

GESCHIEDSCHRIJVING EN FOTOGRAFIE.

T. de Vries

Wat doen historici met foto's? In de meeste historische publikaties worden foto's hoogstens, en om financiële redenen ook nog in beperkte mate, als illustraties bij de tekst gebruikt, terwijl geschiedenisboeken met veel fotomateriaal al gauw het predikaat populair-wetenschappelijk opgeplakt krijgen (in veel gevallen overigens terecht). Toch zullen maar weinig historici bestrijden dat foto's belangrijk bronnenmateriaal kunnen zijn of dat de ontwikkeling van de fotografie een grote invloed gehad heeft op de negentiende en twintigste eeuwse samenleving. Waarom houden dan zo weinig historici zich met foto's bezig? Het gaat te ver om te zeggen dat fotografische afbeeldingen voor veel mensen artistiek en intellectueel verdacht zijn,¹ maar het lijkt aannemelijk dat de meeste historici vrezen dat foto's per definitie zo subjectief zijn dat de wetenschappelijke pretenties van hun werk er te sterk door ondergraven zouden worden. Daarbij komt dat historici door hun opleiding aan een gebrek aan aandacht voor beeldmateriaal en andere materiële cultuur lijden en zij vooral ontvankelijk voor verbale argumenten en schriftelijk bronnenmateriaal zijn. Historici lezen meer over materiële cultuur dan dat ze er naar kijken. Jacob Burckhardt en Johan Huizinga waren de unieke uitzonderingen die deze regel bevestigen, omdat ze geleerd hadden te kijken. Bovendien hebben historici over het algemeen niet veel inzicht in techniek en technologie en wie foto's als historische documenten wil gebruiken of de maatschappelijke betekenis van de fotografie wil onderzoeken, zal zich terdege moeten verdiepen in de werking en technologische ontwikkeling van fotografie en reproductiemethoden. Met name negentiende eeuwse foto's hebben altijd een technische context naast een maatschappelijke of culturele context.

De afgelopen twee decennia is - met name in de Verenigde Staten - de historische belangstelling voor fotografie als onderzoeksgebied toegenomen. Dit is te plaatsen in een gegroeide interesse voor historische beeldvorming en in de tendens om door middel van visuele en materiële cultuur meer zicht op historische processen te krijgen. Deze nieuwe richtingen kunnen beschouwd worden als een reflectie op de steeds grotere rol die het visuele in onze samenleving is gaan spelen. De ontwikkelingen op het gebied van de iconografie (beeldtaal) en de ontwikkeling van methoden om film als bron voor het verleden te gebruiken, passen in dezelfde belangstellingsgolf. Het foto-

1 Neil Harris, 'Iconography and intellectual history: the half-tone effect' in: John Higham en Paul K. Conkin, eds., *New Directions in American Intellectual History* (Baltimore 1979).

historische onderzoek richt zich tot nu toe vooral op de waarde van de foto als document, op de geschiedenis van de fotografie en op de invloed die fotografie op het leven in de negentiende en twintigste eeuw gehad heeft. Een overzicht van de resultaten.²

**De foto als document:
denken over de aard van de fotografie.**

"The artist's task [in photography] is not to alter the world as the eye sees it into a world of esthetic reality, but to perceive the esthetic reality within the actual world, and to make an undisturbed and faithful record of the instant in which this movement of creativeness achieves its most expressive crystallization. Through his eye and through his instrument the artist has thus a leverage upon the materials of existence which is unique..."

schreef James Agee in 1965³ en raakte daarmee één van de centrale thema's in de discussies over de aard van de fotografie: is een foto kunst of een reproductie van de werkelijkheid? Dit probleem van definiëring werd in 1869, dertig jaar na de uitvinding van de fotografie, al onderkend door de Britse fotograaf Henry Peach Robinson. In de beginjaren van de fotografie werkten de meeste fotografen weliswaar volgens de conventies van de traditionele kunst maar het publiek accepteerde niet dat ze hun foto's als kunst presenteerden. Robinson adviseerde fotografen om boven de ontdekking en kennis van de werkelijkheid uit te stijgen om zo tot nieuwe waarheden te komen. Twintig jaar later beschreef zijn landgenoot Peter Henry Emerson het wat concreter: foto's waren enerzijds afbeeldingen en dienden om informatie te verschaffen anderzijds verschaften ze een esthetisch plezier. In het naturalisme waar Emerson voor pleitte, moest de afbeelding zoveel mogelijk gelijk zijn aan wat er in werkelijkheid te zien was.

Aan het einde van de negentiende eeuw ontwikkelde zich een tendens om de fotografische voorstelling van de werkelijkheid zo overtuigend mogelijk te laten zijn.⁴ Esthetische overwegingen werden belangrijker voor de geloofwaardigheid van foto's dan de verifieerbaarheid. Het publiek geloofde in de waarheidsgetrouwheid van het medium fotografie en fotografen gebruikten deze goedgegelovigheid om mooie composities samen te stellen en deze als de werkelijkheid te presenteren. Al in de jaren zestig hadden de aangrijpende foto's van de Amerikaanse Burgeroorlog van de fotograaf Alexander Gardner diepe indruk gemaakt. Later bleken ze gedeeltelijk in scène te zijn gezet. Door met soldatenlijken te slepen en deze op overtuigende manier te fotograferen, schiep Gardner het beeld dat het Amerikaanse publiek voor altijd van de Burgeroorlog zou hebben. En zoals Gardner hiermee een typologie van oorlogsfoto's creëerde, zo gaf Jacob Riis aan het einde van de 19e eeuw vorm aan de voorstelling van stedelijke sloppenwijken en reflecteerden de foto's van

2 Dit overzicht beperkt zich tot de ontwikkelingen in de Britse en Amerikaanse geschiedschrijving om de nodige samenhang in het brede onderwerp aan te brengen.

