

Uit: Het beeld in de spiegel. Historiografische verkenningen. Hilversum 1999, 19-38.

Henri Beunders

### Oorlogsfotografie: De duistere betekenis van beelden

De scherpte van een foto is niet zelden omgekeerd evenredig aan de dubbelzinnigheid van de betekenis van het beeld. Als het om de herkomst gaat, is onhelderheid eerder regel dan uitzondering. In dit opstel wil mij in dit opzicht beperken tot persfoto's over oorlogen.

Elke foto is waar. Of beter gezegd, heeft een zekere relatie tot de werkelijkheid. De technische invloeden zoals diafragma en filters en vooral de wijze van afdrukken van het negatief maken het in filosofische zin al twijfelachtig of een foto helemaal waar kan zijn. Het aloude gezegde 'De camera liegt niet' is in de vakkring van fotografen al lang vervangen door de uitspraak 'De foto wordt in de donkere kamer gemaakt'. In het huidige digitale tijdperk zijn de mogelijkheden tot manipulatie van het fotografische beeld nog veel groter dan ze vanaf het begin van de fotografie al waren. Wat het waarheidsgehalte van een foto betreft, kan men niet veel meer zeggen dan dat deze het verlengstuk is van de persoonlijkheid van de fotograaf. Hij of zij heeft iets in de zichtbare werkelijkheid zo en zo willen zien en heeft een flard ervan zo en zo willen visualiseren.

Veel foto's geven, in de historische context gezien, een vertekend beeld van de werkelijkheid of zijn regelrechte leugens. Journalistiek is er om informatie over te dragen. Film is er voor de illusies. Persfoto's hangen hier ergens tussenin. Het beste lijkt het om te zeggen dat een foto met attentiewaarde onder het mom van de waarheid in werkelijkheid vooral propaganda is voor een gevoel. De betekenis van actuele fotografische beelden ligt daarom veel minder in de historische waarde dan in de waarde ervan voor de afgebeelde personen zelf, voor het publiek dat ze onder ogen krijgt en voor de politici die er het hunne mee doen.

Wat de betekenis van foto's is voor het historisch besef van historici en van het bredere publiek is voor de eerste groep vrij gemakkelijk aan te geven: die lijkt nauwelijks te bestaan. De gemakzucht waarmee historici met beeldmateriaal omspringen laat zich bewijzen met bijna elk geschiedwerk dat geïllustreerd is. Historisch fotomateriaal is een plaatje bij een praatje, meestal niet meer dan dat. Soms wordt stilletjes gesuggereerd dat die foto's de tekst verrijken. Soms wordt, nog stiller, gehoopt dat de verkoop er wellicht enige baat bij zal ondervinden als er een paar illustraties worden opgenomen. Daarom wordt meestal volstaan met een summier onderschrift. Soms ontbreekt dat laatste ook nog.

Ook al is het medium inmiddels zo'n 175 jaar oud, er zijn bij mijn weten geen beroepshistorici in Nederland die zich full-time bezighouden met de foto als historische bron. Het eerste proefschrift dat foto's als historische bron bestudeert, moet in elk geval nog verschijnen. De (kunst-)historici die zich in ons land bezig houden met het bestuderen en publiceren van historische persfoto's zijn op de vingers van één hand te tellen. Om er een vijftal te noemen: Flip Bool, René Kok, Herman Selier, Erik Somers, wijlen Tineke Luyendijk, Louis Zweers. Zij hebben altijd tegen de stroom moeten oproeien van de blijvend dominante mening dat het verbeelden van het verleden het beste met woorden kan blijven gebeuren.

De redenen van deze permanente onderbelichting en onderwaardering van de foto als historische bron, zeker de persfoto, liggen voor de hand. Sommige zijn uitermate banaal, andere uitermate wezenlijk van aard. De banale reden is dat serieuze bestudering en

bespreking van persfoto's, ten behoeve van de inlijving ervan in het te vertellen geschiedbeeld, een uitermate tijdrovend en specialistisch werk is, nog veel vermoeiender en eenzamer dan het normale archiefonderzoek bovendien. De iets verhevener, maar toch ook niet erg verheven, reden is de stilzwijgende afspraak onder historici dat het veel gemakkelijker en comfortabeler is om met woorden alleen de 'discussie zonder eind' te voeren zoals Pieter Geyl de geschiedenis noemde dan mede met behulp van andere media die ons al zo lang ter beschikking staan..

Eén trapje hoger op de schaal van banaal naar wezenlijk als het gaat om het besluit zich niet met historische foto's in te laten, gaf dr. L. de Jong in het voorwoord dat hij schreef in het in 1993 verschenen boek *Fotografie in bezettingstijd. Geschiedenis en beeldvorming*, dat onder auspiciën van zijn Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie werd geproduceerd. De uitnodiging om het voorwoord te schrijven had hem, schreef hij, 'in verlegenheid gebracht'. Hij dacht namelijk terug aan een gesprek met Jacques Presser, eind jaren vijftig, waarin hij had gezegd dat hij van plan was *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* zonder illustraties te publiceren.

'Ik zag voor mijn geest een strak geheel en dat zou alleen zonder enige afbeelding zijn waarde krijgen. De reden daarvoor was dat ik, in die tijd althans, illustraties als een nodeloze toevoeging aan het verhaal beschouwde.

Waarom? In de eerste plaats omdat zij aan de inhoud niets zouden toevoegen. In de tweede plaats omdat zij, wanneer zij dan wel opgenomen werden, een zinloze aanvulling zouden zijn. Foto's geven een beeld van een omgeving of van een mens, maar het opwekken van dat beeld kan men net zo goed aan de fantasie overlaten of zelfs niet aan deze'.<sup>1</sup>

Presser wierp met kracht tegen dat geen enkele lezer zonder illustraties zich de tijd en de omstandigheden die beschreven werden, voldoende voor ogen kon stellen. De Jong gaf zich gewonnen en in die delen *Koninkrijk* die volgden zouden uiteindelijk meer dan 2000 foto's worden opgenomen. Of die foto's een nuttige of toch een nodeloze toevoeging waren, daarover laat hij zich in het voorwoord niet uit. Over de ondertitel zegt hij slechts dat de begrippen geschiedenis en beeldvorming 'min of meer synoniem' zijn.

'De foto vormt een beeld. In hoeverre het beeld voldoende is, zal eerst blijken uit de tekst, hetzij op het moment zelf, hetzij na enig nadenken'.<sup>2</sup>

Waarom was De Jong zo afkerig van het opnemen van foto's in zijn magnum opus? Omdat hij geen tijd en zin had al dat fotomateriaal zelf te bestuderen? Of omdat hij, als de negentiende-eeuwse priester-historicus, vanaf de kansel van zijn boeken *zijn* beeld van De Bezetting in het hoofd van de lezers, van het hele volk, wilde brengen, met zijn eigen woorden dus, en niet met behulp van fotografische waarnemingen die de zijne niet waren? Met deze laatste mogelijkheid komen we op de wezenlijke vraag naar het verschil tussen woorden en beelden als het gaat om de verbeelding van de geschiedenis.

Dat je kunt liegen of het gedrukt staat is een oud gezegde. De frase *a picture tells more than ten thousand words* is inderdaad een frase die door die schaarse fotonhistorici al lang naar de prullenmand is verwezen. Tienduizend woorden zijn soms nog niet genoeg om een enkele foto te beschrijven, het beeld zelf net zo min als de context waarin die foto gezien moet worden. Preciezer zou de slogan zijn: je kunt nooit genoeg over een foto weten. Er is, naast de wezenlijke reden van het bezwaar van de onbetrouwbaarheid van de informatie, ook nog de fysieke onmogelijkheid van het discussiëren over het verleden in beelden alleen. Ons lichaam kan immers wel woorden bedenken of opvangen, en die schriftelijk of mondeling doorgeven,

maar ons oog kan dat met opgevangen of bekeken beelden niet. We hebben er altijd woorden bij nodig.

Als we met behulp van historische beelden willen discussiëren, hebben we – of we het nu over foto's of bewegende beelden hebben – meestal beelden nodig die anderen hebben gemaakt. En dan komen de vragen naar betekenis en betrouwbaarheid al snel om de hoek kijken. Om die te achterhalen is zo niet onbegonnen werk, dan toch bijna altijd een schier eindeloze speurtocht. Men kan het bestuderen van foto's als historische bron het beste vergelijken met de poging die classicisten en archeologen doen om met slechts enkele tekstfragmenten of potscherven in de hand een hele verdwenen taal of cultuur te reconstrueren.

