

**Vormen van Materialiteit in de Digitale Bruiloftsfotografie:
To have and to hold.**

Hermine J. Lipke

3055167

Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen

Master: Nieuwe Media en Digitale Cultuur

Tutor: A. S. Lehmann

Tweede Lezer: K. van Es

4 Maart 2011

Inhoudsopgave

INLEIDING	4
THEORETISCH RAAMWERK.....	6
HOOFDSTUK 1: BESCHRIJVING VAN BRUILOFTSFOTOGRAFIE	10
HOOFDSTUK 2: HET MAKEN VAN BRUILOFTSFOTO'S.....	12
WAT IS HET VERSCHIL TUSSEN DIGITALE EN ANALOGE FOTOGRAFIE?.....	12
<i>Informatieverlies</i>	12
<i>Hoeveelheid aanwezige informatie</i>	13
<i>Manipulatie</i>	14
HOOFDSTUK 3: DE REPRESENTATIONELE WAARDE VAN FOTO'S.....	16
DIGITALE MATERIALITEIT, EEN DEFINITIE.....	16
ANALOGE FOTOGRAFIE, INDEXICALITEIT EN MATERIALITEIT.....	18
<i>Drie definities van materialiteit</i>	23
DIGITALE MATERIALITEIT IN DEZE SCRIPTIE	24
HOOFDSTUK 4: DE WAARDE EN BETEKENIS VAN DE DIGITALE FOTO.....	25
VAN AURA NAAR DIGITAAL AURA	25
REMEDIATIE BIJ BRUILOFTSALBUMS, ANALOOG EN DIGITAAL	26
(TRANSPARENT) IMMEDIACY	27
HYPERMEDIACY EN DE 'HYPERPHOTO'	28
HYPERPHOTO	30
HOOFDSTUK 5: DE SOCIALE CONTEXT VAN FOTO'S	33
DEELCONCLUSIE	34
HOOFDSTUK 6: KWALITATIEF ONDERZOEK.....	36
ONDERZOEKSVRAAG	36
METHODE	36
HOOFDSTUK 7: FOTOPRESENTATIE: ANALOOG, DIGITAAL OF BEIDE?	38
POPULARITEIT VAN ANALOGE EN DIGITALE FOTOGRAFIE	38
WELKE FYSIEKE EN ANALOGE PRESENTATIEMOGELIJKHEDEN ZIJN ER?.....	40
<i>Afdrukken op diverse materialen</i>	40
<i>Albums, geplakt en gedrukt</i>	40
WELKE DIGITALE PRESENTATIEMOGELIJKHEDEN ZIJN ER?.....	41
WAAROM KIEZEN BRUIDSPAREN VOOR HUN PRESENTATIEVORM?	43
ALGEMENE CONCLUSIE.....	46
LITERATUURLIJST.....	48
BIJLAGEN	51
BIJLAGE 1.....	51

Voorwoord

Ik trek de deur achter mij dicht. Vandaag was een mooie dag met aardige gasten, een stralend bruidspaar en talloze prachtige locaties. Omdat het bruidspaar zich erg op zijn gemak voelde, kon ik de camera op burst-mode zetten en heerlijk van mij af klikken. Voor ik het wist was mijn 32GB-kaartje vol en pakte ik mijn 16GB-kaartje.

Het is inmiddels al laat op de avond, maar voordat ik kan gaan slapen moet ik eerst mijn CF-kaarten op mijn iMac zetten. Ik pak mijn tas met daarin twee digitale spiegelreflexcamera's en leg alle kaarten die ik heb in een keurig rijtje. Via een USB-hub laad ik de kaarten een voor een in Lightroom in, het aantal gemaakte foto's komt neer op 1.873. Naar mijn mening is dit een aardige weergave van de dag geworden. Hoewel de RAW-bestanden nog geen perfecte reflectie van de werkelijkheid zijn, weet ik wat ik kan bereiken met een klein beetje fotobewerking.

Een halfuur later is al mijn informatie gekopieerd. Vervolgens maak ik een extra kopie voor Zeus, ons back-up RAID 5-systeem. Vanaf nu kan ik de CF-kaarten weer leegmaken. Ik bewerk snel drie foto's en zet deze op Facebook en mijn blog. Wanneer de bruid en bruidegom morgen opstaan hebben ze alvast iets om naar te kijken en te delen met familie en vrienden.

Inleiding

Een bruiloft is vaak een van de hoogtepunten uit iemands leven. Bruidsparen willen deze dag graag op een professionele manier vastgelegd hebben en betalen gemiddeld 1.200 euro voor een reportage (Wat kost het om te trouwen, 2010). De foto's krijgen ze dikwijls alleen op dvd en voor afdrukken, albums en verdere producten moeten ze nog extra betalen.

De fotografie- en beelddeskundige Fred Ritchin zegt dat media voor ons bijna heilig zijn geworden. Ze overstijgen tijd en ruimte en vervangen het echte leven door het 'virtuele leven' (2009, p. 10). Beeld wordt dus steeds meer van belang en lijkt soms zelfs belangrijker te zijn dan de ervaring zelf. Denk hierbij bijvoorbeeld aan bruiloftsgasten die hun belevenissen meemaken via het scherm van hun camera. Foto's bieden de mogelijkheid om tijd en ruimte te overstijgen, omdat ze gemakkelijk de herinnering aan vervlogen tijden kunnen terughalen. Ritchin zegt dan ook dat de kennis over fotografie erg van belang is, aangezien fotografie onlosmakelijk verbonden is met menselijke interpretatie. Daarnaast is zo'n 90% van de gekochte camera's digitaal. Dit brengt vragen met zich mee rond indexicaliteit, de vraag of een beeld laat zien 'wat aan de camera verschenen is'.

Frank Kessler, hoogleraar mediageschiedenis, beschrijft hoe indexicaliteit een essentieel onderdeel is geworden van film en fotografie. "[It is] the guarantee of the 'authenticity, accuracy and precision', and thus truthfulness [of the image]" (Kessler in: Van den Boomen, et al., 2009, p. 188). Indexicaliteit staat dus voor de link tussen beeld en realiteit. Ligt deze link echter wel altijd vast? Er heerst een impliciete aanname dat digitale fotografie niet de mogelijkheid heeft om belangrijke momenten definitief vast te leggen (Murray, 2006, p. 156). Het vluchtige en 'materieelozere' karakter van het digitale beeld heeft namelijk een relatief negatief imago. Mensen zien digitale fotografie als minderwaardig ten opzichte van analoge fotografie, wat voortkomt uit het feit dat bij een digitale foto men niet per se een fysieke product krijgt.

De discourses rond fotografie lijken, kortom, sterk aan verandering onderhevig door het digitale karakter van het beeld; een digitale foto is over het algemeen bijvoorbeeld makkelijker en sneller te manipuleren dan een analoge foto. Deze verandering heeft ook gevolgen voor de definitie van 'materialiteit' en met name 'digitale materialiteit'; een begrip dat staat voor de manier waarop we materialiteit,

fysicaliteit en authenticiteit kunnen beschouwen in het digitale tijdperk. De vraag is of de meest gangbare definitie van 'digitale materialiteit' nog klopt en hoe we dit in de context van deze scriptie moeten zien. Dit zal ik verder bespreken in Hoofdstuk 3.

Ik zal mij specifiek richten op bruiloftsfotografie, omdat deze fotografievorm een innige relatie heeft met fysieke dragers. Bruidsparen willen vaak een blijvende herinnering en het fotograferen 'hoort er nu eenmaal bij', volgens veel bruidsparen (Strano, 2006). Tegenwoordig gebeurt het fotograferen steeds vaker met digitale camera's, aangezien deze manier van fotograferen door de jaren heen steeds populairder is geworden. Het bijzondere aan dit geheel is dat men aan de ene kant foto's wil hebben en het niet uitmaakt op welke manier dit gebeurt, 'to have', en aan de andere kant blijkt er toch nog steeds een grote groep mensen te zijn die fysieke (fotochemische) beelden wil hebben, 'to hold'. Er is dus een interessante tegenspraak tussen de vluchtige en immateriële associaties die digitale fotografie oproept en daartegenover het idee dat een bruiloft een eenmalige gebeurtenis is waarbij er dus een goede 'blijvende herinnering' gemaakt moet worden.

Het denkbeeld waarbij digitale fotografie ondergeschikt is aan fotochemische fotografie zal ook besproken worden. Meerdere critici stellen namelijk dat de digitale foto geen waarde meer heeft, omdat de indexicaliteit verloren is gegaan door digitalisering (Winston 1995 zoals geciteerd in: Kessler, 2009 in: Van den Boomen, et al., pp. 187-188). Dit zou in theorie grote problemen moeten opleveren in de context van bruiloftsfotografie, aangezien men daar een 'blijvende en onaangetaste herinnering' wil, middels foto's. Hoewel dit natuurlijk zowel bij analoge als digitale fotografie mogelijk is, wil ik kijken naar de vraag of bruidsparen ook daadwerkelijk gebruikmaken van het feit dat hun foto's digitaal zijn. Gebruiken ze dit in hun voordeel, laten ze bijvoorbeeld hun foto's online zien, of drukken ze foto's alleen maar af? Ik wil mij dan ook gaan richten op de vraag in hoeverre het opmerkelijk te noemen is dat bruidsparen een van de meest indrukwekkende gebeurtenissen van hun leven willen laten vastleggen met digitale camera's, aangezien digitale fotografie een 'immaterieel' karakter heeft. De vraag die ik zal stellen luidt "welke vorm van materialiteit is aanwezig bij digitale bruiloftsfotografie?". Ik zal daarbij specifiek ingaan op het verschil tussen 'to have', het hebben van foto's als informatie en 'to hold', het hebben van foto's als fysiek, tastbaar eindproduct.

Theoretisch raamwerk

Ik zal meerdere teksten gebruiken voor mijn theoretisch raamwerk. Zo zal ik gebruikmaken van Frank Kessler's mening over indexicaliteit. Ook gebruik ik Joanna Sassoon, mediahistorica, bij de definitie van 'het origineel in de fotografie'.

Fred Ritchins 'hyperphoto' en de eerder genoemde term 'indexicaliteit' zal ik verder bespreken in Hoofdstuk 4. Ook zal ik gebruikmaken van de denkbeelden van de New Media Studies-professoren Jay David Bolter en Richard Grusin. Hun term 'remediatie' is van belang voor mijn onderzoek, omdat veel digitaal opgemaakte bruiloftsalbums refereren naar bijvoorbeeld een plakboek. Remediatie is dan ook het idee dat elk 'nieuwe medium' een voorgaand medium in zich heeft. Ik zal hier in hoofdstuk 3 dieper op ingaan.

Een ander artikel waar ik veelvuldig naar zal refereren is "Digital Images, Photo-Sharing and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics" van de mediahistorica Susan Murray. Haar artikel laat de veranderingen zien die een toename aan 'sociale foto-deel-activiteiten' teweegbrengen. Hoewel Murray in haar artikel alleen dieper ingaat op de sociale media-site Flickr ben ik van mening dat haar artikel ook goed bruikbaar is voor mijn thesis. In het artikel wordt namelijk beschreven hoe digitale fotografie aan de ene kant niet veel verschilt van traditionele fotografie, maar aan de andere kant juist compleet anders is, omdat de verhouding tussen fotograaf, camera en toeschouwer verandert (Murray, 2008, p. 153). Murray is van mening dat digitale fotografie mogelijkheden geeft tot nieuwe toepassingen. Ter onderbouwing haalt ze Lev Manovich aan, hoogleraar in digitale kunst, theorie en historie. Manovich schreef in 1995 al over 'de logica van de *digitale* foto'. Volgens Manovich is deze logica een samenspel tussen historische continuïteit en discontinuïteit. Het digitale beeld trekt het net van semiotische codes uit elkaar. De sterke relatie tussen beeld en waarheid, zoals deze er vroeger was, is nu bijvoorbeeld niet meer zo vanzelfsprekend. De komst van digitale fotografie zorgt ervoor dat men fotografie nu opnieuw moet bekijken. Ook heeft de manier van het 'laten zien van beeld' en het 'kijken naar het beeld' invloed op dit bestaande net van semiotische codes, het net wordt volgens hem zelfs sterker. Het digitale beeld vernietigt de indexicale relatie tussen afgebeeld object en afbeelding, terwijl het tegelijkertijd het fotografische versterkt, vereert en zelfs onsterfelijk maakt. (1995, para. 6)

Murray is ook van mening dat het gebruik van sociale media om foto's te laten zien, een markering is van de verandering van de foto als statisch object naar een

meer dynamische weergave van de werkelijkheid. Daarnaast zegt ze dat de digitale fotografie het idee van 'embalmer of time' (Bazin, 1967 in: Murray, 2008, p. 151) loslaat en maakt dat fotografie juist constant in beweging is. Men gaat foto's nu als onderdeel van een narratief zien en niet langer als een statisch object; een indexicale weergave. Zoals men vroeger naar de fotograaf ging om een enkel trouwportret te maken, zo heeft men nu de beschikking over honderden foto's per bruiloft. Dit zijn daarnaast niet alleen de foto's van de professionele fotograaf, maar ook foto's van de dikwijls fotograferende gasten.

Murray (Ibid.) stelt voor om digitale fotografie te onderzoeken op drie punten; een indeling die ik overneem in deze scriptie, namelijk de productie van foto's (zie Hoofdstuk 2), de representationele waarde van het beeld (zie Hoofdstuk 3 en 4) en de sociale context van foto's (zie Hoofdstuk 5).

Wat de productie betreft is er het verschil in gemak. Mensen kunnen nu tijdens elke activiteit hun digitale camera gebruiken en bijna onbeperkt foto's maken. Men fotografeert niet meer alleen bij belangrijke gebeurtenissen in het leven zoals vroeger vaak het geval was. Fotografie wordt nu ook gezien als een 'casual' activiteit. Foto's kunnen direct bekeken worden en indien ze mislukt zijn direct gewist worden. Zo komt er ruimte vrij voor nieuwe foto's. Ik zal hier in het Hoofdstuk 2 verder op ingaan.

