

Wachten op beeld.

De tragische retorica van Iconische foto's

ARTIKEL

ROB VAN GERWEN

1. Inleiding

In 1994 won Kevin Carter een Pulitzer prijs met een foto van een ondervoed, stervend kind en een gier die we zien wachten op het moment dat het kind omvalt en hij het kan verslinden.¹ De gier zit in dit landschap geduldig op die gelegenheid te wachten. Maar ook de fotograaf moest wachten op *zijn* gelegenheid, het beeld waar hij op anticipeerde en dat het kind en de gier aan het maken waren—naar het schijnt een minuut of twintig. Wie naar de foto kijkt, ziet niet dat wachten, maar alleen het resultaat ervan.

Twee maanden na zijn Pulitzer pleegde Carter zelfmoord, op 27 juni 1994. Die suïcide vormt een betekenisvol geheel met deze iconische foto. Zonder zijn iconische foto hadden wij nooit van zijn tragische dood vernomen.² Deprimeerde het Carter dat hij dit ene kind niet had kunnen redden? Kon hij die specifieke mislukking niet verwerken—kan iemand het Carter werkelijk verwijten dat hij dit ene kind niet redde? Compenseerde zijn keus om deze foto te maken niet die wellicht louter virtuele redding? Dat, denk ik, is de kwestie niet.

Hoewel iconische foto's journalistiek gezien nauwelijks nieuwswaarde hebben, overreden ze ons met één enkele afbeelding dat 'wij [deze] toestand niet willen'. We denken graag dat iconische foto's hun politieke werkzaamheid aan hun iconiciteit ontnemen, hun samengebalde esthetische kwaliteit, maar dat iconische foto's voor de journalistieke praktijk als regulatieve idealen fungeren, komt dan ook grotendeels door hun subjectieve waarde en de politieke beweging die deze teweeg kan brengen. Wat maakt een foto iconisch?

Iconische foto's zijn geen natuurlijke soort, ze vormen niet eens een genre binnen de fotografie. Ze worden iconisch gevonden vanwege hun veronderstelde politieke effect op de samenleving. Iconische foto's mobiliseren een politieke wil in het publiek om iets te doen aan de situatie rond de scène in de foto. Ik betoog hieronder dat foto's om dat effect op hun publiek te hebben geen portret van een persoon mogen zijn, maar de kijker moeten toestaan om een verhaal te projecteren dat groter is dan het drama dat men zich in de foto ziet afspelen. Iconische foto's moeten immers symbolisch fungeren en dat verbiedt hen om persoonlijk te zijn. Veel foto's voldoen natuurlijk gemakke-

1 De foto verscheen in *The New York Times* op 26 maart 1994.

2 Los van de vraag of ze in werkelijkheid niet eerder door klinische of persoonlijke omstandigheden is teweeg gebracht. Zulke omstandigheden zullen er ook zeker aan bijgedragen hebben. Deze empirische kwestie is neutraal voor mijn analyse.

lijk aan deze eis omdat er eenvoudigweg geen mensen in te zien zijn. Dus om mijn punt te maken, moet ik me richten op foto's waarin dat wel het geval is: iconische foto's die zijn komen bovendrijven in de media omdat ze het lijden van mensen tonen. Het lijden vormt de kern van het drama in deze foto's. Deze eigenaardigheid, dat het deze foto's niet is toegestaan de mensen die ze tonen te portretteren (als personen), gecombineerd met het feit dat hun lijden de betekenis van de foto domineert maakt deze iconische foto's voyeuristisch. Het recht op schaamte van de persoon wordt erin overschreden.

Het gaat om twee soorten beelden: het beeld in de werkelijkheid, het beeld waar Carter, het kind en de gier in figureerden. Dit beeld is een proces, het is geen snap shot. En het beeld dat kijkers in de foto vastgelegd zien.³ De fotograaf ziet vóór zich hoe beelden zich ontwikkelen: een temporeel proces, een doorlopend veranderende compositie. De fotograaf bevindt zich er noodzakelijk middenin, maar wie naar de foto kijkt, is van dat proces uitgesloten. Toch staat de fotograaf, hoewel opgenomen in het proces dat zich om hem heen afspeelt, ook los van de foto die hij op het punt staat te nemen (of zoëven heeft genomen). De camera plaatst zichzelf immers buiten de situatie en de fotograaf bevindt zich normaliter achter de camera, buiten beeld. Zowel de camera als de fotograaf vormt het andere van het beeld dat wij later in de foto gereproduceerd zien. In het beeld dat wij zien ontwikkelt zich iets wat wij niet zelf ervaren; wij verhouden ons niet tot de afgebeelde situatie als morele actoren en de fotograaf doet dat evenmin, of doet hij het wel?

Dramatische iconische foto's evoceren in de kijker gevoelens van compassie en verontwaardiging, die hij projecteert op de historische context waar de scène een exemplarisch voorbeeld van schijnt te zijn. Hongersnood in Afrika, in dit geval. Het beeld van het persoonlijke lijden exemplificeert de omstandigheden die dit mogelijk maken: de scène in de foto werkt op een conventionele symbolische manier als een synecdoche, een pars-pro-toto voor haar achtergrond.⁴

Voor de kijker is de iconische foto de druppel die de emmer doet overlopen: ze mobiliseert een (door de media gevoed) repertoire aan opvattingen dat al leeft bij het publiek en overreedt het publiek om al wat in zijn macht ligt aan te wenden om een verandering in de omstandigheden te bewerken: om de hongersnood in Afrika nu eindelijk eens uit de wereld te helpen; de oorlog in Viet Nam te beëindigen; het martelen in de Abu Ghraib gevangenis aan de kaak te stellen; de slachtoffers van de tsunami te helpen, en zo voort. Kortom, iconische foto's verkrijgen een motivationele kracht die de afbeelding zelf te buiten gaat. Hoewel iconische foto's echte gebeurtenissen reproduceren, fungeren ze als arbitraire symbolen.⁵ De uitdaging voor fotografie is hoe afbeel-

3 Vgl. Henri Bergson (1991), Fox Talbot (in Sontag (1979: 116) en Patrick Maynard (1983:160).

4 'language is, by nature, fictional; the attempt to render language unfictional requires an enormous apparatus of measurements: we convoke logic, or, lacking that, sworn oath [...]. Impotent with regard to general ideas (to fiction), its force [of photography] is nonetheless superior to everything the human mind can or can have conceived to assure us of reality—but also this reality is never anything but a contingency.' Barthes (1980: 87).

5 'Since every photograph is contingent (and thereby outside of meaning), Photography cannot signify (aim at a generality) except by assuming a mask.' Barthes (1980: 34).

dingen van concrete individuen veralgemeniseerd kunnen worden op een moreel neutrale (of beter: verheffende) manier. In een filosofische analyse van iconische foto's, betoog ik, staat deze morele uitdaging bovenaan op de agenda.

