

Madonna's in oorlog, engelen in armoede

Vrouwbeelden in de hedendaagse persfotografie

Marta Zarzycka

In haar essay *On photography* beschrijft Susan Sontag hoe diep ze geraakt werd, toen ze toevallig op Nazi-kampfoto's stuitte in een boekwinkel in Santa Monica: 'Nothing I have ever seen – in photographs or in real life – ever cut me as sharply, deeply, instantaneously. Indeed, it seems plausible to me to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after, though it was several years before I understood fully what they were about' (Sontag, 1989, p. 20). In hoeveel stukken wordt het leven vandaag de dag verdeeld als we uitgaan van de beelden van dood, geweld en armoede die we voortdurend te zien krijgen? Worden onze levens überhaupt nog wel verdeeld door deze dagelijkse ontmoetingen?

De wijze waarop het dagelijkse leven wordt ervaren, kan worden getraceerd in dagbladfoto's, hetgeen vragen oproept over de kracht van beelden en de manier waarop deze beelden functioneren. *Compassion fatigue*, 'lijden op afstand' en voyeurisme worden genoemd als de meest voorkomende reacties op het wereldwijd verspreide *infotainment*, net als *scopophilia*, chauvinisme en een kapitalistische zucht naar consumptie (Moeller, 1999; Sturken & Cartwright, 2001). Persfotografie verandert geopolitieke conflicten op lokaal of

regionaal niveau vaak in geïsoleerde en veilig overdraagbare vertoningen van geweld, die opgenomen worden in wereldwijde netwerken van humanitaire interventies. Een gebrek aan aandacht voor culturele intersecties en 'vertalingen' binnen postkoloniale culturen zorgt ervoor dat de receptie van beelden in het Westen wordt vernaauwd en gestroomlijnd. Ook worden verhalen van oorlog en armoede die culturele grenzen overstijgen hierdoor onmogelijk. Als westers publiek zijn we deel van een systeem geworden dat continu beelden van kritieke gebeurtenissen produceert en reguleert, waarbij het beloofde gevoel van ontmoeting zelden nagekomen wordt. Deze tekortkoming brengt ons onvermijdelijk bij het hedendaagse vraagstuk van de coherentie en betrouwbaarheid van visuele representatie, en bij de vraag of beelden onze kennis van de wereld vergroten of dat zij eerder fungeren als *simulacra* (Baudrillard, 1995; Sekula, 2003): niet als kopieën van de werkelijkheid, maar als waarheden op zichzelf.¹

Sontag lette niet specifiek op de sekse van de holocaustslachtoffers (of van de daders) op de foto's die ze in de boekwinkel bekeek. Toch is een gendergevoelige visie van fundamenteel belang voor een kritische lezing van dergelijke beelden.² De fotogra-

fische beelden van vrouwen die de actie en destructie van oorlogen en conflictsituaties documenteren, zijn altijd gebruikt als een belangrijke visuele techniek van menslievendheid. Academische en publieke debatten over iconische foto's als *Migrant mother* (Hariman & Lucaites, 2007), *Napalm girl* (Burman, 1994) en *Afghan girl* (Lutz & Collins, 1993) waren voornamelijk gericht op publieksreacties ten aanzien van machteloze subjecten. Deze beelden overbruggen geografische afstanden en culturele verschillen: zij worden niet alleen verspreid door persbureaus, maar ook door NGO's, die steeds belangrijker spelers worden in het mondiale verslaggevingveld (Tumber & Palmer, 2004). Zoals de genoemde foto's laten zien, spelen de lichamen van vrouwen een belangrijke rol bij het beïnvloeden van de publieke opinie over gewelddadige conflicten en vredesacties via de persfotografie (Campbell, 2004; Sontag, 2003). Tegelijkertijd gaat de overbelichting van deze lichamen gepaard met hun toenemende decontextualisering. Vrouwbeelden die worden gebruikt in campagnes van hulporganisaties kunnen weliswaar verwijzen naar een specifieke genocide, een uiting van agressie of een berekende politieke moord, niettemin worden ze vaak gezien als een algemene illustratie van menselijk lijden, vastgelegd door het homogene visualisatieproces van 'traumafotografie'. Dergelijke beelden verwijzen aldus niet langer naar hun originele context, maar staan open voor ethische inscriptie of montage.

