

CHRISTELIJKE ICONOGRAFIE IN FOTOGRAFIE

Westerse en niet-westerse
fotoseries

Merle Koertshuis

5666910

Bachelorscriptie Geschiedenis

Universiteit Utrecht

Scriptie begeleider: drs. Rutger van der Hoeven

19-1-2018

Woorden: 8500

ABSTRACT

De vraag die centraal staat in dit onderzoek is of er door fotografie critici, recensenten en het westerse publiek, te snel gezocht wordt naar een christelijk motief in fotografie, waar deze niet aanwezig is. Deze vraag wordt beantwoord aan de hand van een analyse van prijswinnende fotoseries uit westerse en niet-westerse landen. De resultaten uit deze analyse worden getoetst aan de bestaande theorie voor christelijke iconografie in fotografie. De hypothese is dat christelijke motieven te snel als christelijk worden geïnterpreteerd wanneer dit niet het geval is. De hypothese wordt bewezen wanneer iconografische thema's die doorgaans 'christelijk' worden genoemd in dezelfde mate zichtbaar zijn bij de CHIPP fotoprijs als de Pulitzer Prize. De opbrengst van dit onderzoek draagt verder bij aan het inzicht in de werking en functie van iconografie binnen het medium van fotografie en de invloed ervan op het publiek.

Inhoudsopgave:

Inleiding.....	2
1. Iconografie in fotografie.....	7
1.1 Iconografie.....	7
1.2 Fotografie en de omgang met iconografie.....	10
1.3 Christelijke iconografie in conflict.....	13
2. Achter de foto's.....	16
2.1 Pulitzer prize vs. CHIPP.....	16
2.2 Barbara Davidson en Wu Fang.....	19
3. Analyse.....	21
3.1 Kwalitatief.....	21
3.2 Kwantitatief.....	26
3.3 Resultaten.....	28
Conclusie.....	30
Literatuurlijst.....	32
Appendices.....	34

'An Australian bushman would be unable to recognise the subject of a Last Supper; to him, it would only convey the idea of an excited dinner party.'

- Erwin Panofsky

In ieders persoonlijke geheugen staan beelden gegraveerd. Beelden die bijvoorbeeld op jonge leeftijd al indruk hebben gemaakt en/of geïntroduceerd zijn. Het zijn beelden die verbonden zijn aan een memorabele gebeurtenis. In het collectieve geheugen van verschillende groepen mensen zijn verschillende motieven, oftewel bekende beelden en kenmerken hiervan opgeslagen. Als bepaalde beelden of thema's steeds terugkeren, zijn ze onderdeel van een grotere, door cultuur bepaalde context die betekenis aan deze beelden verleent: een iconografie. We weten niet altijd precies meer waarom en waarvan deze motieven ons bekend zijn, maar toch roepen ze vage connotaties op. Erwin Panofski stelt bijvoorbeeld dat bekendheid met christelijke iconografie nodig is om meer te zien in Da Vinci's Laatste Avondmaal dan alleen een maaltijd. Iconografie is te vergelijken met een taal die men moet kennen om betekenis te kunnen geven aan deze beelden.

Fotografie heeft een zekere capaciteit om betekenis aan zich te binden; symbolische en metaforische betekenis die versterkt wordt wanneer er bestaande esthetische genres en culturele componenten aan verbonden worden.¹ Foto's zijn gemaakt om te communiceren maar een foto op zichzelf zegt nog niks, er is eerst een context nodig. Betekenis ontstaat bij dit medium in de bedoelingen van de fotograaf en in de interpretatie van de aanschouwer. De fotograaf heeft een intentie een boodschap die overgebracht wordt in het beeld dat hij maakt. De interpretatie van deze boodschap is waar het 'lezen' van de iconografie om gaat.² Het gaat in essentie letterlijk om een 'beeldtaal'.

Het idee dat een beeld gelezen kan worden heeft een lange geschiedenis. Peter Burke, een Engelse historicus, beschrijft deze ontwikkeling in zijn boek *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (2008), als een onderdeel van zijn onderzoek naar de plek van beelden als historisch materiaal. In de christelijke traditie werd het idee van het lezen van beelden beschreven door kerkvaders. Beelden speelden, zoals in veel religies, een cruciale rol in het creëren van geloofservaringen.³ De alomtegenwoordigheid van beelden, ook van beelden met een christelijk thema, dat men tegenkomt in het dagelijks leven moet

¹ Rutger van der Hoeven, '2.3.3 Iconography', Proefschrift aan Universiteit Utrecht.

² Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, (Ithaca 2001), aldus 34.

³ Burke, *Eyewitnessing*, 36.

niet onderschat worden. Ze weerspiegelen het belang dat een bepaald beeld heeft gehad, en welke betekenis het in het heden heeft door het eerdere gebruik ervan. In een wereld doordrenkt van beelden kan de visuele kracht ervan over het hoofd worden gezien.⁴

De christelijke beelden, oftewel christelijke iconografie, zitten diep geworteld in de westerse samenleving, waar het christendom al lange tijd de grootste religie is. Deze christelijke iconografie speelt in het collectieve geheugen van de westerse wereld een prominente rol.⁵ Bepaalde beelden roepen dezelfde connotaties op bij een groot deel van de bevolking in de westerse wereld. Dit maakt dat de christelijke beeldtaal een zeer geschikt en krachtig middel is om een boodschap over te brengen. Binnen de context van de westerse wereld kan christelijke iconografie gebruikt worden als een soort metaforisch middel: een metafoor verpakt in een beeld vanwege de connotaties die met dit beeld verbonden zijn.⁶

Van verschillende fotografen uit de westerse samenleving wordt gedacht dat christelijke iconografie een rol speelt in hun werk.⁷ De fotografen zelf zijn het hier niet altijd mee eens. Marta Zarzycka, gespecialiseerd in *Genderstudies* en fotografie, stelt in haar boek *Gendered Tropes in War Photography* (2017) dat christelijke iconografie zichtbaar is in motieven die gebruikt worden in de foto's, waar eigenlijk door de fotograaf gerefereerd wordt aan een dieper liggend, overkoepelend motief. In de iconografische analyse wordt teveel nadruk gelegd op christelijke symboliek, terwijl er ook algemene humanistische of andere symboliek in voorkomt. Zarzycka legt de nadruk op motieven van een niet alleen christelijke iconografie. In Dorothea Lange's 'Migrant Mother'; kan de connectie met het motief Maria en Christuskind, vervangen, of misschien verder uitgediept worden naar simpelweg 'moeder en kind': een iconografie die in alle samenlevingen begrepen wordt. Deze vaker voorkomende combinatie van humanistische symboliek en christelijke motieven roept de vraag op hoe deze christelijke interpretatie hier terecht is gekomen.

De vraag die centraal staat in dit onderzoek is of er door fotografie critici, recensenten en het westerse publiek, te snel gezocht wordt naar een christelijk motief in

⁴ Burke, *Eyewitnessing*, 13.

⁵ Jan van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst: Geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen/Amsterdam 1992), 245.

⁶ Burke, *Eyewitnessing*, 36.

⁷ Francesca Falk, 'Invasion, Infection, invisibility: An iconology of illegalized immigration', *Images of Illegalized Immigration: Towards a Critical Iconology of Politics*, (2012) 83-100, aldus 88.

fotografie, waar deze niet aanwezig is. Zarzycka stelt dat de als christelijke geïnterpreteerde motieven terug gaan op *gender tropes*. *Gender tropes* zijn motieven die horen bij het denken in man-vrouw stereotypes. Een foto van een moeder en kind of een jonge jongen met een geweer in zijn hand zijn motieven die appelleren aan traditionele rollen van man en vrouw die mensen in hun eigen leven herkennen waardoor de boodschap die de foto over wil brengen, duidelijker overkomt. Het kunnen spiegelen van een persoonlijke situatie aan de afgebeelde situatie zorgt voor een snelle connectie en verbondenheid tussen beeld en publiek.⁸ Een andere dieper liggende oorsprong van de doorgaans christelijk genoemde motieven die door Zarzycka gesuggereerde wordt, is de iconografie van de weergave van het menselijk lijden. Deze iconografie wordt vaak ingezet als een retorisch middel in de journalistiek of beelden horend bij humanitaire hulpacties. Motieven uit deze iconografie bestaan ook in de motieven die *gender tropes* weergeven. Wederom is het moeder-kind motief een passend voorbeeld.⁹ In beide fotoseries die in hoofdstuk drie geanalyseerd worden, is dit motief aanwezig (afbeelding 9 en 23 in de appendices).

Een oorsprong dieper dan de christelijke, kan de reden zijn dat dergelijke motieven in het collectieve geheugen een resonerende metaforische rol krijgen. Een foto kan hierdoor bij meerdere cultuurgroepen de aandacht trekken door de situatie die afgebeeld is op de foto. De iconografische dimensie, en dus de visuele kracht van de foto, wordt voor een groot deel bepaald door bestaande kennis en de culturele achtergrond van de groep die deze iconografie begrijpt.¹⁰

Christelijke iconografie, of in ieder geval de interpretatie van de gebruikte motieven als christelijk, wordt vaak gevonden in reportages en fotoseries die verslag doen van humanitaire noodsituaties. Oorlog, conflicten, rampen en ziektes zijn overwegend onderwerpen in de fotografie waar christelijke iconografie te vinden is. Fotografie heeft in deze context namelijk een invloedrijke positie.¹¹ Er zijn al eerder wereldwijde consequenties toegeschreven aan foto's vanwege de reacties hierop door het publiek. Denk hier bijvoorbeeld aan het 'Napalm Meisje': 'It communicated the horrors of the Vietnam War in a

⁸ Liz Wells, *A critical introduction to Photography*, (New York, 1996), 52.

