



Met een 'Atoompaddestoel-Taart' vierde men in november 1946 de tests met de waterstofbom op het Bikini-Atol.

## *Waarom en waarvoor (nog) beelden?*

*Over een aantal problemen in de omgang met beelden als documenten van sociaal-wetenschappelijk onderzoek*

**Anabella Weismann**

De analyse van beeldmateriaal in de sociale wetenschappen wint aan betekenis. Dit komt waarschijnlijk voort uit het onbehagen over de dominantie van talige documenten in de onderzoekspraktijk evenals uit het bewustzijn dat een tekst altijd al een interpretatie van de werkelijkheid is. Daarbij komt vaak de veronderstelling dat beelden vanzelf spreken, en het vertrouwen dat zij, in tegenstelling tot teksten, de werkelijkheid onvertekend weer-



1917: Berlijn-Noord, Tegelerstraat 3, linker zijvleugel, 4 trappen. De aan haar ogen lijdende vrouw bewoont kamer en keuken. Aan de muren verschijnt schimmel, het behang heeft door vocht losgelaten (Asmus, 273).


spiegelen. Zeker sinds de digitale bewerking van beelden is dit vertrouwen echter ongegrond gebleken. Tegenwoordig beschikt men over mogelijkheden voor manipulatie, waarvan Stalin's retoucheurs niet hadden durven dromen.

In het onderstaande maak ik, in navolging van Walter Benjamin, een verschil tussen traditioneel-ambachtelijke (schilderij, kopergravure, tekening enz.), fotomechanische (fotografie, film, televisie, video) en digitale beelden. De traditionele beelden staan in een conventie van uitbeelding, waarin voor de decodering de hermeneutische methode even onmisbaar is als voor letterteksten. Aangezien de traditionele Europese kunst overwegend van christelijke aard is, is haar interpretatiemethode de *hermeneutica sacra*, zoals die gecodificeerd werd in het door de scholastiek ontwikkelde systeem van verschillende niveau's van betekenis, de zogenaamd viervoudige schriftzin. Met het ontwaken van de belangstelling voor de antieke cultuur komt hierbij in de zestiende eeuw een *hermeneutica profana* (vgl. *emblemata*) die, in tegenstelling tot de eerste, uitsluitend toegankelijk was voor de beschaafde elite. Deze hermeneutische 'historische bagage' sleept de gehele Europese kunst

bewust of onbewust met zich mee: de met verschillende niveaus van betekenissen jonglerende reclamemakers zijn evenzo verbonden met deze traditie als de 'uitvinder' van de abstracte schilderkunst, Kasimir Malevich, die uitdrukkelijk heeft gewezen op de samenhang tussen zijn Zwarte Vierkant (1913) en de iconenkunst.

Het fotomechanische beeld werd uitgevonden één generatie na de Franse Revolutie in een tijd, waarin er steeds meer schilders komen, die noch weten 'wat de mens en de menselijke kleur is, noch wat de vormen zijn, waarin de mens uitbeeldt dat hij mens is' (Hegel, 131, vertaling IMT). Het komt ter beschikking van een breed publiek zodra bij de zich in het kielzog van de democratisering, industrialisering en urbanisering emanciperende burgerlijke lagen van de bevolking een behoefte ontstaat aan zelfuitbeelding. Hieraan kan de kunst van de schilder van portretminiaturen niet langer voldoen. Het nieuwe aan het technisch reproduceerbare kunstwerk van de fotografie is zijn ontkoppeling van de traditionele samenhang en zijn reproduceerbaarheid *ad libitum*, waardoor het verschil tussen origineel en kopie onbelangrijk wordt. Daarbij komt de mogelijkheid van verplaatsing naar elke gewenste plek op elk gewenst tijdstip, met als gevolg dat voor een goed begrip ervan commentaar onmisbaar wordt.