De representatie van digitale fotografie kan niet worden bekeken zonder na te denken over indexicaliteit. Aan de ene kant zeggen onderzoekers dat fotografie compleet veranderd is door digitale materialiteit; Murray beschrijft dat digitale fotografie "has led many to believe that digital images are non-indexical and lack the traces of the material past that were so much a part of traditional photography" (Ibid., p. 157). Aan de andere kant zijn er ook onderzoekers die stellen dat er weinig veranderd is. Murray zegt over de relatie tussen beeld en representatie dat men bij de moderne foto niet moet denken aan de dood (zoals Roland Barthes en André Bazin wel deden), maar eerder aan de vergankelijkheid van datgene dat afgebeeld is. Ik zal in Hoofdstuk 3 verder ingaan op dit fotografiediscours.

In het begin van deze scriptie zal ik kort uitleg geven over een aantal kernbegrippen in het huidige discours omtrent digitale fotografie, namelijk materialiteit, indexicaliteit en remediatie. Vervolgens zal ik een kort kwalitatief onderzoek uitvoeren in de bruiloftsbranche, omdat ik daarmee kan laten zien wat de redenen zijn die bruidsparen hebben om al dan niet voor een bepaald product te

kiezen. Ligt de keuze altijd bij hen of zijn er ook nog externe factoren? Uiteindelijk zal ik de resultaten van het onderzoek koppelen aan de theorie die ik eerder al heb beschreven, zodat ik een antwoord kan geven op mijn hoofdvraag.

De redenen om deze scriptie te schrijven zijn meervoudig. Niet alleen is er een hiaat in het onderzoek naar materialiteit bij digitale fotografie, de vorm van fotografie waarbij een beeld gemaakt wordt zonder fysiek product, maar ook heeft dit onderzoek maatschappelijk belang. Volgens Murray worden foto's meer en meer in sociale omgangsvormen betrokken. Websites en weblogs worden een gezamenlijke ervaring; een gedeelde weergave van geheugen, smaak, historie en identiteitsuitingen (2008, p. 149). Het dagelijkse leven wordt steeds meer zichtbaar. Ook zijn foto's van groot belang voor veel mensen.

Ritchin is van mening dat de digitalisering van de fotografie verstrekende gevolgen heeft. Hij schrijft over de manipulatie die plaatsvindt bij het samenstellen van familiealbums; de fotografische historie wordt aangetast door het selecteren van foto's, het retoucheren van albums en het verwijderen van voormalige echtgenoten (2009, p. 34). Hij schrijft vervolgens dat het voor kinderen moeilijk is om aan de hand van albums te zien hoe hun verleden eruit zag. Het is niet meer te zien wie nu daadwerkelijk aanwezig was op een bruiloft en hoe deze mensen eruit zagen. Ritchin vervolgt met de vraag waarom men nog een dure trouwjurk zou kopen, wanneer een doorsnee 'image stylist' je via een beeldbewerkingsprogramma een compleet andere outfit kan aanmeten (Ibid.)

Ritchin schrijft in zijn boek "After Photography" (2009) over de komst van digitale fotografie en de verandering die gaande is met betrekking tot indexicaliteit. Ritchin is van mening dat de komst van digitale fotografie wederom de vraag 'wat echt is' doet rijzen. Hij vindt dat we juist op dit moment opnieuw moeten nadenken over authenticiteit en waarheid in de foto en dat we daarbij de rol van de 'kijker' moeten betrekken. Aangezien digitale foto's toch al bestaan uit '0' en '1' is het volgens hem niet moeilijk om de foto op een nieuwe manier te gebruiken. Daar waar men eerder gebonden was aan de grenzen van het fysieke beeld, kan men nu relatief gemakkelijk de foto groter maken, aanpassen, opslaan, et cetera. De digitale foto moet daarom niet gezien worden als minderwaardig aan analoge fotografie, maar juist als superieur. De komst van digitale fotografie is een nieuwe kans om indexicaliteit te beschouwen. Ritchins persoonlijke uitkomst is dat wij deze kans, om fotografie op een nieuwe manier te gebruiken, moeten aangrijpen.

Ritchins boek begint met de uitleg van het ontstaan van digitale beeldmanipulatie in populaire media, wat gebeurde toen National Geographic in 1982 een foto van de piramides van Gizeh manipuleerde. Omwille van de staande cover van het tijdschrift, werd een liggende foto veranderd in een staand beeld. De liggende layout van drie piramides werd aangepast naar een staande layout door de piramides dichter bij elkaar te brengen (Ibid., p. 27). Media transformeren ons en ook al zijn we ons hier niet altijd van bewust, toch willen zelf dat dit plaatsvindt (Ibid., p. 13). Een voorbeeld hierbij is dat mensen tegenwoordig makkelijk 'herinneringen kunnen verwijderen', doordat ze bepaalde foto's moeiteloos kunnen wissen.

Ritchin sluit zijn boek af met een aantal hoofdstukken over een van zijn kernbegrippen, namelijk 'hyperphotography'. Deze term duidt op de digitale foto en zijn omgeving, namelijk de computer en/of het internet. De *hyperphoto* is niet meer een geprinte foto die in een album rust, maar een digitaal artefact dat in diverse contexten ingebed kan worden; de intercontextuele foto. Ik zal hier dieper op ingaan in Hoofdstuk 4 en uitleggen hoe het concept van de 'hyperphoto' de traditionele begrippen authenticiteit, indexicaliteit en aura uit het fotografiediscours mogelijk kan overstijgen. Dit begrip is voor deze scriptie van groot belang, omdat het laat zien dat er meer mogelijk is met digitale foto's. Mensen lijken vaak vast te houden aan gebruiken uit het verleden, maar de 'hyperphoto' laat zien dat de foto nu op een nieuwe manier gebruikt kan worden. Om een foto te kunnen bekijken is het niet meer nodig om een album open te slaan, want men kan nu gemakkelijk vanuit de hele wereld een webpagina bezoeken waarop de foto te zien is. Er kan zelfs meer informatie op deze webpagina staan, dan de foto alleen. Wel moet gezegd worden dat, hoewel digitale foto's veel mogelijkheden bieden, deze mogelijkheden niet altijd benut worden. De *hyperphoto* is wel in opkomt, maar nog lang geen vervanger voor de afgedrukte bruiloftsfoto's.

De reden dat ik gekozen heb voor de context van bruiloftsfotografie is omdat ik zelf actief ben als bruiloftsfotografe. Als mede-eigenaresse van het bruiloftsfotografiebedrijf 'Mon et Mine' heb ik nu zo'n 115 bruiloften meegemaakt. Telkens weer raakte ik geïntrigeerd door de schijnbare tegenstelling van het 'digitale en niet-tastbare' van de hedendaagse fotografie.

Hoofdstuk 1: Beschrijving van bruiloftsfotografie

Om antwoord te kunnen geven op de hoofdvraag 'welke vorm van materialiteit is aanwezig bij digitale bruiloftsfotografie', is het van belang om te zien wat er komt kijken bij een bruiloft. Aan de hand van een kort overzicht van de geschiedenis fotografie, probeer ik te laten zien dat hoe de hedendaagse bruiloftsfotografie tot stand is gekomen. Met name zwart-witfotografie en het bezitten van een fysiek product hebben een sterke relatie met het verleden.

Twee vormen van bruiloftsfotografie zijn tegenwoordig het meest geaccepteerd, namelijk de traditionele vorm van fotografie en de fotojournalistieke stijl. Traditionele fotografie uit zich in vrij gekunstelde poses, die kenmerkend zijn voor trouwfoto's. Denk bijvoorbeeld aan het bruidspaar dat zij aan zij bij een fontein staat, kijkend in de lens. De traditionele vorm heeft een lange geschiedenis. Toen de fotografie in 1840 door Joseph Nicéphore Niépce werd uitgevonden, was het nogal een omvangrijk proces om een foto te maken. Negatieven bestonden nog niet, dus bruidsparen hadden niet de keuze om talloze afdrukken te laten maken voor hun familieleden. Wanneer men het geld had voor een portret, ging men in de bruidskleding naar een fotograaf en liet hier het moment vereeuwigen. Men moest langere tijd in dezelfde houding blijven staan, omdat de belichting van de foto soms meerdere minuten kon duren. Een bruidspaar kreeg vervolgens één foto mee naar huis. Deze manier van bruiloftsfotografie bleef lang bestaan, omdat het vrijwel onmogelijk was om de zware studiobelichting en grote camera's te verplaatsen naar een trouwlocatie. (Brief history of wedding photography, n.d.)

Naar mate de techniek zich ontwikkelde lieten steeds meer stellen een zwart-witweergave maken. Het kleurenrolletje was rond het begin van de twintigste eeuw al uitgevonden, maar niet betrouwbaar genoeg. Het werd geassocieerd met amateurisme. Mensen lieten nog altijd een 'professionele' zwart-witfoto maken.

Vlak na de Tweede Wereldoorlog was er een explosieve toename aan bruiloften. Amateurs en professionele fotografen trokken eropuit, met hun lichte camera's en fotorolletjes, om ongevraagd foto's te maken van het bruidspaar. Vervolgens probeerden ze deze foto's te verkopen. Omdat er een grote concurrentiestrijd losbrak, investeerden steeds meer mensen in betere en lichtere apparatuur. Het resultaat hiervan was dat fotografen niet alleen meer de statische portretten maakten, maar ook de mogelijkheid kregen om meer momenten vast te

leggen van de dag. (Brief history of wedding photography, n.d.) Door deze nieuwe vrijheid ontstond de, nu nog steeds populaire, journalistieke vorm van bruiloftsfotografie. Deze stijl van fotografie kenmerkt zich in het algemeen door veel overzichtsfoto's, veel zwart-witfotografie en daarnaast weinig geposeerde foto's.

Tegenwoordig trekt de 'digitale fotograaf' eropuit met een of meerdere digitale camera's, lenzen, een flitser en meerdere geheugenkaartjes. Het is nu mogelijk om vrijwel onbeperkt foto's te maken, waardoor de trouwdag tot in detail vastgelegd kan worden. De geschiedenis van bruiloftsfotografie laat zien dat men in het verleden veel moeite moest doen om een enkel fysiek beeld te krijgen. Deze fysieke foto was van groot belang voor een familie. De vraag is hoe deze materialiteit tegenwoordig bekeken kan worden, aangezien veel bruiloftsreportages gemaakt worden met digitale camera's en niet direct een fysiek resultaat hebben. Bruidsparen krijgen tegenwoordig vaak een dvd mee naar huis, in plaats van enkele fysieke afdrukken.

Hoofdstuk 2: Het maken van bruiloftsfoto's

Susan Murray laat in haar artikel zien hoe het fotograferen door de jaren heen makkelijker geworden is. Deze ontwikkeling van de fotografie is in een versnelling gekomen door de toename aan digitale fotografie. In dit hoofdstuk zal ik dieper ingaan op dit onderwerp.

Wat is het verschil tussen digitale en analoge fotografie?

De wereldberoemde bruiloftsfotograaf José Villa, bekend om zijn dromerige en kleurrijke fotografiestijl, werkt met analoge fotocamera's:

Film has such a classic timeless feel I just don't get with digital. When I have tried shooting digitally, I find I spend all my time working to make it look like film. Think about how bizarre that is, when you could just shoot film to start with. (Villa, 2010, n.p.)

Villa is zich bewust van zijn eigen streven en het streven van zijn klanten. Zowel hij als zijn bruidsparen zijn op zoek naar fotografie zoals dat vroeger werd uitgevoerd; met rolletjes, korrelige foto's en (uitsluitend) manueel instelbare camera's. Bruiloftsfotografen staan nog steeds voor de keuze of ze digitaal fotograferen of toch een analoge werkwijze hanteren. Hoewel de meesten tegenwoordig digitaal fotograferen, zijn er toch nog fotografen die een bewuste keuze maken voor analoge fotografie. Wat is nu echter het verschil tussen digitale en analoge foto's, wanneer we de 'tastbaarheid' uitsluiten als argument?

William Mitchell schrijft in zijn standaardwerk "The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era" over drie verschillen tussen analoge fotografie en digitale fotografie (1992, pp. 4-8). Dit zijn het verschil in informatieverlies bij kopiëren, het verschil in de hoeveelheid informatie die een beeld kan bevatten en daarnaast de mate waarin een beeld gemanipuleerd kan worden.

Informatieverlies

Ritchin schrijft dat in de analoge wereld, de fotokopie altijd een generatie verwijderd is van het origineel (Ritchin, 2008, p. 17). Wanneer men een kopie maakt van het fysieke origineel, krijgt men een volledig nieuw bestaande foto die weliswaar

refereert naar het origineel, maar niet meer 'origineel' is. Wanneer men van een digitale foto een kopie maakt, krijgt men een kloon; een exacte kopie, zonder informatieverlies. Hierdoor krijgt het begrip 'origineel' een nieuwe betekenis (Ibid).

Hoewel Manovich het in 1995 nog niet eens was met het idee dat een digitale kopie geen informatieverlies geleden had was hij wel van mening dat dit in de toekomst het geval zou kunnen zijn (1995, para 14). Daarnaast is er nog steeds een 'megapixelstrijd'; de hedendaagse digitale foto, vaak tot wel 5616x3744 pixels groot, zal in de toekomst alleen nog maar groter worden en daardoor dus nog meer informatie bevatten. Sommige auteurs schrijven dat de digitale foto de beeldkwaliteit van de analoge foto al voorbijgaat (Clark, 2002, n.p.).

Hoeveelheid aanwezige informatie

Wanneer een foto digitaal gemaakt wordt, kan de fotograaf (onder andere) kiezen uit het JPEG- of RAW-formaat. JPEG staat hier voor 'Joint Photographic Experts Group' en is een formaat waarbij informatie al gedeeltelijk is gereduceerd en gecomprimeerd.