Het maatschappelijke effect hangt van dit drama in de foto af, maar ook, en essentieel, van haar bewijskracht. Een *tekening* met ditzelfde dramatische beeld kan onmogelijk hetzelfde effect op het publiek hebben—waarschijnlijk gaat het publiek zich vragen stellen over de kunstenaar die hem maakte.⁶ Zoals alle foto's hebben ook iconische foto's een epistemisch vermogen om de werkelijkheid te bewijzen van hetgeen ze vertonen. In deze bewijskracht triomfeert volgens ons de fotografie over de schilderkunst. Zelfs als het ergens op sloeg om te beweren dat Picasso's *Guernica* een langdurige effect op vredesbewegingen heeft gehad (heeft het geholpen om de tweede wereldoorlog of zelfs maar de Spaanse burgeroorlog te stoppen?) dan nog kwam dat niet door de bewijskracht van het schilderij, maar door zijn artistieke expressiviteit.

Iconische foto's presenteren zichzelf als ongemaakt (door mensenhand), als *acheiropoietia* (meer in § 3 'Bewijskracht is goed'). Nochtans presenteren ze echte waarnemingen aan hun publiek: 'Dit is wat ik zag gebeuren; ik was erbij.' De fotograaf was aanwezig bij de gebeurtenissen en daarom is zijn afwezigheid in de foto niet moreel neutraal. Om onzichtbaar te zijn in een foto moet de fotograaf moreel afzijdig zijn in de situatie die hij vastlegt: als een kijker die niet aangesproken wordt door de gebeurtenissen. Dit ziet de kijker van de foto bevestigd in de afgewende blik van de afgebeelde mensen: niets in hun blik verraadt dat ze weet hebben van het feit dat er een fotograaf voor hen zit die op het punt staat een foto van hen te maken. Het wezenlijke belang van deze afgewende blik kan in deze context het beste begrepen worden door deze foto's met portretfoto's te vergelijken, waarin de afgebeelden duidelijk wel bewustzijn vertonen van het gegeven dat hun foto, hun portret, gemaakt wordt—besef ook, van de persoon die foto maakt. Geportretteerde blikken koloniseren daarentegen de betekenis van de foto en dat maakt het onmogelijk voor het latere publiek om de foto, op een met anderen deelbare wijze, als een arbitrair teken te gebruiken voor het grotere verhaal.

Bezien vanuit het perspectief van de gepaste ervaring van iconische foto's, zijn dit de kritische elementen in deze filosofische analyse: 1. de causaliteit van analoge fotografie en de bewijskracht die daarin gefundeerd is. 2. De vermeende transparantie van fotografie—hun objectiviteit: de gedachte dat foto's het proces afbeelden, niet slechts een bevroren uitsnede ervan. 3. De dynamiek van aanwezige en afwezige kijkers: de fotograaf is aanwezig als hij de foto maakt, maar niet moreel beschikbaar. Hij decontextualiseert de personen die hij vóór zich ziet, evenals hun ervaringen en produceert iets wat latere kijkers (die in iedere mogelijke zin afwezig zijn aan de situatie) in staat stelt de afgebeelde situatie op hun gemak te observeren en met even weinig morele neigingen als de fotograaf—blijkens de foto—zelf aan de dag legde, met dien verstande dat voor de latere kijker het gebrek aan morele neiging voortkomt

6 Maar volgens mijn betoog is de fotograaf, maar langs een andere route, even verantwoordelijk voor het beeld dat *hij* maakt. De performance van Anno Dijkstra waarin hij sculpturen van een uitgemergeld kind en een gier in de juiste onderlinge verhoudingen op een podium plaatst, gaat over die verantwoordelijkheid voor de foto en onze omgang daarmee, niet om de afgebeelde werkelijkheid.

uit het feit dat hij een representatie voor zich heeft: hij kan er weinig aan doen (*ought implies can*).

In dit artikel begin ik met portretfoto's en een speciaal geval daaronder, het zelfportret, en betoog ik dat een portretfoto inhoudt dat de geportretteerde zich bewust is van het feit dat zijn afbeelding gemaakt wordt, wat inhoudt dat de maker van de afbeelding, de fotograaf, zichzelf kenbaar maakt *in de foto*. Dit is uitgesloten bij iconische foto's, schijnbaar om epistemische redenen (§ 2).

De onzichtbaarheid van de fotograaf in de iconische foto, die om epistemische redenen geëist wordt, past in een lange traditie. Toch verschillen iconische foto's op een cruciale manier van hun voorgangers, Byzantijnse iconen, en interessant genoeg is dat in de blik van de afgebeelde. De authenticiteit die in religieuze rituelen wordt toegeschreven aan Byzantijnse iconen is gefundeerd in het concept van de *acheiropoieton*: de afbeelding niet door mensenhand gemaakt. Ook foto's behoren tot deze klasse van *acheiropoieta*, of 'causale afbeeldingen'. Ik betoog (in § 3) dat dit concept in zichzelf een contradictie is: geen afbeelding beeldt af *vanwege* zijn causale oorsprong, maar door de psychologie van de ervaring van de kijker die iets in het oppervlak ziet.⁷

Het idee dat foto's zich als *acheiropoieta* presenteren heeft een moreel aspect, door de manier waarop mensen erin betrappt worden. Een esthetische analyse zoals hier voorgesteld kan dat aspect aan de orde stellen—beter dan de ontologische benadering van het Christendom of de epistemische van de journalistieke praktijk. Het epistemische argument waarmee in de journalistiek de eigenaardigheid dat de afgebeelden nergens hun besef van de fotograaf mogen verraden wordt verdedigd is dit: als ze bewust zijn van de fotograaf dan poseren ze misschien, of nog erger: acteren ze. Dat zou natuurlijk de bewijskracht van de foto danig verminderen. Ik betoog dat dit epistemisch argument illusoir is omdat foto's altijd van keuzen van de fotograaf afhangen en dat daarom het recht op schaamte van de afgebeelden voor niets genegeerd wordt. Dit maakt duidelijk waar de tragische aard van iconische fotografie gelegen is. (§ 4. 'Schaamte en de kijker'). Laten we beginnen met de blik van de afgebeelde.

2. Elkaar aankijken

Foto's kunnen de meest subtiele gelaatsexpressies overbrengen: een schichtige blik, een knagend schuldgevoel, bijgedachten bij een gelukkige gebeurtenis, dat iemand er 'met zijn hoofd niet bij' is, en zo voort. Genadeloos kan een foto de geringste veranderingen in een gelaat tonen en bewijzen hoe het gelaat iemand verradt. Foto's kunnen dit door een moment in de tijd vast te leggen. In het echt verandert zo'n gelaatsexpressie echter al op het moment dat de sluiterticht gaat. Gelaatsexpressie is geen discontinue opeenvolging van discrete expressieve momenten, maar een proces. Mensen zien elkaars expressies ook als zo'n proces, en ze merken die subtiele veranderingen ook op, en reageren erop, al even subtiel. De gelaatsexpressie van een ander zien en erop reageren is ook een proces. Foto's tonen, subtiel, de kleinste mogelijke uitsneden van

⁷ Zie Wollheim (1980) en Wollheim (2001) voor de zien-in uitleg van afbeelding, en zie Walton (1992) en Roelofs (2001) voor commentaar.

deze temporele processen van uitgewisselde blikken die op deze manier niet beschikbaar zijn in de alledaagse situaties waar wij elkaar ontmoeten.

