische positie van hun onderzoekers; en daarvan wéten we dat ze een constructie is. Terwijl de zijnsaspecten van foto’s het wezen van de nieuwsfotografie omvatten: confirmatie, geen informatie.

Het web (de vorm) van een journalistieke tekst is veelal onzichtbaar, de spin (de inhoud) leidt af.⁴⁵⁰ Veel mediaonderzoek is gericht op het zichtbaar maken van de spin. Er wordt onderzocht wat er “feitelijk” wordt beweerd, al dan niet tussen de regels door.⁴⁵¹ Het is een vraag naar het ideologische frame dat ons expliciet of impliciet wordt opgedrongen: de hegemonie van ‘commonsense assumptions’.⁴⁵² De vorm van een foto is juist heel zichtbaar (hoe mooier des te zichtbaarder met het mogelijke verwijt van esthetisering van het nieuws) máár de inhoud is ook direct zichtbaar. Al weten we niet direct wat een en ander betekent. Wat overigens niet wil zeggen dat de vorm van een foto een-op-een haar inhoud is.

De betekenis van de nieuwsfoto ligt op een ander vlak dan die van tekst. Wat primair bemiddeld wordt, lijkt niet ten dienste te staan aan een ideologisch frame maar aan ons “identiteitskader”. En dat is de ruggengraat van ons bestaan, onder andere volgens Kroes.⁴⁵³ Aangezien het hemd nader is dan de rok, gaat beeld vóór tekst en identiteit vóór ideologie.

Daarmee is de nieuwsfoto geen theoretisch-programmatisch venster op de wereld maar een pragmatistisch-magisch beeld van de wereld, dat weliswaar ideologisch gevormd wordt, zoals ons begrip van de wereld tevens gevormd wordt door onze identiteit— en dat is haar betekenis. Een en ander is een variatie op het concept van Flusser, maar het resultaat is evenwel ‘neuartig verschlüsselte Begriffe von der Welt dort draußen’.⁴⁵² En dat is een ómkering van de betekenisvector van de semiotiek.

Wanneer we concluderen dat de mens met behulp van fotografie een specifieke symbolische realiteit creëert ‘and it is through the agency of this capacity that existence is produced’ dan weten we dat het fotobeeld als model van en voor de realiteit weliswaar eveneens een abstrahering is, maar tevens een andere code hanteert.⁴⁵³ Dan kunnen we ook eigenlijk niet de ideologie van het fotobeeld decoderen, maar kunnen we wel de identiteit decoderen van dit technologisch bemiddelde beeld en alle facetten van de ons omringende realiteit die daarmee samenhangen en zo worden gerepresenteerd. Mensen hebben

⁴⁴⁸ *The Medium is the Massage* is niet alleen de titel van een “boekje” (boek kun je eigenlijk niet noemen, het is meer een pamflet) maar becommentarieert ook op McLuhanesque wijze zijn eigen boodschap, die is namelijk ‘the medium is the message’. Hiervan zegt Brian Eno: ‘McLuhan changed the world in one sentence’ in: Marshall McLuhan en Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*.

⁴⁴⁹ Johannes Tennekes, *De onbekende dimensie*, 42-43.

⁴⁵⁰ Dat is ook de reden dat *spindoctors* alleen goed functioneren, wanneer ze zelf niet zichtbaar zijn in het nieuws (en zelf geen nieuws zijn).

⁴⁵¹ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 385-386.

⁴⁵² Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 14 en 35.

⁴⁵³ James Carey, *Communication as Culture*, 21.

welbeschouwd altijd betekenis gezocht in hun omgeving. Dit is de reden dat dezelfde foto met een andere tekst, politieke propaganda kan opleveren, omdat de ideologische lijn dan prevaleert. En dus stelt Evans in *Pictures on a Page* terecht: ‘The camera cannot lie, but it can be an accessory to untruth.’⁴⁵⁴ Een foto kan deze propaganda niet tegenspreken, omdat het een pragmatisch-magisch beeld is: deze behelst onze identiteit—en dat is een ander aspect aan de werkelijkheid.

Fototheoretici die het hebben over de grammatica van het beeld, het lezen van beelden, het semiotieke landschap en/of de narratieve structuur van foto’s komen niet los van de zijnsaspecten van tekst en zullen het fotobeeld nooit op zijn eigen merites kunnen of willen beoordelen. Ze lijken deze visuele realiteit niet zozeer door een verkeerde ideologische bril te bezien (dat misschien ook) als wel door een ideologische bril, *sec*. Ze erkennen daarmee in ieder geval niet de eigenschappen van fotografie. Ze werken niet met tekst, maar leveren zichzelf uit aan tekst. Er blijkt echter gelukkig nog een andere realiteit buiten taal en teken te bestaan. De linguïstische, semiotieke benaderingswijze levert namelijk geen onmogelijke stress op voor het beeld, zoals onder meer Pink stelt, maar levert onmogelijke stress op voor mensen. Want het bemiddelt niet dé werkelijkheid, maar slechts een bepaald deel van die werkelijkheid. Het lijkt het resultaat van epistemologische arrogantie, volgens Bound.⁴⁵⁵

Hiermee bedoel ik niet te zeggen dat foto’s geen constructies zijn en dus reëler dan tekst (wel realistischer op een bepaald aspect). Het zou hier al voldoende moeten zijn te verwijzen naar het feit dat de fotografische representatie de realiteit in een plat vlak dwingt—daar is weinig reëls aan.⁴⁵⁶ Mitchell draait de uitspraak van McLuhan dan ook maar al te graag om wanneer hij heeft over de ontdekking van dit kunstmatige perspectief als ‘The Tyranny of the Picture’.⁴⁵⁷ En nieuwsfoto’s zijn evenmin “de nobele wilden” van de media, een soort van intrinsiek goed; in het geheel niet. Want ook de ontologische werkelijkheid ‘is relatief, contingent, emergent en chaotisch van aard’.⁴⁵⁸ De voorliggende representatieve technologie is daarentegen wel tastbaar—*tacit knowledge*. Ze werkt eerder intuïtief op basis van patroonherkenning.⁴⁵⁹ Ze is bovenal gekoppeld aan de praktijk van de handeling: ‘we reach out’ om te geven en te nemen (mentaal en fysiek).⁴⁶⁰ Dat laatste zien we ook in het *nemen* van een foto zelf.

Foutieve beelden bestaan altijd en een fotobeeld is sowieso altijd waar, maar niet altijd goed.⁴⁶¹ Deze grijpen echter pas hun kans wanneer ze niet meer “tegensproken” worden. Stereotypie (van gender, maar tevens van techniek) en demonisering (onder andere van personen en groepen) ontstaan veeleer wanneer iets of iemand niet zichtbaar is in de samenleving en dus buiten het kader gehouden worden.⁴⁶¹ Dirk Lauwaert stelt daarom ook: ‘Essentieel voor het kader van de fotografie is dat het toedekt, afsluit, uitsluit. Het is een negator.’⁴⁶²

⁴⁵⁴ Harold Evans, *Pictures on a Page*, Introduction.

⁴⁵⁵ Philip Bounds, ‘Beyond Ways of Seeing: The Media Criticism of John Berger’ 213.

⁴⁵⁶ ‘The invention of artificial perspective’; *Euclidian space*, in: Roland Barthes, *Camera Lucida*, 106. En: James J. Gibson, ‘The Information Available in Pictures’ in *Leonardo*, Vol. 4, 1971, 27-35.

⁴⁵⁷ W.J.T Mitchell, *Iconology*, 37.

⁴⁵⁸ Caroline Gijssels, *Kritisch realisme en sociologisch onderzoek*, Academia Press, Gent 2006, 28.

⁴⁵⁹ Matthew B. Crawford, *Shop Class as Soulcraft; An inquiry into the value of work*, The Penguin Press, New York 2009, 166-167.

⁴⁶⁰ Iain McGilchrist verwijst de oorsprong van de metafoer ‘tact’ naar hand, in: Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 169.

⁴⁶¹ Dik van Arkel, *The Drawing of the Mark of Cain; A Socio-historical Analysis of the Growth of Anti-Jewish Stereotypes*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.

⁴⁶² Dirk Lauwaert, *Lichtpapier; teksten over fotografie*, Bibliotheek van de fotografie (deel 3), Antwerpen/Rotterdam 2007, 34-35.

Foto's bemiddelen overwegend een andere realiteit en op een andere wijze. Foto's hebben volgens mij niet zo zeer een performatief, maar een permutatief karakter: niet voltrekkend, maar verplaatsend. En dat komt, omdat ze op een ander werkelijkheidsniveau liggen, dat verwijst naar hun ontologische oorsprong.

Als we een formule zouden moeten bedenken die zou weergeven wat fotografie behelst, dan zou deze er als volgt uit kunnen zien: *Photography = program x phenomenon x practice* ($P=p^3$).⁴⁶³ Fotografie bemiddelt de werkelijkheid door een “technologisch programma”—de hard- en softwarematige mogelijkheden van het toestel.⁴⁶⁴ Fotografie bemiddelt de werkelijkheid van een “ontologische fenomeen”—het grondstoffelijke karakter van het *objet trouvé*: physis geen thesis. Fotografie bemiddelt de werkelijkheid binnen een “sociaal-culturele praktijk”—mensen maken foto's; mensen die zelf weer gevormd zijn door én op hun beurt weer ontlene aan de historische realiteit. Dat is echter niet alleen en niet in eerste instantie een talige realiteit.⁴⁶⁵

Het is daarom de vraag of het uitgangspunt van het sociaal-constructivisme genoeg houvast biedt. De studierichting Media en Maatschappij aan de Erasmus Universiteit zegt een gematigde versie van deze benaderingswijze aan te hangen.⁴⁶⁶ Geen *hardcore constructionists*, geen overdrijvers hier. Maar in de praktijk kruipt het bloed toch waar het niet gaan kan. Vooral omdat het sociaal-constructionisme een epistemologische (kennistheoretische) gerichtheid heeft, waarbij de door ons en onze maatschappij gevormde realiteit, tevens wetenschappelijke realiteit, niet los gezien kan worden van onze ideologische positie en vice versa: dus vooral een door taal geconstrueerde realiteit en een realiteit die zich vooral manifesteert in taal als ‘representations “of” and “for” reality’.⁴⁶⁷ Dat is een overtuigend getuigenis van het performatieve karakter van taal; wat Anthony Giddens typeert als een ‘dubbele hermeneutiek’.⁴⁶⁸

Wetenschappers ontkennen de verworvenheden van het sociaal-constructivisme niet door te wijzen op haar zwakheden. Ook die zijn evident, vooral omdat ze de keerzijde vormen van haar kracht. Een daarvan is dat ze geen gerichtheid heeft en grip krijgt op de ontologie (zijnsleer): constructivisten van de hardere lijn, theoretisch-fundamentalisten, hebben zelfs de neiging een objectieve realiteit geheel te ontkennen. Deze thesis draagt daarom de sporen van deze tweedeling en probeert daarin een (nieuwe) balans te vinden in de overtuiging dat juist mediastudies daarbij veel te winnen hebben en alleen deze benadering een verantwoorde fotoanalyse mogelijk maakt.

Ik probeer daarom hier iets toe te voegen aan het gematigd *sociaal-constructionisme*, namelijk het moderne *kritisch-realisme* van onder andere Roy Bhaskar (plus tevens becommentarieerd door Rom Harré, Andrew Sayer en Margaret Archer). Het constructivisme neigt namelijk van nature naar anti-realisme, dat stelt dat ‘de wereld van de geest de enige wereld is en dat er enkel een materiële wereld is voor zover deze door de geest gedacht wordt’.⁴⁶⁹

⁴⁶³ Deze is dus wezenlijk anders dan het uit de sociologie afkomstige *agency/structure*-model.

⁴⁶⁴ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 20-30.

⁴⁶⁵ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater? Het kritischrealisme als post-positivistische filosofie voor historici’ in *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 2004-1 (Vol 34), 144.

⁴⁶⁶ Bernadette Kester tijdens het onderzoekseminar Media, ESHCC, studiejaar 2008-2009, 10 september 2008.

⁴⁶⁷ James Carey, *Communication as Culture*, 23.

⁴⁶⁸ Caroline Gijssels, *Kritisch realisme en sociologisch onderzoek*, 22.

⁴⁶⁹ Caroline Gijssels, *Kritisch realisme en sociologisch onderzoek*, 9.

Uitgesproken constructivisten, zoals de postmodernist Jean François Lyotard, gaan zover dat ze stellen dat er geen ware uitspraken gedaan kunnen worden over de werkelijkheid, maar dat er slechts ‘verschillende evenwaardige meningen over bestaan’. Jacques Derrida beweert dat het ‘object van de sociale wetenschappen *als een tekst moeten gelezen worden* en waarvan oneindig veel waardevolle interpretaties mogelijk zijn’ [mijn cursivering]. Foucault hoort ook in dit rijtje thuis met zijn claim dat de waarheid relatief is en ‘kennis een machtsmiddel’—wat iets anders is dan dat onze kennis absoluut zou zijn of ook nog iets anders dan een machtsmiddel.⁴⁷⁰ Baudrillard is hier al even de revue gepasseerd met zijn stellingname dat de werkelijkheid niet bestaat, evenals Debord met zijn ‘spectacle’.⁴⁵²

Het zal geen toeval zijn dat vooral Franse theoretici deze *linguistic turn* nemen. *Parijs denkt* zich los van de wereld, aldus een onlangs verschenen boek.⁴⁷¹ Het resultaat is echter, en dat is voor een valide en betrouwbare fotoanalyse relevant, dat zij allen beweren dat de werkelijkheid weliswaar (heel) misschien bestaat, maar ze ‘uitsluitend talig, discursief’ is.⁴⁷²

De *pictorial turn* is echter mislukt wanneer we als een soort “naïeve realisten” een onhoudbare correspondentietheorie van de waarheid, die eerder achterhaald is verklaard voor tekst, nu van toepassing verklaren op foto’s. Zodat taal weliswaar niet meer de realiteit weerspiegelt (of komt te staan vóór de werkelijkheid), maar het beeld deze plaats nu rechtens heeft ingenomen.

Dat is geenszins het geval, zoveel is duidelijk geworden. Jan Dumolyn, uit wiens artikel in het *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* hier een paar keer geciteerd wordt, geeft echter wel een kritisch-realistische opening die ruimte laat aan een andere, werkbaarder benadering door mediahistorici. Hij stelt dat ‘betekenisgeving (*semiosis*) ook rechtstreeks gegrond zit in de structuren van de reële maatschappelijke en natuurlijke wereld en dat wetenschappelijke vertogen die werkelijkheid moeten proberen te achterhalen’.⁴⁷³ Hij propageert een post-postmodernistisch post-positivisme, waarbij voor narrativisme én scientisme geen plaats is.

Beeld, in het bijzonder fotografisch beeld, lijkt wel degelijk een realiteit die zich buiten taal aandient—al bevat en omvat ze deze wel. Dat is een omkering van de rollen. En dus valt de materiële werkelijkheid niet geheel op de lossen in het discours, stelt Dumolyn, die het overigens niet specifiek over fotografie heeft. Ook hij wil de verdiensten van de *linguistic turn* niet ondergraven, maar hij probeert in navolging van Bhaskar aan een hermetische zelf-referentieel en performatief systeem te ontsnappen.

Bhaskar draait het perspectief om met een tegenvraag: ‘What must the world be like for science to be possible?’⁴⁷⁴ Dumolyn voegt daar aan toe: ‘In het historische vakgebied lijkt men zich tegenwoordig nog enkel druk te maken over de vraag “Wat kunnen we weten?” zonder daarbij rekening te houden met het feit dat het antwoord daarop afhankelijk is van de vraag “Wat is er dan dat kan geweten worden?”’. Epistemologische vragen berusten immers op ontologische antwoorden over de aard van de

⁴⁷⁰ Terry Barrett, *Criticizing Photographs; An Introduction to Understanding Images* (vierde editie), McGraw-Hill, New York 2006, 180-187. Zie ook Stuart Hall, *Representation*, 41-55.

⁴⁷¹ Martijn Kruk, *Parijs denkt; een republiek tegen de wereld*, Boom, Amsterdam 2009.

⁴⁷² Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 133-155.

⁴⁷³ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 137.

⁴⁷⁴ Caroline Gijselinckx, *Kritisch realisme en sociologisch onderzoek*, 39.

existentie.⁴⁷⁵ En dus tevens over de aard van fotografische beeld. En dat wat onderzocht kan worden aan nieuwsfoto's zijn zijnsgerelateerde zaken—en zover er sprake is van informatie en geen confirmatie (of transformatie: zo benoem ik het esthetische communicatieve aspect in foto's), slaat deze terug op onze identiteit en niet onze ideologie. De rituele functie van communicatie in haar geheel verwijst al niet zozeer naar ideologie als wel naar identiteit, maar in foto's lijkt sprake van een *double bind*: het epistemische aspect aan nieuwsfoto's is geheel zijnsgerelateerd—dus intrinsiek. Het ontologische aspect aan “nieuwstekst” is meer kennisgerelateerd, maar zelfs hier niet overheersend.

Dumolyn stelt: ‘De realiteit is nog geen tekst omdat literaire en culturele specialisten gewoon zijn hem te lezen als een tekst of omdat wij historici de realiteit voornamelijk uit geschreven documenten proberen te reconstrueren.’⁴⁷⁶ Dat foto's eveneens niet ontsnappen aan deze foutieve aanname, heeft misschien tevens te maken met het feit dat het kennen van de sociaal-culturele realiteit voor een belangrijk deel meer lijkt op het begrijpen van een taal dan van een machine—hoewel die analogie ook enigszins mank gaat. Want hoewel een foto overduidelijk het gevolg is van een technisch-ambachtelijke ingreep, lijkt ze meer op het maken van wijn, dan bijvoorbeeld op het maken van muziek.⁴⁷⁷ Waarmee maar gezegd is: haar intentionaliteit is beperkt, dus als ware het een *deus ex machina* of een *black box*, onder andere volgens Flusser en Badger.⁴⁷⁸

Hoe creëren we een fotoanalyse die ruimte laat aan een niet-talige werkelijkheid en verdisconteert dat het ten principale een machinale ingreep is—niet enkel een sociaal-culturele ingreep? Een analyse ook die erkent dat deze realiteit onafhankelijk opereert van onze kennis daarover. Het kritisch-realisme heeft daarvoor geen pasklare methodiek, maar haar ontologie past evenwel goed bij de zojuist geformuleerde reeks $P=p^3$. De realistische ontologie gaat dan ook eerder over “dingen” dan “evenementen”.⁴⁷⁹ En een ding is iets met causale kracht dat relationeel bestaat—dat wil zeggen in verhouding staat tot al het andere. En het is een kritische ontologie, omdat het (net als de kritische theorie van de *Frankfurter Schule*) ‘de sociale vorming van de kennis ook als kennisobject op zich beschouwt.’⁴⁸⁰

Kritisch-realisme voegt aan het sociaal-constructivisme toe, dat de cognitieve mogelijkheden door ons als observatoren in de eerste plaats bepaald worden door de aard, de causale kracht van de dingen zelf. En, niet onbelangrijk, dat bij sociale fenomenen deze bemiddeling pas in tweede instantie discussief is: ‘Wat we bestuderen, bepaalt hoe we het studeren. Zo wordt de klemtoon dus fundamenteel ontologisch, een soort *realistic turn* die we zouden moeten maken.’⁴⁸¹

Als de structuur van taal al ontstaan is in relatie met andere structuren—de menselijke praxis, zijn interacties en zijn omgeving—wat dan te zeggen van de structuur van de foto? In ieder geval dat de structuur van taal daar nog maar beperkt deel van uitmaakt en haar relatie hiertoe tertiair is, wat ook tot uitdrukking komt in $P=p^3$.

⁴⁷⁵ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 140.

⁴⁷⁶ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 141.

⁴⁷⁷ Roger Scruton, *I Drink Therefore I Am; A Philosopher's Guide to Wine*, Continuum, Londen 2010, 61.

⁴⁷⁸ Zie ook de discussie bij Gerry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt’ in: Frits Gierstberg en Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (deel 2), 123 en 129.

⁴⁷⁹ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 143.

⁴⁸⁰ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 144.

⁴⁸¹ Jan Dumolyn, ‘Het kind en het badwater?’ 146.

In feite hebben mediastudies, maar bovenal de fotontheorie, te veel geprobeerd te vliegen op één enkele vleugel, dat van de epistemologie. Als we daar een vleugel aan toevoegen, de ontologie, en een staartvlak: namelijk het besef dat mediatechnologie centraal staat in onze representatie van de werkelijkheid en dat een verandering in technologie ons doet overhellen naar de linker- of de rechterzijde—dan ziet dit vliegtuig er al veel beter uit, maar wordt het in ieder geval beter bestudeerbaar. Dat geldt misschien ook voor de moderne maatschappij, want die is per definitie een mediamaatschappij.⁴⁸² Maar deze theorie is geenszins onproblematisch, want hoe zijn deze twee vleugels met elkaar verknoot (*space-time* binding) en hoe dienen we de relatie tussen tekst en beeld te bezien in deze mediale instant simulatiemachine? Het is geen sinecure gebleken daar verregaande uitspraken over te doen, zo liet Harold Innis al zien.⁴⁸³

Een ding is vrij zeker, de beheersing van beeld door tekst levert weinig op. Er wordt te veel overheerst en te weinig beheert. Beheren veronderstelt begrip en begrip een relatie en een relatie veronderstelt communicatie en communicatie veronderstelt representatie. Representatie omvat minimaal kennis- én zijnsaspecten, maar bijvoorbeeld ook esthetische.