Het RAW-formaat staat voor 'ruw', een vrijwel ongecomprimeerde manier om informatie op te slaan in een bestand. In het geval van de JPEG krijgt men een foto die sterke gelijkenis heeft met de werkelijkheid, maar in het geval van de RAW-foto heeft men te maken met een formaat met relatief veel beeldinformatie. Dit bestand zal altijd aangepast moeten worden om tot een 'waarheidsgetrouwe' foto te komen. Het RAW-formaat is erg populair bij bruiloftsfotografen, omdat ze tijdens de dag meer 'ruimte voor fouten' overhouden. Het RAW-bestand heeft immers meer tonale informatie opgeslagen dan nodig is voor het eindproduct. Een groot deel van het fotografische proces vindt dan ook plaats nadat de sluiters zijn werk heeft gedaan (Ritchin, 2008, p. 34). Volgens Ritchin kan men een digitaal bestand zien als een studie naar het beeld. "The photograph becomes the initial research, an image draft, as vulnerable to modification as it has always been to recontextualisation" (Ibid.) De foto moet vervolgens nog via beeldbewerkingssoftware zoals Lightroom en Photoshop aangepast worden, totdat er een foto ontstaat die 'af' is. Toch is de analoge foto, indien gemaakt met de juiste film en de juiste ontwikkelaar, nog altijd superieur qua beeldkwaliteit (Rockwell, 2006). Wel moet de kanttekening geplaatst worden, dat analoge negatieven minder lang meegaan dan een digitaal bestand. Daarnaast heeft een rolletje met een gevoeligheid van ISO 100 een hogere beeldkwaliteit dan een ISO 1600-rolletje. Het verschil tussen analoog en digitaal komt onder andere terug in het

door bruiloftsfotografen gevreesde Moiré-effect. Wanneer een bruidegom een grijs geblokt of gestreept pak aan heeft, met een geometrisch geweven patroon, dan komt het dikwijls voor dat de digitale camera deze beeldinformatie niet uit kan lezen en vervolgens het bestand opslaat met een kleurrijke storing. Dit gebeurt niet bij analoge film, wat laat zien dat digitaal niet per definitie beter is dan analoog.

Het verschil tussen analoog en digitaal, met betrekking tot beeldverlies en beeldkwaliteit, is niet per se van groot belang voor het bruidspaar. Hoewel er fotografen bestaan die analoog schieten omwille van de 'look and feel' van analoge film, zijn er toch nog altijd veel meer digitaal werkende fotografen.

Manipulatie

Mitchell is van mening dat analoge foto's wel gemanipuleerd kunnen worden, maar dat dat lang niet zo vaak gebeurt als bij digitale foto's (1992, p. 31). "When we look at photographs we presume, unless we have some clear indication of the contrary, that they have *not* been reworked" (Ibid., p. 6). Deze realiteitsclaim vervaagt naar zijn mening compleet wanneer we kijken naar digitale fotografie. Mitchell schrijft dan ook: "(...) Photography and digital imaging diverge strikingly, for the stored array of integers has none of the fragility and recalcitrance of the photograph's emulsion coated surface" (Ibid.). De fysicaliteit van de analoge foto impliceert dat het moeilijk is om deze te manipuleren.

Ritchin schrijft over beeldmanipulatie bij analoge foto's:

It's perceived credibility, to whatever extent it exists, has been a useful function, especially as evidence of one sort or another. But its perceived credibility has also been purposefully misused to manipulate the public since the medium's inception for political and commercial goals (Ritchin, 2009, p. 19).

Niet alleen kunnen foto's alsnog aangepast worden tijdens het afdrukken, ook kunnen mensen hun 'fotografische geschiedenis' aanpassen door bepaalde andere foto's weg te laten uit albums of door ze naast bepaalde foto's te zetten. Zo kunnen twee portretten van de ouders van de bruid naast elkaar worden geplaatst, terwijl deze mensen gescheiden zijn en op de dag nooit in elkaars buurt zijn geweest.

De vraag of een foto relatie heeft tot het beeld zoals het aan de camera verschenen is, wordt door Sassoon kort samengevat. Ze schrijft dat het per definitie al niet klopt dat een afdruk 'het origineel is', omdat het negatief juist het origineel is (2004 in: Edwards & Hart, p. 191). Elke daaruit voortkomende afdruk is niet meer het origineel; afdrukken kunnen onderling variëren door verschillen in papier en manier van printen. Het argument dat een analoge foto verschilt van een digitale foto omwille van 'haar link met de waarheid' is hierdoor onderuitgehaald. Aangezien uit het voorgaande blijkt dat zowel digitale als analoge foto's gemanipuleerd kunnen worden, rijst de vraag wat de relatie is tussen beeld en werkelijkheid

Hoofdstuk 3: De representatieve waarde van foto's

In het voorgaande hoofdstuk is beeldmanipulatie al kort benoemd. In dit hoofdstuk zal ik verder op dit onderwerp ingaan, maar alvorens dat kan moet ik eerst een definitie geven van 'digitale materialiteit'. Uit de voorgaande hoofdstukken bleek al dat zowel analoge als digitale foto's een dubbele relatie hebben met de waarheid; indexicaliteit is in beide gevallen niet altijd vanzelfsprekend. Hoewel er aanvankelijk een duidelijke relatie tussen indexicaliteit en het fysieke tastbare beeld leek te bestaan, blijkt nu dat dit niet alleen gekoppeld is aan de fotochemische foto. Mitchells standpunt, dat de breekbaarheid en de recalcitrantie van het oppervlak van de analoge foto zorgt voor een indirecte waarheidsclaim, wordt hier voorbijgegaan. De digitale foto heeft namelijk ook een 'claim op de waarheid', ook al is deze niet tastbaar. Vandaar dat we nu eerst moeten bekijken op welke manier 'materialiteit' in de digitale wereld kan worden gezien.

Digitale materialiteit, een definitie

Digitaliteit en materialiteit lijken elkaars tegenpool te zijn in literatuur uit het verleden (zie bijvoorbeeld Negroponte, 1995 en Sassoon in: Edwards & Hart, 2004). Aan de ene kant staat materialiteit beschreven als fysieke materie, terwijl daar aan de andere kant het materiele 'digitale' tegenover staat. Over de materialiteit van de digitale foto is nog niet veel geschreven; de fotochemische foto krijgt veel meer aandacht. In het hoofdstuk "Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction", van Joanna Sassoon, komt dit onderwerp sterk naar voren (2004). Sassoon schrijft over het verschil tussen analoge foto's en ingescande foto's. Naar haar mening verliest de ingescande foto haar materiële en visuele kenmerken. Ook verliest de gedigitaliseerde foto haar plek binnen sociale omgangsvormen, denk bijvoorbeeld aan de kindfoto in een portemonnee. De gedigitaliseerde foto wordt volgens Sassoon omgezet in een beeld met vaste grootte, kwaliteit en variatie in tonaliteit (Ibid, p. 190). Sassoon is dus van mening dat de fysieke en tastbare foto meer betekenis heeft dan de digitale foto. De vraag is of dit een juiste gedachte is.

Graham Clarke, hoogleraar op het gebied van literatuur- en beeldstudies aan de universiteit van Kent, begint het boek "The Photograph" (1997) met een hoofdstuk over wat een foto nu precies is. Een foto heeft historisch gezien een dubbel karakter, het is namelijk altijd omschreven als zowel beeld én object. Een foto is aan de ene

kant een fysiek object waar mensen naar kunnen kijken, maar tegelijkertijd is het een beeld dat informatie geeft. Een foto ontleent zijn betekenis aan de context. Zo kan een foto van een bruidsboeket gebruikt worden in een reclamefolder, maar ook persoonlijke waarde hebben, omdat de bruidegom het voor zijn bruid heeft samengesteld. In het eerste geval gaat het om een relatief betekenisloos beeld, in het laatste geval gaat het om een persoonlijk beeld dat relevant is voor de direct betrokkenen. (Ibid, p. 19)

Clarke schrijft: "The act of taking a photograph fixes time, but it also steals time, establishes a hold on the past in which history is sealed, so to speak, in a continuous present" (Ibid., p. 12). Een foto maakt dat we een bepaald moment kunnen vereeuwigen, wat veelvuldig gebeurt tijdens een bruiloft. Murray zegt over deze vereeuwiging dat het niet puur fixeren is, maar juist een dynamische relatie met beelden ontsluit. De foto is niet langer een vastgelegde herinnering, maar juist een artefact waar wij continu betekenis aan geven (2008, p. 151). Clarke concludeert dat een foto gezien kan worden als een 'sealed world'; een afgesloten wereld waaraan wij zelf betekenis geven. Deze wereld is een complex samenspel tussen 'presence' en 'absence'; de mensen op de foto zijn er wel, maar tegelijkertijd ook niet. De foto is een weergave van een 'dode wereld'. (Ibid, p. 25). Hij refereert hierbij aan de definitie die Roland Barthes hanteert. Barthes ziet de (historische) foto als iets dat de 'dood in de toekomst' laat zien. "There is always a defeat of Time in them: that is dead and that is going to die" (Barthes, 2000/1980, p. 96). Hoewel Barthes dus een relatief gewichtige kijk heeft op de foto, waarbij de foto staat voor het 'toekomstige verleden', ziet Clark de foto als 'datgene dat geweest is en niet meer op dezelfde manier terugkomt'. Clarke ziet dus materialiteit als iets dat niet per definitie bepaald wordt door 'fysicaliteit'. Een digitale foto kan wel degelijk materialiteit hebben, de vraag is alleen hoe men 'materialiteit' moet zien.

In het boek "Digital Material" wordt beschreven hoe digitaliteit en materialiteit niet per definitie elkaars tegenpool hoeven te zijn (Van den Boomen, Lammes, Lehmann, Raessens & Schäfer, 2009). Beschreven wordt hoe de opkomst van nieuwe media ervoor zorgde dat mensen het nieuwe fenomeen 'digitaliteit' zagen als immaterieel: "New media and their effects were thus framed as being 'hyper', 'virtual', and 'cyber' - that is, outside of the known materiality, existing independently of the usual material constraints and determinants, such as material bodies, politics and the economy" (Ibid, p. 8). Doordat deze eerste kennismaking met nieuwe media

nogal zwart-wit was, lijken ook nu nog 'digitaal' en 'materiaal' elkaars tegenpolen te zijn. De auteurs van het eerder genoemde boek zijn het hier niet mee eens, ze stellen voor om 'immaterieel' te verruilen voor 'in-materieel'. Ze doelen hier op de bits met informatie die zelf weliswaar niet fysiek zijn, maar via een drager tastbaar gemaakt kunnen worden. Daarnaast geven ze aan dat: "The lines separating objects, actions, and actors are hard to draw, as they are hybridized in technological affordances, software configurations and user interfaces" (Ibid., p. 10). Menselijke en niet-menselijke actoren werken samen in een netwerk dat betekenis geeft aan zijn onderdelen. Hierbij kunnen we materialiteit en digitaliteit zien als twee uitersten, waar 'digitale materialiteit' ergens tussenin staat. Een digitale diavoorstelling kan bijvoorbeeld een grote impact hebben op de kijker, mits deze een bepaalde band heeft met het digitale beeld dat te zien is. Toch zijn afdrucken van bruiloftsfoto's voor veel bruidsparen nog steeds van belang. Als ik een schatting zou maken, dan vermoed ik dat 95% van de door mij gefotografeerde bruidsparen daadwerkelijk (een deel van) hun digitale bestanden laat omzetten naar een fysieke vorm, zoals een afdruk of wel album. Bruidsparen willen dus het 'vluchtige digitale' vangen in een permanente vorm. Een kanttekening hierbij is dat deze bruidsparen dikwijls kiezen voor afdrucken van de HEMA of het Kruidvat, afdrucken die niet bedoeld zijn om het hele leven mee te gaan. Dit impliceert dat mensen snel iets tastbaars in handen willen hebben, maar deze gedachte doet wel afbreuk aan het idee dat een tastbare foto een 'herinnering voor eeuwig' moet zijn. Hoewel veel bruidsparen dus aangeven dat ze graag prints willen kunnen maken van hun foto's, zijn digitale slideshow inmiddels ook een trend geworden. Bruidsparen willen graag hun dag gemakkelijk (digitaal) delen met anderen, maar indien de digitale foto geen materialiteit en indexicaliteit zou hebben, hoe is het dan toch mogelijk dat deze vorm van foto's delen zo populair is? Een potentieel antwoord op die vraag is dat bruidsparen zo veel mogelijk relevante 'belevens'-informatie willen bezitten, digitaal dan wel analoog. Ik zal dan ook in de komende alinea's verder ingaan op de eventuele verschillen in indexicaliteit en materialiteit.

Analoge fotografie, indexicaliteit en materialiteit

Frank Kessler schrijft over de indirecte link tussen materialiteit en indexicaliteit. Voor de opkomt van digitale fotografie bestond het idee dat, door de grote hoeveelheid aan (analoge) beelden, het vrijwel onmogelijk was om alle beelden aan te passen. Bij

digitale fotografie zijn er ook nog veel meer beelden aanwezig, maar deze zijn makkelijk aan te passen en dus bestaat het idee dat dit aanpassen ook wel zal gebeuren; *'het kan dus het zal'*. Kessler zegt over indexicaliteit:

Digitalization in other words, not so much caused an obliteration of the privileged link between the photographic image and the real, but rather provoked a return of the repressed, namely a renewed awareness of the numerous forms of manipulation and intervention that constitute the very activity of producing and presenting (moving) pictures (Kessler in: Van den Boomen et. al., 2009, p. 190).

Kessler laat dus zien dat indexicaliteit een probleem van alle tijden is, niet alleen van het digitale tijdperk. Fysieke materialiteit en indexicaliteit zijn indirect aan elkaar gelinkt, omdat de fysieke foto een schijnbare link heeft met de werkelijkheid. Analoge fotografie en 'waarheid' hebben nog altijd een innige relatie.

In het voorgaande hoofdstuk kwam de vraag naar voren waarom het delen van digitale foto's zo populair is, omdat de relatie tussen indexicaliteit en materialiteit als problematisch gezien wordt door sommige geleerden. Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moeten we eerst dieper ingaan op de manier waarop 'materialiteit' in de hoogtijdagen van het analoge-fotografietijdperk beschouwd werd.

