

TRUE OR FALSE?



Wat is de invloed van digitale fotografie op het debat over de waarheidswaarde van fotojournalistiek?

**ONDERZOEKSWERKGROEP MODERNE KUNST
DR. HESTIA BAVELAAR**

**DOOR SUSANNE LEK
24 JULI 2010**

INHOUD

1. Inleiding
2. Fotojournalistiek en geschiedenis
 - 2.1 Geschiedenis
 - 2.2. Authenticiteit
3. Werkelijkheid of niet?
 - 3.1 De foto als document
 - 3.2 Het beeld lezen
 - 3.3. Kritische reflectie op het realisme
4. Esthetiek
5. Digitale fotografie
 - 5.1 Technologische veranderingen en de werkelijkheid
 - 5.2 Fotografie en taal
 - 5.3 Recent debat
7. Conclusie
8. Literatuur

1. INLEIDING

We leven in een tijd en wereld waarin vrijwel ieder mens over zijn eigen digitale fotocamera beschikt. Mensen maken dagelijks foto's van wat ze die dag gegeten hebben, waar ze op vakantie zijn geweest en welk grappig verklede persoon ze nu weer tegen zijn gekomen. Mensen willen een stuk van hun leven vast leggen en doen dit door foto's te maken van de werkelijkheid. Maar zijn die persoon, dat eten, die plek nog wel onderdeel van de werkelijkheid als het is vastgelegd op een foto?

Al in de beginjaren van de fotografie heerst er debat over de waarde van fotografie. Eind negentiende eeuw waren fotografen al ingedeeld in twee kampen: de picturalisten en de *Straight Photographers*.¹ De picturalisten waren ervan overtuigd dat fotografie als kunstvorm een plek in de musea moest krijgen. Door onder andere te experimenteren met licht en verschillende technieken uit te proberen probeerden zij een vorm van fotografie te ontwikkelen die niet perse een reële weergave van de werkelijkheid gaf, maar wel een esthetische. De *Straight Photographers* waren het hier niet mee eens en waren van mening dat fotografie de werkelijkheid moest representeren en hier dus niet aan gemanipuleerd kan worden.

Dit debat over de waarheidswaarde van fotografie is vooral van groot belang in de fotojournalistiek en documentaire fotografie. **(2.1)** Journalistiek hoort een objectief beeld van de werkelijkheid te geven, dus fotojournalistiek zou dit ook moeten doen. Maar kan fotografie dit wel? Ook in de beginjaren van de fotojournalistiek en documentaire fotografie is hier al veel over gediscussieerd. **(2.2)**

In de loop der jaren zijn er vele belangrijke theoretici, critici, kunstenaars en filosofen geweest die hun licht over dit onderwerp hebben geworpen. Zo gaf Walter Benjamin fotografie een democratische waarde, vanwege de reproduceerbaarheid van het medium. **(3.1)** Voor Roland Barthes en Susan Sontag was ook de documentaire waarde van fotografie belangrijk. Een foto is verbonden met een herinnering aan iets of iemand en heeft dus ook een sterke emotionele waarde. Daarom willen we foto's graag bewaren en hebben we moeite met foto's weggooien of verscheuren. **(3.2 en 3.3)**

In de esthetische tak van de filosofie wordt het debat over wat fotografie precies representeert verder uitgebreid. Ook hier zijn de kampen verdeeld tussen esthetici die menen dat fotografie een causale relatie heeft met de werkelijkheid en esthetici die menen dat dit niet zo is. **(4)**

Sinds de opkomst van de digitale cultuur is daar nog een ander debat bijgekomen. **(5.1)** Door digitale fotografie is het makkelijker om foto's te verspreiden en te manipuleren, maar ook om de structuren binnen een foto bloot te leggen **(5.2)** De technologie gaat tegenwoordig zo ver dat computers beelden kunnen maken die in werkelijkheid niet eens bestaan. Wat is de invloed van het digitale beeld op de waarheidswaarde van fotografie. En kan digitale manipulatie gebruikt worden in de fotojournalistiek? **(5.3)**

Door deze aspecten van fotografie uitgebreid te behandelen hoop ik uiteindelijk tot een antwoord te komen op de vraag:

Wat is de invloed van digitale fotografie op het debat over de waarheidswaarde van fotojournalistiek?

Hierbij kan ik onmogelijk elk aspect behandelen. Ik zal in de conclusie dan ook vooral mijn eigen mening geven, beargumenteerd vanuit het daarvoor uitgebreid behandelde debat. Ik het debat over de invloed van Web 2.0 op de fotojournalistiek weglaten, omdat hier een compleet essay opzich over geschreven kan worden. De fotojournalistiek zal ik dan ook vooral vanuit een filosofisch/theoretisch perspectief behandelen.

¹ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a., *Dutch Eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam 2006, pp. 120-123.

2. FOTOJOURNALISTIEK EN GESCHIEDENIS

Volgens schrijver en onderzoeker Derrick Price in *Surveyors and Surveyed*² verschilt fotojournalistiek van documentaire fotografie door zijn relatie met andere media. Fotojournalistiek wordt gezien als een manier om gebeurtenissen te vertellen, of om tekst over een bepaalde gebeurtenis te begeleiden. Documentaire fotografie wordt zowel omschreven als een stroming, een genre en een stijl. Volgens kunstenaar Martha Rosler in *In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)*³ is het in ieder geval een belangrijk onderdeel van de sociale geschiedenis. Om documentaire fotografie te kunnen begrijpen, moeten we naar de geschiedenis moeten kijken, en ze karakteriseert documentaire fotografie dan ook als een 'practice with a past'.⁴ Een verleden dat, ondanks veranderende technologie en gebruiken, altijd een speciale relatie met het echte leven en een aparte verhouding met noties van waarheid en authenticiteit heeft.

Voor veel beoefenaars van Straight Photography wordt echter zowel de term fotojournalist als documentairefotograaf gebruikt en deze twee termen zijn vaak inwisselbaar.⁵ Daarom zal ik fotojournalistiek ook in de ruime zin van het woord benaderen.