1.3.7 Een media-theoretisch perspectief

Met bovenstaande mediatechnologische notie als sluitstuk op een visueel-ontologisch perspectief op foto's komen we uit bij het thema van de zevende en laatste paragraaf van deze verkenning. Hierin probeer ik juist het technologisch programma een zelfstandige positie te geven naast het ontologisch fenomeen en de sociaal-culturele praktijk.

Het mag inmiddels duidelijk zijn dat mijn theoretisch kader langzaam maar zeker uitgaat van een interactief model bij de constructie van de realiteit door media.⁴⁸⁴ Daarbij ga ik in eerste instantie uit van een gematigd sociaal-constructivisme, waarbij een kentheoretische (epistemologische) versie van de realiteit wordt gebouwd op persoonlijke ervaringen, interacties met gelijkgestemden en interpretaties van de media.⁴⁸⁵ Het risico van deze benadering in de wetenschapspraktijk is dat de werkelijkheid zelf uit het oog wordt verloren, omdat bijvoorbeeld mediastudies over het algemeen geen goed onderbouwde ontologische visie hebben en sinds de *linguistic turn* moeite hebben te erkennen dat 'de werkelijkheid ook onafhankelijk bestaat van de vertogen die ze erover produceren'.⁴⁸⁶

Het niet erkennen van de zijnsaspecten in en van representatie leidt er onder andere toe, dat degene die deze factor wel meeweegt zwaar bestreden wordt. Dit blijkt onder andere uit de heftige aanvallen op Samuel Huntington, auteur van *The Clash of Civilizations*.⁴⁸⁷ Dus aanvallen op de zijnsaspecten van Huntington—nota bene een Carter-democraat en bepaald geen conservatief houvdegen of, erger, een

⁴⁸² Henri Beunders, *Publieke tranen; de drijfveren van de emotiecultuur*, Uitgeverij Contact, Amsterdam 2002, 18.

⁴⁸³ Harold A. Innis, *The Bias of Communication* (origineel uit 1951, deze tweede editie met nieuwe introductie van Alexander John Watson), University of Toronto Press, Toronto 2008, 61-131; zie de essays 'A plea for time' en 'The problem of space'.

⁴⁸⁴ Dietram Scheufele, 'Framing as a Theory of Media Effects' in *Journal of Communication*, Winter 1999, 106.

⁴⁸⁵ Russell W. Neuman, Marion. R. Just, Ann N. Crigler, *Common Knowledge; news and the construction of political meaning*, University of Chicago Press, Chicago 1992, 120.

⁴⁸⁶ Jan Dumolyn, 'Het kind en het badwater?' 133-155.

⁴⁸⁷ Samuel P. Huntington, *Boisende beschavingen; cultuur en conflict in de 21ste eeuw*, Manteau, Antwerpen, 1997.

neoconservatief (zoals het qua beeldvorming veelal uitpakte en nog steeds uitpakt). Dergelijke aanvallen zijn op minst eigenaardig is voor wetenschappers die veelal ontkennen dat er überhaupt wezenlijke kenmerken bestaan.

Representanten hiervan zijn onder meer Edward Said, Tzvetan Todorov en, hier ten lande, de socioloog Willem Schinkel.⁴⁸⁸ Iedere essentiële notie ten aanzien van wetten of identiteit en staand op dat andere werkelijkheidsbeen wordt door hen resoluut terzijde geschoven. Misschien kun je ook alleen maar zo reageren wanneer je eigen perspectief geheel ideologisch van aard is. Volgens Ger Groot, maar ook Hans Achterhuis, gaat Schinkel's boek *De gedroomde samenleving* ten onder aan een té groot geloof in abstracte termen, schematische constructies en een gebrek aan werkelijkheidszin.⁴⁸⁹ Dat kan niet gezegd worden van Carey en iemand als Tennekes. Juist het ontbreken van “neutrale grond” ligt aan de basis van hun theoretische ontwikkeling van het begrip beeldvorming.⁴⁹⁰

Willen we binnen mediastudies uit het vaarwater blijven van het essentialisme en het constructivisme—voor het eerste is nauwelijks objectieve grond, de tweede benadering loopt wel heel eenvoudig het risico in een allesverlammend subjectivisme terecht te komen—dan kan het niet anders dat we een model moeten ontwikkelen waarin naast een kennistheoretische ook een zijnstheoretische opvatting ten aanzien van communicatie wordt opgenomen; een model ten aanzien van de representatie van de werkelijkheid én het technologisch medium dat daarin een rol speelt.

In de vorige paragraaf is daar reeds een begin mee gemaakt door het schetsen van de representatiecontouren op een vliegtuig: met alle risico's vandien. Een van die risico's is een risico dat alle wetenschappers lopen: namelijk het risico het model voor de werkelijkheid te nemen. Een vrij onwrikbaar geloof (in de theorie) speelt ons allemaal parten, maar wetenschappers zijn hier echter bijzonder gevoelig voor en cultuurwetenschappers al helemaal, omdat theorie hun *raison d'être* is.⁴⁹¹ Gaat het niet zoals voorspeld, dan zijn we geneigd te denken ‘...toch wel jammer voor de realiteit’—in plaats van voor het model.⁴⁹² Of je moet een *hard core* positivist zijn; en dat zijn cultuurwetenschappers bijna per definitie niet. Al was het positivisme in eerste instantie wel het startpunt van de fotografische praktijk en theorie, namelijk het idee van ‘straight photography and an unmediated real’ aldus Sarah Kember: ‘Like the sciences it derives from, positivism assumes the unproblematic existence of an observable external reality and a neutral, detached and unified observing subject.’⁴⁹³ Iets objectiveren is dan ook “dirty business” in de zin van een onmogelijke positie (denk in dit kader bijvoorbeeld aan voyeurisme: er is geen relatie of, beter gesteld, er is sprake van een non-relatie), want het fixeert iets dat ook fluïde is.⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ Willem Schinkel, *De gedroomde samenleving*, Klement, Kampen 2008, 104.

⁴⁸⁹ Ger Groot, ‘Zie de mannen zonder diplom’ in *NRC Handelsblad* van 5 september 2008. Hans Achterhuis, ‘Te abstract voor het gedroomde publiek’ in *de Volkskrant* van 29 augustus 2008.

⁴⁹⁰ Scheffer probeert dit element zo goed en zo kwaad als het gaat een plaats te geven, maar moet het ontgelden bij Schinkel. Paul Scheffer, *Het land van aankomst*, De Bezig Bij, Amsterdam 2007.

⁴⁹¹ De *raison d'être* van de natuurwetenschappen is in *the proof of the pudding*: de praktijk van het experiment. Daar kunnen ook geen paradigma's naast elkaar bestaan, in de cultuurwetenschappen wel. Met dank aan Wiepko Oosterhuis om mij hier nog eens op te wijzen.

⁴⁹² Geen perceptie van de realiteit zonder idee van de werkelijkheid tenslotte, al ligt daar ook onze beperking. Dit beeld kantelt overigens langzaam, zoals we gezien hebben, wanneer we daar foto's bij gaan betrekken. Ze zijn een heel bijzondere re-presentatie.

⁴⁹³ Sarah Kember, ‘Photography and Realism’ 209

⁴⁹⁴ Hoe “onproblematisch” deze observering is, ervaren vooral vrouwen in de dagelijkse praktijk. Ze houden er dan ook doorgaans helemaal niet van geobjectiveerd te worden; ook niet in foto's, tenminste, als ze daar zelf geen stem in hebben. Zie ook de discussie over ‘U kijkt zo lief’ en de dubbelhartigheid daarin van de meer “geëmancipeerde” vrouwen: pagina 71.

En als we het tegenwoordig over falende modellen hebben, waar we tegen beter weten in toch nog aan vasthouden, dan hebben we het over de economie als veld van onderzoek. De kwetsbaarheid van deze gammawetenschap is op een bepaalde wijze vergelijkbaar met die van mediastudies vanwege de overeenkomst tussen geld en taal.^{<55} En zitten “zij” inmiddels met een economische crisis, dan lijken “wij” te zitten met een representatieve crisis. Plus, volgens mij, een tekortschietende theorie en analyse, in ieder geval ten aanzien van foto’s. Het maatschappelijke effect van de eerste crisis is dat een inmiddels bijna compleet virtuele economie de reële economie aantast. Het gevolg van de andere crisis is bijvoorbeeld dat we ons nauwelijks meer met elkaar lijken te verstaan en studenten media worden opgeleid tot ‘window dressers’ volgens Van Dijck.⁴⁹⁵

Economen schijnen zich in ieder geval in toenemende mate te realiseren dat ze te weinig ruimte hebben gelaten voor de humane factor (de sociaal-culturele praktijk), maar wij, mediaspecialisten, realiseren ons helaas minder dat we nauwelijks ruimte hebben gelaten voor de grondstoffelijke factor (het ontologische fenomeen). Maar waar beide studies sowieso onvoldoende oog voor hebben, is de bijzondere verhouding die ze beide met technologie hebben.⁴⁹⁶ Dat geldt ook voor de vraag hoe een en ander op elkaar inspeelt bij het beschrijven en realiseren van de werkelijkheid: het humane en het technologische in de economie versus het grondstoffelijke en het technologische in de media. Hoogleraar economie Arnoud Boot reflecteert, waarschijnlijk geheel onbedoeld, op de bijzondere verhouding tussen die twee, wanneer hij wijst op de eurocrisis: ‘Financiële markten kennen geen middenweg, enkel uitersten.’⁴⁹⁷ Hollen of stilstaan dus; en als een onbedoeld effect: een gebrek aan gematigdheid. Deze manoeuvre, waardoor er een ‘dynamiek ontstaat die losgezongen lijkt te zijn van de werkelijkheid’ kennen we in de nieuwsmedia overigens ook: of iets is een hype of alweer “oud nieuws” en uit ons collectief geheugen verdwenen.⁴⁹⁸ Technologie in ruime zin maakt die versnelling, verbreding en sturing op afstand mogelijk, waardoor we allemaal getroffen worden door de eigenaardigheid van een enkeling—de verwarde geest en/of de *accidental hero*. Denk aan de these van de *global village* en de eerder genoemde maalstroom. Maar hier doel ik duidelijk op iets anders. We laten de vergelijking met de economie daarom voor wat ze is. Al dringt zich deze vraag op: wanneer taal ten opzichte van de werkelijkheid is wat geldt ten opzichte van de economie is, wat zijn foto’s dan binnen deze analogie. Als we Hariman en Lucaites volgen, zou de aanduiding grondstof inderdaad het dichtst in de buurt komen.^{<58}

De vraag waar we ons hier echter mee bezighouden is: welke rol speelt het beeld in de bemiddeling van de werkelijkheid—en ten opzichte van tekst—en hoe zit het met de modellen aangaande foto’s en technologie? Uit het voorgaande is genoegzaam gebleken dat de onderlinge wisselwerking tussen tekst en foto problematisch is. Het zijn twee niet te scheiden maar wel te onderscheiden entiteiten met ieder zo

⁴⁹⁵ José van Dijck, ‘Nieuws in het internettijdperk’ in: Jo Bardoel, Frank van Vree en Huub Wijfjes (redactie), *Journalistieke cultuur in Nederland*, 423. Zij stelt dat ze daar wel eens nachtmerrie-achtige visioenen over heeft wanneer Google en Microsoft zich met het onderwijs gaan bemoeien; ik vermoed dat het voor een deel al praktijk is.

⁴⁹⁶ Technologie wordt eerder als symptoom gezien dan wezenlijke factor. Zie bijvoorbeeld José van Dijck, ‘Nieuws in het internettijdperk’ 417.

⁴⁹⁷ Arnoud Boot, hoogleraar financiële markten in *Buitenhof*, zondag 28 november 2010.

⁴⁹⁸ Marcel Broersma, ‘De waarheid in tijden van crisis’ in: Bert Ummelen (redactie), *Journalistiek in diskrediet*, Uitgeverij AMB/KIM, Nijmegen 2009, 39.

haar eigen karakteristieken en dat geeft niet alleen frictie, maar ook begripsverwarring. Flusser spreekt zelfs van een dialectische strijd tussen twee modaliteiten waarbij de een de ander probeert weg te verklaren.⁴⁹⁹ Je kunt je daarbij afvragen of een tekst, dan wel een foto, dat strikt genomen probeert. Met andere woorden: of dit ook geen overdrachtelijke manier van spreken is. Het zijn tenslotte mensen die keuzes maken. We geloven toch niet (meer) in *animated objects* of zoiets als “de wil van een medium”? Dat kan op een onvervalst technologisch determinisme uitdraaien.

Als we de overdrijving eraf halen, dan komen de communicatiemediën waarmee we ons omringen als eerste in aanmerking voor de kwalificatie “bezielde technologie”. Omdat communicatietechnologieën in tegenstelling tot alle andere technologie een extensie zijn van onze mentale gesteldheid en niet een extensie van een “puur” lichamelijke capaciteit, zoals het wiel dat voor het been is. Een veelvoorkomende misconceptie ten aanzien van de mythe van Narcissus, die Arianne Baggerman corrigeert, is hierbij behulpzaam: ‘Narcissus verdronk omdat hij dacht dat de weerspiegeling van hemzelf in het water iemand anders was, niet omdat hij verliefd werd op zichzelf. De pointe van deze mythe, zo betoogt McLuhan, is dat mensen worden meegezogen door elke extensie van zichzelf in elk materiaal dat niet van henzelf is.’⁵⁰⁰

De fotocamera lijkt qua kunstvorm (anders dan de kunstvorm tekst) bij uitstek een “geanimeerde machine” vanwege dat bezielde karakter van communicatie—zie de opmerkingen van Belting, Benjamin en Carey.^{<25,33,60} Flusser stelt zelfs dat we spelen tegen de camera, met als resultaat een beeld waarvan de reclamevakman zich terecht afvraagt ‘Does it have legs?’⁵⁰¹ Wat weer een uiting is van haar permutatieve karakter. ‘Der Fotoapparat ist kein Werkzeug’ zoals tekst, ‘sondern spielzeug, und der Fotograf kein Arbeiter, sondern ein Spieler.’⁵⁰² Dat is niet het perspectief van de *Homo Faber*, maar van de *Homo Ludens*—Huizinga indachtig: spelen, rituelen en bezielen verwijzen vooral naar identiteit.⁵⁰³

Mitchell (her)stelt dat media een ‘*material social practice*’ zijn en neemt vervolgens afstand van Raymond Williams’ overdreven ontstoffelijking (de-reïficatie) van media en daarmee tegelijkertijd een “verontschuldiging” van de materie om vervolgens alles bij de mens te leggen.⁵⁰⁴ Denk aan het in “bescherming” nemen van foto’s door Pink, Kress en Van Leeuwen.^{<51} Met dit laatste kan ik niet meegaan—zeker niet wat betreft fotografie. En toch doen we het sociaal geconstrueerde karakter van media (uitingen) hiermee geenszins teniet, noch hun culturele bepaaldheid. Misschien wordt iedere sociale praktijk bemiddeld door een medium, zo redeneert Mitchell terecht, maar niet ieder sociale praktijk is een medium. Hij noemt in zijn boek, met de veelzeggende titel *What Do Pictures Want?* juist die kwalificatie, het grondstoffelijke, de reden dat we überhaupt kunnen spreken van mediastudies (niet als een wetenschap maar als een veld van onderzoek). Een medium is een middel én een midden; het ligt niet alleen tussen zender en ontvanger, maar het omvat hen en bepaalt hen: ‘We not only think *about* media, we think *in* them.’

⁴⁹⁹ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 10.

⁵⁰⁰ Arianne Baggerman, *Over leven, lezen en schrijven*, 14.

⁵⁰¹ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 87.

⁵⁰² Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 25.

⁵⁰³ Johan Huizinga, *Homo Ludens; proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (origineel uit 1938, gebruikte editie met foto’s van Vincent Mentzel), Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

⁵⁰⁴ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 204.

Volgens Mitchell varieerde Wittgenstein hierop door te stellen dat we enkel denken met behulp van dit gereedschap: we denken “hardop” en niet in een soort mystieke abstractie of ideologisch vacuüm in het hoofd—noch in een identiteitsloos brein, dienen we hier aan toe te voegen. Dus ‘minds are media, and vice versa’. Ergo: ‘Mental life (memory, imagination, fantasy, dreaming, perception, cognition) is mediated, and is *embodied* in the whole range of material media’ [mijn cursivering]. En dus stelt Mitchell, McLuhan indachtig: ‘We create them, and they create us.’⁵⁰⁵ En dat niets ons hier boven kan doen uitstijgen, wil nog niet zeggen dat er geen theorie van de media mogelijk is (onder andere volgens Baudrillard) of dat er niets buiten de media is (onder andere volgens Derrida).⁵⁰⁶ Als je dat gelooft, dan wordt onze relatie tot de werkelijkheid niets anders dan het beheren van verwachtingspatronen en kunnen we inderdaad spreken van een representatiecrisis.

Wat kunnen we dan zeggen over het medium fotografie en de (schijnbare) tegenstrijdigheden tussen tekst en foto’s (taal en beeld)? Door die twee te vergelijken, door het wisselen van omgeving, krijgen we misschien zicht op de specifieke eigenaardigheden van beide en daardoor een beter beeld van de werkelijkheid—ze vormen als het ware elkaars *anti-environment*. Mitchell spreekt van een ‘figure-ground ambiguity’ uit de bekende *One Vase/Two Faces*-tekening.⁵⁰⁷ Zoals we door het vergelijken van man en vrouw hun specifieke eigenaardigheden wellicht leren kennen, maar in ieder geval een beter beeld krijgen van de mens an sich. Dat eerste is niet het doel, maar het tweede.

‘The club is “in” the members’ zou je kunnen stellen.⁵⁰⁸ Had je geen twee sexen, maar bijvoorbeeld alleen een vrouw, dan bestond dé vrouw helemaal niet, maar was zij slechts mens. En als ze “slechts” mens was, dan bestond ze helemaal niet. Je kan dan ook zeggen dat mannen en vrouwen weliswaar allereerst mens zijn—“clubleden” die elkaars rollen kunnen overnemen, zoals in de praktijk geregeld gebeurt—maar dat het fysieke onderscheid (sexe/attribuut) “typisch” mannelijk en vrouwelijke gedrag (gender/modaliteit) mogelijk maakt en daarmee de soort (de club). Dat is *De schoonheid van het verschil* zou Martine Delfos zeggen⁵⁰⁹—maar niet alleen het schone, ook het ware en het goede van het onderscheid. ‘Nee’ verabsoluteert de *hardcore constructionist* ten onrechte, ‘het onderscheid berust op een pathologie in beeldvorming’.⁵¹⁰ De vergelijking die hier gemaakt wordt, is overigens niet geheel nieuw. Lessing legt tenslotte al een basis voor de link tussen (media)genre en gender.⁵¹¹

De afbakening van wat man of vrouw is, is weliswaar problematisch, evenzeer als de afbakening van tekst en foto—en ieder ander medium in ruimere zin. Maar een poging tot afbakening mag én moet

⁵⁰⁵ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want?* 215.

⁵⁰⁶ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want?* 204.

⁵⁰⁷ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want?* 211.

⁵⁰⁸ Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 52: Scruton verduidelijkt hier het gedachtegoed van Spinoza. Essentie veronderstelt bestaan: ‘An attribute is that which “the intellect perceives as constituting the essence of a substance,” whereas a mode is that which is “in something else” through which it must be conceived.’

⁵⁰⁹ Martine F. Delfos, *De schoonheid van het verschil; Waarom mannen en vrouwen verschillend én hetzelfde zijn*, Harcourt Book Publishers, Amsterdam 2010.

⁵¹⁰ Vanzelfsprekend kunnen “verschil” “apartheid” en “discriminatie” ontaarden in pathologie. Zie bijvoorbeeld: Herman Stevens, ‘De seksen mogen weer verschillen. Heerlijk! Toch?’ in *NRC Handelsblad* van 29 juli 2011.

