

# Het fotogenieke van het samenleven

## deel 2

Jaap Boerdam en Warna Oosterbaan Martinus

### 1. Inleiding

In dit deel willen wij de gezinsfotografie zien als communicatiemiddel tussen mensen. Veel van de begrippen die wij gebruiken ontleen we aan Goffmans studie *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Wij richten ons in de eerste plaats op het "doorsnee" westerse gezin als sociale figuratie waarbinnen de fotografie functioneert.

Waar het hier om gaat is inzicht te krijgen in de betekenis die het fotograferen heeft op het niveau van de kleine groep waarbinnen de foto's gemaakt, bekeken en van commentaar voorzien worden.

Bij deze interpretatie gaan we uit van een aantal theoretische veronderstellingen:

- mensen definiëren met elkaar de sociale situaties waarin zij zich begeven
- zij doen dit in een voortdurende uitwisseling van zowel verbale als visuele boodschappen
- de in dit proces gevormde definities stellen mensen in staat om een gemeenschappelijke kijk op de werkelijkheid te ontwikkelen.

### 2. Goffman

In *The Presentation of Self in Everyday Life* beschrijft Goffman het sociale leven in termen en begrippen die hij ontleent aan het theater. In zijn "dramaturgical approach" krijgt het leven het karakter van een schouwtoneel waarbij de mensen speler en toeschouwer tegelijk zijn. Goffman beperkt zich in zijn studie tot het gedrag dat mensen "vertonen" wanneer andere mensen daarbij aanwezig zijn. Het gaat steeds om *bekeken* gedrag. Wat gebeurt er tussen toeschouwer en speler, tot welke gedragingen leidt deze constante betrokkenheid -

dit zijn de kernproblemen waarmee Goffman zich bezighoudt.

Binnen de sociologische theorievorming is Goffman een van de weinigen die zich bezig gehouden heeft met het zichtbare element van het menselijk communicatie-proces. Zijn kernbegrippen "front", "impression-management", "performance" en "presentation" verwijzen in de eerste plaats naar zichtbare gedragingen. Binnen de dramaturgie van het dagelijks leven kijkt Goffman vooral naar een onderdeel daarvan, nl. de enscenering.

Mensen, zo betoogt Goffman, proberen zich in de omgang met elkaar steeds van hun beste kant te laten zien. Daarbij staan hen een groot aantal hulpmiddelen, technieken en strategieën ter beschikking die hen in staat stellen om anderen te doen geloven dat zij zijn zoals zij zich presenteren.

Goffmans benadering is, zoals Gouldner aangeeft, die van een reclamedeskundige die ervan uitgaat dat mensen zich laten leiden door oppervlakkige indrukken (Gouldner, 1970, p. 378-390). De "waarheid" is in deze visie iets waarmee in hoge mate gemarchandeerd wordt.

Het waardevolle van Goffmans begrippenapparaat is dat het ons attent maakt op allerlei betekenissen en gevoeligheden die zich achter menselijke gedragingen verschuilen. Het is bij uitstek een sociologie van het onuitgesproken, het verzwegen aspect van het samenleven. Als het gaat om de bestudering van niet-verbaal gedrag heeft de dramaturgische benadering in die zin een onthullende functie. Onder niet-verbaal gedrag valt ook *gefotografeerd gedrag*.

### 3. Foto's en performances

Als mensen zichzelf (laten) fotograferen kan men zeggen dat zij een "performance" geven, in die zin dat zij rekening houden met een publiek dat de foto onder ogen zal krijgen. Goffman omschrijft het begrip performance aldus:

"(...) all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence

before a particular set of observers and which has some influence on the observers" (Goffman, 1959, p. 32).

De fotografische performance verschilt met de performance zoals Goffman die omschrijft in die zin dat het publiek waarmee de gefotografeerde rekening houdt en waarop hij indruk wil maken, er nog niet is.

Dat betekent dat de invloed van het vertoonde gedrag op de toeschouwers niet tijdens het "optreden" voor de camera te merken is, maar pas later tijdens het zien en laten zien van de foto's. Het betekent ook dat degeen die voor de camera optreedt later zelf ook toeschouwer is van dit optreden.

Daarom valt de fotografische performance in twee delen uiteen: optreden voor de camera, waarbij het publiek niet direct aanwezig is (hoewel vaak gerepresenteerd door degeen die de foto's maakt), maar waarmee al wel rekening gehouden wordt, en het optreden met de resulterende foto's voor een publiek waarvan men zelf ook deel uitmaakt: het bekijken en vertonen van de foto's.

Dit verschil neemt echter niet weg dat men kan stellen dat mensen door middel van foto's zichzelf aan anderen presenteren. Gefotografeerd gedrag is een performance, waarin mensen met behulp van een aantal dramaturgische technieken proberen anderen een indruk te geven van wie zij zijn. De fotografie, zowel het poseren als het laten zien van de foto's, wordt door mensen bewust en onbewust gebruikt als techniek van *impression management*: men tracht ermee te voorkomen dat men bij anderen een "verkeerde indruk" maakt.