2.1 Geschiedenis

De pers in de tweede helft van de 19^e eeuw zocht naar om hun nieuws daadkracht bij te brengen en om te laten zien dat hun berichten objectief waren. Fotografie leek hier het middel bij uitstek voor en kranten en tijdschriften die hun verhalen vertelden door middel van foto's werden al snel extreem populair.⁶

Tegen het jaar 1930 waren er verschillende tijdschriften waarin fotojournalistiek een plaats kreeg. Zoals de *Look* en *Life* in de Verenigde Staten, de *Vu* in Frankrijk en de *Illustrated* en *Picture Post* in Groot-Brittannië. In Nederland was er onder andere de *Vrij Nederland* die veel aandacht besteedde aan fotojournalistiek.⁷ Binnen een paar jaar werd fotojournalistiek een wereldwijd fenomeen en trokken de tijdschriften een groot aantal lezers aan. Met de opkomst van de televisie kwam er echter grote druk te staan op de tijdschriften en in de jaren zestig daalde het aantal lezers en gingen veel tijdschriften failliet. Wel ontstonden er tegelijkertijd nieuwe supplementen bij kranten, zoals een *full colour* supplement met veel foto's. Het grootste doel hiervan was echter om lezers te trekken en niet om de meerwaarde voor de nieuwsverslaggeving. Fotojournalisten moesten op zoek naar nieuwe uitlaten voor hun werk en moesten nieuwe strategieën bedenken om hun beroep te kunnen blijven beoefenen.

Bijna elk aspect van sociaal, politiek en persoonlijk leven is door fotojournalistiek verteld en ondanks het feit dat televisie en tegenwoordig internet zulke belangrijke nieuwsbronnen zijn. Het gebrek aan fototijdschriften, online nieuwsreportages en een afname van het aantal fotoreportages in kranten (ten behoeve van één enkele foto die het nieuws moet samenvatten), hebben geleid tot een groeiende crisis in de fotojournalistiek.⁸

2.2 Authenticiteit

Fotojournalistiek claimt een speciale relatie te hebben met de werkelijkheid. Het behoort ons een accurate en authentieke kijk op de wereld te geven. Maar al sinds het begin van de fotojournalistiek

² Derrick Price, 'Surveyors and Surveyed' in Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2004.

³ Martha Rosler, 'In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)' in: R. Bolton (red.) *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge 1989.

⁴ Martha Rosler 1989 (zie noot 2), p.320.

⁵ Derrick Price 2004 (zie noot 1), p. 71.

⁶ Derrick Price 2004 (zie noot 1), p.70.

⁷ Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a. 2006 (zie noot 1), p.400-404.

⁸ Derrick Price 2004 (zie noot 1), p. 71.

heerst er debat over de vraag of dit wel altijd het geval is. Hieronder worden twee voorbeelden gegeven van fotograven die in opspraak zijn gekomen vanwege debat over de authenticiteit van hun foto's.

In 1876 werd er een rechtszaak aangespannen tegen Dr. T.J. Barnardo.⁹ Dr. Barnardo was een Engelse filantroop die verschillende weeskinderen onder zijn hoede nam. Hij gebruikte foto's van zijn weeskinderen om geld op te halen voor het goede doel. Het enige misleidende punt was dat de foto's die hij maakte in werkelijkheid niet van zijn weeskinderen waren, maar van kindmodellen. Van deze kinderen maakte hij voor en na foto's om te laten zien hoe goed het met de weeskinderen die Dr. Barnardo onder zijn hoede nam af is gelopen. Op de eerste foto was het kind bijvoorbeeld te zien als straatverkoper of bedelaar, terwijl het er op de tweede foto (de na-foto) netjes gekleed en gewassen bijzat. Dr. Barnardo zou het publiek dus misleiden met foto's die de werkelijkheid helemaal niet representeren. Tijdens de hoorzitting verklaarde hij dat de kinderen die hij had gefotografeerd inderdaad niet in werkelijkheid weeskinderen waren. Maar hij wees er ook op dat de weeskinderen er wel echt zo uitzagen en dat de kindmodellen daarom de werkelijkheid representeerden.

Dr. Barnardo is na de rechtszaak gestopt met het gebruik van fotografie voor liefdadigheid, maar de zaak bracht wel de mensen aan het denken over bredere filosofische vraagstukken als: 'Wat is een waarheidsgetrouwe en gelegitimeerde manier om de armen te representeren?'¹⁰ En: 'Waarom moet de camera vertrouwd worden als een manier om de werkelijkheid neer te zetten?' 'Hoeveel mag de mens zelf aan een foto aanpassen om aandacht te vragen voor ongelijkheden in de wereld?'¹¹

Deze vragen werden in 1936 ook gesteld bij een foto gemaakt door de Amerikaanse fotograaf Arthur Rothstein.¹² Hij had een foto gemaakt van een schedel van een dode stier, gebleekt door de zon en verlaten op de aarde. (Afbeelding op de voorkant) Hoewel de foto lijkt op een simpel stilleven is het een aanklacht tegen de crisis in de agricultuur die in die tijd heerste. De fotograaf had echter twee foto's van de schedel gemaakt. De eerste op een stuk uitgedroogd gras, de tweede op een gebarsten, uitgedroogd stuk aarde. Rothstein heeft toegegeven dat hij de schedel inderdaad een paar meter heeft verplaatst om een dramatischer effect te creëren. Toen dit bekend werd klonk er een verontwaardigde kreet van Republikeinse politici die vonden dat het publiek recht had op objectieve, waarheidsgetrouwe foto's in plaats van foto's die gemanipuleerd waren om een retorisch punt te maken.

Net als bij Dr. Barnardo worden hier twee verschillende vormen van waarheid gebruikt. Aan de ene kant de waarheid die men ziet, de denotatieve waarheid. Aan de andere kant de waarheid van het verhaal wat verteld wordt, de connotatieve waarheid. Maar welk van de twee is belangrijker?