### Settela en Friket

Twee voorbeelden zijn voldoende om een beeld te geven van de energie die het kost om foto's in hun juiste context te plaatsen. Het eerste betreft een foto uit die oorlog waar De Jong twee meter boeken over schreef. Een van de iconen van die oorlog is de foto van de deportatie van de joden via Westerbork naar de vernietigingskampen in Polen. Dat wil zeggen van het meisje met het hoofddoekje om, angstig kijkend van tussen de schuifdeuren van de goederenwagon. Niemand wist wie dit meisje was, dat later het visuele symbool werd voor de onmenselijkheid van de moord op de onschuldige joden. Het heeft de journalist Aad Wagenaar jaren gekost om achter de naam en toedracht te komen: het bleek geen joods meisje te betreffen maar een zigeunermeisje en zij heette Settela.<sup>3</sup> In zijn geval loonde alle arbeid de moeite, al waren velen niet blij met zijn onthulling omdat de foto al lang tot een iconische kapstok was geworden om het in woorden vervatte drama van de Holocaust visueel in het collectieve geheugen aan op te hangen. Ons geheugen heeft dit soort kapstokken om beelden over het verleden aan op te hangen nu eenmaal nodig, net zoals pictogrammen op het station of vliegveld: daar loket, daar uitgang, daar de restauratie.

Een recenter voorbeeld betreft misschien wel de bekendste foto uit de reeks oorlogen waarmee de twintigste eeuw afsloot, die op de Balkan. De foto bracht een enorme schok teweeg: de foto van de magere moslim achter prikkeldraad die in de zomer van 1992 de wereldpers haalde. De naam van de man met het naakte bovenlijf waar je de ribben van kon tellen achter een hek van prikkeldraad was wel snel bekend. Fikret Alic heette hij en zat in een kamp van de Bosnische Serviërs in Trnopolje. De foto, in feite een *still* uit een reeks tv-beelden die een Brits tv-team van ITN had geschoten op 5 augustus 1992, ging de hele wereld over, werd miljoenen keren afgedrukt in kranten waar ook. De Britse krant *Daily Mail* zette boven de foto *The Proof* en gaf als commentaar: 'Dit zijn scènes die herinneren aan de vijftig jaar oude films over nazi-concentratiekampen'.<sup>4</sup> Zo werd Fikret hetzelfde symbool voor de genocide door de Serviërs van de Bosnische moslims (en later die uit Kosovo) als Settela na de Tweede Wereldoorlog werd voor de genocide op de Europese joden.

De Duitse journalist Thomas Deichmann vertrouwde de foto niet omdat de ijzeren afzetting van het kamp slechts een meter hoog was, meer op kippengaas leek dan prikkeldraad en ook nog aan de andere kant van de palen was bevestigd dan normaal het geval is bij terreinafzettingen, namelijk aan de buitenkant. Hij reisde naar Bosnië, sprak met ooggetuigen, kreeg veel later het ruwe videomateriaal te zien en publiceerde zijn verhaal over de foto pas in 1997, onder de kop *Het beeld dat de wereld voor de gek hield*. Zijn conclusie: het betrof geen gevangenkamp maar een opvang- en doorgangscentrum voor verdreven moslims, en het terrein was ook niet geheel omheind. Het was de cameraman die vanachter een stuk prikkeldraad met zijn lens op zoek was gegaan naar de meest uitgemergelde moslim. Hij beschuldigde het camerateam en de meereizende journalist van *The Guardian* ervan, uit

solidariteit met de vervolgte moslims, een loopje met de feiten te hebben genomen, en hiermee de journalistieke codes te hebben geschonden. Aanvankelijk lieten ITN en de journalisten de zaak rusten, tot het tot hen doordrong dat hun geloofwaardigheid op het spel stond. Ze spanden een smaadproces aan, dat begin 2000 in Londen werd gevoerd. Hun argument:

‘We hebben laten zien wat wij zagen. En wat wij zagen waren stervende, uitgemergelde mannen in een kamp achter prikkeldraad (..) We hebben nooit suggereerd dat het kamp omringd werd door prikkeldraad’.<sup>51</sup>

De rechtbank hoorde verscheidene getuigen over de situatie in de Bosnische kampen in die periode. Daaruit trok de jury de conclusie dat de journalisten de situatie niet erger hadden willen voorstellen dan de werkelijkheid was. Het blad dat het artikel afdruckte kreeg 375 duizend pond boete, de twee journalisten kregen ieder 150 duizend pond en ITN 75 duizend pond schadevergoeding.<sup>6</sup>

Op basis van het krantenbericht over deze uitspraak, dus zonder de letterlijke tekst van het juridische oordeel te hebben gezien, moet worden geconcludeerd dat het een merkwaardig oordeel is dat je eerder van het lekenpubliek zou verwachten dan van een rechter. Het oordeel komt immers neer op de gedachtengang dat de moslims het daar in die tijd nogal slecht hadden, en dat deze foto deze toestand redelijk goed symboliseerde.

Hiermee komen we op het verschil tussen een foto als afdruk van een stuk werkelijkheid en een foto die niet langer dient als bewijs van een historische gebeurtenis maar als symbolische verbeelding ervan.

### Waarheid als geloof

Het geloof dat de camera nooit liegt dat ontstond toen de fotografie werd uitgevonden - en heeft tot op de dag van vandaag zijn kracht niet verloren, ook niet in de meeste rechtszalen - is van meet af aan niet meer dan een geloof geweest. Dat geloof werd en wordt in leven gehouden door het wonder dát je een flard werkelijkheid kunt vastleggen en bewaren, of zelfs, zoals reality tv-programma's *Big Brother* en *De Bus* bewezen, het gedrag van mensen lange tijd permanent kunt vastleggen. De fotografie werd vanaf 1840 als de perfecte kunst gezien, niet omdat fotografen artistieker waren dan schilders, maar omdat hun produkt werd geschapen door het licht zelf. Zoals de Amerikaanse romantische schrijver Ralph Waldo Emerson het uitdrukte:

‘No man quarrels with his shadow, nor will he with his miniature when the sun was the painter. Here is no interference, and the distortions are not the blunders of an artist’.<sup>7</sup>

De naïveteit waarmee velen zoals Emerson de fotografie bezagen, blijft verbazen gezien de praktijk van de fotografie, zeker in de eerste decennia ervan. Het poseren en insceneren was troef in de fotostudio, en het retoucheren nadien evenzeer. Zeker de portretfoto's waren immers het statieportret voor de gewone burger die zich geen echte schilder kon veroorloven. En dat statieportret moest zo mooi mogelijk zijn, niet een waarheidsgetrouwe afbeelding. De vooruitgang was dat je met behulp van de fotografie de werkelijkheid beter en sneller kon vastleggen dan met behulp van de schilderkunst. Het was het nieuwe, het wonderbaarlijke van de fotografie dat het begrip ‘zien is geloven’ zo'n kracht gaf, zeker de stereofotografie die

---

vanaf circa 1860 een halve eeuw lang net zo populair was als de televisie de afgelopen halve eeuw. Waarbij in beide gevallen de nieuwigheid van het vertoonde het geloof versterkte. De stereofotografie mocht dan de doorlopende beweging missen die de film zou geven, ze gaf meer dan de film en televisie zouden doen, namelijk de extra dimensie van diepte.<sup>8</sup>

Hoeveel nieuwe werelden de fotografie ook opende: de foto's van de gezinnen, de straten en de landschappen waren letterlijk en figuurlijk stilleven. En zijn dat altijd gebleven, ook nadat de rolfilm de glasplaten verving en, ver na de Tweede Wereldoorlog, de motordrive op de camera werd gezet.