Dit artikel volgt twee tropen in de hedendaagse persfotografie, die wijdverbreid zijn in fotowedstrijden en archiefbeeldmateriaal: het beeld van de rouwende vrouw en dat van het jonge meisje. Ik heb twee foto's uitgekozen die vorig jaar beide in de prijzen vielen tijdens de jaarlijkse fotowedstrijd van World Press Photo, een Neder-

landse organisatie met een internationaal karakter. Deze twee tropen kunnen echter opduiken bij iedere andere wedstrijd, en worden tevens veelvuldig gebruikt in beleidsstukken, missies en projecten voor humanitaire hulp bij uiteenlopende geopolitieke conflicten. Hoewel de foto's bepaalde ethische en esthetische reacties genereren, benader ik deze beelden niet vanuit een ethisch oogpunt: eerder beschouw ik ze als normatieve middelen die de publieke beeldcultuur produceren. Mijn doel is daarom te laten zien hoe deze representaties van vrouwen bepaalde uitspraken doen over hedendaagse opvattingen van identiteit, (niet-)burgerschap en soevereiniteit. Daartoe zal ik beide foto's niet alleen analyseren naar hun vorm en inhoud, ook zal ik ze in dialoog brengen met een aantal analytische concepten, waaronder 'rouw' en de 'iconografie van de jeugd'. Ik ben me ervan bewust dat er binnen de persfotografie veel verschillende vrouwbeelden in omloop zijn die juist wel ruimte laten aan de nodige betrokkenheid bij de afgebeelde subjecten, zowel dichtbij als ver weg (Boltanski, 1999). Het is daarom niet mijn bedoeling deze twee foto's te bestempelen als 'onwaar' of 'verkeerd', maar eerder om aan te tonen dat gender een bepalende factor is bij een groot deel van de persverslaggeving. Een tweede doel is het blootleggen van het onlosmakelijke verband tussen gender en oorlogsfotografie.

Het is belangrijk aan te geven dat beide foto's prijzen hebben gewonnen in de categorie 'Portretten'. De identificatie met een gefotografeerd subject is volgens Martha Rosler (1989) gebaseerd op de zogenaamde 'physiognomic fallacy', waarbij het gezicht wordt gezien als de uitdrukking van het karakter van een persoon. Het fotoportret stimuleert de kijker tot het creëren van een betekenisvolle relatie die binnen haar eigen

bestaanswereld valt, omdat het een gezicht van een ander aanreikt (Jones, 2002). Portretten produceren een dubbeleffect: aan de ene kant wordt er een identificatie tot stand gebracht tussen kijker en subject door middel van de duidelijke visuele aanwezigheid van een persoon, aan de andere kant wordt er afstand gecreëerd langs quasi-etnografische lijnen. Het fotografische portret wordt doorgaans gebruikt als instrument om het centrale, cartesische, westerse individu gestalte te geven, bijvoorbeeld in portretten van leiders en beroemdheden. Tegelijkertijd versterkt het portret 'the success of the male gaze in constituting a coherent, heterosexual, masculine subject of viewing in relation to a passive feminine object, a singular, colonizing white gaze in relation to a colonized body-of-colour' (Jones, 2002, p. 960). Nooit eerder ben ik me zo bewust geweest van deze mechanismen, dan toen ik Celine van Balens reeks portretten van moslimmeisjes zag hangen in de directiekantoren van de Nederlandsche Bank: ontoegankelijk voor het publiek, op een beperkt aantal witte mannen na.

Het enorme recente succes van *deadpan* ofwel uitdrukingsloze portretfotografie (in Nederland onder anderen vertegenwoordigd door Rineke Dijstra, Celine van Balen en Heleen van Meene) weerspiegelt de groeiende interesse voor subjecten wier/wiens macht zichtbaar beperkt is (Stalla-brass, 2007). Door de vele verhoudingen die portretten kunnen aangaan, vinden zij hun weg in een grote verscheidenheid aan genres, waaronder de documentairefotografie, de beeldtaal die wordt gebruikt door hulporganisaties, en verschillende artistieke praktijken. De 'reis' van deze beelden wordt geholpen door de mogelijkheid van oneindige digitale kopieën die niet te onderscheiden zijn van hun origineel, en door de vrouwegezichten die telkens re-

fereren aan beelden uit andere media en genres: kunst, historische foto's, scènes uit de bijbel en christelijke iconografie (Sonntag, 2003). Zo ook mijn beide voorbeelden. Deze twee portretten illustreren hoe het bekijken van dergelijke voorstellingen onmiskenbare gemeenschappelijke nationale of transnationale ideeën oproepen die opereren langs de machtsverhoudingen tussen 'het Westen' en 'de ander'. Deze gemeenschappelijke zienswijzen reproduceren de bestaande hiërarchieën en bewegen tussen identificatie en afstand, tussen romantiseren en bagatelliseren, tussen kritische herkenning en beeldgenot.

De kracht van het rouwen

Yuri Kozyrevs foto, van Agency Noor (waaraan in 2009 de eerste prijs werd toegekend in de Portretcategorie van World Press Photo) laat het volgende zien: 'Rajiha Jihad Jassim (37) met haar zoon Sarhan in Bagdad, Irak. Haar man Gazie Swadi Tofan werd ontvoerd in november 2006 en wordt nog steeds vermist. Maandenlang bezocht ze het stadsmortuarium voor het geval dat ze haar man zou herkennen tussen de doden. Met vijf kinderen en zonder inkomen kan ze niet langer de busreis betalen en ze gaat niet meer naar het mortuarium. Ze hoopt nog steeds dat Tofan terugkomt'.³ De belichting pikt alleen de beide gezichten en Rajiha's handen op die haar zoon omhelzen. De vrouw op de foto, gesluierd in een zwarte chador, bestaat alleen door middel van haar handen (die ook van een veel oudere vrouw zouden kunnen zijn) en door haar gezicht dat zich afwendt van de kijker en in het niets staart. De rest van haar lichaam verdwijnt in de duisternis en versmelt met dat van haar zoon. De blik van de jongen is scherp en confronteert de kijker.