Nochtans suggereert een foto zowel door zijn causale oorsprong als door de perfectie van zijn gedetailleerdheid op rigide wijze de werkelijkheid te bewijzen en die correct en uitputtend weer te geven. Maar een foto van een of andere gebeurtenis—een temporele uitsnede gefixeerd op een tweedimensionaal vlak, uitbesteed aan een latere beschouwer—kan fenomenologisch niet vergeleken worden met de waarneming van de gebeurtenis door iemand die daar als een moreel actor in betrokken is.⁸

Ten eerste is het een *apparaat* dat de tijdsuitsnede vastlegt—niet het zien door de fotograaf van het beeld in de werkelijkheid, ongeacht hoe goed hij de logica van de camera begrijpt. Het is fysisch onmogelijk om een foto te maken van wat men ziet op precies het moment dat men het ziet en van precies die invalshoek. Deze subtiele verschillen lijken onbeduidend, maar juist bij fotografie zijn ze relevant, vanwege haar gedetailleerde claim op transparantie. Er bevindt zich een moment van oordelen tussen de waarneming van het beeld in de werkelijkheid wanneer het nog een proces is en het reduceren van dat beeld tot een afgebakende strikt visuele waarneming die vervolgens vastgelegd wordt. Zeggen dat een fotograaf het beeld maakte, is dan ook ambigu. Het is niet uitzonderlijk dat de foto die men gemaakt heeft anders uitpakt dan verwacht, vaak slechter, soms beter.⁹ Dit verandert enigszins wanneer iemand haar portret laat maken door zich aan de camera te presenteren. Maar dan, zou men kunnen zeggen, is de geportretteerde degene die het beeld in de werkelijkheid maakt en dit aan de fotograaf presenteert opdat die het vervolgens vastlegt. Het is duidelijk dat een beeld in de werkelijkheid zich normaliter niet op deze manier presenteert—daarvoor is het teveel een proces, en mikt het te weinig op zijn afbeelding.

Ten tweede, als men een geschilderd portret maakt—tenzij men uit herinnering schildert—kijkt men naar het model dat zichzelf aan die blik presenteert, zeker wanneer men niet alleen haar uiterlijke gestalte maar ook haar persoon wil afbeelden. De portretmaker besluit wanneer, naar zijn inzicht, het model haar persoon presenteert en staat het ook haar geschilderde afbeelding toe zich zo te presenteren. De waarheid van een geschilderd portret is gebaseerd in het fenomenologische gegeven dat een gelaatsexpressie altijd ook deels het bezit is van de kijker. Een *fotograaf* die een portret maakt, zal op zijn minst naar het besef bij het model zoeken van het feit dat haar portret gemaakt wordt, terwijl de camera het beeld vastlegt—in de hoop dat dit tijdig gebeurt.

8 Men wil de foto wellicht als een uitgestelde waarneming opvatten, vergelijkbaar met het zien van een dode ster maar dat is een vergissing: om de ster te zien moeten we nog steeds in de juiste richting kijken—die waarneming blijft egocentrisch: het lichaam van de waarnemer blijft beslissend centraal aan de waarneming. Dit is niet het geval wanneer we een gerepresenteerde werkelijkheid zien: wat men in een foto ziet hangt niet af van de oriëntatie van het lichaam van de beschouwer, en is daarom non-egocentrisch. De causale keten is alleen beschikbaar voor echte egocentrische zintuiglijke waarneming. Zie Currie (1998: 72-74), die deze notie gebruikt tegen de opvatting dat wat we in een foto zien vergelijkbaar is met wat we door een venster zien, in Scruton (1983). Vgl. Ook Lopes (2003: pp. 442-443).

9 Dit verhindert ons niet theoretisch om te zeggen dat een bepaalde fotograaf goede foto's maakt, maar specificieert de aard van dit 'maken'. Zo kunnen we Minor White's opmerking begrijpen dat 'every photograph is a self-portrait'. Zie Susan Sontag (1979: 116).

Natuurlijk maakt hij er meer en kiest hij de foto die voldoet. Foto's maken is ook een proces, maar een eenmaal verkozen foto laat dat zelden zien.

Ten derde kan men zich alleen *aan een ander* presenteren. Mensen kunnen zichzelf niet zien op de manier waarop anderen hen zien: als kijkend naar die ander. Je kunt jezelf niet aankijken—je kunt alleen maar naar je eigen uiterlijk kijken. Met een camera kun je geen zelfportret maken, geen portret van jezelf terwijl je jezelf aankijkt. Geen portret van hoe men zichzelf ziet. Zelfs als je de camera op armlengte houdt en dan op de knop drukt, resulteert dat nog niet in een zelfportret, een afbeelding van hoe je jezelf *ziet*, ook al is het resultaat een afbeelding van het eigen uiterlijk.¹⁰ De camera aankijken terwijl die klikt is niet jezelf aankijken—de camera registreert hoe men de camera inkijkt. In de spiegel ziet de schilder die zijn zelfportret maakt slechts een onderzoekende blik die het zelf zoekt in dat gelaat waar men volkomen bekend mee is.¹¹ In de spiegel zien we de enige persoon die we niet als expressief kunnen zien. Onze gelaatsexpressie is ook nooit 'bedoeld' voor onszelf natuurlijk, maar altijd voor een ander.¹²

Ten vierde is gelaatsexpressie niet strikt gelokaliseerd in het gelaat dat men voor zich ziet, maar ook in de manier waarmee je het aankijkt, alsook in de gewaarwording bij de ander van dat aankijken, het besef bekeken te worden. Gelaatsexpressie is een wederkerig proces. Als mensen me aankijken veronderstelt dat een mate van vrijgevigheid, en van opties, en iets onbekends zowel bij de ander als bij mij.¹³ In de blikwisseling verhouden mensen zich tot elkaar. Niet alleen wil men gezien worden, maar men wil hier ook getuige van zijn. Iemand zien doen alleen anderen; camera's *zien* niet, maar registreren. Evenmin ziet de geportretteerde hoe anderen later naar zijn foto kijken—ook hier geen blikwisseling. Foto's bevredigen het verlangen niet om te zien hoe men

10 Men kan natuurlijk wel zo'n foto maken en *zeggen* (en voelen) dat het een zelfportret is, dat het weergeeft hoe men voelt geportretteerd te moeten worden, of hoe men wil dat anderen je zien; maar zo'n foto toont jou niet terwijl je jezelf aankijkt.

11 Jezelf bekijken produceert precies die verbaasde en gefrustreerde blik die Narcissus kwelde: gefrustreerd over het feit dat van alle mensen in de wereld het zijn eigen spiegelbeeld is waar hij zich niet met zijn belichaamde waarneming toe verhoudt.

Philip Akkerman (2005) schilderde meer dan 2314 zelfportretten maar stopte na twee jaar om naar de spiegel te werken. Hij wist zo goed hoe hij zijn portret moest schilderen dat hij het uit zijn hoofd kon. Van dan af zijn zijn zelfportretten portretten in hun expressie alleen (omdat het *Akkermans* keuzen zijn die de afbeeldingen maken), maar niet langer in hun afbeelding. Niettemin bleef hij de verbaasde blik schilderen.