Wie al die fotoboeken van *World Press Photo* of *De Zilveren Camera*, of buitenlandse equivalenten van fotoprijzen - die bijna alle in de jaren vijftig in het leven werden geroepen - of buitenlandse equivalenten - ontdekt dat er maar enkele fotoseries beroemd zijn geworden en als serie tot een icoon zijn geworden. De beroemdste serie wordt gevormd door de negen foto's die Malcolm Brown in 1963 maakte in Saigon van de boeddhistische monnik die uit de auto stapt, op een kussentje gaat zitten, zichzelf laat overgieten met benzine en brandend zelfmoord pleegt. De serie toont dan wel niet de naam en beweegredenen maar wel de gebeurtenis zelf van begin tot eind. Maar meestal wordt alleen de foto gepubliceerd waarop de monnik stoïcijn in de zee van vlammen zit.<sup>9</sup>

De mensen willen in een foto een symbool zien van iets, niet zozeer de hele werkelijkheid zelf. Ook nadat de film vanaf 1900 en de televisie vanaf 1950 een doorlopende voorstelling van zaken konden geven, bleef de behoefte aan het bevroren moment, de 'gevangen ervaring' groot. De successen van de fototentoonstelling *The Family of Man* in de jaren vijftig tot de tentoonstellingen van *World Press Photo*, *The Pulitzer Prize*, *The Hesselblad Award* en *De Zilveren Camera* sindsdien bewijzen dat. Hoezeer de aard van de persfotografie sinds het begin ervan ook veranderd is, en hoezeer er de laatste jaren ook sprake is van zekere vermoedelijkheid over de hardheid van de foto's van oorlog en ellende, de zogeheten *compassion fatigue*.<sup>10</sup>

Maar zowel in periodes van grote opwinding over de fotografische en filmische presentatie van de werkelijkheid als in periodes van grote onverschilligheid erover, het is in beide gevallen waar wat A.N.J. den Hollander ooit schreef: 'De mens wil de wereld niet. Hij wil zijn visie van de wereld'.<sup>11</sup> Dat de behoefte de waarheid te kennen daarbij niet groot was, vond hij volkomen begrijpelijk:

'Een werkelijkheid waaraan niet veel schijn inherent is, bestaat blijkbaar niet. In louter schijn leven lijkt evenmin mogelijk. Het brede overgangsgebied is ons normale leefmilieu en de normale mens beweegt er zich in zonder bijzondere moeilijkheden'.<sup>12</sup>

Den Hollander was een socioloog, en schreef deze woorden in een boek over de *muckrakers*, de onthullingsjournalisten rond 1900 in Amerika. Hij beschreef als socioloog de functie van deze vorm van journalistiek in de samenleving, hij onderzocht de onthulde kwesties zelf niet. Historici die zich met persfotografie bezig houden, staan voor een groter dilemma dan de socioloog die zich beperkt tot de functie van een op bepaalde wijze gepresenteerde werkelijkheid. Moet hij of zij, als het gaat om visuele verbeeldingen van heden of verleden, niet eerst op zoek gaan naar 'de waarheid' van een foto, voordat kan worden overgegaan op het plaatsen van de foto in de historische context, er historische betekenis aan geven en ook de veranderende functie ervan beschrijven? Men zou zeggen dat dit de noodzakelijke bronnenkritiek is die elke historicus verwacht wordt te plegen als het om ander dan fotografisch materiaal gaat, of het nu om botten, oude kledingstukken of archiefmateriaal gaat. Maar fotohistorici die op dit manco wijzen, of na foto-onderzoek wijzen op verkeerde interpretatie van foto's, gelden niet zelden in de kring waarin persfoto's gebruikt en

gewaardeerd worden – fotografen, galeriehouders, kunsthistorici, het publiek, uitgevers, politici – al snel als querulanten die zo nodig roet in het eten moet gooien.

### Bronnenkritiek en jaloezie

Toch is bronnenkritiek bij persfoto's altijd onontbeerlijk. Zeker als het gaat om foto's uit oorlogen of crisisgebieden. Want nergens is de behoefte te zien wat men wil zien en de behoefte met foto's politiek te bedrijven, zowel bij het publiek als bij de machthebbers, zo groot als hier. Dat is altijd zo geweest, al is dit voor historici een waarheid als een koe als het gaat om de periode vóór de komst van de fotografie. De representatie van oorlogen, van de Odyssee van Homerus, het tapijt van Bayeux tot de romantische, nationalistische verbeelding ervan op schoolplaat en schildersdoek in de negentiende eeuw, is uitvoerig beschreven. Piet Blaas is een van de historici die over het praktische, politieke nut van deze vormen van verbeelding van het verleden hebben gedoceed, en over de veranderingen in dit praktische en ideologische gebruik ervan. Het terechte uitgangspunt hierbij is dat vanaf de vroegste tijd het verleden een exemplarische functie werd toegekend voor het heden.

Het onderzoek naar het waarheidsgehalte van de verbeeldingen zelf staat hierbij minder voorop dan het gebruik en de veranderingen in het gebruik ervan. Dit is ook begrijpelijk, gezien het wezenlijke verschil tussen de artistieke vormen van verbeelding van heden en verleden en die van de fotografische verbeelding. Bij alle andere vormen is het immers duidelijk dat het afgebeelde een interpretatie is, en dat die interpretatie vanzelfsprekend sterk beïnvloed wordt door de bedoelingen van de maker en andere omgevingsfactoren. Voor de meeste sectoren van de fotografie geldt hetzelfde. Maar niet voor de persfotografie. Een persfoto wordt geacht een flard werkelijkheid te presenteren. Ook al is het wantrouwen door alle wetenschap over de manipulatie van foto's voor reclame- en propagandadoeleinden gegroeid, de camera wordt nog steeds gezien als een onpersoonlijke getuige, en een foto als onveranderlijk bewijs dat iets is gebeurd. Zoals Susan Sontag schreef:

‘The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what’s in the picture’.<sup>13</sup>

Dat is voor de persfotograaf het vervelende verschil met de kunstenaar. De kunstenaar hoeft geen verantwoording af te leggen voor zijn interpretatie van dit of dat, zijn handtekening onder het kunstwerk is voldoende. De persfotograaf mist die vrijheid, dat is zijn heimelijke jaloezie ten opzichte van de kunstenaar.

### Beelden én woorden

Persfotografen hebben ook om deze reden - het juk van de plicht tot het afleggen van verantwoording - er meestal voor gekozen zo weinig mogelijk tekst bij hun foto's te leveren. Voor hen is het beeld hún verbeelding van de werkelijkheid, hún kunstwerk. De andere reden is natuurlijk dat de beroeps persfotograaf zo veel mogelijk bezig wil zijn met fotograferen - dat is zijn broodwinning - en dus zo weinig mogelijk tijd wil verliezen aan het achterhalen van de context van het gefotografeerde. Die tijd is er wel geweest, dat de persfotograaf zowel foto's als tekst leverde, in de hoogtijdagen van het geïllustreerde tijdschrift, tussen 1920 en 1960. In zijn boek *Words and Pictures* uit 1952 schreef de hoofdredacteur van het tijdschrift *Life*, Wilson Hicks, dat het bij de fotojournalistiek minder om het beeld zelf gaat dan om de manier waarop de foto's werden gebruikt. Voor hem ging het niet om die krachtige afbeeldingen van ongelukken en dood en verderf alleen. Voor hem waren de woorden rond de foto net zo wezenlijk als de publicatie van de foto zelf.<sup>14</sup> Met dit standpunt stelde Hicks zich

in de traditie waarmee de geëngageerde fotografie begon, met Jacob Riis eind negentiende eeuw die pas begon te fotograferen toen het publiek zijn verhalen in de krant over de sloppenwijken niet geloofde of negeerde.

In Nederland werd deze combinatie van woord en foto slechts korte tijd in praktijk gebracht, een jaar of tien voor de Tweede Wereldoorlog, en de periode 1945 tot 1960. Een van exponenten van dit genre was de persfotograaf Alfred van Sprang, die zijn woorden niet alleen opschreef in weekblad en boek maar ook uitsprak voor de radio.<sup>15</sup>

Als persfotografen ook de context beschrijven van de foto's is het probleem van de betrouwbaarheid ervan natuurlijk niet gegarandeerd, ook niet als de fotograaf vergezeld gaat van een of meer schrijvende journalisten. De controverse rond de foto uit Bosnië bewijst dat wel. Dat team bestond uit een cameraman, een tv-reporter en een schrijvend journalist. Ook een team kan zien wat het wil zien. Het voordeel ervan is slechts voor de historicus. Deze heeft meer aanknopingspunten om het spoor terug te volgen om een historische reconstructie te vervaardigen.