Passen we deze benadering toe op de gezinsfotografie, dan kunnen we het volgende zeggen: door middel van de gezinsfotografie presenteert een gezin zich aan anderen en aan zichzelf. De gezinsfoto's laten zien hoe mensen hun gezin graag aan anderen en aan zichzelf tonen.

Zien wij de fotografie als een techniek van *impression management*, dan moeten wij letten op de wijze waarop mensen trachten te voorkomen dat foto's een verkeerde indruk van het gezin bij anderen zouden kunnen vestigen. Met andere woorden, wij moeten

letten op de *selectie* door middel van de fotografie van wat mensen van hun gezin willen laten zien. Dit selectiemechanisme werkt op een aantal verschillende momenten in het fotografisch proces:

- selectie van onderwerpen en momenten (wat kiezen mensen uit voor de foto?)
- encenering van de onderwerpen (hoe zetten zij het op de foto?)
- presentatie van de foto's (wat doen mensen met foto's?).

Op alledrie deze momenten kiezen mensen wat ze wel en wat ze niet aan anderen laten zien. Wij zullen deze momenten in het navolgende behandelen waarbij de fotografie binnen het gezin steeds als uitgangspunt dient.

#### 4. Foto's als ideaalbeelden

In deel I hebben we reeds geconstateerd dat de onderwerpen die gefotografeerd worden binnen een gezin maar een onderdeel vormen van alle onderwerpen die gefotografeerd zouden kunnen worden. Een verklaring hiervoor vonden we in de traditie waarin het gebruik zich ontwikkelde. Binnen deze traditie zijn onderdelen van het gezinsleven onderscheiden naar de mate waarin ze fotografeerbaar zijn. De atelierfotograaf, die op zijn beurt weer beïnvloed was door de schilder Kunstige traditie waar het het afbeelden van mensen betrof, en de straat- en strandfotograaf hadden de meeste mensen aan een fotografisch archief geholpen, dat als model diende voor de mensen die zelf een toestel aanschafte. De momenten uit een gezinsleven die voor een foto in aanmerking komen zijn mede bepaald door de fotografische traditie.

In samenhang hiermee wordt de selectie van momenten beïnvloed door de in onze samenleving in zwang zijnde ideaalbeelden ten aanzien van het gezinsleven. Het zijn deze ideaalbeelden waarmee de meeste mensen het eigen gezinsleven vergelijken, en die zij in de presentatie naar buiten trachten te verwezenlijken. Goffman spreekt over het aspect van "idealization" (idealisering) dat iedere performance kenmerkt. Voor de gezinsfotografie betekent dit dat een gezin met foto's een *ideale*

*versie* van zichzelf presenteert. Dit "ideale gezin" is opgebouwd uit fotografische beelden, die abstracte normen, waarden en gevoelens rond het gezinsleven (zoals gezelligheid, trouw, aandacht, huiselijkheid, geluk, vrolijkheid en solidariteit) zichtbaar maken.

Dit vertalen van waarden in beelden is een gecompliceerd sociaal proces waarbij de invloed van reclame, televisie, film, of kortweg de beeldindustrie, niet onderschat mag worden. Zo zou men kunnen zeggen dat de wijze waarop "het ideale gezin" met name in de reclamefotografie wordt voorgesteld doorwerkt in de wijze waarop mensen naar het eigen gezin kijken wanneer zij op zoek zijn naar "leuke" foto's. Omgekeerd is de beeldtaal waarvan de reclame zich bedient soms ook duidelijk gebaseerd op de familiefotografie.

Natuurlijk moet ook opgemerkt worden dat er in onze samenleving geen sprake is van onveranderlijke en door iedereen geaccepteerde ideaalbeelden. Hoe het "ideale gezin" er uit ziet is een beeld dat samen met de sociale functie van het westerse gezin aan een voortdurende verandering onderhevig is. Deze verandering kan binnen de ene groep sneller plaatsvinden dan binnen een andere. Zo kan wat binnen de Nederlandse arbeidersklasse doorgaat voor "het ideale gezin", voor anderen gelden als het toppunt van verwerpelijke burgerlijkheid.

## 5. Esthetiek, poseren en arrangeren

De vraag hoe mensen gekozen momenten en onderwerpen op de foto zetten, kan op een aantal manieren beantwoord worden. Ten eerste kan men denken aan de stijl en esthetiek van familiefoto's. Bij het doorbladeren van familie-albums valt op dat zo op het eerste gezicht er geen sprake is van stijl, of van esthetische normen: het kenmerkende van de gezinsfoto is dat zij zich richt op de afbeelding van het onderwerp, die scherp en niet bewogen moet zijn, en de juiste kleuren en verhoudingen moet weergeven. Het onderwerp moet herkenbaar zijn, en de minimale esthetiek die gehanteerd wordt is functioneel voor deze herkenbaarheid. Een "gelukte" foto is een foto waarop iedereen te herkennen is.

Een "mooie" foto is in de eerste plaats een *waardevolle* foto:

"Een foto op zich, of die nou mooi of lelijk is, w t erop staat, dat vind ik belangrijk. Bijvoorbeeld dit fotootje hier is erg flets, maar het is de enige foto waar ik samen met mijn vader op sta. Dan hecht ik aan zo'n foto en dan interesseert het me niks of jij nou bij wijze van spreken zegt: fototechnisch is die niet mooi" (Conciierge, 45 jaar).