12 Hiermee verwijs ik heel kort naar de evolutionaire achtergrond voor ons vermogen andermans expressie met empathie te beantwoorden—zie Fridlund (1997) voor meer hierover. Iemand die een zelfportret maakt *naar* een foto, maakt een afbeelding naar een afbeelding en niet van zichzelf. Niemand kan zichzelf zien zoals men zich in een foto ziet. Het feit dat de geportretteerde zichzelf presenteert (Freeland (2010: 16-32), lijkt ook te passen bij wat Barthes (1980: 84-87) 'punctum' noemt, in zijn discussie van de foto die Robert Mapplethorpe van Brian Wilson en Philip Glass maakte. Barthes vraagt zich af waarom Wilson in onze geest blijft hangen. Wat ik zelf in de foto zie is dat Wilson zich verhoudt tot de fotograaf, terwijl Glass eerder gereserveerd is, afwezig. Zie ook van Gerwen (2011b).

13 Sartre (2003 (1956): 276-325) begrijpt deze wederzijdse herkenning als een bedreiging voor de eigen absolute vrijheid. Deze overdreven existentialistische ontologie geeft een overtrokken beeld van de situatie van de ontmoeting.

gezien wordt, maar, omdat ze dat juist wel lijken te doen, verwarren ze ons.¹⁴

Ten vijfde is iemand observeren iets anders dan hem als persoon zien. Als het zonder toestemming gebeurt, kan dat moreel bespreekbaar zijn. Die toestemming wordt evenwel doorgaans gegeven in een blik. Dit is geen juridische kwestie die discursief opgelost kan worden—‘Jij mag me observeren in dit psychologisch experiment’—of op grond van geaccepteerde machtsverhoudingen—de rechercheur die intimiderend naar de verdachte staart—maar een morele. Een *portret* kan dan ook iets van de persoon tonen wat diens fysieke gestalte te buiten gaat, omdat de geportretteerde zich aan de portretmaker voorstelt, en hem erkent. Wat anderen later in het portret zullen zien is hoe de afgebeelde zich tot de maker verhoudt, en in die verhouding zien ze hoe de maker zich tot het model verhoudt.

Ten laatste kan iemand die anderen, met of zonder toestemming, van achter een een-weg spiegel observeert, zoals psychologen doen, weliswaar zien hoe zij onderling blikken wisselen, maar is hij zelf nooit aan het ontvangende eind van die blikken en mist hij dus een cruciaal aspect: door die blikken aangesproken worden.¹⁵ Hiervan abstraheert de fotograaf doorgaans ook. In een foto is de fotograaf noodzakelijk verborgen omdat hij zich achter de camera bevindt en omdat de camera niet kijkt of ziet, maar alleen registreert wat zich ervoor afspeelt.¹⁶ Elkaar aankijken vormt de kern van het sociale.¹⁷ Dat men de fotograaf niet mag aankijken in iconische foto's is dus moreel significant.

* * *

Als blikken elkaar ontmoeten, haken ze ineen, hoe kort of tijdelijk ook. Je kunt een ander niet onopgemerkt frontaal observeren. Meteen als de blikken elkaar kruisen wordt zo'n observatie een persoonlijk contact.¹⁸ Dit gebeurt ook als een speelfilm-acteur per ongeluk in de camera kijkt, hoe kort ook. Het gevolg is een verstoring in de kijker van zijn medewerking met de film en van zijn net-alsof geloof in de fictionele werkelijkheid. Plots voelt de camera als een deel van die werkelijkheid. Voor bepaalde gerepresenteerde werkelijkhe-

14 Dit uit zich onder andere in het gebruik van foto's om de cosmetisch chirurg te instrueren over de wijzigingen die men in het eigen gelaat verlangt. We passen hier het eigen gelaat aan aan de uiterlijke verschijning van mooie mensen die we alleen van reproducties kennen.

15 Ik heb dit argument uitgewerkt in van Gerwen (2011c).

16 Dit verklaart, denk ik, de (inmiddels achterhaald geachte) discussie over de artistieke status van fotografie. We hebben het hier over de kern van kunst, meen ik: over hoe de maker van een werk in zijn werk zichtbaar is. Als foto's een kunstvorm zijn, moet, tenminste soms, de fotograaf in zijn foto zichtbaar kunnen zijn; niet letterlijk (via een reflectie of zo) maar in het materiaal van de foto, zoals de hand van de schilder zich in de verfstreken verraadt.

17 Zie van Gerwen (2011a).

18 Uitzonderingen: 1. Observeren vanachter een een-weg spiegel; 2. staren, zoals we zien in de beroemde exotische foto van Steve McCurry, 'Afghan girl', van de National Geographic omslag: zij staart dwars door de fotograaf heen (ze lijkt afgesloten door teveel trauma); 3. kijken zonder te zien, zoals we doen wanneer we in mobieltjes praten; 4. een andere afwijkende blik is die van de vrouw, die we in pornografie veelvuldig aantreffen, die degene die naar haar foto kijkt begerig aankijkt: zij kijkt de fotograaf niet aan maar een verbeelde eindgebruiker die zij uiteraard niet voor zich ziet. (Kan zij begerig naar de fotograaf kijken zonder het pornografische effect teniet te doen?)

den is dit fataal, bij voorbeeld voor ficties. De acteur die de camera inkijkt, verdraagt de aanwezigheid van de camera in zijn wereld en kijkers realiseren zich perceptueel (hoewel ze het natuurlijk al *weten*) dat de werkelijkheid in de film opgenomen is door mensen die er per se niet in kunnen figureren. Het besef van hun aanwezigheid, hoe kort ook, verandert de performantie van de film en verlamt de ervaring van de kijker. Een blik in de camera maakt kijkers bewust van een aspect dat ze eerst bereid waren zich als niet-bestaand te verbeelden: het andere van het beeld: de camera en, erachter, het opake perspectief op de afgebeelde wereld van de fotograaf.

Wanneer de afgebeelde zich zichtbaar tot de fotograaf verhoudt, bepaalt zijn blik dus de betekenis van de afbeelding, op zo'n manier dat het kijkers niet kan ontgaan: de afbeelding wordt door de blik gepersonaliseerd. In 'Near the Bowery' fotografeert William Klein zes mensen die allemaal bewust op de fotograaf betrokken zijn: de kleine jongen, schalks en toch ook een beetje bang door de revolver die zijn moeder op zijn hoofd richt; de moeder die omwille van de foto gewillig haar revolver met een gefingeerd dreigend gebaar laat zien; de oudere zus die voorover buigt als om te getuigen hoe leuk haar kleinere broertje is, en natuurlijk om er zeker van te zijn dat ze zelf op de foto komt; en het kleine zusje dat louter aan haar eigen afbeelding lijkt te denken; en zelfs de twee vrouwen op de achtergrond betonen zich bewust van het feit dat er een foto genomen wordt. Ze delen allemaal het moment waarop Klein de foto maakt. Deze wederkerigheid met de fotograaf verandert de foto in een verzameling persoonlijke portretjes. Nochtans kennen we deze personen niet en kan het ook evenmin verwacht worden dat we speciaal in hun levens geïnteresseerd zouden zijn—een veralgemenisering die, denk ik, deze foto tot een kunstwerk maakt. Dat is ook ingegeven door het feit dat de kunstenaar in de foto zichtbaar is—in de manier waarop de blikken van de afgebeelden op hem gericht zijn.