⁹ Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography*, xx.

¹⁰ Burke, *Eyewitnessing*, 36.

¹¹ M. Zarzycka, 'Madonna's of Warfare, Angels of Poverty: Cutting through press photographs', in *Photographies* 5.1 (2012), 71-85, aldus 76.

way words could never describe, helping end one of the most divisive wars in American history', vertelt fotograaf Nick Ut.¹²

Nissan N. Perez, een Turkse historicus gespecialiseerd in fotografie, merkt in zijn artikel 'Picturing Faith' (2012) op, dat christelijke iconografie zeer geschikt is om ingezet te worden om sociaal politieke boodschappen over te brengen. Perez' niet-westerse afkomst stelt hem in staat om met een meer objectieve blik te kijken naar de het gebruik van deze iconografie. Christelijke iconografie speelt volgens Perez een belangrijke rol in het collectief visueel geheugen en is daarom een invloedrijk instrument in de fotografie. Of de fotograaf zijn motieven wel of niet als christelijke iconografie bedoeld heeft, maakt in deze gevallen niet uit. Door de iconografie te interpreteren als christelijk, wordt een beeld verbonden met de connotaties en emoties die 'meekomen' met deze christelijke interpretatie.

Er is veel geschreven over de implicaties die het gebruik van iconografie met zich mee brengt. De eventueel manipulatieve functie is een prominent onderdeel van de discussie over het gebruik van iconografie in fotografie.¹³ Door verder onderzoek te doen naar de aard van iconografie in vooraanstaande fotoseries, verdiept zich ons inzicht in de werking en functie van iconografie binnen het medium van fotografie.

In dit paper wordt een casestudy beschreven naar de vraag of er in invloedrijke fotoseries sprake is van christelijke motieven of van motieven met een dieper liggende oorsprong. In deze casestudie zullen twee prijzen in de fotografie, de Pulitzer Prize en de CHIPP (China International Press Photo Contest), met elkaar vergeleken worden. De Pulitzer Prize winnende fotoseries komen uit westerse, christelijke landen. De fotoseries die gewonnen hebben bij de CHIPP komen uit een niet westers land, namelijk China. Aan de hand van een analyse van deze fotoseries ontstaat er een beeld van fotografie in de westerse en niet-westerse wereld en de gebruikte iconografie die wel of niet zichtbaar is. De winnende fotoseries passen in dit onderzoek omdat ze aansluiten bij de algemeen aanvaarde en heersende waarden in de cultuur waarin de foto's zich bewegen. Zo geven ze een belangrijke indicatie van de status quo in de westerse en niet-westerse fotografie. Of de gekozen fotoseries ook werkelijk representatief zijn voor de westerse en niet-westerse

¹² Associated Press fotograaf Huynh Cong "Nick" Ut, over zijn iconische foto die bekend is geworden als het napalm meisje.

¹³ Susan Sontag, 'Regarding the Pain of Others', *Diogenes* 1 (New York 2003), 127-139, aldus 89.

fotografie, zal worden onderzocht door de achtergrond van beide prijzen te belichten en de samenstelling van de jury weer te geven.

Beide toonaangevende fotoseries zullen middels een kwalitatieve (persoonlijke) analyse op basis van gebruikte motieven worden vergeleken. De series in kwestie zijn die van Barbara Davidson van de *Los Angeles Times* over *gang violence* in Amerikaanse steden genaamd *Caught in the Crossfire* en de serie van Wu Fang van het *Heifei Evening News Agency* genaamd *Children with Leukemia*. De kwalitatieve analyse wordt gedaan aan de hand van een theoretisch kader, dat wordt beschreven in het eerste hoofdstuk. Twee op christelijke iconografie gerichte bronnen en gespecialiseerde kennis uit kunsthistorische colleges vormen de basis voor de theorie bij het detecteren van christelijke iconografie in de foto's.

Zarzycka claimt dat de door westerlingen als christelijk geïnterpreteerde beelden een dieper liggende oorsprong en een meer algemeen geldende iconografie hebben en dus te snel als christelijk worden geïnterpreteerd. Als de hypothese van Zarzycka klopt zouden iconografische thema's die doorgaans 'christelijk' worden genoemd in dezelfde mate zichtbaar moeten zijn bij de CHIPP fotoprijs als de Pulitzer Prize. Als de hypothese niet klopt, zou er een duidelijk verschil zichtbaar moeten zijn in hoe vaak die iconografie voorkomt.

Dit onderzoek heeft ook een kwantitatief deel. Er wordt gezocht naar christelijke iconografie in de fotoseries van de winnaars van verschillende jaren, uit beide prijzen. In dit deel van het onderzoek zal er onderscheid gemaakt worden in hoe duidelijk iconografie zichtbaar is in de fotoseries. Aangezien het vinden van iconografieën gebaseerd is op interpretatie kan een kwantitatief onderdeel verhelderend werken. De resultaten van de kwalitatieve en kwantitatieve onderdelen van dit onderzoek zullen getoetst worden aan het theoretisch kader.

1. Iconografie in fotografie

1.1 Iconografie

Het begrip iconografie heeft in verschillende velden van onderzoek een andere betekenis. Iconografie wordt in dit paper gedefinieerd als zich herhalende beeldkenmerken, in het collectieve geheugen van een groep mensen, die door middel van een grotere, door cultuur bepaalde context betekenis aan deze beeldkenmerken verlenen en zo een beeldtaal vormen. Deze interpretatie is gebaseerd op een combinatie van definities van Burke en Laarhoven. Laarhoven baseert zich strikt op christelijke iconografie: 'Iconografie is een tak van de kunstwetenschap die zich bezighoudt met de inhoud, herkomst en betekenis van de voorstellingen'.¹⁴ Burke daarentegen zet zich in voor het gebruik van iconografie in historisch onderzoek en richt zich op hoe deze beeldtaal in het algemeen bruikbaar kan zijn voor historici. Hij definieert iconografie als een manier om de achterliggende boodschap van een beeld te lezen.¹⁵ Laarhoven hangt een nauwere definitie van iconografie aan die is verbonden aan het christendom, waar Burke een ruimere definitie van iconografie hanteert, die iconografie koppelt aan het lezen en interpreteren van beeld in het algemeen.

De term iconografie wordt in de literatuur over fotografie vrij los, en op verschillende niveaus gebruikt. Een iconografie van het menselijk lijden is breed te lezen in verschillende motieven. Er bestaat bijvoorbeeld ook een iconografie van mortaliteit en een iconografie van leiderschap. Iconografie is hier niet zo zeer een manier om een beeld te 'lezen', als een standaard manier om een bepaald onderwerp af te beelden. Onder kunsthistorici, zoals de definitie van Laarhoven illustreert, wordt iconografie gezien als middel om de inhoud, herkomst en betekenis van een voorstelling te vinden in de christelijke traditie.

Het begrip iconografie is in de kunsthistorische wereld bekend geworden rond 1920, 1930. Het werd in 1593 voor het eerst beschreven in de *Iconologia*, een beroemd renaissance-handboek van Cesare Ripa, maar de term werd rond 1930 pas geassocieerd met het 'lezen' van beelden.¹⁶ De Warburg School was een groep iconografen die zich bezig hield met het 'lezen' van beelden. Een belangrijk lid van deze Warburg school was Erwin Panofski.

¹⁴ Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 334.

¹⁵ Burke, *Eyewitnessing*, 36.

¹⁶ *Ibidem*, 34.

Hij beschreef in een nu beroemd essay een methode die het vinden van iconografie wetenschappelijk verantwoord zou maken. Hij onderscheid drie lagen in de iconografie.¹⁷

De eerste van deze lagen is de pre-iconografische beschrijving: deze laag geeft de natuurlijke betekenis weer en bestaat uit het identificeren van objecten en gebeurtenissen in de voorstelling. De tweede laag is iconografische analyse. In deze laag wordt de conventionele betekenis beschreven. Op deze laag wordt in dit paper gefocust. Deze conventionele betekenis houdt in dat 'een avondmaal' weldegelijk wordt geïdentificeerd als het laatste avondmaal. De thema's en motieven in een beeld worden herkend en binnen de bijbehorende iconografie geplaatst. In de derde laag worden iconologische interpretaties gedaan.¹⁸ Dit houdt in dat de 'wezenlijke' betekenis geïnterpreteerd wordt, oftewel de reden waarom een bepaald iconografisch motief is gebruikt.¹⁹ Burke is vooral in de derde laag geïnteresseerd omdat hier de motieven van de maker duidelijk worden, wat zeer bruikbaar is aangezien hij beelden als bronmateriaal binnen het cultuurhistorisch onderzoek wil gebruiken.

Panofski beweerde met nadruk dat beeld onderdeel was van een cultuur en dat het niet volledig begrepen kon worden zonder kennis van die cultuur.²⁰ Deze uitspraak getuigt van een algemenere focus die veel kunsthistorici lijken te hebben op kennis van alle motieven en iconografie van, in dit geval, het christendom en het herkennen van heel specifieke details en voorstellingen. Dit is een logische insteek aangezien veel schilderijen met een christelijke iconografie een specifieke en gedetailleerde christelijke voorstelling opzetten.

Door deze drie verschillende interpretaties van iconografie te combineren ontstaat er een completer beeld van wat iconografie nu eigenlijk inhoudt. Burke's definitie van iconografie als een manier van lezen van beeld wordt vervlochten met Laarhovens traditionele kijk op iconografie als een verwijzing naar inhoud, herkomst én betekenis van een beeld. Deze traditionele definitie wordt breder gebruikt door iconografie te zien als zich herhalende beeldkenmerken, in het collectieve geheugen van een groep mensen. Door gebruik te maken van Panofski's beschrijving van de tweede laag; de conventionele

¹⁷ Zie appendices voor het door Panofski opgestelde schema (figuur 1).