Foto: Yuri Kozyrev Met dank aan Agency Noor

Het dramatische spel tussen licht en donker geeft de gezichten van moeder en zoon weer in hun rol als overlevenden. Dit aspect maakt mij bewust van de esthetische en letterlijk spectaculaire kracht van de vertoning, ook al besef ik de gevaren van een dergelijke benadering. Het quasi-sacrale karakter van oorlogsbeelden komt veelvuldig voor zowel in de journalistiek als in humanitaire interventies (Shaw, 2005). Daarnaast is de lichtbaan een algemeen verschijnsel in de schilderkunst van de renaissance en de barok, waar zij de Uitverkorene Gods symboliseert (zie bijvoorbeeld Caravaggio's *De roeping van Mattheüs* of Artemisia Gentileschi's *Judith onthoofdt Holofernes*). Hier echter duidt de moederfiguur die haar vaderloze zoon vasthoudt vooral op het iconografische motief van de piëta. Ook al is de dood van Rajiha's echtgenoot nog geen feit, het beeld is verankerd

in een lange visuele traditie van verlies en rouw.

Normaal gesproken gaat rouw gepaard met een leven dat al ten einde is gekomen. Maar tegelijkertijd is de mogelijkheid tot rouw, in de woorden van Judith Butler, 'a condition of a life's emergence and sustenance [...]'; "a life has been lived" is presupposed at the beginning of a life that has only begun to be lived' (Butler, 2009, p. 15). De rouwende moederfiguur is hier tegelijkertijd *agens* en referent in de constructie van dit circulaire narratief. Ze creëert interacties die emotionele uitwisselingen worden (Hariman & Lucaites, 2007). De manier waarop deze foto is gecodeerd, beïnvloedt de wijze waarop zij bekeken wordt. Het beeld stuurt de kijker eerder in de richting van wat Sontag (2003) omschrijft als 'regarding the pain of others' dan dat het zich verhoudt tot de precieze

status van vrouwen in staatsgeweld. Rajiha Jihad Jassims rouw wordt een toonbeeld van de ultieme verdelende factor die haar van haar historische locatie afscheidt: het geopolitieke conflict in Irak. Buiten haar eigen context geplaatst en losgemaakt van haar achtergrond, met subtiele doch duidelijke accenten die haar verschil met een westers publiek aanduiden, balanceert het beeld van deze vrouw tussen een 'universeel' slachtofferschap en de herkenning van verschillen tussen cultureel en etnisch geweld. Het is in deze zin dat, zoals Rosi Braidotti aangeeft, de lichamen van vrouwen worden gepositioneerd als 'markers of authentic cultural and ethnic identity, and as indicators of the stage of development of their respective civilization fault-lines'. Zij vervolgt: 'As a result of this radicalization of global politics in an age of constant warfare, sexual difference has returned to the world stage in a fundamentalist and reactionary version, re-instating a worldview based on colonial lines of demarcation (Braidotti, 2008, p. 6).

Al zijn het verlies en de rouw van Rajiha's familie waarschijnlijk te wijten aan overheidsacties, er worden geen daders aangewezen op de foto of in het bijbehorende onderschrift. Met uitzondering van de blik van de jongen, die als beschuldigend gezien zou kunnen worden, maakt de compositie van deze foto het mogelijk om kwesties van politieke economie en multiculturele connecties weg te laten. Zoals vele vrouwen sinds mensenheugenis, is zijn moeder afgebeeld in een belichaamde, gegenderde daad van rouw, liefde en ontroering (Freud, 1915; Klein, 1975). Zij herdenkt de (veronderstelde) doden, en brengt – in afwezigheid van het slachtoffer – berusting of zelfs vergeving tot stand (begrippen die hier niet noodzakelijk religieus van aard zijn, maar

in een breder referentiekader kunnen worden geplaatst).⁴

Haar rouw blijft echter een enkelvoudige culturele en psychologische conditie (Caruth, 1996). De schade die hier wordt verbeeld, is de schade toegebracht aan overlevenden. Niet alleen wordt de kijker zo als het ware beschermd tegen de verbeelding van de dood, ook maakt de afbeelding de betrokken daders, systemen en overheden onzichtbaar. Dit wordt des te duidelijker wanneer we de foto vergelijken met de verbeelding van het lijden van westerse subjecten. Deze beelden, die doorgaans in strak geformuleerde *media happenings* worden ingepast (Baudrillard, 1995), draaien juist om kwesties als globalisering, nationale identiteit en hedendaagse geopolitieke verhoudingen. Vooral na 11 september wordt rouw in het Westen geassocieerd met helingsprocessen die worden opgevat als verzet tegen in plaats van onderwerping aan de wil van de daders. Rouw is zo verbonden met belichaamd burgerschap en het publieke vertoon van verlies (Bennett, 2005; Berlant, 1997). Al vanaf het begin van de oorlog in Irak brengen beelden van met vlaggen bedekte doodskisten dit rouwen in verband met het tentoonstellen van burgerschap.⁵ In deze gevallen is rouw een sociale handeling, een herbevestiging van een bemiddelde nationale identiteit, een gestructureerd ritueel dat collectief wordt uitgevoerd in een publieke, stedelijke ruimte waar de constructie van de natie fungeert als stimulans voor het rouwen binnen de landsgrenzen.⁶