In de loop der tijd zijn er verschillende manieren bedacht om authentieke documentaire fotografie te onderscheiden van ander werk, zoals een zwarte rand om de foto heen om te laten zien dat dat alles is wat de camera heeft vastgelegd. Ook zijn er stemmen opgegaan om geen flits te mogen gebruiken, omdat foto's alleen vastgelegd mogen worden met natuurlijk licht. Wel hebben fotojournalisten zelf altijd de esthetische aspecten voor mooi gecompenseerde shots belangrijk gevonden. Een voorbeeld hiervan is de fotograaf Henri Cartier-Bresson, die uren kon wachten tot het moment kwam waarop hij de foto nam. Dit noemde hij 'the decisive moment'.¹³

Kunstenaar, schrijver en criticus Allan Sekula zegt over het ingrijpen in documentaire fotografie: 'Documentary is thought to be an art when it transcends its reference to the world, when

⁹ Derrick Price 2004 (zie noot 1), p.71.

¹⁰ Seth Koven, 'Dr. Barnardo's "Artistic Fictions": Photography, Sexuality, and the Ragged Child in Victorian London', *Radical History Review* (1997) nr. 69 (herfst), pp. 7-39, p.9.

¹¹ Seth Koven 1997 (zie noot 10), p.11.

¹² Derrick Price 2004 (zie noot 1), p.72.

¹³ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York 1952, pp. 1-4.

the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the part of the artist.¹⁴
Als er wordt ingegrepen in een foto, is de foto volgens hem dus niet meer objectief. Documentaire fotografie wordt dan gezien als een kunstvorm.

¹⁴ Allan Sekula, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary', in: J. Liebling (red.) *Photography. Current Perspectives*, New York 1978, p.236.

3. WERKELIJKHEID OF NIET?

3.1 De foto als document

Het gelijktijdige 'het was daar' (de pre-fotografische gebeurtenis) en 'ik was daar' (van de fotograaf) effect van het fotografische document van mensen en gebeurtenissen, draagt bij aan de autoriteit van het fotografische beeld. Fotografie kan worden opgevat als een effectieve vervanging voor de representatieve taak die voorheen voor de schilderkunst was weggelegd. In 1936 schreef Walter Benjamin in zijn *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*¹⁵ dat door de introductie van mechanische reproductie er meerdere kopieën van één werk geproduceerd en in omloop gebracht konden worden. Voorheen unieke objecten, gelokaliseerd op een bepaalde plaats, verloren hun unieke waarde, omdat ze toegankelijk werden voor veel verschillende mensen op verschillende plekken. Het 'aura' dat verbonden was aan een kunstwerk werd nu opengesteld voor verschillende interpretaties.¹⁶

Volgens Benjamin was fotografie daarom democratischer dan schilderkunst. Aan de ene kant heeft fotografie namelijk de macht om autografische afbeeldingen gemakkelijk te produceren. Aan de andere kant creëert de reproductie van foto's een nieuw soort draagbaar cultureel object, dat vrij is van controlerende organen als de kerk, de staat, de aristocratische cultuur, of tegenwoordig een museum.¹⁷

Benjamin erkende de fotografie als een ontwikkeling van de wetenschappelijke en technologische ontdekkingen van het negentiende en twintigste eeuwse industriële kapitalisme. De fysische context van deze ontwikkeling was de negentiende eeuwse stad. Hij benadrukt de manier waarop deze stedelijke ervaring gekarakteriseerd wordt door snelheid, snelle veranderingen en fragmentatie van het alledaagse leven. Dit is teweeggebracht door nieuwe transport- en communicatiemiddelen, door de industriële verdeling van arbeid en door de afscheiding van vrije tijd en werk in een arbeidseconomie. Deze verbijsterende omgeving kon door middel van de camera vastgelegd en even stilgezet worden.

3.2 Het beeld lezen

In zijn werk *Camera Lucida*¹⁸ uit 1980 probeert criticus en filosoof Roland Barthes de natuur van de fotografie 'zelf' te begrijpen. In semiotische termen, dat is in de tekenleer, is een foto wanordelijk, omdat zijn alomtegenwoordigheid een foto onclassificeerbaar maakt. Barthes stelt dat 'photography evades us'.¹⁹ In *Camera Lucida* vraagt Barthes zich af welk element in een foto hem aangrijpt.²⁰ Zijn conclusie is dat waar de foto aan refereert datgene is wat fundamenteel is voor de fotografie.²¹ Hierdoor is fotografie volgens Barthes ook het enige medium waar wat waaraan gerefereerd wordt bij het beeld hoort. Bij schilderkunst is dit bijvoorbeeld niet het geval. Het onderwerp van een schilderij kan ook vanuit het geheugen geschilderd worden, of helemaal niet bestaan. Dit kan bij fotografie niet. Fotografie refereert automatisch aan iets in de werkelijkheid. Daarom heeft fotografie ook tijdsspecifieke karakteristieken. Het heeft te doen met wat was. Fotografie gaat volgens Barthes nooit over het heden, hoewel het kijken naar de foto wel in het heden gebeurt. Ook voegt hij toe dat een foto onbeschrijfelijk is. Een foto is niet in woorden te beschrijven. Een foto gaat om het zien en woorden kunnen nooit de gelijkenissen van het beeld weergeven. Als laatste stelt

¹⁵ Walter Benjamin, 'The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction' in: Hanah Arendt (red.) *Illuminations*, London 1992, p. 19.

¹⁶ Walter Benjamin 1992 (zie noot 15), p. 20.

¹⁷ Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2004, pp. 308-309.

¹⁸ Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 1980.

¹⁹ Roland Barthes 1980 (zie noot 18), p. 4.

²⁰ Roland Barthes 1980 (zie noot 18), pp. 1-5.

²¹ Liz Wells 2004 (zie noot 17), pp. 31-32.

Barthes dat de foto zelf onzichtbaar is. Het is niet de foto die we zien als we naar een foto kijken, maar datgene wat gerepresenteerd wordt.