3 James Agee, *A Way of Seeing* (New York 1965) 34.

4 Miles Orvell, *The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940* (Chapel Hill 1989) 85.

Edward Curtis een geïdealiseerd beeld van het leven van Indianen. Curtis publiceerde van 1900 tot 1930 twintig fotoboeken over de Indianen van Noord-Amerika. Hij fotografeerde de Indianen zoals hij dacht dat zij geleefd hadden voordat ze in contact kwamen met de witte Amerikanen, waardoor hij een sterk geromanticeerd beeld van hen schiep. Curtis noemde zijn foto's 'art-science', een fusie van kunst en wetenschap.

Aan het begin van de twintigste eeuw overheerste het retorische en esthetische effect en steeds meer fotografen en critici erkenden dat de fotografie een eigen esthetiek had die eigen beoordelingscriteria vereiste. Naarmate de fotografie meer haar eigen weg vond en er een duidelijker onderscheid tussen 'kunst'fotografie en documentaire fotografie ontstond (hoewel beide genres elkaar bleven overlappen) kwam er ook meer duidelijkheid over de manier waarop foto's gedefiniëerd en geïnterpreteerd moesten worden.

Eén van de meer recente, vooral voor historici interessante discussies is of foto's door hun specifieke, eigen manier van ontstaan in belangrijke mate verschillen van schilderijen en daarom een eigen interpretatiemethode behoeven. Juist door het gebruik van een machine is een foto anders - fotografie overwon de subjectiviteit door een automatisme, door de mens niet langer onderdeel van het afbeelden te laten zijn: foto's zijn daarom eigenlijk geen voorstellingen, maar praktische uitvoeringen van algemene artistieke idealen van objectiviteit en afstandelijkheid, stellen Joel Snijder en Neill Walsh Allen.⁵ Of, zoals André Bazin zegt, foto's bevredigen volledig onze behoefte aan illusie door een mechanische reproductie waarin de mens geen rol speelt.⁶ Daarnaast bestaat er in de fotografie een noodzakelijke relatie tussen een foto en het voorbeeld in het 'echte' leven, een relatie die niet bestaat in de traditionele kunsten. Volgens Rudolf Arnheim is het fundamentele bijzondere van fotografie dan ook dat 'the physical objects themselves print their image by means of the optical and chemical action of light' waardoor foto's een heel eigen authenticiteit krijgen en waardoor er een zekere documentaire waarde aan foto's gehecht kan worden.⁷ Foto's zijn niet geheel en al gemaakt en gecontroleerd door de mens, maar zijn 'mechanical deposits of light' die als geen andere afbeelding een reflectie zijn van de visuele toevalligheden van een wereld die niet geschapen werd ten behoeve van de fotograaf. Een schilder kan schilderen wat hij wil, een fotograaf moet afdrukken wat er is. Wat belangrijk is bij fotografie, is dat het afgebeelde paard niet verzonnen is door een kunstenaar, maar dat het een afbeelding is van een echt paard. Maar, stellen Snijder en Allen daar tegenover, het is aan de fotograaf hoe de uiteindelijke afbeelding eruit komt te zien, het maken van een foto is niet een strikt mechanisch proces, om acceptabele foto's te maken houdt de fotograaf zich aan een serie regels.⁸ Snyder en Allen vinden het niet nodig om voor de

5 Joel Snyder en Neil Walsh Allen, 'Photography, Vision and Representation'(1975) in: Thomas F. Barrow e.a., eds., *Reading into Photography. Selected Essays, 1959-1980* (Albuquerque 1982) 63.

6 André Bazin, *What is Cinema?* (Los Angeles en Berkeley 1967) 12. Geciteerd in Snyder en Allen, 63.

7 Snyder en Allen, 'Photography', 64.

8 Ibidem, 81.

fotografie een speciaal soort kritiek te scheppen die alleen gebaseerd is op datgene wat puur, uniek of essentieel fotografisch is, omdat de fotografie nooit helemaal gebroken heeft met de conventies en tradities van de visuele kunst.

Zij hebben ook genoeg van alle gefilosofeer over fotografie en werkelijkheid, fotografisch 'kijken' of de essentie en aard van de fotografie. "The tools for making sense of photographs lie at hand, and we can invent more if and when we really need them."⁹ De kwestie van de realiteitswaarde van een foto is een ander thema in het debat over de aard van de fotografie. Foto's (met name documentaire foto's) werken op een paradoxale manier in op ons besef van werkelijkheid. Enerzijds moeten zij ons ervan overtuigen dat zij ware documenten zijn, gemaakt zonder vooroordelen en vooronderstellingen, waardoor het ideale fotografische document geen visie of auteur lijkt te hebben en waardoor de realiteitswaarde hoog is. Anderzijds zijn foto's abstracties: hun informatie is selectief en incompleet. Dat de macht van de documentaire foto ondanks deze paradox toch vaak zo groot is, komt omdat deze foto's informeren maar ook onze visie op de wereld weerspiegelen. We geloven in de werkelijkheid van een foto omdat ze onze eigen werkelijkheid verbeeldt.¹⁰