### Opdrachtfoto's

Maakt het voor de receptie van persfoto's door het publiek veel uit of de fotograaf alleen op pad gaat, en met foto's zonder tekst terugkomt, of dat hij in gezelschap is van schrijvende en filmende journalisten? Maakt het bij de waardering van foto's wat uit of de fotograaf geheel op eigen houtje en eigen kosten gebeurtenissen ver weg, zoals oorlogen en conflicten, fotografeert of dat hij dit in opdracht doet, van media of overheid? Ik waag dit te betwijfelen. De symbolische waarde is immers vele malen groter dan de historische waarde. Een foto vertegenwoordigt nu eenmaal niets meer dan zichzelf. Het zijn anderen, media, publiek, politici, die er betekenis aan geven, die foto uitvergroten tot een meer omvattende werkelijkheid en hieraan een oordeel bevestigen. Wie van de betrokken partijen de meeste invloed uitoefent op de betekenis van een foto - de gefotografeerde, de fotograaf, de publicerende media, de politici of het publiek - wisselt van tijd tot tijd, van geval tot geval. Maar grosso modo is het in het genoemde rijtje in oplopende mate het geval.

Bij de oorlogsfoto's die in opdracht van betrokken overheden ligt het 't duidelijkst dat de aard van de foto's en ook de receptie ervan het meest gestuurd kunnen worden. De voorbeelden lopen van de eerste oorlog waar een fotograaf in opdracht van de regering werd heen gestuurd, de Krimoorlog, tot de laatste oorlogen voor het verschijnen van dit boek, die in Kosovo en Tsjetsjenië.

De realistische beschrijvingen van William Russell in *The Times* van de voor- en vooral ook tegenspoed en ontberingen van het Britse leger in de strijd (samen met de Turken en Fransen) tegen de Russen op de Krim zorgden in 1855 voor een groeiende weerzin onder het Britse publiek tegen deze operatie. Mede door zijn berichtgeving trad de regering van Lord Aberdeen af. Om het negatieve tij in de publieke opinie te keren besloot de nieuwe regering, mogelijk op advies van prins Albert (een bewonderaar van de fotografie) een fotograaf te sturen om voor zichtbare bewijzen te zorgen van het tegendeel van wat Russell schreef. De fotograaf James Fenton zorgde, in de vier maanden die hij op de Krim verbleef, voor deze foto's, 360 stuks. Zijn foto's van de militaire kampementen, de loopgraven en de algemene uitzichten op het landschap worden als een zeer betrouwbare verbeelding van het militaire leven aldaar beschouwd. Maar, zo beschrijft Jorge Lewinski, de andere kant van de medaille:

'At the same time, it is possible to describe Fenton's coverage of the war as a series of harmless, mild, drawing-room pictures. They mainly comprised photographs such as 'Lt. Col Hallewell, his day's work over', 'L'Entente Cordiale' with French and

English officers regaling one another with drinks, or 'Cantinière tending a wounded man' - all spick and span, not a drop of blood to be seen'.<sup>16</sup>

In brieven aan zijn familie beschreef Fenton wel de verschrikkingen die hij zag, maar zijn camera zag deze niet. Al moet ter verdediging van deze opdrachtfoto's wel worden gezegd dat de opnametijd destijds zelfs bij het beste licht toch tussen de drie en twintig seconden lag, waardoor dus voor vrijwel elke foto met mensen erop moest worden geposeerd. Hoe dan ook, de foto's hadden aan het thuisfront tijdelijk enig effect.

De manipulatie met behulp van videobeelden van de publieke opinie door de Navo tijdens de oorlog om Kosovo in 1999 ligt nog te vers in het geheugen om hier te worden beschreven. Het interessante aan de strijd om het beeld van deze oorlog die de Navo voerde was de noodzaak om, net als de Britse regering in 1855, zijn toevlucht te nemen tot noodmaatregelen toen de publieke opinie zich tegen de operatie dreigde te keren, dit keer als gevolg van de onafgebroken stroom tv-beelden van vluchtelingen en de Servische beelden van ongelukkig uitgedaakte bombardementen. De Navo voelde zich gedwongen tegenover al deze beelden juist woorden in te zetten, woorden als 'concentratiekampen', 'genocide' en 'Auschwitz' moesten er aan te pas komen om de publieke opinie achter zich te houden.<sup>17</sup>

Emoties zijn sterker dan foto's

In nagenoeg alle oorlogen die in de kleine anderhalve eeuw sinds de Krimoorlog zijn gevoerd, is het beeld ervan zo veel mogelijk gestuurd door de belanghebbenden. Oorlog is altijd propaganda. Het enige interessante aan dit truïsme is dat de media, het publiek en de strijdende regeringen meestal op één lijn stonden, en de propaganda steunden en geloofden. Dat wil zeggen, in de oorlogen waar het voortbestaan van het eigen land, of de trots van de natie, op het spel stond. Als de emoties verhit zijn, hebben bewijzen van het tegendeel van het eigen gelijk nauwelijks kans enige invloed te hebben, ook al zijn het bewijzen uit een camera die nooit liegt.

In verhitte, nationalistische tijden wordt de publieke opinie meer gevoed en gevormd door irrationele angsten en verlangens, meer door geruchten, meer door politieke uitspraken en woorden in de krant dan door zichtbare dingen zoals foto's. Al kunnen afbeeldingen – tekeningen, spotprenten, foto's - de stemming natuurlijk aanzienlijk verscherpen.

De grote oorlogen van de afgelopen eeuw, te beginnen met de Boerenoorlog, werden niet ontketend als gevolg van gepubliceerde foto's. Hoe ze wel begonnen, daarover zijn de historici het in sommige gevallen nooit helemaal eens geworden. Daarvoor is het mengsel van staatsbelangen, particuliere ambities van politici, irrationele angsten en soms ook een opgewekte lust om te doden, veel te complex.

Alleen een stevig, bijna onvoorwaardelijk geloof, of dit nu in God is, een politieke ideologie of het eigen ik, is in staat alle informatie, alle beelden, alle woorden die hier niet mee stroken terzijde te schuiven, te negeren, te overleven. Sterker, *with God on our side*, met de zegen van de Partij, of met het eigen overleven in het geding, zijn wij in staat bijna al het slechte te doen of te verdragen. Maar zelfs het stevigste geloof kan gaan wankelen. Dat is de grote vrees van machthebbers als het gaat om de invloed van de media in oorlogstijd.

Uiteindelijk gaat het bij kwesties van leven en dood – ook als het 'slechts' gaat om de verbeelding ervan – om de vraag wie de sterkste is: jij of je tegenstander, jij of dat bericht, die foto, die tv-beelden, zeker live tv-beelden. In dit opzicht is er de afgelopen anderhalve eeuw niet veel nieuws onder de zon geweest. Op bijna alle beslissende momenten in de oorlogen tussen 1854 en 1999 is de oudere uitspraak van de hertog van Wellington van toepassing: 'De kracht van de wapens is niet de brute kracht maar de geestelijke kracht'.



Met het aanhalen van deze uitspraak wil natuurlijk niet gezegd zijn dat de feitelijke krachtsverhoudingen niet van belang zijn in oorlog. Hoe hadden de Boeren kunnen winnen van het Britse wereldrijk? Hoe hadden de Japanners kunnen winnen van de Amerikaanse supermacht? Hoe hadden de Serviërs kunnen winnen van de Navo? Interessanter is de vraag waarom de Boeren, de Japanners, de Serviërs er überhaupt aan begonnen om (direct of indirect) een tegenstander aan te vallen of uit te dagen die tien, twintig keer zo sterk was. En de strijd zo lang wisten vol te houden. Dat kunnen we alleen verklaren uit de kracht van de emotie, de kracht van het geloof in het eigen gelijk, én soms ook uit de overtuiging dat de tegenstander fysiek wel sterk is, maar geestelijk zwak.

### Zwakke versus kracht

Als we spreken over de kracht van de media in tijden van oorlog, spreken we dus eigenlijk meer over zwakte, zwakte van het volk, zwakte van de politieke leiders. Niet altijd, want een categorische uitspraak doen over het effect van de media, zoals foto's, op de internationale politiek is onzinnig. Dat effect varieert, in de woorden van de Amerikaanse politicoloog Quester, 'van een culturele atoombom tot de rage van de hoolahoop'.

We hebben het tijdelijke gewenste effect van de Fenton-foto's van de Krimoorlog besproken. Bij de Boerenoorlog lag dit geheel anders, zoals Louis Zweers heeft laten zien in zijn in 1999 verschenen fotoboek over deze oorlog van een eeuw ervoor.