Sassoon schrijft in haar artikel "Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction" dat het inscannen van foto's resulteert in een overgang van het materiële naar het digitale (2004 in: Edwards & Hart, p. 187). Ze beschrijft de analoge foto als volgt: "Embedded within the original photographic object are clues visible to the trained eye that reveal the subtle relationships between negatives, printing papers and processes used to produce the image physically" (Ibid., p. 189). Volgens Sassoon is de analoge foto dus een fysiek materieel iets, bestaande uit meerdere factoren. Ze vervolgt haar ontologie van de foto met de kennis dat de fysieke afmeting van de foto laat zien met welk soort camera de foto gemaakt is. Een standaard 10x15-print is meestal gemaakt met een kleinbeeldcamera, terwijl een vierkante foto vaak gemaakt zal zijn met een middenformaatcamera. De textuur van de foto en het dynamische bereik laten ook informatie los over hoe het beeld tot stand is gekomen.

Naast de directe fysieke elementen van de foto is er ook vaak geschreven tekst aanwezig. Denk hierbij aan de datum waarop de foto gemaakt is, korte beschrijvingen

over wat de foto laat zien of informatie over de aanpassingen die gedaan zijn. Deze informatie staat vaak op de achterkant van de foto en in sommige gevallen, bijvoorbeeld bij de polaroid, ook op de voorkant. De fysieke conditie waarin de foto verkeert geeft eveneens informatie weer. Omgevouwen hoekjes duiden bijvoorbeeld op een slechte opslagmethode. Daarnaast zijn vuil en viezigheid een indicator dat de foto niet netjes is opgeslagen in een archief, maar misschien ergens aan een muur gehangen heeft (Sassoon in: Edwards & Hart, 2004, pp. 190-191).

Wanneer men een foto op een scherm bekijkt, zijn alle foto's gereduceerd tot een bepaald formaat, volgens Sassoon. Ze ziet de tweedeling tussen materieel en digitaal dan ook als strikt. Volgens haar is een foto ofwel materieel, fysiek en dus tastbaar, ofwel digitaal. Ze schrijft dat:

Being translated into a digital image is a new stage in the life of photographic object and a profoundly transforming one. (...) This creates an image bank of auratic digital objects without reference to associated contexts or clues as to their previous physical embodiment. (Ibid., p 192)

Het digitaliseren van bestaande foto's zorgt dus voor het achterlaten van 'fysieke materialiteit'. Sassoon stelt dan ook dat alle digitale foto's een gelijke kwaliteit en dynamisch bereik hebben, aangezien de foto's op hetzelfde scherm getoond worden.

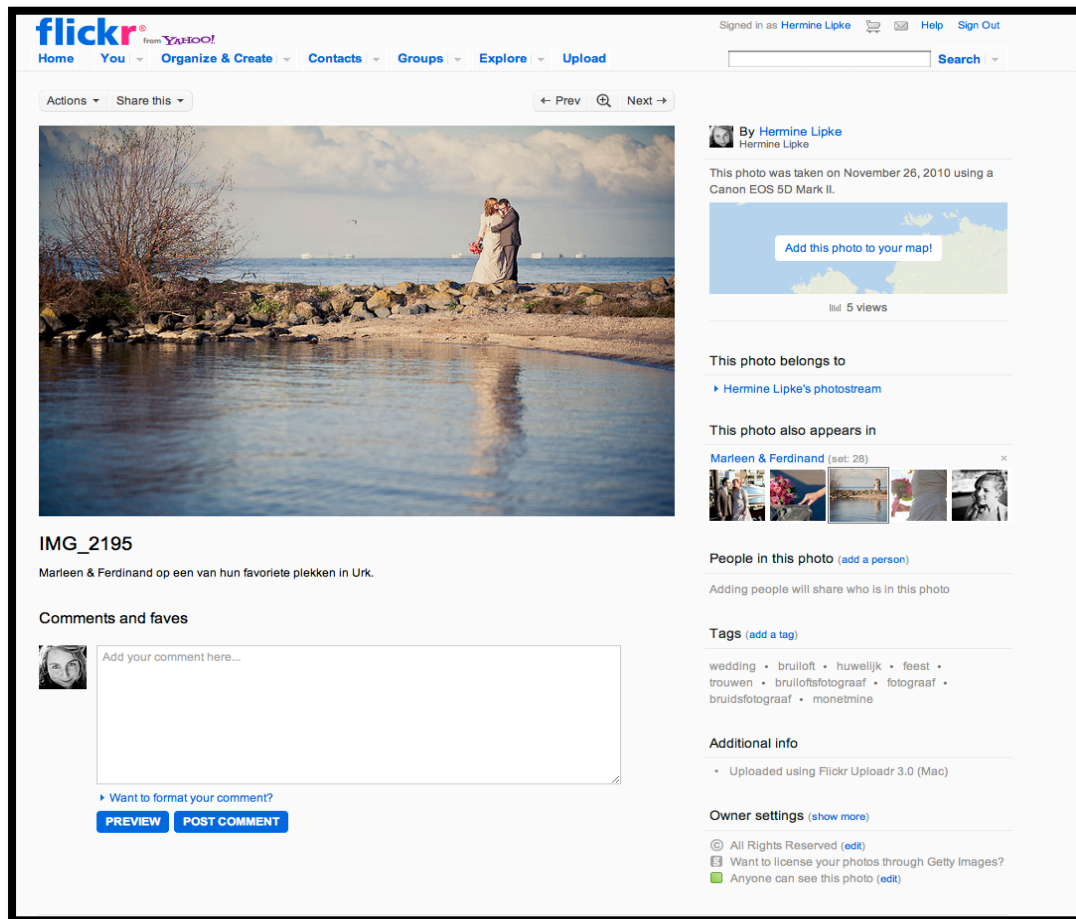
Ook anderen delen Sassoons mening. De specialisten in *human centered design* en *ubiquitous computing* Heekyoung Yung en Kay Connelly zeggen ook: "Digital photographs lose the meaningful traces as well as the authentic value of memory" (2007, p. 318). Het verlies van deze sporen komt door het vermeende 'materieelozere' karakter van digitale fotografie.

Ik ben het niet eens met Sassoons strikte dichotomie tussen 'analoog' en 'digitaal', waarbij ze digitaal ziet als materieeloos. Ik sluit mij dan ook aan bij Susan Murrays mening over de relatie tussen het digitale beeld en de fysieke wereld. Ze schrijft:

So, in fact, the notion of the pure, depthless, ahistorical digital image is a false one and has served to both elevate and denigrate the digital image when compared to film. However (...) the digital image does bear remnants of its own history, which may not be exactly the same as, say, scratches on a film

negative, yet nonetheless shows traces of it's own use and manipulation. (Ibid., 2008, p. 161)

Murray is dus van mening dat een digitaal beeld wel degelijk 'digital material' is, met sterke verwijzingen naar de fysieke wereld. Ik ben het dan ook met haar eens dat digitaal weergegeven foto's wel degelijk materiële aanwijzingen kunnen geven over de foto 'zoals hij fysiek weergegeven zou kunnen worden'. Ik kan bij digitale foto's gemakkelijk kiezen of ik een foto vierkant of panoramisch wil maken of juist wil vasthouden aan de fotografische constante 2:3. Ik word niet gelimiteerd door de limieten van de negatievenvergroter. Daarnaast kan ik ervoor kiezen om een foto op volledige grootte op te slaan, of ik kan ervoor kiezen om de foto met minder informatie te bewaren, omdat hij dan minder ruimte op mijn computer inneemt. Hoewel ik het met Sassoon eens ben dat je een grote print niet op een klein beeldscherm kunt laten zien zonder problemen, onderschrijf ik niet haar mening dat ik alle materiële informatie kwijtraak na het scannen. Je kunt een 10x15-print, een gangbaar formaat, op een scherm ook nog laten zien als 10x15-print. De verhouding blijft hetzelfde, het daadwerkelijke formaat niet per se. Daarnaast is het altijd nog mogelijk om een onderschrift te maken bij foto's, bijvoorbeeld de context, over de datum waarop de foto gemaakt is, maar ook over de processen die van het negatief een positieve afdruk hebben gemaakt. Daarnaast hebben vele digitale foto's 'metadata'; digitaal opgeslagen informatie over onder meer het type camera, de sluitertijd en het gebruikte diafragma. In Afbeelding 1 is een voorbeeld te zien van een bruiloftsfoto op Flickr. Hier is niet alleen de foto te zien, maar is het ook mogelijk om de locatie weer te geven die via een GPS-onderdeel in je camera opgeslagen is. Daarnaast is te zien welke foto's er nog meer thuisshoren in de set, heeft de foto een titel (IMG_2195), een onderschrift en talloze tags. Aan de rechterkant van het scherm is te zien dat de foto gemaakt is met een Canon 5D Mark II. Hier is nog meer informatie afgebeeld; de foto is bijvoorbeeld gemaakt met een sluitertijd van 1/8000e seconde, een diafragma van 2.0 en een focale afstand van 135mm. Het punt van scherpstelling lag op 16,5 meter van de sensor, de ISOwaarde was 200, de camera was ingesteld op 'diafragmavorkeur' en de ontspanknop is om 14:35 ingedrukt.



Afbeelding 1: weergave van de interface van Flickr

Deze metadata kunnen gezien worden als een equivalent van de bijschriften van fotografen over de manier waarop de foto tot stand gekomen is. Metadata zijn zelfs zo uitgebreid dat ze voorbijgaan aan de eerdere notities van analoog werkende fotografen. Digitalisering is niet per definitie het einde van materiële referenten, temeer wanneer we de definitie hanteren die later in dit stuk beschreven wordt.

Sassoon haalt uiteindelijk Geoffrey Batchen aan, deskundige op het gebied van fotografiehistorie en moderne kunst. "The photograph is an image that can have 'volume, opacity and a physical presence in the world' - in essence an aura of materiality or of 'the thing itself' that emanates from the complexity of the original photographic object" (1997 in: Edwards & Hart, 2004, p. 190). Sassoon zegt dus ook dat er 'meer' is dan fysieke materialiteit. Er is een 'aura' aanwezig, een term die door de marxist en cultuurfilosoof Walter Benjamin gebruikt werd om aan te geven dat een kunstwerk een zekere diepere betekenis heeft, door zijn uniciteit: "(...) the destruction of the aura, is the signature of a perception whose sense for the sameness of things has

grown to the point where even the singular, the unique, is divested of its uniqueness - by means of reproduction" (Benjamin in: Jennings, Smith & Livingstone, 1999, p. 519). Benjamin is van mening dat de reproductie een gevolg heeft voor de aura van het origineel. Dit wil echter niet zeggen dat Benjamin negatief is over het gedeeltelijk verdwijnen van de aura. Hij schrijft dat de reproductie ervoor zorgt dat het 'gereproduceerde origineel' in een aangepaste versie bereikbaar wordt voor het grote publiek. (Ibid.) Over dit begrip zal ik meer schrijven in Hoofdstuk 4. Het begrip 'materialiteit', dat gelinkt is met 'aura', heeft wellicht meerdere betekenissen en deze betekenissen zal ik dan ook eerst uiteenzetten in het volgende hoofdstuk.

Drie definities van materialiteit

Paul Leonardi, deskundige op het gebied van onder andere communicatiestudies, is van mening dat de term *materiality* niet langer bruikbaar is in haar huidige context, omdat volgens de meest gangbare definitie de handelingskracht van bijvoorbeeld software niet te verklaren is (2010, para. 9). Leonardi beschrijft materialiteit als een concept dat door veel auteurs gezien wordt als fysiek en tastbaar, maar is van mening dat deze niet deugt. Volgens hem is datgene waar een artefact je toe in staat stelt, het meest van belang. Dit is zelfs meer van belang dan het fysieke materiaal (Ibid., para. 14). Het begrip materialiteit moet dan ook geherdefinieerd worden.

Naar Leonardi's mening zijn er drie definities van materialiteit (2010). De eerste is door *materiality* uit te leggen als fysiek en 'materieel'. Het gaat hier dan om artefacten die tastbaar zijn, bijvoorbeeld een analoge foto. Het probleem van deze kijk is dat software en dus ook digitale foto's niet tastbaar zijn, wat zou betekenen dat *software* en digitale fotografie geen materialiteit bezitten. Een voorbeeld van deze denkwijze is de manier waarop Negroponte het verschil tussen bits en atomen beschrijft. "Een bit heeft geen kleur, omvang of gewicht en kan zich met de snelheid van het licht verplaatsen. Het is de kleinste atomische element in het DNA van informatie" (Negroponte, 1995/1995, p. 17). Negroponte schrijft ook dat het verschil tussen bit en atoom soms lastig uit te drukken is, bijvoorbeeld bij een laptop met belangrijke documenten. De laptop, die uit atomen bestaat, is bijvoorbeeld 1.000 euro waard, maar de immateriële informatie is onbetaalbaar. Deze definitie houdt de tegenstelling tussen digitaal en materieel in stand, aangezien Negroponte niet de dichotomie overstijgt.

De tweede manier om naar materialiteit te kijken is wanneer bijvoorbeeld een idee omgezet moet worden naar de 'materiële' praktijk. Dit materialiseren kan door gebruik te maken van software in de praktijk van management. Concepten kunnen materieel gemaakt worden door ze bijvoorbeeld in een schema te plaatsen, zodat ze toegepast kunnen worden. Deze toepassing 'materialiseert' een theoretisch idee.

Een derde definitie van materialiteit is de manier waarbij materialiteit gezien wordt bij de term 'material witness' (Leonardi, 2010, para. 19). Hierbij wordt materialiteit gezien als een concept om uit te drukken dat iets voor een bepaalde situatie of persoon relevant is. Een (digitale) trouwfoto kan nietszeggend zijn voor een buitenstaander, maar voor de moeder van de bruid juist heel materieel zijn. Zij zal lang naar de foto kunnen kijken, omdat die voor haar emotionele waarde heeft, terwijl een willekeurige kijker de foto alleen snel scant. De mate van materialiteit is in dat geval afhankelijk van de context en de persoon die de foto bekijkt. Er moet in een digitale cultuur altijd gekeken worden naar de relatie tussen 'menselijke actoren' en 'niet-menselijke actoren' aangezien die elkaar betekenis geven door hun innige relatie. Een stuk gereedschap is wel fysiek en materieel, maar heeft pas betekenis zodra iemand het gebruikt. Dit is bij fotografie niet anders. Of een foto nu tastbaar is of niet, het draait om de uiteindelijke betekenis en impact op de persoon die hem bekijkt.