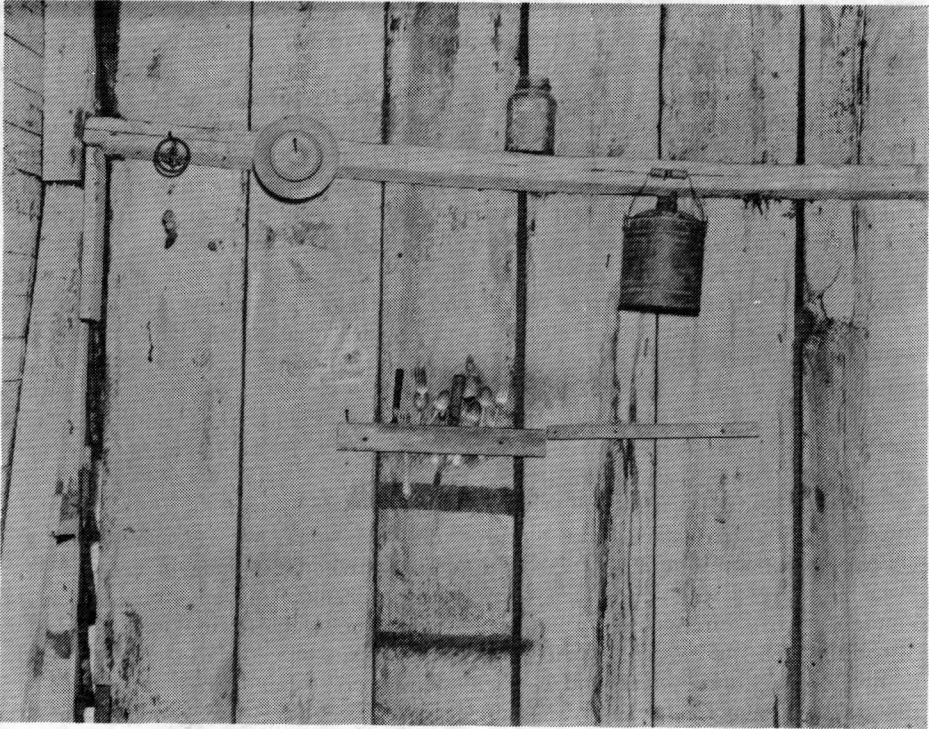
Walker Evans was een fotograaf voor wie 'naked realism' een levenstaak was. Samen met bovengeciteerde James Agee publiceerde hij in 1941 *Let Us Now Praise Famous Men*, een indrukwekkende fotografische en literaire documentaire over het leven tijdens de Depressie van drie agrarische families in het zuiden van de Verenigde Staten. Evans was één van de vele documentairefotografen die in de jaren dertig in opdracht van de Amerikaanse federale overheid de gevolgen van de crisis in met name de zuidelijke staten op foto vastlegde. Evans' kunstenaarschap zat hem in het produceren van realistische effecten: wie de foto's van Evans gezien heeft, weet hoe het leven in het zuiden van de Verenigde Staten er in de jaren dertig uitzag. Of liever gezegd: de kijker denkt dat te weten. Voordat hij een foto nam, formuleerde Evans een standpunt over de werkelijkheid en vervolgens wachtte hij tot het licht *zijn* licht was om mensen, huizen, tekens en straten te laten zien op een manier die zo ongekleurd was door toeval of omstandigheden dat ze niet onderhevig lijken te zijn aan veranderingen.¹¹ Deze illusie van objectiviteit bereikte hij door een directe confrontatie met zijn onderwerpen aan te gaan, een frontale ontmoeting die respect inboezemt voor de mensen en dingen die afgebeeld zijn. Maar verhult fictie zich hier niet als werkelijkheid, wanneer we weten dat Evans veranderingen aanbracht in de werkelijkheid om een compositie te maken die beter aan zijn doel beantwoordde? Dat hij zijn onderwerpen manipuleerde en daarmee de werkelijkheid geweld aandeed, was hij zich bewust: hij wist dat de objectiviteit van de camera een kwestie van gradaties was.¹² Zijn ingrijpen had ook niet tot doel de kijker te misleiden maar om te jusstonen dat de pachters niet hulpeloos waren en ondanks hun armoede nog

9 Ibidem, 90.

10 Lewis Baltz, 'Review of *The New West*' in: Barrow, *Reading*, 57-61, aldaar 57.

11 Daniel A. Lindley jr., 'Walker Evans, Rhetoric and Photography' in: Barrow, *Reading*, 161-179, aldaar 176.

12 Orvell, *Real Thing*, 234.



Afb.2. James Agee en Walker Evans, *Let us now praise famous men*, (Houston en Boston 1980) xxxi.

een zekere orde in hun leven schiepen. Daarmee loog hij niet, maar onthulde hij de diepere werkelijkheid van het potentieel dat de pachters volgens hem bezaten.

Foto's en citaten lijken meer authentiek te zijn dan uitgebreide literaire verhalen omdat ze beschouwd worden als stukjes werkelijkheid stelt Susan Sontag in haar *On Photography* uit 1977.¹³ Sontag heeft met deze realiteitswaarde niets op, voor haar staat de gefotografeerde wereld in dezelfde, essentieel onjuiste verhouding tot de echte wereld zoals stilstaande filmbeelden dat tot films doen. Het leven gaat nu eenmaal niet over belangrijke details die even belicht zijn en voorgoed vastgelegd - en dat is nu juist wat foto's doen, schrijft zij.¹⁴ Bovendien (en daarmee onderbouwt ze de werkwijze van fotografen als Walker Evans) geven foto's niet eenvoudigweg de werkelijkheid realistisch weer - de werkelijkheid is eerst geëvalueerd en onderzocht op haar geschiktheid voor foto's voordat ze gefotografeerd is.¹⁵ Foto's worden daarmee het bewijs van datgene wat er is en wat een individu ziet - ze zijn