In dit verband zou kunnen worden gesteld dat door de wijze waarop Kozyrevs foto gecodeerd is, rouw in verband wordt gebracht met het lichaam van de ander, terwijl de ethische uitzonderlijkheid en politieke macht van deze ander worden afgevoerd (Spivak, 1999). De focus ligt hier op

beelden van wanhoop, en niet op de structurele achterstelling van de Irakese bevolking. Het beeld doet denken aan Sophokles' Antigone, die door de gevestigde orde werd verboden om in het openbaar om haar broer Polyneikes te rouwen: haar solidariteit en liefde werden niet erkend op een sociaal en maatschappelijk niveau.⁷ Zonder het volledige recht om haar verlies publiekelijk te uiten door middel van een dodenwake of begrafenis, blijft de vrouw op Kozyrevs foto een figuur die als het ware op de grens van het bewustzijn staat, ergens tussen de familie en de staat. Deze grenszone staat geen enkele spraakuiting toe, en construeert het subject als 'onrouwbaar' (Butler, 2006). Daarmee wordt het ook onmogelijk om het sterven te zien als iets dat zich af kan spelen buiten de grenzen van de eigen nationale identiteit (Butler, 2006).

Het hoorbaar maken van deze stilte staat in het middelpunt van transnationale feministische praktijken (Das, 2007) die laten zien dat vrouwen *empowerment* kunnen ontleen aan rituele of persoonlijke daden, zelfs als deze macht niets te maken heeft met economische, sociale of politieke vooruitgang. Een voorbeeld hiervan is *Women in Black*, een internationale vrouwenbeweging die waken organiseert als protest tegen oorlog, interetnische conflicten, verkrachting als oorlogswapen, en neonazisme. De activisten houden geen toespraken en roepen geen leuzen: zij staan alleen stil, meestal tijdens spitsuren op pleinen of kruispunten, en dragen spandoeken die mensen uitnodigen mee te doen. Door de ambigue betekenis van het rouwen te belichamen buiten de privé-sfeer of de kerk, ondermijnen zij de normatieve en stereotype rol die aan vrouwen wordt opgelegd door nationalisme en patriarchie. Zo brengen de *Women in Black* een alternatieve feministische politiek ten uitvoer – een

radicale ontrouw in plaats van een onvoorwaardelijke steun voor geweld tussen mannen onderling (Athanasidou, 2005).⁸

Op Kozyrevs foto is er echter geen verstorend moment dat de sociale rol van vrouw-in-rouw onthult, maar wordt de vrouw verbeeld als eeuwig tot zwijgen gebracht door de wet van soevereiniteit, verbannen naar de uithoeken van het vertoog. Net als andere foto's van rouwende vrouwen (in het bijzonder vrouwen die cultureel, raciaal en geografisch 'anders' zijn), is deze foto een deel van een groter systeem dat rouwen afbeeldt als tegelijkertijd universeel en marginaal.

Girl, interrupted

Een foto van Sung Nam-Hun, Photonet, toont 'een novice-non uit een esoterische sekte van het Tibetaanse boeddhisme in een geïsoleerd klooster hoog in de Himalaya'. We zien een jonge vrouw die recht in de camera kijkt. Haar gezicht, verweerd door het strenge klimaat, lijkt ondoordringbaar, maar haar ogen zijn geconcentreerd en vastbesloten. De verschillende texturen van huid, bont en stof geven deze foto een bijna schilderachtig karakter. Hoewel de foto geen aanwijzingen geeft over gender, leeftijd of sociale positie van het meisje – alleen het onderschrift vertelt ons dat de non echt het (naamloze) meisje is naar wie we kijken – wil ik hier beargumenteren dat de foto per definitie gegenderd is, en dat de voorstelling speelt met de conventies van het genre van hulpverleningsbeelden, zonder dat deze daar zelf deel van uitmaakt.