"Mijn mooiste foto vind ik die foto van mijn grootmoeder als kind met haar vriendinnetjes. Ik heb haar nooit gekend, maar het moet een heel lief mens geweest zijn" (huisvrouw, 47 jaar).

De foto's die uitsluitend *om het mooie* genomen zijn, blijken bij nadere beschouwing bijna altijd foto's van mooie onderwerpen, en niet met behulp van esthetische maatstaven opgebouwde mooie plaatjes.

"Mijn mooiste foto? Dat is die kleurenfoto van die tropische bloem op de Floriade" (ambtenaar, 50 jaar).

In een artikel in "Volksfoto", een Duits fototijdschrift, dat zich juist op "kiekjes" richt, wordt deze minimale esthetiek ook gesignaleerd. De schrijver, Dieter Hacker, stelt dat kiekjes op het eerste gezicht te herkennen zijn aan onderwerp en manier waarop dat onderwerp in beeld is gebracht. In feite is er sprake van een eveneens minimale compositieleer, waarvan het voornaamste beginsel is, dat het hoofdonderwerp bij voorkeur in het midden van het beeld moet worden geplaatst (Hacker, 1977, pp. 5-15).

Behalve deze primitieve esthetiek is voor het typische kiekje de manier waarop er geposeerd wordt karakteristiek. Bij het poseren worden soms door de fotograaf allerlei aanwijzingen gegeven: in dit verband kan men dan spreken van arrangeren en regisseren.

Het hanteren van termen als arrangeren, regisseren en poseren lijkt enigszins misleidend wanneer men over de gezinsfotografie spreekt. Immers, deze termen duiden op min of meer bedoeld gedrag, op bewuste ingrepen bij het fotograferen, terwijl in

de meeste gevallen het maken van foto's binnen een gezin een vanzelfsprekende, bijna automatische aangelegenheid is. Het innemen van een camerastandpunt, het innemen van een bepaalde houding, en het afdrukken vereisen nauwelijks enige reflexie. Iedereen kan het, en iedereen doet het op haast identieke wijze. Deze vanzelfsprekendheid geeft de gezinsfotografie een schijnbaar objectief karakter, in die zin dat het geënceneerde karakter ervan de betrokkenen nauwelijks opvalt, omdat het immers vrijwel onbewust en daarom "automatisch" tot stand komt.

Voelt iemand zich niet zo betrokken bij de te enceneren situatie, dan kunnen regie-aanwijzingen als een irritante en doorzichtige reeks manipulaties ervaren worden. Vooral opgroeiende kinderen zijn vaak slechts met de grootste moeite tot loyale medewerking aan de door hun ouders bedachte performances te bewegen.

De encenering is een sociaal proces waarbij fotograaf en gefotografeerden positie, houdingen, achtergrond en requisieten kiezen. Men hanteert een vanzelfsprekende beeldtaal om de informatie die men afgeeft in de fotografische performance zoveel mogelijk te beheersen. De houdingen die men inneemt, de gelaatsuitdrukkingen die men vertoont, de achtergronden die men gebruikt, het camerastandpunt dat men kiest bieden zich dwingend aan: zo fotografeert men nu eenmaal.

Het gebruiken van termen als poseren, arrangeren en regisseren heeft het voordeel dat we er aan herinnerd worden dat hoe automatisch het proces ook verloopt, er toch zeer weinig aan het toeval wordt overgelaten bij het maken van familiefoto's. De encenering van de familiefoto is erop gericht ongewenste (onduidelijke of verontrustende) informatie tegen te gaan en om de boodschap zo duidelijk mogelijk te laten overkomen. Die boodschap kan variëren van "ik was in Parijs" (een foto van iemand met de Eiffeltoren op de achtergrond) tot "wij vormen met zijn viertjes een gelukkig gezin" (een verzameling foto's waarin de leden van een gezin in wisselende situaties steeds opgewekt worden afgebeeld) (1).

Wij zullen hieronder op poseren, arrangeren en

regisseren wat dieper ingaan.

Poseren heeft volgens het woordenboek van Koenen-Endepols als eerste betekenis "zitten voor een schilder, beeldhouwer of fotograaf om zijn beeltenis te laten maken" (Koenen-Endepols 1969). In deze definitie zijn de banden van de fotografie met de schilderkunst duidelijk zichtbaar. Vooral in de eerste jaren van de fotografie had het poseren voor de fotograaf - vaak zelf geschoold als portretschilder - nog veel weg van het poseren voor een schilder. De fotograaf bepaalde lichtval, houding en gelaatsuitdrukking van zijn model. Het belangrijkste verschil met de schilderkunst was de reeltief korte duur van het poseren. Poseren betekende in de eerste plaats: stilzitten. Het was een noodzakelijke, vanzelfsprekende handeling die voortvloeide uit de aard en de beperkingen van het fotografische proces. Het poseren voor de zelfgemaakte kiekjes en snapshots is veel minder vanzelfsprekend: de omgeving waarin, of de situatie waarin een kiekje gemaakt wordt is niet zoals de ouderwetse portretstudio ingesteld op poseren. De "expressive equipment" die de studio bood met haar voorgeschilderde decors, stoelen en verhoginkjes, en attributen als boeken (vaak Bijbels), vaasjes bloemen, wandelstokken en parapluies bood de posant een standaardrepertoire aan poses (Kuijpers 1976). Buiten de studio moesten de mensen meer improviseren wat deze poses betrof. Misschien kan de ongemakkelijkheid waarmee mensen voor een kiekje poseren voor een deel verklaard worden uit de afwezigheid van een vanzelfsprekende context.