Digitale materialiteit in deze scriptie

Digitale materialiteit omvat alle eigenschappen die te maken hebben met het beeld in relatie tot de wereld. Denk hierbij aan de grootte van het bestand, de metadata en het feit dat het beeld alleen via een computer bekeken kan worden. Daarnaast is het begrip 'aura' ook van belang, gezien deze aura betekenis geeft aan het beeld en zorgt voor impact.

Materialiteit is hier dus niet alleen de fysieke vorm van materialiteit, maar omvat ook alle sociale, politieke en economische factoren die betekenis geven aan het beeld. Digitale foto's zijn zodoende materieel te noemen; ze hebben effect op mensen. Deze gedachte is in navolging van de manier waarop Leonardi beeld ziet, namelijk: "De manier waarop een artefact mensen in de gelegenheid stelt tot het doen van dingen" (eigen vertaling, Leonardi, 2010, para. 9).

Hoofdstuk 4: De waarde en betekenis van de digitale foto

Zojuist heb ik beschreven wat het verschil is tussen digitale fotografie en analoge fotografie. De uitkomst was dat analoge en digitale fotografie verschillen qua beeldinformatie, qua verlies aan beeldinformatie bij kopiëren en qua manipuleerbaarheid. Er moet echter nog worden onderzocht of analoge en digitale fotografie vergelijkbaar zijn in effect en betekenis.

In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de 'aura' van de foto, aangezien dit concept volgens Benjamin en Barthes zeer van belang is bij het bepalen van de impact van een foto. Aan de hand van de termen 'aura' en 'indexicaliteit' en het verschil tussen analoge en digitale fotografie, zal ik een kader vormen van waaruit ik de verschillende vormen van materialiteit wil beschrijven.

Van aura naar digitaal aura

Walter Benjamin beschrijft in "Kleine Geschichte der Fotografie" (Benjamin (1931/1999) en in "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Benjamin, 1936/1998) hoe de 'aura' van een kunstwerk vervaagt naar mate er meer kopieën van worden gemaakt. De aura hangt samen met het idee van traditie, ambachtelijkheid en uniciteit, volgens Benjamin (1936/2008, II-IV). Zij bestaat dus uit meerdere factoren. Toch is Benjamin niet negatief over deze genoemde vervaging van de 'aura', hij haalt als voorbeeld de bekende Franse fotograaf Eugène Atget aan, die rond 1900 foto's maakte van een veranderend Parijs. Benjamin zegt over Atget dat zijn foto's het begrip 'aura' emanciperen. De aura is niet langer alleen aanwezig in een uniek kunstwerk, maar kan door de komst van fotografie juist op meerdere plaatsen tegelijkertijd zijn. Wellicht is dit in mindere mate dan bij een uniek kunstwerk, maar kunst wordt wel voor een groter publiek toegankelijk. Een kathedraal kan bijvoorbeeld nu bezichtigd worden buiten haar fysieke locatie (Benjamin (1936/2008, II). Op dezelfde wijze kan een bruiloft bekeken worden nadat de ceremonie heeft plaatsgevonden. Voor iedereen die niet aanwezig kon zijn is de beleving, zij het gedeeltelijk, toch nog mogelijk. De conclusie hier is dat de foto ook een aura heeft.

De kunsteducatiespecialist Robert Sweeney vraagt zich aan de hand van bovenstaande beschrijving af wat er dan gebeurt met de 'aura' wanneer een digitaal gemaakt beeld gebruikt wordt, aangezien deze geen tastbaar 'origineel' heeft. Hij kaart

dan ook aan dat het concept van 'het origineel' alleen kan bestaan bij de gratie van 'reproduceerbaarheid' (2005, p. 7). Hij sluit zijn beredenering af met de gedachte dat "in a digital era the death of aura and the death of the author are reversed, creating opportunities for everyone to participate in the production, consumption, and appropriation of images" (Ibid., p. 17). Sweeney zegt dat het begrip aura kansen biedt en dus op een nieuwe manier bekeken moet worden. Ook Tagg ziet het concept van de aura als situatieafhankelijk:

What makes a photograph real is the fact that the photograph is more than merely print and paper (...) what is real is not just the material item, but also *the discursive system of which the image bears it's part* (quote van: Tagg, 1988 (mijn italics) in: Sassoon, 2005, p.189).

De aura is dus eigenlijk een samenspel van meerdere factoren, waaronder de manier waarop een kunstwerk, in dit geval een (gewone) foto, benaderd wordt. Ik ben van mening dat ook digitale beelden een aura kunnen hebben. Wellicht is deze aura niet hetzelfde als die van een uniek kunstwerk, maar het is nog steeds een aura. Mensen hebben immers een bepaald gevoel hebben bij een foto. Ik ben dan ook van mening dat de *digitale* foto een *digitaal aura* heeft.

Remediatie bij bruiloftsalbums, analoog en digitaal

Remediatie is een term die zeer van belang is in deze thesis. Remediatie staat voor het idee dat een 'nieuwer' medium het voorgaande medium altijd in zich heeft. Zoals de schilderkunst de voorganger is van de analoge fotografie, zo is de analoge fotografie de voorganger van de digitale fotografie. Bolter en Grusin schrijven hierover. "No medium today, and certainly no single medium event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces (Bolter & Grusin, 2000, p.15)". Remediatie wordt daarnaast bepaald door de heersende culturele opvattingen. Deze culturele opvattingen uit zich in *immediacy* en *hypermediacy* (Ibid., p. 21). Een goed voorbeeld van remediatie is het hedendaagse digitale trouwalbum. Hiermee bedoel ik een album dat digitaal is opgemaakt, vervolgens geprint wordt op fotopapier en uiteindelijk wordt ingebonden zoals dat ook bij traditionele albums gebeurt.

(Transparent) immediacy

Het doel van immersie is om de kijker het medium en/of technologie te doen vergeten. Een goed voorbeeld hiervan is 'virtual reality'. VR lijkt pas echt, wanneer de kijker niet meer het idee heeft dat hij zich in een door computers gemedieerde omgeving bevindt. Bij fotografie bestaat 'immediacy' ook. De mate van 'immediacy' is bepalend voor de mate waarin we een foto zien als waarheidsgetrouw: "With this in mind, we can see how digital techniques suggest a new way of understanding all photography. Instead of dividing the world of photography into true and deceptive images, or even into "untouched" images, we can distinguish photographs on their claims on immediacy"(Bolter & Grusin, 2000, p. 110).

Hoe de foto in relatie staat tot de werkelijkheid is afhankelijk van de mate waarin de kijker een relatie kan aangaan met het beeld dat achter het 'oppervlak van de foto' ligt. Bolter en Grusin stellen ook dat "the photograph that presents itself to be viewed without irony expresses desire for immediacy while a photograph that calls attention to itself as a photograph becomes a representation of that desire" (Ibid.). Zij zeggen dus dat fotografie op zoek is naar transparantie en een directe relatie met datgene wat 'echt' is.

Praktisch gesproken kan een grote afbeelding, zonder lijst, de kijker naar 'een andere plek' brengen. Zie Afbeelding 2 voor een voorbeeld van een strak opgemaakt album. In dit geval zijn er slechts twee verschillende afbeeldingen te zien, verspreid over twee pagina's.



Afbeelding 2: voorbeeld van een strak opgemaakt album

Fotografie is een geautomatiseerd proces, dat qua transparantie de schilderkunst voorbij gaat. Bolter en Grusin leggen uit dat de foto traditioneel gezien werd als transparant en onderhevig aan de regels van het lineaire perspectief. De transparantie van de foto kwam voort uit de automatische reproductie, waarbij de artiest overbodig werd. De artiest stond nu ook niet meer tussen de toeschouwer en het beeld in, zoals bij een schilderij wel het geval was. (Ibid., p. 26). Wanneer we kijken naar moderne bruiloftsalbums, zien we een trend van grote, paginavullende foto's. In een traditioneel geplakt album was dit niet mogelijk, de foto's waren altijd kleiner dan de pagina waarop ze werden geplakt. Moderne albums worden steeds vaker zo strak mogelijk opgemaakt. De foto wordt afgebeeld, maar verder niet neergezet als 'foto', zoals bij *hypermediacy* wel gebeurt.

Hypermediacy en de 'hyperphoto'

Hypermediacy kan gezien worden als het tegenovergestelde van *immediacy* (Bolter & Grusin, 2000, p. 34). Bij *hypermediacy* wordt niet transparantie nagestreefd, maar juist extra nadruk gelegd op het gebruik van 'een medium in een medium'. Een bekend voorbeeld hiervan zijn hedendaagse nieuwsprogramma's op tv. Naast de nieuwspresentator zie je een scherm waarop een 'live' interview met een journalist

wordt afgebeeld, plus nog eens een balk onderin het beeld met actuele informatie. De kijker krijgt het gevoel 'midden in het nieuws te staan'. Een ander voorbeeld van *hypermediacy* is de 'hyperphoto', een begrip van Ritchin dat duidt op een nieuwe vorm van fotopresentatie. Ik zal hier in het volgende deelhoofdstuk verder op in gaan.

Wanneer we naar bruiloftsalbums kijken bestaat enerzijds het moderne, strakopgemaakte en grotendeels 'immediated' album dat zojuist al aan de orde kwam. Anderzijds worden ook veel albums opgemaakt zoals in Afbeelding 3 te zien is.



Afbeelding 3: voorbeeld van remediatie in digitaal opgemaakte albums

In Afbeelding 3 is een albumpagina te zien die het bruidspaar zelf gemaakt heeft. De afbeelding is een zogenaamde *spread*; een dubbele pagina. Op de linkerhelft is het bruidspaar in sepia toon weergegeven. Deze bewerking is pas gedaan nadat de digitale foto gemaakt is. De foto doet zo denken aan de manier waarop vroeger foto's werden afgedrukt (op de corsage in kleur na, dat remedieert de ingekleurde zwart-wit film van vroeger). In het midden van de pagina zijn twee foto's te zien, die een rand hebben meegekregen. Deze doet denken aan de analoge positieve 'slide-films' van vroeger, die met name bekend zijn geworden door het journalistieke fotografencollectief Magnum. Deze films zijn extra lastig om aan te passen, waardoor er een indirecte claim op de werkelijkheid ontstaat. Daarnaast hebben de middelste foto's een slagschaduw meegekregen, zodat het lijkt alsof ze bovenop de andere foto's liggen/zweven. Al deze stijlkenmerken zijn toegepast omdat ze (in)direct doen denken aan de bruidsalbums en plakboeken van vroeger.

Bolter en Grusin stellen aanvankelijk dat er een simpele dichotomie lijkt te bestaan tussen analoge en digitale fotografie; de analoge foto is transparant, terwijl de

digitale foto 'hypermediated' is (2000, p. 34). Vervolgens doorbreken ze deze gedachte gedeeltelijk door te stellen dat een digitale foto ook transparant kan zijn (Ibid., p. 42). Ik zou hieraan toe willen voegen dat digitale fotografie juist heel vaak transparant gebruikt kan worden. Wanneer we ervan uitgaan dat digitale fotografie een remedatievorm is van analoge fotografie, en daarbij vaststellen dat er op dit moment meer digitaal gefotografeerd wordt dan analoog, dan is er blijkbaar een verschuiving gaande in de manier waarop de kijker het beeld ziet. Digitale fotografie is op zoveel plekken aanwezig, dat ik betwijfel of de kijker zich wel altijd afvraagt op een foto al dan niet claimt de werkelijkheid weer te geven. Digitale fotografie wordt namelijk, ondanks de eindeloze mogelijkheden, toch nog vaak op een manier gebruikt die maakt dat de foto nog 'past' binnen de traditie van fotografie. Digitale foto's moeten dus op analoge foto's lijken (Bolter & Grusin, 2000), zoals ook min of meer in het voorbeeld te zien was. Ik heb al meerdere malen gehoord van bruidsparen dat ze digitale fotobewerking prima vinden *'zolang het er maar niet te bewerkt uitziet'*. Mensen zijn op zoek naar afbeeldingen die hun bruiloft zo optimaal mogelijk weergeven en daarbij een transparant beeld geven van de werkelijkheid. Een vernieuwende kijk op fotografie is de 'hyperphoto', een duidelijk voorbeeld van het spanningsveld tussen *immediacy* en *hypermediacy*.

Hyperphoto

Fred Ritchin beschrijft in zijn boek "After Photography" hoe er in het verleden twee soorten fotografische benaderingen bestonden, namelijk 'mirror'-fotografie en 'window'-fotografie. Aan de ene kant heb je de 'mirror'-foto die het verhaal van de maker vertelt. De fotograaf laat door zijn stijl van fotograferen iets over zichzelf zien. De 'window'-foto daarentegen geeft een blik op de wereld zoals die is. Hoewel de vraag rijst of dit echt mogelijk is, beschrijft Ritchin deze tweede manier van fotograferen als 'objectief'. Je kunt een bruiloft fotograferen door dichtbij de waarheid te blijven, maar dit is vaak een beeld dat bruidsparen liever niet zien. Mensen zien liever een 'mirror-foto' en gaan er daarbij vanuit dat de mening van de fotograaf overeenkomt met die van henzelf. Recepties duren bijvoorbeeld vaak lang; de gasten blijven niet altijd even vrolijk. De bruiloftsfotograaf kan een waarheidsgetrouwe representatie geven door ook een aantal humeurige mensen op te nemen in zijn foto's, maar hij kan ook afwachten tot iemand in een prettig gesprek raakt en vervolgens in de lach schiet. Deze laatste situatie geeft een 'mirror'-foto waarbij de waarheid door

een soort filter gehaald is. De waarheid is 'gespiegeld' aan de waarheid van de foto.