De foto's die de fotografen maakten, zoals de Nederlanders Jan van Hoepen en Stoel & Groote, waren brave foto's waar ze keurig toestemming voor hadden gevraagd. Het waren meest geposeerde en soms geënceneerde beelden, van Volksrust, Transvaal. Kampementje, vernielde bruggen enzovoorts. Maar ook wel van een sloot vol lijken. Geen actie in elk geval. Daar was de gebrekkige stand der fotografische techniek minder debet aan dan de onwil om actie, zeker gruwelijkheden, te fotograferen. Dat *was just not done*.

Actiebeelden werden vaak op het Engelse platteland of in een studio in Amsterdam nagespeeld. Men had in die tijd een andere opvatting over wat belangrijk, verkoopbaar, echt of onecht was, en welk medium de meeste invloed had. Foto's werden niet zelden weer nagetekend, omdat de techniek om foto's op krantenpapier af te drukken nog in de kinderschoenen stond, maar ook omdat de getekende prent sinds decennia, ja eeuwen, de meest vertrouwde vorm was om de werkelijkheid te verbeelden, of om daarop kritiek te uiten. Men geloofde de artistieke verbeelding van de werkelijkheid dus meer dan die schaarse foto's die er wel degelijk waren.

De propaganda voor de Boeren werd professioneel aangepakt door de voormalige premier van Transvaal, dr. W.J. Leyds, die tijdens de oorlog gezant in Brussel was van de Zuid-Afrikaanse Republiek in Europa. Hij werkte nauw samen met dr. H.J. Kiewiet de Jonge, die in Dordrecht een perskantoor van het Algemeen Nederlandsch Verbond (het ANV) had opgericht. Eind 1899 constateerde men hoopvol: 'de openbare mening in Europa met oorlogsberichten beïnvloed te hebben, zonder dat iemand de bron heeft gelokaliseerd'.<sup>18</sup>

Over de propagandistische werking van foto's schreef Kiewiet de Jonge in juni 1901 aan Leyds:

'Gisteren ontving ik een afdruk naar een foto van het hongerlijdende kind Lizzie van Zijl, acht jaar oud, afschuwelijk om te zien. Dat beeld, in een vergadering vergroot op een scherm als lichtbeeld dus, zou een geweldige uitwerking hebben, meer dan duizend boeken'.<sup>19</sup>

Op zijn verzoek zond de Boerenliga in Berlijn 5.000 foto-afdrukken aan het Nederlandse perskantoor van het uitgemergelde kind in een Brits concentratiekamp bij Bloemfontein

De Britse activiste Emily Hobhouse, die een aantal blanke kampen in Zuid-Afrika bezocht, had Lizzie nog in januari 1901 gezien. Enkele maanden later was ze overleden. Hobhouse stelde een onthutsend rapport samen over de erbarmelijke leefomstandigheden in deze kampen. Het ANV zorgde voor de verschillende vertalingen en zond deze samen met de foto van Lizzie op grote schaal over Europa. Deze propaganda-actie doet erg sterk denken aan het meisje uit Sarajewo dat in 1994 naar een Londens ziekenhuis werd overgevlogen om te worden geopereerd.

Maar wat was het effect van de Boerenpropaganda? Die was niet groot. In 1899 schreef Leyds aan een vriend:

‘Merkt ge hoe de pers in Europa aan onze zijde komt? Het schandelijke uitzenden van de dum-dum-bullets geeft een nieuwe aanleiding tot agitatie. Ook in Engeland zijn we daarmee bezig. Maar zal al ons dag en nachtwerk wat helpen? Het schijnt dat het Engelse volk met blindheid geslagen is’.<sup>20</sup>

Ondanks alle berichtgeving over de Engelse gruwelen, de dum-dum-kogels, de bewapening van de ‘kaffers’ en het wegvoeren van Boerenvrouwen naar kampen, had deze Boerenpropaganda tot bijna het einde van de oorlog nauwelijks effect op de Britten. Zoals een ANV-activist later terugkijkend schreef:

‘In elke uitlating der Europese vastelands-pers zagen toen de Engelse bladen beweringen van den gezant der Zuidafrikaanse Republiek (Leyds) en dit was voor hen en het Engelse publiek voldoende om die uitlatingen als leugenachtig te verwerpen’.<sup>21</sup>

De mens ziet wat hij wil zien, en de Britten waren destijds ook niet gevoelig voor de foto’s van de verwondingen die dum-dum-kogels aanrichtten, foto’s die er dus wel waren. Of van de concentratiekampen, waar tienduizenden Boeren, en nog meer zwarten, het leven lieten. Beide partijen slaagden er overigens in om de zwarten, die aan beide zijden meevochten, ook na het einde van de oorlog een eeuw lang geheel en al buiten beeld te houden.

## Propaganda

De onwil fotografische bewijzen van de verschrikkingen te geloven, was natuurlijk mede het gevolg van het feit dat er van de kant van de Britten sprake was van een zeer krachtig propaganda-apparaat, maar de foto speelde er een ondergeschikte rol in. Tot eind 1901 was vrijwel de gehele berichtgeving over de oorlog in handen van een zeer kleine groep persmagnaten die eigenaar/hoofdredacteur waren van zowel de Britse kranten in Zuid-Afrika (zoals *Cape Times*) als de grote kranten in Engeland zelf, zoals *The Times* en de *Daily Mail*. Dat waren de eigenaren van de Rhodesische goudmijnen, van het type Cecil Rhodes, die wegens de goudvondsten in Transvaal besloten hadden de Boerenrepublieken te vernietigen. De grote Engelse econoom en publicist J.A. Hobson, die in 1902 beroemd werd met zijn studie *Imperialism* en de grote inspiratiebron vormde voor Lenin en Keynes, publiceerde reeds tijdens de Boerenoorlog, in 1901, een geniaal boekje waarin hij deze in zijn ogen fatale kongsi van pers, politici en economische machthebbers ter plekke ontleedde en aan de kaak stelde: *The Psychology of Jingoism*. Het is verplichte kost voor een ieder die iets wil weten over de relatie tussen media en oorlog in tijden van hypernationalisme. Zijn studie was zo bijzonder omdat de marxistische econoom Hobson uiteindelijk toch de meeste kracht toekende aan de zeer complexe sociaal-psychologische toestand van het volk. De oorlogszuchtigheid, het Jingoïsme, de Britse variant op het hypernationalisme dat overal

rond 1900 te zien was, was niet nieuw, wel nieuw in zijn heftigheid, en vooral nieuw vanwege het feit dat de hele natie zo bezeten meedeed, als toeschouwer.

Het was eerder voorgekomen dat de liefde voor de eigen clan of natie omgevormd wordt tot haat jegens de andere clan of natie en in de ontombare lust de individuele leden van die andere clan of natie te vernietigen.

Het nieuwe aan het Jingoïsme was dat het een produkt was van 'beschaafde' gemeenschappen, hoewel het zijn noodzakelijke voedsel betrok van de natuurlijke antropologische overlevingsrang. Ik geef een lang citaat van de verklaring die Hobson geeft voor dit moordzuchtige nationalisme, om aan te geven hoe weinig er is veranderd tussen 1899 en 1999. De kracht van de nationale moordzucht

'die afhangt van de onderwerping van de individuele wil en het individuele oordeel aan collectieve suggestie, zal variëren met het verzet dat geboden wordt door het getrainde verstand en stevig gewortelde individuele overtuigingen (..)

De snelle en talrijke veranderingen in de externe structuur van de moderne beschaving zijn vergezeld gegaan van een ernstige ontregeling van het innerlijke leven. Het opbreken van eeuwige dogma's, de ineenstorting van principes in de politiek, religie en moraal hebben de kracht om weerstand te bieden aan sterke, gepassioneerde suggesties in de leden van alle klassen sterk gereduceerd.

Vandaar de simpele paradox dat een tijd van universele scepsis ook de tijd kan zijn van veelsoortige bijgeloven, gemakkelijk verkregen en kortstondig aangehangen, maar gevaarlijk voor het karakter en het gedrag zolang ze hun effect hebben.

De beschaafde volken, zoals die van West-Europa en de Verenigde Staten nu zijn, zijn misschien wel in grotere mate dan ooit tevoren, beroofd van vaste en duidelijk gedefinieerde overtuigingen over de basis-kwesties van ethiek en politiek. De educatie van de hogere klassen is grotendeels instrumenteel in het produceren van scepsis en fluctuerend diletantisme, terwijl deze onder de massa's een geringe nieuwsgierigheid en ongerichte gevoeligheid heeft voortgebracht.