Wat is dan datgene wat ons aantrekt in een foto? Waarom spreken sommige foto's ons aan en vinden wij andere foto's niet de moeite waard om naar te kijken? Barthes stelt dat foto's onze aandacht trekken als ze een tweetal elementen bevatten. Twee of meer discontinuïteiten, niet logisch verbonden elementen, die een soort puzzel vormen van de foto. Hij onderscheidt hierin het *studium*, een soort algemeen enthousiasme voor beelden en de beleefde interesse die we tonen als we geconfronteerd worden met een foto, en het *punctum* die onze aandacht direct trekt. Barthes verdeelt foto's aan de hand hiervan onder in twee soorten. Aan de ene kant zijn er foto's die om aandacht 'schreeuwen', omdat ze bijvoorbeeld een schokkend onderwerp hebben. Aan de andere kant zijn er foto's die onze aandacht trekken door dat ene detail, het *punctum*, die ons herkenbaarheid, verrassing of doeltreffendheid biedt. Dit effect is een essentieel product van de foto zelf. Een foto zelf is onbelangrijk. Het is alleen een papiertje. Datgene wat er echt toedoet is hoe over de foto wordt nagedacht.

Volgens Barthes vertrouwt men dus op het fotografisch realisme. Dit verklaart waarom we bijvoorbeeld liever niet naar een foto van een lijk kijken. Omdat de foto dus een direct verband met de werkelijkheid heeft, halen we de foto en de werkelijkheid wel eens door elkaar. Een foto van een lijk zou dus betekenen dat het een 'living image of a dead thing' is.²² Omdat een foto iets of iemand onsterfelijk kan maken is het beeld van een dood iemand zo gruwelijk.²³ Dit dode beeld wordt dan namelijk onsterfelijk.

3.3 Kritische reflectie op het realisme

Volgens schrijfster en essayist Susan Sontag is fotografie 'essentially an act of non-intervention'.²⁴ Ze definieert de foto als een 'spoor' direct afgeleid van de werkelijkheid, zoals een voetafdruk. In haar boek *On Photography*²⁵, wat bestaat uit een serie essays, bespreekt ze in welke mate een foto een adequaat beeld van de werkelijkheid is waarvan de foto gemaakt is. Ze benadrukt het idee van de foto als een manier om de tijd te laten bevriezen. Ze is hier zelfs zo extreem in dat ze elke foto een memento mori noemt. Om een foto te nemen moet de fotograaf ingrijpen in de sterfelijkheid, de kwetsbaarheid en de veranderlijkheid van een andere persoon (of van een ding). 'Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt'.²⁶

Als een foto de toeschouwer misleidt, dan komt dit doordat de fotograaf niet de werkelijke bedoeling van wat hij of zij wil communiceren door middel van de foto heeft kunnen overbrengen. De fotograaf heeft dus relatief veel macht over wat de foto overbrengt. Hij of zij maakt de keuze van onder andere de plaats, persoon en omstandigheden waarin de foto wordt genomen.²⁷

Verder beschrijft Susan Sontag foto's als overblijfselen van mensen zoals ze ooit waren. Stilgezet in de tijd (in tegenstelling tot een videocamera, die bewegende beelden maakt). Dit verklaart ook bijvoorbeeld onze tegenzin om foto's doormidden te scheuren van mensen die we goed kennen. Foto's zijn een manier om ons geheugen op te frissen, of misschien wel om helemaal voor ons geheugen in te vallen.

Volgens Sontag heeft een foto zowel een iconische status als een status als index. Een foto verwijst ergens naar en daardoor kan het datgene waar het naar verwijst vervangen. Het feit dat er een foto bestaat, getuigt van de werkelijkheid van hoe iets, iemand of ergens ooit bestaan heeft. Hier wordt tegenin gegaan door Max Kozloff in *The Privileged Eye*.²⁸ Hij zegt dat een foto eerder een

²² Roland Barthes 1980 (zie noot 18), p. 78.

²³ Liz Wells 2004 (zie noot 17), pp. 189-190.

²⁴ Susan Sontag, *On Photography*, Harmondsworth 1979, p.11.

²⁵ Susan Sontag 1979 (zie noot 22).

²⁶ Susan Sontag 1979 (zie noot 22), p. 15.

²⁷ Liz Wells 2004 (zie noot 17), p.27.

²⁸ Max Kozloff, *The Privileged Eye*, Albuquerque 1987.

getuige is van een gebeurtenis. Maar net zoals bij een echte getuige traceert ook een foto niet de werkelijkheid, maar kan er informatie ontbreken, of zelfs valse informatie gegeven worden. Ondanks deze anomalieën is hij wel van mening dat foto's onze beste getuigen zijn van onze visuele perceptie en onze herinnering daaraan. Daarom zijn foto's voor ons zo verleidelijk. Het is niet alleen hun ogenschijnlijke 'objectiviteit' wat foto's hun status geeft, maar ook ons geloof dat in een foto een kortstondige sensatie vast is gelegd. De aanwezigheid van foto's onthult hoe beperkt we zijn in het worstelen met het begrijpen van de wereld.²⁹

²⁹ Max Kozloff 1979 (zie noot 28), p. 101.

4. ESTHETIEK

Filosoof Roger Scruton geeft in zijn essay *Photography and Representation*³⁰ antwoord op de vraag of fotografie een esthetische ervaring kan geven. Dit kan volgens hem niet. Hij komt tot deze conclusie na antwoord te hebben gegeven op de vraag wat dan precies een artistieke representatie is, een van de oudste vragen uit de kunstfilosofie. Hiervoor geeft hij een semantische verklaring. Hij gaat terug naar E.H. Gombrich die stelt dat Kunst de 'common knowledge' van een cultuur manifesteert.³¹ Om kunst te begrijpen moet men dus bekend zijn met de gedwongenheid opgelegd door het medium wat gebruikt wordt en moet men in staat zijn om datgene wat te danken is aan het medium te onderscheiden van dat wat dankzij de mens is. Zo laten schilderijen niet alleen een beeld van iets zien (dit komt door het medium), maar ook gedachtes daarbij (namelijk van de schilder, van de mens). Bij fotografie ligt volgens Scruton geen achterliggende gedachte, omdat het beeld (de foto) verbonden is met datgene wat het representeert.