Ritchin wil deze dichotomie voorbijgaan door gebruik te maken van de term 'mosaic'. "It allows for multiple pathways, leading to new avenues of exploration- a hypertext (Ibid., p. 70). Ritchin vervolgt zijn redenering door meerdere voorbeelden te geven van documentaire fotografie. Het uitgangspunt is een overzichtsfoto van het bruidspaar dat elkaar een kus geeft na het jawoord. Wat als je nu kon klikken op het boekje, om kennis te krijgen over welke bloemen het bevat, of de bruidsjurk, om meer te lezen over het merk, de prijs en de stof? Wat als je kon klikken op de bruidegom en zo meer kunt lezen over de trouwbeloften, zijn pak en zijn corsage? Wat zou er gebeuren als je op de digitale 'zijkant' van de foto kon klikken en het perspectief zou veranderen naar dat van een andere camera, zodat je nu niet alleen ruggen ziet, maar de gezichten van de mensen die vooraan zaten? Men gaat in dat geval zeker voorbij aan de 'mirror'-foto en de 'window'-foto. Een nieuw soort foto ontstaat, de *hyperphoto*.

De *hyperphoto* is niet meer alleen een raamwerk om naar het leven te kijken, maar kan op oneindig veel manieren bekeken worden. Een *hyperphoto* kan zelfs ontstaan uit meerdere beelden van verschillende fotografen. Ook heeft de *hyperphoto* meerdere contexten; Murray schrijft bijvoorbeeld over Flickr dat alle leden een eigen pagina hebben die middels groepen aan elkaar gelinkt kunnen worden. Dezelfde foto kan in meerdere groepen verschijnen, waardoor de foto telkens een nieuwe context krijgt. (2006, p. 149)

Hoewel de vorm 'hyperphotography' nog niet prominent aanwezig is, voorspelt Ritchin dat de *hyperphoto* steeds meer zal gaan voorkomen. De vraag is of dit ook geldt voor de bruiloftsfotografie. Ik heb reden om te geloven dat dit zo zal zijn, zeker nu bruiden steeds vaker gaan bloggen over hun bruiloft. Er vindt hier convergentie plaats, waardoor de 'fysieke foto' niet langer de hoofdrol heeft (2009, p. 109). Op dit moment gebeurt dit nog niet al te frequent. Mensen plaatsen wel tekst en foto's online, maar dit gebeurt vaak nog in aparte mapjes. Toch zal deze manier van foto's delen steeds populairder worden, hoewel dit niet wil zeggen dat fysieke foto's in zijn geheel zullen verdwijnen.

De *hyperphoto* zorgt bovendien voor een nieuwe relatie tussen maker (of in het kader van dit onderzoek 'bezitter') en kijker. In het verleden legde men een groot album op tafel om gezamenlijk te bekijken. De eigenaar van het album kon

gemakkelijk bepalen wie wel en wie niet mee mocht kijken. Bij de *hyperphoto* kan de eigenaar van de foto niet langer (gemakkelijk) bepalen wie er meekijkt en wie niet.

Bij bovenstaande beschrijving van de *hyperphoto* moet echter wel een kanttekening geplaatst worden. Het gebruik van de *hyperphoto* lijkt in opkomt te zijn, maar dat wil niet zeggen dat alle bruidsparen gebruik maken van de voordelen van digitale fotografie. Daarnaast wil dit eventuele gebruik ook niet uitsluiten dat mensen alsnog foto's laten uitprinten. De *hyperphoto* is dus niet per definitie een concurrent van de geprinte en tastbare foto. Ik zal hier verder op in gaan tijdens mijn kwalitatieve onderzoek.

Hoofdstuk 5: De sociale context van foto's

Susan Murray geeft in haar onderzoek naar digitale fotografie en sociale media aan dat foto's tegenwoordig veel makkelijker te delen zijn (2006). Ze schrijft over Flickr: "(It) has become a collaborative experience: a shared display of memory, taste, history, signifiers of identity, collection, daily life and judgement" (Ibid. , p. 149). Hoewel dit citaat slaat op het gebruik van Flickr, ben ik van mening dat het ook geldt voor blogs. Daarnaast schrijft Murray over digitale fotografie en haar mogelijkheid tot het vastleggen van het verleden. Ze betoogt dat de fotografie niet meer over verlies en vergankelijkheid gaat, maar meer over de toegevoegde waarde van het samen kijken naar beelden. (Ibid., p. 154) Het is nu mogelijk om met behulp van de computer foto's vrijwel in real-time te delen met bijvoorbeeld familie in Amerika. Het delen van foto's is door het gebruik van computers en internet een heel stuk sneller geworden dan in de tijd dat men nog brieven verzond.

Zoals al eerder genoemd, aan de hand van het voorbeeld van trouwblogs, zijn er bruidsparen die hun foto's delen via blogs op het internet. Onderzoek van de *human computer interaction*-deskundigen Andrew Miller en Keith Edwards laat zien hoe mensen verschillend omgaan met online foto's. Je hebt de Kodak Culture en de Snaps [sic] (zie Chalfen, 1987 in: Miller & Edwards, 2007, pp. 347-348). De Kodak Culture bestaat uit mensen die foto's laten zien aan mensen en daarbij verhalen vertellen óver de foto's. Ze leggen tijdens een mondeling gesprek uit wat de foto's laten zien. Ze zijn terughoudend in het verspreiden van hun foto's via het internet. De Snaps, daarentegen, zijn mensen die foto's laten zien aan anderen en daarbij voornamelijk verhalen vertellen mét de foto's. Foto's vertellen bijvoorbeeld impliciet iets over hun leven. Mondelinge toelichting is niet per se nodig. Ze nemen regelmatig foto's en delen deze met bekenden en onbekenden via het internet. Deze mensen zijn bewust bezig met het verzamelen en categoriseren van hun foto's. In Hoofdstuk 7 zal ik een voorbeeld geven van een bruid die hier actief mee bezig is.

Er zijn dus twee verschillende manieren om digitale foto's te benaderen, namelijk de manier van de Kodak Culture de manier van de Snaps. Deze denkwijze komt ook terug in een artikel van Yung en Connelly (2007). Deze twee onderzoekers merken op dat de toename van digitale fotografie ervoor zorgt dat het delen van de foto's van steeds groter belang wordt. Ze stellen:

Sharing becomes an important part of the photography experience with digital technologies, whereas printed pictures were the only ways to share pictures with film photography (...) Sometimes *sharing itself generates new stories more* than reminding people of previous memories captured by the photograps. (Mijn italics, Ibid., p. 317)

De onderzoekers doelen hiermee op het delen van foto's via bijvoorbeeld Flickr, maar ook op het bloggen over eigen foto's. De ene groep mensen is meer geneigd om foto's te delen dan de andere groep. Hoewel dit artikel draait om het delen van foto's die mensen zelf gemaakt hebben, denk ik dat het ook van toepassing is op het delen van bruiloftsfoto's. Sommige bloggende bruiden zijn duidelijk een Snapr, terwijl veel andere bruidsparen eerder tot de Kodak Culture behoren. Wel lijkt het alsof de groep Snaprs groeiende is.

De manier waarop mensen over foto's praten wordt 'Phototalk' genoemd (Taylor, Swan & Durrant, 2007, para. 13). De onderzoekers Taylor, Swan en Durrant schrijven:

Relevant to the materials in this paper, they demonstrate how memories are jointly produced in the sharing of photos, and how our ways of looking and understanding are shaped by some of the common social and material practices involving photos. (Ibid)

Het gezamenlijk vormen van herinneringen gebeurt aan de hand van het bekijken van foto's, of dit nu digitaal gebeurt of analoog. Digitale fotografie heeft dus nog steeds waarde voor kijkers, alleen is de waarde nu anders. Daar waar een foto in het verleden zijn waarde kreeg door een fysiek en exclusief karakter, de foto was immers alleen te zien na toestemming van de bezitter, krijgt de hedendaagse digitale foto (onder andere) waarde door het gezamenlijk kijken naar digitale beelden.

Deelconclusie

In het voorgaande literatuuronderzoek heb ik antwoord gegeven op de vraag hoe indexicaliteit en materialiteit bekeken moeten worden in de context van digitale fotografie. Mijn conclusie was dat de materialiteit van 'digitale materialiteit' de normale definitie overstijgt. Materialiteit is niet alleen een fysiek en tastbaar iets,

maar wordt gevormd door onder andere de relatie tussen kijker en beeld. Ik heb gekeken naar de indexicale waarde van foto's, analoog dan wel digitaal. Mijn uitkomst was dat door de persoonlijk gevormde aura van het beeld, de kijker waarde kan hechten aan zowel analoge als digitale foto's.

Vervolgens heb ik de vraag gesteld of bruidsparen wel gebruik maken van de voordelen van digitale foto's. Het antwoord hierop kon ik slechts gedeeltelijk beantwoorden, omdat de literatuur hier niet een eenduidig antwoord op geeft. Om deze reden heb ik besloten om een kleinschalig kwalitatief onderzoek uit te voeren.

Hoofdstuk 6: Kwalitatief Onderzoek

In dit gedeelte zal ik mijn theoretisch kader toetsen aan de hand van interviews met getrouwde stellen en bruiloftsfotografen.

Onderzoeksvraag

De onderzoeksvraag die in dit onderzoek centraal staat is: "Op welke manier gebruiken pasgetrouwde stellen digitale foto's van hun trouwdag in hun dagelijkse leven?" De deelvragen die ik daarbij geformuleerd heb zijn:

1. Hoeveel waarde hecht men aan fysieke trouwproducten?
2. Welke fysieke trouwproducten kiezen bruidsparen?
3. In welke mate zijn digitale trouwproducten populair?
4. In hoeverre zijn bruidsparen bekend met verschillende trouwproducten?
5. Waarom is digitale fotografie zo populair?

Deze vragen heb ik in diverse vormen voorgelegd aan de verschillende mensen die ik heb ondervraagd middels een persoonlijke e-mail, dan wel via een vragenlijst.

Methode

Ik wilde een antwoord vinden op de hoofdvraag middels een grondige literatuuranalyse, die in het eerste gedeelte van deze scriptie al aan bod is gekomen. De hoofdvraag die ik gesteld heb was "welke vorm van materialiteit is aanwezig bij digitale bruiloftsfotografie". Naast een uitgebreide literatuuranalyse heb ik ook vragenlijsten uitgedeeld onder bruiloftsfotografen en gesprekken gevoerd met meerdere bruidsparen. Alle geïnterviewden heb ik eerst een e-mail gestuurd met daarin meer informatie over het onderzoek en daarnaast de vraag of ze in de nabije toekomst mee zouden willen werken aan een online enquête/vragenlijst. Ook heb ik via Facebook enkele van mijn collega's benaderd. Zie Bijlage 1 voor de vragenlijst die ik heb voorgelegd aan de bruidsparen. Deze vragenlijst is samengesteld aan de hand van enkele richtlijnen uit het "Basisboek Enqueteren" van Baarda, De Goede en Kalmijn (2010). Ik heb de gesprekken gevoerd met in totaal vijf bruidsparen die allemaal in de afgelopen twee jaar getrouwd zijn.

Uiteindelijk heb ik de vragenlijsten gekoppeld aan het wetenschappelijk-filosofisch debat rond materialiteit en digitaliteit. Dit heb ik gedaan door de vragenlijst te baseren op enkele deelvragen die uit de literatuurstudie naar boven kwamen. De fotografen heb ik voornamelijk vragen gesteld over de meest populaire trouwproducten, aangezien ik op deze manier kon testen of de literatuur in overeenstemming is met de praktijk (in Nederland). Daarnaast heb ik gekeken of trouwfotografen ook anders zijn gaan werken door de komst van digitale fotografie.

De bruidsparen heb ik voornamelijk vragen gesteld over de weg die ze moesten afleggen om hun trouwalbum te krijgen. Hebben ze het bijvoorbeeld zelf gemaakt of hebben ze het laten maken? Is de opmaak strak geweest (zoals bij *immediacy*) of was het album bedoelt als hypermediaal plakboek?

Hoofdstuk 7: Fotopresentatie: analoog, digitaal of beide?

In dit hoofdstuk staan de uitkomsten van het onderzoek beschreven. Ik heb eerst middels mijn vragenlijst geïnventariseerd welke fotoproducten er bestaan en welke het meest populair zijn.

Populariteit van analoge en digitale fotografie

De 26 bruiloftsfotografen die aan dit onderzoek hebben meegewerkt, hadden een gemiddelde ervaring van 5 jaar. Er waren enkele uitschieters bij van 10, 12 en zelfs 22 jaar ervaring in dit vak.

De verhouding tussen digitale en analoge fotografen was opmerkelijk. Van de 26 respondenten was er geen een die uitsluitend analoog schiet. Deze resultaten komen overeen met een recent onderzoek van de Fotografen Federatie, uitgevoerd door ADF Research (2010, p. 18). Iedereen was in elk geval digitaal actief. Slechts drie bruiloftsfotografen gaven aan dat ze daarnaast gebruik maken van analoge fotografie. Een van de redenen die ze hiervoor gaven was dat analoge fotografie voor hen nog altijd veel toegevoegde waarde heeft. Sommige fotografen gebruiken tijdens de fotoshoot bijvoorbeeld een polaroidcamera, zodat de bruidsparen direct al een paar foto's hebben van hun bruiloftsreportage. Ook heeft de polaroidcamera een hip imago, waardoor met name jonge bruidsparen graag afgebeeld worden op een polaroid. Daarnaast gaven sommige fotografen aan analoge fotografie toch nog steeds te zien als 'superieur' ten opzichte van digitale fotografie. De beeldkwaliteit van een foto op film is inderdaad op zijn zachts gezegd 'anders' te noemen.

Philip Habing, inmiddels ruim 25 jaar documentair fotograaf, zegt over analoge fotografie het volgende:

"Het [negatief] was ook reuze stoer (vond ik), want nu gaf je aan dat je altijd componeerde in de camera: dit is het frame, hierbinnen doe ik het. Het heeft me ook wel veel geleerd: want je verplicht jezelf om (erg) goed na te denken wat je in beeld brengt. Ook stoer was dat je nu tenminste kon pronken met je Hasselblad bijvoorbeeld. Dan zag je in het beeld van het frame twee hoekjes eruit. (...) En wat je [in die tijd] ook deed: full-frame printen. Ik had mijn negatiefhouder vrij ruig uitgevijld. Dan zag je de randen."