Deze algemene ontregeling van gewoonten en principes heeft bij de individuen geleid tot de ineenstorting van standaarden in denken en voelen, tot een verzwakking van de individuele verantwoordelijkheid bij de vorming van opinies, en een overeenkomstig toegekomen gevoeligheid voor Jingoïsme en andere populaire passies in de diverse gedaanten die zij van tijd tot tijd aannemen'.<sup>22</sup>

Hobson eindigt zijn analyse van het propaganda-apparaat ten gunste van de oorlog tegen de Boeren met een bijna retorische vraag:

'Kan een gezelschap van belanghebbenden ter plekke - zakenmensen en politici - zijn autoriteit over het Empire zodanig opleggen dat de imperiale hulpbronnen voor hun particuliere doeleinden worden aangewend? In het geval van Zuid-Afrika is dit mogelijk gebleken. Zal het weer mogelijk zijn?'<sup>23</sup>

Honderd jaar later moeten wij deze vraag bevestigend beantwoorden. In de meeste oorlogen van de eerste helft van deze oorlogszuchtige eeuw liepen de publieke opinie, de beeldvorming door de media en de belangen van de machthebbers grotendeels parallel, of beter gezegd, schroefden deze drie partijen elkaar spiraalsgewijs op tot ongekend eenzijdige en heftige propaganda. De Boerenoorlog, de Eerste en Tweede Wereldoorlog zijn de grote voorbeelden.

Onvoorspelbaarder reacties

In de afgelopen halve eeuw is de relatie tussen deze drie factoren veel onvoorspelbaarder geworden, maar de anti-oorlogsgezindheid is toch overheersend geworden. De reden is betrekkelijk simpel. De oorlogen werden ver weg van huis gevoerd - Korea, Algerije, Vietnam, Irak, Somalië en de zelfs de Balkan - en vormden dus geen bedreiging voor onze eigen overleving. Dat maakt het discussiëren erover gemakkelijker, vrijblijvender ook. De andere reden is dezelfde welke Hobson in 1901 al verwoordde over die Boerenoorlog die ook ver van huis werd gevoerd: er zijn minder dan ooit vaste overtuigingen. Relativisme en postmodernisme zijn, zeker na het wegvallen van de ideologie van de Koude Oorlog, de dominante levensbeschouwing geworden, waarin als enig vaste punt 'de menselijkheid' is overgebleven. En dat nu, die menselijkheid, is een zeer vaag begrip dat bol staat van de goede bedoelingen, maar in de praktijk van het handelen als een luchtballon uiteen kan klappen omdat het toch soms onmenselijkheid, oorlog vereist. De huidige opvattingen over de juiste wijze van visuele berichtgeving van oorlog en catastrofe geven deze verwarring over zin en het praktische gebruik ervan van ervan goed weer. Sommige staan lijnrecht tegen over elkaar.

### Foto's en menselijkheid

Voorstander van de opvatting dat de media en andere organisaties de morele plicht hebben om alle gruwelijkheden aan de wereld te tonen is John Taylor. In zijn recente boek *Body Horror. Photjournalism, Catastrophe and War* geeft hij voorbeelden van beelden die voor de meeste media te schokkend waren om te publiceren. Ten onrechte,

'het is de morele plicht om foto's van geweld te publiceren en te zien, gezien de morele slaap en het historische geheugenverlies die het gevolg kunnen zijn als zulke beelden ongezien blijven en niet gemaakt worden (..) Het is, alles tegen elkaar afwegend, belangrijker om berichten te lezen en beelden te zien van verschrikkingen dan de kans te lopen ze te vergeten'.<sup>24</sup>

In het boek *Compassion Fatigue. How the Media sell Disease, Famine, War and Death* beschrijft Susan D. Moeller aan de hand van vier case studies de gevolgen van de stroom horror-beelden die de westerse media het afgelopen decennium in toenemende intensiteit en frequentie over de lezers en kijkers hebben uitgestort. De gevolgen van deze overkill van ellende waren vermoeidheid, frustratie, negeren, ontkennen, onverschilligheid. Haar oordeel over deze 'medelijden-moeheid' is uiteindelijk hetzelfde als die van Taylor. Die is moreel verwerpelijk. Haar oplossing is een andere, betere vorm van beschrijven, fotograferen en presenteren van de catastrofes.

'The public is saying: "Enough. We don't want what you are giving us" The solution to compassion fatigue – as has been proven repeatedly – is not for the media to respond with entertainment journalism, sensationalist journalism, formulaic journalism. The solution is to invest in the coverage of international affairs and to give talented reporters, camerapeople, editors and producers the freedom to define their own stories (..) The solution is for the media business to get back to the business of reporting all the news, all the time'.<sup>25</sup>

Men kan het met deze klacht over de sensatie-beelden waardoor we overstromd worden als gevolg van onder andere de commercialisering van de media gemakkelijk eens zijn. De

aangedragen oplossing is echter om twee redenen gratuiet. De eerste is dat de media commercieel zullen blijven. De tweede is dat noch vrije, onafhankelijke oorlogsfotografie noch oorlogsfotografie die in opdracht gedaan wordt, veel zegt over de receptie ervan. De in mijn ogen scherpste analyse van de relatie tussen fotojournalistiek en de internationale politiek geeft David D. Perlmutter in zijn eveneens recente boek *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises*. Hij analyseert drie fotografische iconen die de afgelopen decennia de wereld hebben beroerd: de foto van de standrechtelijke executie in Saigon van een vermeende Vietcong-strijder in 1968, de foto van de Chinees voor een rij tanks tijdens de studentenopstand in Peking in 1989 en de foto's aan het begin en het einde van de *Operation Restore Hope* in Somalië in 1992/3.

Op de Vietcong-foto reageerde bijna iedereen in het Westen hetzelfde: dit kan niet langer zo. Amerika steunt een dictatoriaal regime in Zuid-Vietnam en moet zich terugtrekken. Wat uiteindelijk gebeurde. De foto wordt sindsdien alom gezien als, in dit geval, letterlijk het bewijs van de aloude communicatie-theorie van de *magic bullet* die de publieke opinie in één klap doet beseffen wat er aan de hand is. Met grote politieke gevolgen.

De foto van het Tiennanmen Plein riep in het Westen dezelfde eensgezinde verontwaardiging op. Het effect ervan was evenwel nihil. De studentenopstand werd neergeslagen, Amerika wijzigde zijn China-politiek ondanks alle retoriek niet. Wat betreft Somalië wordt alom aangenomen dat de foto's van de hongeroedeem-kinderen president Bush deed besluiten hulp te verlenen en de anarchie daar te bestrijden, en dat de foto's van de Amerikaanse soldaat die achter een pantserwagen van de opstandelingen door Mogadishu werd gesleurd president Clinton deed besluiten halsoverkop een einde te maken aan de toch al mislukte militaire interventie.

Perlmutter geeft nog eens aan hoe sterk de historische context van de foto's kan verschillen van de interpretatie ervan door het publiek en de politiek. Tiennanmen en Saigon zijn slechts twee voorbeelden ervan. Het Westen zag de Chinees als dappere, vreedzame verzetsstrijder tegen een militaire overmacht. De Chinese bevolking zag de foto als bewijs voor de vreedzame, terughoudende manier waarop het leger de opstand behandelde. De Saigon-foto symboliseerde voor het Westen de nederlaag van de Amerikanen tegen de Vietcong tijdens het Tet-offensief, en het morele failliet van de interventie in het algemeen. In werkelijkheid stonden de Amerikanen op het punt de strijd tegen de communisten te winnen, en was de Vietcong een ordinaire moordenaar van vrienden en familieleden van de dodende politiechef. De fotograaf Eddie Adams kon dit verhaal aan geen enkel medium in het Westen kwijt.<sup>26</sup>

Perlmutter geeft een nieuwe theorie over de werking van dergelijke schokkende foto's, die mij, gezien bovengenoemde verheffing van 'de menselijkheid' tot enige morele en politieke maatstaf, zeer plausibel voorkomt.