⁵¹¹ Zie W.J.T Mitchell, *Iconology*, 109.

wel ondernomen worden.⁵¹² En is zeker niet bij voorbaat pathologisch. Door zowel het overdrijven (essentialisme) als het ontkennen (relativisme) van het “wezenlijke” wordt ons het zicht op de werkelijkheid ontnomen. Beide uitersten komen elkaar per slot van rekening vanzelf weer tegen, zoals in het hoefijzermodel. In dit model bezetten Geert Wilders en Schinkel bijvoorbeeld een extreme positie. De eerste overschreeuwt zichzelf met grove simplificaties en gaat voorbij aan het dictum ‘zo eenvoudig mogelijk, maar niet eenvoudiger’; de essentialist verliest zich in de realiteit. De laatste overschreeuwt zichzelf met onzinnige abstracties en maakt zich schuldig aan geestendrijverij; de relativist verliest zich in de theorie. Voor beiden geldt overigens dat hun sterkte de zwakheid van hun opponenten (en het middenveld) blootlegt. In die zin hebben ze wel degelijk een functie, maar erg verheffend is het allemaal niet. Al schijnt dat ook niet hun doel te zijn. De een houdt zich graag op met polariserende activiteiten, de ander met subversiele activiteiten.⁵¹³ Dat is schrikbeeld tegenover waanzin. En dat is bijna hetzelfde. *Les extrêmes se touchent.*

Toch problematiseren veel cultuurwetenschappers niet eens zozeer, maar wordt een-en-ander, zoals eerder gesteld, bij voortdurend en bij voorbaat pathologisch geduid; bijvoorbeeld door Kress en Van Leeuwen en door *die hard* feministen die de verhouding man-vrouw pathologisch duiden. Men gaat uit van een ziektebeeld dat bestreden dient te worden, maar ze strikken zichzelf daarmee omdat het natuurlijk ook altijd een kwestie is van performatief spreken. Op dezelfde wijze als overdreven jaloezise of paranoïde mensen hun verdenking uiteindelijk ook zelf waar maken. Wat niet wil zeggen dat er geen alledaags en helaas ook niet zo alledaags sexistisch en gewelddadig gedrag ten opzichte van vrouwen (en mannen) bestaat. Vrouwen en mannen proberen elkaar tenslotte ook geregeld “weg te verklaren” en in extremere gevallen levert dat geen prettige dynamiek op, ook niet in de media, maar licht pathologisch gedrag. Zoals Femke Halsema die onze minister-president een knietje wenst te geven, omdat Jan-Peter Balkenende een domme, quasi-macho uitvlucht zoekt—‘U kijkt zo lief’—in plaats van dat hij een (begin van een) antwoord geeft aan Mariëlle Tweebeke, die op haar beurt weer Chazia Mourali imiteert. Etcetera.⁵¹⁴

Tekst en fotografisch beeld zijn echter wel degelijk fysiek te onderscheiden, al zijn ook hun grenzen moeizaam aan te geven. Deze grondstoffelijke kwaliteit maakt hun onderscheidende fijnstoffelijke karakter mogelijk en hierdoor bemiddelen ze de werkelijkheid. En dynamiek ten aanzien van de realiteit is mogelijk juist door de verschillen te erkennen, echter zonder daarbij uit het oog te verliezen dat het sociaal geconstrueerde en cultureel bepaalde ons altijd parten speelt. Het zijn echter mensen die geen maat weten te houden; dat is niet voorbehouden aan een van de geslachten, noch aan mediatypen. Veel verder zal ik de analogie niet oprekken. Voor zover media echter te kwalificeren zijn als ‘embodied messenger’ *willen* ze elkaar niet wegverklaren; dat is voorbehouden aan mensen. Ze geven er echter wel alle mogelijkheid toe, juist vanwege dat specifieke grondstoffelijke karakter.

⁵¹² Zie de discussie rond het boek van Cordelia Fine, *Delusions of Gender*, waarbij de plank door beide partijen misgeslagen wordt. Het is niet zo dat de ene sexe veelal ‘in essentie’ iets beter doet, maar het is dat de ene sexe in een bepaalde context iets beter kan én (nog belangrijker) dat ze ruimte maakt voor een beter resultaat: synthese. Het vreemde is natuurlijk dat eigenheid, “apartheid” zo u wilt, makkelijk in haar tegendeel kan gaan verkeren.

⁵¹³ Wilders betoogde dit bij de presentatie van de coalitie die leidde tot het kabinet Rutte; Schinkel stelde dit in *De Gedroomde Samenleving*, 158.

⁵¹⁴ RTL-verkiezingsdebat van 26 mei 2010.

En door dit fysieke karakter zou je kunnen stellen dat onbalans in mediagebruik—zoals bij de introductie van een nieuw medium, het onevenwichtig gebruik van een bepaald medium en/of het niet erkennen van het ontologische karakter van het medium—mensen in onbalans raken en (tijdelijk) het zicht op de werkelijkheid kwijtraken. Wat *an sich* een paradoxale aangelegenheid is, want we zijn geneigd te denken dat het materiële (het tastbare) ons juist mentale zekerheid verschaft: zo weinig verankerd zit de fysieke wereld in ons brein en zo zwaar materieel functioneert onze geest. Gelukkig geeft een en ander ook gelegenheid tot herijking en een ander perspectief, maar probleemloos is dat geenszins, zoals we allemaal mogen ervaren.

Misschien kan een student “media” het best vergeleken worden met de student “medicijnen”—de een beschouwt vanuit de cultuurwetenschappen een ambivalent veld (mind/matter) veld en de ander beschouwt vanuit de natuurwetenschappen een ambivalente patiënt (lichaam/geest), waarbij beiden eigenlijk niet goed greep krijgen op misschien wel de belangrijkste onderliggende factoren bij hun object van onderzoek: de fysiek gesteldheid (van het medium) en de psychische conditie (van de persoon). Waarbij de foto- en psychoanalyticus (als exponenten van bepaalde specialisaties) elkaar bijna een hand kunnen geven—doordat ze niet op elkaar lijken.

Het is hierbij van belang nogmaals het verschil te accentueren tussen de natuurwetenschappen en de cultuurwetenschappen. Volgens Wittgenstein is de vraag van de eerste namelijk een vraag naar de *oorzaak* en de vraag van de tweede een vraag naar de *reden*: ‘We explain human behaviour by giving reasons, not causes. We address ourselves to our future by making decisions, not predictions. We understand the past and present of mankind through our aims, emotions and activity, and not through predictive theories. All these distinctions seem to create the idea, if not of a specifically human world, at least of a specifically human way of seeing things.’⁵¹⁵

Het verrassende is dat Wittgenstein hier buiten het materiële beeld zelf gerekend heeft, want zijn analytische taal filosofie lijkt geen verklaring te geven voor het feit dat (foto)beelden, en niet taal, de eerste en ‘main currency’ zijn van de media—en dus de mens.⁵¹⁶ En die fout wordt bijna in elke media-publicatie herhaald. Mensen handelen in het dagelijkse leven wel degelijk op basis van voorspellingen. Zie tevens de opmerkingen van Frens ten aanzien van de *Bayesian Decision Theory* en Perlmutter’s dictum ‘geloven is zien’.⁵³ Dus in zoverre mediastudies zich bezighouden met foto’s, als onderdeel van de cultuurwetenschappen, moet zij rekening houden met het feit dat haar studieobject in eerste instantie verwijst naar de oorzaak, niet naar de reden. Deze bewering is tweeledig.

Ten eerste lijkt fotografie een bijzondere positie te hebben tussen de natuur- en cultuurwetenschappen in als representatie ván en voor de werkelijkheid (dus het ideale onderzoeksveld voor een gamma-wetenschapper). Nieuwsfotografie heeft een meer associatieve en reële dan een narratieve en virtuele relatie met de werkelijkheid.

⁵¹⁵ Geciteerd in: Roger Scruton, *A Short History of Modern Philosophy*, 293.

⁵¹⁶ W.J.T Mitchell, *What Do Pictures Want?* 215-216. Hoewel Wittgenstein wel oog had voor het onzegbare en dacht dat ethiek en mystiek zich “tonen” in de kunst. Hij schreef bovendien veelvuldig over metaforen en metaforisch taalgebruik.

Ten tweede lijkt fotografie de overwaardering van de ratio te beteugelen. De filosoof Bernard Delfgaauw kritiseerde niet voor niets Descartes omdat deze de moderne mens ontvreemd zou hebben van zijn lichaam: ‘Om zijn bewustzijn te redden, moeten wij dit eerst terugplaatsen in zijn lijf en dit lichaam terugplaatsen in een wereld, waarin hij als bewust en lijfelijk wezen om kan gaan met de dingen.’⁵¹⁷

Vanwege diezelfde reden stelt Damasio dat ons “zelf” extreem kwetsbaar is, maar stelt hij ook dat de mentale verwerking (in onze neurale netwerken) van emoties tot gevoelens nodig is om rationeel te kunnen handelen.⁵¹⁸ Met andere woorden: er is een wisselwerking die zich in verschillende stadia ontwikkelt ‘tot een “uitgebreid” zelf: een ik met een eigen identiteit, toekomst en verleden, dat zichzelf op een unieke manier kan verhouden tot de wereld om zich heen’.⁵¹⁹ Het fotobeeld is meer direct verbonden met de eigen persoonlijkheid, zou Beunders zeggen.⁵²⁰ En omdat mens en medium zich zo strikt verbonden weten, zoals ook Mitchell stelt, is het niet verwonderlijk dat de epistemische/ontologische balans in een medium direct een effect heeft op ideologische/identiteits-as (en vice versa, want ze zijn een representatie van én voor de realiteit). Dus wat willen (nieuws)foto’s? *What do Pictures Want?* Zijn. Wat tekst “wil” is veel minder eenduidig, maar de onbalans bestaat in onze verhouding tot (media)technologie.

⁵¹⁷ Geciteerd in: Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 14

⁵¹⁸ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Books, New York 2010.

⁵¹⁹ Malau van Hintum, ‘Ons “zelf” is extreem kwetsbaar’ in *de Volkskrant* van 13 februari 2010.

⁵²⁰ Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 20.

2. Een fotomodel

De voorgaande theoretische verkenning mag ook opvat worden als een erkenning van de autonome positie van foto's in het nieuws én als representatie van en voor de werkelijkheid. Dus *No Caption Needed*. Dat wil niet zeggen, zoveel is nu wel duidelijk, dat foto's in de journalistieke praktijk geen relatie aangaan met tekst of geheel op zichzelf staan. De aanname dat een nieuwsartikel eerder én langer aandacht genereert wanneer naast tekst ook fotobeeld getoond wordt, ligt voor de hand en staat bekend als interpellatiekracht.⁵²¹ Datzelfde geldt tevens voor het dagblad in zijn geheel, want 'met name de voorpagina-foto wordt gezien als het visitekaartje van de krant.'⁵²¹ Dat redacteurs proberen hun verhaal in de krant te krijgen met een foto én het liefst op de voorpagina, mag dan ook geen verwondering wekken⁵²² David Carr, de inmiddels tot cultstatus verheven mediaredacteur van *The New York Times*, noemt dat proces 'an incredible anachronistic exercise in informational Darwinism' omdat het een strijd is tussen 'finite space and infinite news'.⁵²³ Het is dan ook de heilige graal van de journalistiek.⁵²⁴ Het bevestigt het belang van het onderwerp en ondersteunt het verhaal (plus het ego van de journalist).⁵²⁵ Mediawetenschappers noemen dit effect niet voor niets *priming*—iets op de voorgrond plaatsen (door het in de "verf" te zetten).⁵²⁶

Er wordt ten aanzien van de foto-tekstrelatie ook wel gesproken van illustreren en verankeren.⁵²⁷ In het eerste geval is de foto de bijwagen, in het tweede geval de tekst: tekst in de vorm van een bijschrift of kop is dan enkel aanwezig om de foto "vast te leggen" in de krant: de reden van publicatie toe te lichten en de waarneming te sturen, waarna de foto háár werk kan doen. Nota bene: dit is dus niet de context. De context is al gegeven, deze is journalistiek van aard. Foto's zelf zijn bijna contextloos. In de *trade-off* plaats-voor-tijd verliezen foto's nu eenmaal context. Dat maakt ze weliswaar kwetsbaar, maar bepaald niet machteloos. Ze krijgen hun kracht terug in de handeling; dat is de *exhibition value* waar Benjamin het al over heeft.⁵²⁷ Foto's nemen goeddeels het betekenisveld van hun omgeving over (kunst, reclame, journalistiek, etc) stelt bijvoorbeeld ook Sontag.⁵¹⁹

In het hier voorgestelde model wordt de nadruk gelegd op wat foto's toevoegen aan het nieuws en hoe ze dit anders doen dan de redactionele tekst, juist omdat ze in de journalistieke context een rol krijgen "opgedrongen" die hen heel goed past. Dus: op welke wijze door nieuwsfoto's de betekenis keten wordt uitgebreid en hoe het een-voor-het-ander wordt gezien. Het is feitelijk wat Barthes 'relaying' noemt, alleen wordt het hier anders uitgewerkt—zoals onder andere Mitchell bijvoorbeeld veronderstelt.⁵²⁸ Dat het beeld van de fotograaf invloed uitoefent op het verhaal van de redacteur en vice versa, is een (mediale) wetmatigheid en zeker van belang, maar niet relevant voor de beeldanalyse zelf. Dat betreft de al

⁵²¹ Alexander Pleijter en Gabi Schaap, *Sensatie in Nederlandse krantenfoto's: kwaliteitspers versus populaire pers*, paper voor het etmaal van de communicatiewetenschap, 4 en 5 februari 2010, Radboud Universiteit Nijmegen, 2.

⁵²² Uit het interview met Nicole Robbers, fotoredacteur *NRC Handelsblad* in mei 2008.

⁵²³ David Carr, 'Print is Dead: Long Live The New York Times' in David Folkenflik (redactie), *Page One; Inside The New York Times and the Future of Journalism*, PublicAffairs, New York 2011, 16 en 20.

⁵²⁴ Jennifer 8. Lee, 'How The NYT Learned to Stop Worrying and Love the Blog' in *Page One* (zie hierboven) 52.

⁵²⁵ Sjoerd de Jong, 'De voorpagina: van harpoen naar schepnet, en terug' in *NRC Handelsblad* van 5 maart 2011.

⁵²⁶ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 514.

⁵²⁷ Gunther Kress en Theo van Leeuwen, *Reading Images*, 18.

⁵²⁸ Roland Barthes, *Image Music Text*, 38-41. W.J.T Mitchell heeft het over 'vocative' en 'scopic' registers in: *What do Pictures Want?* 210-211.

eerder genoemde externe dialectiek.⁵²⁹ De begeleidende tekst in de krant kan vanzelfsprekend ook geanalyseerd worden (en in samenhang met het beeld), maar dat facet wordt hier bewust achterwege gelaten. Het uitleggen van de betekenis van nieuwsfoto's geschiedt tenslotte zelden of nooit in de krant en dát is het eerste doel van deze thesis (begripsvorming).⁵²⁹ Het tweede doel van deze thesis en de aanleiding tot dit onderzoek behelst het überhaupt mogelijk maken van empirisch onderzoek naar wat nieuwsfoto's (in *de Volkskrant* en *NRC Handelsblad* bijvoorbeeld) specifiek “van ons willen” voordat ze misschien verloren gaan in de symbolische loopgravenstrijd van Fisk's *semiotic guerilla*⁵³—dan wel opgaan voor eeuwige roem en als iconische foto een mythische heldenstatus bereiken.

Dit hoofdstuk dient ertoe de bevindingen uit het vorige hoofdstuk samen te trekken en daar conclusies aan te verbinden naar theorie en empirie. Hierbij wordt de paragraaf-indeling bepaald door enkele veelgebruikte aannames—uit de tot nu toe gangbare fototheorie—die tegen het licht worden gehouden om zo de contouren te schetsen van een meer realistisch theoretisch kader voor de nieuwsfoto. Bovendien probeer ik aan te tonen dat het model van de fotojournalistiek zelf enig realisme in zich draagt voor ons idee van de samenleving en richting zou kunnen geven aan mediastudies. Ik draai de zaken dus om: het fotoperspectief zelf schrijft ons nu de wet voor, als een anti-theoretische theorie—alhoewel beter is te zeggen dat ze anti-rationalistisch is, meer waarde hecht aan identiteit en de mens terugplaatst in de wereld.

Is in het vorige hoofdstuk de idee geschetst achter de nieuwsfoto, dan gebruik ik haar idee nu om de (andere) werkelijkheid weer de maat te nemen. Vandaar ook de keuze voor de term “fotomodel”. Ik wijs hiermee op het feit dat we op een andere wijze naar de werkelijkheid kunnen kijken en soms ook moeten kijken: namelijk pragmatisch-magisch (en niet enkel theoretisch-programmatisch). Fotografie creëert in de nieuwsfoto een bijzondere representatie van en voor de werkelijkheid, maar vertegenwoordigt zelf ook een paradigma. Tegelijkertijd wijst het woord model op een specifiek theoretisch kader om de nieuwsfoto zelf te analyseren. Dat zijn drie modellen die de revue passeren: de foto zelf, het paradigma en het theoretisch kader.

Tot slotte zal ik in de laatste paragraaf kort een aantal programmapunten beschrijven die handvatten geven aan een relevante en betrouwbare inhoudsanalyse van nieuwsfoto's.

2.1 Nieuwsfoto's versus symbolen

Het hierboven al even aangehaalde iconische fotobeeld neem ik als beginpunt van het door mij voorgestelde realistische fotomodel: bijvoorbeeld de telefoonfoto van de bebloede Neda, de foto van de man die zich voor een colonne tanks opstelde of de foto *The Falling Man* van Richard Drew, maar bijvoorbeeld ook de al eerder genoemde “toen-hij-schoot-schoot-ik foto” van Adams.⁵³⁰ Op het moment namelijk

⁵²⁹ Hans Aarsman benadrukt in zijn wekelijkse spread in *de Volkskrant* juist bijna alleen de informatiewaarde van een nieuwsfoto—daar waar het volgens de theoretische verkenning minder om draait bij nieuwsfoto's. Om nogmaals de vergelijking te maken tussen fotografie en sex: Aarsman beperkt zich tot de technische aanwijzingen, zoals Dr. Ruth dat deed voor sex; zie pagina 47. Nuttig, maar beperkt en niet wezenlijk voor de beleving van fotografie.

⁵³⁰ Dé Tiananmen Square foto van de *Tank Man* bestaat niet; dat wil zeggen, drie fotografen hebben een vergelijkbaar beeld geschoten. De bekendste is van Stuart Franklin (Magnum), de andere twee zijn van John Widener (AP) en Charlie Cole (Newsweek). Ook andere fotografen hebben de *Tank Man* gefotografeerd, maar vanuit verschillende hoeken en op andere momenten.

dat een nieuwsfoto een zogenaamde iconische foto is geworden, een die zich in ons collectieve geheugen heeft vastgezet, is het ook een symbool geworden. Het zijn dan foto's geworden die een soort heiligenstatus hebben gekregen en de afgebeelde persoon wordt vaak tot held of boef verklaard⁵³¹—niet alleen is een iconische foto altijd een nieuwsfoto, er staan ook bijna altijd een of meer personen op.⁵³² De foto's staan dan behalve voor zichzelf ook voor iets anders, iets groters, misschien zelfs iets “beters” dan enkel het uit het leven glijden van een Iraanse vrouw, een alleenstaande Chinees op Tiananmen Square of de dramatische sprong van een Amerikaan uit een van de twee WTC-torens. Het beeld representeert dan tevens een gefnuikte vrijheidsstrijd, de onverzettelijkheid van een persoon tegenover een onoverkomelijke meerderheid of de aanvang van een ander tijdperk.⁵³³

Dat is echter de wereld op haar kop zetten. Dat een nieuwsfoto een constructie is, dat mensen die constructie maken met behulp van een technisch apparaat, en dat het daarmee een mediale representatie van de werkelijkheid wordt, doet niets af aan het feit dat de nieuwsfoto, iedere nieuwsfoto, van den beginne een icoon is: namelijk een materiële representatie van een praktisch ritueel vanuit een particulier perspectief met een causaal verband tussen het stoffelijke en het afgebeelde, die beziel is door een “priester” van de fotojournalistiek.^{<25} Als we daarentegen denken dat het bij een nieuwsfoto primair gaat om de gelijkenis met het afgebeelde dan missen we het punt—daar kom ik verderop nog op terug. Nieuwsfoto's zijn vreemd genoeg niet zozeer geïnteresseerd in het ware beeld maar het goede beeld, terwijl we denken dat ze vooral afbeelden wat er in werkelijkheid is. Het is niet voor niets dat de herkomst van het begrip icoon wijst op een voorbeeld of prototype (mal, boegbeeld of rolmodel).⁵³⁴ Johan Cruijff en Steve Jobs zijn iconen, maar geen symbolen. Jobs is niet het symbool van of voor Apple, Apple staat in de eerste plaats voor Jobs. *El Salvador* is een mysterie en spreekt vaak in raadselen, zoals Christus voor hem.⁵³⁵

Andere materiële en mediale beelden, zoals geschreven teksten, tekeningen en grafieken—plus theoretische modellen in ruimere zin—zijn ten principale geen iconen maar symbolen. Al kunnen ze letterlijk of figuurlijk gezien iconisch van karakter zijn; denk aan Chinese karakters of de formule $E=mc^2$. Op dezelfde wijze zijn foto's symbolisch van karakter maar zelf geen symbolen; dus een representatie en niet te verwarren met de werkelijkheid.

Symbolen zelf hebben een meer idealistische verhouding tot de werkelijkheid, of je er nu literatuur, journalistiek of wetenschap mee bedrijft, dan wel een dagboek mee volschrijft. Met het indrukken van de ontspanner ontstaat een wezenlijk andere representatieve realiteit, een realiteit die een andere verhouding heeft ten opzichte van ons. Het is een nieuw versleuteld concept van de wereld daar buiten.^{<27} Een nieuwsfoto is dus altijd een icoon—een reëel beeld van de werkelijkheid—en wordt in de loop der tijd in de *public sphere* soms een symbool in imaginaire zin: een beeld dat eveneens staat voor iets anders (op

⁵³¹ Denk bijvoorbeeld aan de foto van Chas Gerretsen van Augusto Pinochet uit september 1973.