¹⁸ E. Panofsky, 'Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance', (Oxford 1939) 1-17, aldus 14.

¹⁹ Burke, *Eyewitnessing*, 36.

²⁰ Panofsky, 'Studies in Iconology', 17.

betekenis binnen iconografie, is het mogelijk de prijswinnende fotoseries te vergelijken in zowel de kwalitatieve als de kwantitatieve analyse.

1.2 Fotografie en de omgang met Iconografie

Iconografie in fotografie is niet ongebruikelijk. Er wordt echter gebruik gemaakt van meer iconografieën dan alleen de christelijke. Organisaties en personen die foto's (laten) maken, produceren hun eigen beeldtaal die zich kunnen ontwikkelen tot een iconografie in de lossere definitie van de term zoals gehanteerd door Burke. Deze beeldtaal is ontwikkeld om een gekozen publiek te beïnvloeden.²¹ In het schrijven over fotografie is er echter een levendig debat gaande over de moraliteit van het inzetten van iconografie en motieven. Martha Zarzycka spreekt in haar boek *Gendered Tropes in War Photography* over *tropes*. Deze *tropes* komen overeen met wat motieven zijn binnen de iconografie. Zarzycka stelt het volgende over invloed van deze *tropes*: "... a photographic trope becomes a symbolic marker of a pre-established narrative, priming viewers towards certain discourse paradigms and preconceived stereotypes".²² Zarzycka legt hier de gevaren uit van het inzetten van dergelijke *tropes* en indirect iconografie, als een instrument dat kan leiden tot een zekere mate van indoctrinatie. De inzet van iconografie maakt het mogelijk om de conclusies die de aanschouwer trekt, te beïnvloeden.

Over de invloed van fotografie wordt verschillend gedacht. Een postmoderne zienswijze is dat fotografie vooral gebruikt wordt om de kijker (bewust) te beïnvloeden. Deze negatieve zienswijze is onder andere te verklaren vanwege het misplaatst gebruik van iconische beelden door oorlogsfotografen tijdens de Tweede Wereldoorlog. Fotografie werd gezien als een onderdeel van de moderniteit en een manier om ideologieën door te geven. De negatieve en waarschuwendende houding ten opzichte van fotografie en de manier waarop deze ingezet wordt, is terug te vinden in het standpunt van Susan Sontag, een schrijver, essayist en filmmaker die toonaangevend werk heeft gepubliceerd over het denken over fotografie: "The problem is not that people remember through photographs but that they remember only the photographs. This remembering through photographs eclipses other forms of understanding and remembering ... To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture."²³ In het collectieve geheugen blijven beelden

²¹ M. Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography: Mothers, Mourners, Soldiers*, (New York 2016), aldus xiv.

²² Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography*, xvii.

²³ Susan Sontag, 'Regarding the Pain of Others', *Farrar, Strauss, and Giroux*, (New York 2003), 127-139, aldus 129.

hangen en Sontag schrijft hier over het onvermogen van het publiek om na te denken over de gebeurtenissen achter deze foto's. Foto's hebben volgens Sontag namelijk niet het vermogen om een volledig beeld weer te geven. Er wordt letterlijk een kant van een verhaal belicht en door foto's aan te passen kunnen perspectieven op een situatie verdraaid worden. Daarnaast wordt, zoals het Sontag in het citaat zegt, een eenzijdige of sturende foto opgeslagen in het geheugen terwijl de nuances van het verhaal achter de foto's verloren dreigen te gaan.

De invloed die foto's kunnen hebben, staat centraal in het denken over de moraliteit van de manier waarop foto's worden gebruikt. De inzet van iconografie draagt weer bij aan de invloed die een foto kan hebben. Dit debat is nog steeds relevant in het schrijven over fotografie en daaruit valt op te maken dat het gebruik van iconografie een omstreden 'strategie' is.

Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk beschreven, zijn er meerdere niveaus waarop iconografieën kunnen worden ingezet. Hierdoor kan de mate van invloed ook verschillend zijn. Iconografie in de context van fotografie gaat om *recognisability*.²⁴ Het draait om verschillende motieven (vanuit kunsthistorisch perspectief) of *tropes* (vanuit fotografisch perspectief) die opnieuw en opnieuw door het publiek worden gezien, tot het zien van een dergelijke *tropes* connotaties oproept. Dit is wat het gebruik van iconografie in fotografie vaak tot doel heeft.²⁵ Christelijke iconografie gaat echter verder terug.

Christelijke iconografie beroept zich op motieven die voor het bestaan van fotografie al bekend waren en veel voorkwamen. In de westerse cultuur is de Renaissance een belangrijke periode. Deze periode is essentieel voor hoe mensen binnen de westerse cultuur dachten over hun herkomst.²⁶ Schilderijen van Michelangelo en Rubens zijn voorbeelden van de met christelijke iconografie geladen kunst in en na de Renaissance. In de praktijk ging een groot deel van de westerse bevolking naar de kerk waar zij dezelfde christelijke iconografie zagen. Waar iconografie in fotografie terug gaat op eerdere foto's, gaat christelijke iconografie in foto's in essentie terug op *recognisability*. De motieven gebruikt in christelijke iconografie in fotografie zijn te vinden in het dagelijks leven van het publiek.²⁷

²⁴ Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography*, xxi.

²⁵ Ibidem, xxi.

²⁶ Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 295.

²⁷ Ibidem, xxi.

De verbinding met dagelijkse en herkenbare gebeurtenissen uit het leven van het publiek maakt dat het gebruik van christelijke iconografie een grote impact kan hebben. Het kan de reden zijn waarom een persoon zich aangetrokken voelt, afgestoten wordt of een andere reactie heeft bij het zien van een foto. Een reactie die uitgelokt wordt vanuit een christelijke achtergrond heeft wellicht een grotere impact vanwege de directe link die wordt gemaakt. Iconografie die ontstaan is in fotografische tradities komt het publiek elke dag tegen in kranten, op nieuwswebsites en op sociale media. Deze tak van iconografie is grotendeels onbewust bekend in het collectieve geheugen van de westerse wereld. De bekendheid van christelijke motieven moet echter niet onderschat worden. Ook al is christelijke iconografie een oudere beeldtaal, het is verweven in meerdere dimensies van het dagelijks leven door de eeuwen heen en heeft een bekendheid in de westerse wereld verworven.²⁸

Tussen verschillende iconografieën bestaan overlappende motieven.²⁹ Een bepaalde voorstelling kan zo betekenis uit meerdere bronnen krijgen. Een motief kan meerdere connotaties oproepen uit meerdere iconografieën tegelijk.³⁰ Hoe er in de fotografie gedacht wordt over iconografie kan niet zorgen voor een volledige verandering in de praktijk aangezien fotografen deze iconografieën bewust of onbewust blijven inzetten en fotografie critici blijven hier morele bezwaren tegen hebben. Sontag vraagt zich zelfs af of deze foto's wel recht doen aan de situaties en aan de personen die gefotografeerd worden. Iconografie blijft echter onderdeel van fotografie en de motieven en *tropes* hebben weldegelijk invloed op het publiek.³¹ De vraag blijft hoe deze iconografieën precies in elkaar steken en eventueel elkaar beïnvloeden.

²⁸ Jan van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst: Geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen/Amsterdam 1992), aldus 312.

²⁹ Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography*, xx.

³⁰ Ibidem, xxii.

³¹ Ibidem, xviii.

1.3 Christelijke iconografie in conflict

Christelijke iconografie lijkt bijna nooit op zichzelf te staan in de interpretatie van een foto. Zelfs als er onmiskenbare christelijke motieven centraal staan, en deze motieven ook erkend zijn door critici, komt er vaak een uitleg over hoe zo'n christelijk motief verwijst naar een menselijk verschijnsel zoals rouw of lijden. Zoals eerder geconstateerd, leent christelijke iconografie zich goed voor het weergeven van menselijke verschijnselen als ziekte, oorlog en conflictsituaties.³² In de boodschap en mate van empathie die christelijke iconografie en iconografieën bij humanitaire noodsituaties naar voren willen brengen zijn overeenkomsten te herkennen.

Een voorbeeld van fotografie van conflictsituaties die voorzien zijn van christelijke motieven is Yuri Kozyrev's foto: *Disturbing Mourning*. In het onderschrift staat het volgende:

*Rajihad Jihad Jassim (37) stands with her son Sarhan, in Baghdad, Iraq. Her husband, Tofan, was kidnapped in November 2006 and is still missing. For months she visited the city morgue, in case she could recognize her husband among the dead ... [she] still hopes for Tofan's return.*³³

In de foto staan twee gezichten centraal. De gezichten zijn het enige wat duidelijk zichtbaar is in de hele foto omdat er een lichtstraal recht op valt. De rest van de foto is in schaduwen gehuld en dus zwart. De gezichten zijn die van een moeder en haar zoon. De moeder kijkt op naar de lichtstraat terwijl de jongen weemoedig zijn aandacht op iets anders richt. Niets verwijst naar de situatie waarin deze foto genomen is. De gezichten zijn geïsoleerd en de foto is zo bewerkt dat er geen achtergrond zichtbaar is.³⁴

Na de beschrijving worden de christelijke elementen er uit gefilterd. De lichtstraal is een veelvoorkomend motief in schilderijen uit de Renaissance- en Barok.³⁵ Het symboliseert God die een uitverkorene kiest. (zie: *Calling of Saint Matthew* van Carravaggio).³⁶ Het andere motief is de positie van de *Pietà* (een benaming voor het motief van de dode Christus over

³² Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography*, xx.