Ten aanzien van het poseergedrag voor familiekiekjes is er sprake van een interessante ontwikkeling. Die ontwikkeling gaat in de richting van een steeds minder nadrukkelijk poseren. De eerste familiekiekjes sluiten sterk aan bij de foto's van de straat- en strandfotografen, zoals wij in hoofdstuk III constateerden. Deze kiekjes tonen ons de mensen nadrukkelijk poserend. Men liet zijn bezigheden in de steek, ging voor de camera staan en keek in de lens.

Dit soort foto's wordt langzamerhand meer en meer als "stijf" ervaren. Wij zien een ander type kiekje verschijnen dat nu nog steeds de foto-albums



bepaalt. Het toont ons een groepje mensen dat bezig is met een bepaalde activiteit (spelen, lezen, drinken, praten, enzovoort). De aandacht is echter op de camera gericht, men kijkt meestal in de lens. Het aantrekkelijke van dit soort foto's voor de gebruikers is de grote hoeveelheid van informatie die ze bevat: men kan zowel zien om wie het gaat (iedereen is identificeerbaar) als wat men doet. Deze bezigheid geeft aan de opname een gezellige en ontspannen sfeer mee.

Hiernaast zien we meer en meer de ongeposeerde foto verschijnen, waarop de mensen, zo lijkt het, zich niet bewust zijn van de camera. Kiekjes van kleine kinderen, verdiept in hun spel, zijn hiervan voorbeelden die in vrijwel ieder familie-album voorkomen. Maar ook steeds meer foto's van volwassenen maken de indruk dat zij met de "candid camera" genomen zijn. Dit wijst op een veranderde houding ten aanzien van de geposeerde foto. Steeds meer beginnen mensen foto's waarop men in de lens kijkt als onnatuurlijk, als niet "echt" te waarden. Poseren wordt dan opgevat in de tweede betekenis die Koenen-Endepols geeft: "een gekunstelde houding aannemen (om zich interessant te maken); zich een air geven" (Koenen-Endepols 1969).

In allerlei handleidingen die bestemd zijn voor kieskjesmakers wordt voortdurend het ongewenste van geposeerde foto's benadrukt:

"Spontaneity - the feeling that there's a natural moment with all its natural flavor - is the most important element in a snapshot. If a picture looks posed - well, it looks posed. What worse thing could you say about it?" (Kodak, 1951, p. 14).

"Zorg dat daarbij niemand naar de lens kijkt, want dan is het ongedwongene er meteen af. Let goed op ieders houding - poseren mag nooit" (Borrebach + 1965, p. 93).

"Want nog altijd is de natuurlijke charme, de ongekunsteldheid van het onopgemerkte (sic) kind, punt een" (Herckenrath + 1970, pp. 11-12).

"People who are doing something will have relaxed, natural expressions. Avoid the stiff, wooden-Indian pose" (Kodak 1970, p. 21).

"Als we foto's maken van groepjes mensen is het de kunst









# Flash Pictures



het goede moment te kiezen. Ze moeten vooral niet op de fotograaf letten" (Boer 1971, p. 30).

Het is interessant om te constateren dat de ongedwongenheid waar in bovenstaande citaten steeds sprake van is, vaak als een dwingende eis wordt geformuleerd. Dat komt tot uiting in de woordkeus: "zorg ervoor dat", "poseren mag nooit", "ze moeten niet op de fotograaf letten".

Die "gedwongen ongedwongenheid" is ook heel duidelijk te zien als we bekijken hoe de schrijvers van deze handleidingen hun lezers allerlei concrete adviezen geven over de wijze waarop het beoogde doel - een ongedwongen, ongeposeerde foto - te bereiken is (2):

"Zet de mensen bij drie of vier, in kleine groepjes bij elkaar. Laat hen onderling wat praten, laat ze wat lachen desnoods" (Borrebach + 1965, p. 93).

"Have the people in your picture doing something normal such as looking at or walking toward the subject" (Kodak 1970, p. 17).

De filosofie is: de gefotografeerden staan er op hun natuurlijkst - dat wil vaak zeggen op hun overtuigendst - op als ze niet weten dat de camera op hen gericht is. Omdat dit echter vrij moeilijk te realiseren is - een gezinslid met de camera in de aanslag blijft meestal in het middelpunt van de belangstelling - wordt er een oplossing gezocht in een soort "verborgen poseren". Men doet net of men de camera niet opmerkt, of men verdiept is in ongedwongen samenzijn.