In 'Entrance to the beach, Ostia, Italy' toont Klein twee mannen die geïnteresseerd het moment afwachten waarop Klein afdrukt, en achter hen nog één, en helemaal achteraan nog één. In hun blikken kijken ze duidelijk de man achter de camera aan: niet ons, maar William Klein. Allebei deze foto's zijn heuse portretten eerder dan gestolen observaties door een illusoir afwezige observant.¹⁹ De blikken van de afgebeelden bepalen de aard en expressie van de foto. Zij kijken naar iemand die zij ook daadwerkelijk voor zich zien. En het afwezige publiek kan weinig anders dan empathie met die interactie op de foto projecteren.

Dergelijke foto's kunnen niet iconisch zijn. Dat is niet het gevolg van hun veralgemenisering van de afgebeelden—want die zou ze juist zeer geschikt kunnen maken om iconiciteit te verwerven—maar door hun aankijken. Hun blikken maken ons bewust zowel van de personen die afgebeeld worden als van de fotograaf, en maken van hun wederkerigheid het thema van de foto. Ontneemt dit deze foto's hun bewijskracht? Geenszins, maar wel verhindert het dat de foto symbool staat voor iets wat te buiten gaat aan hetgeen erin te zien is en wat de kijker tot handelen zou moeten overreden. In een iconische foto moeten de mensen die erin afgebeeld worden geabsorbeerd zijn door hun

¹⁹ We zien dit ook in foto's van Rineke Dijkstra.

misère; de fotograaf moet zichzelf verbergen als een toevallige passant—tenminste moet hij niet opgemerkt worden door de mensen in de foto. Iconische foto's moeten voyeuristisch zijn (negeer de seksuele connotatie van die term, zoals die in de DSM-V beschreven staat). Deze normen zijn perceptueel: niemand verbiedt het kijkers om zich in de schoenen van de afgebeelden te plaatsen—maar het zou sentimenteel zijn, want *de foto* verbiedt het hen. Een dergelijk zien valt niet met andere *kijkers* te delen.

3. Bewijskracht is goed

De objectiviteit van een foto hangt af zijn causale oorsprong. Het is het analoge mechanisme dat de afbeelding produceert die bewijst dat wat er op te zien is werkelijk heeft plaatsgevonden. We zouden foto's causale afbeeldingen kunnen noemen. Als zodanig vormen ze de laatste loot aan een eeuwen oude traditie die minstens zo ver terug reikt als de Byzantijnse iconen. Volgens Nicolaus van Cusa (1453), raakt in Byzantijnse iconen de afgebeelde heilige de kijker rechtstreeks in zijn ziel door hem recht in de ogen te kijken: de afbeelding als vehikel voor de pregnante blik van de heilige—duidelijk iets anders dan de afgewende blik van degenen die in iconische foto's zijn afgebeeld (en die absorptie in de eigen ellende moet aantonen). Maar uiteraard zijn Byzantijnse iconen geen foto's en hun transparantie naar, of beter, vanuit de heilige hangt niet van de causaliteit van het mechanisme af maar van iets wat daar analoog aan is, maar intentioneel is: strenge regels voor het maken van dit soort afbeeldingen. De kern van deze regels is de eis dat de maker van de afbeelding zich niet in die afbeelding verraadt. In Byzantijnse iconen drukt het beeld geen individuele stijl uit—anders dan in menig modern schilderij waar we er niet omheen kunnen de hand van de schilder in te herkennen. Dit is verboden omdat het het geloof van de kijker zou verstoren dat hij rechtstreeks geconfronteerd wordt met de afgebeelde heilige, in plaats van alleen maar met een afbeelding, die door iemand gemaakt is. De hand van de maker zien maakt de afbeelding opaak in plaats van transparant en trekt de aandacht naar het werk zelf. Vandaar de grote hoeveelheid goud (metaal is een hoogst on-expressief materiaal) en het stijve maniërisme.

Terwijl de eis dat het maken onzichtbaar blijft bij foto's epistemisch verklaard kan worden ('verstoor de illusie van een objectieve observatie niet') is ze bij Byzantijnse iconen gemodelleerd naar de zogenaamde acheiropoieton, de afbeelding die 'niet door mensenhand gemaakt' is.²⁰ Bij voorbeeld, de doek van Veronica, de lijkwade van Turijn, en de Mandylion: kleden die gebruikt zijn om Jezus' gelaat af te vegen en die achteraf een afbeelding van hem vertonen. Dat is vergelijkbaar met, maar toch anders dan, een dodenmasker dat immers van een afdruk van het gelaat gemaakt wordt.²¹ Dodenmaskers worden gemaakt van een mal die van de overledene gemaakt is, maar deze kleden vertonen schijnbaar een twee-dimensionale afbeelding—wat inderdaad zeer curi-

20 Vgl. ook Maynard (1983: 156).

21 Het wonder is niet dat je gezicht afvegen sporen achterlaat, of dat het doek die sporen nog altijd draagt (hoewel daar natuurlijk nog steeds een of andere wetenschappelijke verklaring voor gegeven moet worden), maar dat deze sporen een afbeelding van dat gelaat gevormd zouden hebben. En vgl. Maynard (1983: 163).

eus is.²² De bewijskracht van Byzantijnse iconen is op deze benadering gefundeerd, maar ze is intentioneel eerder dan causaal. De icoonschilder schildert uit het hoofd, en laat zijn afbeelding door zijn religieuze devotie ‘veroorzaken’.

De afgebeelde is geen model dat door de schilder aandachtig bekeken wordt, geen persoon met een psychologisch repertoire, maar een personage in een heiligenverhaal. Het grotere verhaal, typisch voor iconische foto's, is dus al bij voorbaat op de afgebeelde geprojecteerd. De heilige hoeft niet in tragische omstandigheden te verkeren en symbool te staan voor wat die omstandigheden teweegbracht.²³ Normaliter *weten* kijkers dat een icoon geen acheiropoieton is en dat het een geloofsact vereist om ze als zodanig te behandelen.