Hoewel veel jonge *bhikkhuni* (nonnen) and *bhikkhu* (monniken) in een boeddhistisch heiligdom in Kham, in het oosten van Tibet, deelnemen aan een dagelijks ritueel van zware fysieke training en geconcentreerd gebed, doet het beeld van deze



Foto: Sung Nam-Hun Met dank aan de fotograaf

jonge non sereen aan. Deze sereniteit put uit een lange traditie van kinderfotografie. De overeenkomst tussen deze foto en vele andere foto's van kinderen toont de manieren waarop de kindertijd wordt geassocieerd met waarheid, natuur, spontaniteit en onschuld, zodat de volwassenheid van de kijker wordt bevestigd. Aangezien het kapitalistische visuele systeem, dat in hoge mate wordt beïnvloed door de wereldwijde circulatie van foto's, uitblinkt in de consumptie van belichaamde verschillen, wordt de representatie van niet-westerse kinderen gekarakteriseerd door herhaling, overbekendheid, en vanzelfsprekende banaliteiten (Bhabha, 1983). De hier gepresenteerde foto signaleert de aanwezigheid van het 'innerlijke kind', het 'ware zelf' dat functioneert als de index van integriteit, authenticiteit en vrijheid – waarden die 'beschermd' moeten worden tegen de wreedheden van de harde, vervreemdende wereld. Deze associaties worden in de foto benadrukt door de relatie met het boeddhisme, de esoterie en de alwetendheid, en de daarmee gepaard gaande verlossing van alle mentale obstakels.

In *Camera lucida* beargumenteert Barthes dat het fotografische beeld het specifieke vermogen heeft om het gezicht van een bepaald subject in de voltooid toekomstige tijd te plaatsen, een werkwoordsvorm die zowel te boek stelt wat er 'geweest is' als een 'portentive certainty about what will have been' inhoudt (Barthes, geciteerd in Butler, 2009, p. 97). Dit blijkt vooral het geval te

zijn wanneer het afgebeelde gezicht dat van een kind is. Dergelijke beelden trakteren de kijker zowel op nostalgie als op de betekenisvolle toekomst en de mogelijkheden van het kind. Het bekendste voorbeeld is Steve McCurry's foto *Afghan girl* (Magnum), dat een van de meest iconische kindbeelden is. Dit beeld heeft zijn 'voltooid toekomstige tijd' ook daadwerkelijk vervuld toen het meisje in kwestie zeventien jaar later nogmaals werd gefotografeerd. De foto's worden vaak samen gepresenteerd. De foto door Sung Nam-Hun vertoont een duidelijke verwantschap met *Afghan girl*, zowel wat betreft de vorm (de scherpheid van de gezichtsdetails, het innemende oogcontact) als in esthetische aantrekkingskracht. Op deze manier wordt het beeld bijna een souvenir. Net als de UNICEF-foto's van ontwapenend mooie kinderen – ook wel aangeduid als 'photogenic poverty' (Hutnyk, 2004, p. 81) – leidt deze foto tot productfetisjisme en een toeristische kijk op het alledaagse leven van de ander. Alwat anders is dan westers, middenklasse en stedelijk, wordt hierbij getransformeerd tot een naïeve esthetiek.⁹

Deze esthetiek wordt veelvuldig gebruikt door hulp- en beleidsorganisaties waar ongelijkheid, HIV, hongersnood of oorlog hoofdzakelijk worden verbonden aan een westers model van jeugd om geld en steun te genereren (Burman, 1994). De notie van de jeugd als een periode van afhankelijkheid van en behoefte aan (institutionele) verzorging en bescherming valt in deze gevallen samen met een koloniaal paternalisme en de infantilisering van hulpontvangende landen die daarmee gepaard gaat.¹⁰ Zo werd de slogan 'A hungry child has no politics' gebruikt in een Amerikaanse overheids campagne in het kader van de hongersnood in Ethiopië in 1984. De connotatie van onschuld die in deze

campagne werd opgeroepen door beelden van kinderen, werd gebruikt om het falen te benadrukken van de mensen en culturen in en rond Ethiopië om in de behoeften van deze kinderen te voorzien (Burman, 1994; Szörényi, 2006).¹¹

Foto's van kinderen sluiten hun onderwerp vaak op in ellende en machteloosheid (Campbell, 2004), zodat de kinderen niet in staat lijken te zijn zichzelf te beschermen of te vertegenwoordigen. Wie dergelijke foto's bekijkt, wordt zo geconstrueerd als de koesterende voogd die in alle behoeften voorziet, volgens paternalistische en koloniaal gedefinieerde regels. Daar komt bij dat dominante beelden van kinderen worden gepresenteerd als universeel, losgemaakt van de sociale relaties van productie en uitwisseling waarvan zij deel uitmaken, terwijl de distributie van deze beelden juist nauw verbonden is met gender en etniciteit. In het beeldmateriaal dat wordt gebruikt door hulporganisaties fungeren jonge meisjes als typische kindslachtoffers: vrouwelijkheid en kinderlijke afhankelijkheid worden zo samengevoegd. De kwetsbare, afhankelijke aspecten van het kind worden verplaatst naar de vrouwelijke 'Ander'.¹²