We zijn hier al op het terrein van het *regisseren*. Onder regisseren verstaan we de aanwijzingen van de fotograaf met betrekking tot houdingen en gezichtsuitdrukkingen van de gefotografeerden. *Arrangeren* gaat nog verder. Met deze term bedoelen wij hier het in scene zetten van een bepaalde situatie. Een goed voorbeeld daarvan is te vinden in een handleiding waarin adviezen gegeven worden over het fotograferen van bruidsparen. Het is een perfecte illustratie van de verkleuring van de werkelijkheid die de fotografie mogelijk maakt. De schrijver bespreekt een aantal "categorieën van bruidjes":

"De derde categorie, waarover ik zou willen praten, dat is het stille bruidje, zo dat typetje, dat de betekenis van die dag ondergaat en dat in zichzelf gekeerd is. Wij zijn nu verplicht die sfeer vast te houden, maar wij zijn niet verplicht een document humain te leveren. De familieleden kunnen het nooit zo sterk aanvoelen als zij het gedaan heeft en daarom moeten wij ervoor zorgen haar met de camera betrappt te hebben op enige vrolijke momenten. (...) Wees niet bang om wat regie te voeren, kies een geschikte kerel uit, vertel hoe U erover denkt en vraag hem om de bruid eens even flink aan het lachen te krijgen" (Sterling + 1955, p. 81).

Door op een bepaalde manier te poseren, te registreren en desnoods te arrangeren, slagen mensen erin de door hen uitgezochte momenten nog meer zeggingskracht mee te geven. Misverstanden worden uitgesloten en de fotografisch over te brengen boodschap kan, als deze technieken goed worden beheerst, indringend en overtuigend worden geformuleerd.

Het enigszins manipulatieve karakter van deze technieken stuit de meeste gebruikers niet tegen de borst. De toepassing van deze technieken is menigeen tot een tweede natuur geworden, ook al omdat in het dagelijks leven van verwante strategieën gebruik wordt gemaakt.

Het is natuurlijk niet zo dat mensen met deze technieken *alles* aannemelijk kunnen maken. Juist omdat zij zelf het belangrijkste publiek van de foto's zijn, kan de bijkleuring en overdrijving bepaalde grenzen niet overschrijden. De foto's moeten geloofwaardig blijven, de overdrijving en enscenering moeten zo gering zijn dat ze vergeten kunnen worden op het moment dat de foto's bekeken worden. Dit impliceert dat er slechts sprake kan zijn van bijkleuring en accentuering van motieven die al in aanleg aanwezig zijn.

## 6. Foto's en het gezinsgeheugen

In het Algemeen Handelsblad van 1 oktober 1846 maakte de in Amsterdam gevestigde daguerreotypist Edouard François bekend dat hij de prijzen van zijn product drastisch verlaagde,



"(...) opdat eenieder daardoor nog in staat worde gesteld, zijn portret aan familie of andere geliefde betrekking te kunnen aanbieden, alhoewel een portret, zolang het origineel bestaat, nog hoegenaamd geen waarde heeft, maar bij tijden van sterven, verre reizen enz. dan zoude men dikwijls wel f 100, ja meer willen geven, om zoodanig portret te bezitten, en helaas dan is zulks te laat, daar men dat nu, voor zoo een kleinen prijs, nog bij tijds kan bekoomen" (geciteerd bij Coppens 1976).

Waar deze Franse immigrant nog zoveel woorden voor nodig had wordt door de 20e eeuwse film- en cameraindustrie heel wat bondiger geformuleerd: "Kiek nu voor later".

Herinneringen en foto's zijn altijd nauw met elkaar verbonden geweest, soms zijn het zelfs synoniemen ("een album met herinneringen", "Laat Uw kostbare herinneringen geen ezelsoren krijgen" - uit een advertentie voor fotohoekjes).

In reclamecampagnes voor fototoestellen en films wordt die herinneringsfunctie van foto's steeds weer als verkoopbevorderend argument gebruikt en uit marktonderzoek waar deze campagnes meestal op gebaseerd zijn, blijkt dat de meeste gebruikers die functie als belangrijkste motief voor het fotograferen opgeven (NIPO 1975).

In een aantal gesprekken stelden we de mensen de vraag waarom ze fotografeerden. De meeste antwoorden hadden inderdaad betrekking op dat herinneringsaspect:

"Voor de gezelligheid, voor het naslaan, als aandenken. We hebben het altijd erg druk gehad en onze kinderen kwamen heel vlug achter elkaar. Dan ontgaat je op het moment zelf nogal wat" (ambtenaar, 50 jaar).

"Om momenten vast te leggen, iets vast te houden. Om herinneringen te hebben, souvenirs" (conciërge, 45 jaar).

"In de eerste plaats voor het vastleggen van vakantieherinneringen" (bankemployé, 48 jaar).

"Om onze kinderen te laten zien waar ze uit voortkomen" (huisvrouw, 47 jaar).

Een eerste antwoord op de vraag wat doen mensen met foto's zou dan ook kunnen luiden: zij herinne-

ren er zich het eigen verleden mee. In het navolgende proberen wij dit antwoord vanuit een interactie-perspectief te verfijnen.