³³ M. Zarzycka, 'Madonna's of Warfare, Angels of Poverty: Cutting through press photographs', *Photographies* (2012), 71-85, Aldus 73.

³⁴ Zarzycka, 'Madonna's of Warfare, Angels of Poverty', 75.

³⁵ Ibidem, 75.

³⁶ Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 264.

de schoot van Maria gedrapeerd), die in de foto zichtbaar is.³⁷ De foto lijkt een sacrale sfeer uit te stralen en de bezoekers waren dan ook aangetrokken door deze foto tijdens de tentoonstelling.³⁸

Na deze tweede fase van Panofski's schema wordt de focus gelegd op andere aspecten van de foto die ook als onderdeel van een iconografie gezien kunnen worden. Het portret wordt in verband gebracht met de 'esthetiek van Beautiful suffering'.³⁹ Een term (en in veel opzichten een iconografie) beschreven door M. Reinhardt in het boek *The beautiful suffering. Photography and the Traffic in Pain*.⁴⁰ Hoewel niet zeker is of de man in kwestie dood is, past de foto in een lange traditie van het iconografische motief van rouwen in publieke ruimte. "Images of mourning woman stand for the nation and its lost lives".⁴¹ Deze foto is representatief geworden voor rouw en voor verloren levens in het desbetreffende conflict. Tegelijkertijd is het rouwen van de vrouw en het kind in de foto iets dat, tegen de definitie van iconografie in, universeel begrepen wordt.

Deze interpreterende fase is de uitleg van de associatie die vaak gevoeld wordt wanneer christelijke iconografie zo duidelijk aanwezig is. Deze associatie wordt ook wel uitgelegd als een déjà vu effect.⁴² Dit effect zou ook aanwezig zijn in een foto van een vluchteling in de haven van Lampedusa.⁴³ De manier waarop de vluchteling vastgehouden wordt is gelijkend aan een motief uit het christendom waar Jezus door een engel wordt gedragen op een manier waardoor zijn stigmata (kruisigingswonden) duidelijk zichtbaar zijn.⁴⁴ Vanuit dit déjà vu effect wordt onbewust een link gelegd: de immigrant verschijnt als een onschuldig slachtoffer vanwege de visuele connectie met Christus in de armen van een engel.

³⁷ Ibidem, 207.

³⁸ Ibidem, 207.

³⁹ Zarzycka, 'Madonna's of Warfare, Angels of Poverty', 75.

⁴⁰ M. Reinhardt, H. Edwards, E. Duganne, eds., *Beautiful suffering. Photography and the Traffic in Pain* (Chicago 2006), 1-216, aldus 5.

⁴¹ S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, (Edinburgh 2014), 52.

⁴² Aleida Assman, 'Frauenbilder im Männergedächtnis bei Pater, Proust und Joyce', *Bildergedächtnis, Gedächtnisbilder*, (Zürich 1998) 24-65, aldus 30.

⁴³ Franco Lannino, *Carabinieri assist a severely dehydrated and starving immigrant somali man*, oktober 20, 2003, foto: EPA/Keystone.

⁴⁴ Een schilderij waarop het genoemde motief duidelijk zichtbaar is, is Giovanni Bellini's schilderij in de Basilica van St John en St Paul in Venetië, geschilderd in 1460.

Beelden van vluchtelingen in de traditie van christelijke iconografie komen vaak voor en de iconografie is regelmatig te vinden in foto's gemaakt in conflictgebieden.⁴⁵ Aangezien deze tak van fotografie zo prominent is, zijn er echter veel motieven of *tropes* ontstaan die binnen de fotografie een eigen betekenis hebben verworven.⁴⁶ Overlap van motieven met andere of juist gelijkende connotaties kan zo ontstaan. De Pietà positie in de eerste omschreven foto is hiervan een voorbeeld. Uit dit voorbeeld is ook duidelijk geworden dat christelijke iconografie gevonden wordt in foto's waar de motieven niet overduidelijk op de voorgrond staan. In de praktijk heeft christelijke iconografie een grote rol binnen conflict fotografie maar moet het deze rol opvallend vaak delen met iconografieën met motieven rond rouw en lijden.

⁴⁵ Francesca Falk, 'Invasion, Infection, invisibility: An iconology of illegalized immigration', *Images of Illegalized Immigration: Towards a Critical Iconology of Politics*, (2012) 83-100, aldus 88.

⁴⁶ Zarzycka, *Gendered Tropes in War Photography*, xxv.

2. Achter de foto's

Na het bespreken van de theorie achter christelijke iconografie in fotografie, wordt er in dit hoofdstuk gefocust op christelijke iconografie in de praktijk. De vraag die beantwoord zal worden, is of de motieven die in westerse fotografie geïnterpreteerd zouden worden als christelijke iconografie, ook voorkomen in niet-westerse fotografie. De kwantitatieve en kwalitatieve analyse die in dit paper wordt gedaan is gebaseerd op fotoseries die gewonnen hebben bij de Pulitzer prize en fotoseries die gewonnen hebben bij de CHIPP. De hypothese bij dit onderzoek is dat motieven die vaak 'christelijk' worden genoemd ook in niet-westerse fotografie voorkomen. Dit onderbouwt Zarzycka's stelling dat christelijke iconografie een oudere oorsprong heeft.

Het is belangrijk om de achtergrond van deze prijzen te beschrijven zodat duidelijk wordt dat de fotoseries inderdaad voornamelijk uit een westerse en niet-westerse sfeer komen.

2.1 Pulizer Prize vs. CHIPP

The Pulitzer Prize

De Pulitzer prijs werd in 1917 opgericht door de Amerikaan Joseph Pulitzer. Pulitzer maakte zijn fortuin in de journalistieke wereld en de Pulitzer prijs is tot de dag van vandaag een prijs voor prestaties in de journalistiek, waaronder fotografie. De organisatie van de Pulitzer prijs zoekt niet zelf naar alle werken in de media om daar vervolgens een prijswinnaar uit te filteren. Een Pulitzer prijs kan alleen gewonnen worden als de maker van de journalistieke productie zich aanmeldt.⁴⁷ Achter de Pulitzer prijs staat een bestuur dat het alleenrecht heeft gekregen van Joseph Pulitzer. Het bestuur kiest zijn eigen leden die vervolgens drie jaar blijven zitten. Deze leden bestaan uit columnisten, uitgevers en (over het algemeen) leidinggevenden in de media.⁴⁸

Het bestuur maakt per categorie een keuze uit een selectie die is gemaakt door een jury. Deze jury's worden elk jaar opnieuw geselecteerd door het bestuur. De meeste jury's

⁴⁷ Inschijfformulier voor *The Pulitzer Prize in Journalism*, <http://entrysite.pulitzer.org/content/how-submit-your-entry> (28 december 2017).

⁴⁸ James Boylan, *Pulitzer's School: Columbia University's School of Journalism, 1903-2003* (New York 2003), 120.

bestaan uit vijf leden. Er zijn geen vaste eisen voor de kwalificaties van de juryleden maar vaak zijn het specialisten in het veld waarover ze jureren. Ook worden oud-winnaars regelmatig geselecteerd.⁴⁹ De gekozen jury geeft haar voorkeur aan in de vorm van drie nominaties. Uit deze nominaties wordt door het bestuur een winnaar gekozen.

Bij het kiezen van nieuwe jury- en bestuursleden is diversiteit een belangrijke factor. 'In the selection of the members of the board and of the jury's, close attention is given to professional excellence and affiliation, as well as diversity in the terms of gender, ethnic background, geographical distribution and size of news organization.'⁵⁰ Ondanks deze officiële doelstelling blijve de juryleden en bestuursleden echter grotendeels Amerikaans met een enkele Europese aanvulling. Het jaar dat Barbara Davidson met haar fotoserie over *gang violence* won (een serie die in het volgende hoofdstuk besproken zal worden) bestond de jury uit vier Amerikanen met een hoge positie in de mediawereld, en een Engelsman. De culturele achtergrond van de mensen die een rol spelen in het kiezen van de winnaars is vrijwel volledig westers. Hieruit kunnen we aannemen dat de achterliggende cultuur van de Pulitzer prijs, en een westers collectief visueel geheugen, dominant is bij de keuze van de winnende fotoseries.

CHIPP: *China International Press Photo Contest*

De CHIPP is in 2004 opgericht en is volledig op fotografie gericht in tegenstelling tot de Pulitzer prijs. Dit jaar zal de veertiende editie van de CHIPP uitgereikt worden. Binnen deze op alleen fotografie gerichte prijs zijn er meerdere categorieën. Binnen de acht categorieën is er goud, zilver en brons te winnen; zowel voor fotoseries als enkele foto's. Bij de analyse in het volgende hoofdstuk zullen foto's uit de categorie 'nieuws' worden geselecteerd, aangezien deze categorie overeenkomt met de soort fotoseries die de Pulitzer prijs selecteert.⁵¹

⁴⁹ Seymour Topping, 'Administration of the Prizes', <http://www.pulitzer.org/page/administration-prizes> (3 januari 2018).

⁵⁰ Topping, 'Biography of Joseph Pulitzer'.

⁵¹ Keith Greenwood, Smith, C. Zoe, 'How the World Looks to Us. International news in award-winning photographs from the Picture of the Year, 1943-2003', *Journalism Practice* 1 (2007) 1, 82-101, aldus 86.