⁵³² Ik ben me niet bewust van het bestaan van een icoonfoto die geen nieuwsfoto is geweest. Het lijkt me een *contradictio in terminis*. Martijn Kleppe, expert op het gebied van icoonfoto's, houdt een slag om de arm maar heeft me er op gewezen dat niet op alle icoonfoto's een mens staat.

⁵³³ De Chinese overheid heeft deze foto op een andere wijze proberen te duiden. Dat zogenaamde iconische beelden in hun algemeenheid iets anders symboliseren voor onze samenleving dan voor een andere, bewijst des te meer mijn punt.

⁵³⁴ Met dank aan Martijn Kleppe die mij wees op het icoon als 'travelling concept' dat bij Mieke Bal vandaan komt en hier prima bij aansluit.

⁵³⁵ *Kolossenzen* 1:15-18 (in de Griekse tekst 'ikoon' volgens Kleppe). Ook opvallend zijn de verwijzingen in de tekst naar hoofd/lichaam, eerstgeborene (zie Hannah Arendt's 'tweede geboorte' op pagina 78) en het zichtbare/onzichtbare.

basis van concensus). Dus de ‘individuated aggregate’ van Hariman en Lucaites interacteert omdat het beeld de kans krijgt een mythe te worden (waarbij alles symbolisch is).^{<45} Scruton stelt dat in een mythisch verhaal zowel personen als handelingen hun individualiteit verliezen, maar daarmee buiten het bereik van de fictie raken: het is ‘een verhaal van *deze* wereld, maar op een hoger vlak, waarin individuele karakters opgaan in archetypen’.⁵³⁶ En vreemd genoeg wordt een dergelijke foto pas dan een iconisch beeld genoemd. Echter, ook dat is een *first person illusion*.^{<49}

Zo vragen wij ons bijvoorbeeld af hoe laat de zon op gaat. Dat mag, en is alleszins redelijk in het dagelijks spraakgebruik, maar feitelijk onjuist; het is slechts een menselijke wijze van spreken, zoals Edgar Allan Poe in 1840 sprak van ‘sunpainting’ toen hij voor het eerst in aanraking kwam met fotografie.⁵³⁷ Mediawetenschappers bij uitstek moeten beeldvorming en werkelijkheid uit elkaar weten te houden. Nieuwsfoto’s dus zijn geen symbolen zoals teksten symbolen zijn. Foto’s zijn zelfs nooit tekst, ook geen “mediatekst” —tekst is en genereert veeleer een “mediabeeld”. Foto’s zijn dan ook eerst en vooral geen interne, maar externe referenten van de werkelijkheid (in tegenstelling tot wat de semiotiek beweert). En het symbolisch vermogen van een nieuwsfoto in ruimere zin—het vermogen model te staan voor iets anders—ligt besloten in de materiële werkelijkheid. En die is overwegend ruimtelijk van aard en niet temporeel. Nieuwsfoto’s lijken daarmee geen tekens (informatiedragers), maar dragers (confirmatietekens) van de werkelijkheid. Dat maakt ze geenszins objectief of naturalistisch, maar enkel epistemologisch zeer zwak en ontologisch heel sterk, in de eerder verondersteld aanwezige *double bind*.^{<65} Je zou zelfs kunnen spreken van een ‘epistemological innocence’ waar het nieuwsfoto’s betreft.⁵³⁸ Ze bevatten wel informatie (vooral voor mij als theoreticus), maar ze staan in praktijk niet ten dienste aan informatie. Dat nieuwsfoto’s niet of nauwelijks zoals tekst en als tekst te lezen zijn, ondergraaft de in veel fotontheorie gebruikte ideeën van Ferdinand de Saussure. De veelvuldige toeëigening van de ideeën van de Amerikaanse pragmatist Charles Saunders Peirce door semiotici is minder curieus, maar dat maakt van Peirce nog geen semioticus; hij had als fallibilist bepaald geen heilig geloof in de theorie.⁵³⁹

Foto’s in het privédom kunnen overigens net als nieuwsfoto’s symbool staan voor iets anders: een favoriete vakantiefoto kan staan voor die onbezorgde jeugd waar je naar terug verlangt (maar die in werkelijkheid helemaal niet zo onbezorgd was; mensen hebben tenslotte een uniek talent zichzelf voor de gek te houden—misschien maar goed ook, anders kom je je bed niet meer uit). Ook dat is *framen*, de waarheid buiten je eigen kader houden en het goede behouden. Dus framing in fotografie werkt deels anders dan de schemata van tekst, maar het resultaat is zeker anders.^{<10} Het zijn beide symbolische daden, maar het een volgt een overwegend ritueel concept en het ander een voorgeschreven recept. Zoals er een

⁵³⁶ Roger Scruton, *Moderne cultuur*, Agora, Kampen 2003, 51.

⁵³⁷ Geciteerd in: Douwe Draaisma, *Vergeetboek*, 199.

⁵³⁸ Roger Scruton, *I Drink, Therefore I Am*, 134.

⁵³⁹ Peirce denkt vanuit de functie van een theorie en lijkt foto’s ook niet anders te bezien dan vanuit hun informatieve aspect: Steve Edwards, *Photography; a very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 2006, 80. Saussure ontwerpt een linguïstische theorie over ‘language systems’ maar het blijft raadselachtig hoe dit en de begrippen ‘langue’ en ‘parole’ zich laten vertalen naar fotografie: David Bate, *Photography; the key concepts*, Berg, Oxford 2009, 31-33 en Stephen Bull, *Photography*, 15 en 32. Karin Becker, ‘The changing picture of/on the newspaper page’ 133.

verschil is tussen tussen ‘making love and writing a poem about making love’.⁵⁴⁰ Beide zijn eveneens symbolische daden, maar er is tevens een nuttig verschil te maken tussen een liefdesgedicht en het schrijven over liefde. Fotografie is representatief ten aanzien van de praktijk van de handeling en positioneert zichzelf tegenover de theorie van de handeling; en daarom staat ze dicht bij ons en kruipt ze als het ware onder onze huid.

Misschien is een nieuwsfoto daarom het best vergelijkbaar met wat Hannah Arendt een ‘tweede geboorte’ noemt: een theatrale intrede in de publieke ruimte, dat nieuwe begin op de mestvaalt van de geschiedenis.⁵⁴¹ Terwijl deze specifieke verbeelding daarmee tegelijkertijd de geschiedenis naar de mestvaalt verwijst; geschiedenis begrepen als *nachgeschichte* en historisch besef.⁵⁴² Een nieuwsfoto toont dus initiatief door de zaak (even) op slot te zetten en een volslagen ander en een uniek perspectief te tonen— en is aldus geen ‘shared set of beliefs’.⁵⁴³ Ze, de foto, gaat daarmee tevens voorbij aan het hoor-en-wederhoor principe. Een foto heeft een ‘autoritaire karaktertrek’ en eenzijdige blik op werkelijkheid en fotografie getuigt door het ‘fundamenteel anarchistische karakter’ van het medium, dat we niet alleen maar overgeleverd zijn aan tekst en de loop van de geschiedenis.⁵⁴³

Het onderscheid tussen iconische en symbolische modellen komt voort uit het feit dat de laatste theoretisch-programmatisch heel sterk staan; sterker dan een foto—de laatste is na-ideologisch.⁵⁴⁴ Daarom bestaan er ook geen linkse of rechtse nieuwsfoto’s. Foto’s hebben in strikte zin geen mening, stelt Postman terecht. Het is wel een ‘krachtige getuigenis’ maar een foto stelt niet hoe het had moeten of kunnen zijn.⁵⁴⁵ En daarom is een vergelijking tussen twee of meer kranten wezenlijk voor empirische onderzoek, want dan zien we in ieder geval hoe het had kunnen zijn. De neiging binnen mediastudies alles met een ideologische bril te bezien, ook in brede zin (Althusser), creëert een veel te beperkte blik op de werkelijkheid.⁵⁴⁶ En is niet alleen ongewenst maar ook bijkans onmogelijk in (nieuws)foto’s. Toch is het deze benadering die onder andere Sturken en Cartwright kiezen met ‘Reading images as ideological subjects’.⁵⁴⁷ Een nieuwsfoto beweegt zich echter op een ander werkelijkheidsbeen en is een pragmatisch-magisch model van en voor de werkelijkheid en daarmee stante pede navolbaar en navoelbaar: *tacit*.⁵⁴⁸ Haar symbool is echt geworden en zal daarom alleen al de talige, lineaire en ideologische mens gedeeltelijk overslaan.

Maar het belangrijkste is natuurlijk de dynamiek die ontstaat (of beter gesteld: kan ontstaan) tussen beeld en verhaal, tussen foto’s en tekst in de pers: ‘the club is in the members’.⁵⁴⁹ En juist vanwege dit

⁵⁴⁰ Het voorbeeld is ontleend aan James Carey, ‘Mass Communication and Cultural Studies’ in *Communication as Culture*, 39: ‘Unfortunately, whenever the symbolic component is inescapably present, a certain theoretical clumsiness overtakes the social sciences.’

⁵⁴¹ Luuk Middelaar, ‘Zinnen als bliksemschichten’ in *NRC Handelsblad* van 9 oktober 2009. Hannah Arendt, *The Human Condition* (tweede editie met een introductie van Margaret Canovan, origineel uit 1958), University of Chicago Press, Chicago 1998, 176.

⁵⁴² Dat is tegenovergesteld aan wat Marita Sturken en Lisa Cartwright beweren, *Practices of Looking*, 69.

⁵⁴³ Henri Beunders, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, 15. John Stathatos, geciteerd in: Gerry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt’ in: Frits Gierstberg en Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (deel 2), 126

⁵⁴⁴ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 36.

⁵⁴⁵ Neil Postman, *Wij amuseren ons kapot*, 77.

⁵⁴⁶ Misschien bestaat er linkse fotografie (vanuit de gedachte dat links de kunst politiseert) en rechtse fotografie (vanuit de gedachte dat rechts de werkelijkheid esthetiseert), maar linkse of rechtse foto’s bestaan in ieder geval niet; zelfs niet als je het probeert of denkt een ideologie te dienen. Zie ook Flusser.

⁵⁴⁷ Marita Sturken en Lisa Cartwright, *Practices of Looking*, 69-72.

gegeven is het van belang hier stelling te nemen tegen de semiotiek (en alle taalgerelateerde theorie), want wanneer we foto's wegverklaren als tekst, levert dat geen realistisch beeld op van de werkelijkheid. Mede hierom is goed te verklaren waarom machthebbers zo nerveus reageren op een zogenaamde iconische foto (in wording): daar kunnen zelfs zij niet tegen in roeien.⁵⁴⁸ Dat is een imaginair verhaal en materieel beeld ineen. Het is een *lieu de mémoire with a bite*: een hypericoon, of wellicht stelliger: een historische sensatie.^{<33} Iedere andere nieuwsfoto deelt dan in het lot “slechts” een lieu de mémoire *ordinaire* te zijn—*an index of loss*.⁵⁴⁹

2.2 Nieuwsfoto's versus objectiviteit

De iconische relatie tussen het gefotografeerde en de nieuwsfoto behelst dat het object daadwerkelijk aanwezig moet zijn “in de geschiedenis” bij de constructie van het beeld. En niet, zo hebben we reeds geconstateerd, dat het een op het ander hoeft te gelijken: ‘an image of *real* history’.⁵⁵⁰ Dus hoe minder geposeerd en/of bedacht, des te reëler het beeld in de zin van minder idealistisch, c.q. minder ten dienste van een vooraf ingestoken verhaal. Denk aan Boorstin's *pseudo-events*.^{<4} De fotograaf moet dichtbij zijn, bij voorkeur zelfs betrokken, maar wil liever geen ‘maniertjes krijgen’—de dunne scheidslijn tussen vorm en vent van Capa en hét kwetsbare punt van de persfotograaf.^{<22} Vandaar dat documentaire-fotografie zo gekunsteld kan zijn.⁵⁵¹ Voorheen het liefst in zwart-wit, grofkorrelig en in sequenties tentoongesteld; wat de symbolische boodschap nog moeilijker te missen maakt.⁵⁵² Badger noemt een dergelijke foto niet voor niets het tegenovergestelde van een “stille” foto.⁵⁵³ Want dan prevaleren mogelijk de intenties van een kunstenaar: de foto maakt het fenomeen op deze wijze vreemd (surreëel).^{<29} Het is overigens een van de problemen die Sontag 1.0 al heeft met fotografie.⁵⁵⁴ Terwijl een nieuwsfoto de uitzinnige werkelijkheid gewoon maakt en behoort te maken: hanteerbaar.^{<8,24} En een documentaire-foto *is* een nieuwsfoto wanneer deze in de krant staat vanwege de journalistieke context. Het beeld van de persfotograaf zal echter—in reële en morele zin—nooit objectief zijn. Een tekst in de krant kan redelijk objectief zijn door hoor-en-wederhoor toe te passen en door verschillende perspectieven te tonen. Een nieuwsfoto kan dat en wil dat niet. Ze is niet objectief in de zin van neutraal eindresultaat, maar ook niet objectief in de zin van Westerstahl's *streven* naar feitelijkheid en onpartijdigheid.^{<10}

Je zou kunnen stellen dat een nieuwsfoto het goede liegt, zoals een roman de waarheid liegt. Echter, nieuwsfoto's leggen dit effectief vast: een bijzonder soort steekproef van de werkelijkheid.⁵⁵⁵ In die zin zijn ze wel objectief: ze fixeren compleet wat in werkelijkheid ook fluïde is; zonder fixatie tenslotte ook

⁵⁴⁸ Zie bijvoorbeeld de reacties van Obama en Ahmadinejad op de foto van Neda: Helene Cooper and David Sanger, ‘Obama condemns Iran’s Iron Fist Against Protest’ in *The New York Times*, 23 juni 2009.

⁵⁴⁹ Jo Tollebeek, ‘Vanuit de aangrenzende kamer; over geschiedenis, tradities en geheugen’ een presentatie voor de gezamenlijke kamers van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis, Brussel 1995, 165-181.

⁵⁵⁰ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, 180. Er is hier dus sprake van een dialectische inversie: bij het ‘Knipsen’ ontstaat een nieuwe realiteit, zoals bij het schrijven en het maken van een theoretisch model. De claim is dat de foto zowel een stukje van het historische levensproces als het fysieke levensproces gevangen heeft.

⁵⁵¹ De foto's van Hilckmann waren ook gekunsteld en esthetiseerde de werkelijkheid. Maar hij ging nog een stap verder door te “fotojokken”.

⁵⁵² Over het snijvlak tussen kunst en technologie: Sarah Kember, ‘Photography and realism’ in: Lizz Wells, *The Photography reader*, 202-217. Zie ook Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 38-40: ‘Grau ist die Farbe der Theorie.’

⁵⁵³ Gerry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt’ 124.

⁵⁵⁴ Susan Sontag, *On Photography*, 75-82.

⁵⁵⁵ De term “steekproef” is in dit verband afkomstig van Pytrik Schafraad.

geen wetenschap.⁵⁵⁶ Dat er nog een residu van tijd over is (tot 1/1000 van een seconde) is nauwelijks het vermelden waard in cultuurwetenschappelijke zin. Deze “overdreven” objectivering en nadruk op het ritueel-causale verband (en de implosie van tijd, geschiedenis en ideologie), levert, zoals we gezien hebben, geen neutraal en onpartijdig beeld op, maar een beeld dat vooral een ander aspect van de (representatieve) werkelijkheid benadrukt.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat, zodra wij dit model (het fotobeeld) voor ogen krijgen, we er direct een verhaal van maken én er met open ogen in lopen. Haar betekenis is weliswaar redelijk gesloten, maar we herkennen haar niet. En daarom gaat ze met ons aan de haal, maar wij ook met haar⁵⁵⁷—elk organisme streeft tenslotte homeostase na.⁵⁵⁷ Dus foto’s zijn actief, omdat ze passief zijn. Zover gaan we zelfs, dat we denken dat het beeld een verhaal vertelt.⁵⁵⁸ Maar dat doet een nieuwsfoto niet of nauwelijks. Lezers van de krant maken zelf het verhaal (hoewel redacteuren dat verhaal veelal proberen te sturen) en lezers protesteren luid wanneer het beeld dat hen opgedrongen wordt niet past in hun idee van de werkelijkheid.

Zowel tekst als foto’s in de krant hebben opvallend genoeg geen primaire relatie met de waarheid, zoals wetenschap en literatuur dat wel hebben.⁵⁵⁹ De journalistiek heeft wel een primaire relatie met visie en moraal, omdat zij in eerste instantie een ‘ongoing articulation of the proper bounds of behavior’ is.⁵⁶⁰ (Foto)journalisten—niet de persfotografen—zijn dan ook de centrale “agenten” in de reproductie van een cultuur—hoe we ons tot elkaar en de rest van de wereld verhouden. De krant produceert weliswaar geen kunst, toch geeft ze door het nieuws dat ze construeert een bepaalde voorstelling (van zaken).⁵⁶⁰ Denk aan de *morality-play* van Hinerman en Lull.⁵⁶¹ Daarmee is ze activistisch van aard, al doet vooral de kwaliteitspers er alles aan om de schijn te vermijden dat ze gedreven wordt door een zekere ideologie, identiteit en bepaalde sociaal-cultureel bepaalde wetmatigheden. Vooral hoog opgeleide mensen houden van de idee dat zij zelf hun eigen werkelijkheid bepalen: en dat is heel idealistisch maar waarschijnlijk niet erg realistisch gedacht.⁵⁶¹

Samenvattend—en dit is cruciaal: de journalistieke tekst richt zich met behulp van een min of meer objectieve methode *hoofdzakelijk* op het goede, via het ware (daar is afstand voor nodig) met als voorwaarde het schone (want anders is ze niet te lezen). En de journalistieke foto richt zich met behulp van een subjectieve methode *in het bijzonder* op het goede, via het schone (daar is nabijheid voor nodig) met als voorwaarde het ware (want anders is ze niet te vertrouwen)⁵⁶²—in het esthetische zit de achilleshiel

⁵⁵⁶ Al lopen we hier voortdurend tegen onze eigen grenzen van waarneming en kennis aan: Heisenberg’s onzekerheidsprincipe en Einstein’s relativiteitstheorie getuigen daarvan: ‘Je kunt niet tegelijkertijd de exacte positie en de exacte snelheid van een deeltje meten, omdat meting van de ene grootte die van de ander verstoort’ in Joke Hermesen, *Stil de tijd*, 59. Dus in fotografie heft de plaats de tijd op.

⁵⁵⁷ Dit geldt ook voor de maatschappij als geheel en verklaart de opleving van nostalgie en andere uitingen van een emotiecultuur. Het is een ‘mentaal aanpassingsmechanisme’ stelt Henri Beunders, *Publieke tranen*, 18.

⁵⁵⁸ Nicole Robbers, ‘Kleine krant met kleine en grote foto’s’ in *NRC Handelsblad* van 24 februari 2011.

⁵⁵⁹ Ik spreek hier vanzelfsprekend over een ideale situatie, niet over de reële situatie. We hebben eerder gezien dat wetenschap makkelijk vervalt in activisme (en primair denkt te gaan over dat wat goed is). Wanneer literatuur dat doet, al is dat een compleet ander domein, dan wordt ze moralistisch en dat bezorgt ons doorgaans geen aangename leeservaring. Let op: “moralistisch zijn” is wat anders dan “moraliseren”. Het tweede lijkt me aan te bevelen, het eerste niet.

⁵⁶⁰ En cultuur, een samenleving, produceer je dan ook in eerste instantie niet met kunst. Kunst stelt veeleer deze ter discussie.

⁵⁶¹ Een goed voorbeeld is de “jij-bak” van *NRC Handelsblad* ten opzicht van *De Telegraaf*: Toon Beemsterroer en Wilmer Heck, ‘De Telegraaf is de campagnekrant voor woedend Nederland’ in *NRC Handelsblad* van 31 mei 2011.

⁵⁶² ‘The camera is an instrument of evidence’—er sprake van een noodzakelijk verbinding van een reëel ding voor de camera. John Tagg, *The Burden of Representation*, 1.

van nieuwsfotografie. Het is de reden dat Sontag poneert dat ‘photography beautifies’.^{<22} Het lastige daaraan is dat schoonheid *an sich* ook een op zichzelf staande waarde vertegenwoordigd. Een journalistieke tekst daarentegen kan bijna niet mooi genoeg opgeschreven worden, maar de waarheid wel flink geweld aan doen. Haar achilleshiel zit in het ideologische bereik.

Journalisten doen verslag van hun eigen versie van de gebeurtenissen zoals zij denken dat deze het best gevisualiseerd kan worden.⁵⁶³ Dat geschiedt echter vanuit een theoretisch-programmatisch model; in de vorm van een symbool. Fotojournalisten, de Gerrit-Jan van Ekken en Nicole Robbersen van deze wereld, bemiddelen andermans versie van de gebeurtenissen (die van de persfotograaf) en dat geschiedt vanuit een pragmatisch-magisch model; in de vorm een icoon: ‘to read directly’—maar wat deze verbeeldt, weten we blijkbaar niet.^{<14} Je kunt je daarbij nu inmiddels wel afvragen of fotografie een verbijzondering is van de journalistiek of dat tekst eigenlijk de *fremdkörper* is in journalistieke context, precies het omgekeerde van wat aanvankelijk gesteld werd.