Scruton benadrukt de plaats van conventies in onze visuele kunst. Deze conventies vinden we ook terug in semantische theorieën over taal. Elke taal heeft een grammatica. Dit is een noodzakelijk onderdeel van de belangrijke connectie tussen taal en waarheid. Samen met een interpretatietheorie verklaart de grammatica van een taal hoe sprekers van een taal een oneindig aantal zinnen kunnen begrijpen op basis van een eindig aantal woorden. Hierdoor kunnen we de waarheid en de valsheid van elkaar onderscheiden in een zin. In taal ligt een direct verband met de waarheid, omdat de verschillende onderdelen van een zin naar de waarheid verwijzen en samen een geheel vormen wat dus ook waar moet zijn. Dit is volgens Scruton de overeenkomst met fotografie en taal en het verschil met schilderkunst en taal. Hoewel een schilderij namelijk uit verschillende delen bestaat, zal er altijd door verschillende personen een verschillende betekenis aan gegeven worden.

Een schilderij van bijvoorbeeld een persoon is meer dan simpelweg een registratie van het uiterlijk van die persoon. Het geeft ook een gedachte over die persoon weer, een gedachte die belichaamd is in een waarneembare vorm. Een schilderij van je tante kan ons vertellen hoe je tante er uitziet, maar ook wat de schilder van je tante vindt door haar verschillende trekjes te geven. Een foto kan dit niet. Dit komt doordat een foto geen intentionele relatie met datgene of diegene die het representeert heeft, maar een causale.

Ook als iemand een foto zou nemen van een meisje gewikkeld in een toga en de foto Venus zou noemen, noemt Scruton dit geen fotografische representatie van een Venus, maar een foto van een representatie van een Venus. Met andere woorden: het proces van de fictionele representatie ligt niet in de foto, maar in het subject. Het is het subject dat Venus voor moet stellen, de foto doet niet meer dan dit visuele karakter verspreiden onder de mensen door middel van het medium.

Scruton stelt zich echter voor dat een fotograaf net zoveel macht over zijn foto kan uitoefenen als een schilder over zijn schilderij. Dit kan bijvoorbeeld door middel van digitale fotografie en programma's als photoshop. De vraag is volgens Scruton echter tot hoe ver deze controle opgerekt kan worden. De fotograaf kan dingen die buiten zijn controle liggen, zoals rimpels op een voorhoofd of stof op een mouw wegwerken op de computer. Hij kan kleuren aanpassen en andere texturen geven aan voorwerpen op de foto. Scruton vindt echter dat de fotograaf op dat moment een schilder is geworden. Omdat hij zich bezighoudt met hoe de werkelijkheid eruit ziet, in plaats van de werkelijkheid te nemen voor wat het is. De foto is gereduceerd tot een lijst waar hij in schildert, een lijst die hem onnodige gedwongenheid oplegt.³²

Scruton suggereert dat een foto als het ware een geheel 'transparant' is aan zijn subject, dus er kan noch gezegd worden dat een foto zijn subject representeert, noch dat een foto esthetische interesse in zichzelf kan oproepen.

³⁰ Roger Scruton, 'Photography and Representation', in: Alex Neill, Aaron Ridley (red.), *Arguing about art. Contemporary Philosophical Debates*, London 2010.

³¹ Roger Scruton 2010 (zie noot 30), p.216.

³² Roger Scruton 2010 (zie noot 30), p. 227.

Dominic Mclver Lopes is het niet eens met deze conclusie en gaat hier in zijn essay *The Aesthetics of Photographic Transparency* tegenin.³³ Hij is het met Scruton eens dat een foto transparant is aan zijn subject: Het is waar, zegt hij, dat als we naar een foto kijken we letterlijk de voorwerpen zien waar de foto van gemaakt is.³⁴ Maar hij beargumenteert dat dit soort transparantie in feite verenigbaar is met representatie. Het kan waar zijn dat een foto zowel transparant is aan zijn subject als dat subject representeert. Bovendien, handhaaft Mclver Lopes het feit dat 'als we naar een foto kijken, we letterlijk de objecten zien waar een foto van gemaakt is' consistent is met de claim dat 'foto's zien als foto's esthetische interesse kan opwekken die niet opgewekt wordt bij het object zien waar de foto van gemaakt is.' Hij suggereert dat een object gezien door een foto het object bijvoorbeeld uit zijn context kan halen of verborgen details van het object kan laten zien die alleen in een bepaald tijdsmoment vastliggen. Dit alles kan esthetische interesse opwekken, omdat geen van dit alles gezien kan worden door alleen naar het object zelf te kijken.

³³ Dominic Mclver Lopes, 'The Aesthetics of Photographic Transparency', in: Alex Neill, Aaron Ridley (red.), *Arguing about art. Contemporary Philosophical Debates*, London 2010.

³⁴ Dominic Mclver Lopes 2010 (zie noot 33), pp. 233-245.

5. DIGITALE FOTOGRAFIE

Digitale beeldtechnologie is tegenwoordig van groot belang in de fotografische praktijk, maar ook in veel andere kunst-, design- of mediapraktijken. Het is al twee decennia geleden dat het technologisch mogelijk werd om digitale beelden te produceren die er uit zagen als traditionele chemische foto's. Twee fundamentele technologische ontwikkelingen waren hierbij betrokken. Ten eerste de digitalisering van de bestaande analoge foto's door scanners en de registratie van beelden met een digitale camera. Hierdoor konden beelden die met een optische lens waren gemaakt opgeslagen worden als een elektronisch bestand. Ten tweede de mogelijkheid om fotorealistische beelden te produceren en foto's te simuleren door het gebruik van grafische 3D systemen op de computer.³⁵

Hierdoor werd het mogelijk om van traditionele foto's een digitale versie te maken, die dus veranderd kon worden op de computer, om de informatie, ontvangen door een optische lens, als een set van numerieke waardes digitaal te registreren, om beelden te produceren die lijken op foto's (gegenereerd uit data en kennis), maar waar geen menselijk oog, daadwerkelijk is geweest, maar ook om zulke beelden als elektronische data te laten circuleren. Digitale fotografie heeft zich ontwikkeld tot een belangrijke industrie en is een als vanzelfsprekend beschouwend deel van het medialandschap geworden. De kunsthistoricus Jonathan Crary heeft 'the rapid development in little more than a decade of a vast array of computer graphics techniques'³⁶ zelfs een transformatie in de visuele cultuur genoemd die diepgaander is dan de breuk die Middeleeuwse beelden van het Renaissancistische perspectief scheidt.