13 Susan Sontag, *On Photography* (New York 1977) 74.

14 Ibidem, 81.

15 Ibidem, 87.

niet alleen weergaven maar tevens interpretaties van de wereld, waardoor ze een nieuw soort wereld scheppen en in staat zijn het exotische dichterbij te brengen en het vertrouwde exotisch te maken. Daarom is een foto een onthulling van iets dat verborgen was, fotografie toont ons de werkelijkheid zoals we het niet eerder gezien hadden. En voor Sontag maakt het niet zoveel uit of dat gebeurd is uit een behoefte aan zelfexpressie of uit een wetenschappelijke overweging - voor haar is fotografisch realisme datgene wat de kijker 'werkelijk' ziet, niet wat er 'werkelijk' is. Van dat laatste is de foto slechts een sjabloon, zoals een voetafdruk of dodenmasker.¹⁶

James C.A. Kaufmann's visie sluit daar bij aan: foto's tonen ons iets wat ongetwijfeld werkelijk is, maar alleen een deel van de hele werkelijkheid, ze vertellen ons iets over het echte leven maar niet precies wat er echt aan is. Een foto is een zin uit een roman, een gebeurtenis geïsoleerd van zijn historische context.¹⁷ De moeilijkheid met foto's is niet zozeer wat ze voorstellen, maar wat ze weglaten, voegt Robert M. Levine daar aan toe. Het sterk ceremoniële karakter van de meeste foto's vertelt ons niets over het gewone, het banale van het alledaagse leven.¹⁸

Beperktheid en subjectiviteit van de werkelijkheid van de foto zijn dus overheersende thema's bij de meesten die zich over het realisme probleem gebogen hebben. John Tagg plaatst deze subjectiviteit ook nog in een ideologisch kader. Hij stelt dat we de hoeveelheid realisme van een afbeelding niet kunnen vaststellen door eenvoudigweg een vergelijking te maken tussen de afbeelding en de werkelijkheid zoals deze bestond voordat de foto werd gemaakt. De werkelijkheid van een voorstelling correspondeert niet simpelweg met iets dat aan ons bekend was voordat de afbeelding werd gemaakt omdat de werkelijkheid van een foto altijd funktioneert binnen bepaalde ideologische kaders en instellingen. Om het realisme van een foto te kunnen vaststellen, moeten volgens hem onderzocht worden: de verhouding tussen de foto en de werkelijkheid, de elementen die betekenis geven in een foto, het sociale nut van de foto en de institutionele kaders waarbinnen de foto gemaakt en bekeken wordt.¹⁹

Geschiedschrijving van de fotografie.

"Before a photograph can be accepted as a document, it must itself be documented", stelt Beaumont Newhall, auteur van één van de meest klassieke boeken over de geschiedenis van de fotografie, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*.²⁰ Een historicus die foto's als onderzoeksobject of bronnenmateriaal wil gebruiken, zal allereerst deze foto's in hun eigen

16 Ibidem, 88, 110, 119, 120, 154.

17 James C.A. Kaufmann, 'Photography and History: Flexible Illustrations' in: Barrow, *Reading*, 193-201, aldaar 195.

18 Robert M. Levine, *Images of History. Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents* (Durham 1989) x.

19 John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (Londen 1988) 154, 155, 157.

20 Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. 4th revised ed. (New York 1964) 150.

geschiedenis moeten plaatsen en daarvoor veelal te rade gaan bij één van de talloze werken over 'de geschiedenis van de fotografie'. Fotoboeken vormen een speciaal soort uitdaging voor uitgevers: het zijn geliefde 'heb-' en 'geef'-boeken omdat ze het goed doen op de salontafel, maar om commercieel aantrekkelijk te zijn moeten ze wel algemeen en breed opgezet zijn, met veel foto's en weinig tekst. Overzichtswerken over de geschiedenis van de fotografie zijn dan ook vaak opgezet volgens de formule praatje-plaatje, waarbij de tekst zich concentreert op de belangrijkste technische en genreontwikkelingen van het medium. Interessanter wordt het wanneer de auteur geprobeerd heeft een geschiedenis te schrijven op basis van het fotomateriaal zelf, om de lezer te laten begrijpen waarom een afbeelding eruit ziet zoals hij eruitziet. Helmut en Allison Gernsheim gebruikten in de jaren vijftig hun eigen collectie historisch fotomateriaal als basis voor hun *The History of Photography: from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*,²¹ en brachten structuur aan in die fotocollectie aan de hand van de ontwikkeling van de fotografische technologie en de grote historische ontwikkelingen. De geschiedenis van de fotografie is de geschiedenis van de talloze pogingen om de beperkingen van het medium te overwinnen en om de mogelijkheden voor een voorstelling van de werkelijkheid uit te breiden. De foto is nu eenmaal beperkt door haar grootte, platheid, en invalshoek. Vandaar dat fotografen voortdurend geprobeerd hebben daar oplossingen voor te vinden in de vorm van vergrotingen, stereografie, en panoramische fotografie. De geschiedschrijving over deze pogingen en hun succes of mislukkingen geeft veelal een verruimend inzicht in de mentaliteit van een periode.²² Maar voor de geschiedenis van de fotografie is vooral van belang hoe specifieke sociaal-economische en politieke omstandigheden ingewerkt hebben op de technologische en esthetische ontwikkeling van de fotografie. Onder invloed van het succes van de mentaliteitsgeschiedenis zijn er de laatste paar decennia steeds meer studies verschenen die vanuit een sociaal-culturele context proberen te verklaren hoe de fotografie zich in de negentiende eeuw ontwikkelde. De fotograaf en de manier waarop hij en zijn omgeving tegen fotografie aankeken, nemen in deze ontwikkeling een centrale plaats in.