2.3 Nieuwsfoto's versus ideologie

Omdat het model van een foto praktisch en materieel van aard is, “werkt” ze.⁵⁶⁴ Die bewering is quasie-
tautologisch van aard: alles wat praktisch-materieel is, werkt—al weten we vaak niet hoe (dat is ook het
mooie van techniek). Alles wat imaginair-instructief is, werkt eveneens, weliswaar onder de voorwaarde
dat het model een basis heeft in de werkelijkheid en er sprake is van dynamiek: je er tot een bepaalde
hoogte in meegaat. Zoals de wandelkaart van een streek of het liberalisme volgens Adam Smith. Proble-
men ontstaan pas wanneer het model voor de werkelijkheid wordt genomen.

En dat laatste doen we geregeld. Mensen willen De Werkelijkheid eigenlijk niet.^{<9} We willen zoveel
mogelijk onze eigen werkelijkheid. Daarom lezen we een krant waar we ons thuis bij (willen) voelen. Het
is de reden dat Wolfe in *The Painted Word* direct met de deur in huis valt: ‘People don’t read the news-
paper, Marshall McLuhan once said, they slip into it like a warm bad. Too true, Marshall!’⁵⁶⁵

En als de realiteit zoals deze bemiddeld wordt via een nieuwsverhaal toch niet in ons raamwerk
(beleving) past, kunnen we deze vanwege haar theoretisch-programmatische statuur relatief makkelijk
ontkennen (of boos worden) en dát doen we ook voortdurend. De werkelijkheid zoals deze bemiddeld
wordt via een nieuwsfoto kunnen we vanwege haar pragmatisch-magische statuur juist relatief moeilijk
ontkennen. We begrijpen haar echter niet omdat ze een zeer complex idee van de werkelijkheid is—dus
zéér abstract! Dat wat Nelson Goodman noemt, de ‘density of the symbol system’.⁵⁶⁶ En ze functioneert
omdat ze tegelijkertijd een statisch model is. En daardoor is ze etsend.^{<39} Ergo: omdat we haar niet be-
grijpen, werkt ze. Dat lijkt wel bijna de perfecte definitie van het begrip hegemonie, want dat heet te zijn
‘a realm that is uncontested.’^{<9} De ideologie van de nieuwsfoto, die gelegen is in haar techniek (in de
ruime zin van het woord), zorgt dat er in de dagelijkse praktijk geen ruimte is haar betekenis ter discussie

⁵⁶³ Nick Davies stelt overigens dat journalisten steeds minder hun eigen versie van de gebeurtenissen beschrijven, maar die van tussenpersonen, ‘hidden persuaders’ in: *Flat Earth News*, Vintage Books, Londen 2009.

⁵⁶⁴ Misschien omschrijft “bespelen” het beter; als in dieper gelegen *spelregels* die verwijzen naar onze identiteit.

⁵⁶⁵ Tom Wolfe, *The Painted Word*, 1.

⁵⁶⁶ Geciteerd in: W.J.T Mitchell, *Iconology*, 66.

te stellen.⁵⁶⁷ En dus kan fotografie gezien worden als een heel bijzondere ISA, een ‘ideological state apparatus’—want zelf creëert ze geen ideologie, ze *is* het.⁵⁶⁸

Theoretische modellen daarentegen begrijpen we omdat ze een versimpeling zijn van de werkelijkheid. Wanneer ze geen versimpeling meer zijn, houdt hun nut op te bestaan—zoals de spaghetti-grafiek van de situatie in Afghanistan, waarvan generaal Stanley McChrystal schertsend zei: ‘When we understand that slide, we’ll have won the war.’⁵⁶⁹

We haken als mens naar de specifieke materialisatie, die tweede geboorte die een foto nu eenmaal is; in marxistisch jargon ook wel betitelt als ‘commodity fetish’.⁵⁷⁰ Echter, het mentaal-rituele aspect verdwijnt hierdoor buiten beeld en zo kan de magisch-realistische agenda juist haar werk doen. En nieuwsfoto’s breken in, maar niet met een theorie of navrante ideologie—dat is in deze context weer het illusoire werk van tekst.⁵⁷¹

Aan de eerste, het theoretisch-programmatisch model van een ander, willen we doorgaans niet en het tweede, pragmatisch-magisch model van een ander, herkennen we goeddeels niet. Beide zijn dan ook op hun pijnlijkst, wanneer ze niet meer te ontkennen zijn. Bijvoorbeeld het falen van het communisme (en de liberale democratie)⁵⁷² of de foto van Neda, waarover onder anderen de auteur Herman Franke zijn afschuw uitsprak.⁴² Op dat moment ontstaat er serieuze kortsluiting, want de journalistiek “behoort” in zekere mate voorspelbaar te zijn, stelt Park ten slotte: ‘If it is the unexpected that happens it is not the wholly unexpected which gets into the news.’¹¹ En om nogmaals terug te grijpen op de foto van de Iraanse Neda: deze komt volstrekt onverwacht en we hebben geen verweer, daardoor raakt het ons juist zo hard tussen de ogen. Als het even kan, houd je dat natuurlijk uit de krant—bijvoorbeeld met een beroep op de goede smaak.⁵⁷³

Interessant in dit verband is dat het juist Karl Marx is, de grondlegger van de meest tot de *verbeelding* sprekende politieke ideologie in de geschiedenis van de mensheid, die ideologie—zijnde de ideeënwereld—al kort na de uitvinding van fotografie, in de jaren veertig van de negentiende eeuw, beschrijft als de projecties van een camera *obscura*, namelijk ‘idols of the mind’.⁵⁷⁴ Hij gebruikt de *upside-down* metafoor van de camera obscura, als een niets-is-wat-het-in-eerste-instantie-lijkt model van de werkelijkheid: ideologie als illusie. Want ideologie zal nooit van zichzelf zeggen: ik ben slechts ideologie.⁵⁷⁵ Niet alleen worden de meest ingewikkelde theoretische concepten gevat in beeld, we maken het fenomeen ideologie blijkbaar ook zichtbaar met beeld. En bijvoorbeeld door te zeggen ‘de *kiezer* heeft geen kleren aan’—ook al geen fraai beeld.³

⁵⁶⁷ Daarom vond Walter Benjamin het fotoestel ook een revolutionair apparaat en het verklaart de ongemakkelijke verhouding die marxisten altijd met fotografie hebben gehad.

⁵⁶⁸ John Hartley, *Communication, Cultural and Media Studies*, 103.

⁵⁶⁹ Elisabeth Bumiller, ‘We have met the enemy and he is powerpoint’ in *The New York Times* van 26 april 2010.

⁵⁷⁰ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, 185.

⁵⁷¹ Wanneer je het beeld voor de werkelijkheid neemt en “er in blijft” als het ware, dan is het beeld een fetisch. Zie ‘Totemism, Fetishism, Idolatry’ in W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* 188-196.

⁵⁷² Voorspeld door Takeshi Usewara, in: Samuel Huntington, *Botsende Beschavingen*, 337.

⁵⁷³ Zie de discussie naar aanleiding van de plaatsing van de foto in *NRC Handelsblad*. En het eerdere verweer van Bram Vermeulen naar aanleiding van het geweld in Zuid-Afrika in mei 2008.

⁵⁷⁴ Karl Marx geciteerd in: W.J.T. Mitchell, *Iconology*, 185.

⁵⁷⁵ W.J.T. Mitchell, *Iconology*, 206.

Maar datzelfde geldt eveneens voor fotografie hebben we net gezien. Je kunt spreken van de iconologie van ideologie, maar ook van de ideologie van fotografie (hoewel deze zelf na-ideologisch is). Met andere woorden, wat is het theoretisch model ten aanzien van nieuwsfotografie? En dan zien we ook hier mensen ideologisch ontsporen, vooral academici die werken vanuit het perspectief van de *cultural studies*—kort door de bocht: de “theoretische kerk”.⁵⁷⁶

Ze hebben geen idee wat foto’s werkelijk zijn, omdat ze een ontologisch perspectief missen.^{<53} En ze kunnen deze vervolgens ook niet meer reconstrueren, want ze maken een verhaal van foto’s en beschouwen ze enkel als symbolen waartegen niet alleen een oppositionele (ideologische) lezing mogelijk is, maar waartegen ook op deze wijze een strijd gevoerd moet worden. Flusser meent zelfs dat mensen zo niet alleen gevaar lopen in dienst van tekst te gaan leven, maar dat ze uiteindelijk ook teksten zelf niet meer kunnen ontcijferen.^{<32} En (foto)beelden zelf zullen ons dat niet vertellen. Dat kunnen ze niet. Daarom moeten we ze interpreteren, stelt Hans-Georg Gadamer.⁵⁷⁷ Foto’s doen echter niet voor teksten, wat teksten voor foto’s doen—het is geen simplistisch dualisme. Foto praten niet terug, ook nieuwsfoto’s niet; ze hebben geen grammatica. Taal kan strikt genomen beeld niet opsluiten in haar *sphere*.⁵⁷⁸ Beeld doet dat wel weer ten aanzien van taal. Daarom bestaat er sec geen “beeldtaal” maar is taal zonder “beeldspraak” onmogelijk. Het is een compleet andere realiteit, vooral als deze modaliteit de gedaante aanneemt van een nieuwsfoto. Ze zijn allereerst externe referenten, berichten van “gene zijde” (of “deze zijde” natuurlijk—even afhankelijk van het feit of je meer van idealistische dan wel realistische *bend* bent).

Analoog aan de linker/rechterhersenhelft-vergelijking van McGilchrist, die onlangs *The Master and his Emissary* publiceerde, zou je kunnen zeggen dat tekst zijn eigen beperkingen niet kent.⁵⁷⁹ De gezant is meester geworden, misschien ook binnen mediastudies. McGilchrist stelt over die beperkte manier van kijken naar de wereld: ze laat een overzichtelijke werkelijkheid zien (een die wel past in het theoretisch model) en het contact met het lichamelijke gaat verloren, evenals oog voor tegenstrijdigheden in de praktijk van alledag en vrij harde antropologische wetten.⁵⁸⁰ Hij ziet een overwaardering van abstracte kennis, het dingen naar de hand willen zetten en het zoeken naar bevestiging voor wat men al denkt te weten—zie de postmoderne noties ten aanzien van sexismen, waarbij de betekenis via een fantastische u-bochtconstructie ineens wel geheel en al platvoers (lees positivistisch) in beeld komt te liggen.^{<58} Zonder de vergelijking te ver op te willen rekken, lijkt McGilchrist’s notie van taal relevantie voor dit onderzoek te hebben: ‘Voor de linkerhersenhelft is een interne structuur belangrijker

⁵⁷⁶ *Cultural Studies* zijn ook wat anders dan cultuurwetenschappen. De laatste heeft cultuur als onderzoeksgebied, de eerste beschouwt alles als cultuur (met als gevaar, de *fpi*). De zogenaamde “linkse kerk” bestaat ook helemaal niet en is een idee-fixe. Neocons zijn bijvoorbeeld ook “culturalisten”—zoals *Nieuw Links* destijds in Nederland niet links was. En een neocon avant la lettre (!) is vanzelfsprekend Margaret Thatcher met haar uitspraak ‘there is no such thing as society’ en zij kan moeizaam als links gezien worden. Verwijzing naar Williams vanwege: José van Dijk, ‘Nieuws in het internettijdperk’ 416 (pro) en Roger Scruton, *Modern Culture*, 3 (contra).

⁵⁷⁷ Geciteerd in: Terry Barrett, *Criticizing Photographs*, 43.

⁵⁷⁸ Zie mijn kritiek op de het concept van de *public sphere* van Habermas in ‘sociaal-politiek perspectief’ vanaf 54.

⁵⁷⁹ Wat Marx ‘mentale idolatrie’ noemt en Flusser ‘textolatrie’.

⁵⁸⁰ Ger Groot, ‘Zie de mannen zonder diplom’ in *NRC Handelsblad* van 5 september 2008.

dan ervaring met de werkelijkheid.⁵⁸¹ Voor dit laatste heeft Mitchell minder oog, wat opvallend mag heten voor de man die de frase *pictorial turn* bedacht.

Iemand zal, naar aanleiding van bovenstaande, echter kunnen tegenwerpen dat de meeste nieuwsfoto's ook daadwerkelijk symbolen bevatten (soms zelfs in de vorm van tekst), zoals tekst ook metaforen kan bevatten, waardoor deze laatste minder abstract en meer beeldend van karakter wordt. Daarvan kun je twee dingen zeggen; ten eerste dat deze symbolen vanaf dat moment ten dienste staan van de andere representatievorm (symbolisch zijn, geen symbolen meer in strikte zin) en, ten tweede, in het bijzonder het geval van nieuwsfoto's dat het deze beelden conceptueler zal maken.⁵⁸² En daardoor worden foto's per definitie moeilijker begrijpbaar voor buitenstaanders, wat weer een typisch kenmerk is van avantgarde kunst of esthetische driften. Wie die code niet kent, begrijpt tenslotte dat aspect van de boodschap niet.

Een ander mogelijk effect wat daarmee samenhangt, is dat de *in-crowd* (dat is de lezer, maar vooral de redactie) hierdoor het contact dreigt te verliezen met de realiteit; dat wil zeggen de werkelijkheid buiten haar eigen talige culturele gemeenschap, want hiermee verwijst het beeld hoofdzakelijk naar een zelf geschapen symbolische realiteit. Zo dreigt het beeld goeddeels zelfreferentieel van karakter te worden: ons-kent-ons.⁵⁸³ Dat maakt de beeldvorming weliswaar sterker, maar de relatie met de werkelijkheid zwakker. De conclusie lijkt dan ook gerechtvaardigd, dat wanneer een krant in haar fotografische representatie van de werkelijkheid de nadruk legt op het symbolische in plaats van het concrete en meer universele aspect van communicatie—daar waar betekenis wordt overgedragen door middel van afspraken—dat we kunnen spreken van een representatie die meer naar binnen is gekeerd. Dan is er feitelijk ook geen sprake meer van “wereldkrant” maar meer van een clubblaadje en die is per definitie heel provinciaals. René Cuperus, auteur van *De wereldburger bestaat niet*, verwijst mijns inziens naar dit fenomeen wanneer hij stelt dat ‘kosmopolieten een stuk minder kosmopolitisch zijn dan ze zich voordoen’.⁵⁸² Met andere woorden, “dé” elite dreigt verstrikt te raken in haar eigen waanzin en “hét” volk in haar eigen schrikbeeld.⁵⁸¹

2.4 Nieuwsfoto's versus mythe

Met de bovenstaande opmerkingen over een meer conceptuele wijze van fotografische representatie, kunnen de in fototheorieën veelbesproken noties van denotatie en connotatie niet geheel onbesproken blijven. Vooral om duidelijk te maken wat een nieuwsfotoanalyse níet behelst en niet kan behelsen.

Ik stel voorbij te gaan aan beide oud-Barthesiaanse uitgangspunten.⁵⁸³ De betekenis van de nieuwsfoto ligt volgens mij niet in haar denotatie: haar zogenaamde ‘obvious straightforward’ en objectieve

⁵⁸¹ Iain McGilchrist geciteerd door: Bas Heijne, ‘De linkerhersen helft is de Berlusconi van de hersenen’ in *NRC Handelsblad* van 31 maart 2011. In het boek zelf op pagina 229: ‘Sequential analytic “processing” also makes the left hemisphere the hemisphere *par excellence* of sequential discourse, and that gives it the most extraordinary advantage in being heard. It is like being the Berlusconi of the brain, a political heavyweight which has control of the media.’

⁵⁸² René Cuperus, ‘Dat aanhoudend slechte humeur van ons’ in *de Volkskrant* van 18 april 2011.

⁵⁸³ Roland Barthes heeft de termen overgenomen van Louis Hjelmslev, een Deens linguïst, van wie Stephen Bull overigens schrijft dat hij Nederlands is, *Photography*, 34.

betekenis.⁵⁸⁴ Dit zou uitdraaien op een klassiek empirisme en dat kunnen we afwijzen als overdreven modernistisch standpunt. Flusser stelt daarom dat technische beelden zelf wel fenomenen zijn, maar niet strikt fenomenologisch te duiden; ze zijn ‘nachgeschichtlich’ en een beeldabstractie van conceptuele aard.⁵⁸⁵ Als we ze wel zo zouden analyseren, dan wordt het enkel een kwestie van neuzen tellen.⁵⁸⁵ De betekenis van de nieuwsfoto ligt echter ook niet in haar connotatie, de zogenaamde associatieve meerwaarde. Sterker nog, de begrippen denotatie en connotatie hebben weinig te zoeken in nieuwsfotografie; het is veeleer een bewijs dat de talige realiteit de beeldende realiteit in haar domein wil opsluiten. Met een verwijzing naar Simmel: de begrippen denotatie en connotatie—en hun functie in taal—hebben alleen betekenis wanneer vorm en inhoud gescheiden worden. En in fotografie vallen ze, door technologie bemiddeld, samen.⁵⁸⁵

Barthes heeft, net als Sontag, in recenter werk zijn ideeën ten aanzien van fotografie flink bijgesteld, toch is er nog niets substantieels tegenover geplaatst. En daarmee blijven ze *gefundenes Fressen* voor veel mediaonderzoekers, waardoor fotoanalyse veelal beperkt blijft tot “langs het beeld heen kijken”—het equivalent van wat we bij tekstanalyse “tussen de regels doorlezen” zouden noemen en dat wat de vroege Barthes in navolging van Louis Hjelmslev betitelt als de ‘second order of signification’.⁵⁸⁶

En wat zien we als we naast, achter of om het beeld heen kijken volgens deze opvatting? Een mythe (bijvoorbeeld die van *Italianicity*).⁵⁸⁷ Dat mag misschien zo zijn, maar het bewijst op paradoxale wijze juist bovenstaande punt(en). Dan proberen we beelden te lezen als tekst, hun ‘linguistic message’.⁵⁸⁸ De denotatie van een foto, de “letterlijke” betekenis—de relatie tussen het fysieke aspect (signifier) en het mentale concept (signified)—lijkt volgens semiotici slechts interessant als teken (sign) van een verborgen betekenis, die onthuld dan wel ontmaskerd dient te worden: gedemystificeerd.⁵⁸⁹ Nou ja “verborgen”—slechts verborgen voor de slecht ingevoerde burger van deze ideale ons-kent-ons werkelijkheid, want: ‘The activation of the second level requires some deeper knowledge or familiarity with the culture on the part of the reader’.⁵⁹⁰ Maar niet “verborgen” zoals ik deze duid (namelijk als *dense*), want niet wérkelijk verborgen. Meer verborgen in de geest van Vance Packard’s boek *The Hidden Persuaders*, dat hijzelf neerzet als een ‘depth approach’—terwijl het feitelijk bijzonder oppervlakkig blijft.⁵⁹¹ Barthes doet vooral in zijn vroege werk eigenlijk hetzelfde.

En dat is gelijk een ander probleem van de semiotiek: de terminologie is dusdanig indrukwekkend en theoretisch gecompliceerd, dat je al snel door de bomen het bos niet meer ziet—zoals in de spaghetti-grafiek van McChrystal. Datzelfde lijken auteurs als Judith Butler en Schinkel te doen, die ook hun

⁵⁸⁴ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 347.

⁵⁸⁵ Een voorbeeld hoe het niet moet, hoewel interessante elementen bevat, is het onderzoek van Gabi Schaap en Alexander Pleijter, *Sensatie in Nederlandse krantenfoto’s: kwaliteitspers versus populaire pers*, 4 februari 2010.

⁵⁸⁶ Roland Barthes, *Mythologies* (vertaald door Annette Lavers), Vintage Classics, New York 2009, 114-115.

⁵⁸⁷ Terry Barrett, *Criticizing Photographs*, 45.

⁵⁸⁸ Roland Barthes, *Image Music Text*, 37.

⁵⁸⁹ John Fiske, *Introduction to Communication Studies* (tweede editie), Routledge, Londen, 1990, 86-91. Het is dus niet zo dat de vorm de connotatie behelst van de mythe (de inhoud van het beeld). En de denotatie is dan ook niet “wat” is gefotografeerd en de connotatie niet het “hoe”.

⁵⁹⁰ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 347.

⁵⁹¹ Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, Cardinal Pocket Book, New York 1958, 1.

sporen nalaten binnen mediastudies.⁵⁹² Het geeft de semiotiek volgens Gillian Rose dan ook een ‘vener of sophistication’.⁵⁹³ Al doet het volgens anderen weinig meer ‘than state the obvious in a complex and often pretentious manner’.⁵⁹⁴ Behalve dat het ons niet helpt aan een valide en betrouwbare foto-analyse, schenden ze tevens het principe van *Ockams Razor* in ieder geval met beide voeten.⁵⁹⁵ En de representatie van de werkelijkheid is al ingewikkeld genoeg; ook waar het foto’s betreft. En al lijken fotobeelden zelf weinig theorie nodig te hebben, er blijkt toch een redelijke hoeveelheid theorie nodig om een ander te ontzenuwen.⁵⁹⁶ Volgens Groot, maar ook anderen, oogt dat echter als een te onschuldige conclusie. Het vermoeden rijst bij hen dat juist achter dit ingewikkelde taalgebruik een verborgen agenda schuilgaat, die echter nooit hardop uitgesproken wordt.⁵⁹⁷ Ze gaan uit van een gesloten tekensysteem waarin alles gereduceerd wordt tot ideologie.⁵⁹⁸ Maar hun eigen positie blijft buiten beeld, net zoals dat overigens bij wetenschappelijk-materialisten het geval is.