Acheiropoietia, relikwieën, maar ook fossielen en zelfs schaduwen vallen in dezelfde categorie van de causale manifestaties van een object, waar ook foto's toe lijken te behoren.²⁴ Hun respectieve bewijskracht is belangrijk voor steeds wisselende redenen. Fossielen, bij voorbeeld, bewijzen dingen over prehistorische vegetatie en dierlijk leven. Relikwieën zijn overblijfselen van het lichaam van een heilige, en wie ze voor zich ziet bevindt zich min of meer in de nabijheid van die heilige. Relikwieën zijn duidelijk rekwisieten voor wat Johan Huizinga (1948-1953) historische sensaties noemde.²⁵ In een relikwie zien we een fysiek (en daarom ruimtelijk) deel van de heilige, eerder dan een temporele uitsnede van het proces van zijn persoonlijk leven (zoals we die hebben in een verhaal of afbeelding). Dit is wat de Mandylyon zo interessant maakt: het is naar het schijnt *zowel* een overblijfsel *als* een afbeelding. Relikwieën zijn geen afbeeldingen. Fossielen evenmin.²⁶

Fotografie, schrijven met licht—photo-graphiein—beduidt een belangrijke dubbelheid: wetenschappelijk vormt het licht de oorzaak van de foto, maar licht *schrijft* niet. ‘Schrijven’ veronderstelt het intentionele voortbrengen van

22 Ongeacht hoeveel bewijskracht dodenmaskers hebben—‘dit masker is daadwerkelijk met Nietzsche in aanraking geweest’—ze zijn expressie-loos, wat past bij het gelaat waar ze van getrokken zijn, het gelaat van een dood persoon wiens expressie mee-verscheden is. Zie van Gerwen (2007).

23 ‘Hij is het beeld van de onzichtbare God, de eerstgeborene van alle schepping.’ Paulus’ brief aan de congregatie van Kolossus, Nieuwe Testament, 1:15, Bijbelstichting (1981: 1672). De theologische vraag of Jezus een persoon is, of veeleer de belichaming van God (en de verdere vraag of God een persoon is) zijn neutraal voor mijn analyse. Mij gaat het alleen om de discrepantie tussen personen en personages (in verhalen). Misschien wil men zeggen dat ook personen een functie van verhalen, en dus personages zijn, maar dan substantiveert men een nominaal verschil: natuurlijk vertellen we verhalen over personen, maar het betekent ook altijd iets om de persoon te zijn waar die verhalen over gaan: personen hebben psychologische werkelijkheid (zie Nagel (1979) en Wollheim (1984)). Bovendien maakt deze substantivering het onderscheid tussen echte personen en fictionele personages onmogelijk en dat verhindert een bepaalde manier van spreken—de substantivering zelf wordt er betekenisloos door.

24 En röntgenfoto's, die ook bewijskracht hebben, maar niet naturalistisch zijn. Zie Maynard (1983: 156).

25 Zie Ankersmit (1993 en 2007), Tollebeek (1993), en van Gerwen (1998). En zie ook, vanwege de manier waarop ze van historische sensaties gebruik maken: Claude Lanzmanns *Shoah*, en Rex Bloomsteins *KZ*. Na de eerste twee iconoclastische eeuwen van het Christendom viert de verering van relikwieën hoogtij als die van iconen opnieuw opkomt. Zie Kitzinger (1954) voor een grondig historisch overzicht en het prachtige Belting (1997).

26 Fossielen zijn overblijfselen van dingen waar ze ons informatie over leveren. Maar dat doen ze niet door *over* die planten of dieren te gaan: fossielen zijn geen afbeeldingen, maar unica's, versteende wervels.

betekenis en bij foto's is het de kijker (de fotograaf die beslist welke foto verkozen wordt) die de betekenis in de foto ziet. Maar foto's zijn wel causaal geproduceerd en anders dan een fossiel is een foto wel in een ander medium dan het ding dat wordt afgebeeld. Net zoals de Mandylion. Trouwens, foto's lijken ons geen vormeloze sporen toe, zoals schaduwen dat zijn, maar hun eerste benaming, *sciografia*, ofwel 'schrijven met schaduwen', benadrukte een ander aspect: dat foto's heel iets anders zijn dan dat waar ze voor staan.²⁷ Kortom, foto's lijken de perfecte *acheiropoietia*.

Maar een foto is geen afbeelding vanwege zijn causale oorsprong, maar omdat kijkers er iets in zien. De causale oorsprong van fotografie bepaalt de bewijskracht van een foto. Maar de foto die latere kijkers onder ogen krijgen hangt af van de keuzen van de fotograaf en daarom van zijn intenties. Hij koos deze specifieke foto, vermoedelijk uit een serie foto's die bij dezelfde gelegenheid genomen zijn. Wat was daarbij zijn criterium? Wat hij wil dat wij zien in de foto.²⁸ De inhoud van een foto is intentioneel afhankelijk, ook al is zijn bewijskracht dat niet. Anders gezegd: het causale mechanisme verklaart dat de foto het werkelijk bestaan bewijst van wat erin te zien is; de intentionaliteit (het kiezen) bepaalt *wat* zo bewezen wordt. (Hierdoor verwatert de bewijskracht van fotografie, zoals we dadelijk zullen zien.)

Het beeld in de foto is zodoende contingent ten opzichte van het beeld in de werkelijkheid (een proces) dat het voorgeeft te vangen. De foto is het andere van het proces in de werkelijkheid. William Kleins bewogen foto's van bewegende mensen illustreren de overgang van proces naar bevroren afbeelding. Ten laatste, wat betreft de bewijskracht van fotografie: we waren de afgelopen jaren getuige van de Arabische Lente dankzij beelden van de mobieltjes van voorbijgangers, maar een nieuwslezer die de beelden liet zien verontschuldigde zich 'dat ze de beelden niet hadden kunnen verifiëren'. Die verontschuldiging was verward, denk ik: het beeld bewees wel degelijk gebeurtenissen, maar onduidelijk bleef om welke gebeurtenissen het precies handelde of hoe we ze moesten interpreteren. Journalisten hadden de beelden niet kunnen interpreteren. Bewijskracht is goed, maar bij lange na niet voldoende.

Met iconische foto's is de discrepantie tussen bewijs en verhaal nog groter: wat deze foto's hun politieke effect bezorgt is hun kathartische naleven, niet de dramatische gebeurtenissen als zodanig. 's-Mensen politiek enthousiasme compenseert voor de impertinentie van hun abtinent observeren.

27 En vergelijk Wittgenstein: 'We could easily imagine people who did not have this relation to such pictures. Who, for example, would be repelled by photographs, because a face without colour and even perhaps a face reduced in scale would struck them as inhuman.' Wittgenstein (1953: 205:f).

28 We hebben een psychologische uitleg hiervan nodig, vergelijkbaar met die in Wollheim (2001). Maar het moge duidelijk zijn dat het zinvoller is om te zeggen dat een kijker bij een schilderij iets in iets anders ziet, een boerderij in de verf op het doek, dan bij een foto—en dit is precies Scrutons transparantie-these over fotografie. Hier moet meer over gezegd worden, maar niet nu. Zie Lopes (2003), Currie (1998: 72-74), en Walton (1984 en 1992).