De CHIPP is opgericht door de *China Photojournalist Society* en de prijs richt zich op de thema's vrede en ontwikkeling.⁵² De categorieën sluiten hierop aan; *War and Conflict News, Disaster and Disease News, General News, Science, Technology and Culture News, Economic News, Daily life, Sports News* en *Nature and Environment News*.

De CHIPP omschrijft zichzelf als een platform waar fotojournalisten en fotografen van over de wereld hun werk kunnen laten zien. Deze prijs benadrukt zijn internationale karakter. De jury telt dertien leden die aangesteld worden vanwege hun ervaring op het gebied van fotografie. Elk jaar wordt een nieuwe jury samengesteld. De jury is volledig verantwoordelijk voor het kiezen van de winnaars en deze winnaars worden gekozen uit het geheel van persfoto's die genomen en gepubliceerd zijn in dat jaar. Er is geen aanmelding vereist.

De jury is gemengd (westers en niet-westers). Over het algemeen zijn de niet-westerse juryleden in de meerderheid. De jury van 2017 bestond uit acht mensen die opgegroeid zijn in een niet-westers land en uit vijf mensen die opgegroeid zijn in een westers land. In de andere jaren lijkt deze verdeling hetzelfde te zijn; ongeveer twee van de drie leden in de jury zijn niet-westers.⁵³ Deze prijs is echter wel opgezet door een niet-westerse organisatie: *China Photojournalist society* en de uitreikingen zijn elk jaar in de vorm van een publieksevenement. Hier lijkt westerse cultuur niet dominant ondanks een internationaal gericht karakter (en marketing).

⁵² 'About CHIPP', (versie 12 januari 2009) http://www.chipp.cn/2009-01/12/content_2504065.htm (5 januari 2018).

⁵³ 'Members of the CHIPP Jury', http://www.chipp.cn/2016-03/28/content_19476718_13.htm (5 januari 2018).

2.2 Barbara Davidson en Wu Fang

De fotoseries van Barbara Davidson en Wu Fang zijn het onderwerp van het kwalitatieve deel van de analyse in het volgende hoofdstuk. Deze fotografen wonnen in hetzelfde jaar de prijzen. Ze zijn goed inhoudelijk vergelijkbaar omdat ze beide in reportagestijl fotograferen en humanistische onderwerpkeuze hebben. Deze fotoseries kunnen als voorbeeld dienen voor hoe andere winnaars inhoudelijk getoetst worden in het kwantitatieve deel van de analyse.

In deze paragraaf worden de achtergronden van de fotografen besproken om een beeld te krijgen van hoe deze achtergronden de fotografen gevormd hebben. De culturele achtergrond en de stijl van beide fotografen aan bod komen.

Barbara Davidson – *Los Angeles Times*

Barbara Davidson is opgegroeid in Montreal, Canada met zowel een Canadese als Ierse nationaliteit. Ze is afgestudeerd aan de *Concordia University* en heeft een *Bachelor in Fine Arts* in Fotografie en Film Studies. Meteen na haar opleiding ging ze echter in fotojournalistiek aan het werk gegaan. Naast haar werk voor verschillende nieuwsorganisaties werkte ze als hulpverlener. Later in haar carrière specialiseerde ze zich in het vastleggen van oorlog, humanitaire crises en de daarbij horende leefomstandigheden.⁵⁴ In een interview vertelde Barbara dat ze zich in deze situaties richt op de mensen die slachtoffer worden van een conflict maar er niks mee te maken hebben. 'Then I thought about ... I would have much more impact as a photojournalist who shot like a humanitarian.'⁵⁵ Barbara Davidson heeft drie Pulitzer prijzen en een *Emmy Award* op haar naam staan. Ze is bekend geworden met haar werk over *gang violence* in Los Angeles.

Wu Fang – *Hefei Evening News Agency*

Wu Fang is een fotograaf van Chinese nationaliteit. Hij werkt voor de Hefei News Agency. Zijn stijl van fotografie komt overeen met die van Barbara Davidson vanwege de humanistische onderwerpkeuze en de voorkeur om in reportagestijl te fotograferen. Beide

⁵⁴ Barbara Davidson, 'Barbara Davidson, Photographer', <https://www.barbaradavidson.com/about> (2 januari 2018).

⁵⁵ *Woman of Influence | Barbara Davidson*, regie Mia McCormick, B and H, 1'36"-1'42", <https://www.youtube.com/watch?v=2HEv-qkD-g> (8 januari 2018).

fotografen kiezen ervoor om in zwart-wit te fotograferen. Wu Fang is buiten China vrijwel onbekend. In 2016 publiceerde de CNN een artikel over opkomende Chinese fotojournalisten.⁵⁶ Wu Fang en meerdere winnaars van de CHIPP lijken voorbeelden te zijn van deze ontwikkeling.

⁵⁶ Katie Hunt, 'Depicting China: Can Chinese photographers scoop more awards?', *CNN* (versie 20 april 2016), <http://edition.cnn.com/2016/04/19/asia/china-photojournalism/index.html> (15 januari 2018).

3. Analyse

In welke mate is christelijke iconografie aanwezig in de geselecteerde fotoseries? In het vorige hoofdstuk zijn de randvoorwaarden voor de analyse van de fotoseries besproken. De series worden als representatieve voorbeelden beschouwd voor hun westerse of niet-westerse cultuur in hun fotografie. In dit hoofdstuk zal de kwalitatieve persoonlijke analyse worden uitgevoerd, gevolgd door een kwantitatieve analyse van de aanwezigheid van christelijke iconografie in deze fotoseries. Beide analyses zullen de conventionele betekenis van de iconografie beschrijven, oftewel het tweede niveau dat Panofski uiteenzet binnen de interpretatie van iconografie.

3.1 Kwalitatief

Zowel in de fotoseries van Barbara Davidson als die van Fu Wang is iconografie gevonden die volgens geaccepteerde normen in visuele studies als 'christelijke iconografie' zouden worden betiteld. In deze paragraaf zullen de foto's met christelijke iconografie geanalyseerd worden. Er wordt gelet op hoe duidelijk de iconografie aanwezig is en de gevonden christelijke thema's worden gekoppeld aan de standaard motieven in de christelijke iconografie. Beide fotoseries zijn opgenomen in de appendices van dit onderzoek.

Caught in the Crossfire

Barbara Davidson – Pulitzer Prize

Barbara Davidson vertelt in haar serie *caught in the crossfire* persoonlijke en emotionele verhalen van de slachtoffers die vast zitten in wijken die verscheurd worden door *gang violence*. Voor haar serie van twintig foto's heeft Davidson families gevolgd waar een lid slachtoffer is geworden van *gang violence* om op die manier de gevolgen ervan vast te leggen.

Van de twintig foto's uit deze serie bevatten er acht christelijke motieven. De eerste foto in de serie (afbeelding 1) bevat duidelijke christelijke iconografie. Het meisje in de foto ligt op een bed en kijkt met een sombere blik weg van de camera. Ze heeft haar shirt opgetild om een groot litteken op haar buik en ribben te laten zien. Het meisje is van boven gefotografeerd waardoor ze lijkt te staan. De positie van haar lichaam, het feit dat ze kijkt met een sombere en zelfs lijdende blik, met een gedraaid hoofd en met kin op de borst wegstrekt en het litteken op haar ribben verwijzen naar de manier waarop christus aan het

kruis hing.⁵⁷ In Rembrandt van Rijn's *Christus aan het kruis* (1631) ligt het hoofd ook op de linker schouder en zit de wond in de rechter zij. Het litteken in de zij van het meisje is een directe verwijzing naar de wond in de zij van Christus. Met een directe verwijzing wordt hier bedoeld dat een onderdeel van de foto (object of perspectief) typerend is voor een specifiek motief. De iconografische verwijzing in deze foto is dan ook een van meest prominente in de serie.

Afbeelding 2 is een foto van een begrafenis. De familie in kwestie is christelijk. De foto laat een christelijke sfeer en traditie zien. Er zijn hier echter geen verwijzingen naar één motief. Zowel het motief pietà als lamentatie (weeklachten) zijn in deze foto zichtbaar. Dat een christelijk tafereel zichtbaar is wil niet zeggen dat er naar een christelijk motief verwezen wordt maar de 'handeling' die verricht wordt, verwijst wel naar 'de bewening'.⁵⁸ Een motief in de christelijke iconografie waar christus in zijn graf wordt beweend door elf mensen en vier engelen. In de foto rouwen elf mensen om de grafkist van het slachtoffer.

In afbeelding 5, 6 en 16 is er geen sprake van een directe verwijzing naar een specifiek motief, maar de rouwende groepen in alle drie de foto's kunnen onder een losse interpretatie van 'de bewening' vallen. In afbeelding 5 en 6 is er echter geen indicatie van christelijke iconografie behalve eventueel de rouw op de gezichten van de aanwezigen. Rouw speelt een aanzienlijke rol in christelijke iconografie maar rouw op zichzelf verwijst (op zijn beurt) niet per definitie naar een christelijk motief.⁵⁹ In afbeelding 16 is er wellicht een kleine rol weggelegd voor christelijke iconografie. Een fel licht of een lichtstraal wordt in deze iconografie gebruikt om een goddelijk licht te symboliseren of om een uitverkorene van god aan te wijzen.⁶⁰ Het felle licht boven het hoofdeinde van de grafkist is in deze foto duidelijk (over)belicht.

De volgende foto (afbeelding 8) maakt een directe, vooral op de compositie gerichte, verwijzing naar een christelijk motief: de drie-eenheid en met name naar de heilige geest. In de foto staat een vrouw in het midden die net een duif heeft opgelaten. Haar armen zijn nog in de lucht. Achter deze vrouw zitten mensen op banken. Door het contrast van deze in zwarte kledij geklede mensen tegen een lichte muur is duidelijk te zien dat ze in lengte af

⁵⁷ Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 200.