Een aardig voorbeeld van deze vorm van geschiedschrijving is de studie van Grace Seiberling naar een aantal verenigingen van amateurfotografen in Engeland omstreeks 1850.²³ Zij analyseerde de sociale omgeving waarin de vroege fotografen werkten, hoe technische kwaliteiten van invloed waren op esthetische overwegingen en hoe kennis en ervaring van invloed waren op onderwerpskeuze. Een van haar ontdekkingen was dat deze amateurfotografen veelvuldig hun werk onderling ruilden en onder invloed daarvan tot nieuwe esthetische en formele concepten kwamen en technische successen behaalden.

Een onderwerp dat relatief veel aandacht heeft gekregen van historici is de negentiende eeuwse portretfotografie. Dat is niet verwonderlijk omdat het

21 Londen, 1955.

22 Zie bijvoorbeeld: Robert P. Spindler, 'Windows to the American Past: Lantern Slides as Historic Evidence', *Visual Resources* 5 (1988) 1 - 15 of Robert S. Sennett, 'Early Photographic Catalogues: an Untapped Resource', *Visual Resources* 3 (1986) 75-96.

23 Grace Seiberling, with Carolyn Bloore, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination* (Chicago en Londen 1986).



Afb.3. Boris Jussim. De fotograaf en de beste vrienden van zijn vrouw. Met grootmoeder en dochter van het stel, ca.1926.

grootste deel van de negentiende eeuwse fotoproduktie uit portretfoto's bestond en het succes van de fotografie grotendeels aan de portretfoto te danken was. Het maken van portretten was gebonden aan strenge conventies die regelrecht afkomstig waren uit de portretschilderkunst. Conventies geven aan hoe fotografen en cliënten dachten dat de wereld gedefinieerd moest worden en in hun interpretatie van deze conventies komen de historici tot de conclusie dat de studiofotograaf, met behulp van poses, attributen en geschilderde achtergronden, vooral een ideaalbeeld van de klant probeerde te creëren. De negentiende eeuwse studiofotograaf maakte afbeeldingen die zorgvuldig gericht waren op publieke vertoning; hij gaf de klanten de status die ze wensten en waar ze hem voor betaalden. Hoe gebonden een studiofotograaf aan deze conventies kon zijn, ontdekte historica Estelle Jussim toen ze het leven en werk van een New Yorkse studiofotograaf reconstrueerde.²⁴ De fotograaf Boris Ossipovich Jussim, emigrant uit Rusland, wist in de jaren twintig een goedlopende fotostudio op te bouwen maar verloor door de

²⁴ Estelle Jussim, 'From the Studio to the Snapshot: an Immigrant Photographer of the 1920s', *History of Photography* 1 (1977) 183-199.

depressie van de jaren dertig zijn klanten. De tragiek van deze beroepsfotograaf die zijn halve leven achter de camera stond, was dat hij niet wist hoe hij foto's moest maken met een handcamera: hij wist alleen het 'ideale' te scheppen aan de hand van voorgeschreven sjablonen, met de realiteit wist hij fotografisch geen raad.

Edward S. Curtis schiep een ideaalbeeld van de Indianen met zijn twintigdelige *The North-American Indian* dat totaal niet beantwoordde aan de werkelijkheid van de Amerikaanse Indianen aan het begin van deze eeuw. In een analyse van Curtis' intenties en de opvattingen van zijn generatie over de Amerikaanse autochtonen weet Christopher M. Lyman duidelijk te maken waarom Curtis stereotypen van Indiaansheid schiep met zijn foto's: Curtis en zijn tijdgenoten waren ervan overtuigd dat de Indianen een 'vanishing race' waren en dat de wetenschap, in de persoon van de fotograaf en ten behoeve van latere generaties, moest proberen vast te leggen hoe de 'echte' Indianen geweest waren. De 'echte' Indiaan was een 'untutored savage' die nog niet beïnvloed was door contact met de blanke cultuur.²⁵ Om het juiste beeld te krijgen, liet Curtis de Indianen tegen betaling poseren, gekleed in 'traditionele' kledij die voor een deel door hem verschaft werd. Hij maakte veelvuldig gebruik van 'soft-focus', wat een dramatisch effect gaf en hij retoucheerde moderne objecten op het negatief weg.

Door licht te werpen op de individuele levens en opvattingen van fotografen of op groepen fotografen en door de fotografen in de ontwikkelingen van hun eigen tijd te plaatsen, maakt deze vorm van geschiedschrijving hun fotografische werk beter interpreteerbaar: door hun geschiedenis te lezen, kunnen we de foto's lezen. Fotografie wordt er een minder geïsoleerd verschijnsel door.

Fotografie als macht in het verleden

Tot de geschiedenis van de fotografie behoort ook de analyse van de maatschappelijke functie van fotografie. Een relatief vroeg voorbeeld van deze benadering is het indrukwekkende *Mirror Image. The Influence of the Daguerrotype on American Society* uit 1971 van Richard Rudisill. Rudisill weet hierin op overtuigende wijze aan te tonen dat de daguerrotype tot omstreeks 1860 diende als belangrijke component in de totstandkoming van het Amerikaanse cultureel nationalisme en dat ze tevens als aanpassingsmiddel diende voor de Amerikanen in de omschakeling van een agrarische naar een technologische samenleving. De daguerrotype hielp de jonge Amerikaanse samenleving zichzelf definiëren, maar bovenal weerspiegelde en activeerde de daguerrotype het nationale geloof in geestelijk inzicht en waarheid dat men dacht te verkrijgen door het werk van God, de natuur te aanschouwen.²⁶ In de speurtocht naar de waarheid gaven daguerrotypes de weg aan.