De leden van een gezin beleven veel momenten in hun leven met elkaar, en de herinneringen aan deze momenten vormen de unieke banden die de afzonderlijke gezinsleden met elkaar hebben. Deze herinneringen nu worden in het interactieproces binnen het gezin uitgewisseld, met elkaar vergeleken en zoveel mogelijk aan elkaar aangepast. De herinneringen aan de individuele verledens worden in dit proces geïntegreerd tot wat Halbwachs een *gemeenschappelijk geheugen* noemt (Halbwachs 1950). De gezinsleden creëren m.a.w. een sociale definitie van situaties uit het verleden. De gezinsfotografie speelt een uitermate belangrijke rol bij dit proces. Foto's van voorbije situaties maken deze voor de deelnemers aan die situaties weer zichtbaar, en voor iedereen op dezelfde wijze.

Door middel van de foto wordt de subjectieve ervaring van ieder gezinslid afzonderlijk geobjectiveerd tot gemeenschappelijk bezit. In het onderhandelingsproces over hoe het eigen verleden gezien moet worden vormen foto's daarom onmiskenbaar bewijsmateriaal.

Wij hebben eerder gesteld dat dit fotografisch bewijsmateriaal zeer selectief verzameld wordt aan de hand van stereotypen en ideaalbeelden die in onze samenleving ten aanzien van het gezin gelden. Deze rooskleurige onderwerpen worden geënceneerd op de foto gezet met als resultaat dat de fotografische interpretatie van de werkelijkheid een sociaal gewenst beeld oplevert. Dit beeldmateriaal wordt door de gezinsleden gebruikt bij de gezamenlijke constructie van hun verleden. Hier wordt het gezin het publiek van haar eigen "reclamecampagne", van haar eigen voorstelling van zaken, of in de termen van Goffman, van haar eigen performance.

Interessant is dat familiefoto's vaak een soortgelijke functie hebben bij het introduceren van nieuwe leden van het gezin: vrienden en vriendinnen die als mogelijke huwelijkskandidaten het gezin binnenkomen worden door middel van familiefoto's in het gezin ingewijd. Aan de hand daarvan wordt

de gezinsgeschiedenis aan de nieuwkomer verteld, en krijgt deze een genealogische spoedcursus. De kans is groot dat de nieuwkomer op haar of zijn beurt een vrijwel identiek soort verzameling kan laten zien zodat het vertellen over elkaars verleden als eerste fase van een meer vaste relatie, zeer vergemakkelijkt wordt. De tot het moment van kennismaking verschillend verlopen biografieën worden aan de hand van foto's met elkaar vergeleken en verduidelijkt. Men zou kunnen zeggen dat het bekijken van elkaars fotoverzamelingen voor het jonge paar de functie heeft de beide individuele verledens aan elkaar aan te passen tot een gemeenschappelijk geheugen. Berger en Kellner hebben dit aanpassen beschreven als een proces van herinterpretatie van de afzonderlijke verledens vanuit het gemeenschappelijke heden. Dat gebeurt volgens hen "in the course of their (het paar) conversation" (Berger en Kellner, 1970, p. 62). Al pratende. Ons lijkt het waarschijnlijk dat dit ook *al kijkende* gebeurt.

Ter afsluiting van de voorgaande paragrafen herhalen wij de belangrijkste punten uit ons betoog.

Met familiefoto's presenteren mensen een sociaal gewenst beeld van het gezinsleven. Door de selectie van bepaalde momenten, door tijdens die momenten bepaalde manipulaties toe te passen en door later de foto's te selecteren en van commentaar te voorzien, slagen mensen erin uit allerlei gebeurtenissen een beeld te construeren dat zowel voor henzelf als voor anderen een grote overtuigingskracht kan bezitten. De eenzijdige selectie van fotografeerbare momenten heeft tot gevolg dat de beeldenreeks begrijpelijk wordt, de interpretatie ligt voor de hand en de retoriek van de herhaling zorgt voor de rest: nergens lijkt een familieleven eenvoudiger te begrijpen en het verloop ervan meer voor de hand te liggen dan in een familie-album. Allerlei gebeurtenissen die de werkelijkheid vaak tot zo'n onoverzichtelijke en gecompliceerde ervaring maken, zijn eruit weggehaald.

## 7. Het gezinsgeluk voor de camera

In dit artikel is veel aandacht besteed aan de selectie die mensen maken bij het fotograferen van momenten uit hun leven. Uit allerlei gebeurtenissen - zo hebben wij betoogd - construeren mensen een "leven in beeld" dat een grote overtuigingskracht kan bezitten. Het is een beeld dat tegelijkertijd geflatteerd (door de toegepaste eenzijdige selectie) en "echt" (door het gebruik van een werkelijkheidsgetrouw) medium is: met foto's verzekeren mensen zich op schijnbaar objectieve wijze van het gewenste verleden.

In de eerste jaren van de fotografie, tot ongeveer de twintiger jaren van deze eeuw, stelden mensen blijkbaar de meeste prijs op een respectabel en waardig verleden. Daarna moeten de stijve, fatsoenlijke foto's steeds meer het veld ruimen voor foto's van ongedwongen, lachende en ostentatief gelukkige mensen.