⁵⁸ Ibidem, 179.

⁵⁹ Liz Wells, *A critical introduction to Photography*, (New York 1996), 52.

⁶⁰ Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 264.

lopen. Zo vormt zich een driehoeks compositie met een duif boven in de punt. De duif staat sinds het begin van het christendom symbool voor de heilige geest en deze driehoeks compositie is de standaard voor het afbeelden van de drie-eenheid sinds 1600.⁶¹ Het symbool van de duif in combinatie met deze herkenbare compositie vormt een duidelijke verwijzing naar dit specifiek motief.

Afbeelding 9 toont een vrouw met haar kind op schoot. Het kind heeft een groot litteken op het hoofdje. Bij een afbeelding van een moeder is het voor de hand liggende christelijke motief; Maria met Christuskind.⁶² Qua compositie is het motief niet aan de foto de koppelen. Wanneer Maria met Jezus op schoot afgebeeld wordt is de afbeelding een vooraanzicht. Barbara Davidson heeft deze foto van schuin boven genomen.

In afbeelding 14 is een man te zien die een kruis over zijn schouder draagt. Deze simpele handeling maakt een zeer directe verwijzing naar de kruisdraging.⁶³ Deze foto is de enige in de series waarvan de verwijzing zo duidelijk is, dat aangenomen kan worden dat Barbara Davidson hier met opzet christelijke iconografie ingezet heeft. Het is een vergelijking van de lijdensweg van christus met die van de familie van de slachtoffers.

De laatste foto met christelijke iconografie in deze fotoseries is afbeelding 15. De foto is gesitueerd in een kleedkamer. *Football* spelers zitten in een rij op een bank behalve een staande speler ongeveer in het midden van de bank. Ze houden elkaars handen vast. Een link met christelijke iconografie die hier gemaakt kan worden is het motief van christus met zijn apostelen. De compositie bij dit motief staat niet vast maar vaak wordt christus te midden van zijn apostelen afgebeeld waartussen hij de langste/grootste (beeldhouwkunst) of best belichte (schilderkunst) is.⁶⁴ De staande speler is beter belicht dan de zittende spelers. De compositie in deze foto is wederom bepalend voor de link met een motief uit de christelijke iconografie.

⁶¹ Ibidem, 179.

⁶² Ibidem, 220.

⁶³ James Hall, *Hall's Iconografisch handboek: Onderwerpen, symbolen en motieven in beeldende kunst*, 186-187.

⁶⁴ James Hall, *Hall's Iconografisch handboek*, 28-29.

Children with Leukemia

Fu Wang - CHIPP

Bij Barbara Davidson is in acht van de twintig foto's een zekere mate van christelijke iconografie aangetroffen. In Fu Wangs fotoserie zijn dat er aanzienlijk minder. Er worden twee foto's besproken waar christelijke iconografie in gevonden kan worden.

In afbeelding 21 is een klein kind op de grond te zien. Hij is omringd door drie of meer volwassenen die allemaal hun aandacht op hem richten. Het kind is aan het huilen. In zeer beperkte mate kan er een link gelegd worden met het motief van de aanbidding der wijzen. Deze link is gebaseerd op de manier waarop de mensen zich positioneren voor het kind. Het kind wordt ondersteund door de mensen achter hem: een rol die Maria in dit motief vaak op zich neemt. De mensen voor hem buigen naar het kind toe. Deze buigende of knielende positie is kenmerkend voor hoe de wijzen afgebeeld worden.⁶⁵ Ook in deze foto is de lichtval te koppelen aan christelijke iconografie. Bij Barbara Davidson werd het gebruik van het licht omschreven als het weergeven van een goddelijke voorkeur, ook wel te vergelijken met het gebruik van een aureool in de schilderkunst. Daarbij komt dat het kind scherper in beeld is vergeleken met de mensen om hem heen. De hoek die de camera maakt zorgt echter voor een aanzicht dat in christelijke iconografie weinig of niet voorkomt. Het bovenaanzicht is niet gebruikelijk in de christelijke iconografie. Met deze meer artistieke keuze in perspectief zal Wang waarschijnlijk een claustrofobisch gevoel hebben willen oproepen. Het gebruik van opvallende perspectieven is in Fu Wangs fotoserie een aanwezig stijlkenmerk.

Afbeelding 23 komt dichterbij een meer directe verwijzing naar christelijke iconografie. In de foto is een vrouw met een kind op schoot (of net naast de schoot) te zien. Hier kan wederom de link met Maria en Christuskind gemaakt worden. Wat hier opvalt is de duidelijke lichtcirkel om het hoofd van de vrouw. In een aanzienlijk deel van de 'portretten' van Maria en Christus hebben de twee een aureool om hun hoofd. In de donkere kamer op de foto valt deze lichtcirkel op. Vaak worden de twee afgebeeld op een troon. De moeder en zoon zitten in deze foto ook. De zittende positie is echter geen directe verwijzing naar het motief vanwege de nonchalante lichaamshouding in de foto. Maria met Christus op de troon hebben een statige houding. In latere afbeeldingen van Maria met Christuskind ontstaat echter een meer innige band tussen de Maria en Jezus in de afbeeldingen.⁶⁶ Maria leunt met

⁶⁵ Ibidem, 2.

⁶⁶ Ibidem, 120 -121.

haar hoofd naar het Jezuskindje toe met een liefelijke lach op haar gezicht en het kindje kijkt op naar Maria of legt zijn hoofd tegen Maria's borst. Moeder en kind in de foto leunen naar elkaar toe, hoewel niet op de meer plechtige manier waarop dit in de christelijke afbeeldingen van Maria en Christus wordt afgebeeld. In deze foto is er wel gebruik gemaakt van een vooraanzicht zoals gebruikelijk is in het afbeelden van dit motief. De slordigheid van het vooraanzicht (neigt naar linksboven) doet echter afbreuk aan deze directe verbinding.

In de rest van de foto's worden handelingen verricht die in andere composities met andere invalshoeken als christelijk kunnen worden geïnterpreteerd. Vanwege de onconventionele perspectieven heeft deze fotoserie een totaal andere stijl dan die van Barbara Davidson en kan christelijke iconografie minder snel verbonden worden aan deze foto's.

3.2 Kwantitatief

In dit kwantitatieve gedeelte van het onderzoek is per jaar onderzocht of er christelijke iconografie aanwezig is in de Pulitzer prijs en CHIPP winnende fotoseries. De winnende fotoseries van 2007 tot 2016 worden geanalyseerd.^{67 68}

De methode die in dit kwantitatieve deel van het onderzoek gebruikt zal worden komt overeen met de wijze waarop in paragraaf 3.1 de fotoseries van Fu Wang en Barbara Davidson geanalyseerd zijn. Er wordt gelet op hoe duidelijk de iconografie aanwezig is en de gevonden christelijke thema's worden gekoppeld aan de standaard motieven in de christelijke iconografie. Dit wordt gedaan met behulp van op christelijke iconografie gerichte bronnen en gespecialiseerde kennis uit kunsthistorische colleges.

Bij de analyse van de rest van de winnende fotoseries worden de volgende niveaus van aanwezigheid van iconografie gehanteerd; moeilijk vindbare iconografie, mogelijk aanwezige christelijke iconografie en duidelijk aanwezige iconografie. Fotoseries met moeilijk vindbare iconografie zijn fotoseries waarin geen christelijke iconografie gevonden is. Wanneer het niveau van iconografie wordt aangeduid met mogelijk aanwezig, zijn er christelijke motieven aanwezig maar is deze link niet in een eerste oogopslag duidelijk. Wanneer het niveau van iconografie wordt aangeduid als duidelijk aanwezig, is de christelijke iconografie in een eerste oogopslag duidelijk aanwezig. De verschillende niveaus zoals gehanteerd in deze kwantitatieve analyse geven een nuance weer die in paragraaf 3.1 ook gemaakt wordt. Namelijk hoe duidelijk de christelijke iconografie aanwezig is in de besproken foto's.

Naast de westerse fotoseries met directe verwijzingen naar een christelijk motief (Barbara Davidson) zijn er ook westerse fotoseries waar de verwijzingen vooral rusten op algemene connotaties. In Craig F. Walkers serie zijn in drie van de achttien foto's christelijke motieven zichtbaar. De man van smarten, ofwel een portret van een lijdende Christus is te zien in twee van deze foto's. De verbinding is vooral gebaseerd op de focus en de lichtval die

⁶⁷ Deze afbakening van jaren is gekozen omdat er geen toegang verleend is tot de informatie over winnaars van de CHIPP en hun fotoseries van de eerste twee edities (2005 en 2006) door de China Photojournalist Society die de CHIPP heeft opgezet.

⁶⁸ In de appendices zijn lijsten met de namen van de fotografen, de fotoseries en het jaar waarin ze gewonnen hebben te vinden. (tabel 2 en 3)

op de lijdende man vallen. De overeenkomsten in lichtval zijn ook bepalend voor de foto met het motief van de ten hemelopneming.

In de fotoserie *the cost of slavery* van KM Asad zijn in drie van de tien foto's christelijke motieven gevonden. De man van smarten, de Pietà en de bewening. Een meisje huilt om haar overleden zus. Het feit dat het meisje vanaf de voeten over haar zus heen buigt komt overeen met de positie die Maria vaak inneemt in de bewening. Dit is de meest directe verwijzing die in de drie foto's gevonden is. De Pietà, de man van smarten en de bewening zijn motieven die in de analyse van de andere fotoseries vaak voorkomen.