Veel critici zagen een parallel tussen het werk van Walter Benjamin en de invloed van digitaal beeldtechnologie op de huidige samenleving.³⁷ Zoals hiervoor al genoemd is, schreef hij dat door de introductie van mechanische reproductie er meerdere kopieën van één werk geproduceerd en in omloop gebracht konden worden. Hierdoor kon fotografie niet alleen autografische afbeeldingen reproduceren, maar de reproductie werd ook een nieuw cultureel object met een groot draagvlak, omdat het vrij was van controlerende organen. De fotografie ondergaat door de komst van digitale fotografie dit proces nu twee keer (een tweede elektronische of digitale revolutie?). Door de opslag van digitale beelden op de computer kunnen bestanden gemakkelijker gedeeld worden. Iets waar natuurlijk ook de opkomst van Web 2.0 van groot belang voor is geweest.

5.1 Technologische veranderingen en de werkelijkheid

Één van de eerste antwoorden op de digitale technologie was een angst voor het einde van de fotografische waarheid. Traditionele claims over het werkelijkheidsoordeel van fotografie waren gebaseerd op de causale relatie tussen het fotografische beeld en de werkelijke wereld. Deze waarheidsclaims kwamen onder de druk te staan door de uitvinding van digitale fotografie. Ook Fred Ritchin, een fotograaf en docent in de fotojournalistiek, is van mening dat dit zou leiden tot een grondige ondermijning van fotografies status als 'inherently truthful'.³⁸ Dit komt volgens hem vooral door de manier waarop digitale beelden makkelijker bewerkt kunnen worden.

Martha Rosler beargumenteerde echter dat manipulatie integraal onderdeel is van fotografie. Tegen, wat zij zag als hysterische, aankondigingen als 'photography as evidence of anything is dead'³⁹ in, wilde Rosler een meer complexe geschiedenis van de fotografie onthouden, waarin tegenstellingen in overvloed zijn en waarin fotografies objectieve realisme niet een essentiële

³⁵ Liz Wells 2004 (zie noot 17), pp. 297-298.

³⁶ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1993, p. 1.

³⁷ Liz Wells 2004 (zie noot 17), p. 308.

³⁸ Fred Ritchin, 'Photojournalism in the Age of Computers', in: Carol Squiers (red.), *The Critical Image*, Seattle 1990, p. 28.

³⁹ Martha Rosler 1989 (zie noot 3), p. 374.

kwaliteit van het medium is. In plaats daarvan beargumenteerde ze dat fotografische waarheid gebaseerd is op verschillende historische en culturele geloven over fotografie als document. De aard van fotografie heeft niks met de waarheid te maken.

Ook Geoffrey Batchen maakt dit punt als hij stelt dat de geschiedenis van de fotografie een geschiedenis is van manipulatie.⁴⁰ Hier zijn duidelijke voorbeelden van, zoals de fotomontages van de dada-beweging. Een fotograaf moet echter altijd keuzes maken, over bijvoorbeeld de flits of de sluitertijd. Dit is volgens hem ook een vorm van manipulatie. Het feit dat foto's nu ook met de computer bewerkt kunnen worden, verandert niets aan het medium. Dus ook zogenaamde Straight Photography is gemanipuleerd. Fotojournalisten zagen dit echter anders en vreesden voor hun geloofwaardigheid.

Het denken over de plaats van fotografie in een tijdperk van elektronische beelden is gebaseerd op ideeën van historische breuken en radicale veranderingen, niet alleen in de betekenis van het produceren van beelden, maar ook in de cultuur in breder perspectief.⁴¹ Dit idee is heeft echter ook tegenstanders. Liever dan alleen simpelweg een breuk te zien tussen de 'oude' chemische technologie en de nieuwe elektronische en digitale technologieën, beargumenteren critici dat we ook moeten zien hoe beiden gevormd en ontwikkeld zijn door sociale en culturele stelsels, die een draad vormen door de negentiende en twintigste eeuwse Westerse cultuur. Er zijn meer transformaties geweest binnen de fotografie en de transformatie van analoog naar digitaal is er daar maar één van.

Fotografie heeft altijd al een nauwe relatie gehad met andere media.⁴² Binnen de fotojournalistiek voornamelijk met het geschreven woord. Barthes heeft hierover in *The Photographic Message* geschreven dat fotografie in het middelpunt staat van 'a complex of concurrent messages'.⁴³ Ook de digitale fotografie heeft nog steeds een sterke samenhang met andere media.

In het debat over digitale fotografie wordt deze relatie vaak vergeten en digitale fotografie als iets radicaal vernieuwends gezien, terwijl er wel gebruik wordt gemaakt van oudere conventies en codes. Ook plaats de euforische over-evaluatie van digitale cultuur die bereikt werd door simpele en ahistorische opposities, fotografische cultuur in een verkeerd daglicht.⁴⁴

5.2. Fotografie en taal

In de late negentiende eeuw en de eerste helft van de twintigste eeuw waren beelden al gescheiden van simpele vergelijkingen met 'de waarheid' in de vroege geschiedenis van de massaproductie, advertenties, propaganda, cinema, populaire visuele cultuur and spectaculair entertainment. De waarheid van de beelden hing niet af van de manier waarop deze werden geproduceerd, maar van de manier waarop ze werden gebruikt.⁴⁵

Het idee dat digitale beelden in essentie tijdelijker en veranderlijker zijn dan niet-digitale fotografie en de manier waarop digitaal beeld software gebruikt kan worden om foto's te ontmantelen, veranderen en te construeren, heeft ertoe geleid dat er vergelijkingen getrokken zijn tussen digitaal beeld en poststructuralistische taaltheorieën.⁴⁶

⁴⁰ Geoffrey Batchen, 'Ectoplasm', in: *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge 2001, pp. 138-139.