25 Christopher M. Lyman, *The Vanishing Race and other Illusions. Photographs of Indians by Edward S. Curtis* (New York 1982) 19, 20, 62.

26 Richard Rudisill, *Mirror Image. The Influence of the Daguerrotype on American Society* (Albuquerque 1971) 233, 234.

De bestudering van de invloed van de fotografie op de samenleving heeft de afgelopen tien jaar onder anderen een impuls gehad door de toepassing van disciplineringstheorieën in de geschiedwetenschap. De spanning tussen ideaal en werkelijkheid die in iedere foto aanwezig is, krijgt in deze benadering een ideologische lading. Foto's over de meest uiteenlopende onderwerpen worden door deze historici vooral geïnterpreteerd als middel om een status quo te handhaven of een gewenste ordening door te voeren. In zijn geschiedenis van Latijns-Amerika in de negentiende en begin twintigste eeuw op basis van foto's (één van de weinige werken waarin foto's als belangrijkste bronnenmateriaal zijn gebruikt) verhaalt Robert M. Levine hoe foto's gebruikt werden om een bepaald beeld van de Latijnsamerikaanse samenleving te schetsen. Voor de Latijns-Amerikaanse elite was fotografie het equivalent van de moderne tijd, een combinatie van de schoonheid van kunst en de exactheid van de wetenschap die was komen overwaaien uit Europa, dat nog altijd als het culturele voorbeeld gold. Temidden van alle andere negentiende eeuwse uitvindingen spande de fotografie onbetwist de kroon, "upsetting all previous ideas of what was even possible".²⁷ Maar, stelt Levine, tegelijkertijd was de fotografie voor die elite een machtsmiddel. De fotografie kon ervoor zorgen dat deze groep beschouwd werd als een stedelijke en geciviliseerde elite en dat Latijns-Amerika naar de buitenwereld gepresenteerd werd als een modern en progressief gebied.²⁸ Levine baseert deze visie op zijn analyse van talloze foto's. Het meest overheersende thema in de foto's van de jaren veertig tot tachtig van de negentiende eeuw was 'taming the wilderness': foto's documenteerden de manieren waarop geïmporteerde technologie en moderne waarden het Zuidamerikaanse continent veranderden. De foto's van spoorwegen, havens, stedenbouw, openbare voorzieningen, nieuwe wegen en boulevards toonden aan dat Latijns-Amerika zich bij de moderne wereld voegde. Armen en autochtonen werden als pittoresk afgebeeld, schoonheid was altijd van Europese afkomst. De fotografen lieten de keuze van het te fotograferen object afhangen van de marktwaarde ervan. Zij waren in hun werk sterk conformistisch waardoor er geen documentaire traditie van sociale beweging ontstond. Conventies beheersten het beroep, de visuele diversiteit zoals die zich bij Europese en Noordamerikaanse fotografen al snel ontwikkelde, ontbrak bij de Latijnsamerikaanse fotografen. Waar elders de fotografen zich naar het platteland haastten om het verdwijnende leven van agrarische gemeenschappen vast te leggen, werden in Zuid- en Midden-Amerika vooral bewijzen van vooruitgang gefotografeerd. Levine verklaart dit door er op te wijzen dat de meerderheid van de heersende klasse het Franse positivisme adopteerde in dezelfde tijd dat de opkomst van de fotografie in de tweede helft van de 19e eeuw plaats had. Orde en vooruitgang werd de belangrijkste

27 Levine, *Images*, 6.

28 Ibidem, 3.



Afb.4. Ferrez, Openingsceremonie van de Mantiquera Spoorwegtunnel

ideologie van het politieke, economische en sociale leven,²⁹ fotografie werd in deze periode een dienstverlening aan ondernemingen die de façade van orde en vooruitgang wilden vastleggen. Dat het een façade was, weet Levine op overtuigende wijze aan te tonen door twee soorten foto's over dezelfde onderwerpen met elkaar te vergelijken: geposeerde foto's en niet-geposeerde foto's.

Levine beschrijft de fotografie als machtsmiddel en als mythemaker, een benadering die ook door andere historici gehanteerd wordt, met name voor de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, de tijd dat het geloofwaardigheidsgehalte van een foto nog hoog was. Peter Bacon Hales liet deze mythische benadering los op de stadsfotografie in de Verenigde Staten in de periode van 1839 tot 1915. Volgens Hales diende dit genre om de mythe te bevorderen dat de stad het produkt was van een bewust menselijk streven, dat ontstaan was door de collectieve wil van de Amerikaanse samenleving. Fotografen geloofden dat zij met hun werk zowel de echte stad konden vastleggen als een ideale stad konden ontwerpen, concludeert de auteur van *Silver Cities: the Photography of American Urbanization, 1839-1915*.³⁰ Hales analyseerde ruim 200 stedenfoto's en ontdekte welke conventies in dit genre een rol speelden, naast de invloed van de technische en zakelijke ontwikkeling van de fotografie. Hij plaatst de opkomst van de fotografie in het tijdperk van stedelijke groei, westwaartse uitbreiding en uitbundig commercialisme en weet zo te beargumenteren dat stadsfotografie een mythisch alternatief wist te scheppen voor het agrarische ideaal waarop de Verenigde Staten gebaseerd waren. Ook hier speelde de maatschappelijke positie een rol: de fotografen verbeelden de visie van grandeur van de zakelijke elite waardoor zij tegelijkertijd hun wens in vervulling konden laten gaan om stabiliteit en prestige aan hun eigen werk te geven. Fotografen van steden, of ze nu stedelijke grandeur vastlegden of sloppenwijken, gebruikten hun foto's om de kijker te instrueren in de beschaafde waarden van orde, redelijkheid en morele rechtchapenheid, concludeert Hales. Fotografie werd daarmee een "didactic instrument for urban utopianism".³¹