4. Schaamte en de kijker

We hebben boven betoogd dat in iconische foto's van lijdende mensen de fotograaf onzichtbaar moet zijn. De manier waarop iconische foto's zich als onge maakt presenteren, hangt af van het gegeven dat de mensen de fotograaf niet aankijken (of anderszins hun besef van zijn aanwezigheid te kennen geven). We motiveren dit, zoals gezegd, epistemisch: zo voorkomen we dat het lijden onecht, inauthentiek of geveinsd is. Dat zou immers de bewijskracht die de foto in de journalistieke praktijk moet hebben aanzienlijk verminderen. Een pose fictionaliseert (tenzij het in de foto om die pose gaat, maar dan wordt zij 'bewezen'). De foto zou er machteloos door worden bij het verifiëren van de rapportage die hij begeleidt en die in taal is, en dus al fictieel (omdat ze intentioneel afhankelijk is van de aard van de werkelijkheid en omdat taal arbitrair is). Maar wat wordt er precies gefictionaliseerd in dit schijnbare zelfbewustzijn, als de afgebeelde de fotograaf aankijkt?²⁹

Schaamte is een morele emotie verbonden aan het gevoel gezien te worden in een situatie die men zelf als compromitterend ervaart—men zou liever niet gezien (betrapt) zijn. Het mag een negatieve emotie lijken, maar iedereen heeft er recht op. Het is ieders recht zichzelf te zijn en wat dan ook mee te maken zonder veroordeeld te worden. Ook de veroordeling van anderen behoort tot het recht op schaamte. Het is het recht om mens onder mensen te zijn. Onze gevoeligheid voor andermans beschuldigende blik is gefundeerd in een anticipatie. Mensen ontlenen ook hun gevoel van zelf aan de blik van de anderen. In mijn optiek heeft het recht op schaamte psychologische werkelijkheid—wie er de fundering van wil zien, stelt één vraag te veel.

Schaamte is (als *embarrassment*) primair gericht op een actuele kijker. Kim Phuc die in de iconische foto waarmee Nick Ut in 1972 de World Press Photo wedstrijd won, in paniek naakt uit de brandende bossen rent, met haar rug verbrand door napalm is denkkelijk voorbij aan gevoelens van schaamte over haar naaktheid. Geabsorbeerd door haar ellende vlucht ze naar een hopelijk veiligere toekomst. Het is Ut, de fotograaf die met zijn camera een paar honderd meter voor haar op zijn knieën haar beeld zit op te wachten, die in haar opnieuw een ongepast gevoel van schaamte teweeg brengt, niet omdat ze niet door deze man gezien wil worden, maar door onbekenden die later naar haar foto zullen kijken.³⁰ Phuc drukt duidelijk een appèl voor hulp uit, maar Ut schiet zijn foto. Mijn kritiek gaat niet over hem persoonlijk—dat hij haar niet helpt (want dat schijnt hij even later wel degelijk te doen)—maar over het feit dat een fotograaf Phuc in het afgrijselijke proces dat zij doormaakt inkadert en vastlegt met latere observatie als doel. Gevoelens van schaamte die door aanwezige mensen worden teweeg gebracht, zijn ook op hen gericht; en die anderen zullen bij zichzelf ook het bijbehorende appèl gewaarworden. Niets

²⁹ Uiteraard heeft de persoon weinig interesse in iets anders dan haar eigen lijden. De camera opmerken verstoort—op zijn minst—haar concentratie, alsof ze zich realiseert dat wat ze als van haarzelf beschouwde haar op een of andere manier wordt ontnomen. Een moreel te beoordelen gebeurtenis.

³⁰ Dit past bij Sartre's opvattingen over schaamte in Sartre (2003 (1956): 259 en 1939): het subject voelt zich geobjectiveerd. Maar niet, zoals Sartre zegt, door de blik van de ander die Phuc voor zich ziet, maar door een geanticipeerde blik van afwezig. Zie ook Wollheim (1999: 155-156) en Williams (1993).

hiervan gebeurt met afwezige kijkers. Zo wordt de in een iconische foto afgebeelde haar recht op schaamte ontnomen. Dit is voyeuristisch volgens volgens het boekje: dat men mensen aanschouwt die zichzelf niet vrijelijk aan die blik overgeven. Voyeurs negeren andermans recht op schaamte, en dat geldt ook voor deze iconische foto's.

Journalistieke afbeeldingen lijken geen individuele personen af te beelden, maar gebeurtenissen (waar individuen in participeren). Het ging Nick Ut erom de oorlog in Viet Nam te portretteren, niet het meisje Kim Phuc. Journalistieke afbeeldingen moeten de werkelijkheid betrappen zoals (de journalist ons wil doen geloven dat) ze werkelijk is. Het is deze journalistieke, epistemische drijfveer die afdwingt dat degenen die in iconische foto's staan afgebeeld zichzelf niet als personen mogen presenteren, maar betrappt moeten worden vanuit een derde-persoons perspectief op hun toestand—afstandelijk, dun en onbetrokken. Zo worden ze een instantie van een type, een typisch slachtoffer van de grotere gebeurtenissen: alleen relevant voor zover ze die symbolische rol vervullen, als synecdoche. Het is onproblematisch dat er mensen aanwezig zijn in hun omgeving, want die verhouden zich tot de gebeurtenissen als responsieve morele actoren die hulp en troost kunnen bieden. Maar de camera is niet op dezelfde manier responsief. Bovendien mag ze niet zichtbaar aanwezig zijn in de situatie. Zodra Kim Phuc zich realiseert dat het haar rol is om een onderwerp te zijn voor een foto, die anderen kunnen aanschouwen, verstoort dit de psychologische werkelijkheid van haar misère. *Afwezige* observanten negeren noodzakelijk haar recht op schaamte. Zo is ze nogmaals slachtoffer, alleen deze keer van een herhaald afstandelijk observeren dat door de foto mogelijk gemaakt is.

5. Intentionele afhankelijkheid

Nick Ut koos *deze* foto uit, die zijn aanwezigheid niet verraadt, in de hoop dat ze zou iconiseren. Maar de iconische foto is een uitsnede. In de volledige foto lijkt de compositie uit balans: het meisje staat niet meer in het midden. De volledige foto toont ook meer soldaten, die met camera's in de weer zijn. Met hen erbij is de foto niet half zo dramatisch. Niet alleen zijn de soldaten veel te kalm om ons nog te laten meevoelen met de paniek van de kinderen; ze trekken onze aandacht ook naar die andere fotograaf die de foto maakte, Nick Ut, wat de foto serieus zou verhinderen om iconisch te worden.

Hetzelfde probleem treedt op bij een foto die Ut enkele seconden later maakte (hij legde dus zijn camera niet onmiddellijk weg, overigens). Ook hier trekt de compositie onze aandacht weg van het meisje. Deze keer staat de jongen die voor haar loopt centraal. Ook hij is in paniek, maar hij heeft zijn kleren nog aan en maakt een veel minder kwetsbare indruk op de kijker dan het naakte meisje. In deze latere foto lijkt het overigens alsof het meisje aan het joggen is; en op de achtergrond zien we een ander kind *terug* lopen naar een van de soldaten die langzaam meesjokken. Ut koos dus welbewust voor die ene uitsnede van die ene foto. Dergelijke keuzen zouden toch moeten afdoen van de bewijskracht van de gepubliceerde foto, omdat ze de waarheid 'masseren'? De grotere en de latere foto verstoren de illusie van de afwezige

fotograaf. Maar alleen de gepubliceerde foto is toegestaan (door het publiek) zijn politieke klus te klaren.