Dit ostentatieve geluk manifesteert zich vooral in gezinsverband. Het geheel van normen, waarden en gevoelens dat men met de foto's tot uitdrukking wil brengen zou men kunnen verzamelen onder het begrip "gezinsgeluk". Gezinsgeluk is blijkbaar een bijzonder fotogeniek onderwerp; een gelukkig gezin "doet het goed" op een foto. Het is ook een onderwerp dat niet sterk gebonden is aan een bepaalde plaats en tijd. De benodigheden bestaan eigenlijk alleen uit de bereidwillige gezinsleden zelf. Gezinsgeluk is daarom gemakkelijk te fotograferen, gemakkelijker bijvoorbeeld dan respectabiliteit en status. Voor een encenering daarvan zijn veel meer attributen nodig, waar lang niet iedereen over beschikt, terwijl de encenering van gezinsgeluk onderdeel is van een beeldtaal die, zo lijkt het, door bijna iedereen beheerst en begrepen wordt. Deze beeldtaal wordt tevens verspreid en tegelijkertijd uitgebreid door visuele media als geïllustreerde tijdschriften, film en televisie.

Deze ontwikkelingen hebben ertoe bijgedragen dat gezinsgeluk zich steeds meer, en steeds beter visueel laat vertalen, steeds meer op een plaatje, op een foto is gaan lijken.

Dat er tevens een verschuiving in de inhoud en betekenis van gezinsgeluk is opgetreden, is waarschijnlijk. Ontwikkelingen als gezinsindividualisering (Kooy 1970) en "de opkomst van de huishelijkheid" (Shorter 1975) gaan hand in hand met maatschappelijke herdefiniëringen van hoe het in een gezin behoort toe te gaan, en hebben ertoe geleid dat gezinsgeluk als na te streven ideaal steeds belangrijker is geworden. Hoe dit geluk te bereiken en vast te houden, is tot een belangrijk probleem van het s menleven geworden. In veel foto-albums is te zien hoe mensen dit probleem proberen op te lossen.

In dit artikel is de familiefotografie gezien als een techniek die gebruikt wordt in een "mythologie van het geluk". Het enigszins cynische van deze benadering schuilt in de accentuering van het manipulatieve karakter van familiefotografie. Familiefoto's spelen een rol in een voortdurend aanpassingsproces waarin steeds weer geprobeerd wordt gegevens die in feite onvereenigbaar zijn, met elkaar te verzoenen. Susan Sontag schrijft in een essay over fotografie

"Images are always compatible, or can be made compatible, even when the realities they depict are not" (Susan Sontag 1977, p. 30).

## 8. De overzichtelijke wereld

Uit het bovenstaande mag echter niet worden afgeleid dat familiefoto's uitsluitend gebruikt worden om allerlei dissonanties met betrekking tot het gezinsgeluk te reduceren. Zeker worden familiefoto's op die manier gehanteerd, maar het zou een overschatting van de rol en betekenis van familiefoto's zijn als daar al te veel gewicht aan toegekend zou worden. Familiefoto's kunnen niet alleen op manipulatieve, maar ook op instructieve wijze gebruikt worden: als biografische notities. Deze notities kunnen een belangrijke rol spelen bij het nadenken over het eigen verleden en dat van het gezin. Op die manier stellen foto's mensen in staat hun verleden te ordenen en te interpreteren. Foto's plaatsen mensen in de positie van toeschouwer van zichzelf, en kunnen er zo toe uitnodigen dat mensen

over zichzelf en hun wereld gaan nadenken. Door middel van foto's kan de daarvoor benodigde distantie worden opgeroepen. Echter, mensen zijn geneigd om die foto's nogal selectief te verzamelen, het ordenen en interpreteren van de wereld vindt al plaats tijdens het moment van de opname. Dit betekent dat de mogelijkheden voor interpretatie van familiefoto's vrij beperkt zijn, zeker de mogelijkheden voor herinterpretatie. Toch zijn die mogelijkheden niet geheel afwezig. Allerlei nieuwe gebeurtenissen kunnen een nieuw licht werpen op verwante gebeurtenissen uit het verleden. Iedereen kent het verschijnsel dat oude, al vaak bekeken familiefoto's plotseling en op een nieuwe manier weer interessant worden. Het duidelijkst is dit bij het overlijden van een gezins- of familie-lid. Maar ook bij minder trieste gebeurtenissen ontstaat plotseling de belangstelling naar "hoe het vroeger was". Vaak moet men dan tot de ontdekking komen dat de gegevens die men zoekt tijdens het maken van de foto blijkbaar van secundair belang waren: bijvoorbeeld de inrichting van een vroegere woning - vaak toch een interessant historisch gegeven - zal men in het algemeen achter en naast kerstbomen, Sinterklazen en verjaardagsvisite moeten zien te ontwaren. Dergelijke bevindingen kunnen er misschien toe leiden dat mensen gaan inzien dat familiefotografie voor meer en andere doeleinden gebruikt kan worden dan de gewijde. Familiefotografie, op een meer documentaire wijze toegepast, zou voor de gebruikers interessanter en waardevoller (maar misschien ook bedreigender) kunnen zijn dan een familiefotografie die zich uitsluitend richt op het fotogenieke van het samenleven.