In de tweede helft van de negentiende eeuw ging de technische ontwikkeling van de fotografie gelijk op met de uitbreiding en vertakking van de functies van de staat: in de laatste decennia werd in de meeste westerse landen de basis gelegd voor wat later de verzorgingsstaat genoemd zou worden. In de geïndustrialiseerde samenlevingen vond een herstructurering plaats van de sociale orde, zowel op lokaal als nationaal niveau, en er ontwikkelde zich een netwerk van disciplinaire instellingen: politieapparaat, gevangenis, inrichtingen, ziekenhuizen, ministeries van gezondheid, scholen en moderne fabrieken. Deze instellingen gebruikten de 'bewijskracht' van de foto als een middel tot observatie, regulering en controle, waardoor de foto tot repressie- en disciplineringsmiddel werd. Met name het werk van sociale fotografen diende als aanzet en stimulans voor de overheid om de lagere bevolkingsgroepen onder te brengen in een sociale orde die beter te controle-

29 Ibidem, 23, 24.

30 Peter Bacon Hales, *Silver Cities: the Photography of American Urbanization, 1839-1915* (Philadelphia 1984) 287.

31 Ibidem, 286.

ren en te beheersen viel. Dit is grofweg de redenering die de historicus John Tagg volgt. Tagg onderzocht onder anderen het gebruik van fotomateriaal als argument om de sloppenwijk Quarry Hill in Leeds te slopen en te vervangen door een nieuw stratenplan met nette, hygiënische woningen. Grote voorstander van sloop was de medicus Cameron, een voorbeeld van een sociale ingenieur, die als 'bewijs' voor zijn gelijk fotomateriaal van de slechte woon- en leeftoestanden in Quarry Hill gebruikte en daar uiteindelijk succes mee had. Volgens Tagg waren het echter niet de foto's op zich die de lokale autoriteiten overtuigden (immers, foto's spreken niet voor zichzelf) maar Cameron's interpretatie en toelichting. Daarmee toont Tagg aan dat de autoriteit van de foto alleen maar bestaat binnen een bepaalde historische context, in dit geval die van een overheidsapparaat dat streefde naar een schone, heldere, gezondere wijk, met rechte straten die gemakkelijk onder toezicht te houden zouden zijn. De overheid wilde een ruimte creëren waarbinnen mensen zouden veranderen in ziekte-vrije, ordelijke, dociele en gedisciplineerde onderdanen. De fotografie werd gebruikt als een centrale strategie ten behoeve van deze stadsplanning.³² Tegenwoordig worden dezelfde foto's gepresenteerd als 'nostalgisch' Leeds.

In de Verenigde Staten was sociale fotografie van 1887 tot 1917 een groeiend fenomeen dat geheel paste in de tijdgeest. Er bestond een grote vraag naar geïllustreerde tijdschriften en met name de uitvinding in 1880 van de z.g. half-tinttechniek waardoor foto's in kranten afgedrukt konden worden, veroorzaakte een grafische revolutie in lees- en kijkmateriaal.³³ Het op de markt brengen van een handcamera door Kodak in 1888 maakte de fotografie nog populairder. Zeer in trek waren ook de stereofoto en de lezing met lantaarnplaatjes (de voorganger van het dia-avondje), en zakenlieden ontdekten een groeiende markt voor afbeeldingen over onderwerpen als 'de zonden van de grote stad'. Sociale hervormers en journalisten begonnen in dezelfde tijd de camera meer en meer te gebruiken voor hun pogingen om sociale omstandigheden te verbeteren. De bekendste sociale fotografen in Amerika werden Jacob A. Riis, die Amerikaanse sloppenwijken fotografeerde en Lewis W. Hine, die zich toeleefde op kinderarbeid. In zijn studie *The Incorporation of America* stelt Alan Trachtenberg dat de sociale journalistiek en fotografie de lezers een surrogaatervaring boden in een tijdperk waarin het alledaagse leven steeds minder echt avontuur bood. Met name *middle class* stadsmensen waren steeds vaker consumenten van beelden en sensaties die door anderen geschapen waren, en zij verslonden het kunstmatige avontuur van foto's en verhalen over 'de onderkant van New York' gretig. Riis' foto's en verhalen stelden de sloppen voor als de antithese van hun eigen woonsituatie, als een broeinest van vreselijke onwetendheid en ontevredenheid. Hij portretteerde de achterbuurten als een aanval op alle burgerlijke besef van schoonheid, hygiëne en beschaving waardoor hij bij zijn publiek een gevoel van tevredenheid met hun eigen geluk en manier van leven creëerde. Riis' sociale foto's dienden niet alleen als een roep om hervorming maar ook als bevestiging van de

32 John Tagg, 'God's Sanitary Law: Slum Clearance and Photography in Late Nineteenth Century Leeds' in: Idem, *Burden*, 117-152 aldaar 151.

33 Daniel Boorstin, *The Image or What Happened to the American Dream* (Harmondsworth 1963). De term grafische revolutie is een van de centrale thema's waar dit boek om draait.