⁴¹ Liz Wells 2004 (zie noot 17), p. 317.

⁴² S. Bode, P. Wombell, 'Introduction. In a New Light', in: P. Wombell (red.), *Photovideo. Photography in the Age of the Computer*, London 1991, pp. 4-5.

⁴³ Roland Barthes, 'The Photographic Message', in: S. Heath (red.), *Image, Music, Text*, London 1977, p.15.

⁴⁴ K. Robins, 'Into the Image: Visual Technologies and Vision Cultures', in: P. Wombell (red.) *Photovideo: Photography in the Age of the Computer*, London 1991, pp. 56-57.

⁴⁵ Liz Wells 2004 (zie noot 17), pp. 327-328.

⁴⁶ Liz Wells 2004 (zie noot 17), p. 316.

Door programma's als Adobe Photoshop kan digitaal beeld software een manier worden om fotografische representatie en de fotografische 'taal' te begrijpen. Binnen een paar uur gebruik snapt de gebruiker van photoshop veel van de manieren om fotografie te manipuleren. Digitale technologie werd een kritisch middel om aan het licht te brengen wat al decennia lang in theorieën beargumenteerd werd. Namelijk dat fotografische beelden zelf een constructie zijn (en dus niet perse een weergave van de werkelijkheid). Dit 'deconstructivistische project' was in lijn met aspecten van postmoderne, culturele theorieën die sterk opkwamen in de jaren '80. Deze theorieën werden geassocieerd met een zelfbewust en speels gebruik van taal en stijl en stelden zichzelf ten doel om hun manier van werken te onthullen.

Verder kan er ook een overeenkomst gevonden worden in het open einde van het digitale beeld en poststructuralistische taaltheorieën van Jacques Derrida's ideeën over de oorsprong van taal en betekenis. De nadruk in zulke theorieën ligt op de polysemische natuur van tekens (hun capaciteit om meer te betekenen dan één vaststaand ding) en hun onbepaaldheid (de manier waarop taal- en tekensystemen altijd in beweging zijn, omdat ze continue gewijzigd en genuanceerd worden als ze geschreven of gesproken worden in verschillende sociale contexten). Er wordt nooit een einde bereikt van een vaststaande betekenis. Op het gebied van visuele beelden, werd digitale technologie gezien als een middel om de zeldzame en vaststaande beelden van fotografie te deconstrueren (hun objectiviteit en eindigheid). In dit proces werd men eindelijk bevrijd van de greep van een versleten en uitgeputte fotografische traditie en zijn ouderwetse missie.⁴⁷

Poststructuralistische taaltheorieën zijn gebaseerd op de stelling dat het in de natuur van linguïstische tekens ligt dat ze onstabiel zijn. Een (taal)teken heeft de betekenis die het heeft doordat het een relatie of een verschil heeft met een ander teken. De betekenis komt voort uit datgene wat het niet is of uit datgene waar het naar verwijst. Als we fotografie op deze manier bekijken, zien we dat fotografies relatie met de waarheid voortkomt uit tegenstellingen. Digitale technologie is volgens poststructuralisten een manier om deze tegenstelling aan het licht te brengen.

5.3. Recent debat

Een nieuw post-fotografisch tijdperk in de visuele cultuur is ingeleid, waarin we niet meer vast kunnen houden aan ons breekbare al dan niet hardnekkig geloof in de ware en duidelijke waarde van foto's. Het digitale beeld rukt het net van semiotische codes, manieren van vertoning, en patronen van toeschouwerschap in de moderne visuele cultuur, uit elkaar- en, tegelijkertijd, verweeft het dit net sterker.⁴⁸

Hoewel er, zoals in de vorige hoofdstukken besproken, veel debat is geweest over de invloed van de digitale fotografie op de waarheidsgetrouwheid van het medium, is er in recentere debatten en tendens dat dit niet het belangrijkste debat is. Mensen hebben interesse in fotografie omdat het een geruststellend beeld geeft van een wereld waarin alles in zijn tijd, plaats en ruimte blijft. Fotografisch realisme is een onderdeel van een lange humanistische investering.⁴⁹ Zolang de mens hier nog interesse in heeft zal er altijd een fotografische cultuur blijven, ondanks het feit dat computers, camera's en film steeds belangrijker worden en bewegende beelden kunnen maken. Er eerst nog steeds een fotografische economie (vanwege de blijvende verlangens en concepten van de mens).⁵⁰ Het meest belangrijke medium in de moderne visuele cultuur kan niet zomaar vervangen worden door technologische veranderingen. Ook Roland Barthes had het hierover in *Camera Lucida*. Aan foto's kleef een herinnering, een gevoel en die wil men niet kwijtraken.

⁴⁷ W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge 1992, p. 8.

⁴⁸ L. Manovich, 'The Paradoxes of Photography', in: Liz Wells, *The Photography Reader*, Londen/New York 2003, p.241.

⁴⁹ S. Kember, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester/New York 1998, p. 2.

⁵⁰ Geoffrey Batchen 2001 (zie noot 40), p. 141.

Toch blijft de vraag hoe belangrijk het is dat we niet meer zeker weten wat wel en niet echt is. Walter Benjamin stelde al in 1936 dat een camera een andere werkelijkheid opent dan geopend wordt voor het blote oog.⁵¹ Door de digitale fotografie is deze stelling alleen maar belangrijker geworden. We kunnen nu zelfs complete beelden construeren, die in de werkelijkheid niet eens hoeven te bestaan. Ook in films wordt er bijvoorbeeld gebruik gemaakt van special effects die zo echt lijken, dat we het onderscheid tussen waarheid en fictie nog maar moeilijk kunnen maken. We leven in een verschuiving van hoe we de wereld begrijpen en wat de plaats van de mens in de wereld is. Een wereld waarin de veiligheid van ons traditionele onderscheid tussen natuur en cultuur en mens en technologie langzaam verdwijnt.

Dit gaat zelfs zo ver dat critici als Manovich zich afvragen wiens visie er nu eigenlijk wordt gegeven op een digitaal beeld. Als een beeld compleet door een computer gecreëerd kan worden, kan dit dan nog wel de menselijke visie zijn? Manovich denkt dat dit een *cyborg vision* is: een visie van een hybride mens-machine.