De fixatie die men binnen mediastudies schijnbaar heeft op de ideologische lezing van identiteit als geheel verzonnen, toegeëigende realiteit of zelfs als pathologische constructie, zien we dus terug in de *cultural studies* en de semiotiek in het bijzonder, maar niet alleen daar⁵⁹⁸—ook in de politiek als representatief systeem.⁵⁹⁹ ‘Dé Nederlander bestaat niet’ volgens de souffleurs van Máxima Zorreguieta. Behalve dat dat een enorme open deur is, is de connotatie er een van ‘waar hebben we dit reactionaire volk aan verdient, dat net als Huntington nog (of weer) gelooft in identiteit, nationaliteit, ja, zelfs beschavingen’.⁶⁰⁰ Maar als “dé” Nederlander niet bestaat, zouden we hem/haar misschien direct moeten “ontmaskeren”—in de betekenis van het Latijnse *invenire*: dat is meer “vinden” en minder “maken” (dus *uncover*, niet *discover*).⁶⁰¹ Want zonder een ‘overall form, order, and tone’ geplaatst en gezien binnen een pragmatisch-magisch model van de werkelijkheid, is samenleven in ieder geval niet mogelijk en is onze visie op de (representatie van de) werkelijkheid niet erg houdbaar.

De vraag is daarbij gerechtvaardigd of een culturele code—ook in fotografie—die alleen gelezen kan worden door de *in-crowd* (intertextueel van karakter is), überhaupt iets anders doet dan alleen de identiteit van de eigen groep bevestigen. Nederland schijnt daar toch al “vrij sterk” in te zijn volgens buitenstaanders: een *imagined community* als het ware, maar misschien inmiddels wel een met patholo-

⁵⁹² Butler heeft ooit de ‘Bad Writing Competition’ gewonnen. In ‘A “Bad writer” bites back’ in *The New York Times* van 20 maart 1999, verdedigt ze zich met de argumentatie dat helder schrijven neigt naar een vertrouwen in ‘common sense’ en daardoor haar potentie verliest ‘to shape the world’. Interessant artikel, ook vanwege haar beschrijving van het begrip hegemonie. Al stelt Stanley Kurtz dat ‘Bad writing has no defense’ op 24 maart 1999. Een van zijn kritiekpunten is, opvallend genoeg, dat deze culturalisten zich opsluiten in hun eigen academische subcultuur.

⁵⁹³ Gillian Rose, *Visual Methodologies*, 104.

⁵⁹⁴ William Leiss, Stephen Kline en Sut Jhally geciteerd in: Gillian Rose, *Visual Methodologies*, 104. Een recent voorbeeld uit de academische praktijk is het werk van Dan Hassler-Forest ten aanzien van de ‘conservatieve ideologie’ in *Pride and Prejudice*—en de bijna kritiekloze overname door *NRC*. Ellen de Bruin, ‘*Pride and Prejudice* gaat over geld’ in *NRC Handelsblad* van 5 oktober 2011: des te opvallender omdat een paar weken hiervoor het onzin-onderzoek van Stapel en Vonk (uiteindelijk) een kritische ontvangst kregen. Dan Hassler-Forest is zelf in ieder trots op de publicatie getuige zijn blog ‘Dr. Dan’s Medicine’.

⁵⁹⁵ H. Russel Bernard, *Social Research Methods: qualitative and quantitative approaches*, Sage Publications, Thousand Oaks 2000, 52.

⁵⁹⁶ W.J.T Mitchell, *Iconology*, 108.

⁵⁹⁷ Stephen Kent Roney, ‘Postmodernist Prose and George Orwell’ in *Academic Questions*, Issue 2, Vol. 15, maart 2002, 13–23: ‘Pretentious diction and technical sounding words “give an air of scientific impartiality to biased judgements.” Hence, it is a rhetorical trick; a way for bad ideas to hide. As such, it retards the discourse, on whatever subject.’

⁵⁹⁸ Men is wel geïnteresseerd in identiteit, maar alleen als toegeëigende identiteit, niet als identiteit die er werkelijk toe doet, c.q. reëel is. De werkelijkheid bestaat tenslotte niet.

⁵⁹⁹ Zie de verwijzing naar Max van der Stoep op pagina 8, maar ik meen ook dat dit een van de hoofdthema’s is in het werk van J.L. Heldring. Zie zijn column ‘Dezer dagen’ in *NRC Handelsblad*.

⁶⁰⁰ Hij typeert het perspectief van Maxima c.s. als ‘Davoscultuur’: Samuel Huntington, *Botsende Beschavingen*, 58.

⁶⁰¹ Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary*, 230. Het is een verwijzing naar het gedachtengoed van Spinoza, maar het verwoordt ook het Romantische denken ten opzichte van het Verlichtingsdenken.

gische trekjes.⁶⁰² Want erg transparant en realistisch is ze niet—opnieuw maakt het hoefijzermodel plausibel dat beide uitersten elkaar hier raken.⁶⁰³ De connectie met de realiteit ‘out there’ staat in beide gevallen onder druk.

Het maakt de werkelijkheid ondoorzichtig en we creëren zo misschien wel potentieel gevaarlijke communicatieproblemen.⁶⁰⁴ Deze constatering wordt reeds door Carey gedaan maar decennia later door Tony Judt herhaald in zijn *Reappraisals*—met de stelling dat samenhang niet puur kunstmatig kan worden aangebracht: ‘De aantrekkelijke, postmoderne gedachte dat iedereen zijn eigen wereld maakt, krijgt al snel nachtmerrieachtige trekken. Cultuur kan alleen nog gedeeld worden door geestverwanten, ze vormt niet langer het terrein waar andersdenkenden elkaar kunnen ontmoeten. Het eigene kan zich niet langer meer tot het andere verhouden.’⁶⁰⁵ Lippmann voorzag dat al: ‘They live [...] in different worlds. More accurately, they live in the same world, but they think and feel in different ones.’⁶⁰⁶

Het bijzondere aan nieuwsfoto’s is in ieder geval dat ze alles in zich hebben om iets tegenover dit perspectief te stellen én exemplarisch zijn voor een andere benadering. Dus ze houden “de boel bij elkaar” in de zin van een gemeenschappelijk gedeelde wereld en ze bevestigen het vermoeden van een realiteit buiten ideologie en taal om. Of zoals de latere Barthes in *Camera Lucida* schrijft: ‘Al staat de fotografie machteloos tegenover algemene denkbeelden (tegenover fictie), toch is haar kracht superieur aan alles wat de menselijke geest kan of kon hebben bedacht om ons van die werkelijkheid te verzekeren’.⁶⁰⁷ Dit antagonistisch gedrag maakt de combinatie foto-tekst in de krant zo sterk: waar de redactionele tekst de uitzinnige werkelijkheid “gewoon” probeert te maken (passend in ons eigen frame) daar doorkruisen nieuwsfoto’s dat keer op keer. Wij “lezen” foto’s niet, zij lezen ons voor een belangrijk deel.

2.5 Nieuwsfoto’s versus representatie

Nieuwsfoto’s hebben, zo bezien, binnen de representatieve werkelijkheid wel degelijk een zelfstandige rol en betekenis in de *public sphere*, zelfs in overvloedige mate. Dat wil zeggen: ze gedragen zich eerst en vooral als model van pragmatisch-magische statuur. Het zijn bepaald geen ‘empty vessels’ die met willekeurig wat geladen kunnen worden, zoals Geoffrey Batchen terecht opmerkt.⁶⁰⁸ Dit beeld, hoe kwetsbaar ook, dwingt die andere symbolische realiteit zelfs geregeld het been aan te sluiten—binnen of buiten haar eigen kader, ook waar het nieuwsfoto’s betreft.

En omdat fotobeelden geen woorden zijn en een andere realiteit bemiddelen, niet een die anti-rationeel maar fundamenteel zijnsgerelateerd van aard is (dus anti-rationalistisch), moeten we haar anders interpreteren.⁶⁰⁹ De semiotiek, linguïstiek en literatuurwetenschap blijken hier slecht voor toegerust, want al bedienen we ons allemaal van taal, dan wil dit nog niet zeggen dat de communicatieve

⁶⁰² En zo bijten Benedict Anderson’s, *Imagined Communities* en Eric Hobsbawm’s, *The Invention of Traditions* ons in de staart. Expats verwijzen naar het fenomeen als een *Dutch Day*; en dat is dan nog een relatief onschuldige uiting.

⁶⁰³ Wilders is niet meer dan het compleet spiegelbeeld van een soms even narcistische elite; dat is geen representatie van de werkelijkheid, maar textolatrie en idolatrie. Bas Heijne suggereert iets dergelijks in andere woorden, ‘Cabaret’ in *NRC Handelsblad* van 24 september 2011.

⁶⁰⁴ James Carey, ‘A Cultural Approach to Communication’ in *Communication as Culture*, 2.

⁶⁰⁵ Bas Heijne, ‘De globale verbeelding’ in *Cultuur en Media in 2015*, 14-15.

⁶⁰⁶ Walter Lippmann, *Public Opinion*, 13.

⁶⁰⁷ Geciteerd in Gerry Badger, ‘De kunst die zichzelf verbergt’ in: Frits Gierstberg, Christoph Ruys, *Bibliotheek van de fotografie* (deel 2), 129.

⁶⁰⁸ Geciteerd in: Stephen Bull, *Photography*, Routledge, Londen 2010, 13

werkelijkheid geheel en al talig is. En al verhouden we ons allemaal tot ideologie, dan wil dat nog niet zeggen dat de werkelijkheid geheel en al ideologisch van aard is. Foto's representeren dan ook geen 'truncated version of this cultural code' zoals Hall ons wil doen geloven.⁶⁰⁹ Ze hebben weliswaar een beperkter symbolische repertoire, maar representeren een andere realiteit en doen dat veel fundamenteeler. Iets laten zien en ergens over praten zijn ook twee verschillende procedés.⁶¹⁰

De vroege Barthes ziet foto's eveneens alleen in theoretisch-programmatisch licht. Nieuwsfoto's bieden echter weinig van dit al. In de semiotiek wordt de betekenis van het beeld dan ook opgesloten in de tekst en het beeld zelf wordt eigenlijk genegeerd. De postmoderne focus van de semiotiek is op wat buiten het beeld is: en deze is in haar geval de symbolische code van taal en haar achterliggende ideologie—niet de handeling in de werkelijkheid zelf. Vandaar ook dat de journalistieke context alleen maar bemiddelt ten opzichte van de werkelijkheid en deze niet vervangt.⁶¹¹ Het is een 'general science of signs' en beziet alles in het licht van 'signification: the giving meaning by means of language'.⁶¹² Nieuwsfoto's zijn echter geen taal en bevatten geen tekst of symbolen anders dan in dienst van het beeld—zie hierboven. Er wordt hier echter ook niet het op het omgekeerde gepreludeerd, een modernistische focus, om zo terug te vallen op een positivistisch perspectief en een essentialistische visie.⁶¹³ Wanneer ik stel dat het pragmatisch-magische model buiten beeld raakt door de technisch-materiële kwaliteit van het fotobeeld, dan bedoel ik het een noch het ander.⁶¹⁴

Eerst was er beeld, toen pas het woord. Identiteit is belangrijker dan ideologie, al vinden we dat moeilijk te accepteren. En het confirmatieve aspect is omvangrijker en belangrijker dan het informatieve aspect aan communicatie in de cultuurwetenschappen, binnen mediastudies, maar ook in de krant (en de niet-mediale werkelijkheid). Nieuwsfoto's zijn hiervan bij uitstek het voorbeeld. Misschien kunnen we zelfs stellen dat ze binnen de journalistieke rolverdeling dit specifieke gedrag ten toon kunnen spreiden, mogelijk gemaakt door hun fysieke onderscheid en omdat ze in de *public sphere* het duidelijkst ge-positioneerd worden tegenover hun 'opposite sex': tekst in haar meest specifieke rol, namelijk ideologisch.⁶¹⁵ Bovendien worden nieuwsfoto's in de krant direct ge-positioneerd tegenover hun blonde zusje: de reclamefoto—het goede nieuws in de krant, waardoor de betekenis van de nieuwsfoto ons nauwelijks meer kan ontsnappen: het is "echt" "niet geconstrueerd" en plaatst ons "in de reële wereld".⁶¹⁶ Wanneer we daarbij bedenken dat de *public sphere* zich feitelijk niet ergens ophoudt dan in onze nieuwsmedia, c.q. geen ruimtelijke kwaliteit heeft, dan ondergaan we, met het in de hand houden van de krant, een bijzondere transfer van die realiteit. Dit is mijns inziens ook een van de redenen dat het einde van de krant enigszins prematuur is afgekondigd.⁶¹⁷ Of zoals Heribert Prantl zegt: 'Gestorben 2020? Dank internet können die printmedien ihre Schwache abschütteln und ihre Stärken ausbauen.'⁶¹⁸

⁶⁰⁹ Stuart Hall, 'The determinations of news photographs' in: Stanley Cohn en Jock Young, *The Manufacture of News*, 177.

⁶¹⁰ Neil Postman, *Wij amuseren ons kapot*, 77.

⁶¹¹ Denis McQuail, *Mass Communication Theory*, 345.

⁶¹² Geoffrey Batchen in: Stephen Bull, *Photography*, 13.

⁶¹³ Dat is het tegenovergestelde perspectief van Victor Burgin. Hij stelt, namelijk dat foto's 'texts inscribed' zijn en bol staan van 'intertextuality' en dat is 'an overlapping series of previous text...'. Voor hem ligt de betekenis van het beeld geheel en al buiten beeld. Victor Burgin, 'Looking at photographs' in: Liz Wells, *The Photography Reader*, 131.

⁶¹⁴ Peter Vandermeersch, 'Bomen over dode bomen' in *NRC Handelsblad* van 8 juli 2011. Naar aanleiding van: Robert McChesney en Victor Pickard (redactie), *Will the Last Reporter Turn out the Lights; The Collapse of Journalism and What Can Be Done To Fix It*, The New Press,

Je zou kunnen zeggen: beelden maken (politieke) representatie niet alleen mogelijk als *anti-environment* van ideologie, foto's voeden tevens de symbolische realiteit waarin we leven, wat net een slag anders is (ze zijn illustratief). Voorts betekenen ze zelf ook "iets" als iconische representatie van en voor de realiteit (ze zijn emblematisch), maar ze kunnen ook een andere verklaringsgrond geven van én voor media, mens en maatschappij (ze zijn exemplarisch): dus het fotomodel zelf als model van en voor de werkelijkheid. Met andere woorden, fotografie functioneert zelf ook als een model hoe de huidige menselijke conditie te duiden: program x phenomenon x practice.⁶³ Deze theorie geeft ieder geval een realistischer idee hoe we ons verhouden tot de werkelijkheid, dan dat wat de semiotiek of *cultural studies* propageren. Zeker nu uit verschillende zaken blijkt dat we in een na-ideologisch tijdperk leven—niet zozeer in een visuele of beeldcultuur zoals wel gesteld wordt.⁶⁴ Het p³-model laat een gelaagdheid zien die we tegenkomen in het kritisch-realisme. Mijn analyse biedt mogelijk ook voor een deel een verklaring voor de verwarring, die zich nationaal en internationaal van ons meester maakt; het verklaart in ieder geval de roep om meer ideologie in het politieke debat, omdat de techniek ongezien (hegemonisch) de overhand heeft gekregen en mensen zichtbaar uiting geven aan het verlangen naar identiteit—al dan niet geconstrueerd.⁶⁶

Wat er aan Marx' observatie ten aanzien van ideologie en de camera obscura mist, is dat (nieuws)-fotografie niet alleen zelf een model van de werkelijkheid propageert, maar dat haar representatieve model ook functioneert als onderbouw van de ideologische bovenbouw (aan basis van de maatschappelijke werkelijkheid liggen ultimo geen economische verhoudingen ten grondslag, al zijn ze er wel belangrijk component van: zie de huidige eurocrisis). Ideologie is dus afhankelijk van identiteit, maar er is ook wisselwerking. We hebben het tenslotte nog steeds over een dynamisch concept van cultuur. Het feit dat fotografie zelf na-ideologisch is, bewijst in ieder geval zoveel. En dit is inderdaad enkel een model van de werkelijkheid en die moeten we niet verwarren met de werkelijkheid.

De interactie en dynamiek tussen de bovenstaande drieslag kan ook heel goed uitgangspunt van onderzoek zijn binnen mediastudies. Al beweer ik natuurlijk niet dat de werkelijkheid zich gevormd heeft naar of zich gedraagt als een foto(toestel), dan wel dat onze media zelf ook niet deel uitmaken van de geschiedenis en daardoor worden gevormd. Wel beweer ik dat technologie een belangrijke schakel is in dit model en het representatievliegtuig mede van koers doet veranderen (en dus ook staat voor bredere maatschappelijke ontwikkelingen).

Als we in ogenschouw nemen dat veel representatietheorieën en theorieën die betrekking hebben op de journalistiek, een theoretisch-programmatisch uitgangspunt delen, dan zijn deze niet alleen minder valide wat betreft fotografie, maar behoeven deze (media)theorieën zeker ook aanpassing.

New York 2011. Arie Elshout, 'Times a-changin' in *de Volkskrant* van 11 juni en Mars van Grunsven, 'Kwaliteitsjournalistiek van de Gray Lady in de knel' in *NRC Handelsblad* van 21 juni 2011. Beide stukken naar aanleiding van de documentaire *Page One*.

⁶⁵ Heribert Prantl, 'Die Zeitung ist tot. Es lebe die Zeitung' in *Die Süddeutsche Zeitung* van 16 augustus 2008.

⁶⁶ Denk aan het afschudden van de ideologische veren door Wim Kok; nota bene een sociaal-democraat. Maar in feite hebben meer klassieke midden-partijen dit gedaan. Herman Tjeenk-Willink bijvoorbeeld riep in het *Filosofisch Kwartet* van 24 juli 2011 op tot meer ideologie.

Tot slot. Deze thesis had als aanleiding en startpunt een andere vraag, namelijk: wat suggereren *NRC Handelsblad* en *de Volkskrant* hoe de werkelijkheid eruit ziet indien het nieuws wordt verbeeld door middel van foto's op hun voorpagina's en op welke wijze onderscheiden deze kranten zich wat dit betreft tussen 1989 en 2009? Als het goed is, dan kan op basis van de theoretische verkenning en het hier ontwikkelde fotomodel—een andere meer realistische wijze van kijken naar de werkelijkheid—deze vraag nu wel beantwoord worden (samen vormen ze de contouren van een nieuwe mediatheorie). De eerste aanzetten daartoe tonen overigens aan dat dat geen eenvoudige opgave is en veel werk, want hiervoor moet een methode ontwikkeld worden die weliswaar recht doet aan wat al bedacht is, maar uiteindelijk vanwege het andere perspectief dat ik hierboven geschetst heb, toch fundamenteel anders van aanpak is.

In feite stel ik een analyse voor van de emblematische—de zinnebeeldige—kwaliteit van nieuwsfoto's, dat “iets” wat meestal over het hoofd gezien wordt, maar toch heel logisch is: een analyse van de foto als technisch na-ideologisch beeld en niet als tekst.⁶¹⁷ Want al zijn foto's geen tekst en interacteren ze met tekst, ze betekenen wel degelijk zelf ook iets; al is dat duidelijk een tautologie: je kan alleen maar interacteren wanneer je zelf ook iets betekent. Er is dus wel degelijk een antwoord mogelijk op de vraag wat het nieuwsfotobeeld betekent.⁶¹⁸ Al verhoudt deze betekenis zich slecht met de theoretisch-programmatische receptuur waarmee we ook behept zijn. En deze contextuele code is wel degelijk te kraken en te benoemen om vervolgens conclusies te trekken over wat het beeld is dat van de werkelijkheid geschetst wordt door de krant. Want de journalistiek zou ons een beeld moeten verschaffen aangaande de werkelijkheid.⁶¹⁹

2.6 Programmapunten Critical Photo Analysis

Deze thesis, *Framing Reality*, heeft in het teken gestaan van drie invalshoeken—representatie, journalistiek en fotografie—en hoe deze met elkaar verknoot zijn in de krant, sterker nog, hoe ze verknoot zijn met de voorpagina van de krant. Nu de onderzoeksvraag is beantwoord en is gebleken dat de bestaande theorie en begrippen ontoereikend zijn om foto's te begrijpen, rest nog een ding: een aantal elementen benoemen uit de achterliggende studie die van belang zijn voor een *critical photo analysis*—de onderzoeksbenadering die ik aan het ontwikkelen ben en waarvoor ik deze studie heb uitgevoerd. De term zowel verwijst naar *critical discourse analysis* als naar het kritisch-realisme.⁶²⁰ Wat overeenkomt met de eerste onderzoekrichting is haar interdisciplinaire en systematische benadering, plus het feit dat ze gericht is op de analyse van betekenislagen, die zowel ‘opaque as well as transparent’ zijn.⁶²¹ Tevens zijn er overeenkomsten wat betreft haar gerichtheid op de reële maatschappij, historiciteit, machtsrelaties en de

⁶¹⁷ Een embleem is volgens *Van Dale*: ‘zinnebeeld’ en ‘onderscheidingsteken (vooral met bijbehorende spreuk, een devies)’. Emblema is een ‘zinnebeeldige plaat met motto en bijschrift’ 718: dit sluit natuurlijk prima aan bij mijn idee van journalistiek, die de context bepaalt; met andere woorden: het motto.