Afb.5. Huurkazernes in de Lower East Side buurt in New York gefotografeerd door Jacob Riis in 1903.

burgerlijke normen in een verwarrende, bedreigende en razendsnel veranderende Amerikaanse samenleving.³⁴

In navolging van Trachtenberg's beweringen onderzochten R.F. Bogardus en F.M. Szasz de zwerversfoto's van een tijdgenoot van Riis, John James McCook, de eerste hervormer die de camera gebruikte om het leven van Amerikaanse 'tramps' te documenteren. Door zijn wetenschappelijke aanpak wist McCook, een Episcopale dominee, zijn publiek ervan te overtuigen dat zwervers beslist niet bedreigend waren. Dit effect werd bereikt doordat de foto's geposeerde en gestileerde voorstellingen toonden waar allerlei codes uit vertrouwde visuele en literaire genres in verwerkt waren: realisme, humor, humanisme en melodrama. Via deze codes maakten de lezers op een geruststellende manier kennis met vermeend gevaarlijk en dubieus gedrag terwijl ze tegelijkertijd op een veilige afstand konden blijven, beschermd door een ideologie die door iedereen onderschreven werd.³⁵

De onderzoeken naar de Latijnsamerikaanse fotografie en de sociale fotografie tonen aan dat foto's, die beschouwd werden als een facsimile van de werkelijkheid, een normatieve visie op de samenleving presenteerden. Hierdoor bood de fotografie in de negentiende eeuw in ruime mate modellen voor het denken over de wereld. Deze functie bleef in de twintigste eeuw bestaan maar daarnaast werd de camera model voor de synthese tussen wetenschap en kunst. De bijzondere visie van de fotograaf op het onderwerp en het mechanische karakter van de camera kregen extra nadruk. En waar de foto in de negentiende eeuw vooral een surrogaat, een reproductie van een ervaring was, werd ze in de twintigste eeuw een middel tot onthulling, dat de manier van denken over en kijken naar de wereld veranderde.³⁶ Niet langer wilde de fotograaf een ervaring beschrijven, maar hij wilde een ervaring oproepen. In de eerste decennia van de twintigste eeuw was de fotografie een symbool van de heerschappij van de mens over de machine; in de jaren dertig, tijdens de Depressiejaren werd ze een symbool van waarheid en morele verantwoordelijkheid, dat er uiteindelijk toe zou moeten leiden dat de irrationele economische krachten overwonnen zouden worden.³⁷

Deze functie als symbool van waarheid en morele verantwoordelijkheid werd in de Verenigde Staten vooral uitgeoefend door de foto's van de Historische Sectie van de Resettlement Administration (later Farm Security Administration), een federaal regeringsbureau dat in 1935 als onderdeel van het New Dealprogramma van president Roosevelt was opgezet om de ellende in agrarische gebieden structureel te documenteren. De foto's die in opdracht van deze Historische Sectie gemaakt werden door fotografen als Walker Evans, Dorothy Lange en Jack Delano, kregen wereldwijde bekendheid door hun indringende verbeelding van de gevolgen van de Depressie. De noodzaak voor hulp en hervormingen (en dus het New Dealprogramma) werd nergens

34 Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America. Culture and Society in the Gilded Age* (New York 1982) 127.

35 Ralph F. Bogardus en Ferenc M. Szasz, 'Reality Captured, Reality Tamed: John James McCook and the Uses of Documentary Photography in Fin-de-Siècle America', *History of Photography* 10 (1986) 151-166, aldaar 162.

36 Orvell, *Real Thing*, 198, 199.

37 Ibidem, 203, 229.

zo duidelijk door gemaakt als door deze foto's. De foto's bezaten een eigen schoonheid waardoor de meesten boven het niveau van overheidspropaganda uitstegen en eeuwigheidswaarde kregen. Dat is vooral het geval met de opnamen van Walker Evans, die vanwege zijn eigenzinnigheid en erkend professionalisme minder strak geredigeerd werd dan de andere fotografen in dienst van de FSA. De Historische Sectie stond onder leiding van Roy



Afb.6. Dorothea Lange: Familie op weg van Idabel naar Krebs, Oklahoma, 1939.

Stryker. Stryker bepaalde waar de fotografen heen gingen en wat ze moesten fotograferen (meestal kregen ze van hem een 'shooting-script', een lijst met gewenste opnamen, mee). Het was ook Stryker die de foto's selecteerde en categoriseerde en die gaten prikte in de negatieven die hem niet aanstonden, waardoor vermoedelijk slechts 100.000 van de 270.000 opnamen bewaard zijn gebleven. De foto's die wij nu kennen van het platteland van Amerika in de tweede helft van de jaren dertig vertolken dan ook vooral Stryker's visie op het leven in de crisisjaren, verbeeld door verschillende fotografen en ingebed in een complex systeem van overheidsburecratie en politiek. Als historische documenten moeten ze binnen deze context gewaardeerd worden.

Foto's kunnen niets verklaren, niets uitleggen stelt Susan Sontag, ze kunnen alleen tonen en als boodschap is de foto daarom zowel transparant als mysterieus. De kracht van een foto ligt in de kans die een foto biedt om nauwkeurig onderzoek te doen waar in het normale tijdsverloop geen gelegenheid voor is.³⁸ Foto's zijn subjectief, maar de historische wetenschap heeft voldoende gereedschap ontwikkeld om subjectiviteit om te zetten in betekenis om zo de transparantie en het mysterie van foto's een verrijking van de geschiedschrijving te laten zijn. Zowel het fotomateriaal als de ontwikkeling van de fotografie bieden daar alle mogelijkheden toe.

38 Sontag, *On Photography*, 111.