De verschillende niveaus van christelijke iconografie per jaar en per fotoprijs zijn vastgelegd in tabel 1. Tabel 1 is in essentie een weergave van het gedane kwantitatieve onderzoek. In de appendices van dit onderzoek (tabel 2 en 3) is een volledig overzicht weergegeven van de fotografen, hun fotoseries en het jaar waarin ze gewonnen hebben. In deze tabellen staat ook aangegeven welke foto's in welke mate iconografie bevatten en aan welk motief ze zijn gekoppeld.

	Pulitzer Prize			CHIPP		
	Moeilijk vindbare iconografie	Mogelijk aanwezige christelijke iconografie	Duidelijk aanwezige christelijke iconografie	Moeilijk vindbare iconografie	Mogelijke aanwezige christelijke iconografie	Duidelijk aanwezige christelijke iconografie
2007			x	x		
2008		x			x	
2009	x			x		
2010	x			x		
2011			x		x	
2012		x			x	
2013	x					x
2014			x		x	
2015		x			x	
2016		x		x		

Tabel 1: Niveau aanwezigheid iconografie in westerse en niet-westerse fotoprijzen.

3.3 Resultaten

In de twee vorige paragrafen is duidelijk geworden dat motieven die in de westerse fotografie geïnterpreteerd zouden worden als christelijke iconografie wel degelijk voorkomen in niet-westerse fotografie. In een niet-westerse cultuur waar zowel fotograaf als toeschouwer niet ingewijd is in de beeldtaal van de christelijke iconografie, kan toch christelijke iconografie gevonden worden.

Uit de kwalitatieve (persoonlijke) analyse is gebleken dat in de niet-westerse fotoserie van Fu Wang de iconografie minder direct is en niet specifiek naar een bepaald motief lijkt te verwijzen. In de fotoserie van Barbara Davidson bestonden deze 'indirecte' verwijzingen ook. De christelijke iconografie paste niet altijd in een interpretatie. In vijf van de acht foto's met iconografie waren deze verwijzingen naar motieven wel direct en vrijwel onomstotelijk. In deze vijf foto's lijkt het bewust inzetten van christelijke iconografie aan de kant van Barbara Davidson aannemelijk. Davidson zoekt naar de menselijke kant van situaties in haar foto's en ze werkt tenminste in een kwart van haar foto's met christelijke iconografie. In Davidson's foto's lijkt een verband zichtbaar tussen de menselijke en emotionele kant van de situaties en het gebruik van christelijke iconografie.

Een invloedrijke factor is dat Davidson haar foto's heeft gemaakt in een gemeenschap waar het christendom een grote rol speelt. Zeker in tijden van leed, rouw en dood komen christelijke handelingen en gebruiken meer voor. In de analyse is echter meegenomen dat de christelijke gebruiken die te zien waren in de foto's niet gelijk staan aan motieven uit een christelijke iconografie. Wanneer er symbolen te zien zijn, zoals een kruis of een duif, die gebruikelijk zijn bij christelijke tradities vormen die niet op zichzelf een motief. Een voorbeeld is de man die met het kruis over zijn schouder loopt. Zonder hem is het kruis niet meer dan een houten object. Met de man onder het kruis is het een verwijzing naar de lijdensweg van Jezus.

Om inzicht te krijgen in de werking en functie van christelijke iconografie binnen het medium van fotografie en een eventuele invloed die het heeft op het publiek, moet er eerst vastgesteld worden dat wat geïnterpreteerd wordt als christelijke iconografie wel christelijke iconografie is. Zarzycka ziet *tropes* en andere motieven die verder terug gaan op een dieper liggende oorsprong.

Uit de kwantitatieve analyse is gebleken dat 'christelijke iconografie' ook voorkomt in niet-westerse fotoseries. Wat opvalt is dat in de iconografie binnen de niet-westerse

fotoseries weinig duidelijke christelijke motieven te zien zijn. Wat in de kwalitatieve analyse opvalt, is het gebrek aan directe verwijzingen naar motieven (compositie, symbool/detail of camerastandpunt). Dit gebrek aan directe verwijzingen ondersteunt het standpunt dat deze motieven niet als christelijk moeten worden geïnterpreteerd.

De hypothese van Zarzycka kan dus bevestigd worden. Zij claimt dat de door westerlingen als christelijk geïnterpreteerde beelden een dieper liggende oorsprong of een meer algemeen geldende iconografie bevatten en dus niet altijd christelijk zijn. De iconografische thema's die doorgaans 'christelijk' worden genoemd zijn in vrijwel dezelfde mate zichtbaar bij de CHIPP fotoprijs als de Pulitzer Prize. Toch moet hier een kanttekening geplaatst worden vanwege het feit dat in de westerse fotoseries vaker direct verwezen wordt naar een christelijke motief.

Dit gegeven roept vragen op. In hoofdstuk één is de mogelijkheid besproken dat meerdere iconografieën door elkaar heen kunnen werken. Motieven, met een soortgelijke betekenis, kunnen elkaar overlappen. Een voorbeeld hiervan is de overlap die christelijke iconografie heeft met de iconografie van het menselijk rouw en lijden. Dit kan de reden zijn dat deze 'christelijke iconografie' vaak te vinden is in fotografie van humanitaire noodsituaties. Iconografieën kunnen zich ook gaan vermengen. De mogelijkheid bestaat dat christelijke iconografie zich vermengt met iconografieën met een diepere oorsprong. De bovenstaande analyses sluiten geen van deze mogelijkheden uit.

Conclusie

De vraag die in dit onderzoek beantwoord is, is of er door fotografie critici, recensenten en het westerse publiek, te snel gezocht wordt naar een christelijk motief in fotografie, waar deze niet aanwezig is. Deze vraag is beantwoord aan de hand van een analyse van prijswinnende fotoseries uit westerse en niet-westerse landen. Deze analyse bestond uit een kwalitatief deel waar een persoonlijke analyse gedaan werd van de christelijke motieven die zichtbaar waren in twee prijswinnende fotoseries. Het andere deel bestond uit een kwantitatieve analyse waarin werd onderzocht of, en in welke mate, er christelijke iconografie aanwezig was in de prijswinnende series van de Pulitzer Prize en de CHIPP (China International Press Photo Contest) van het jaar 2007 tot 2016. De resultaten uit deze analyse zijn getoetst aan de bestaande theorie over christelijke iconografie in fotografie.

De hypothese die aan de analyse vooraf ging was dat christelijke motieven te snel als christelijk worden geïnterpreteerd wanneer dit niet het geval is. Als deze hypothese zou kloppen zouden iconografische thema's die doorgaans 'christelijk' worden genoemd in dezelfde mate zichtbaar moeten zijn bij de CHIPP fotoprijs als bij de Pulitzer Prize. Als deze hypothese niet klopt, zouden er een duidelijk verschil zichtbaar moeten zijn in hoe vaak die iconografie voorkomt. Uit de analyse bleek dat christelijke iconografie in dezelfde aantallen aanwezig was in de niet-westerse fotoserie als in de westerse fotoserie. De hypothese is dus bevestigd: de door westerlingen als christelijk geïnterpreteerde beelden zijn niet overwegend christelijk van oorsprong.

Een nuance die gemaakt moet worden, is het verschil in de mate waarin de christelijke iconografie in de fotoseries gevonden is. De westerse fotoserie verwijst volgens de kwantitatieve analyse vaak directer naar een motief. Voor de conclusie betekent dit het volgende: westerlingen interpreteren motieven inderdaad te snel als christelijk. De christelijke iconografie is echter duidelijker en directer aanwezig in de westerse fotografie. Eventuele redenen hiervoor zijn niet uit dit onderzoek af te leiden.

Het onderzoek heeft aangetoond dat christelijke motieven inderdaad te snel worden gezien in foto's waar deze niet aanwezig zijn. Door dit onderzoek is tevens inzicht verkregen in de werking en functie van iconografie binnen het medium van fotografie en de invloed op (de opvattingen van) het publiek.

Op basis van de resultaten van dit onderzoek zijn er vragen en mogelijkheden voor verder onderzoek duidelijk geworden. In het theoretisch kader van dit onderzoek bestaan verschillende manieren om de door Zarzycka gesuggereerde dieper liggende oorsprong of de meer algemeen geldende iconografie te duiden. Er kan bijvoorbeeld sprake zijn van overlap van motieven van verschillende iconografieën. Het zou een verklaring kunnen vormen voor het feit dat christelijke iconografie en iconografie van rouw en lijden in noodsituaties zo treffend samengaan. Het kan eventueel interessant zijn om de motieven van christelijke iconografie en iconografie van humanistische noodsituaties naast elkaar te leggen. Motieven van christelijke iconografie en andere iconografieën kunnen zich vermengen. Dit onderzoek sluit geen van deze mogelijkheden uit.

Literatuurlijst

屠志, 'About CHIPP', (versie 12 januari 2009) http://www.chipp.cn/2009-01/12/content_2504065.htm (5 januari 2018).

Assman, Aleida, 'Frauenbilder im Männergedächtnis bei Pater, Proust und Joyce', *Bildergedächtnis, Gedächtnisbilder*, (Zürich 1998) 24-65.

Davidson, Barbara, 'Barbara Davidson, Photgrapher', <https://www.barbaradavidson.com/about> (2 januari 2018).

Boylan, James, *Pulitzer's School: Columbia University's School of Journalism, 1903-2003*, (New York 2003).

Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, (Ithaca 2001).

Campbell, David, 'The Iconography of Famine', *Picturing Atrocity. Photography in Crisis* (London 2012), 79-92.