Het hier besproken beeld van een vermoedelijk gezond en tevreden Tibetaans meisje kan – in plaats van een bron te zijn van etnografische kennis – net zo goed gebruikt worden om te lobbyen voor bepaalde campagnedoelinden, en zou op die manier wereldbeelden en interpretaties teweeg kunnen brengen die het begrip van oorlog of armoede beïnvloeden. Hoewel het onderschrift vaag de geopolitieke context aankaart, overschrijdt de foto deze context: dit meisje zou overal kunnen zijn. Hierdoor zou dit beeld – gereproduceerd in uiteenlopende media en genres – langer kunnen blijven bestaan dan het verhaal zelf. Zoals bij vele foto's van kinderen

in nood (het beroemde portret van Anne Frank is hiervan een goed voorbeeld) wordt het Tibetaanse meisje alleen afgebeeld, zonder verwijzingen naar haar cultuur, geschiedenis of gemeenschap. Een ander voorbeeld, dat eveneens een icoon is geworden, is het negenjarige meisje Phan Thi Kim Phuc, dat al rennend met brandende napalm op haar huid gefotografeerd werd door Huynh Cong 'Nick' Ut in Vietnam in 1972. Dit beeld wordt vaak gereproduceerd zonder de andere personen die op de originele foto aanwezig zijn, zodat het meisje op de voorgrond treedt als een universeel symbool van lijden. De vormgeving van dit beeld, in samenhang met de depolitiserende ervan, zorgt ervoor dat de voorstelling kan leiden tot een aangename, halfschuldige fascinatie met het exotische en het machteloze (Shohat & Stam, 2003), zonder dat wordt nagedacht over de geportretteerde gebeurtenis en wat daarvan op de foto is gemaakt.

De handel in pijn

In het strakke visuele systeem van de westerse media geven vrouwbeelden het meest volledige zicht op de werking van systemische macht (Mohanty, 2002). Toch zijn niet alleen foto's van vrouwen vatbaar voor archetypering en canonisering. Mediaverlaggeving slaat munt uit een reeks visuele strategieën die we 'strategieën van sublimering' zouden kunnen noemen. Deze maken kijkers vatbaar voor specifieke opvattingen van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Butler (2009) stelt dat de media in de Verenigde Staten op bepaalde geweldsuitingen reageren door deze als onverteerbaar voor te stellen, en wel door mannelijke 'ondoordringbaarheid' te benadrukken (in tegenstelling tot vrouwelijk slachtofferschap). Een goed voorbeeld hiervan is het voortleven van een

foto door de aan de *Los Angeles Times* verbonden fotograaf Luis Sinco. Deze foto laat een uitdrukkingloze jonge soldaat zien, James Blake Miller, met een kras op zijn neus en een sigaret in zijn mond tijdens de aanslag in Fallouja, Irak. Onmiddellijk omgedoopt tot *Marlboro marine*, verscheen dit beeld op de voorpagina's van meer dan 160 kranten en op alle grote televisiezenders. Het beeld bracht heftige emoties teweeg over de hele wereld: moeders vroegen zich af of die ruwe jongeman hun zoon was, vrouwen wilden met hem trouwen. Zelfs de bevelhebber van de marine werd door de foto aangegrepen en bood Miller een vrijbrief om de gevechtszone te verlaten.

Ondanks protest van de fotograaf, is de foto grotendeels verkeerd geïnterpreteerd als een pocherig pro-oorlogsbeeld, een symbool van 'Kicking butt in Fallouja', zoals de schreeuwerige kop in de *New York Post* luidde.¹³ Velen herkenden de 'thousand-yard stare' (de ongefocuste blik van de moegestreden soldaat) en brachten de foto in verband met de wijze waarop Hollywood het Amerikaanse Westen verbeeldt, ook al voldoet Miller – een twintigjarige jongeman afkomstig van het platteland van Kentucky, die in het leger was gegaan omdat hij geen uitzicht had op werk, en die nu gescheiden is en gediagnosticeerd met posttraumatische stressstoornis – maar moeilijk aan het imago van de eenzame cowboy of de dappere soldaat.

Hoewel er verschillende alternatieve vrouwbeelden in de persfotografie bestaan (zoals de opkomende beeldvorming van vrouwelijke soldaten), laten de twee foto's die ik hier heb besproken zien hoe de visuele 'handel in pijn' (Bal, 2006) het gewaar loopt 'vrouwenhandel' te worden, wat mijns inziens een vervlakking inhoudt van burgerlijke en soevereine subjectiviteit. Toch was het doel van dit artikel niet om

internationaal geroemde persfoto's neer te zetten als alom geconsumeerde esthetische spektakels of manipulatieve vervormingen. Eerder wilde ik laten zien dat de productie en de receptie van deze foto's altijd berusten op morele of culturele vooroordelen. Er is daarom conceptuele ruimte nodig om de betekenis van dergelijke beelden te kunnen benoemen, niet alleen als negatieve machtsstructuur, maar ook als de ruimte tussen consumptie en activisme die wij dagelijks innemen. Hierdoor kunnen morele vraagstukken over anderen, dichtbij of ver weg, worden verbreed (Chouliaraki, 2006). Een beter begrip van de retorische effecten van zulke beelden kan bijdragen aan een dieper besef van de opeenstapeling van vooroordelen die publieken over de hele wereld voorgeschoteld krijgen. Dit inzicht kan ook gevolgen hebben voor de communicatiestrategieën, de profilering en de geloofwaardigheid van de media in het algemeen en van NGO's in het bijzonder.