⁶¹⁸ Stuart Hall (redactie), *Representation*, 9 en 24-26.

⁶¹⁹ Journalisten behoren realisten te zijn. Idealisten werken bij Greenpeace, in de politiek of gaan het leger in. Journalisten jagen op de waarheid stelt Bert Wagendorp in ‘Koffie en thee’ in *de Volkskrant* van 7 december 2010. Vanzelfsprekend kun je heel idealistisch ingesteld zijn als journalist, maar de verhouding tot het werk is er een van realisme.

⁶²⁰ Philippa Smith en Allan Bell, ‘Unravelling the Web of Discourse Analysis’ in: Eoin Devereux (redactie), *Media Studies. Key Issues and Debates*, Sage, Londen 2007, 78-100.

⁶²¹ Ruth Wodak en Michael Meyer, geciteerd in: Denis McQuail, *Mass Communication theory*, 351.

context waarin de boodschap begrepen dient te worden; evenals de gevoeligheid voor en spanning tussen idealisme en materialisme (maatschappijkritiek).⁶²² Al kijken we hier nadrukkelijk niet naar ‘language patterns’ en hun ideologische make-up.⁶²³

Semiotiek

De semiotiek blijkt als begrippenkader voor nieuwsfotografie frauduleus te zijn. Waar deze analyses in het verleden relevant leken, is dat eerder te danken aan *common sense* van de onderzoeker dan aan de theorie. De foto zelf en het model waar zij voor staat, zorgde voor enige realiteitszin.

Icoon

Foto’s zijn geen tekst—ook geen variatie op een tekst of een mediatekst. Foto’s zijn geen tekst omdat het geen symbolen zijn, maar iconen. Een nieuwsfoto kan weliswaar symbolen bevatten, maar dat blijkt niet wezenlijk voor het begrip van een nieuwsfoto. Zogenaamde iconofoto’s zijn *hyper icons*.

Revolutie

Foto’s zijn revolutionaire beelden, want door een technologische ingreep zijn deze na-ideologisch geworden—er is sprake van dialectische inversie. Ze reduceren de werkelijkheid door alleen te verwijzen naar ons “zijn” in de wereld als *embodied reality*. Foto’s zijn een idee, maar hebben geen idee.

Mening

Foto’s geven geen mening weer. Het analyseren van ideeën of opinies in foto’s blijkt daarom niet mogelijk. En dus kunnen sexismen, socialisme en sensationisme, om een paar zaken te noemen, niet geoperationaliseerd worden in nieuwsfoto’s.

Achilleshiel

De achilleshiel van nieuwsfoto’s is de esthetiek, van een nieuwstekst is dat ideologie. Schoonheid maakt en breekt een nieuwsfoto, maar is ook een zelfstandige waarde in nieuwsfotografie. De waarheid is enkel voorwaarde om te komen tot het goede. Nieuwsfoto’s laten een beeld zien uit een *morality play*.

Context

Voor het begrip van foto’s blijkt de context van cruciaal belang. Een foto eens genomen als een familiekiekje en daarna opduikend in de krant, heeft een wezenlijk andere betekenis gekregen en dient ten gevolge ook anders geduid te worden.

⁶²² John E. Richardson, *Analysing Newspapers; an approach from critical discourse analysis*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2007, 26-29.

⁶²³ Barbie Zelizer, *Taking Journalism Seriously*, 125.

Betekenis

Een nieuwsfoto is overwegend universeel van karakter en kan het stellen zonder specifiek cultureel kader om begrepen te worden. De betekenis van het beeld ligt min of meer vast, toch blijkt dat we zijn beperkte polysemische betekenis niet zonder meer herkennen; omdat het fotobeeld abstract is en ons tegelijk heel na komt.

Model

Een theorie ontleent haar kracht aan het feit dat ze een concreet model van de werkelijkheid is, een versimpeling. Een nieuwsfoto ontleent haar kracht aan het feit dat zij een abstract model van de werkelijkheid is, een verbijzondering. Als de empirie een complex model is van de werkelijkheid, dan moet daarmee rekening gehouden worden bij de inhoudsanalyse.

Program x phenomenon x practice

Het p³-model koppel ik niet alleen fotografie maar ook aan de maatschappelijke realiteit (en media-studies). Bij het operationaliseren, het coderen en het analyseren is het van belang rekening ermee te houden hoe deze drie interactoren in beeld gebracht worden en op welke wijze ze zich tot elkaar verhouden.

Confirmatie + informatie + transformatie

De representatieve mechanismen waaruit de foto is opgebouwd bevatten een omvangrijke confirmatieve, een beperkte informatieve en een zwaarwegende transformatieve dimensie, omdat nieuwsfoto's ontologisch sterk zijn, epistemologisch zwak en esthetisch kwetsbaar.

Realisme

Hoe meer realisme in een nieuwsfoto, des te groter het gesloten karakter van de foto. Scherpgestoken kleurenfoto's lijken de boodschap abstracter te maken en laten ons minder vrij dan bijvoorbeeld zwart-wit foto's, die meer aan onze verbeelding overlaten.

Instructie

Coderen van foto's blijkt lastig vanwege de ideologische lading van de begeleidende tekst bij een foto die theoretisch-programmatisch van aard is en ons bijna dwingt zijn kader over te nemen. Je wordt tijdens het coderen verleid door deze instructie van de redactie en je eigen schemata.

Focus

Het circulaire karakter van foto's verleidt de codeur eenvoudig naar iets anders te kijken dan feitelijk de bedoeling is. Bovendien dient de codeur die focus zelf ook gedeeltelijk op te heffen, doordat een kenmerk altijd bestaat uit twee grootheden—vorm en inhoud.

Kwantitatief en deductief

Ondanks de manifeste code in foto's blijkt een kwantitatieve analyse ontoereikend. Nieuwsfoto's schrijven ons geregeld meer de wet voor dan omgekeerd. Een deductieve techniek houdt ons echter bij de les wat betreft de journalistieke context en maakt op haar beurt weer een transparante kwalificatie mogelijk.

Kwalitatief en inductief

Kwantificatie kan, maar omdat nieuwsfoto's deductief zwak zijn en inductief sterk, is een kwalitatieve analyse onontbeerlijk. De inductieve techniek maakt dat we de realiteit van het fotobeeld niet uit het oog verliezen en zorgt dat we samenhang tussen, en weging van de kenmerken weten aan te brengen.

Double bind

Doordat nieuwsfoto's statisch zijn, blijken ze juist actief en krijgen ze de kans hun boodschap in ons geheugen te etsen. En die rituele boodschap betreft hoofdzakelijk onze identiteit omdat sprake blijkt van een *double bind*: het epistemische aspect aan nieuwsfoto's is hoofdzakelijk zijnsgerelateerd.

Analyse

Een goede analyse van nieuwsfoto's betreft bijna altijd een bivariate of multivariate analyse. Dat de ene krant vijftien schokkende foto's plaatst en de andere krant slechts vijf is een leuk weetje; interessanter is het te weten wanneer en hoe deze foto's geplaatst worden: zijn het schokkende foto's uit Verweggistan of uit Rotterdam? En opent de krant met een grote foto of is de ellende weggestopt onder de vouw?

Intentionaliteit

Nieuwsfoto's blijken tot op zekere hoogte onvoorspelbaar omdat de intentionaliteit beperkt is: ze kondigen altijd een nieuw begin aan en leveren daarbij een uniek perspectief. Dat maakt nieuwsfoto's ontregelend en de analyse ingewikkeld. Een complicerende factor blijkt dat nieuwsfoto's niet sec geanalyseerd kunnen worden, maar alleen in hun directe omgeving, de voorpagina van de krant—de beperkte context.

Plato

Nieuwsfoto's gaan in tegen een platoonse kijk op de werkelijkheid, waarbij de theorie (het ideale model) belangrijker is dan de door ons ervaren werkelijkheid. Nieuwsfoto's gaan uit van de praktijk van alledag en proberen daar het beste van te maken. Ze voegen realiteit toe aan de neiging onszelf op te sluiten in theorie.

Leeswijzer

Voor taal- en spellingadvies beroep ik me op de *Schrijfwijzer* van Jan Renkema, maar niet blindelings.¹ Voorts heb ik gebruikt gemaakt van de *Schrijfwijzer Cultuur en Media* van mijn eigen faculteit.² Onder andere op het vlak van de aanhalings- en andere leestekens permitteer ik me een kleine variant. Het verbetert mijns inziens de leesbaarheid van de tekst en verandert de betekenis niet. Ik heb geprobeerd “in de geest van” te werken en “niet naar de letter”. Inspiratiebron daarbij, hoewel ik geen *stickler* ben, was het boek *Eats, Shoots & Leaves* van Lynne Truss.³

Een paar “kwesties” en de voorbeelden daarbij gelijk toegevoegd. Wel: ‘Waarom rook ik toch zo veel?’ rochelde hij. Niet: “Waarom rook ik toch zo veel?”, rochelde hij.

Maar ik ga een stap verder. Wel: ‘Ik weet hier niks van’ schokschouderde hij. En: ‘Ik ben een *nerd*’ volgens haar. Of: ‘Ik ben een *nerd*’—volgens haar dan.

Vanzelfsprekend valt bij de eerstvolgende zin de punt buiten en bij de tweede zin binnen de aanhalingstekens. Dus: Veel studenten vinden mij ‘niet erg snugger’. En: ‘Ik ben niet zo snugger.’

Bij het volgende zinnetje staat er wel een komma voor het ingevoegde citaat: ‘Dat meisje’ zei hij, ‘zal het nog ver schoppen.’ Hier laat ik de komma achter het woord “meisje” weg, omdat het niets aan de betekenis verandert. Na het woord “hij” wel een komma vanwege de korte leespauze (je onthoudt vooruit zou Douwe Draaisma zeggen). Het is bovendien lelijk. Ander voorbeeld: Hij stelde, heel boud, ‘geven is nemen’ en vervolgde zijn betoog. Renkema suggereert het tegenovergestelde.⁴ Maar qua interpunctie ligt er nu eenmaal minder vast dan qua spelling.

Dit is een studie naar de fotojournalistieke werkelijkheid van dagbladen, maar ik heb ook even gekeken hoe *de Volkskrant* en *NRC Handelsblad* omgaan met hun interpunctie. Zo houdt *NRC Handelsblad* de volgende regel aan „bij citaten”. Dus de krant opent onder en sluit boven met dubbele aanhalingsstekens. Ik kies voor de in angelsaksische wetenschappelijke kringen meer gebruikelijke enkele aanhalingstekens bij citaten. Een paar voorbeelden uit deze krant, waarbij géén aan- of afhalingstekens (zoals de eindtekens officieel heten) door mij zijn toegevoegd: „Ik ben best een aardige man’, zegt Rutte als ik hem opzoek.”⁵ Ik stel voor: “Ik ben best een aardige man’ zegt Rutte als ik hem opzoek.” Ik laat hier het enkele aanhalingsteken aan het begin vervallen, zoals bij het eerste voorbeeld het vraagteken de komma verving. Nogmaals *NRC Handelsblad*: Dat „sommige mensen” in de culturele sector, wier baan „een way of living is waar ze hun ziel en zaligheid in leggen”, omwille van die missie „iets anders moeten gaan doen”, neemt hij kennelijk voor lief.

¹ Jan Renkema, *Schrijfwijzer* (vierde aangepaste editie), SDU, Den Haag 2009, 380-387.

² Klazien de Vries, *Schrijfwijzer Cultuur en Media*, FHKW, Erasmus Universiteit Rotterdam, Rotterdam 2008.

³ Lynne Truss, *Eats, Shoots & Leaves; the zero tolerance approach to punctuation*, Gotham Books, New York 2006.

⁴ Jan Renkema *Schrijfwijzer*, 382.

⁵ *NRC Handelsblad* van 6 augustus 2011, 22 en 35.

Als *NRC Handelsblad* de diverse dubbele aanhalingstekens en komma's laat vervallen, waardoor mijns inziens een lelijke onregelmatige regel(val) ontstaat (ook door de blokvorm), dan kunnen ze misschien aan het eind van het jaar hun kerstbijlage gratis laten drukken. Het lijkt me verder eenduidiger om alle aanhalingstekens boven te plaatsen en alle komma's onder.

De Volkskrant daarentegen gaat voor een meer simpele oplossing. Deze krant kent bijvoorbeeld geen onderscheid tussen citaten en zogenaamdwoorden. Alles schrijven de journalisten van deze krant met een enkel aanhalingsteken, 'boven openen en boven sluiten'. Ook bij citaten in citaten. Dit terwijl ik de dubbele aanhalingstekens gebruik voor citaten in citaten en de uitdrukking van ironie, zogenaamdwoorden, zelfgemaakte woorden en de zelfnoemfunctie. Misschien zijn wat minder en wat minder verschillende verkeersborden (leestekens) op hun plaats in de krant, maar om nu overal alleen maar één soort bord bij te zetten, lijkt me ook weer overdreven.

In de tekst van de thesis is sprake van verschillende verwijstekens. Naast de standaard aanduiding van de genummerde voetnoot kan een zin ook afgesloten worden met een ander teken. Niet zo dus.⁶ Maar zo.⁶ Of zo.⁶ Dit betekent dat op de vermelde pagina dezelfde literatuur of problematiek al eerder besproken is of later besproken zal worden. Het is dus een interne bronvermelding. Mijn annotatiemethode is overigens een variatie op de Chicago-stijl (historische variant), met het doel de tekst zelf zo leesbaar en verhalend mogelijk te maken. Susan Sontag zegt niet voor niets: 'Only that which *narrates* can make us understand. [mijn cursivering]'⁷ Haakjes, zoals gebruikt in de APA-stijl (sociologische variant), reserveer ik voor andere zaken: een verduidelijking in de tekst van ondergeschikt belang. Ook dit haalt de vaart uit de tekst en past niet in de opzet van mijn betoog. Voor alle verwijzingen naar literatuur of andere bronnen en uitwijdingen worden voetnoten gebruikt en geen eindnoten.

Cursieve tekst wordt gebruikt voor de aanduiding van titels, buitenlandse woorden en standaard uitdrukkingen in de Nederlandse tekst. Vierkante (of interval)haken worden gebruikt wanneer dat deel van de zin niet in het originele citaat op deze wijze gestaan heeft of een deel [...] is weggelaten voor 'de leesbaarheid of voor *commentaar*' [mijn cursivering]. Franse aanhalingstekens, de in Nederland minder vaak gebruikte maar heel kenmerkende < enkele > en « dubbele » leestekens worden gebruikt voor het aanduiden en uit elkaar houden van indicatoren en kenmerken.

Ik spring ook niet in bij langere citaten. Dat is teveel eer voor het desbetreffende citaat en het lijkt me zeer arbitrair. Waarom een citaat van twee regels niet en van drie regels wel?!

Auteursnamen schrijf ik in principe voluit, met voornaam, maar alleen de eerste keer, daarna volstaat de achternaam. Zo weet u bovendien meteen of ik de desbetreffende auteur daar voor het eerst aanhaal of dat het een herhaling is.

⁶ Standaard genummerde voetnoot met opmerking of verwijzing naar gebruikte literatuur.

⁷ Susan Sontag, *On Photography*, 22-23.

Bibliografie

- A —Aarsman, Hans, *De Aarsman Collectie*, Nai Uitgevers, Rotterdam 2005.
- Aarsman, Hans, *Ik zie ik zie. De Aarsman Collectie*, Uitgeverij Podium, Amsterdam 2009.
- Al, B.P.F. e.a. (red.), *Groot Woordenboek Frans-Nederlands* (tweede druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1990.
- Agar, Jon, ‘Medium Meets Message: Can media history and history of technology communicate?’ in *Journal of Contemporary History*, (40/4) 2005, 793-803.
- Ankersmit, Frank, *De historische ervaring*, Historische Uitgeverij, Groningen 1993.
- Arendt, Hannah, *The Human Condition* (tweede editie met een introductie van Margaret Canovan, origineel uit 1958), University of Chicago Press, Chicago 1998.
- Arkel, Dik van, *The Drawing of the Mark of Cain; a socio-historical analysis of the growth of anti-jewish stereotypes*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.
- B —Badger, Gerry, *Door het oog van de lens; Hoe fotografie ons leven heeft veranderd*, Terra/Lannoo, Arnhem 2007.
- Baggerman, Arianne, *Over leven, lezen en schrijven; De bandbreedte van boekgeschiedenis* (oratie 385), Vossiuspers UvA, Amsterdam 2011.
- Bardoel, Jo, *Journalistiek in de informatiesamenleving*, Otto Cramwinckel, Amsterdam 1997.
- Bardoel, Jo e.a. (red.), *Journalistieke cultuur in Nederland*, AUP, Amsterdam 2005.
- Barnhurst, Kevin en John Nerone, *The Form of News; a history*, The Guilford Press, New York 2001.
- Barrett, Terry, *Criticizing Photographs; an introduction to understanding images* (vierde editie), McGraw-Hill, New York 2006.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida; reflections on Photography* (vertaling Richard Howard, origineel *La Chambre Claire* uit 1980), Vintage Books, London 2000.
- Barthes, Roland, *Image Music Text*, Fontana Press, Londen 1977.
- Barthes, Roland, *Mythologies* (vertaald door Annete Lavers), Vintage Classics, New York 2009.
- Bate, David, *Photography: the key concepts*, Berg, Londen 2009.
- Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place* (vertaling Paul Patton), Indiana University Press, Bloomington 1995.
- Baumeister, Roy en E.J. Masicampo, ‘Conscious thought is for facilitating social and cultural interactions: how mental simulations serve the animal-culture interface’ in *Psychological Review*, Volume 117, Issue 3, 2010, 945-971.
- Becker, Karin e.a. (red.), *Picturing politics. Visual and textual formations of modernity in the Swedish press*, Skriftserien JMK Stockholms Universitet, Stockholm 2000.
- Belting, Hans, ‘Image, Medium, Body: a new approach to iconology’ in *Critical Inquiry*, Winter 2005.

- Benjamin, Walter, *Illuminations* (introdactie Hannah Arendt, voorwoord Leon Wieselter; herdruk van Engelse vertaling uit 1968 naar Duits origineel uit 1955), Schocken Books, New York 2007.
- Berger, John, *Ways of Seeing* (gebaseerd op BBC-serie), Penguin Books, Londen 1972.
- Bernard, Russel H., *Social Research Methods: qualitative and quantitative approaches*, Sage Publications, Thousand Oaks 2000.
- Beunders, Henri, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*, Uitgeverij Mets, Amsterdam 1998.
- Beunders, Henri, *Publieke tranen; De drijfveren van de emotiecultuur*, Uitgeverij Contact, Amsterdam 2002.
- Bevers, Ton (A.M.), *Geometrie van de samenleving; filosofie en sociologie in het werk van Georg Simmel*, Loghum Slaterus, Deventer 1982.
- Blanken, Henk en Mark Deuze, *De mediarevolutie; www in Nederland*, Boom, Amsterdam 2003.
- Boeschoten, Robert van, *Een filosofisch begrip van media; Marshall McLuhan*, Otto Cramwinckel, Amsterdam 1996.
- Bool, Flip e.a., *Dutch Eyes; Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Stichting Fotografie in Nederland/Uitgeverij Waanders, Zwolle 2007.
- Boorstin, Daniel, *The Image; A Guide to Pseudo-Events in America* (speciale herdruk uit 1987 bij het 25-jarig jubileum van de originele editie uit 1961), Vintage Books, New York 1992.
- Bounds, Philip en Mala Jagmohan (red.), *Recharting Media Studies; essays on neglected media critics*, Peter Lang International Academic Publishers, Bern 2008.
- Broersma, Marcel, ‘Vormgeving tussen woord en beeld. De visuele infrastructuur van Nederlandse dagbladen, 1900-2000’ in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* (7/1), 2004, 5-32.
- Bull, Stephen, *Photography* (RIMC-serie), Routledge, Oxon 2010.
- Burke, Edmund, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* (tweede druk, vertaald en van aantekeningen voorzien en ingeleid door Wessel Krul; het origineel *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* komt uit 1757), Historische Uitgeverij, Groningen 2004.
- C —Carey, James, *Communication as Culture; essays on media and society* (herziene editie met voorwoord door G. Stuart Adam, origineel uit 1989), Routledge, Oxon 2009.
- Cohen, Stanley en Jock Young (red.), *The Manufacture of News; socials problems, deviance and the mass media*, Constable, Londen 1973.
- Cox, H.L. e.a. (red.), *Groot Woordenboek Duits-Nederlands* (tweede druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1990.
- Crawford, Matthew B., *Shop Class as Soulcraft; an inquiry into the value of work*, The Penguin Press, New York 2009.

- Croteau, David en William Hoynes, *Media Society; industries, images and audiences* (derde editie), Pine Forge Press, Thousand Oaks 2003.
- Crowley, David en Paul Heyer (red.), *Communication in History; technology, culture and society* (vijfde editie), Pearson Education, Boston 2007.
- Creveld, Martin van, *Oorlogscultuur*, Spectrum, Houten 2009.
- Cuilenburg, J.J. van, *Zuinig met, zuinig op informatie; een beschouwing over informatisering en de "informatiesamenleving"*, VU Uitgeverij, Amsterdam 1982.
- Curran, James en Michael Gurevitch (red.), *Mass Media and Society* (vierde editie), Hodder Arnold, Londen 2005.