'I suggest a phenomenon that might be dubbed *the first person effect* where discourse elites feel that a picture has an effect on them (or should have one) and he, often falsely, project this effect on the general viewing public'.<sup>27</sup>

Hij stelt dat politieke leiders hun begrip van de wereldgebeurtenissen uit de media, vooral televisie, halen, en door de snelheid van de berichtgeving, geen tijd hebben nuchtere analyses te maken van herkomst en betekenis om daarop hun politieke reactie te baseren. Daarbij bestaat er een duidelijke overtuiging bij het publiek, de media en de politieke leiders dat beelden krachtig zijn. Dat is het grote probleem van foto's als het gaat om de politieke gevolgen. De drie foto-voorbeelden, en ook de voorbeelden van Moeller, geven aan dat er helemaal geen eenduidige relatie bestaat tussen publicatie van een schokkende foto en de publieke reactie erop, en politieke reacties evenmin.

In het van geval tot geval wisselende complex van factoren dat het uiteindelijke lot van foto's bepaalt, is er een factor die door de meeste mensen, behalve door Perlmutter, wordt vergeten, en dat is de wilskracht van de politieke leiders. Een wilskrachtige leider kan bijna elke schokkende foto weerstaan of in zijn eigen voordeel ombuigen. Om wilskrachtig te zijn is de afgelopen decennia evenwel steeds moeilijker geworden door de verheffing van het begrip menselijkheid tot enig overgebleven criterium. De burgeroorlogen op de Balkan, met als climax de Navo-interventie in Kosovo in 1999, hebben laten zien in welke gekmakende dilemma's we hierdoor verzeild kunnen raken, zeker omdat dit begrip gepaard gaat met de stilzwijgende premisse dat het opkomen voor 'de menselijkheid' in de wereld niet met bloed vergieten gepaard mag gaan, laat staan het bloed van onszelf of onze kinderen.

Het is dit zogenaamd sterke geloof in de menselijkheid bij gelijktijdig even groot gebrek aan bereidheid zelf te willen sneuvelen voor dit geloof en duidelijk gedefinieerde grenzen aan onze interventie-plicht, dat de westerse volken zo zwak maakt, en gevoelig voor media-beelden over oorlog.

In de Golfoorlog wist het Westen wat het wilde, en accepteerde het een bijna orwelliaanse manipulatie door het Pentagon van de tv-berichtgeving erover. Daarna is de oorlog tussen machthebbers en media een onvoorspelbare strijd geworden. Washington viel met zijn mediamanipulatie van de *Operation Restore Hope* in Somalië plat op zijn gezicht in het woestijnzand. Dit was een van de redenen dat Clinton in Bosnië zich niet liet vermurwen door de ellendige tv-beelden van 'entische zuivering'. En wat Kosovo betreft, waren de Amerikaanse media een jaar lang ervan overtuigd dat het 'al te menselijke' Monicagate veel belangrijker was dan de al te onmenselijke verdrijving en mishandeling van die Kosovaren. Pas nadat Clinton overtuigd was dat hij Monica-gate had overleefd, raakte hij ervan overtuigd dat het voor de geloofwaardigheid van de Navo noodzakelijk was om Servië mores te leren. Foto's van de vluchtelingenstromen en het verdriet hebben wel hun effect gehad op de hulpacties, maar minder op de daadwerkelijke besluitvorming binnen de Navo.

## Geloofwaardigheid

Zo zijn we terug waar we begonnen, bij geloof en geloofwaardigheid, en bij de analyse van Hobson in 1901. Alleen met een stevig geloof in de eigen politieke en levensbeschouwelijke uitgangspunten, en met een redelijk, nuchter en gezond verstand, kan een mens tegenslagen en nederlagen overleven. Als dit geloof is verdwenen en vervangen door een bijna fundamentele twijfel aan de zin van het individuele en collectieve bestaan, is de kans het grootst dat het publiek, de politici en de media er elk met hun eigen beeldvorming van door gaan. Dat leidde na 1918 tot die grote ontgoocheling, niet na 1945. Dat leidde na 1968 inzake Vietnam tot grote ontgoocheling, en inzake Kosovo tot die grote wanhoop.

Als het geloof in het eigen gelijk het produkt is van grote onzekerheid, verandering en angst, kan dit tot nationalistische rampen leiden, zoals de Boerenoorlog en de Balkan-oorlogen hebben aangetoond. Als het geloof in het eigen gelijk behalve op de emotie ook is gebaseerd op een rationele en coherente visie op het eigen individu en de eigen samenleving, pas dan zullen we in staat zijn om beelden van oorlog en ellende op hun juiste waarde te schatten. Zonder hulp van excellente journalisten en historici die actuele nieuwsfoto's in hun context weten te plaatsen kan dit niet.

De kans dat dit gebeurt is niet heel groot. Bij gebrek aan visuele geletterdheid en deugdelijke overtuigingen in het algemeen, reageren wij emotioneler dan ooit. Koortsige agitatie de ene dag, apatisch fatalisme de volgende dag.

Zo sloten we de twintigste eeuw af zoals we hem waren begonnen, vol irrationele gevoelens. Maar geerde het nationalistische vuur rond 1900, nu anno 2000, lijken we, *sadder but wiser*,

bezig ons terug te trekken uit de wereld buiten Europa, rond het kampvuur van *Big Brother* in de eigen huiskamer.

### Iconen en de herinnering

Wat uiteindelijk van al die schokkende fotografische iconen blijft hangen in de collectieve herinnering, is tenslotte een vraag die kort en krachtig kan worden beantwoord: niet veel. Als een oorlog te lang duurt willen de mensen de foto's ervan niet meer zien. Dat was al zo tijdens de Krimoorlog. Toen James Fenton eind 1855 zijn foto's in een museum ophing en er albums van maakte, was het Victoriaanse publiek al helemaal niet meer geïnteresseerd.<sup>28</sup> In de hitte van de Amerikaanse Burgeroorlog spaarde bijna iedereen foto's van hún kolonels en generaals, zoals men later plaatjes van film- en popsterren spaarde of nu kinderen Pokémon-kaarten verzamelen. Maar al spoedig kon dé fotograaf van deze oorlog, Mathew Brady zijn foto's aan de straatstenen niet meer kwijt, en verkocht hij duizenden belichte glasplaten aan tuinders die er kassen van optrokken.<sup>29</sup> Hetzelfde geldt voor de meeste oorlogen die er na kwamen.

Alleen enkele iconische afbeeldingen blijven in circulatie, maar meer door de voortdurende herhaling van de publicatie ervan, in schoolboeken en door de media als ze een herkenningsymbool nodig hebben, dan door de behoefte van het publiek zich deze iconen te herinneren.

Een aantal fotoboeken over de twintigste eeuw bewijzen dat specialisten – fotoliefhebbers, historici – een heel andere fotografische herinnering samenstellen aan deze twintigste eeuw dan het gewone publiek zelf. Het beste bewijs van het eerste is het dikste fotoboek dat waarschijnlijk ooit is uitgegeven, *Century* van Bruce Bernard. Het bevat 1120 pagina's, weegt 6,7 kilo en bevat een kleine duizend foto's van 'mainly hard history'. Bernard's grootste zorg was het enorme aantal gewelddadige of verontrustende foto's die in zijn selectie slopen. Toch koos hij ervoor:

'Some of the most violent spreads or combinations are, I believe, the best in the book, but others are a bit sickening. I would ask the reader's indulgence in this (..) I hope that this book (..) will encourage younger people to despise as well as hate and fear war and violence and any kind of exploitation or persecution of man or woman by woman or man'.<sup>30</sup>

Deze hoop past in een lange traditie van anti-oorlogsfotoboeken waarvan *The Family of Man* uit 1955 een van de bekendste is. Veel interessanter zijn twee fotoboeken over de twintigste eeuw die gewone mensen een selectie lieten maken van de dingen die in hun herinnering de belangrijkste gebeurtenissen markeerden van de vorige eeuw.

In Amerika verscheen het boek *Imagining the Twentieth Century*. De samenstellers, Charles C. Stewart en Peter Fritzsche, kozen de aanpak van *oral history* om er achter te komen wat er bij gewone mensen nou in het geheugen was blijven hangen. Hun foto's publiceerden ze. Ze waren namelijk verrast door het feit dat de ooggetuigen van de eeuw helemaal niet aan deze eeuw terugdachten als een stoet van komende en gaande wereldleiders, dramatische declaraties, oorlogen en ellende. Wat in hun herinnering dominant was, was een bijna duizelingwekkend gevoel in het aanzicht van mobilisatie van sociale groepen, de uitbreiding van de technologie, de versoepeling van de staatsmacht, en de bevrijding van het individu.<sup>31</sup> Het boek staat vol met onbekende foto's van deze ontwikkelingen.