⁵¹ Walter Benjamin 1995 (zie noot 15), p. 21.

7. CONCLUSIE

Om een antwoord te kunnen geven op de vraag ‘Wat is de invloed van digitale fotografie op het debat over de waarheidswaarde van fotojournalistiek?’ moeten er verschillende wetenschapsgebieden behandeld worden. De vraag of fotografie en daarmee ook fotojournalistiek de waarheid representeert bestaat al zo lang als het medium zelf. Bij fotojournalistiek is deze vraag echter nog belangrijker omdat niet alleen foto’s de waarheid zouden representeren, maar journalistiek ook.

Susan Sontag en Roland Barthes menen dat foto’s aan iets in de werkelijkheid verbonden zijn. Daarom is er in het verleden ook zo veel ophef geweest over de foto’s van Dr. Barnardo of Arthur Rothstein. Foto’s horen de werkelijkheid te representeren en het zou dus fout zijn als hier iets aan veranderd wordt door de fotograaf.

Met de opkomst van digitale fotografie is het veel gemakkelijker geworden om iets aan foto’s te veranderen. In principe zou elk klein foutje weggephotoshopt kunnen worden. Maar dat is naar mijn mening niet waar fotojournalistiek om gaat. Ook met geschreven nieuws zou men kunnen schrijven wat hij wil, maar daar gaan we niet van uit. We gaan ervan uit dat het nieuws objectief blijft en dus ook de fotojournalistiek.

De digitale fotografie zou juist op een positieve manier gebruikt kunnen worden om objectiever beeld te leveren. Door software als Photoshop kunnen volgens poststructuralistische theorieën foto’s ontmanteld worden. Fotojournalisten kunnen een foto helemaal vanaf de bodem onderzoeken, of ze kunnen foto’s op verschillende manieren bewerken om aan het publiek te laten zien wat de mogelijkheden zijn en de mens zelf aan het denken te zetten.

Ik denk dan ook niet dat er zoiets als een cyborg vision bestaat, zoals Manovich beweert. De mens zal zelf altijd na blijven denk over hoe iets er in de werkelijkheid uit ziet. Als een beeld compleet met de computer gemaakt is moet het denk ik van beelden komen die de mens ooit gezien heeft. Als dit niet het geval is, bijvoorbeeld een gigantische explosie ergens in een stad waar dit nog nooit gebeurd is, denk ik dat mensen zelf na kunnen denken of dat er echt zo uit zou kunnen zien. De waarheidsgetrouwheid van de foto zal nooit vervangen worden voor special effects.

Ook ben ik net als Batchen en Kember van mening dat bewegende beelden fotografie niet helemaal zullen vervangen. Op foto’s staat de tijd even stil, wordt een herinnering of een gebeurtenis vastgelegd op papier. Juist omdat het niet beweegt grijpt het aan en is het voor altijd vastgelegd. Videobeelden zijn handig bij het verspreiden van nieuws, maar ik ben van mening dat ze stilstaande beelden nooit helemaal zullen overnemen en dat de twee media naast elkaar kunnen blijven bestaan.

Kortom, ik denk dat de fotojournalistiek niets te vrezen heeft. Hoewel we in een wereld leven waarin alles nu eenmaal veranderd en de ontwikkelingen snel gaan, ben ik van mening dat er altijd een vorm van fotografie blijft bestaan. Juist de manier waarop foto’s een beeld kunnen vangen en vasthouden is de toegevoegde waarde van fotojournalistiek.

8. LITERATUUR

Roland Barthes, *Camera Lucida*, London 1980.

Roland Barthes, 'The Photographic Message', in: S. Heath (red.), *Image, Music, Text*, London 1977.

Geoffrey Batchen, 'Ectoplasm', in: *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge 2001.

Walter Benjamin, 'The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction' in: Hanah Arendt (red.) *Illuminations*, London 1992.

S. Bode, P. Wombell, 'Introduction. In a New Light', in: P. Wombell (red.), *Photovideo. Photography in the Age of the Computer*, London 1991

Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg e.a., *Dutch Eyes. Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland*, Amsterdam 2006.

Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York 1952.

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1993

S. Kember, *Virtual Anxiety: Photography, New Technologies and Subjectivity*, Manchester/New York 1998

Seth Koven, 'Dr. Barnardo's "Artistic Fictions": Photography, Sexuality, and the Ragged Child in Victorian London', *Radical History Review* (1997) nr. 69 (herfst).

Max Kozloff, *The Privileged Eye*, Albuquerque 1987.

L. Manovich, 'The Paradoxes of Photography', in: Liz Wells, *The Photography Reader*, Londen/New York 2003

Dominic McIver Lopes, 'The Aesthetics of Photographic Transparency', in: Alex Neill, Aaron Ridley (red.), *Arguing about art. Contemporary Philosophical Debates*, London 2010.

W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Postphotographic Era*, Cambridge 1992

Derrick Price, 'Surveyors and Surveyed' in Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2004.

Fred Ritchin, 'Photojournalism in the Age of Computers', in: Carol Squiers (red.), *The Critical Image*, Seattle 1990, p. 28.

K. Robins, 'Into the Image: Visual Technologies and Vision Cultures', in: P. Wombell (red.) *Photovideo: Photography in the Age of the Computer*, London 1991

Martha Rosler, 'In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)' in: R. Bolton (red.) *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge 1989.

Roger Scruton, 'Photography and Representation', in: Alex Neill, Aaron Ridley (red.), *Arguing about art. Contemporary Philosophical Debates*, London 2010.

Allan Sekula, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary', in: J. Liebling (red.) *Photography. Current Perspectives*, New York 1978.

Susan Sontag, *On Photography*, Harmondsworth 1979.

Liz Wells, *Photography: a Critical Introduction*, New York 2004

Afbeelding op de voorkant:

Arthur Rothstein, Steer Skull, Badlands, South Dakota, 1936

<http://www.weru.ksu.edu/new_weru/multimedia/dustbowl/dustbowlpics.html>