## Noten

1. Een term als "fotografische boodschap" verdient meer uitwerking dan wij kans zien er aan te geven. De semiologie heeft hier meer te bieden dan de sociologie. Zie bijvoorbeeld Barthes 1962 en Barthes 1973.
2. Tegen de achtergrond van het in noot 10 (deel I) genoemde debat kan men zich afvragen hoe informalisering van fotografische poses samenhangt met de *beheersing* van die

poses. De term "gedwongen ongedwongenheid" kan wat dit betreft verhelderend werken: als informeel gedrag algemeen als vereist wordt gezien voor een geslaagde foto, en wanneer er blijkbaar tal van aanwijzingen geformuleerd kunnen worden omtrent de manieren waarop een informeel *effect* bereikt kan worden, wordt duidelijk dat er in feite sprake is van een nieuwe, strikt formele - want louter vormelijke - gedragscode.

De term attendeert er dus op dat de te constateren informalisering van fotografische poses niet hoeft te impliceren dat mensen zich minder zijn gaan beheersen voor de camera (vgl. Elias 1969 en Wouters 1976).

### Literatuurlijst

- Barthes, Roland, "Le message photographique", in: *Communications*, 1962, p. 128.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Frogmore; St. Albans: Paladin, 1973.
- Berger, Peter en Hansfried Kellner, "Marriage and the construction of reality" in: *Recent Sociology*, No. 2, (Edited by Hans Peter Dreitzel), pp. 50-73, New York: The Macmillan Company, 1970.
- Elias, Norbert, *Ueber den Prozes der Zivilisation*, Bern: Francke Verlag, 1969.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
- Gouldner, Alvin, *The Coming Crisis of Western Sociology*, New York: Basic Books, 1970.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires, 1950.
- Kooy, prof. dr. G.A., *Het modern-Westers gezin*, Hilversum: Paul Brand, 1970.
- Shorter, Edward, *De wording van het moderne gezin*, Baarn: Ambo, 1975.
- Wouters, Cas, "Is het civilisatieproces van richting veranderd?" in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 3/3-1976, pp. 336-360.

### II

- Kuipers, Marieke, *Toe geef me je portret*, Leiden: ongepubliceerd werkstuk, 1976.
- Sontag, Susan, "Photography Unlimited", in: *The New York Review of Books*, Vol. XXIV nr. 11, 1977.

- Boer, Dick, *Betere foto's met de cassetcamera*, Amsterdam: Focus Elsevier, 1971.
- Borrebach, Hans, *Alles over fotografie*, Amsterdam: L.J. Veens' uitgeverij, + 1965.
- Hacker, Dieter, "Der Schubladenfotograf", in: *Volksfoto* 1/1, 1977 pp. 5-15 (Herausgeber: Dieter Hacker, Andreas Seltzer, Berlin)
- Herckenrath, Han, *Het maken van kinderfoto's*, Amsterdam: L.J. Veens' uitgeverij, + 1970.
- Kodak, *How To Make Good Pictures*, Rochester, New York: Eastman Kodak Company, 1951.
- Kodak, *Picture The Fun*, Rochester, New York: Eastman Kodak Company, 1970.
- Koenen, M.J. en J. Endepols, *Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal*, Groningen: Wolters-Noordhoff, 1969.
- Sterling, P.A., *Bruidsparen voor de lens*, Hengelo: Fotografische bibliotheek H.L. Smit & Zn., + 1955.

### Bij de foto's:

#### Foto 1 en 2, pag. 310

Amateurkiekjes (foto 1: 1936; foto 2: 1925).

Wijze van poseren en motiefkeuze doen sterk denken aan de foto's van de professionele straat- en strandfotografen. Wat betreft de beheersing van de fotografische techniek zijn er natuurlijk duidelijke verschillen.

#### Foto 3, pag. 311

Een blik in een album met vakantiekiekjes (ongeveer 1930, collectie Leids Prentenkabinet). Kenmerkend is ook hier weer de frontale, nadrukkelijke wijze van poseren.

#### Foto 4 en 5, pag. 312

Twee stereotype amateurkiekjes (foto 4: 1942; foto 5: 1970). Hoewel er duidelijk geposeerd wordt, gebeurt dit toch al op een enigszins ongedwongen wijze; men onderbreekt zijn activiteiten niet voor de foto. Soms wordt (zoals in foto 5) de handeling zelfs nog wat aangedikt.

#### Foto 6 en 7, pag. 313

De foto's van kinderen, verdiept in hun spel, zijn de bekendste en misschien ook wel de eerste voorbeelden van het genre der ongeposeerde foto's (foto 6, 1975).

De ongedwongen vakantiefoto eronder was het resultaat van zorgvuldige regie. Tijdens de opname werd de posanten op



het hart gedrukt niet op de camera te letten en te volhar-  
den in een geïnteresseerd bestuderen van de kaart (foto 7,  
1977).

Foto 8, pag. 314

Pagina uit "Picture the Fun", een handleiding voor cassette-  
cameragebruikers (Kodak 1970, p. 7).