De eerste stap om de wijdverspreide representaties van rouwende vrouwen of meisjes met grote, opengesperde ogen aan te kaarten, is om ons te realiseren dat de universele vrouwelijkheid in zulke representaties ons vaak terug doet vallen in een soort essentialisme (Silverman, 1995). We moeten dit vrouwelijke subject terug in haar context zetten, zodat haar relaties en afhankelijkheden zichtbaar worden. Door haar zo te bekijken, krijgen we zicht op haar geopolitieke en sociale posities (Mohanty, 1998; 2002; 2003). Vrouwen (en mannen) in zulke beelden moeten dus geen transcendentale, alomvattende betekenis toegekend krijgen. Het universele, homogene vrouwelijke subject, dat in hedendaagse beelden zo hardnekkig wordt geportretteerd, schiet tekort in verhouding tot het veelvoud aan verschillen die buiten de bestaande kaders vallen.

Noten

- 1 Dit artikel is geschreven en vertaald met financiële steun van het Onderzoekinstituut voor Geschiedenis en Cultuur, Universiteit Utrecht. Mijn dank gaat uit naar Frans Ruiter en Maarten Prak.
- 2 Marianne Hirsch (2003) schenkt daarentegen wel aandacht aan de rol van gender in oorlogsfotografie.
- 3 De omschrijvingen van de hier besproken foto's zijn (in vertaling) overgenomen van de website van World Press Photo (www.worldpressphoto.org).
- 4 Das (2007) laat zien hoe culturele rituelen (zoals het strooien van aarde over het lichaam tijdens begrafenissen) berusten op het lichaam als medium voor een emotionele reactie op de dood, die de onzichtbaarheid van de dood aanvecht. De rouwende belichaamt het gevoel dat is opgeroepen door de daad van het 'doodmaken'. Weeklachten, een subtiel samenspel van spraak en stilte, worden geassocieerd met vrouwelijkheid, net als zingen tijdens geboorterituelen (Drinker, 1948).
- 5 Sinds de veiligheidsdienst het direct tonen van Amerikaanse lijken in de verslaggeving verbood, zijn beelden van met vlaggen bedekte doodskisten in luchtmachthangars steeds vertrouwder geworden. De kisten op deze beelden (die overigens ook zijn verboden door de regering Bush) staan op het punt om weggezonden te worden, of worden omringd door familieleden van de overledene (zie bijvoorbeeld Todd Heislars serie *Final salute* op www.digitaljournalist.org). Als reactie op de vraagstukken en een rechtszaak rondom de *Freedom of Information Act* gaf het Pentagon in april 2005 honderden voorheen geheime beelden vrij, waarop gewonden uit de oorlogen in Afghanistan, Irak en andere gebieden te zien zijn. Beelden van doodskisten waarover vlaggen zijn gedrapeerd maken aldus rechtmatig deel uit van het publieke beeldbestand.
- 6 Ahmed wijst erop dat dergelijke vormen van rouw onmiddellijk het idee van nationaliteit tot uitdrukking brengen: "To say "the nation mourns" is to generate the nation, as if it were a mourning subject" (Ahmed, 2004, p.13).
- 7 Hoewel Lacan (1986) wordt verleid door de schoonheid en de sublimatie van Antigone's keuze voor het Goede – een keuze die haar tot een ethisch toonbeeld maakt – benadrukken Butler (2002) en Rose (1996) de rol van spraak en taal in Antigone's rouwbetoon, die zij interpreteren als een vorm van feministisch verzet.
- 8 Op vergelijkbare wijze heeft het AIDS Memorial Quilt, opgezet door AIDS-activisten in de jaren tachtig, rouwprocessen in al hun affectieve, sociale en politieke facetten aan de orde gesteld. Zo werd er ruimte gemaakt om de grenzen ter discussie te stellen tussen het publieke en het private, het politieke en het affectieve (Athanasidou, 2005).
- 9 Zie www.unicef.nl en www.warchild.nl voor meer beelden.
- 10 Hutnyk (2004) beargumenteert dat we in dergelijke foto's het dubbelspel van hulp/oorlog kunnen zien: de aanblik van geamputeerde kinderbenen of brandwonden stelt de kijker gerust dat de beweegreden voor de interventies in Irak of Afghanistan het veiligstellen van de vrijheid van vrouwen en kinderen was.
- 11 Ook Sontag laat zien hoe beelden van kinderen worden gebruikt als politieke propaganda: "During the fighting between the Serbs and Croats at the beginning of the recent Balkan wars [...] the same photographs of children killed in the shelling of a village were passed around at both Serb and Croat propaganda briefings. Alter the caption, and the children's deaths could be used and reused" (Sontag, 2003, p. 10).
- 12 Volgens Burman (1994) lopen de donorposities ook langs genderlijnen, aangezien de iconografie van de redding moederhulp uitdrukt, zij het met behulp van masculiene technologie.
- 13 Gesprek met Luis Sinco tijdens het congres *Humanizing Photography*, dat plaatsvond in Durham op 22 september 2009. Een uitgebreide documentaire over Miller is beschikbaar via www.mediastorm.com.