Analoge fotografie is ook nu nog een vorm van werk die status heeft, maar wel relatief veel kennis, tijd en geld kost.

De redenen die de ondervraagde fotografen opgaven om met digitale camera's te werken, kwamen min of meer overeen. Ze vonden het bijvoorbeeld makkelijker werken of hadden simpelweg nooit geleerd om analoog te fotograferen. Digitale fotografie is relatief eenvoudig om te leren (met name in het begin). De *workflow* van het maken van foto's tot aan het afdrucken of afleveren is ook veel makkelijker. Dit lijkt in tegenspraak te zijn met de eerdere uitspraak van José Villa. Hij zegt immers dat analoge fotografie direct een bepaald resultaat heeft en dat dat specifieke resultaat door sommige digitale fotografen middels extensieve fotomanipulatie getracht bereikt te worden. Toch blijkt dat veel fotografen deze kennis niet hebben en alsnog veel tijd spenderen in Lightroom en Photoshop om een 'analoge feeling' te creëren.

Daarnaast gaven veel fotografen aan dat de kwaliteit van het beeld veel beter is dan bij analoge fotografie. "Vooral de kwaliteit in *low light* is beter. Het niet meer zichtbaar zijn van korrel bij bijvoorbeeld blauwe luchten en daarnaast de witbalansmogelijkheden" (Resp. 13). Hoewel deze laatste reden nog steeds onderwerp is van discussie, komt uit het onderzoek wel degelijk naar voren dat veel fotografen simpelweg niet kunnen omgaan met filmrolletjes. De populariteit van digitale fotografie bij bruilofsreportages is dus onder andere ontstaan uit gemakzucht.

Een andere reden die meer dan eens werd gegeven, was dat het digitaal fotograferen veel goedkoper is dan analoog werken. Een fotograaf gaf aan dat "het zo sterk kostenbesparend was. Niet alleen qua film, maar ook qua ontwikkelen van foto's en het maken van contactsheets" (Resp. 14). Daarnaast kan de fotograaf direct zien wat hij doet, qua belichting, frame, witbalans, et cetera. Er is dus een dialoog gaande tussen camera en fotograaf.

Minder frequent genoemde redenen waren bijvoorbeeld dat digitale fotografie veelzijdig is. De foto's zijn door hun digitale karakter makkelijker te 'schieten', op te slaan, te kopiëren en te verspreiden. Ook het nabewerken is nu mogelijk in de 'digitale doka'. Concluderend kan gesteld worden dat de jongere fotografen vaak niet eens weten hoe ze analoge foto's moeten maken en ontwikkelen, terwijl de oudere generatie wel weet hoe het moet, maar het te veel werk vindt. De 'fotograaf van nu' heeft dus een duidelijke keuze gemaakt voor digitale fotografie. Een bijkomend voordeel is nog dat het altijd mogelijk is om de 'analoge fotokunst' van vroeger te imiteren, zoals in Hoofdstuk 4 al beschreven is.

Het lijkt de meeste bruidsparen ondertussen weinig uit te maken of een fotograaf nu digitale foto's maakt of niet. Het is inmiddels 'gewoon' geworden. Wanneer een bruidspaar op zoek gaat naar een relatief unieke en/of ambachtelijke manier van bruiloftsfotografie, zal het pas in aanraking komen met analoge fotografie.

Welke fysieke en analoge presentatiemogelijkheden zijn er?

Uit de vragenlijst die verspreid is onder fotografen, kwam een aantal terugkerende producten naar voren. Dit zijn producten die door de meeste bruiloftsfotografen veel verkocht worden en dus populair zijn onder bruidsparen:

1. Het digitaal opgemaakte en vervolgens op fotopapier geprinte album
2. Canvasdoeken
3. Fotoafdrukken
4. Ingeplakte trouwalbums

Afdrukken op diverse materialen

Andere fysieke producten die bruidsparen vaak bestellen, zijn prints gedrukt op (plexi)glas, aluminium of dibond. De redenen zijn divers. Soms kiezen mensen expliciet voor de remediërende canvasdoeken. Canvas imiteert de schilderkunst en geeft dus een bepaalde waarde mee aan de foto. Canvasafdrukken en normale fotoafdrukken zijn al relatief bekend, mensen zullen dus eerder voor deze fotopresentatiemogelijkheden gaan dan voor prints op aluminium (aangezien ze dikwijls nog niet bekend zijn met deze nieuwe presentatiemethodes). Veel bruidsparen zijn geneigd mee te gaan met de heersende meningen (Strano, 2006).

Een andere reden zou kunnen zijn dat grotere prints makkelijker op te hangen en meer zichtbaar zijn dan kleine afdrukken. Zodra iemand je huis mag betreden, heeft deze persoon ook impliciet toestemming om je (opgehangen) foto's te bekijken. Ook hebben deze grotere printvormen een zekere *immediacy* in zich; ze zorgen ervoor dat het bruidspaar zich niet direct bewust is van het medium en daardoor terug kan keren naar dat moment van hun dag.

Albums, geplakt en gedrukt

Fotoalbums, zowel geplakt als digitaal opgemaakt, zijn enorm populair. Het voordeel van deze albums is dat bruidsparen een grote hoeveelheid foto's bij elkaar kunnen

bewaren. Een album is makkelijk uit de boekenkast te halen en kan een goed en samenhangend overzicht geven van de dag. Fotoalbums zijn een relatief geprivatiseerde foto-opslagmethode. Ze zijn niet continu zichtbaar, zoals een schilderij of fotolijst. Men kan het album pas inzien zodra de eigenaar dat toestaat. Bruidsalbums zijn daarnaast vaak zorgvuldig opgeborgen in speciale tassen of kisten, om te zorgen dat ze zo lang mogelijk goed blijven. Ze zijn vaak erg persoonlijk van aard en ontworpen voor een specifiek publiek, meestal het bruidspaar zelf en diens naaste familie en vrienden. Inherent aan het beperkte formaat van fotoalbums is dat ze slechts door een kleine groep mensen tegelijk kunnen worden bekeken. Ook is er een impliciete aanname dat de eigenaar van het album aanwezig zal zijn bij het bekijken. Hoewel dit niet per definitie nodig is, gebeurt het toch vaak. (Walker & Moulton, 1989)

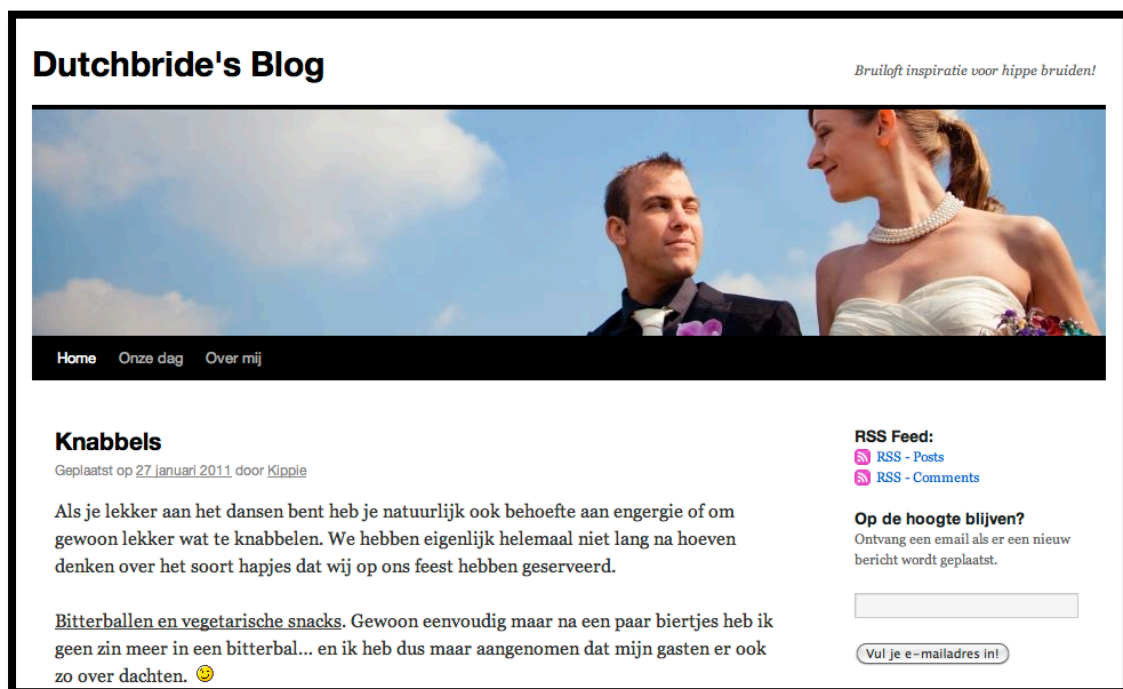
Welke digitale presentatiemogelijkheden zijn er?

De in dit onderzoek ondervraagde fotografen gaven aan dat veel van hun klanten een digitale diavoorstelling willen. Ook leveren veel fotografen de dvd met (een deel van) de gemaakte en bewerkte foto's. Uit voorgaande literatuurstudie blijkt echter dat bruidsparen vaak behoefte hebben aan afdrukmogelijkheden. Analoge afdrukken blijken populairder dan puur en alleen digitale weergaven.

Taylor, Swan en Durrant (2007) hebben onderzocht hoe mensen omgaan met foto's. Uit hun kwalitatieve onderzoek blijkt dat er vaak één persoon in het huishouden is die beslist welke foto's op welke plek komen te staan. Deze mensen hebben *'curatorial control'*. Verder blijkt dat mensen vaak foto's in hun huis plaatsen, omdat ze denken dat dit van hen verwacht wordt. Ze hebben bijvoorbeeld al foto's van veel familieleden ingelijst en voelen zich gedwongen om ook minder geliefde familieleden in hun collectie op te nemen. Mensen lossen dit probleem op door bepaalde foto's een minder prominente plaats te geven. (Taylor, Swan & Durrant, 2007).

Naar aanleiding van hun onderzoek hebben Taylor, Swift en Durrant enkele nieuwe fotopresentatiemanieren bedacht die gebaseerd zijn op een koppeling tussen digitale en analoge weergaven. Dit betreft Photo Mesh, Photo Switch en Photo Illume: alle drie potentiële oplossingen voor bovenstaande thema's. Photo Mesh is in het kader van deze these het meest interessant, gezien het digitale karakter van deze presentatievorm. De gehele familie kan foto's aanleveren, die vervolgens digitaal te

zien zijn. Het systeem maakt het mogelijk om bijdragen van verschillende mensen te combineren. Het kijken naar foto's wordt een dynamische onderneming, waarmee het begint te lijken op het 'hyperphoto'-concept van Ritchin. In het verlengde hiervan ligt een nieuwe internet trend: steeds meer bruiden gaan 'bloggen' over hun bruiloft. Ze schrijven dan talloze posts over bijvoorbeeld het passen van de jurk, het uitzoeken van de bloemen en de zoektocht naar hun fotograaf. Na afloop van hun dag bloggen ze over hoe de dag verliep, vaak rijkelijk geïllustreerd met foto's van zowel hun fotograaf als hun gasten. Een duidelijk voorbeeld is het blog van Kirsten, een bruid die in mei 2010 getrouwd is. In **Afbeelding 4** is te zien hoe haar blog eruitziet.



Afbeelding 4: voorpagina van <http://dutchbride.wordpress.com>, een blog dat geschreven is door een bruid

Ze introduceert haar blog met de volgende tekst:

Mijn naam is Kirsten en ik ben in mei getrouwd. Ik probeer hier op mijn blogje te vertellen over mijn bruiloft en leuke ideeën die ik ben tegengekomen tijdens het plannen van mijn bruiloft. Als je vragen hebt of opmerkingen dan hoor ik het graag. Veel leesplezier! (Oerlemans, 2010, n.p.).

Kirsten schrijft wekelijks op haar blog over talloze zaken die ze voor en na haar bruiloft heeft moeten regelen. Ze gebruikt de foto's van haar bruiloftsfotografen (waar

ik er een van was) en de foto's die door haarzelf of de gasten zijn gemaakt. Op het blog krijgt ze veel reacties van andere bruiden die ook op zoek zijn naar ideeën voor hun dag, waardoor het een dialoog wordt tussen de schrijfster en talloze anderen. Kirstens blog is een goed voorbeeld van Ritchins *hyperphoto(graphy)*, aangezien foto's niet alleen getoond worden, maar ook van uitleg worden voorzien en onderwerp van discussie zijn. Dezelfde foto's worden telkens in een andere context gebruikt; de ene keer puur als decoratie, de andere keer als voorbeeld. Op dit weblog is niet alleen voorafgaand aan de bruiloft geschreven; het wordt nu nog steeds regelmatig voorzien van nieuwe informatie.

Waarom kiezen bruidsparen voor hun presentatievorm?