Wat ons zou moeten interesseren bij iconische foto's is de manier waarop kijkers aan- dan wel afwezig zijn bij het getoonde drama, een morele situatie. De eerste kijker is natuurlijk de fotograaf, die aanwezig is, maar aan het eind van de keten gaat het ook om degenen die naar de foto kijken, wij, en wij zijn afwezig. Hoe zijn wij geïmpliceerd bij dit selectieve vastleggen van deze gecompliceerde dramatische processen? ³¹ Volgens mijn analyse dragen kijkers bij aan de politieke effecten van een iconische foto door de foto met een sluier te bedekken die van het grotere verhaal (het reeds wijd verbreide repertoire waar ik al naar verwees) geweven is. Maar hierdoor dragen zij ook bij aan het gegeven dat in de iconische foto dat het individuele leed geofferd wordt aan het symbolische effect, en aan de manier waarop hierdoor het recht op schaamte van de afgebeelde genegeerd wordt. Waarom hebben precies deze foto's het effect op ons dat we actief de wereld willen verbeteren? Wel, we willen niet alleen de ruwe feiten maar ook de emotionele waarheid over de wereld. Ik denk dat het dat verlangen van ons naar pathos is dat de nieuwe slachtoffers maakt die ik hier heb geïdentificeerd: het binnen denderen bij mensen die in een ellendige situatie verkeren. Dat is waar volgens mij de tragedie van iconische fotografie gelegen is, en de diepere uitleg van Kevin Carters suïcide.

6. Nawoord over de visuele argumentatie van de iconische foto

De ethos van iconische foto's wordt gereguleerd door een dubbele performantie: 1. de causaliteit van het beeld, en 2. het gebruik (het na-leven) in de media. De pathos werkt via het beeld en zijn transparantie en de tragiek van de samenleving: die de afgebeelde gebeurtenissen tweeweg bracht en zich nu de fouten realiseert die daarbij gemaakt zijn. De conclusie van het visuele argument is: 'Wij zijn verantwoordelijk voor dit falen, wij moeten het dus repareren.' Een drogreden in dit argument is de aanname dat we empathie ervaren die (net als bij direct waargenomen onrecht) een reactie vereist. Het is niet echt een drogreden, maar ze werkt via een tragisch argument dat het recht op schaamte van de afgebeelden offert. De 'drogreden' vindt zijn oorsprong in het verbergen van de maker.³²

Bibliografie

Akkerman, P. (2005) *2314 Self-Portraits 1981 – 2005*. Rotterdam: Veenman.

Ankersmit, F. (2007) *De sublieme historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Ankersmit, F.R. (1993) *De historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.

31 Anno Dijkstra heeft van het meisje in Uts foto een polyester sculptuur geboetseerd, dit op een voetstuk geplaatst naast een stoplicht op een provinciale weg, opnieuw in een morele ruimte ('Proposal Nr. 17', 2007). Een van de dingen die dit werk uitdrukt is de gedachte dat we allemaal participeren in dit fotografisch vastleggen van dramatische processen. Is het oneerbiedig wat Dijkstra doet? Welke sacraliteit doorbreekt hij?

32 Ik draag dit artikel op aan de nagedachtenis van Kevin Carter †1994. Ik dank Anno Dijkstra en zijn krachtig werk over iconische foto's en Wessel Stoker en Paul Ziche voor behulpzame suggesties.

- Barthes, R. (1980) *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers Du cinéma, Gallimard Seuil.
- Belting, H. (1997) *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Bergson, H. (1991) *Matter and Memory*. New York: Zone Books.
- Bijbelstichting, K. (red.) (1981) *De Bijbel. Uit de grondtekst vertaald (Willibrord vertaling)*. Boxtel: Katholieke Bijbelstichting.
- Currie, G. (1998) *Image and Mind*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Cusa, N. (1985) De visione dei (1453), in: J. Hopkins (red.) *Nicholas of Cusa's Dialectical Mysticism*. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press, pp. 678–743.
- Freeland, C. (2010) *Portraits and Persons*, Oxford: Oxford University Press.
- Fridlund, A.J. (1997) The new ethology of human facial expressions, in: J.A. Russell en J.M. Fernandez-Dols (red.) *The Psychology of Facial Expression*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 103–32.
- van Gerwen, R. (1998) Fictionele emoties en representatie, *Feit & fictie IV*, pp. 13–27.
- van Gerwen, R. (2007) Zwanenzangen en dodenmaskers. voordracht bij de presentatie van de CD van Reinbert de Leeuw en Susanne van Els, van Sjostakowitsj' vioolsonate, opus 147. Amsterdam, Energetica, URL <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/output/GerwenEnergetica.pdf>.
- van Gerwen, R. (2011a) Authenticiteit toont zich, *Cultuur + Educatie 31*, pp. 114–127.
- van Gerwen, R. (2011b) Gesichter spreken an. Eine philosophische Betrachtungsweise des Gesichtsausdrucks (und der kosmetischen Chirurgie), in: A. Ferrari, B. Lüttenberg en J.S. Ach (red.) *Im Dienste der Schönheit? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Ästhetische Chirurgie*. Berlin: Lit Verlag, pp. 189–204.
- van Gerwen, R. (2011 c) Pictures of persons, *Esthetica. Tijdschrift voor Kunst en Filosofie 11*.
- Huizinga, J. (1948-1953) De taak der cultuurgeschiedenis, in: *Johan Huizinga, Verzamelde werken, VII*. Haarlem: Tjeenk Willink & Zoon, pp. 35–85.
- Kitzinger, E. (1954) The cult of images in the age before iconoclasm, *Dumbarton Oaks Papers 8*, pp. 83–150.
- Lopes, D.M. (2003) The aesthetics of photographic transparency, *Mind 112*, pp. 433–448.
- Maynard, P. (1983) The secular icon: Photography and the functions of images, *Journal of Aesthetics and Art Criticism 42*, pp. 155–69.
- Nagel, T. (1979) What is it like to be a bat? , in: *Mortal Questions*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 165–80.
- Roelofs, M. (2001) A hypothesis about seeing-in, in: R. van Gerwen (red.) *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 79–96.
- Sartre, J.P. (1939) *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann.
- Sartre, J.P. (2003 (1956)) *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. New York and London: Routledge.
- Scruton, R. (1983) Photography and representation, in: *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London, New York: Methuen, pp. 102–126.
- Sontag, S. (1979) *On Photography*. London: Penguin.
- Tollebeek, J. (1993) De waarheid van de geschiedenis, *Feit & fictie I*, pp. 53–74.
- Walton, K.L. (1984) Transparent pictures: On the nature of photographic realism, *Critical Inquiry 11*, pp. 246–77.
- Walton, K.L. (1992) Seeing-in and seeing fictionally, in: J. Hopkins (red.) *Psychoanalysis, Mind and Art*. Cambridge: Blackwell, pp. 281–91.
- Williams, B. (1993) *Shame and Necessity*. Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press.
- Wittgenstein, L. (1953) *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.
- Wollheim, R. (1980) Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation, in: *Art and its Objects. Second edition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 205–226.
- Wollheim, R. (1984) *The Thread of Life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Wollheim, R. (1999) *On the Emotions*. New Haven and London: Yale University Press.
- Wollheim, R. (2001) On pictorial representation, in: R. van Gerwen (red.) *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, pp. 13–27.,