Het verst in de persoonlijke aanpak van het familie-album om de vorige eeuw in beelden te vatten is het Nederlandse boek *Fotoboek van de Eeuw*, een verzameling van foto's die lezers van de PCM-kranten mochten inzenden die, zo luidde het verzoek, 'een duidelijk beeld van

het leven van de Nederlander in de 20<sup>e</sup> eeuw' dienden te geven, en 'een emotionele waarde voor de inzender moesten hebben'.<sup>32</sup>

Het boek is bijna letterlijk de achterkant van het beeld van de eeuw dat in de schoolboeken, de overzichtsboeken, kunstboeken, persfotoboeken te zien is. De eerste foto is symbolisch voor alle foto's: een klein jongetje steekt een lepel eten in zijn mond. Onderschrift van de inzender: '1966: Mijn zoon Joost eet zijn dagelijkse portie yochurt!' En zo gaat het 't hele boek door. Het is een snapshot-album van het dagelijkse leven, met die enkele hoogtepunten van de eerste fiets, de eerste auto, het eerste huwelijk, de eerste skivakantie, het eerste stukje kunst aan de muur enzovoorts.

Wat ontbreekt is bijna alles wat fotografisch verwijst naar de grote gebeurtenissen die de twintigste eeuw volgens de nationale jubilea- en gedenkboeken kenmerken. Armoede, de oorlog, de watersnoodramp, allochtonen, ze bestaan niet in de collectieve herinnering van de lezers van de kwaliteitskranten. Als dit fotoboek exemplarisch is voor de doorsnee-herinnering aan de vorige eeuw dan was er geen verdriet in de vorige eeuw, bestaan er alleen herinneringen aan persoonlijk geluk.

Men ziet wat men wil zien. Het eigen verdriet en de herinneringen aan andermans leed en ellende verdringt men het liefst, en laat men zeker niet zien als dé belangrijkste foto voor hen zelf uit de vorige eeuw. Curieus is daarom ook de keuze van dé foto van de eeuw door de jury: een grote huiskamer in Purmerend eind jaren vijftig. Bijschrift: 'Buurkinderen, neefjes en nichtjes kijken en luisteren naar 'Dappere Dodo' bij Tante Truus (Zelf zit ik 2<sup>e</sup> van rechts, naast mijn broer op de grond)'.<sup>33</sup> De jury gaf voor deze keuze de volgende argumenten:

'De spontane opname geeft een goed en voor veel generaties herkenbaar beeld van de beginfase van een voor deze eeuw belangrijk en bepalend fenomeen, de televisie. De televisie veranderde niet alleen onze visie op de wereld, maar greep ook diep in op het Nederlandse gezinsleven; een invloed die geldt tot op de dag van vandaag'.<sup>34</sup>

Afgezien van de knullige en dubieuze historische interpretatie, is het opvallend dat deze foto tot foto van de eeuw werd uitgeroepen, terwijl in het hele boek op bijna geen enkele foto een televisietoestel te zien is.

De eerste helft van de vorige eeuw mag de tijd zijn geweest van het geïllustreerde tijdschrift, de tweede helft van de televisie, uit dit boek en ook uit de Amerikaanse evenknie blijkt dat alles wat de mensen in deze eeuw hebben gezien via de foto en de televisie in het niet verdwijnt, vergeleken bij het eigen persoonlijke leven. Het kan een gevolg zijn van *compassion fatigue* en het *sadder but wiser*-gevoel dat wellicht de afgelopen eeuwende heeft gekenmerkt. Men kan het ook als bewijs zien dat er een besef is gegroeid dat foto's en tv-beelden achteraf helemaal niet zo 'waar' of belangrijk waren als men toentertijd meende. In elk geval bewijzen deze fotoboeken van gewone mensen dat het vermogen van de mens om te vergeten of te verdringen groot is. Dit is voor journalisten en historici geen reden om de fotografische verbeelding van heden en verleden te blijven relativiseren of met nonchalance te gebruiken. Het is juist een reden te meer om persfoto's zo goed en nauwkeurig mogelijk te bestuderen alvorens er conclusies uit te trekken. Want over een foto kan men nooit genoeg weten.

Henri Beunders

Hoogleraar geschiedenis van maatschappij, media en cultuur  
Erasmus Universiteit Rotterdam



- 
- <sup>1</sup> René Kok, Herman Selier, Erik Somers, *Fotografie in bezettingstijd. Geschiedenis en beeldvorming*. Waanders Uitgevers Zwolle 1993, 5
- <sup>2</sup> *Ibidem*
- <sup>3</sup> Aad Wagenaar, Settela. *Het meisje heeft haar naam terug*. Arbeiderspers Amsterdam 1995.
- <sup>4</sup> Thomas Deichman, *Het beeld dat loog*, in: *De Groene Amsterdammer*, 22 januari 1997.
- <sup>5</sup> *Algemeen Dagblad*, 6 maart 2000, 22
- <sup>6</sup> *de Volkskrant*, 16 maart 2000, 5
- <sup>7</sup> Geciteerd in Michael L. Carlebach, *The Origins of Photojournalism in America*. Washington 1992, 2
- <sup>8</sup> Vgl. bv. Rinus Albers, Wim van Keulen, Bruno Ernst, *Een extra dimensie. Van Camera obscura tot stereofotografie*. Teylers Museum Haarlem 1993
- <sup>9</sup> Zie bv. Harold Evans, *Ooggetuige. 25 Jaar World Press Photo's*. Teleboek Amsterdam 1981, 25
- <sup>10</sup> Vgl. Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue. How the Media sell Disease, Famine, War and Death*. Routledge New York and London, 1999
- <sup>11</sup> A.N.J. den Hollander, *Het démasqué in de samenleving. De journalistiek van de anti-schijn*. Amsterdam 1976, 187
- <sup>12</sup> *Ibidem*, 188-189
- <sup>13</sup> Susan Sontag, *On Photography*. Anchor Books New York 1978, 5
- <sup>14</sup> Wilson Hicks, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*. Harper New York 1952. Zie Carlebach, *opcit.*, 2
- <sup>15</sup> Louis Zweers, *Alfred van Sprang, het gezicht van de Koude Oorlog*. Den Haag 1999
- <sup>16</sup> Jorge Lewinski, *The Indelible Image. Photographs of War – 1848 to the Present*. Simon and Schuster New York 1978, 39
- <sup>17</sup> Henri Beunders, *Auschwitz-II*, in: *Elsevier*, 10 april 1999, 47
- <sup>18</sup> Louis Zweers, *De Boerenoorlog. Nederlandse fotografen aan het front*. SDU Den Haag 1999, 21
- <sup>19</sup> *Ibidem*, 23
- <sup>20</sup> *Ibidem*, 21
- <sup>21</sup> *Ibidem*, 24
- <sup>22</sup> J.A. Hobson, *The Psychology of Jingoism*. Grant Richards London 1901, 12-14
- <sup>23</sup> *Ibidem*, 139
- <sup>24</sup> John Taylor, *Body Horror, Photojournalism, Catastrophe and War*. Manchester University Press Manchester 1998, 6/7
- <sup>25</sup> Susan D. Moeller. *Op cit.*, 321/322
- <sup>26</sup> Zie ook: Henri Beunders en Herman Selier, *De echo van een schot*, *NRC Handelsblad* 30 januari 1988
- <sup>27</sup> David D. Perlmutter, *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crises*. Praeger Westport 1998, III
- <sup>28</sup> Carlebach, *op cit.*, 40
- <sup>29</sup> *Ibidem*, 94
- <sup>30</sup> Bruce Bernard (ed), *Century. One Hundred Years of Human Progress, Regression, Suffering and Hope*. Phaidon Press London 1999, 7
- <sup>31</sup> Charles C. Stewart and Peter Fritzsche (ed), *Imagining the Twentieth Century. Exploring the odd Passages and Side Doors of our Collective Memory*. University of Illinois 1997, IX
- <sup>32</sup> *Fotoboek van de Eeuw. (Teksten Wil Simons)*. Rainy Day Uitgeverij Amsterdam 1999, 3
- <sup>33</sup> *Ibidem*, 37
- <sup>34</sup> *Ibidem*, 4