In een artikel van de communicatieonderzoekster Michele Strano (2006) beschrijft zij hoe met name bruiden erg onderhevig zijn aan 'ritual practice', een communicatievorm met een spanningsveld tussen de manier waarop dingen gebeuren en de manier waarop dingen zouden moeten gebeuren. Aan de ene kant heeft men een injunctieve norm (wat zou er moeten gebeuren) en aan de andere kant heeft men de descriptieve normen (wat wordt er door anderen gedaan). Dit artikel is met name interessant omdat bruiloftsfotografie als casus genomen wordt. Rituelen hebben een sterke samenhang met injunctieve normen; ze schrijven voor wat er in een bepaalde situatie moet gebeuren. Tegelijkertijd blijkt dat mensen zich vaak niet direct aan deze regels houden. Strano stelt dan ook dat *ritual practice* gezien kan worden als een communicatie-act (2006, p. 35). Gedrag wordt vaak bepaald door sociale normen, omdat men streeft naar acceptatie. Deze sociale acceptatie is des te meer aan de orde wanneer er gebruik wordt gemaakt van een visueel medium, dat erkend wordt en te bewaren is als bewijs (Ibid.). Veel bruiden willen dan ook vaak voldoen aan de heersende normen met betrekking tot bruiloften, denk bijvoorbeeld aan de witte jurk, twee trouwringen en de bruidstaart. Strano schrijft: "Photographs are one of the most powerful and prevalent communication mediums used to ensure that others "will remember" through the "tangibility of things" (Ibid, pp 35-36). Ze vervolgt deze gedachte door te stellen dat de foto door velen wordt gezien als een 'objectief document', in dezelfde trant als Roland Barthes die de foto zag als "*ça a été*" (dit is geweest) (Ibid.). Strano geeft aan dat uit eerder zelf uitgevoerd onderzoek bleek dat trouwalbums voor het bruidspaar persoonlijk en individueel aanvoelen, terwijl ze objectief gezien opmerkelijk veel overeenkomsten vertonen. Dit wordt mede

veroorzaakt doordat fotografen soms via een routine werken (Ibid., pp. 37-38). Toch blijkt dat ook veel bruidsparen het leuk vinden om zelf hun album te maken. De redenen zijn divers:

R&E: (...) het voelde op die manier goed. (...) Het album is voor ons een verlengstuk van onze trouwdag; iets wat je de rest van je leven meeneemt en je het gevoel van die dag kan laten herbeleven. "Zwevende" foto's, polaroid en ook aquarelpapiereffecten pasten voor ons goed in het trouwboek wat wij wilden maken; een ouderwets scratchbook, waarin je dierbare herinneringen plakt en bewaart. Bottomline was dat onze dag heerlijk ontspannen en vertrouwd was. Hier past geen statig album bij. (...) Wij wilden een heerlijke dag met vrienden, op welke wij (...) onze liefde voor elkaar wilde vieren en delen.

Dit bruidspaar vond het dus van zeer groot belang dat hun album een directe reflectie was van de manier waarop zij hun dag hadden beleefd. Hun album was een remediatie van voorafgaande media zoals het plakboek en de doos met oude, vergeelde foto's op zolder. Dit bruidspaar was zeker niet de enige met deze mening:

M&Y: "Ik vind trouwalbums vaak een beetje te gelikt, te professioneel. Als ik aan het trouwalbum van mijn ouders denk dan is dat niet professioneel of perfect, maar wel heel betekenisvol. Ik zie mijn bruiloft (...) ook niet als een onderneming die perfectie vereist. Ik vind het belangrijker dat er plezier en liefde is. Hetzelfde wil ik terugzien in foto's/een album. Te veel productie haalt voor mij een belangrijk element weg wat betreft gevoel, emotie en intentie. Als je zoiets al kan toeschrijven aan een fotoalbum. "

Ook zijn er bruidsparen die juist wel graag een 'strak opgemaakt document' willen hebben. De strakke opmaak zorgt ervoor dat mensen puur en alleen kijken naar wat er wordt afgebeeld. De reportage is dan ook 'in het nu', in plaats van 'in het verleden', de fotografie is deels transparant:

K&D: "Ik hou van strakke fotoalbums zonder allemaal tierlantijntjes, en van groot afgedrukte foto's. Ik heb dus geen fotolijsten of plaatjes o.i.d.

toegevoegd. Omdat we zó veel ontzettend mooie foto's hadden en ik erg moeilijk kon kiezen heb ik ervoor gekozen om meerdere albums te maken. "

Mensen blijken dus nog steeds een grote voorkeur te hebben voor een tastbaar document. Hoewel dit niet verwonderlijk is, laat het wel zien dat slechts weinig bruidsparen daadwerkelijk de vele voordelen van digitale bestanden benutten. Er zijn wel bruidsparen die gebruikmaken van het feit dat hun foto's 'digital material' zijn en hier ook grote waarde aan hechten, maar in de praktijk zijn er nog weinig die naar de 'hyperphoto' van Ritchin streven.

Algemene conclusie

De hoofdvraag die ik aan het begin van deze scriptie heb gesteld was "welke vorm van materialiteit is aanwezig bij digitale bruiloftsfotografie?". Ik heb laten zien hoe foto's steeds vaker gemaakt worden met digitale camera's. Dit heeft gevolgen voor de indexicaliteit van het beeld, hoewel dit verband volgens Kessler (in: Van den Boomen, et. al, 2009) en Ritchin (2009) altijd al onder druk heeft gestaan. Daarbij komt dat veel bruidsparen weliswaar foto's willen die echt lijken, maar niet per definitie tegen digitale beeldmanipulatie zijn. Ook wordt het fotografisch veld sterk bepaald door haar fotografen; hun voorkeur gaat uit naar digitale fotografie en bruidsparen zullen hier dus in de meeste gevallen mee in moeten stemmen. De indexicaliteit van het beeld is verder nog steeds van groot belang in het tijdperk van de digitale fotografie.

De komst van het internet heeft de manier van foto's bekijken verder veranderd, aldus Murray. Mensen kunnen nu gemakkelijker foto's online bekijken en plaatsen in toenemende mate hun foto's zelf op het internet. Daardoor ontstaat bijvoorbeeld een toename in bruiloftsblogs, geschreven door bruiden.

Op de vraag of digitale foto's nog steeds 'materiële' waarde hebben concludeer ik dat dit nog steeds het geval is; naar mijn mening heeft de hedendaagse digitale foto nog steeds een 'digitaal' aura. De persoon die de foto bekijkt kent er (zelf) betekenis aan toe; of de foto fysiek of digitaal is maakt daarbij geen verschil. Ik deel de mening van Murray dat de digitale foto een complexe relatie heeft met indexicaliteit (2006, p. 157), maar ben tegelijkertijd van mening dat deze complexe relatie niet per se desastreus hoeft te zijn. Het digitale karakter van beelden schept juist nieuwe mogelijkheden. Ik heb dan ook uiteindelijk gesteld dat de digitale foto als 'hyperphoto' bekeken kan worden. Ook al is digitale beeldpresentatie nog niet volledig gepopulariseerd, toch is er een grote toename in dit fenomeen. In de toekomst zorgt de *hyperphoto* voor een betere weergave van een bruiloft dan ooit tevoren. Walker en Moulton zijn van mening dat een serie foto's een beter beeld geeft van het totale verhaal:

Just as no single sentence is sufficient to express a complex thought, so also no single photograph is sufficient to capture or illustrate what it is that people think of themselves as being in the midst of. An organized and thematized set

of sentences will better describe reality, as will an organized and thematized set of photographs (Walker & Moulton, 1989, p. 181).

De manier waarop onze herinneringen worden gevormd, zal in de toekomst een grote verandering doormaken. Het online delen van digitale foto's neemt snel in populariteit toe en *hyperphotography* wordt langzaam maar zeker werkelijkheid. Wel is het van belang om de kanttekening te plaatsen dat uit de interviews en de literatuurstudie blijkt dat mensen nog altijd erg gehecht zijn aan tastbare foto's. De keuze voor tastbare dan wel digitale producten is nog altijd afhankelijk van de context en de voorkeuren van het bruidspaar. Het bruidspaar wordt, al dan niet, beïnvloed door de heersende (traditionele) normen en waarden en de mogelijkheden die de fotograaf biedt. Hoewel steeds meer mensen behoren tot de 'Snaps', wil dit niet zeggen dat digitaal geïntereerde mensen niet meer kiezen voor tastbare foto's. Digitale foto's sluiten tastbare eindproducten niet uit; mensen kunnen tegelijkertijd een slideshow en een canvas willen. Mensen willen zowel beschikking hebben over hun complete reportage, al dan niet digitaal (to have), maar ze willen het ook vast kunnen houden (to hold). Hoewel men in de toekomst waarschijnlijk steeds vaker de voordelen inziet van digitale fotobestanden, zal de geprinte en tastbare foto voorlopig nog niet verdwijnen.

Literatuurlijst

- ADF Research (2010) Brancheonderzoek fotografen 2010. Ontleend aan:
http://www.fotografenfederatie.nl/fileadmin/user_upload/algemene_bes_tanden/Brancheonderzoek_FF_dec_2010_DEF_printversie.pdf
- Baarda, B., De Goede, M. & Kalmijn, M. (2010) *Basisboek enqueteren*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Barthes, R. (2000) *Camera Lucida* (Vert. R. Howard) London: Vintage Books (La Chambre Claire, 1980).
- Benjamin, W. (1931) Little history of photography (Vert. R. Livingstone). In: M. W. Jennings, H. Eiland & G. Smith (Red.) (1999) *Selected writings volume 2: 1927-1934*. Cambridge: The Belknap Press. (Kleine Geschichte der Fotografie, 1931)
- Benjamin, W. (1936) *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproductie* (Vert. H. Hoeks) Amsterdam: Boom. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936).
- Besel, A., Schindler-Zimmerman, T., Fruhauf, C. A., Pepin, J. & Banning, J. H. (2009) Here comes the bride: An ethnographic content analysis of bridal books. *Journal of Feminist Family Therapy*, 21:2, 98-124.
- Bolter, J.D. & Grusin, R. (2000) *Remediation: Understanding new media*. London: MIT Press.
- Boomen, Van den, M., Lammes, S., Lehmann, A. S., Raessens, J. & Schäfer, M. T. (Eds.) (2009) *Digital material: tracing everyday life and technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brief history of wedding photography (n.d.) Ontleend aan:
<http://www.iqphoto.com/history.htm>
- Clark, R. N. (2002) Digital versus film, executive summary. Ontleend aan:
<http://www.clarkvision.com/articles/film.vs.digital.summary1/index.html>
- Clarke, G. (1997) *The photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Kessler, F. (2009) What you get is what you see: Digital images and the claim on the real. In: M. Van den Boomen et. al. (Red.) *Digital material: tracing everyday life and technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press (pp. 187-197).

- Leonardi, P. M. (2010) Digital materiality? How artifacts without matter, matter. *First Monday*, 15. Retrieved from:
<http://www.uic.edu/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/3036/2567>
- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I. & Kelly, K. (2003) *New media: A critical introduction*. London: Routledge.
- Manovich, L. (1995) *The paradoxes of digital photography*. Ontleend aan:
http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html
- Manovich, L. (2001) *The language of new media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Miller, A. D & Edwards, W. K. (2007) Give and take: A study of consumer photo-sharing culture and practice. *Proceedings of the 2007 CHI conference on Photo Sharing, 28th April- 3rd May 2007*, (pp. 347-356), ACM, San Jose, CA, USA.
- Mitchell, W. J. (1992) *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge: MIT Press.
- Murray, S. (2008) Digital images, photo-sharing, and our shifting notions of everyday aesthetics. *Journal of Visual Culture*, 7, 147-163.
- Negroponte, N. (1995) *Digitaal leven*. (Vert. J. van Lieshout) Amsterdam: Prometheus. (Being Digital, 1995)
- Oerlemans, K. (2010) Over mij. Ontleend aan:
<http://dutchbride.wordpress.com/about/>
- Ritchin, F. (2009) *After photography*. New York: W.W. Norton & Company.
- Rockwell, K. (2006) Film vs digital cameras. Ontleend aan:
<http://www.kenrockwell.com/tech/filmdig.htm>
- Sassoon, J. (2005) Photographic materiality in the age of digital reproduction. In: E. Edwards & J. Hart (Red.), *Photographs objects histories: On the materiality of images* (pp. 186-202). London: Routledge.
- Strano, M. M. (2006) Ritualized transmission of social norms through wedding photography. *Communication Theory*, 16, 31-46.
- Sweeney, R. W. (2005) Three funerals and a wedding: Art education, digital images, and an aesthetics of cloning. *Visual Arts Research*, 31:61, 1-19.
- Taylor, A. S., Swan, L. & Durrant, A. (2007) Designing Family Photo Displays. In: Bannon, L., Wagner, I., Gutwin, C., Harper, R. & Schmidt, K. (Red.), *ECSCW'07: Proceedings of the Tenth European Conference on Computer*

Supported Cooperative Work, 24-28 September 2007, (pp. 79-98), Springer-Verlag, Germany.

Wat kost het om te trouwen? (2010) Ontleend aan:

<http://www.theperfectwedding.nl/kosten-trouwen.html>

Villa, J. (2010) Loving film in today's digital world [weblog post]. Ontleend aan:

<http://josevillablog.com/2010/01/loving-film-in-todays-digital-world/>

Walker, A. L. & Kimball-Moulton, R. (1989) Photo albums: images of time and reflections of self. *Qualitative Sociology*, 12:2, 155-182.

Yung, H. & Connelly, K. (2007) Exploring design concepts for sharing experiences through digital photography: Designing pleasurable products and interfaces. *Proceedings of the DPPI 2007 conference on Designing pleasurable products and interfaces*, Finland, 313-327.

Bijlagen

Bijlage 1

- Trouwdatum
- Op welke manier is jullie dag gefotografeerd? Is dit digitaal, analoog of met beide gebeurd?
- Wie heeft jullie dag vastgelegd? Een familielid/bekende, een amateur of een professionele fotograaf (en).
- Wat was jullie budget voor fotografie (zonder album).
- Hebben jullie interesse getoond in een album, zo ja, wat was jullie budget?
- Indien jullie geen trouwalbum hebben, wat was hiervoor de reden?
 - -->We vonden het teveel geld.
 - -->We willen het nog zelf in de toekomst maken.
 - -->We vinden het overbodig, want,....
 - -->Wij hebben geen behoefte aan een album.
 - -->Anders, namelijk....
- Wat waren voor jullie de redenen om te kiezen voor het 'zelf maken' van een album?
- Welke albumleveranciers hebben jullie interesse gewekt?
- Waarom waren deze albumleveranciers zo interessant voor jullie?
- Waar hebben jullie uiteindelijk het album besteld en waarom specifiek daar?
- Wat was voor jullie de reden om te kiezen voor deze specifieke opmaak, kun je hier zo uitgebreid mogelijk op antwoorden?
- Kun je een beschrijving geven van het proces van een album maken met daarbij een indeling van het aantal uren dat je/jullie er mee bezig was?