Zo wordt voor ons de historische betekenis van de foto, die ons drie stralende personen bij het aansnijden van de taart *operation crossroad* laat zien, pas duidelijk als wij weten dat hier twee admiraals van de marine de tests met waterstofbommen op het Bikini-Atol 1946 met een atoom-paddestoel-taart vieren (zelfs de hoed van de echtgenote (?) van een van de twee heeft die vorm). Van hun stralende gezichten straalt niets af van enige zorg over de radioactieve besmetting van de regio en haar bewoners, maar uitsluitend van vreugde over het succes van de tests: het effect van de onder wetenschappers omstreden waterstofbom was nog sterker dan verwacht. Zeker sinds Tsjernobyl krijgt de foto bovendien de toegevoegde betekenis van een document van een cynisch-naïef geloof in techniek en vooruitgang, dat in dienst van de pure zucht naar macht iedere maatschappelijke verantwoordelijkheid van zich af schuift. Deze onbewuste respectievelijk ongewilde zelfontmaskering in de zelfuitbeelding is volgens mij een van de wezenlijke betekenissen van zogenaamd representatieve foto's.



Hetzelfde doet zich voor bij de pseudo-privé-portretten van prominenten. Een voorbeeld is de verloovingsfoto van koning Lodewijk II en hertogin Sophie Charlotte in Beieren in 1867: Lodewijk klampt zich met de linker hand vast aan zijn cilinderhoed, terwijl hij met zijn rechter elleboog Sophie zozeer op afstand houdt, dat alleen de punten van haar vingers nog zijn arm raken. Denk ook aan de foto van de Engelse koningsfamilie uit december 1984 ter gelegenheid van de doop van Harry, de tweede zoon van Lady Diana en prins Charles: moeder en kind op de empirebank met naast hen, in de uiterste hoek geperst, de Queen, een bevroren glimlach op haar gelaat, en rechts de vader, balancerend op de leuning van de bank. De lichaamstaal van de hoofdfiguren, met name van hun handen en voeten, verraadt meteen, dat uit Lodewijk en Sophie Charlotte nooit een paar kon worden en dat de verhoudingen tussen de Royals al in 1984 gevoelig waren verstoord.

Tenslotte wil ik het nog hebben over een voorbeeld, waarin de fotografie als primair-analytisch onderzoeksinstrument een voorlichtende functie vervulde. Aan het begin van deze eeuw nam een lokaal ziekenfonds in Berlijn het initiatief voor een fotografische woningenquête om de samenhang tussen slechte woonomstandigheden en ziekte aan te tonen. Bij deze opnamen vallen twee aspecten op, die bij de interpretatie van dit soort documenten in overweging moeten worden genomen. Hetgeen Benjamin met betrekking tot de uitbeelding van de werkelijkheid in films 'het van het apparaat ontdane aspect van de werkelijkheid (...) juist op grond van haar intensiefste doordringing met de apparatuur' (Benjamin, 31) noemde is ook van toepassing op de fotodocumentatie: hoe natuurlijker de werking van foto's, hoe gearrangeerder ze zijn. De opnames waarop de kinderen in de camera kijken zijn het natuurlijkst. Voor het overige leidt het materiaal de oppervlakkige beschouwer om de tuin: de licht en vriendelijk overkomende kamers zijn in werkelijkheid zo donker, dat ze met een magnesiumflits moesten worden gefotografeerd, terwijl de duister aandoende kamers nog met daglicht konden worden opgenomen. Bovendien vergroot de groothoeklens de ruimtes. Maar indicator voor de slechte woonomstandigheden blijft het loslatend behang. Dit laatste detail zou echter tegenwoordig zonder moeite en oncon-

troleerbaar te corrigeren zijn op precies dezelfde wijze waarmee op vakantiefoto's skyline, vriend of vriendin, echtgenoot of echtgenote naar believen uitwisselbaar zijn.

Vertaling: Inge Tramm

#### Literatuur

Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid. Kleine geschiedenis van de fotografie. Eduard Fuchs, verzamelaar en historicus*, SUN, Nijmegen 1985.

Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1979.

Georg Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke* Bd. 15, Suhrkamp, Frankfurt a/M. 1986.

Gesine Asmus (Hg.), *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Die Wohnungsenquete der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1982.