- D** —Damasio, Antonio, *Descartes' Error; emotion, reason and the human brain* (herziene editie van origineel uit 1994), Vintage Books, Londen 2006.
- Damasio, Antonio, *Self Comes to Mind; constructing the conscious brain*, Pantheon Books, New York 2010.
- Dahlberg, Lincoln, 'Democracy via Cyberspace: Mapping the rethorics and practices of three prominent camps' in *New Media & Society* Volume 3 (2), 2001, 168.
- Danner, Mark, 'The Secret Road to Abu Ghraib' (excerpt with an introduction by Carol Payne and Amy Lyford) in *Visual Resources*, Vol. XXI, No. 2, Juni 2005, 193-197.
- Davies, Nick, *Flat Earth News*, Vintage Books, Londen 2009.
- Delfos, Martine F., *De schoonheid van het verschil; Waarom mannen en vrouwen verschillend én hetzelfde zijn*, Harcourt Book Publishers, Amsterdam 2010.
- Devereux, Eoin (red.), *Media Studies. Key issues and debates*, Sage, Londen 2007.
- Draaisma, Douwe, *Vergeetboek*, Historische Uitgeverij, Groningen 2010.
- Driel, Hans van (red.), *Beeldcultuur*, Uitgeverij Boom, Amsterdam 2004.
- Drok, Nico (red.), *De toekomst van de journalistiek*, Boom, Amsterdam 2007.
- Dumolyn, Jan, 'Het kind en het badwater? Het kritischrealisme als post-positivistische filosofie voor historici' in *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 2004-1 (Vol 34), 133-155.
- E** —Eco, Umberto, *The Role of the Reader; explorations in the semiotics of texts*, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- Edwards, Steve, *Photography; a very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Eisenstein, Elizabeth, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (tweede editie, origineel uit 1983), Cambridge University Press, New York 2005.
- Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, Londen 1933.
- Elkins, James (red.), *Visual Literacy*, Routledge, Oxon 2008.
- Ellul, Jacques, *Propaganda: The formation of men's attitude* (met introductie van Konrad Kellen, naar Frans origineel uit 1962), Vintage Books, New York 1973.

- Ellul, Jacques, *The Technological Society* (met introductie van Robert K. Merton, naar Frans origineel uit 1954), Vintage Books, New York 1964.
- Entman, Robert, ‘Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm’ in *Journal of Communication* (autumn issue), 1993, 51-58.
- Ericson, Richard e.a., *Visualizing Deviance: a study of news organization*, Open University Press, Milton Keynes 1987.
- Evans, Harold, *Pictures on a Page; photojournalism, graphics and picture editing*, Heinemann, Londen 1978.

F —Fiske, John, *Introduction to Communication Studies* (tweede editie), Routledge, Londen, 1990.

—Fiske, John, *Understanding Popular Culture* (tweede editie met introductie van Henry Jenkins, origineel uit 1989), Routledge, Londen 2010.

—Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie* (tiende oplage, origineel uit 1983), Andreas Müller-Pohle, Berlijn 2006.

—Foer, Joshua, *Moonwalking with Einstein; the art and science of remembering everything*, Allen Lane, New York 2011.

—Folkenflik, David, *Page One: Inside The New York Times and the Future of Journalism* (a participant guide), PublicAffairs, New York 2011.

—Frens, Maarten en Stefan Louw, *Ik zie, ik zie wat ik niet zie*, Uitgeverij De Graaf, Utrecht 2006.

G —Geerts, Guido e.a. (red.), *Groot woordenboek der Nederlandse taal* (elfde herziene druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1984.

—Geertsema, Coen, ‘Fictie sluipt je werkelijkheid binnen’ in *Passionata Magazine*, jaargang 17/nummer 1, januari 2010.

—Gibson, James J., ‘The Information Available in Pictures’ in *Leonardo*, Vol. 4, 1971, 27-35.

—Gierstberg, Frits en Christoph Ruys (red.), *Bibliotheek van de fotografie* (deel 1), Rotterdam 2004.

—Gierstberg, Frits en Christoph Ruys (red.), *Bibliotheek van de fotografie* (deel 2), Rotterdam 2006.

—Gierstberg, Frits en Warna Oosterbaan (red.), *De Plaatjesmaatschappij; essays over beeldcultuur*, Nai Uitgevers, Rotterdam 2002.

—Gijssels, Caroline, *Kritisch realisme en sociologisch onderzoek*, Academia Press, Gent 2006.

—Gombrich, Ernst, *Art and Illusion; a study in the psychology of pictorial representation* (origineel uit 1959), zesde editie, Phaidon Press Limited, Londen 2002.

—Gunsteren, Herman van en Cox Habbema, *Perspectief op het politiek-publicitair complex in 2009*, Van Gennep, Amsterdam 2009.

—Groot, Ger, *Vergeten te bestaan; Echte fictie en het fictieve ik*, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen 2010.

—Grothe, Mardy, *Ifferisms; an anthology of aphorisms that begin with the word if*, Collins Reference, New York 2009.

- H —Habermas, Jürgen, *Between Facts and Norms. Contributions to a discourse theory of law and democracy*, MIT Press, Cambridge 1996.
- Hall, Stuart (red.), *Representation; cultural representations and signifying practices*, Sage, Londen 1997.
- Hall, Stuart e.a. (red.), *Culture, Media, Language: working papers in cultural studies, 1972-79*, Routledge (voortgekomen uit samenwerking met het Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham in 1980), Londen 1996.
- Hamelink, Cees, *Regeert de leugen? Medialichtigheid aan leugen en bedrog*, Boom, Amsterdam 2004.
- Hansen, Anders e.a. (red.), *Mass Communication Research Methods*, New York University Press, New York 1998.
- Hardy, Jonathan, *Western Media Systems*, Routledge, Londen/New York 2008.
- Hariman, Robert en John Louis Lucaites, *No Caption Needed; iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.
- Hartley, John, *Communication, Cultural and Media Studies; the key concepts* (derde editie), Routledge, Oxon 2007.
- Hartley, John, *The Politics of Pictures: the creation of the public in the age of popular media*, Routledge, Londen 1992.
- Hees, Martin van, et al. (red.), *Kernthema's van de filosofie* (vierde editie), Uitgeverij Boom, Amsterdam 2003.
- Heijne, Bas, 'De globale verbeelding' in *Cultuur en media in 2015*, Ministerie van OCW en Boekmanstudies, Amsterdam 2009.
- Hermsen, Joke, *Stil de tijd; pleidooi voor een langzame toekomst*, Arbeiderspers, Amsterdam 2009.
- Hicks, Wilson, *Words and Pictures; the literature of photography* (origineel uit 1952, Hicks was redacteur van Life), Arno Press, New York 1973.
- Hofstede, Bart, *Fotografie als beroep; over de professionalisering van fotografie als artistiek beroep*, master thesis sociologie, Faculteit der Sociale Wetenschappen, Erasmus Universiteit, Rotterdam 1991.
- Huizinga, Johan, *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden* (derde herziene editie, origineel uit 1919), Tjeenk Willink, Haarlem 1928.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens; proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (origineel uit 1938, gebruikte editie met foto's van Vincent Mentzel), Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- Huntington, Samuel P., *Botsende beschavingen; cultuur en conflict in de 21ste eeuw*, Manteau, Antwerpen 1997.
- I —Innis, Harold A., *The Bias of Communication* (origineel uit 1951, deze tweede editie met nieuwe introductie van Alexander John Watson), University of Toronto Press, Toronto 2008.

- K** —Kagan, Robert, *De terugkeer van de geschiedenis; de liberale democratie en de opkomst van het nationalisme*, De Bezig Bij, Amsterdam 2008.
- Keen, Andrew, *The Cult of the Amateur: how today's internet is killing our culture*, DoubleDay, New York 2007.
- Kent Roney, Stephen, 'Postmodernist Prose and George Orwell' in *Academic Questions*, Issue 2, Vol. 15, maart 2002, 13-23.
- Knightley, Phillip, *The First Casualty; The war correspondents as hero and myth-maker from the Crimea to Iraq* (derde editie), The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004.
- Koningsveld, Herman, *Het verschijnsel wetenschap* (herziene en uitgebreide editie, origineel uit 1976), Uitgeverij Boom, Amsterdam 2006.
- Kress, Gunther en Theo van Leeuwen, *Reading Images; the grammar of visual design* (tweede editie), Routledge, New York 2006.
- Kroes, Rob, *Photographic Memories: private pictures, public images, and American history*, Dartmouth College Press, Hanover 2007.
- Kruif, José de Kruif, 'Vier eeuwen visuele verslaggeving; overstromingen in de Lage Landen 1550-1953' in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* (13/2010-1), Boom/Lemma, 2010, 45-77.
- Kruk, Martijn, *Parijs denkt; een republiek tegen de wereld*, Boom, Amsterdam 2009.
- Kuitenbrouwer, Jan, *De woorden van Wilders en hoe ze werken*, De Bezige Bij, Amsterdam 2010.
- L** —Lakoff, George en Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh; the embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, New York 1999.
- Lauwaert, Dirk, Lichtpapier; teksten over fotografie, *Bibliotheek van de fotografie* (deel 3), Antwerpen/Rotterdam 2007.
- Levi Strauss, David, *Between the Eyes; essays on photography and politics* (introdactie door John Berger), Aperture, New York 2005.
- Lippmann, Walter, *Public Opinion* (met nieuw voorwoord van Ronald Steel, origineel uit 1922), Free Press Paperback, New York 1997.
- Lull, James en Stephen Hinerman (red.), *Media Scandals; morality and desire in the popular culture marketplace*, Polity Press, Cambridge Massachusetts 1997.
- Luyendijk, Joris, *Het zijn net mensen; beelden uit het Midden-Oosten*, Uitgeverij Podium, Amsterdam 2007.
- Lyon, David, *The Information Society; issues and illusions*, Polity Press, Cambridge, 1988.
- M** —Marchand, Philip, *Marshall McLuhan; the medium and the messenger*, Vintage Canada, Toronto 1990.
- Martin Lester, Paul, 'Urban Screens; the beginning of a universal visual culture' op *First Monday* (peer-reviewed journal on the internet; initiative of the University of Illinois, Chicago), Special Issue #4, 2005-2010.

—Martin, W. e.a. (red.), *Groot Woordenboek Engels-Nederland* (tweede druk), Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen 1989.

—McGilchrist, Iain, *The Master and his Emissary; the divided brain and the making of the western world*, Yale University Press, Londen 2010.

—McLuhan, Erik en Frank Zingrone (red.), *Essential McLuhan*, Anansi, Concord 1995.

—McLuhan, Marshall en Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: an inventory of effects* (heruitgave van Jerome Angel's origineel uit 1967), HardWired, San Francisco 1996.

—McLuhan, Marshall en Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village* (heruitgave van Jerome Angel's origineel uit 1968), HardWired, San Francisco 1997.

—McLuhan, Marshall, Mens en Media (origineel Understanding Media), Ambo, Utrecht 1967.

—McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy; the making of typographic man*, Signet Books, Toronto 1962.

—McLuhan, Marshall, *The Medium and the Light; reflections on religion* (geregigeerd door Erik McLuhan en Jacek Szklarek), Stoddart, Toronto 1999.

—McLuhan, Marshall, *Understanding Media; the extensions of man*, Signet Books, New York 1964.

—McLuhan, Marshall, *Understanding Media; the extensions of man* (heruitgave met nieuw voorwoord van Lewis Lapham, origineel uit 1964), MIT Press, Cambridge 1998.

—McQuail, Denis, *Mass Communication Theory* (zesde editie), Sage, Londen 2010.

—Meijer, Emile en Joop Swart (red.), *Het fotografisch geheugen; twaalf kenners over persfotografie*, Nijgh & Van Ditmar/World Press Photo, Amsterdam 1987.

—Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture* (tweede editie), Routledge, New York 2009.

—Mitchell, W.J.T., *Iconology; Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1987.

—Mitchell, W.J.T., *Picture Theory; essays on verbal and visual representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1995.

—Mitchell, W.J.T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.

—Moïsi, Dominique, 'The Clash of Emotions' in *Foreign Affairs*, januari 2007.

—Morley, David, *Nationwide Audience: structure and decoding*, BFI Television Monograph Number 11, Londen 1980.

—Mulder, Arjen, *Het fotografische genoegen; beeldcultuur in een digitale wereld*, van Genneep, Amsterdam 2000.

N —Neuman, Russell W. e.a., *Common Knowledge; news and the construction of political meaning*, University of Chicago Press, Chicago 1992.

O —Oosterbaan, Warna, *Een leesbare scriptie; gids voor het schrijven van scripties, essays en papers* (geheel herziene en uitgebreide editie), Prometheus, Amsterdam 2008.

—Oosterbaan, Warna en Hans Wansink, *De krant moet kiezen; de toekomst van de kwaliteitsjournalistiek*, Prometheus, Amsterdam 2008.

- P** —Packard, Vance, *The Hidden Persuaders*, Cardinal Pocket Book, New York 1958.
- Perlmutter, David en Nicole Smith Dahmen, '(In)visible evidence: pictorially enhanced disbelief in the Apollo moon landings' in *Visual Communication* (7/2), Sage, 2008, 229-251.
- Pink, Sarah, *Doing Visual Ethnography* (tweede editie), Sage Publications, Londen 2007.
- Pleijter, Alexander en Gabi Schaap, *Sensatie in Nederlandse krantenfoto's: kwaliteitspers versus populaire pers*, paper voor het etmaal van de communicatiewetenschap, Radboud Universiteit Nijmegen, 4 en 5 februari 2010.
- Plooy, Frank, *Onderzoek doen; een praktische handleiding in onderzoeksvaardigheden*, Pearson education, Amsterdam 2008.
- Postman, Neil, *Denken voor de spiegel; inspiratie van de 18^{de}-eeuwse filosofen*, Uitgeverij Balans, Amsterdam 2000.
- Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death; public discourse in the age of show business*, Methuen, Londen 1985.
- Postman, Neil, *Technopoly; the surrender of culture to technology*, Vintage Books, New York 1993.
- Postman, Neil, *Wij amuseren ons kapot; de geestdodende werking van de beeldbuis* (ingeleid door Gerrit Komrij), Het Wereldvenster, Houten 1987.
- Pritchard, Duncan, *What is this thing called knowledge?* Routledge, Oxon 2006.
- Q** —Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*, Historische Uitgeverij Groningen, Groningen 2001.
- R**—Reese, Stephen e.a. (red.), *Framing Public Life; perspectives on media and understanding of the social world*, Lawrence Erlbaum Associates, Londen 2001.
- Renkema, Jan, *Schrijfwijzer* (vierde aangepaste editie), SDU, Den Haag 2009.
- Richardson, John E., *Analysing Newspapers; an approach from critical discourse analysis*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2007.
- Rose, Gillian, *Visual Methodologies; an introduction to the interpretation of visual materials* (tweede editie), Sage, Londen 2008.
- Rosenberg, Robert, 'History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history into film' in *American Historical Review* (93/5), december 1988, 1173-1185.
- Rosenthal, Raymond (red.), *McLuhan Pro & Con*, Penguin Books, Baltimore 1969.
- S** —Schaufeli, Wilmar en Arnold Bakker, *De psychologie van arbeid en gezondheid* (tweede herziene druk), Bohn Stafleu van Loghum, Houten 2007.
- Scheffer, Paul, *Het land van aankomst*, De Bezig Bij, Amsterdam 2007.

- Scheufele, Dietram, ‘Framing as a Theory of Media Effects’ in *Journal of Communication*, Winter 1999, 103-122.
- Schinkel, Willem, *De gedroomde samenleving*, Klement, Kampen 2008.
- Schram, Dick (red.), *Reading and Watching; what does the written word have that images don't*, Stichting Lezen Reeks (15), Delft 2009.
- Schudson, Michael, *The Power of News*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1995.
- Scruton, Roger, *A Short History of Modern Philosophy; from Descartes to Wittgenstein* (tweede editie), Routledge, Londen 2008.
- Scruton, Roger, *I Drink Therefore I Am; a philosopher's guide to wine*, Continuum, Londen 2010.
- Scruton, Roger, *Modern culture* (derde editie), Continuum, Londen 2010
- Scruton, Roger, *Moderne cultuur*, Agora, Kampen 2003.
- Scruton, Roger, *Waarom cultuur belangrijk is*, Nieuw Amsterdam Uitgevers, Amsterdam 2007.
- Servaes, Jan en Clement Tonnaer, *De nieuwsmarkt: vorm en inhoud van de internationale berichtgeving*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1992.
- Shoemaker, Pamela en Stephen Reese, *Mediating the Message; theories of influences on mass media content*, Longman, New York 1996.
- Sontag, Susan, *On Photography* (origineel uit 1977), Penguin Classics, Londen 2002.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, Londen 2003.
- Sturken, Marita en Lisa Cartwright, *Practices of Looking; an introduction to visual Culture* (tweede editie), Oxford University Press, New York 2009.
- Swinnen, Johan M., *De paradox van de fotografie; een kritische geschiedenis*, Cantecler, Baarn 1992.
- Szarkowski, John, *The Photographers Eye* (origineel uit 1966), MOMA, New York 2007.
- T** —Tagg, John, *The Burden of Representation; essays on photography and histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- Tennekes, Johannes, *De onbekende dimensie; over cultuurverschillen en macht*, Garant, Leuven 1990.
- Tenner, Edward, *Why Things Bite Back; technology and the revenge of unintended consequences*, Vintage Books, New York 1997.
- Teunissen, Freerk, *Wat is nieuws? Tegenstellingen in de journalistiek*, Boom, Amsterdam 2008.
- Tex, Ursula den, *Fotografen/Journalisten; de fotogeschiedenis van Vrij Nederland 1966-1990*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.
- Thomas, William en Dorothy, *The Child in America* (tweede editie), Alfred Knopf, New York 1928.
- Tollebeek, Jo, ‘Vanuit de aangrenzende kamer; over geschiedenis, tradities en geheugen’ een presentatie voor de gezamenlijke kamers van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis, Brussel 1995, 165-181.
- Toolan, Michael J., *Narrative; a critical linguistic introduction*, Routledge, Londen 1991.

—Truss, Lynne, *Eats, Shoots & Leaves; the zero tolerance approach to punctuation*, Gotham Books, New York 2006.

—Tuchman, Gaye, ‘Objectivity as strategic ritual: an examination of newsmen’s notions of objectivity’ in *American Journal of Sociology* (77/40), januari 1972, 660-679.

—Turner, Ralph (red.), *On Social Control and Collective Behavior: Selected Papers; the heritage of sociology*, Chicago University Press, Chicago 1967.

U —Ummelen, Bert (red.), *Journalistiek in diskrediet*, Uitgeverij AMB/KIM, Nijmegen 2009.

V —Vasterman, Peter, *Mediahype*, Aksant, Amsterdam 2004.

—Verbeek, Peter-Paul, *De grens van de mens; over techniek, ethiek en de menselijke natuur*, Lemniscaat, Rotterdam 2011.

—Verhoeven, Cornelis, *Mensen in een grot; beschouwingen over een allegorie van Plato*, Ambo, Baarn 1983.

—Vree, Frank van, *De metamorfose van een dagblad; een journalistieke geschiedenis van de Volkskrant*, Meulenhof, Amsterdam 1996.

—Vries, Klazien de, *Schrijfwijzer Cultuur en Media*, Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam, Rotterdam 2008.

W —Warner Marien, Mary, *Photography; a cultural history*, Laurence King Publishing, Londen 2002.

—Wells, Liz (red.), *The Photography Reader*, Routledge, Londen 2003.

—Westerstahl, Jörgen, ‘Objective Newsreporting’ in *Communication Research* (10/3), 1983, 403-424.

—Wijffjes, Huub, *Journalistiek in Nederland 1850-2000; beroep, cultuur, organisatie*, Uitgeverij Boom, Amsterdam 2004.

—Wijnberg, Rob, *En mijn tafelheer is Plato; een filosofische kijk op de actualiteit*, De Bezige Bij, Amsterdam 2010.

—Wijnberg, Rob, *Nietzsche & Kant lezen de krant; denkers van vroeger over dilemma’s van nu*, De Bezige Bij, Amsterdam 2009.

—Wolfe, Tom, *Hooking Up*, Picador, New York 2001.

—Wolfe, Tom, *The New Journalism* (herdruk van origineel uit 1973), Picador, Londen 1996.

—Wolfe, Tom, *The Painted Word* (origineel uit 1975), Picador, Straus and Giroux, New York 2008.

—Wolpert, Daniel, ‘Probabilistic models in human sensorimotor control’ in *Human Movement Science* (26), Elsevier, 2007, 511-524.

Z —Zeliser, Barbie, *Taking Journalism Seriously; news and the academy*, Sage Publications, Londen 2004.

Master thesis Guido Karelse (313936), *Framing Reality*,
Media en Maatschappij, Faculteit der Historische en
Kunstwetenschappen, Erasmus Universiteit Rotterdam.
December 2011.

Origineel fotobijchrift: The battleship USS Arizona sinking
after being hit by Japanese air attack on December 7, 1941.
De aanval op Pearl Harbor initieerde de participatie van
de VS aan Wereldoorlog II. (foto US Navy).