'Entry Form for The Pulitzer Prize in Journalism', <http://entrysite.pulitzer.org/content/how-submit-your-entry> (28 december 2017).

Falk, Francesca, 'Invasion, Infection, invisibility: An iconology of illegalized immigration', *Images of Illegalized Immigration: Towards a Critical Iconology of Politics*, (2012) 83-100.

Greenwood, Keith, Smith, C. Zoe, 'How the World Looks to Us. International news in award-winning photographs from the Picture of the Year, 1943-2003', *Journalism Practice* 1 (2007) 1, 82-101.

Hall, James, *Hall's Iconografisch handboek: Onderwerpen, symbolen en motieven in beeldende kunst*, (Leiden 1979).

Hunt, Katie, 'Depicting China: Can Chinese photographers scoop more awards?', CNN (versie 20 april 2016), <http://edition.cnn.com/2016/04/19/asia/china-photojournalism/index.html> (15 januari 2018).

Laarhoven, Jan van, *De beeldtaal van de christelijke kunst: Geschiedenis van de iconografie*, (Nijmegen/Amsterdam 1992).

赵金悦, 'Members of the CHIPP Jury', http://www.chipp.cn/2016-03/28/content_19476718_13.htm (5 januari 2018).

Panofsky, Erwin, 'Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance', (Oxford 1939) 1-17.

Reinhardt, M., H. Edwards, E. Duganne, eds., *Beautiful suffering. Photography and the Traffic in Pain* (Chicago 2006).

Sontag, Susan, 'Regarding the Pain of Others', *Diogenes* 1 (New York 2003), 127-139.

Topping, Seymour, 'Administration of the Prizes', <http://www.pulitzer.org/page/administration-prizes> (3 januari 2018).

Topping Seymour, 'Biography of Joseph Pulitzer', <http://www.pulitzer.org/page/biography-joseph-pulitzer> (28 december 2017).

Wells, Liz, *A critical introduction to Photography*, (New York 1996).

Woman of Influence | Barbara Davidson, Youtube, regie Mia McCormick, B and H, https://www.youtube.com/watch?v=2HEv-_qkD-g (8 januari 2018).

Zarzycka, M., *Gendered Tropes in War Photography: Mothers, Mourners, Soldiers*, (New York 2016).

Zarzycka, M., 'Madonna's of Warfare, Angels of Poverty: Cutting through press photographs', *Photographies* 5.1 (2012), 71-85.

Appendices

OBJECT OF INTERPRETATION	ACT OF INTERPRETATION	EQUIPMENT FOR INTERPRETATION	CORRECTIVE PRINCIPLE OF INTERPRETATION (<i>History of Tradition</i>)
I <i>Primary or natural</i> subject matter—(A) factual, (B) expressional—constituting the world of artistic motifs.	<i>Pre-iconographical description</i> (and pseudo-formal analysis).	<i>Practical experience</i> (familiarity with <i>objects</i> and <i>events</i>).	History of <i>style</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, <i>objects</i> and <i>events</i> were expressed by <i>forms</i>).
II <i>Secondary or conventional</i> subject matter, constituting the world of <i>images, stories</i> and <i>allegories</i> .	<i>Iconographical analysis</i> .	<i>Knowledge of literary sources</i> (familiarity with specific <i>themes</i> and <i>concepts</i>).	History of <i>types</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific <i>themes</i> or <i>concepts</i> were expressed by <i>objects</i> and <i>events</i>).
III <i>Intrinsic meaning or content</i> , constituting the world of " <i>symbolical</i> " values.	<i>Iconological interpretation</i> .	<i>Synthetic intuition</i> (familiarity with the <i>essential tendencies of the human mind</i>), conditioned by personal psychology and " <i>Weltanschauung</i> ."	History of <i>cultural symptoms</i> or " <i>symbols</i> " in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, <i>essential tendencies of the human mind</i> were expressed by specific <i>themes</i> and <i>concepts</i>).

Figuur 1: Panofsky, 'Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance', (Oxford 1939) 1-17.

Fotoserie: Caught in the crossfire – Barbara Davidson

Afbeelding 1-20.

<http://www.pulitzer.org/winners/barbara-davidson>



Afb. 1



Afb. 2



Afb. 3



Afb. 4



Afb. 5



Afb. 6



Afb. 7



Afb. 8



Afb. 9



Afb. 10

Afb. 11



Afb. 12





Afb. 13



Afb. 14

Afb. 15



Afb. 16





Afb. 17



Afb. 18



Afb. 19



Afb. 20

Fotoserie: Children with Leukemia - Fu Wang

Afbeelding 21-30.

http://www.chipp.cn/2016-03/30/content_19509158_10.htm



Afb. 21



Afb. 22



Afb. 23



Afb. 24



Afb. 25



Afb. 26



Afb. 27



Afb. 28



Afb. 29



Afb. 30

<u>Jaar</u>	<u>Fotograaf</u>	<u>Opdrachtgever</u>	<u>Fotoserie</u>	<u>Foto's met christelijke iconografie</u> <u>/bijbehorend motief</u>	<u>Niveau aanwezigheid iconografie</u>
2007	Renée C. Byer	<i>The Sacramento Bee</i>	<i>'For her intimate portrayal of a single mother and her young son as he loses his battle with cancer.'</i>	2.Pietà 5.Geseling 10.Bewening 11.Bewening 16.Pietà 19.Pietà	+
2008	Preston Gannaway	<i>Concord (NH) Monitor</i>	<i>'For her intimate chronicle of a family coping with a parent's terminal illness'</i>	1.Ter hemelopneming 5.Voetwassing 8.Bewening 10.Bewening 11.Man van smarten	/
2009	Damon Winter	<i>The New York Times</i>	<i>'For his memorable array of pictures deftly capturing multiple facets of Barack Obama's presidential campaign.'</i>		--
2010	Craig F.Walker	<i>The Denver Post</i>	<i>'For his intimate portrait of a teenager who joins the Army at the height of insurgent violence in Iraq, poignantly searching for meaning and manhood.'</i>		--
2011	Barbara Davidson	<i>Los Angeles Times</i>	<i>'For her intimate story of innocent victims trapped in the city's crossfire of deadly gang violence.'</i>	1.Christus aan het kruis 2.Bewening 5. " 6. " 8. " 9. Maria met Christuskind 14. Kruisdraging 15. Christus en zijn Apostelen.	+
2012	Craig F.Walker	<i>The Denver Post</i>	<i>'For his compassionate chronicle of an honorably discharged veteran, home from Iraq and struggling with a severe case of post-traumatic stress, images that enable viewers to better grasp a national issue.'</i>	1.Man van smarten 6.Man van smarten 8.Ter hemelopneming	/
2013	Javier Manzano	<i>Agence France-Presse</i>	<i>'For his extraordinary picture, distributed by Agence France-Presse, of two Syrian rebel</i>		

			<i>soldiers tensely guarding their position as beams of light stream through bullet holes in a nearby metal wall.'</i>		--
2014	Josh Haner	<i>The New York Times</i>	<i>'For his moving essay on a Boston Marathon bomb blast victim who lost most of both legs and now is painfully rebuilding his life.'</i>	1.Christus aan het kruis 19.Bewening	+
2015	Daniel Berehulak	<i>Freelance photographer of The New York Times</i>	<i>'For his gripping, courageous photographs of the Ebola epidemic in West Africa'</i>	1.Bewening 3.Christus op de koude steen 6.Man van smarten 10.Zegening	/
2016	Jessica Rinaldi	<i>The Boston Globe</i>	<i>'For the raw and revealing photographic story of a boy who strives to find his footing after abuse by those he trusted.'</i>	4.Kruisdraging 8.Kruisoprichting	/

Tabel 2: Winnaars van de Pulitzer Prize van Fotografie (2007-2016), <http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/217>

Moeilijk vindbare iconografie: --
Mogelijk aanwezige christelijke iconografie: /
Duidelijk aanwezige christelijke iconografie: +

<u>Jaar</u>	<u>Fotograaf</u>	<u>Opdrachtgever</u>	<u>Fotoserie</u>	<u>Foto's met christelijke Iconografie Bijbehorend motief</u>	<u>Niveau aanwezigheid Iconografie</u>
2007	Amadur Hook	(onbekend)	TB in Bangladesh The status of tuberculosis in Bangladesh		--
2008	Lacy Singh	(onbekend)	Flood in India	3.Pietà 8.Man van smarten	/
2009	Li Qiang	Beijing Krant	Helenjian mine disaster		--
2010	Kemal Jufri	(onbekend)	Wrath of The Fire Mountain		--
2011	Wu Fang	<i>Heifei Evening News</i>	Children with Leukemia	1.Aanbidding der wijzen 3.Maria met Christuskind	/
2012	Manu Brabo	(onbekend)	Syria's civil war	5.Pietà 7.Geseling	/
2013	Bernat Armanque	<i>AP photography</i>	Goodbye in Gaza	2.Christus door engelen gedragen 4.Bewening 6.Bewening 7.Geseling 8.Pietà	+
2014	KM Asad	<i>Dirk Picture Agency</i>	Cost of slavery	1.Bewening 6.Pietà 9. Man van smarten	/
2015	Valery Melnikov	(onbekend)	Black days of Ukraine	5.Christuskind 8.Man van smarten 10.Christus door engelen gedragen	/
2016	Goran Tomasevic	<i>Reuters</i>	War in Lybia		--

Tabel 3: Winnaars van de CHIPP (2007-2016),
http://www.chipp.cn/node_415.htm

Moeilijk vindbare iconografie: --
Mogelijk aanwezige christelijke iconografie : /
Duidelijk aanwezige christelijke iconografie: +