Literatuur

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Athanasiou, A. (2005). Reflections of the politics of mourning. Feminist ethics and politics in the age of empire. *Historein*, 5, 40-57.
- Bal, M. (2006) The pain of images. In M. Reinhardt, H. Edwards & E. Duganne (Eds.), *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain* (pp. 93-115). Chicago: The University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida. Reflections on photography*. New York: Hill & Wang.
- Baudrillard, J. (1995). *The Gulf war did not take place*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bennett, J. (2005). *Emphatic vision. Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford: Stanford University Press.
- Berlant, L. (1997). *The queen of America goes to Washington City. Essays on sex and citizenship*. Durham: Duke University Press.
- Bhabha, H.K. (1983). The other question. The stereotype and colonial discourse. *Screen*, 24 (4), 18-36.
- Boltanski, L. (1999). *Distant suffering. Politics, morality and the media*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braidotti, R. (2008). In spite of the times. The postsecular turn in feminism. *Theory, Culture & Society*, 25 (1), 1-24.
- Burman, E. (1994). Innocents abroad. Western fantasies of childhood and the iconography of emergencies. *Disasters*, 18 (3), 238-253.
- Butler, J. (2002). *Antigone's claim. Kinship between life and death*. New York: Columbia University Press.
- Butler, J. (2006). *Precarious life. The powers of mourning and violence*. London: Verso.
- Butler, J. (2009). *Frames of war. When is life grievable?* London: Verso.
- Campbell, D. (2004). Horrific blindness. Images of death in contemporary media. *Journal for Cultural Research*, 8 (1), 55-74.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and history*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Chouliaraki, L. (2006). *The spectatorship of suffering*. London: Sage Publications.
- Das, V. (2007). *Life and words. Violence and the descent into the ordinary*. Berkeley: California Press.
- Drinker, S. (1948). *Music and women. The story of women and their relation to music*. Washington: Zinger.
- Freud, S. (1915). Mourning and melancholia. In J. Strachey (Ed.), *Sigmund Freud. On the history of the psycho-analytic movement. Papers on metapsychology* (pp. 81-83). London: Hogarth Press.
- Hariman, R. & Lucaites, J.N. (2007). *No caption needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hirsch, M. (2003). Nazi photographs in post-holocaust art. Gender as an idiom of memorialization. In A. Hughes & A. Noble (Eds.), *Phototextualities. Intersections of photography and narrative* (pp. 19-41). Mexico: University of New Mexico Press.
- Hutnyk, J. (2004). Photogenic poverty. Souvenirs and infantilism. *Journal of Visual Culture*, 2, 77-94.
- Jones, A. (2002). The 'Eternal return'. Self-portrait photography as a technology of embodiment. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 27 (4), 947-78.
- Klein, M. (1975). Mourning and its relation to manic-depressive states. In *The Writings of Melanie Klein, Volume 1* (pp. 344-369). London: Hogarth Press.
- Lacan, J. (1986). *Le séminaire, VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lutz, C. A. & Collins, J.L. (1993). *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moeller, S.D. (1999). *Compassion fatigue. How the media sell disease, famine, war and death*. London: Routledge.
- Mohanty, Ch. (1998). Under Western eyes. Feminist theory and colonial discourses. *Boundary*, 2 (12), 333-358.
- Mohanty, Ch. T. (2002). 'Under Western eyes' revisited. Feminist solidarity through anticapitalist struggles. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 28 (2), 17-53.

- Mohanty, Ch. (2003). *Feminism without borders. Decolonizing theory, practicing solidarity*. Durham: Duke University Press.
- Rose, G. (1996). *Mourning becomes the law. Philosophy and representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosler, M. (1989). In, around, and afterthoughts (on documentary photography). In R. Bolton (Ed.), *The contest of meaning* (pp. 304-341). Cambridge: The MIT Press.
- Sekula, A. (2003). *War without bodies*. Wenen: Generali Foundation.
- Shaw, M. (2005). *The Western way of war*. Cambridge: Polity Press.
- Shohat, E. & Stam, R. (Eds.) (2003). *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Silverman, K. (1995). *The threshold of the visible world*. London: Routledge.
- Sontag, S. (1989). *On photography*. New York: Anchor.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Spivak, G. (1999). *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Stallabrass, J. (2007). What's in a face? Blankness and significance in contemporary art photography. *October*, 122, 71-90.
- Sturken, M. & Cartwright, L. (2001). *Practices of looking. An introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Szörényi, A. (2006). The images speak for themselves? Reading refugee coffee-table books. *Visual Studies*, 21 (1), 24-42.
- Tumber, H. & Palmer, J. (2004). *Media at war. The Iraq crisis*. London: Sage.